





FRANTZ

O ateliê como pintura

The studio as painting

©2011. Antônio Augusto Frantz Soares [Frantz]

Todos os direitos reservados. Impresso no Brasil. Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada, de qualquer forma ou por qualquer meio, sem autorização expressa, por escrito, do artista. Os relatos, ideias e opiniões contidos na publicação são de responsabilidade dos autores, não refletindo necessariamente o posicionamento do artista.

All rights reserved. Printed in Brazil. No part of this book can be reproduced, in any way or by any means, without prior authorization from the artist. The statements, ideas and opinions contained within this publication are the responsibility of the authors and do not necessarily reflect the position of the artist.

Este livro foi composto com as famílias tipográficas Scala e Grotisque. Os papéis do miolo são o Couché Fosco 170 g/m<sup>2</sup> e o Pólen Bold Natural 90 g/m<sup>2</sup>. A impressão foi feita em setembro de 2011 na Gráfica e Editora Pallotti. As capas foram produzidas manualmente por Hilton Oliveira, em Porto Alegre, Brasil.

This book was compound by the typographical letters Scala and Grotisque. The type of papers used inside the book are Couché Fosco (dull) 170 g/m and Pólen Bold Natural 90 g/m. The print was made in September 2011 in Gráfica e Editora Pallotti. The covers were handmade produced by Hilton Oliveira in Porto Alegre, Brazil.

---

F836

Frantz – O ateliê como pintura / Paula Ramos (Org.). – Porto Alegre: Edição do autor, 2011.

Textos: Angélica de Moraes, Marcio Pizarro Noronha, Paula Ramos, Paulo Gomes.  
Design Gráfico: Raquel Castedo. Produção: Eleonora Joris.

Edição bilingue: português / inglês; 264 p.; il. color; 23 x 21 cm.

ISBN 978-85-62689-51-2

1ª Edição

1. Arte Contemporânea 2. Artes Visuais – Pintura – Livro de Artista. I. Soares, Antônio Augusto Frantz II. Ramos, Paula. III. Moraes, Angélica de. IV. Noronha, Marcio Pizarro. V. Gomes, Paulo. VI. Título

CDU 75

---

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
Bibliotecária Responsável: Vanessa I. Souza CRB – 10/1468

ISBN 978-85-62689-51-2



Financiamento



**Prefeitura de  
Porto Alegre**  
Secretaria Municipal da Cultura

Paula Ramos (Org.)

# FRANTZ

O ateliê como pintura

The studio as painting

Textos | Texts

Angélica de Moraes

Marcio Pizarro Noronha

Paula Ramos

Paulo Gomes

Porto Alegre, 2011

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION

**Paula Ramos**

PRODUÇÃO EXECUTIVA | EXECUTIVE PRODUCTION

**Eleonora Joris**

TEXTOS | TEXTS

**Angélica de Moraes**

**Marcio Pizarro Noronha**

**Paula Ramos**

**Paulo Gomes**

VERSÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH VERSION

**Nick Rands**

**John Norman** (texto de Angélica de Moraes)

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

**Roka Estúdio**

REVISÃO DE TEXTO | PROOFREADER

**Patrícia Pitta**

IMPRESSÃO | PRINTING

**Gráfica Pallotti**

ACABAMENTO DAS CAPAS | BOOKBINDING

**Hilton Oliveira**

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS | PHOTO CREDITS

**Arquivo Pessoal Frantz** 176, 179, 183, 192, 198

**Carlos Sillero** 2, 8, 9, 10, 11, 31, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 56, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 96, 109, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 140, 143, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 262

**Carlos Stein** 24, 50, 51, 53, 84

**Cássio Maffazioli e Walter Karwatzki** 3, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 132, 138, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 242, 243, 245, 250

**Cíntia Guimarães** 55, 85, 263

**Daniel Terres** 57, 58, 59, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 244, 246, 247, 248

**Frantz** 172, 185, 198

**Gaby Benedict** 102, 106

**Igor Sperotto** 32, 33, 99, 100, 103, 104, 106, 168

**Juliana Lima** 198

**Mario Röhnehl** 60, 62, 65, 73, 76, 80

**Martin Streibel** 31, 176

**Paula Ramos** 4, 5, 7, 28, 29, 34, 40, 41, 110, 112, 113, 155, 158, 159, 162, 163, 166, 167, 199, 256, 257, 261

**Túlio Pinto** 28, 29, 34, 192, 194

**Vera Chaves Barcellos** 54

Há mais de trinta anos comecei a pensar em arte e, nesse tempo, muitas pessoas têm acompanhado meus questionamentos e processos. Pessoas que me motivaram, que me criticaram, que me fizeram pensar, que me incentivaram a continuar. São muitas para cada letra do alfabeto, e seria uma injustiça listá-las aqui, correndo o risco de esquecimento de tantas outras... Mas quero agradecer a algumas em especial: à minha mãe, Reinilde; a meus filhos, Marília, Antônio e Teodoro; e, sobretudo, à Juliana, que tem estado ao meu lado todos os dias.

*For more than thirty years I started to think about art and, during this time, many people have been followed my questions and processes. All the people that motivated me, criticise me, made me think and encouraged me to continue. There are many of these people for each letter of the alphabet and would be an injustice named all in here, taking the risk to forget many others, but I want to thank some of them in particularly: to my mother, Reinilde; to my two sons and my daughter, Marília; and over everything, to Juliana, that has been besides me everydays.*

FRANTZ



# Sumário | Contents

PAULA RAMOS	25	O ateliê como pintura
ANGÉLICA DE MORAES	61	A pele da pintura e a memória aderida
MARCIO PIZARRO NORONHA	97	Frantz em seis tempos – de apropriações, memórias e poéticas no corte-pintura-costura
PAULO GOMES	133	Alguns indícios, percebidos durante a fruição
PAULA RAMOS	169	Cronologia
	200	Currículo
	203	English texts



# O ateliê como pintura

PAULA RAMOS

O que faz um pintor? Pinta. Esta é, certamente, a resposta mais direta, clara e certa. Um pintor pinta. Ou, aproximando a assertiva do campo das artes visuais, um pintor é aquele que exerce a arte da pintura. Antônio Augusto Frantz Soares (1963), ou simplesmente Frantz, artista plástico, define-se como “um pintor que não pinta”. A retórica talvez pudesse dar conta desse nó semântico, mas a situação exige uma postura mais reflexiva.

Os trabalhos apresentados neste livro levam a assinatura de Frantz. E são pinturas. Alguns aparecem no suporte tradicional da tela, o chassi retangular; outros se desdobram em páginas de livros; e há os que se fixam à superfície do papel. Em comum, o interesse pela matéria da pintura, pela memória da pintura, pela reflexão do que é, afinal, pintura. Tal debate não se limita a um diálogo intimista de Frantz consigo mesmo, ou a conversas esporádicas com outros pintores e críticos de arte; ele se dá na própria obra, na obra que é o motor da inquietação, que incorpora, com propriedade e vigor, os desassossegos do artista, bem como os ritmos e as vivências do espaço no qual ela se instaura, o ateliê.

Observando a produção atual de Frantz, o que vemos? De um modo geral, marcas, nós, viscosidades, pegadas, saliências, pingos, escorridos e cores, muitas cores: sutis,

soturnas, intensas, luminosas. No amálgama desses elementos, impera uma curiosa harmonia, equilibrando pesos e provocando o enfrentamento dos tons e das manchas. Vazias de qualquer conotação temática ou figurativa, as pinturas têm como ponto de partida impressões que o olhar do artista recolhe da experiência sensível e que nos devolve como poética. Isso não impede, no entanto, que em meio à abstração que domina as superfícies pictóricas, não se possa identificar formas que remetam a ondas, céus, constelações, oníricas paisagens, numa operação que aciona capacidades perceptivas e imaginativas do espectador. São muitas as portas de entrada ao “universo Frantz”, e não há dúvida de que a materialidade e a riqueza formal de suas pinturas por si só fascinam. Talvez fosse concebível, inclusive, discutir sua produção tomando como ponto nodal a exuberância plástica que a caracteriza, bem como o diálogo com a tradição da própria história da arte. Tal abordagem, entretanto, excluiria o que mais interessa ao artista e o que torna suas obras especialmente singulares: o processo.

Nesse ponto, retomamos o paradoxo inicial do texto: Frantz é um pintor que não pinta. Já pintou muito, é verdade. Na vertiginosa década de 1980, participou de todos os salões aos quais se inscreveu, arrematando prêmios importantes. Em seu currículo, são quase 30 individuais e mais de 70 coletivas, majoritariamente de pintura e majoritariamente nos anos 80, o que também atesta o reconhecimento que então gozava no meio. Mas, de repente, o artista parou. Parou de produzir o que até então produzia; parou de expor; parou de frequentar o circuito. “Perdendo-se”, muitos diriam. “Encontrando-se”, ele retrucaria.

Essa operação começou em um período de certo recolhimento de Frantz, no final do ano de 1990, quando permaneceu por três meses na cidade de Kiel, no norte da Alemanha. Para manter limpo o chão do ateliê no qual trabalhava, forrou-o com papel. E este foi recebendo, paulatinamente, resquícios das ações, marcas que assinalavam o decurso artístico naquele “campo de batalha”. No final do período, percebeu potencialidades mais expressivas e reveladoras no forro maculado de modo aleatório do que no que vinha fazendo intencionalmente. Com os papéis na mala e na cabeça, retornou ao Brasil e começou a vivenciar mudanças radicais não apenas em sua obra, mas também em sua vida, que lhe exigiram reflexão e alentada pausa.

## Desterro voluntário

Muitas pessoas qualificariam como exagerados os quase dez anos de ostracismo de Frantz, mas como mensurar o tempo necessário para compreender o que realmente nos move e motiva? No caso do artista gaúcho, uma vez que não encontrava mais sentido em simplesmente produzir, em simplesmente exibir novos trabalhos no mercado, pôs-se a pensar, tal como Sísifo diante de sua incomensurável tarefa, nas especificidades da pintura e no que faz de alguém artista. Com a audácia e a liberdade características, enfrentou aquele que era, antes de mais nada, o seu próprio impasse. E teve coragem de perceber, no lixo do ateliê, manifestações vívidas e pulsantes da pintura, que tantas vezes agonizara nos discursos dos teóricos e mesmo nas práticas dos artistas.

Era meados dos anos 90 e Frantz, procedendo ao costume adotado na Alemanha, forrou o ateliê no qual dava aulas. Ali, semanalmente, recebia cerca de seis alunos, cada qual em seu espaço e com sua cadência. Estendendo metros de tela de algodão nas paredes e no chão, fez do tempo um aliado. O mesmo tempo necessário para observar, questionar e amadurecer percepções era o tempo exigido pelas telas para receber as impressões de tantos gestos, para sedimentar os resíduos, para consolidar as vivências. Algumas das primeiras coberturas permaneceram meses fixadas à estrutura da sala, mas houve as que ficaram anos. Em algum momento, o artista decidiu que estavam prontas. E começou a fazer as “suas pinturas”. Com segurança, arrancou-as das paredes, cortou-as e as organizou, dando início à meticulosa edição, apontando as partes que seriam esticadas sobre chassis e aquelas que, mais tarde, dariam corpo aos livros.

Durante anos, essa etapa do processo foi eminentemente solitária. Era Frantz consigo mesmo. Nos últimos tempos, algumas pessoas têm acompanhado a retirada das telas. Observadoras privilegiadas, testemunham a triagem inicial; examinam o modo como o artista lida com a matéria, como ele a desmistifica para, justamente, suscitar um novo olhar sobre as coisas. Se pensarmos que, no ateliê-laboratório de Frantz, as lonas matriciais são pisadas, muitas se encontram perfuradas e outras tantas trazem marcas de cigarros, calçados e sujeiras, então equivale a dizer, de certa forma, que também as pinturas são pisadas, perfuradas e maculadas.





As regras estabelecidas por museus e galerias geralmente asseveram que devemos manter distância das obras e que tocá-las é proibido. Frantz, contudo, sugere uma relação diferenciada, convidando o espectador a examinar a pele tantas vezes resinosa da pintura, a sentir os cheiros dos materiais, a puxar com energia as páginas dos livros que se aglutinaram. Raros são os limites, tanto no fazer, como no usufruir, e experimentar é o verbo em eterna conjugação. “Por que não?”, Frantz se pergunta. Movido pela humildade e sabedoria de quem tem consciência da condição de eterno aprendiz, o artista se alimenta de tentativas. E, mesmo quando o terreno é desconhecido, arrisca; afinal, o caminho se faz ao caminhar.

## Ateliê-laboratório

Nesse sentido, como não lembrar do menino Antônio Augusto, que no laboratório do colégio, entre tubos de ensaio e copos de Becker, provava e testava tudo? Como não referenciar o adolescente que, buscando conhecer as propriedades e o funcionamento dos elementos, a química por trás da forma, frequentemente estendia os experimentos escolares ao quintal de casa, numa laboriosa aventura?

O empirismo construtor verificado nos idos dos anos 70 se mantém, o que nos permite dizer que, do garoto curioso ao artista irrequieto, pouco mudou. De certa forma, inclusive, alguns interesses permanecem inalterados. Afinal, no universo da pintura, quantas pessoas, hoje, conhecem materiais e processos como Frantz? Quantas pessoas, hoje, sabem que resultados esperar da associação entre os mais diversos pigmentos e aglutinantes?

O artista não faz segredo dessas informações, pelo contrário; também não as considera decisivas para a qualidade de um trabalho artístico. Mas é certamente curioso lembrar que, antes de propor a reviravolta conceitual em sua poética, Frantz já era um reconhecido especialista em seu ofício, profundamente versado na cozinha da pintura. Foram esses conhecimentos, inclusive, associados à ousadia característica, que o levaram a apresentar, em 1986, no 9º Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, uma pintura sem suporte, uma pintura sem tela. Tratava-se de uma película de tinta acrílica, substância moldável, dobrável, entre a bidimensionalidade da pintura e o volume da escultura, entre a gestualidade do artista e a corporeidade da matéria. Arrojado, o trabalho conquistou o prêmio em pintura

na Região Sul, ao mesmo tempo em que indicava, aos que estavam atentos, um outro dia-pasão de questões, que se manifestaria poucos anos depois.

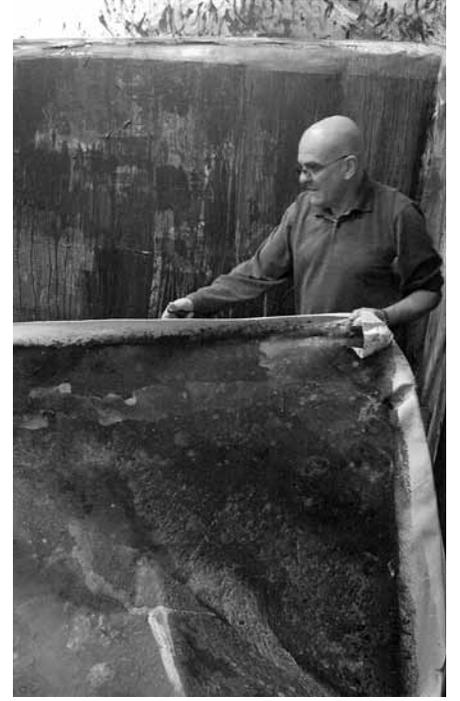


Sem título | Untitled, 1986  
Tinta acrílica | Acrylic  
200 x 150 cm  
Coleção | Collection  
FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ

Mas, voltemos ao ateliê-laboratório de Frantz. Percorrendo o olhar pelo cenário aparentemente caótico, palco de tantos atores, deparamo-nos com situações invulgares: no fundo da lata, o resto de tinta criou uma membrana de cor; o largo pincel, esquecido sobre uma pasta agora seca, desprende-se, deixando seu relevo; as fortes aguadas impingiram escorridos e respingos além dos limites dos quadros em execução; restos de toda ordem conferiram espessura à cobertura do piso. Por que não pintura? Superfície-cor, matéria-cor, camada-cor. Mais do que o registro ocasional dos processos e possíveis acidentes inerentes à prática artística, nesses fragmentos, nas extensões maceradas das telas, reside a própria memória da pintura. Microcosmo em expansão, o ateliê, em sua ordem aberta e instável, como depositário de sensações, vivências, encontros e embates, termina por ser o quadro mais bem acabado.

O ateliê, aqui, não é o motivo da obra, não é o tema da obra, é a essência dela. Muitos foram os artistas, ao longo da história da arte, que representaram seus ambientes de trabalho. Desde o século 16, tal como despontam nas obras, esses estúdios sugerem concepções de mundo e estados de espírito; em composições de viés romântico e idealizado, emergem para potencializar o aspecto de exceção daquele universo e, naturalmente, da







pessoa que nele vive. Nesse sentido, a escolha do que representar, dos elementos que entram, ou não, em cena, é fundamental.

No caso de Frantz, a operação é distinta, inclusive porque a presença do artista é referenciada de modo submerso. Aliás, qual artista? Em seu ateliê-matricial, os vestígios são múltiplos, coletivos e, em certa medida, também anacrônicos, ao embaralharem diversos tempos. E mesmo quando Frantz forra ateliês individuais – o que iniciou há poucos anos –, o seu objetivo não é de recolher expressões e resquícios que identifiquem os protagonistas daqueles espaços; o que o instiga é pensar a amplitude das manifestações da pintura. Isso é tão marcante, que o artista seria capaz de forrar uma oficina automotiva ou mesmo uma indústria na qual houvesse processo pictórico. Por que não?

Portanto, não é o artista por trás do trabalho que motiva Frantz. Essa questão lhe interessa na medida em que levanta polêmicas sempre acaloradas em torno da autoria. O que lhe move, tenazmente, é o exercício de perceber pintura, de pensar pintura. Frantz, pintor que não pinta, faz da pintura seu *leitmotiv*. Esse entendimento nos lança, uma vez mais, às questões centrais de sua poética: de um lado, a compreensão de que, além de laboratório, além de espaço privilegiado de criação, o ateliê é matéria, é a própria obra; no caso específico, o ateliê é pintura. De outro, a consciência de que, assim como construímos o olhar para essa portentosa e admirável pintura, somos por ela construídos. E ela, seguramente, não deixará que percebamos as múltiplas camadas do cotidiano como antes. O corte foi feito.

Paula Ramos é crítica de arte, pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS).





Sem título | Untitled, 1996  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 100 x 300 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 135 x 300 cm

Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 50 x 90 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 50 x 90 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006

Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006

Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

Sem título | Untitled, 1992  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2004  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

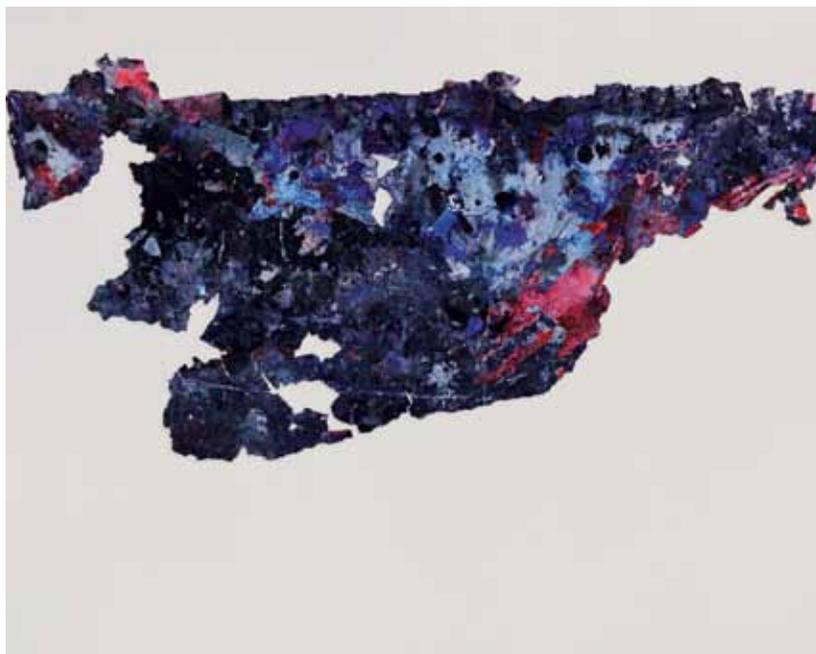




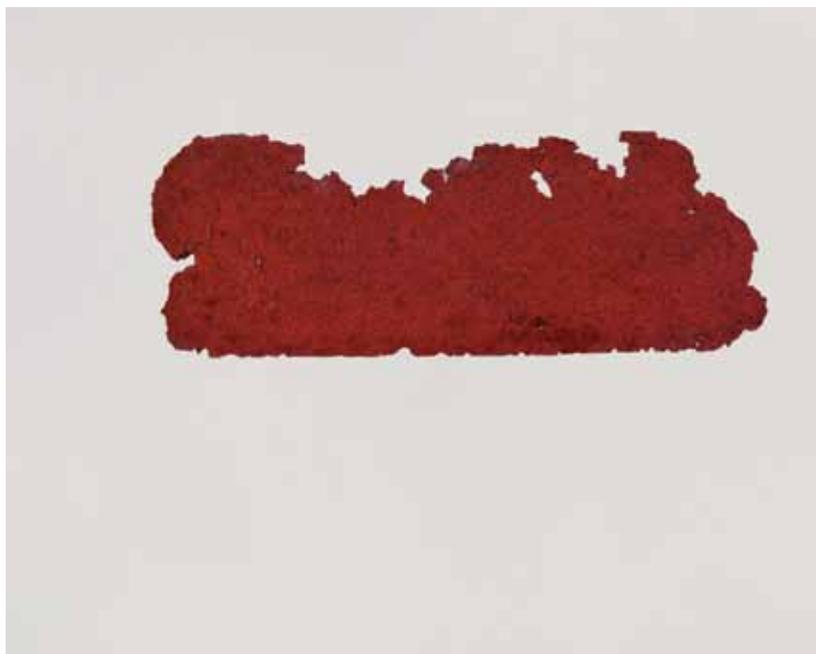
Sem título | Untitled, 1992  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1992  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 65 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 60 x 80 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 60 x 80 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



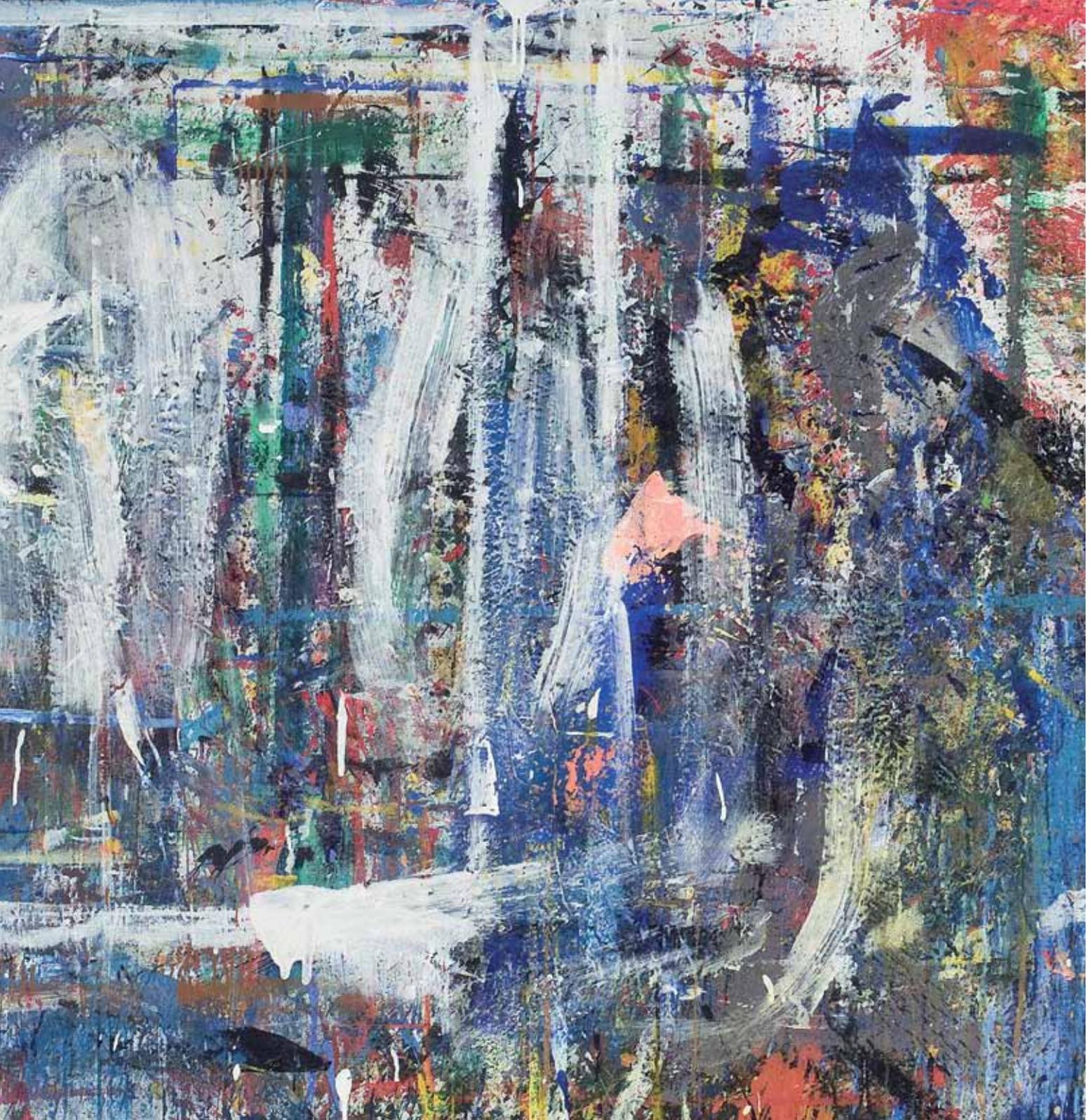
Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 60 x 80 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2009

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 60 x 80 cm

Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

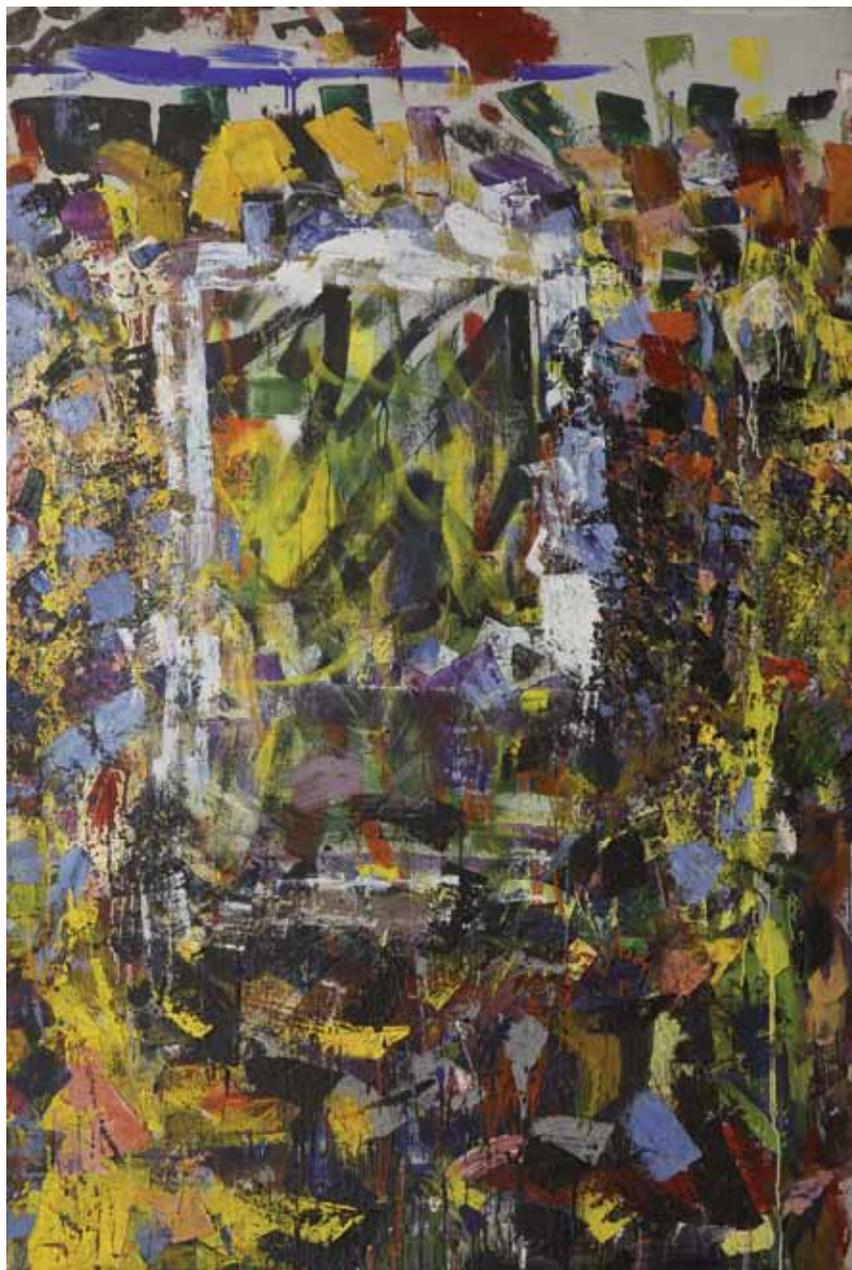




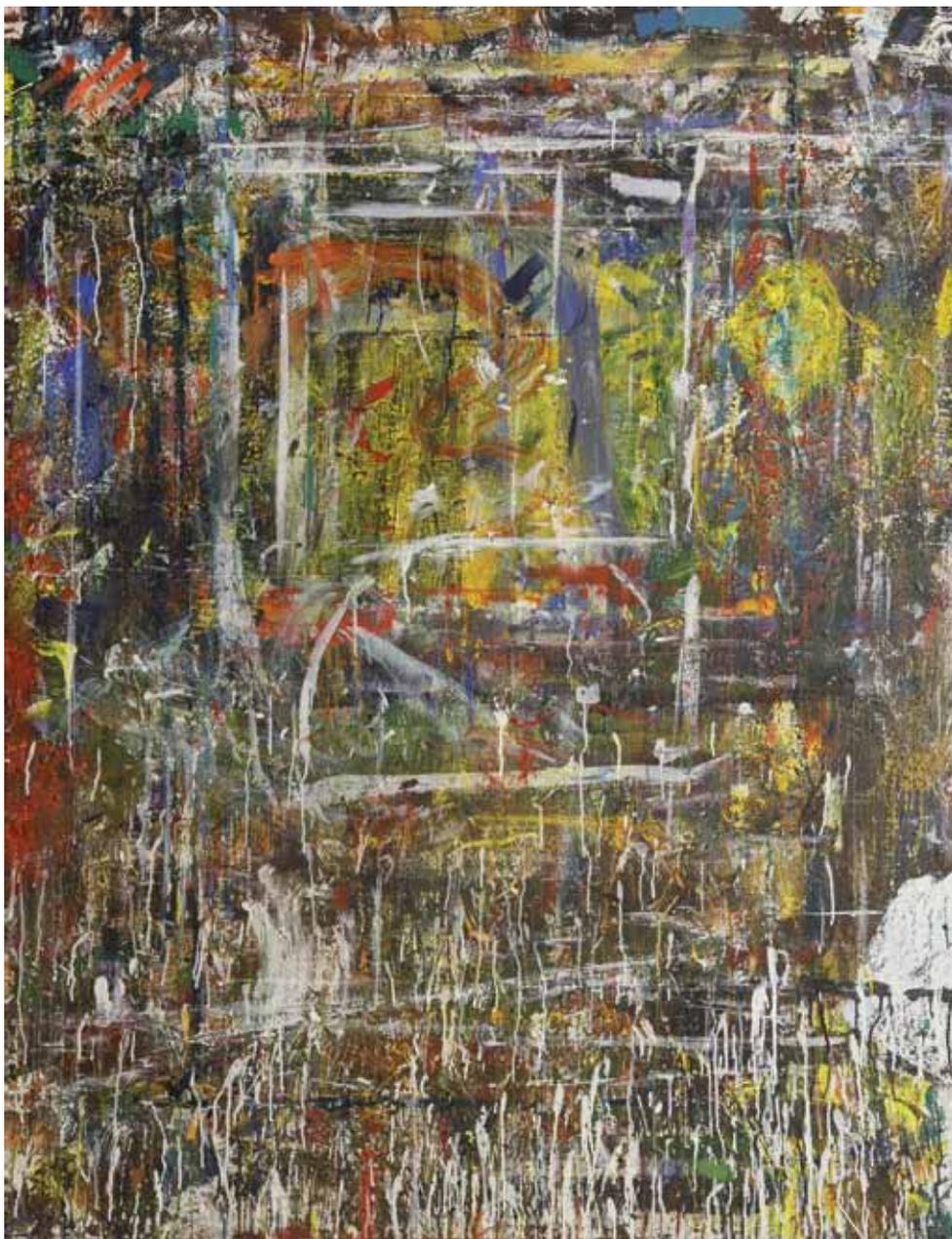
Sem título | Untitled, 1998

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 280 cm

Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1997  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 220 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



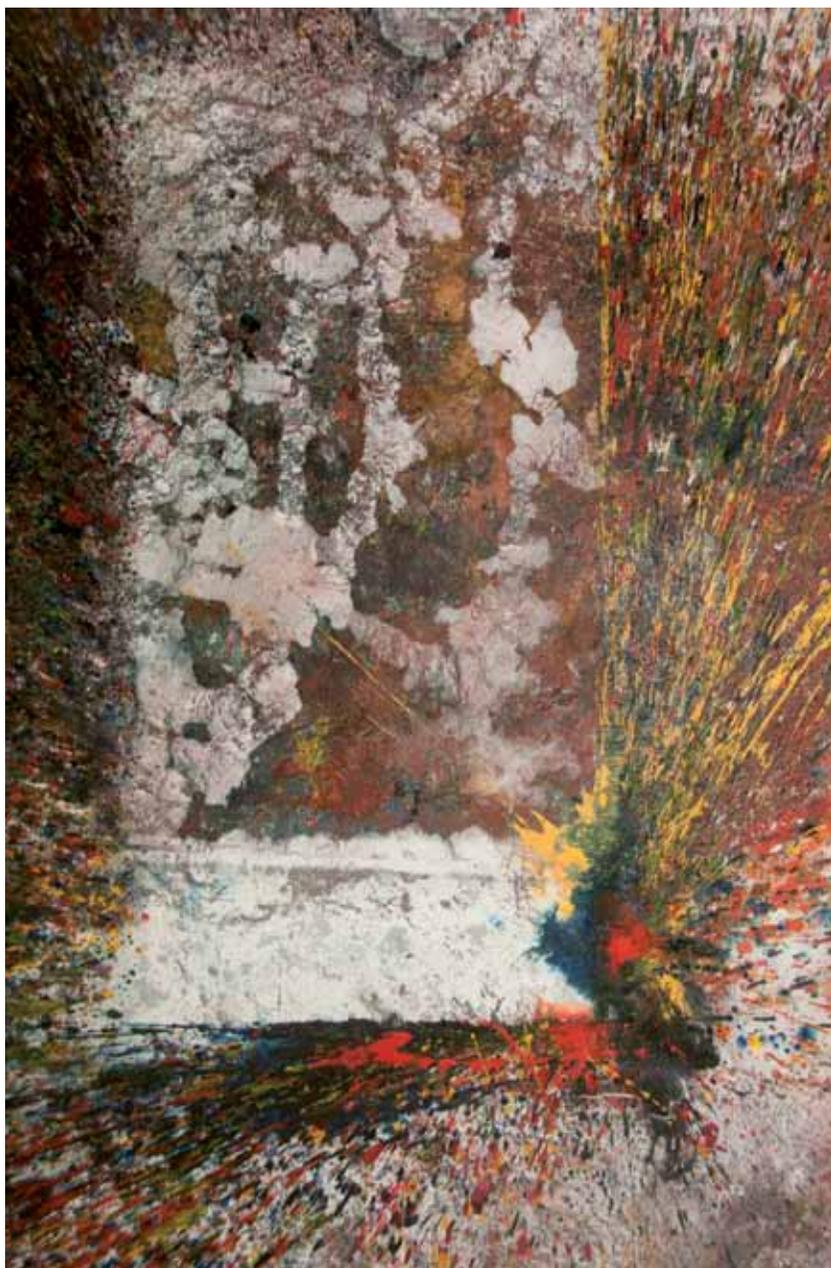
Sem título | Untitled, 1997  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 190 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



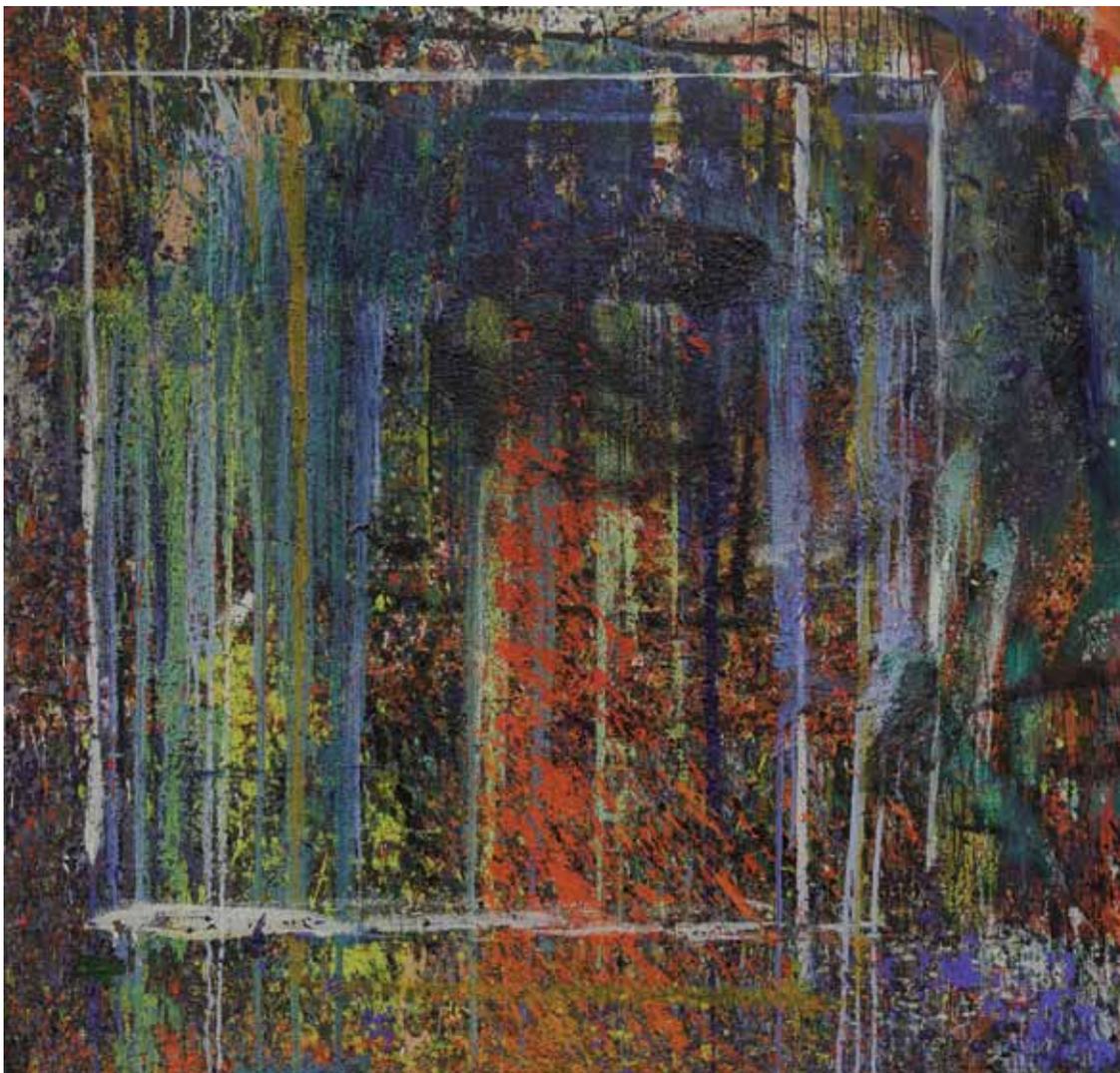
Sem título | Untitled, 1998

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 180 x 270 cm

Coleção | Collection Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS



Sem título | Untitled, 1998  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 240 x 180 cm  
Coleção | Collection Marcio Pizarro Noronha, Goiânia, GO



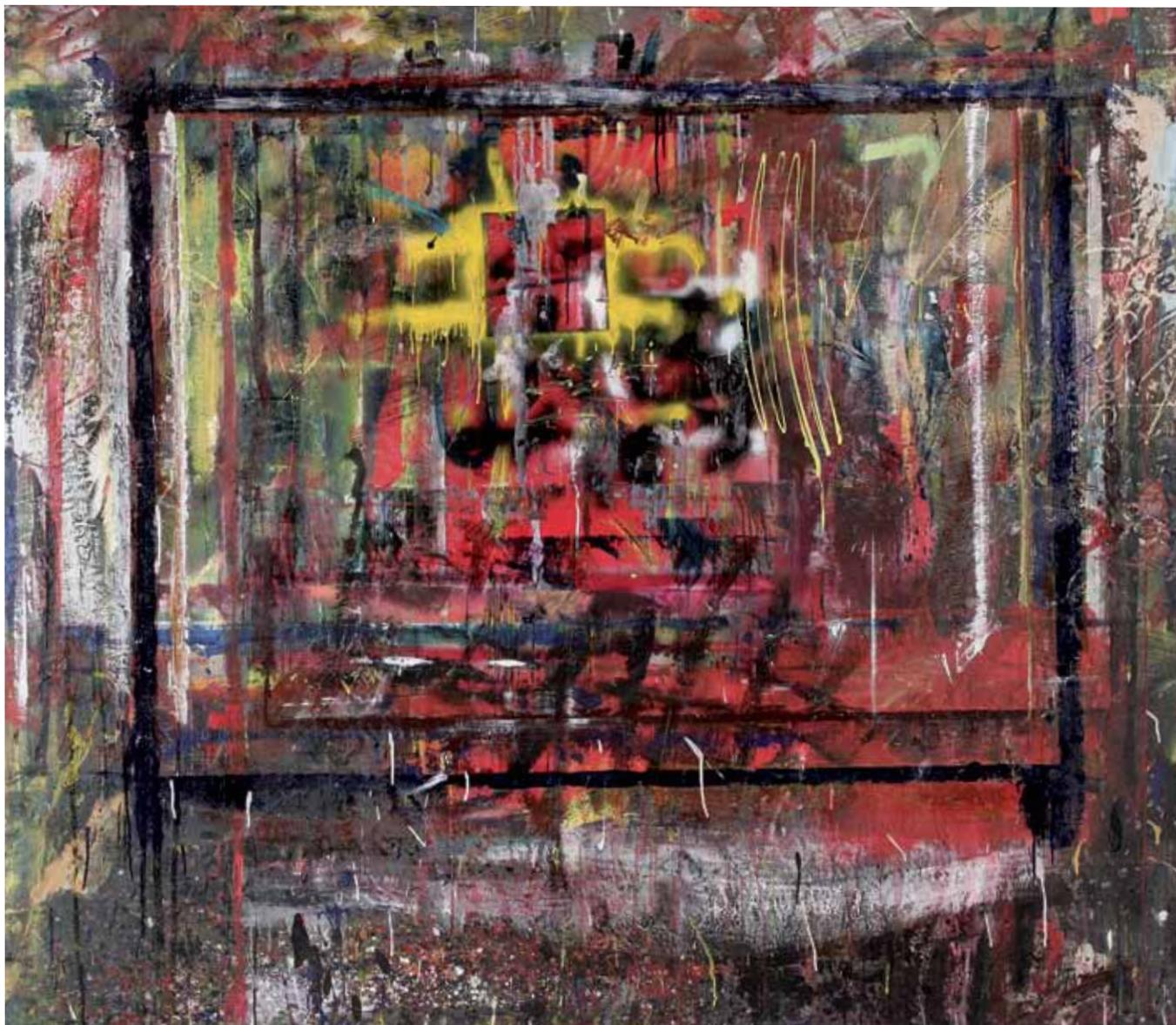
Sem título | Untitled, 1999  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 190 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1998

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 180 x 220 cm

Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1998  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 170 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1998  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 180 x 240 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



# A pele da pintura e a memória aderida

ANGÉLICA DE MORAES

A personagem não poderia ser mais atual: grafiteiro em pleno sucesso executa arte atrevida e invasora dos espaços urbanos. Lata de spray na mão, macacão respingado de tinta, cabelos longos e sorriso aberto, em contraste com o olhar irônico e brincalhão, mas defendido. A foto poderia estar impressa em algum livro editado no exterior, em inglês ou alemão, sobre o incensado grafite brasileiro, que na primeira década do século 21 passou a ocupar espaços consagrados no circuito internacional e até mesmo ser inscrito na fachada da Tate Modern, em Londres.

A foto de Frantz poderia estar nessas publicações se elas fossem menos epidérmicas na investigação das origens históricas do que descrevem. Afinal, trata-se de fenômeno com mais de quatro décadas de existência. A imagem de Frantz grafiteiro, porém, está guardada de modo indelével na memória da cultura no Rio Grande do Sul. Ela ajuda a contextualizar e a aprofundar qualquer estudo crítico mais exigente que se fizer sobre a influência do grafite na pintura contemporânea no Brasil.

A trajetória de Frantz e sua obra ajudam a entender o ajuste de contas com a tradição da pintura, promovido no final do século 20 e início do 21. Explica o frescor da proposta de



atualização do pictórico no contemporâneo, que se faz pela subversão de conceitos tidos como pétreos na área. Entre eles, a questão da autoria e da intencionalidade. Frantz subverte esses e vários outros princípios, provocando uma revigorante análise do que é essencial e do que é acessório no rico legado histórico da pintura. Aponta alguns caminhos possíveis para a revitalização desse meio que, embora seja a coluna vertebral da história da arte, também é, em grande medida, a trincheira na qual se dá a batalha maior entre reação e renovação.

### Expressão de urgência

Frantz foi um dos protagonistas dos agitados anos 80. Assim como ele, toda uma nova geração tomava de assalto um ambiente acostumado à meritocracia nascida dos currículos extensos. Frantz logo conquistou nítida presença nos salões e premiações de nível nacional.

Sua primeira exposição individual aconteceu no espaço de maior prestígio do circuito cultural gaúcho: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Era 1982 e o artista, então com apenas 19 anos de idade, já alimentava seu trabalho com a coragem de quebrar paradigmas bem pensantes e atravessar terrenos minados que a outros causava paralisia ou vazias negociações com o estabelecido e aceito. Suas telas se apropriavam de fragmentos de palavras de ordem anti-ditadura, pichadas apressadamente e de modo clandestino nos muros da cidade.

Frantz fez dessa expressão de urgência e despojamento formal a raiz da sua obra. O instante roubado à vigilância das chamadas forças da ordem não permitia bordados inúteis. Não eram tempos de grafites melosos mimetizando universos multicoloridos e falsamente infantis – como os que caracterizam boa parte da produção consentida que ganha as ruas na atualidade –, mal disfarçando a receita para conquistar os espaços do mercado de arte. Naqueles tempos, os traços precisavam ser mais rápidos e concisos. As cores resumiam-se praticamente ao preto e ao vermelho, além do branco do muro. Era o momento agarrado à unha. Não havia possibilidade de ficar escolhendo e hesitando entre várias cores de spray. A invasão do espaço visual se fazia nas frinchas da repressão de um regime totalitário agonizante, mas atento.

Transferindo suas intervenções das ruas para as telas, Frantz fez do “X” o signo emblemático de uma bem sucedida fase de pinturas, que sabia explorar a ambiguidade. Apropriou-se de fragmentos de palavras de ordem pichadas nos muros e onde nunca faltava o “‘X’ da palavra “abaixo” (abaixo a ditadura, abaixo a repressão). Tratava o “X” como índice de exclusão ou multiplicação, negação ou aglutinação. Tudo muito sutil, porque era a sutilíssima época das mensagens cifradas. A censura política ainda agia com mão pesada.

O grafiteiro e jovem pintor de quadros dos anos 80 é o fio condutor para entender a rebeldia continuada de um artista singular também e especialmente na atualidade. Frantz reconfigura o lugar da pintura para além da prática convencional de modelos estabelecidos e domínio manual de técnicas. Coloca-a no centro de uma discussão conceitual de grande potencial de ruptura criativa, ao afirmar a apropriação como instrumento de análise do próprio fazer pictórico. Gera uma zona de atrito que lança luz sobre um meio bastante contaminado pela mera obediência a hegemonias de linguagens estabelecidas.

## No epicentro da pintura

Desde os tempos de grafiteiro, Frantz deixou bem claro que não estava querendo se inserir a todo custo em um sistema, mas mostrar a esse mesmo sistema seu modo muito pessoal de pensar e fazer arte. Já era dono de uma personalidade que se afirmava pelo contraste e pela controvérsia. Não é dos que se amoldam, mas dos que propõem interrogações pertinentes (e impertinentes) para colocar moldes em xeque. Duas décadas e meia depois de abandonar o grafite, continua movido a desafios. Gosta de incomodar. Sente especial prazer em dinamitar o terreno antes de construir sobre os escombros.

Mesmo tendo sido alvo de reconhecimento oficial importante – como o Prêmio em Pintura no IX Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte, 1986) –, ele não teve uma formação acadêmica convencional. Em 1990, fez residência artística na Kunstverein Kiel (Kiel, Alemanha), ateliê que concentrava grande número de jovens vindos de várias partes do mundo, exatamente quando a Alemanha se constituía em epicentro da retomada da pintura.

Preferiu aprender na prática, o que inclui o prazer de ler muito sobre história da arte e, em especial, sobre técnicas e materiais artísticos. Não é, de modo algum, um ingênuo ou um intuitivo. Conhece em profundidade o chamado *métier*. Mas confessa certa impaciência com textos teóricos: “Aprendo mais vendo o que os artistas fizeram do que o que os teóricos pensaram sobre essa produção. [...] Se quero saber algo, leio ou pergunto”<sup>1</sup>, resume ele. Conta que nem sempre encontrou quem estivesse disposto a revelar detalhes ou segredos do ofício. Os mais generosos, observa, foram os grandes nomes. “Iberê Camargo me explicou detalhadamente a técnica do preparo do fundo da tela”, lembra. Afinal, conclui com uma pitada de ironia, “[...] quem sabe onde está sua arte sabe que ela não está apenas na técnica, e sim no que se faz com ela e com que finalidade”.

## Outdoors de arte

Talvez seja útil ao leitor saber que conheci Frantz quando, no início dos anos 80, já nos últimos tempos antes de me radicar em São Paulo, eu assinava uma página semanal de crítica de artes visuais no jornal Zero Hora. Presenciei e noticiei nessa página a veloz ascensão de

[1]

Todas as declarações de Frantz citadas neste texto foram feitas em uma série de entrevistas realizadas pela autora com o artista em dezembro de 2010, em São Paulo, e em março e abril de 2011, em Porto Alegre.



Projeto Outdoor |  
Outdoor Project, 1984



Frantz no circuito e a refrescante ruptura que promovia no solene e hierarquizado meio da pintura. Quando resolvi sugerir à ZH patrocinar a realização de uma exposição de *outdoors* em Porto Alegre, tratei imediatamente de colocar Frantz na lista de 30 artistas a serem convidados. Era o mais jovem talento de um elenco que incluía Iberê Camargo (1914–1994) e Vera Chaves Barcellos (1938), entre muitos outros nomes gaúchos consagrados.

A curadoria de *outdoors* – realizada em 1984 sob inspiração de evento semelhante, feito no ano anterior, por Aracy Amaral, nas ruas de São Paulo – foi um sucesso que atraiu muito público, inclusive em excursões escolares vindas do interior do Estado, o que causou sua prorrogação por várias semanas. Frantz apresentou uma composição em vermelho, branco e preto, em que retomava para o espaço da rua signos que tinha retirado dos grafites para as telas. Uma resignificação, entre tantas, que o artista promoveria com sua obra, ao alterar meios e modos de pensar e fazer o espaço da pintura.

Meu diálogo mais estreito com Frantz e sua produção foi, infelizmente, interrompido por conta de minha mudança para São Paulo. Naquela época, a distância geográfica acabava resultando bem maior do que hoje, quando o colóquio virtual pode ser tão eficaz

quanto o presencial. A retomada do nosso diálogo se fez para este livro. Mais do que o encontro com um artista inscrito em um tempo determinado do passado, notei de imediato a atualidade do que olhava e percebia. Não havia motivo algum para nostalgias passadistas. Frantz estava inteiro jogado no aqui e agora, em outra provocação a me exigir olho atento e reflexão.

Seu trabalho habita com total relevância o tempo atual da arte, e é alimentado da urgência de definições que estão na raiz da contemporaneidade. A alta voltagem criativa acumulada ao longo desse período de 25 anos no qual não acompanhei sua produção me foi apresentada de chofre, em semanas de intensa atualização e observação de uma obra caudalosa, diversificada em muitas experimentações de meios e linguagens. Impossível usar a caixa de ferramentas habitual da crítica. O universo em expansão contínua da obra de Frantz não aceitaria rótulos redutores. Só admite a busca de uma possível genealogia, a pesquisa de um fio condutor que ajude a achar o motor da obra, suas motivações e objetivos.

## Apropriação construtora

A primeira e principal operação necessária para penetrar na engrenagem dessa pintura é separar dela o que ela não é. Ela não se constrói pela pincelada autoral, pela ação da mão do artista e da maior ou menor capacidade de executar de modo virtuosístico as técnicas pictóricas a serviço da expressão de um tema. Não há estilo (ao menos no sentido tradicional do termo, que deriva da autoria, da caligrafia do pincel, da paleta cromática ou da obediência a uma linguagem estabelecida). Toda pintura de Frantz é apropriação. Este seria, em última instância, seu estilo. Mas é mais que isso: é conceito construtor.

O território de ação de Frantz não está radicado na execução, e sim no seu processo. “Sou um pintor que não pinta”, diz ele. Um pintor que entendeu o lugar da pintura no século 21, poderíamos acrescentar. Nestes novos tempos, a pintura é muito mais um dínamo de questões a empurrar fronteiras, do que um pacífico receituário de certezas. Exige o raciocínio afiado e cancela a destreza da mão no pincel, esse subproduto do ofício tantas vezes tomado como seu valor maior.





O discurso pictórico de Frantz se faz de fragmentos, de resíduos, do que não é nem nunca pretendeu ser pintura. Algo que só se torna pintura no momento em que o artista vê, recorta e articula em chassis os pedaços de tela anteriormente utilizados para revestir paredes e chão de ateliês. Ao estruturar em módulos independentes esses vestígios marginais ao ato de pintar, Frantz configura e propõe outro estágio de percepção para eles. Confere intencionalidade e contexto artístico a algo não artístico. Para isso, conta com a cumplicidade do espectador. Conta com a articulação entre o que é visto e o que é lembrado. Quanto maior o repertório de história da arte e memória visual do espectador, mais prazerosa será a visitação às impactantes não-pinturas de Frantz. Esses fragmentos selecionados dão saltos de tempo e revisitam, como simulacro, os mais diversos períodos e personalidades da arte. Aqueles mesmos que ficaram aderidos ao nosso repertório visual.

### Um voyeur no ateliê

Há outra cumplicidade necessária a essa não-pintura e sua fruição: os alunos das aulas de técnica e expressão pictórica ministradas por Frantz. Há ainda os artistas profissionais (alguns de nome consagrado no circuito artístico nacional), que despojadamente colaboram com a matéria-prima para essas obras. Eles permitem que Frantz invada e forre seus ateliês com o mesmo espesso tecido de algodão usado para as telas de pintura. Aceitam a presença desse colega/voyeur que, periodicamente, visita o local para observar se a “pintura” dessas superfícies marginais está pronta. Frantz analisa o acúmulo de resíduos e os diversos acontecimentos que a impregnam (pinceladas que desbordaram das telas, pegadas, poeira, círculos de latas de tinta e até a ocasional gestualidade da vassoura da limpeza que passou sobre essa tinta ainda molhada, no chão). E vai colecionando uma incrível gama de paletas de cores, indicativa de cada colaborador, somada a seu projeto autoral.

Baseada nessas apropriações, a pintura de Frantz tanto pode aproveitar a totalidade da superfície arrancada dos ateliês, como realizar uma edição de algumas áreas que lhe pareçam mais significativas. As margens que delimitam a composição resultam de uma negociação visual. O tamanho e as características de cada fragmento arrancado obedecem ao que Frantz identifica como “a lógica interna” das manchas e resíduos depositados. “Não sou eu que estabeleço as dimensões do recorte, são esses vestígios do ato de pintar que me mostram os

limites da composição”. Com isso, o artista sublinha ainda mais a tensão e o questionamento com as noções habituais de autoria e intencionalidade. Na nossa cultura hiperinflacionada de imagens, mais vale quem faz uma imagem, ou quem vê e dá nexos e leitura ao que foi feito?

## Pinturas para ler de perto

Após apropriar a totalidade da forração dos ateliês, Frantz gradualmente começou a realizar recortes e edições desses fragmentos. O artista identifica esse momento de mudança no processo criativo com o início, em 2001, dos seus livros. Ele recusa qualificar esses trabalhos como livro de artista. “Prefiro vê-los como um conjunto de pintura”, frisa. São livros encadernados em tela crua cujas páginas são formadas por esses vestígios/palimpsestos que sobram da pintura. “Embora possam existir individualmente, penso que a força deles surge do acúmulo, em diversas prateleiras”.

Essa biblioteca de pintura é analisada em detalhes neste livro por Paulo Gomes. Não cabe aqui, portanto, alongar-me no tema. De qualquer modo, é preciso admitir que os livros de Frantz têm uma proposta fascinante. É uma outra forma de ver a pintura. Ao invés da visão estabelecida pela distância do objeto observado (território da pintura emoldurada, especialmente a de grande formato), esses pequenos livros propõem uma observação que se beneficia da mesma proximidade intimista e calorosa da leitura. Ao invés de tatear palavras, a retina se demora observando minúcias dos restos de tinta e o modo como, vistos de perto, esses fragmentos de cor e gesto estabelecem complexos universos. São mundos e galáxias de tinta, que se articulam em sintaxe e gramática visual cheias de descobertas sopradas pela memória.

Propostas semelhantes já foram feitas em livros de artistas (e com nomenclatura assim assumida por seus autores) por pintores matéricos dos anos 80 e 90. Mas a articulação em biblioteca – que deve tributo a Anselm Kiefer (1945) e seus livros de chumbo – traz a essa formulação de Frantz uma contribuição inegavelmente autoral. Uma autoria, paradoxalmente, construída sobre uma apropriação do acaso. Uma carga poética poderosa que se esconde do olhar quando o livro está fechado e colocado na prateleira, com sua lombada de tela crua apontando ressonâncias do repertório minimalista de Donald Judd (1928–1994).

## Fantasma inesgotável

Ao deslocar para a moldura da tela ou para o interior das páginas de um livro a escritura precária dos respingos de ateliê, Frantz também discute a expansão do conceito de pintura. Algo que, por curiosa coincidência, aproxima a experiência do artista da experiência desta curadora, ao realizar a mostra *Pintura Reencarnada*, no Paço das Artes (São Paulo, SP, 2004). Naquela ocasião, observei que boa parte da produção artística contemporânea (instalações, objetos, performances e videoinstalações, entre outras) “[...] têm suas matrizes criativas solidamente fincadas no pensamento pictórico”.<sup>2</sup>

Uma pintura que não necessariamente é realizada com tintas sobre tela e que, “[...] despreendida da matéria que a caracterizava, pausa de modo indelével e perfeitamente reconhecível”<sup>3</sup> em obras realizadas em outros meios e com outros processos criativos. Essa pintura que inicialmente denominei “reencarnada” (para reafirmar a existência de uma arte periodicamente dada como morta e que sempre acaba se provando vital e necessária) talvez seja melhor entendida como *pintura expandida*. Afinal, o conceito gerador dessa minha reflexão está no famoso texto da teórica norte-americana Rosalind Krauss sobre o campo ampliado da escultura.<sup>4</sup>

De certo modo, Frantz realiza pintura expandida. Embora ainda ancorado nos materiais tradicionais, o fulcro de seu trabalho dispensa totalmente o uso direto deles. Frantz pensa a pintura, mas não a executa pelos métodos tradicionais. Para ele, “L’arte è cosa mentale” [a arte é algo mental], como já dizia o gênio renascentista Leonardo da Vinci (1452–1519).

Nessa operação de reconhecimento e identificação do singular no banal, nessa busca do acaso que pode ser transfigurado em desígnio, Frantz reflete sobre o lugar da pintura na contemporaneidade. Pode ser um lugar humilde, um simples lixo de ateliê que o pessoal da limpeza levaria embora se não fosse salvo por um olhar atento. Pode ser uma dúvida, um equívoco. Algo a ser descartado depois. Ou algo que afirma sua existência de modo sereno e duradouro, apesar da aparente ausência de atenção. Afinal, tantas vezes a pintura resistiu a sua morte anunciada que ela é hoje, a um só tempo, presença e fantasma inevitável. Enigmática em sua eternidade recortada deste mundo veloz e precário. Fixa, imóvel e, de certo modo, reconfortante, em pleno império da imagem em movimento e substituição incessante.

[2]

MORAES, Angélica de. *Pintura Reencarnada*. Catálogo de exposição. São Paulo: Paço das Artes, 2004.

[3]

Idem.

[4]

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (EUA): MIT Press, 1985.

## Arqueologia pictórica

Há uma nostalgia na arte de Frantz. Suas apropriações cumprem uma função reparadora, como se o tempo da pintura precisasse ser revalorizado, recolocado em sua moldura, devolvido ao lugar de honra que já frequentou com mais assiduidade no conjunto da produção cultural. Espécie de arqueólogo situado em algum lugar do futuro imediato, Frantz escava e mapeia o terreno pictórico para achar rastros ancestrais de tinta que a dignifiquem. Não raro encontra algum DNA da longa trajetória da pintura, logo ali, conservado no âmbar elástico e multicolor da tinta desprendida da tela, existindo como pele sem corpo.

Conforme o meio escolhido, essa pele pode ganhar a translucidez e a elasticidade autoprotetora e escultórica das resinas sintéticas, ou a estrutura, quebradiça e frágil, de concêntricas cascas arrancadas do fundo dos potes de tinta e fixadas, com cuidado de entomologista, em folhas de papel. É nesse momento que fica mais nítida a nostalgia da pintura e a pulsão pelo retorno a ela. Frantz, vale lembrar, é originário da chamada Geração 80, que recuperou e atualizou o império da pintura, submerso nas duas décadas anteriores pela desmaterialização da arte promovida pela arte minimalista e conceitual, pelo não-objeto e pela performance, além dos então novos meios de expressão, trazidos pela imagem eletrônica.

Qual o lugar da pintura? Essa é uma pergunta recorrente na produção atual de Frantz. Ao transferir para um lugar simbólico os índices de pintura que descobre no lugar comum do chão ou das paredes, o artista promove uma operação poética de base semiótica. A troca de lugar estabelece a troca de valor desse achado pictórico. A apropriação que confere a vestígios anônimos a assinatura e o *status* artístico é também uma alusão histórica. Ela nos remete ao lugar portátil da pintura de cavalete, do objeto-pintura capaz de ser acumulado em coleções e patrimônio pessoal, ao invés da pintura anterior, feita em murais e afrescos de palácios e catedrais, destinada à fruição coletiva e à afirmação do poder do Estado ou da Igreja.

## Outra percepção do tempo

Há ainda a operação simbólica que sublinha a percepção do tempo aderido nos quadros. Frantz cultiva, há anos, uma espécie de coluna de fragmentos de pintura. Deposita ali, nessa caixa de vidro retangular quase da sua altura, restos das muitas peles de tinta que coleta. São cacos de

cor. Isolados, não chegariam a configurar acontecimento estético. Ganham corpo e significado ao serem somados a muitos outros já existentes no interior desse cofre de vidro. Escultura? Objeto? Pode ser também ampulheta de um único compartimento, a desmesurar o tempo contínuo e indivisível da deposição na nossa memória das telas que vimos ao longo da vida.

A reflexão sobre o tempo e sobre a inserção da pintura na contemporaneidade foram dois entre vários outros argumentos que me convenceram não só da absoluta pertinência da obra de Frantz no panorama atual, como da necessidade de incluir seus trabalhos na exposição *Instantâneo/Simultâneo*, que está em cartaz enquanto escrevo estas linhas. O evento integra o projeto *Agora/Ágora: Criação e transgressão em rede*, conceito curatorial de abordagem multimeios que criei para o Santander Cultural de Porto Alegre.

O conjunto de enormes telas com predominância de tons azuis, apropriadas de vestígios de tinta do ateliê/sala de aula de Frantz, ocupa o mezanino daquele espaço expositivo com sólida presença, que atrai e sustenta nosso olhar, mesmo após ele percorrer as longas distâncias da arquitetura imponente.<sup>5</sup> As telas, paradoxalmente feitas do instante mais precário, garantem ancoragem na tradição pictórica àquele espaço permeado de imagens digitais e projeções de filmes e vídeos, fotografias, web art e instalações de 14 artistas nacionais e estrangeiros.

O elenco foi reunido para “[...] celebrar, interagir e questionar esta característica fundamental de nosso cotidiano: o hibridismo, a sobreposição e a instantaneidade”.<sup>6</sup> Porque “[...] nossa percepção de mundo mudou. No século 21 não há mais a ilusão de se obter explicação totalizadora de nossa existência. Nossa atividade diária é costurar fragmentos, instantes, em quebra-cabeças que jamais se completará”.<sup>7</sup> Frantz, descobridor voraz de instantes de pintura onde aparentemente ela não deveria existir, está plugado no espírito de época que vivencia.

[5]

MORAES, Angélica de. *Agora/Ágora: Criação e transgressão em rede*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Santander Cultural, 2011.

[6]

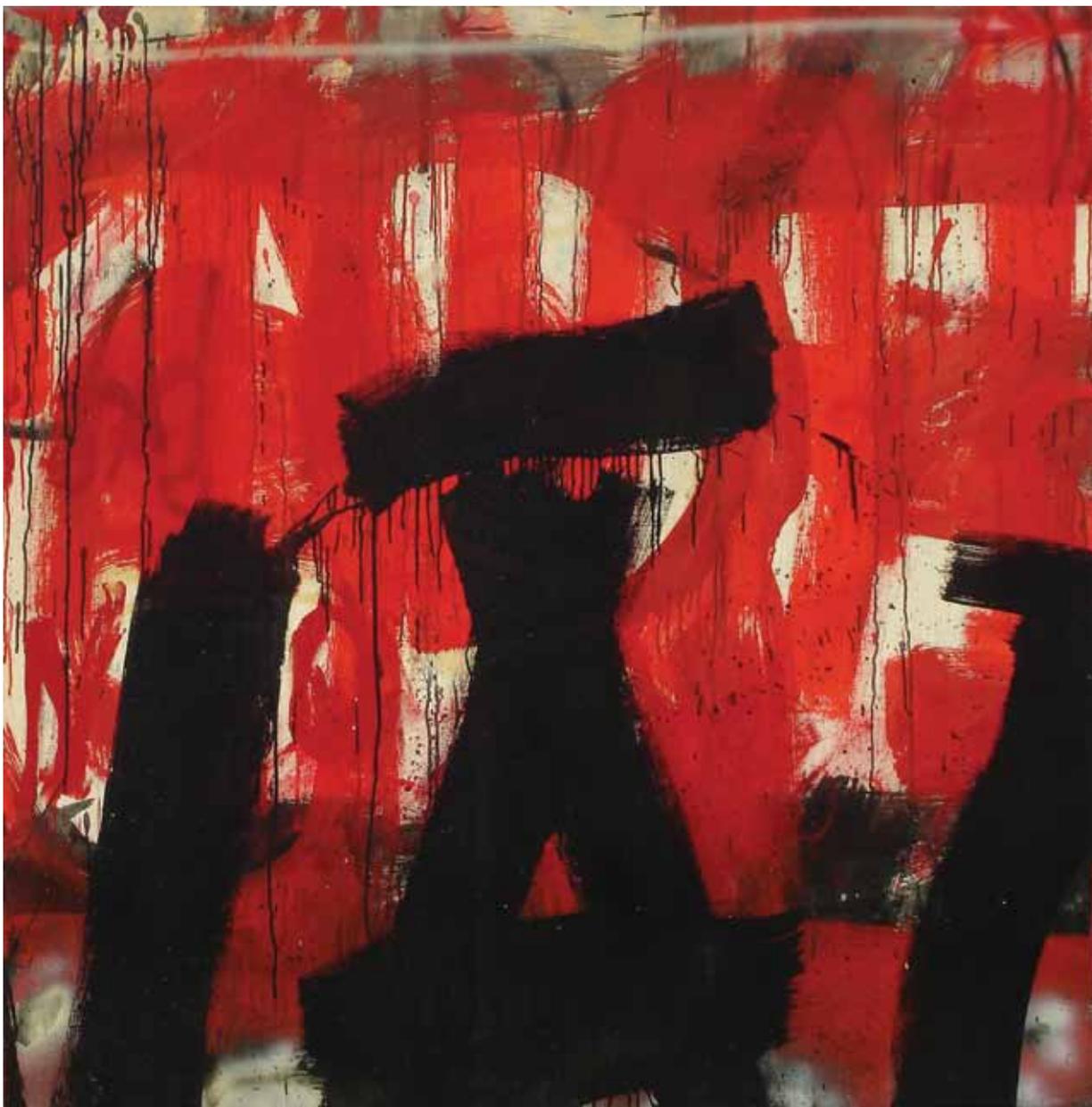
Idem.

[7]

Ibidem.

Angélica de Moraes é crítica de artes visuais, curadora e pesquisadora. Organizou e escreveu vários livros, entre os quais *Regina Silveira: cartografias da sombra* (São Paulo: Edusp, 1996) e *Sandra Cinto* (Lisboa: Editora Dardo, 2006). Vive e trabalha em São Paulo (SP).





Sem título | Untitled, 1982  
Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1982  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1982  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



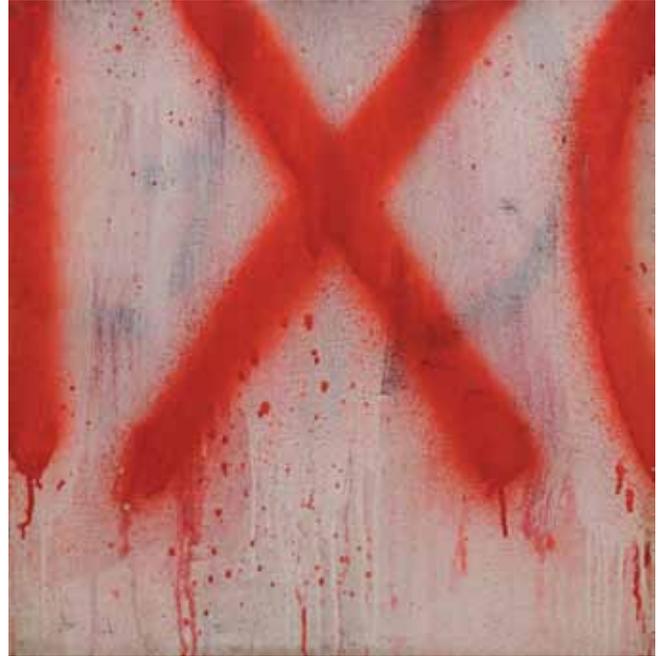
Sem título | Untitled, 1981  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1981  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1983  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection Mario Röhnelt, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1984  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 50 x 50 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 140 x 140 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 70 x 70 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985

Acrílica e spray sobre tela | Acrylic and spray on canvas, 140 x 140 cm

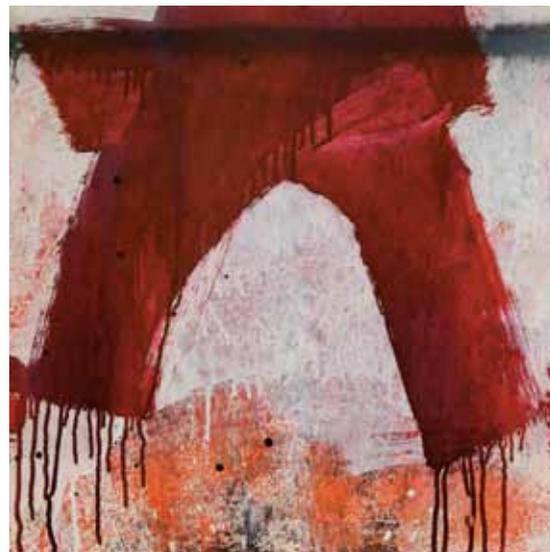
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre madeira | Acrylic and spray on wood, 140 x 140 cm  
Coleção | Collection Mario Röhnelt, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre papel | Acrylic and spray on paper, 50 x 50 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



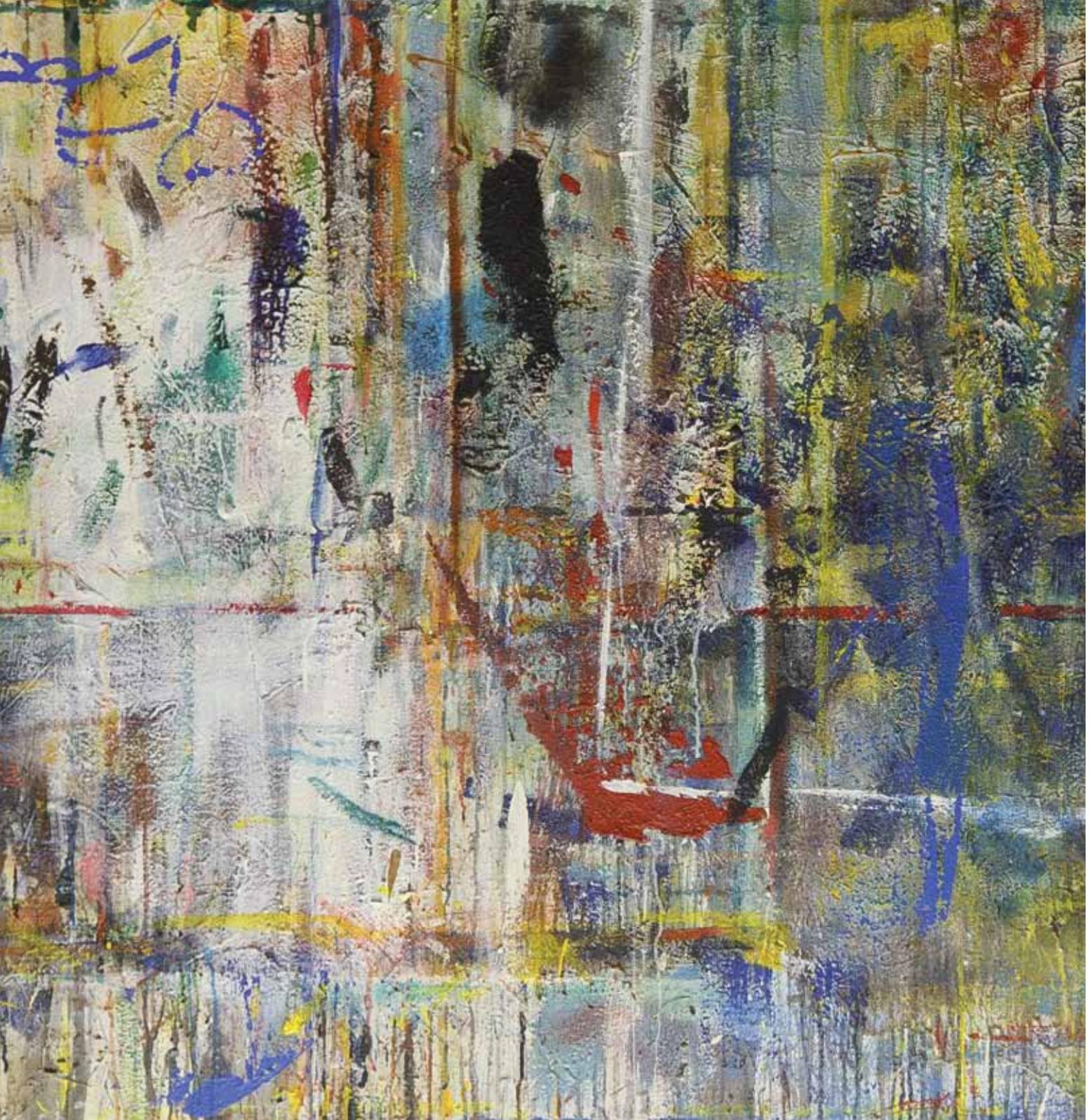
Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre papel | Acrylic and spray on paper, 50 x 50 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre papel | Acrylic and spray on paper, 50 x 50 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1985  
Acrílica e spray sobre papel | Acrylic and spray on paper, 50 x 50 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS





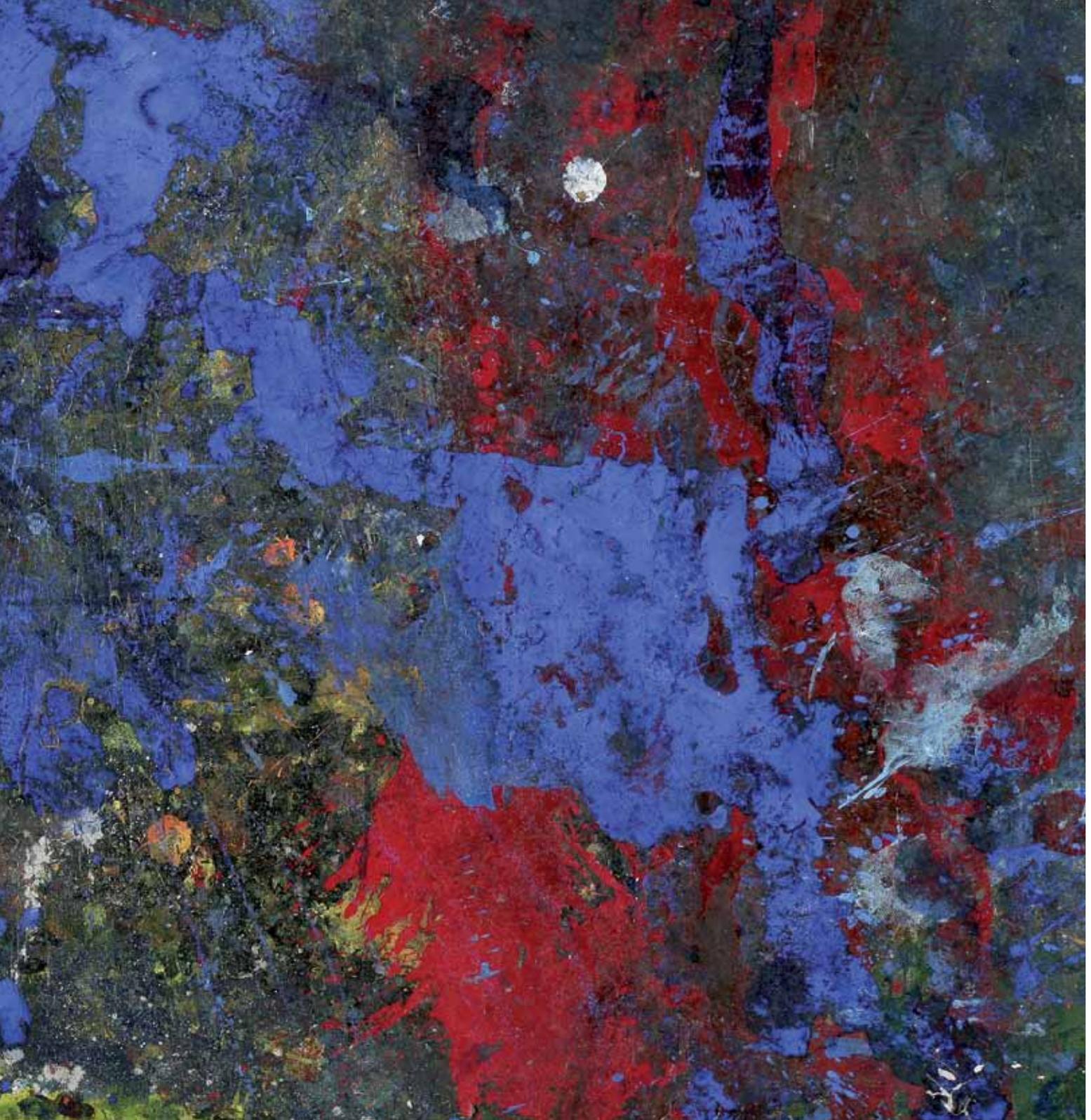
Sem título | Untitled, 1998  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 170 x 270 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1997  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 150 x 240 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1997  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 190 cm e 200 x 0,80 cm  
Coleção | Collection Marcio Pizarro Noronha, Goiânia, GO

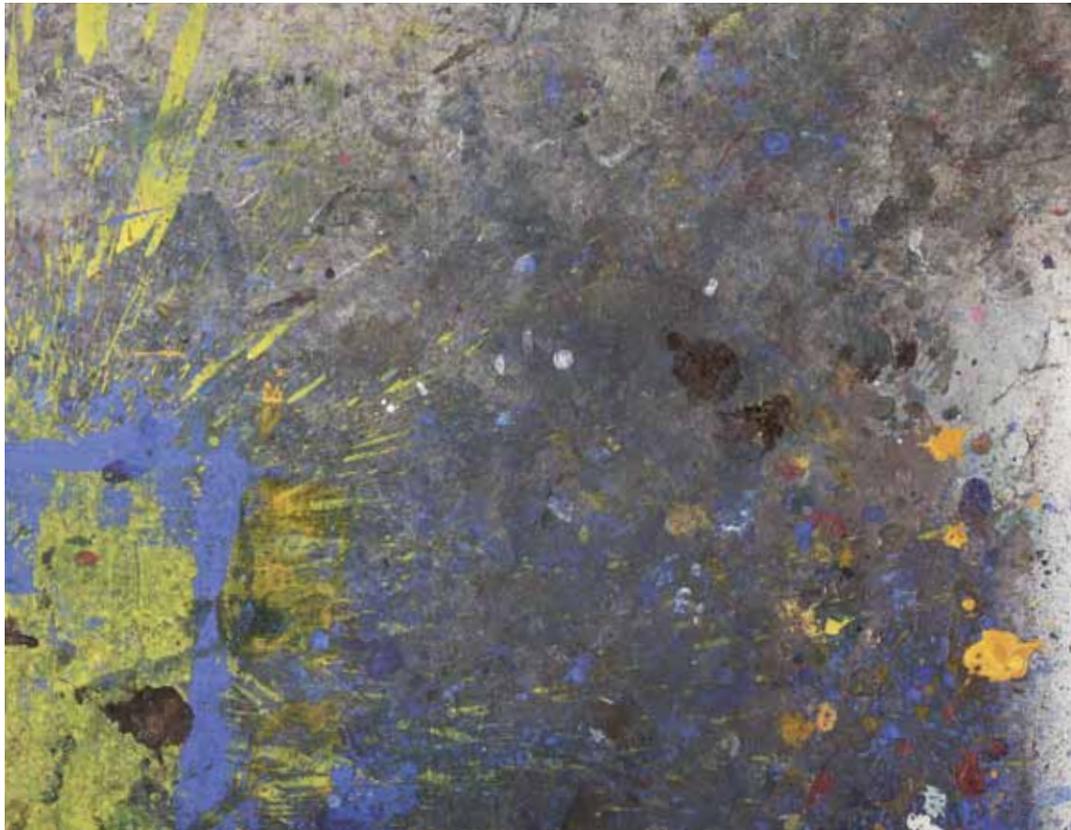




Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 130 x 240 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



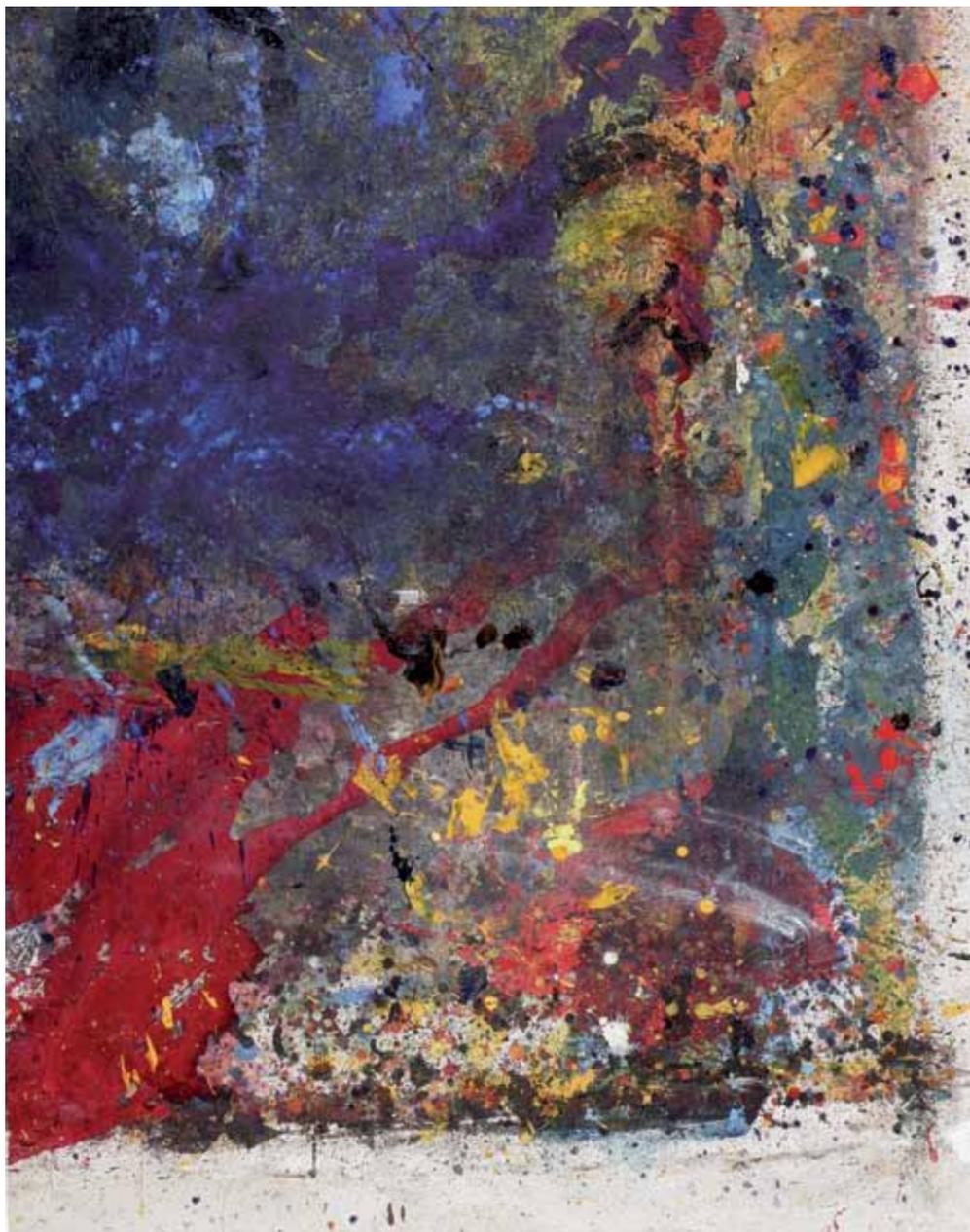
Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 160 x 140 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 100 x 130 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



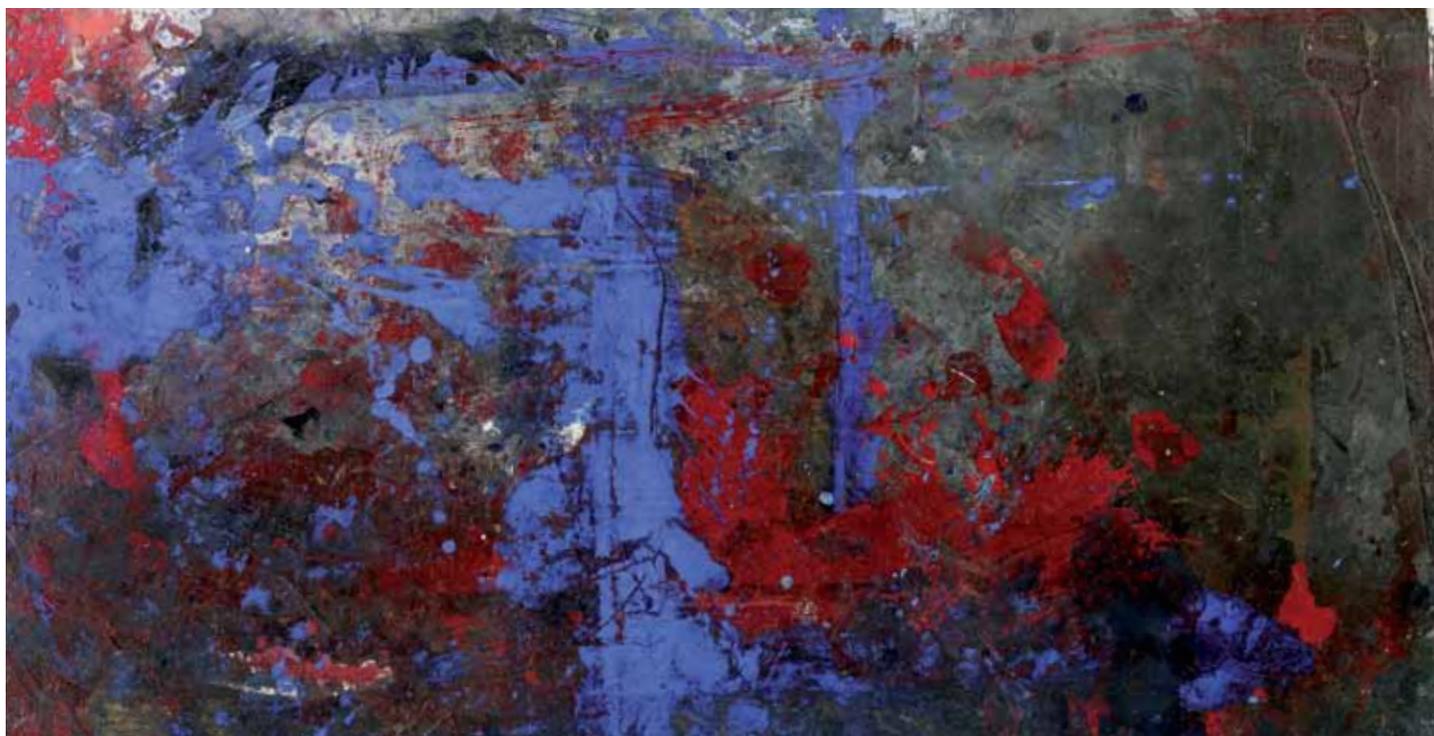
Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 120 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 160 x 130 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 130 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 120 x 230 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 190 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 230 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



# Frantz em seis tempos

De apropriações, memórias e poéticas no corte-pintura-costura

MARCIO PIZARRO NORONHA

*“Esta tarde estamos no ateliê. Observo duas telas – duas cabeças – de extraordinária acuidade, parecem mover-se, vir ao meu encontro, nunca interrompendo essa marcha em minha direção, vindas de não sei que fundo da tela que não para de emitir esse rosto penetrante”.*

**Genet no ateliê de Giacometti**

## Tempo I

Seriam as nossas cabeças? Seriam as imagens que percorrem o universo-Frantz? Tudo isso e mais. Tudo se move. Imagens que marcham e rodam à minha volta, soltas pela casa e em pastas e pastas de esboços, anotações, rabiscos. Essa é a primeira impressão-memória que tenho das produções e deste artista. Tal como um Genet no diálogo com Giacometti, sou convocado e provocado a escrever por movimentação, por aceleração, por sedução.

Quero começar este texto tal como um encontro. Um primeiro encontro que fez de Frantz um intercessor vital, um aliado no olhar, um agenciador de afetos e um agenciamento “Frantz-Pizarro” de produções de “entres”: olhares, textos, diálogos, emergências, aprendi

zados, compromissos mútuos e amizade profunda. Entre as “técnicas-tintas-conceitos-pintura” e a extensa quantidade ainda não revelada desta produção recente, nasceram comunicação, história e afeição-admiração estética e intelectual. Foi em sua casa que me deparei, num giro de 360°, com sua produção artística, com seus diferentes momentos de trajetória e com sua narrativa autobiográfica calorosa, vibrátil, preenchida por argumentos que não se encerravam nas palavras que me dizia, mas que se estendiam ao redor por formas de enunciação em cores e em massas, em papéis e em tintas.

Sua arte e nossa amizade dialógica me fizeram apreender e aprender a afirmativa de Wittgenstein, parodiando-a e a ampliando:

*“[...] as coisas importantes da vida são ditas com música (com sons, imagens, sensações, afecções) e não através de palavras”.*

O seu processo de criação e sua obstinação me levaram a uma viagem ao centro do meu próprio processo criativo. Na primeira vez que escrevi sobre a obra de Frantz, passei uma noite inteira a procurar as palavras para descrever as qualidades que seus trabalhos e processos me provocavam. Meu primeiro texto foi instaurado no nascedouro de um encontro. Assim, não sou apenas um leitor, sou no sentido mais exato do termo, um amigo – um *philo* – desta pintura. Um amigo das imagens do universo-Frantz. A amizade, aqui, diz respeito a esta proximidade intensa, desta produção dos últimos dez anos e que remetem para os dez anos anteriores, nos quais uma arte desses processos e obras foi gestada. É uma verdadeira benção ver e sentir e sentir que sentimos enquanto vemos e com isso pensamos e existimos, sentindo e pensando. Isto não é nada menos do que Aristóteles. E esta *aisthesis do existir* nos permite um “com-sentir”, um compartilhar e um sentir junto, uma “com-paixão” e um encantamento, permitindo-me um desvencilhamento das amarras subjetivas para fazer do espaço promovido pela pintura – e por esta arte – uma superfície de encontros felizes, na qual, quanto mais me afasto de mim e me liberto, mais me encontro e me apreendo nestas formas colorantes. Assim, ser amigo da pintura é permitir-se uma perda de si na existência desta, na frequência permanente, toda vez que, ao passar por ela, sou por ela atravessado e carregado, convivendo e com ela dividindo o meu próprio espaço. Começo, assim, declarando que estas pinturas são um terreno com o qual aprendi a repartir a vida.



## Tempo II

Estas pinturas, conceitos, objetos e livros me deram a possibilidade de pensar numa outra formulação da *memória*. E do modo como são diversos os caminhos de tomar o passado no presente. Esta é uma *memória* conduzida por uma forma particular da *apropriação*.

Em primeiro lugar, quando nos deparamos com este conjunto de obras-processos, estamos diante de uma *história do sensível em presença* – em tecnologias, em gestos, em intenções-invenções. Não podemos falar de conjuntos e conteúdos iconográficos, tampouco de arquétipos, figuras e imaginários. Mas podemos pensar no modo como o passado de uma história técnica e gestual se releva em paralelo a uma história de intenções artísticas.

De um lado, para realizar a presentificação de um sensível, este conjunto realiza mediações com grandes blocos de passado, de passado arcaico, de passado histórico e de passado recente, fruto de relações e de contaminações sofridas no trajeto da história individual do artista, no aprofundamento dos desafios de apreender-aprender “o que é uma intenção?”.

De outro, uma história-memória dos suportes e do subjétil, das passagens entre nascedouros de pintura – muros, superfícies de madeira, telas em diferentes materiais, as puras massas de tinta, livros feitos de “corte-sutura”, bibliotecas e séries, fazendo passar de uma história do suporte técnico para uma história ampliada da mídia e dos dispositivos pictóricos. Pois este trabalho nos convida a pensar não somente sobre as camadas internas, mas no modo como uma pintura transporta algo (mídia) naquilo que suporta (suporte-subjétil). Seus signos expõem as condições de produção da pintura em diferentes momentos da sua história, mas não enquanto plano de conteúdos (uma semântica e uma conjuntura iconográfica), e sim enquanto uma relação entre as tecnologias, o sentido e a significação, causando um impacto no conjunto das imagens alheias no momento mesmo em que procura desvelar tanto o veículo, quanto o que ele transporta – tal como poderia afirmar Régis Debray, numa midiologia da arte.



E daí, amplia isto para sua compreensão da mídia enquanto um dispositivo-pintura, no modo como expande sua tomada da pintura para o ateliê do artista, para o livro de artista e para a rua e a cidade – os blocos de passado do artista enquanto sensíveis às manifestações de uma arte de rua, dos grafites e das pichações, tal como em suas origens míticas. Ele observa que o que se comunica em pintura se comunica por ser capaz de promover relações que vão além do suporte e vão além do canal de transporte (mídia).

### Tempo III

Na relação entre memória e presença sensível, as mediações resultam das perspectivas adotadas (os pontos de vista nietzschianos) e de uma “narrativa da memória” (Lyotard) que se traduz numa operação complexa do pensamento da apropriação – por meio de procedimentos, de materiais, de linguagens e de tradições.

O artista e suas obras, ambos traduzem, transcodificam e reposicionam contextualmente diferentes passados, mas não os citam. Não se trata de um exercício historicista de rememoração, lembrança e comemoração do passado, da história da arte e da pintura enquanto arte. É um exercício crítico de deslocamento por meio de uma operação de “corte e costura”, uma *collage*; mais que isso, uma montagem. O artista plástico em campo ampliado passa a estar integrado a outros modos de proceder, e se realiza enquanto encenador, diretor e montador de pinturas.

O passado, ele próprio, é apropriado pelo artista, na forma de um acontecimento-pintura (Lyotard/Deleuze), no modo como, em cada uma das operações que ele realiza para efetuar sua obra, necessita ir a uma inventada origem (sempre uma nova e outra origem) para eleger os signos com os quais irá operar e com os quais irá realizar um ato intencional de pintar e de pintura. Ele faz acontecer pintura por todos os lados, pois nos faz ver pintura em toda e qualquer superfície na qual ela acontece. A pintura é uma qualidade, um estado. Não uma obra. Mas um estado que faz acontecer uma obra.

Nestes termos, quero pensar a apropriação como sendo uma prática da memória. Nela instaura-se a *anamnese do artista*, em seu caráter pervasivo, invasivo, infiltrado e dentro deste espírito, também, perlaborativo (Freud/Fédida/Lyotard).

O que quero dizer com isto? De um lado, o artista se propõe a infiltrar-se nos sistemas de pensamento e nos processos de criação e, portanto, nas memórias de outros artistas, sejam eles iniciantes, sejam eles artistas reconhecidos. Ele realiza uma espécie de *anamnese do visível* (Lyotard), apropriando-se ora de restos, ora de coisas feitas, para reelaborar e comentar a arte em sua processualidade, em seu fomento e demanda de criação. Ele faz cortes e provoca fissuras na realidade instalada pelo outro.

Ao mesmo tempo, faz uma anamnese no sentido freudiano do termo, pois joga com um princípio de remontagem a partir dos cortes a que submete o fluxo narrativo pictórico alheio. Ele instaura um olhar distanciado que permite dispor e reposicionar os restos e as obras de outros artistas num espaço. Ele retoma a memória não como recordação narrada pelo outro, mas na fonte mesma da produção de sua linguagem, na *potência poiética*. Para realizar tal tarefa, Frantz despedaça as representações pressentidas e as cognições estáveis diante da obra do outro. Ele adentra no núcleo das resistências do processo criador e atenta para o modo como uma memória-lembrança precisa ser submetida ao enfrentamento de um trabalho material das repetições, devolvendo ao passado aquilo que lhe pertence e reelaborando o material com o próprio material da pintura. Assim, Frantz se assemelha ao analista do outro, pois ele não interpreta a obra alheia. Ele a toma. Ele a reelabora ativamente. Ele trabalha nela. Ele redispõe. Ele rearranja. E disso muda a obra, imiscuindo seu destino no dinamismo de um ato de artista. Ao suspender-sustentar (massas de tinta), ao cortar (as superfícies de trabalho, as telas, os planos de pintura) e ao costurar (na forma do livro), o artista devolve ao seu outro, num estado de ressonância, a vibração de uma *poiética*.

Ele faz uma espécie de pausa no jogo da arte. Ele faz um semblante para a obra do outro. Ou seja, ele promove o reinado do simulacro, positivado. Anti-Platão. É deste simulacro que ele pode proceder e transformar a pintura do outro e dela fazer a sua própria.

O artista cai dentro da memória da pintura e, com isso, instala-se no lugar de um artista enquanto crítico, um comentarista que traceja a sua investigação no fino traço da linguagem de pintura. Pintura sobre pintura. A linguagem ganha em autonomia e em acento. É como retomar o princípio de Klee: *tornar visível*. Uma anamnese do visível. Para sair do torpor das citações historicistas, o artista precisa enfrentar esse desafio da memória das matérias.





Da poesia das matérias. De, na metáfora do corte, poder redispôr, remontar, recolher em sua escritura, em seus livros, uma história da arte de pintar, feita toda ela no sonho de um livro-pintura. Ao reduzir expandindo para o reino dos livros, Frantz faz ressoar imagens que saltam por sobre as palavras. É do que vê que nascem as palavras. É da sensação que nascem representações despojadas.

*“Tornar visível é atribuir sensação, sensorialidade, ao visual desfascinado da vista.” (Fédida)*

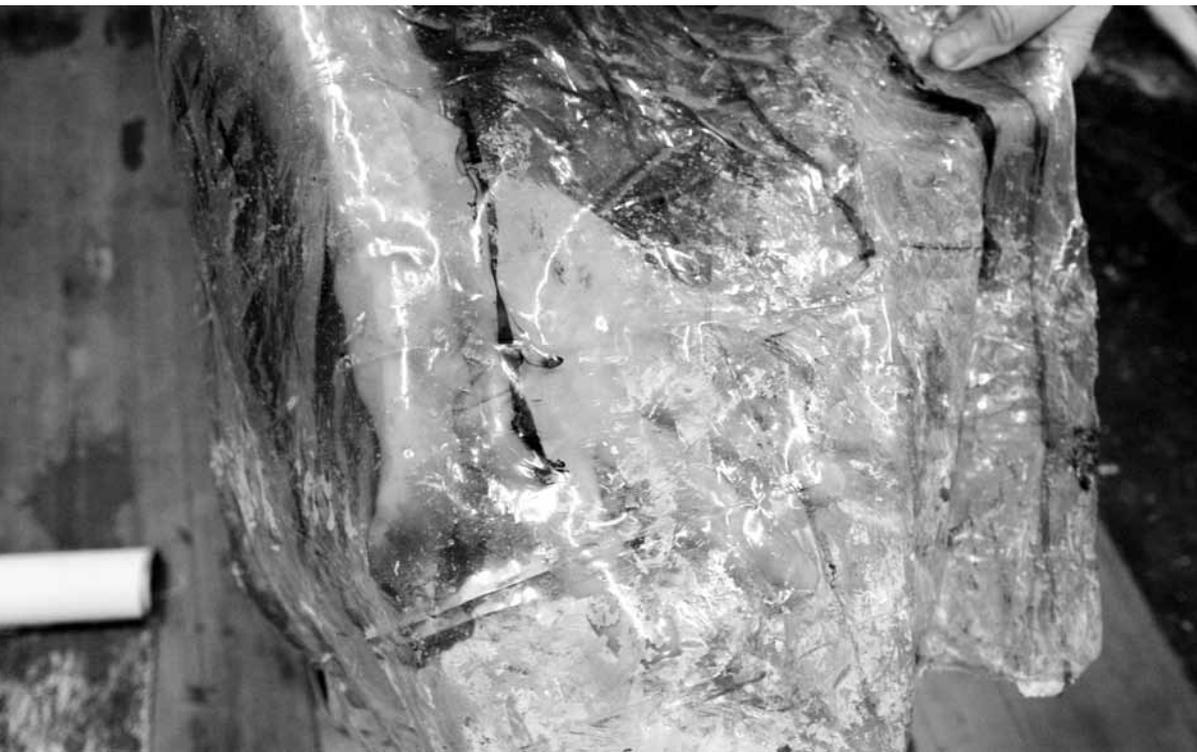
É disto que prescinde este estado de coisas que chega a fazer sentido. Depois de instaurar vistas provocadas por estados sensoriais, o artista nos convoca a pensar num visível que já não atinge os estados pictóricos – em suas massas e cores. Ele faz a crítica de um mundo saturado

e de uma “desfascinação” no mundo visual que preenche nosso campo visual. Ele solicita nosso tempo para que adentremos no corpo-pintura de sua narrativa.

## Tempo IV

Esta presença sensível instaura uma narratologia particular. Por um lado, ela se faz a partir de um princípio mitológico, de autofundação do espaço plástico, aos moldes do pensamento e da arte moderna, herdeira deste espaço renascentista inventado, num processo extensivo de espacialização do tempo. Mas, por outro, procura reconstruir o tempo em sua narrativa. Não como figura do espaço, mas como memória de cores, gestos, traços, planos, camadas, enfim, matérias.

Enquanto história, ele produz uma narrativa poética, mas enquanto comentário e crítica, ele faz uma história. Uma história da cor, do gesto, do traço, uma história que remete ao espaço plástico moderno (nas tensões entre os planos e as matérias), uma história química, de composições de substâncias que formam a tinta e suas variantes, uma história



de suportes, de cortes nos pontos de visão, uma história que acentua a importância do processo criador e da memória e do tempo contidos nos acidentes da matéria da criação.

Os signos contidos nos acidentes da matéria são um dos alvos do desejo de Frantz. E deles faz dobraduras na apreensão atenta dos procedimentos construtivos de cada ateliê ou de cada tela ou massa de tinta que submete. Ele reverte a história social numa história crítica e poética. A história de um acidente que provoca uma tradição, de um desafio que se transforma em cultura. E faz acontecer uma visualidade que reinaugura a face da obra do outro e traça com ela relações e mantém-se atento ao signo da linguagem-fidelidade ao princípio da pintura.

Num certo sentido, podemos acompanhar Fabbrini, quando aponta para artistas que, ao explorarem as matérias, fazem destas um signo indicial de imagens que foram engavetadas pela historiografia da arte. Seus objetos, suas pinturas não-realizadas e seus livros-pinturas são formas-pintura do arquivo de artista, do artista contemporâneo. Mas, ao procurar neles a lógica do documento, só adentramos no terreno lodoso dos acúmulos e dos excessos e disso se tira novamente o sentido de uma história recalçada, a da tecnologia e a dos materiais propriamente ditos, a de serem eles, positivamente, o sintoma da pintura e da arte.

Pois destes *signos sintomais*, como diria Deleuze, vigoram exatamente os elementos sensíveis – colorantes, vibrantes, intensos, massivos – e neles se localiza uma potência e disto nasce uma compreensão. Aqui eles nascem de uma relação com o domínio do *métier* – da cozinha, da tecnologia, da mídia, do suporte.

## Tempo V

No quinto tempo, reconhecemos Frantz não enquanto artista conceitual, mas como aquele que também se apropria de uma parcela da reflexão proporcionada pelo conceitualismo da arte contemporânea.

Ao passar por um exame, os operadores da arte (do conceito desdobrado de arte: O que é arte? Quando é arte? Como é arte? Quem é artista? O que faz um artista?), sua linguagem é mestra

em transitar daquilo que figura o circuito da arte para o campo do processo de criação propriamente dito.

Frantz revela-se conhecedor daquilo que faz acontecer o circuito da arte e mostra isso num comentário visual em suas obras. Ele retira algo dos ateliês, seus restos. E os devolve ao reino da pintura oficial, ao espaço expositivo. Ele identifica e inverte processos de legitimação e oferece um estado “quase-institucional” ao resto. Disso, ele salta para operar as próprias obras e delas faz corte e sutura. Uma operação cirúrgica. Uma operação de montagem. Mas isso não derrota e nem desanima seu princípio maior: o de tocar na pintura e na linguagem retiniana da qual ela nasce. Ele não abole seu princípio. Ele apenas faz desconstruções. No limite. Ele toma a obra do outro, o espaço do outro, a medida de tempo do outro, nos seus restos e, portanto, nos seus sintomas e recalques, naquilo que se repete, mas que foi rejeitado, naquilo que caiu, naquilo que escorreu, ou, quando se trata de uma obra alheia em estado finalizado, exatamente naquilo que o outro afasta de si, para ser por ele novamente operado. Mais uma vez, corte e sutura. Uma operação cirúrgica. Uma operação de montagem.

## Tempo VI

No sexto e último tempo, quero pensar na relação entre esta poética de Frantz e uma ética-estética. Já em 1984, Lyotard apontava para uma crise das poéticas plásticas e visuais e como essas faziam seu sintoma histórico na pintura. A pintura que teria sido a origem de todas as presenças na história da arte teria perdido esta posição. O artista contemporâneo pós-1980 não deveria oferecer o espetáculo do gozo frutivo ao espectador. Deveria abolir o espetáculo da pintura. Deveria abolir o espectador. Deveria abolir a fruição. Deveria cancelar o gozo. Essa reflexão tomou alcance na grande maioria das práticas de pintura daquela época para cá. Frantz é parte integrante desse sintoma.

Sua origem é inexistente. Seu gesto é o do corte e o da montagem. Ele despedaça inteiros de obras consolidadas, de obras esquecidas ou abandonadas. Não importa. E também faz a vez de recolher restos. Sua apropriação é da ordem da transgressão. Ou talvez, ainda mais, da profanação. Mas é também da ordem da coleção, no ato de um coletor seletivo e





cuidadoso que encontra nos lixos e no aleatório, mais pintura. Há uma presença sensível. Um sensível que se faz inteligível por meio dos desafios a que se propõe o próprio artista enquanto criador, o de adentrar, por meio de uma fissura provocada, na obra e no espaço do outro, e daí, nesse *intermezzo*, “escavar-construir” o seu próprio intervalo estilístico. Pois não se trata de estilo, mas de intervalos de estilos, algo interestilístico, resultante de uma amizade que ele faz acontecer e da qual resulta sua obra.

Frantz me fez amigo e ele próprio é um amigo da pintura, de todas as pinturas, de todos os atos de pintar, de todos os lugares onde ele poderá encontrá-la. Essas obras que nos permitem “com-sentir” num estado de “com-paixão” e promovem superfícies para encontros de coisas e de gentes em estado de coisas são gestos de um amante e comentarista que, como já disse, não cita, mas hiperboliza. Sua pintura acentua. Frantz ressalta o mundo enquanto pintura. Por vezes, faz gritar certos instantâneos de outros processos criativos, de acúmulos, de erros, de restos de pinturas alheias. São pinceladas, são matizes, são cromatismos, são extensões, são dimensões, são planos. São pedaços de obras, são mesas, são pisos (chãos) – espaço imediato e circundante da realização do quadro, o ateliê do artista, aquilo que emoldura e delinea rastros e restos da investigação e do processo criativo de cada artista em particular.

Histórias de pinturas e de pintores são aqui contadas com as linguagens e afetos, mas também com os corpos (e os gestos) e com as tecnologias (as técnicas, as mídias, os dispositivos). A ampliação deste enquadramento reposiciona Frantz no campo narrativo da arte. Uma narrativa por afinidades eletivas, uma narração em estado de afecções. Suas pinturas são causadoras de experiência e reflexão. São potentes. E são meditativas. O tempo lhes alcança.

Meus agradecimentos aos autores e artistas citados livremente neste texto. Em ordem de aparição: Giacometti, Genet, Wittgenstein, Debray, Lyotard, Deleuze, Freud, Fédida, Platão, Klee, Fabbrini. Meu agradecimento especial ao artista Frantz.

Marcio Pizarro Noronha é pesquisador e professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordena o Grupo de Pesquisa Interartes: Sistemas e Processos Interartísticos e Estudos de Performance (CNPq/UFG). Doutor em História, Doutor em Antropologia, Psicanalista. Vive e trabalha em Goiânia (GO).





Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 130 x 210 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 120 x 300 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 135 x 300 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2009  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 90 x 240 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2009  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 230 x 140 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 150 x 140 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 190 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 220 x 140 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2009  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 90 x 120 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 110 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 140 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

Sem título | Untitled, 2011  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 50 cm  
Coleção | Collection MARGS Ado Malagoli, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 60 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS





Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2007  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 30 x 100 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 140 x 150 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1999  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 100 x 200 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1999  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 170 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 1998  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 200 x 200 cm e 200 x 80 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 170 x 145 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 130 x 160 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2010  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 130 x 300 cm  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS





# Alguns indícios, percebidos durante a fruição

PAULO GOMES

## Da capo

Cada vez que nos defrontamos com um trabalho artístico plástico ou visual, nossa primeira necessidade é a de enquadrá-lo em um gênero qualquer. Os gêneros nos asseguram a certeza de que podemos ativar nossos conhecimentos sobre ele, previamente organizados e, só então, partirmos para uma leitura-fruição mais descansada. Assim fazemos com pinturas, fotografias, esculturas, instalações, gravuras, *site specifics*, vídeos, desenhos etc. O mesmo vale para este gênero<sup>1</sup> tão recorrente na contemporaneidade que é o chamado livro de artista.

[1]

Utilizo deliberadamente “gênero”, expressão legitimada no título do catálogo da exposição *Livres d’artistes – l’invention d’un genre 1960-1980*, organizada por Marie Cécile Miessner e Anne Moeglin-Delcroix junto à Bibliothèque Nationale de France, Paris, entre 29 de maio e 12 de outubro de 1997.

## Das origens e do começo

Ao ser interrogado sobre a origem dos seus livros (ou objetos ou pinturas, não podemos ainda defini-los), Frantz informa que eles surgiram entre os anos de 2003 e 2005. Não satisfeito com a resposta, pois para mim origem não é necessariamente igual a começo, ele me respondeu que, talvez, a origem estivesse na remota necessidade de, em meados de 1990, forrar o piso do ateliê que utilizava na Alemanha. Uma origem fundada em uma questão prática? Um ateliê coletivo e a necessidade de deixá-lo em condições para outrem.

A pintura praticada por Frantz na época dava-se no que ele chamava de “campo de batalha”, um espaço de expressão gestual e emocional que, como tal, deixava manchas e respingos, vestígios e marcas por todo o local. Essas forrações para proteção, após o encerramento das atividades, pareceram interessantes ao artista, tanto pela potência, como pela beleza e, é claro, pela riqueza de possibilidades. A esses grandes suportes, recobertos de vestígios de trabalho, Frantz chamava de “sobras de pintura”.

Após essa, outra origem – e aqui estamos realmente próximos de um começo – estava na necessidade que Frantz sempre teve de ordenar o volumoso resultado de seu trabalho, de estudos e ensaios até trabalhos finalizados. Era necessário organizar tudo isso (ordem mental e física) e ordenar o material em livros encadernados. Isso abria a possibilidade de tê-los sempre disponíveis para consultas: cronológicas, temáticas e outros princípios de afinidades. Ordem e controle. Dos anos 1980 também são as gravuras editadas em álbuns, respeitando rigorosamente o modo de fruição original dessas imagens: espectadores confortavelmente sentados com as imagens ao alcance das mãos.

## Das razões segundas

Se as razões primeiras eram da ordem da sistematização e da organização, as razões segundas são da ordem da pintura propriamente dita. Melhor dizendo, da ordem dos suportes da pintura. O artista não entende seus livros como livros de artista, mas como pinturas em outro formato. Uma definição canônica de livro de artista<sup>2</sup> afirma que este é uma obra cuja realização é resultado da atividade de um ou mais artistas plásticos.

Isabelle Jameson nos sugere um aprimoramento dessa definição, ao afirmar que considera livros de artistas aqueles que “[...] são resultado do trabalho de uma única e mesma pessoa, no respeito à forma tradicional do livro e cuja mensagem passa tanto pelo conteúdo textual, quanto pela forma plástica do objeto. Nós consideramos então como livro de artista as obras cujos continente e conteúdo formam um todo coerente que exprime o pensamento plástico do artista”.<sup>3</sup>

Se formos observar rigorosamente as definições, as obras em questão são livros de artista. Mas essa definição pode ser aprimorada, ao estabelecermos o enquadramento desses livros

[2]

Afirmar que existe uma definição canônica para livro de artista implica em desconsiderar a multiplicidade de definições elaboradas por diversos autores consagrados, tais como Riva Castleman, Anne Moeglin-Delcroix e Paulo Silveira, para citar os mais conhecidos entre nós. Opto pela definição do verbete *Livre de Artiste*, que apesar de ser simples (para não dizer redutora), está, entretanto, facilmente disponível na internet, no seguinte endereço: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre d'artiste](http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_d'artiste) (acesso em 23/03/2011).

[3]

Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. Texto não paginado, disponível em <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html> (acesso em 24/03/2011).



numa tipologia do gênero: eles podem ser “livros pintados”, ou seja, os livros de pintores, obras únicas e exclusivas; “livros-objetos”, uma composição espacial utilizando o suporte do livro; ou, ainda, o subgênero chamado de “livro-quadro”. Noutro momento de seu esclarecedor texto, nossa mesma autora comenta a realidade dos livros-objetos. Escreve ela que “[...] a forma do livro é utilizada porque ela serve aos seus propósitos dos artistas, mas ela se encontra sublimada através de outra linguagem. Ao perder suas características físicas e formais, o livro perde sua especificidade de livro em proveito do estatuto de objeto de arte, no sentido tradicional do termo. Não o reconhecemos então como livro, mas unicamente como objeto de arte. Essa categoria de objetos não pertence então àquela dos livros de artistas, que devem respeitar a estrutura formal do livro”.<sup>4</sup> Ora, se consideramos que um livro de artista perde sua identidade ao perder sua aparência de livro, este não é o caso dos trabalhos de Frantz: eles permanecem com o formato livro, morfológica e fisicamente. Mas, se as categorias “livro de artista” e “livro-objeto” não contemplam as intenções do artista, devemos investigar tal situação, buscando chegar a um consenso.

[4]  
Idem.



## Pintura em outro formato

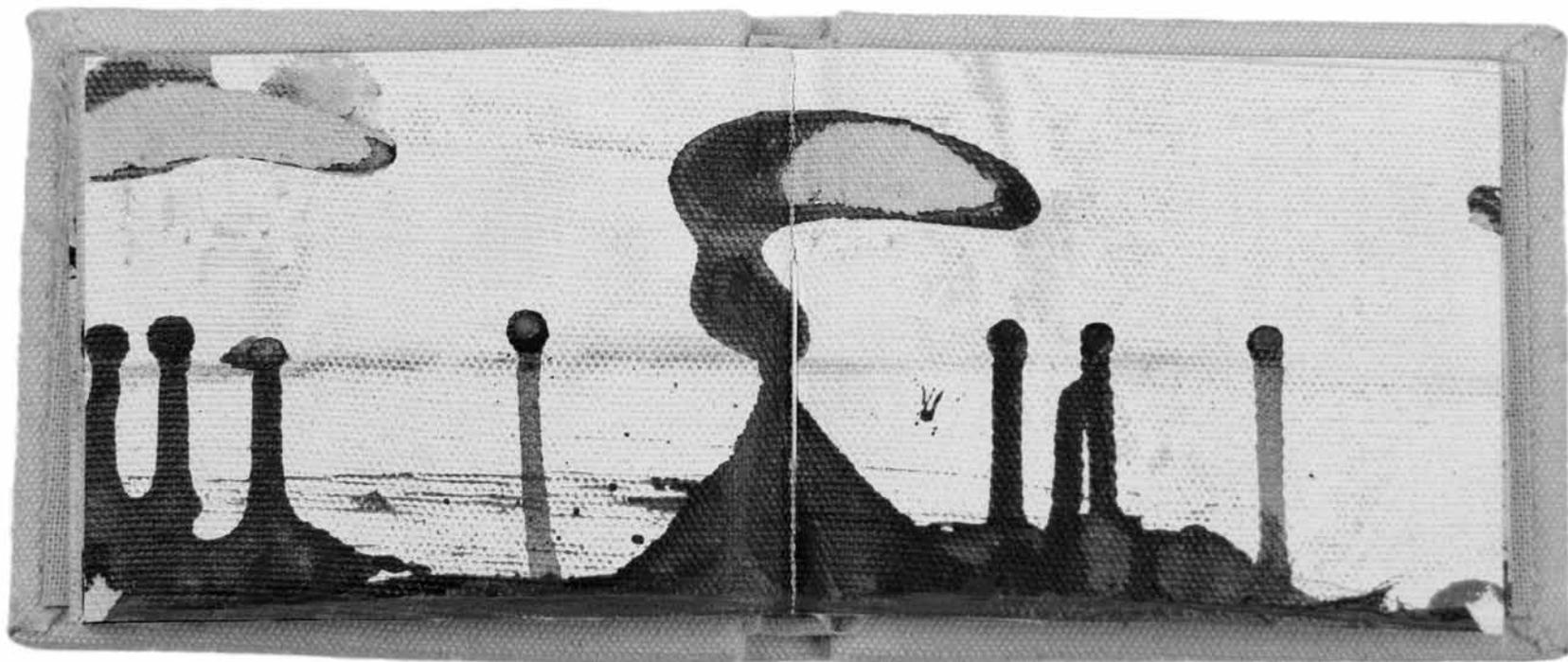
Ao negar o enquadramento na categoria geral que corresponde rigorosamente ao aspecto formal dos trabalhos – livros –, Frantz justifica-se afirmando que eles são pinturas em outro formato. A questão se desdobra então numa nova interrogação: são pinturas esses objetos? Certamente que sim, mormente porque assim quis o artista e, se formos nos fixar na aparência das coisas, temos telas e tinta, ou seja, pinturas. Uma pintura no seu formato tradicional, sobre uma superfície qualquer (tela, papel, madeira etc.), feita com tinta aplicada com instrumentos variados, tem uma característica física de “se dar a ver” na sua



totalidade. Sua aparência total se impõe ao espectador sem ressalvas. Essa característica impositiva da tela (principalmente) não está contemplada nos suportes propostos pelo artista. Aqui não vemos o todo da pintura, mas somente partes. Se a construção dessas pinturas é baseada num princípio de ordenação de partes, temos que atentar para que tipo de ordenação está sendo proposta: são partes subordinadas ou coordenadas? O princípio fundador é o da escolha, o do ordenamento do material disponível. A regra impositiva é a do aproveitamento do todo fundador: o revestimento anteriormente citado, que é o verdadeiro campo de batalha a que o artista chama de “sobras de pintura”. Assim, podemos supor que existe um ordenamento por coordenação de partes subordinadas a uma ideia de todo que toma a forma de um livro, morfologicamente, mas não conceitualmente. Rigorosamente falando, temos uma composição casual editada (termos usado pelo artista) segundo critérios não declarados. Importante observar aqui que estas pinturas encadernadas têm ainda algumas características notáveis: (1) as encadernações são todas idênticas, não havendo, nas capas de lona branca, quaisquer indicações do que se trata; essa regra se altera quando o artista autentica a peça, apondo sua assinatura em uma das guardas internas e isso só ocorre quando o livro passa para as mãos de um colecionador; (2) não havendo qualquer indicação, naturalmente essas pinturas podem ser abordadas a partir de qualquer lado, isto é, seu formato livro, sem indicação de início, permite que o leitor/observador abra-o de qualquer maneira, à moda ocidental ou à moda oriental, de um lado ou de outro, não importa; (3) os tamanhos variam, do infinitamente pequeno, quase miniatura, até o imenso, como se fosse um atlas ou um dispendioso livro de reproduções. Mas falemos de pinturas...

## Conversa necessária sobre a pintura

Se o acaso, a narrativa ou o registro dos acontecimentos do processo de pintar são por natureza não ordenáveis, a ação seguinte que sofre a “sobra de pintura” é o seu corte e seleção. Ao contrário de outros trabalhos que são resultado da sintética ação de prender essa “sobra de pintura” sobre um chassi e transformá-la numa tela plena e pronta para a fruição, ao retirar a tela de seu chassi (seu suporte tradicional) e reordená-la num suporte sequencial, o artista nos tira a possibilidade de ver o todo e de apreender sua ideia fundadora. A tela recortada e remontada (editada) impede que o olho apreenda o todo e que detalhe suas



partes. O novo suporte obriga o olho à percepção da parte antes do todo, que virá, talvez, por um esforço de reordenação. Mas esse esforço, se aparentemente está fadado ao fracasso, é plenamente compensado pela satisfação de transformar cada parte daquele todo em um novo todo, desdobrado folha após folha (impossível não se referenciar no modo de lidar com os livros...), constituindo uma nova realidade que se configura em sucessivas experiências visuais.

No princípio está a pintura. Seu desenvolvimento para Frantz é da ordem do novo, na medida em que sua necessidade de experimentação não o deixa aceitar tacitamente uma simples colocação “em tela” dessa pintura. Se essa tela não mais o instiga ou intriga, princípio fundador de sua prática artística, ele vai em busca de um novo modo de deleite. Sua admiração por artistas como Gerhard Richter (1932) e Jackson Pollock (1912–1956) explica-se pela abordagem heterodoxa que esses artistas fazem da pintura: um campo de experimentações não limitadas por gêneros, formatos, técnicas ou mesmo por limites físicos. É o princípio da pintura sem norma, ou melhor, cuja única norma é a constante mudança de posição (física do artista em relação ao suporte, conceitual em relação à ideia de pintura e material

no que diz respeito ao que deve ser incorporado à pintura). A regra de ouro é experimentar, como seus artistas referenciais. Não modelos, pois se de Pollock vêm as sujeiras do piso do ateliê, não devemos falar aqui de influência, mas de um diálogo privilegiado entre dois artistas, que resulta numa tomada de atitude assemelhada para chegar a soluções diferentes. Do mesmo modo devemos compreender sua relação com a obra dos referenciais brasileiros concretistas e informais, com os quais Frantz afirma sua afinidade. Afinidade fundada na livre expressão dos informais (a pintura livre de referenciais externos a si mesmos) e na necessidade de ordem e controle absoluto dos concretistas (entre essas, a questão da pintura-objeto), ou seja, uma equação paradoxal.

[5]

Definições e aproximações a partir do verbete *Paysage*, do *Vocabulaire d'Esthétique*, de Étienne Souriau (Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p. 1116-1118) e, seguindo o mesmo princípio da acessibilidade, também do verbete *Paysage*. Disponível em <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage> (acesso em 23/03/2011).

[6]

"Le paysage visible construit à travers des filtres est aussi 'sensation interne', ce que Diderot appelait 'rumeur des viscères'". Verbetes *Paysage*. *Une approche pluri-sensorielle*. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage> (acesso em 23/03/2011).

## Paisagens. Paisagens?

Sim. Paisagens. Talvez... A indecisão não é minha, é da minha percepção, que se obstina em ver paisagens nas imagens que se sucedem diante dos olhos. É uma postura perceptual, antes de ser uma noção artística ou um enquadramento num gênero canônico. Etimologicamente, paisagem é o ordenamento de traços e de formas de um espaço limitado de lugar. Desdobrando, é uma porção do espaço terrestre representado na horizontal e na vertical por um observador, o que implica um ponto de vista. Assim, a paisagem é, por princípio, o que estabelecemos a partir de um ponto de vista, seja ele geográfico ou cultural. Desse ponto de vista, ela é então uma leitura, uma criação e uma interpretação do espaço no qual se articulam diversos planos nos quais podemos identificar objetos e seres. A paisagem, assim apreendida, importa em uma dimensão estética, seja pictórica ou literária, o que lhe dá o estatuto de uma representação.<sup>5</sup> A questão da representação, fundada em princípios de mimese morfológica, é o que leva a ver nessas imagens possíveis paisagens. Uma paisagem se constrói, como dizem os estudiosos do assunto, através de sensações internas ou do "rumor das vísceras".<sup>6</sup> Todos os sentidos entram na construção da paisagem; ela se constrói tatilmente, além de outras sugestões possíveis, tais como odores e ainda sons... Mas é na visão que ela se realiza plenamente: uma possível linha de horizonte, um céu tormentoso ou plácido, rochas esparsas ou campos que se espraiam até o perder de vista... percepções fundadas numa cultura visual ordenada em códigos de representação, em configurações possíveis antes de formas definidas. Quis o artista ser paisagista ou propor paisagens? Que importa agora, no meio da fruição que me leva por lugares inventados, porém verossímeis?



[7]

Jacqueline Lichtenstein, em *A Cor Eloquente* (São Paulo: Editora Siciliano, 1994), esclarece que o conflito entre a cor e o desenho não era senão uma das formas de rejeição do corpo eloquente da pintura, do visível múltiplo que insistia em escapar das armadilhas do discurso.

[8]

Como afirma Jean Bazaine, em *Les temps de la peinture* (Paris: Éditions Auber, 1990), ao dizer que a concepção de pintura deve escapar ao falso debate entre a abstração e a figuração para instalar um verdadeiro debate entre a sua encarnação ou não.

[9]

Gotthold Ephraim Lessing, no seu ensaio *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (São Paulo: Editora Iluminuras, 1998), estabelece a separação entre as artes plásticas (artes do espaço) e a literatura (artes do tempo), ao afirmar que o momento culminante de uma ação descrita pela poesia não é exatamente o mesmo que um pintor representará.

## Buscando outras possibilidades: novas experiências espaço-temporais

Se essas imagens, realizadas em suportes livros, não se enquadram no gênero “livro de artista” e, tampouco, no gênero derivado de “livro-objeto”, qual seria sua afinidade ou correspondência na longa tradição da arte ocidental? Questão, a priori, ociosa. Uma análise rigorosa prova que o artista faz obras com diversos elementos unidos por uma encaenação, porém visualmente separados. A pergunta: qual o suporte que comporta a união separada em partes? Ocorrem-me, na busca de um porto seguro para fundar o discurso, os retábulos. Sim, os retábulos, essas formas antigas que, através da partição de sua totalidade, reforçam e evidenciam a expressão do tema, por mais que ele seja, de antemão, claro. Frantz optou por transformar a sua obra, de vocação monumental, em uma proliferação de fragmentos. Quais razões plausíveis (sabedores que somos que os artistas não agem por capricho, mas por necessidade) o levaram a essa decisão: cansaço e esgotamento do quadro decorativo, narrativo, ilustrativo ou proselitista? As reduzidas possibilidades de avanço da pintura no quadro tradicional, esgotado por embates remotos como primazia da cor ou do desenho<sup>7</sup>, figuração *versus* abstração<sup>8</sup>, planaridade e perspectiva, ou o próprio estatuto do quadro, enquanto superfície e objeto (que não se esgotou com os veneráveis pintores cubistas).

A opção pelos polípticos, articulados por junções ou dobras e divididos em unidades, dá à pintura um novo modo de perceber a sua inscrição no espaço: as dobras, as fendas, a relação ambígua com a sucessão de imagens, tudo faz ressaltar valores que ficam minimizados pela pintura sobre a parede, uma superfície ou forma inscrita com a naturalidade das coisas cotidianas. A riqueza dos polípticos, plenamente explorada pelos antigos e mesmo pelos modernistas, perde na contemporaneidade sua recorrência e, com isso, perdemos também as sutis passagens das duas dimensões da pintura tradicional para a riqueza das três dimensões das partes articuladas e multiplicadas nos jogos de recto e verso, na superação da relação entre forma e fundo, ao jogar com os dois lados de uma mesma tela. A saída para a multiplicidade de planos, que o formato livro permite, dá à pintura de Frantz uma complexidade de resultados que abre para leituras múltiplas, articulando inclusive dados antes desconsiderados na sua pintura (e na pintura em geral), tais como a relação entre espaço e tempo. Se, com Lessing (1729–1781)<sup>9</sup>, as artes se dividiram em ar-

tes do tempo e artes do espaço, os modernos pós 1945, com os *happenings*, performances e ações, tornaram essa divisão obsoleta. Mas o mesmo não ocorreu na pintura.<sup>10</sup> As pinturas apresentadas em livros (continuamos sem um nome definitivo para esses trabalhos), mais do que retomar em outro diapasão a questão da “pintura-objeto”, promovem no espectador uma sucessão de novas experiências. A primeira delas está em uma nova organização espacial tornada possível pela sequencialidade permitida na fruição. A sequencialidade é, no dizer de Paulo Silveira, “[...] o primeiro grande elemento ordinal do livro”, pois ele “[...] envolve o tempo de sua construção e o tempo do seu desfrute. Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e inteligência) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras”.<sup>11</sup> A segunda experiência está na possibilidade de romper com a regra impositiva da interdição de tocar a pintura. A possibilidade de ver com as mãos, sentir a fisicalidade da pintura, tocar os volumes e as reentrâncias, experimentar as texturas, sentir a suavidade ou a rugosidade das superfícies, perceber com o tato os deslizamentos do relevo para o plano, a dobra e a superfície colorida, são possibilidades impensáveis em face de uma tela tradicional. Experimentamos um novo espaço na pintura, passível de novas comparações e associações, mas sem mudarmos de objeto. De alguma maneira fruímos do objeto pintura sem buscar nele uma satisfação ou uma resposta, seja sensível ou racional. Repetimos a relação mais visceral com o fazer que move o artista e, assim como ele, ficamos também menos preocupados com o resultado.

## Coda

Se, no início, falávamos desses trabalhos inquietos com seu enquadramento neste ou naquele gênero, agora afirmamos que eles não são objetos decorativos e, tampouco, pintura funcional. Eles devolvem generosamente à pintura o seu caráter reflexivo e contemplativo. Também não são em nada menores ao olhar do que suas grandes pinturas. Agora, ao invés de olhar à distância as grandes telas, passamos por elas numa escala confortável, olhando-as e tocando-as, ao sabor de nossa disposição e vontade.

Essas notas de leitura sobre os livros de Frantz partiram da necessidade (fútil) de enquadrá-los em um gênero e desconsideraram que, mais do que ordenar o material de ateliê e de criar uma biblioteca, eles aspiravam ser um grande e ordenado conjunto de livros. Do mes-

[10]

Talvez o mais próximo disso esteja nas *Anthropométries* (1960–1961) de Yves Klein (1928–1962), nas quais a união da ação artística – o fazer – com o resultado desta ação – a tela – permanece como uma única ação.

[11]

SILVEIRA, Paulo.  
*A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2001, p. 72.

mo modo que os técnicos organizam arranjos temporários ou permanentes nas paredes dos museus, inventando novos e inusitados polípticos (tendo a cronologia, os assuntos, os formatos, as cores etc., como fio condutor), Frantz também projeta um futuro para suas pinturas-livros unidas lado a lado, como um grande quadro. Podemos supor que é uma iniciativa que pretende simular a imponência e a potência de suas grandes pinturas? Precisamos ver o projeto realizado para poderemos confirmar. Sabemos com certeza, entretanto, que essas “pinturas-livros” são obras que fogem aos deciframentos textuais das imagens, pois são pura pintura, oferecendo-se aos sentidos em plena presença e sem discursos. A pintura é o reino do silêncio e da autonomia e, como os livros, ela também exige contato físico, ausência de pressa e tranquilidade para ser fruída em sua plenitude.

Paulo Gomes é artista plástico, pesquisador, curador e professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais. Vive e trabalha em Porto Alegre (RS).

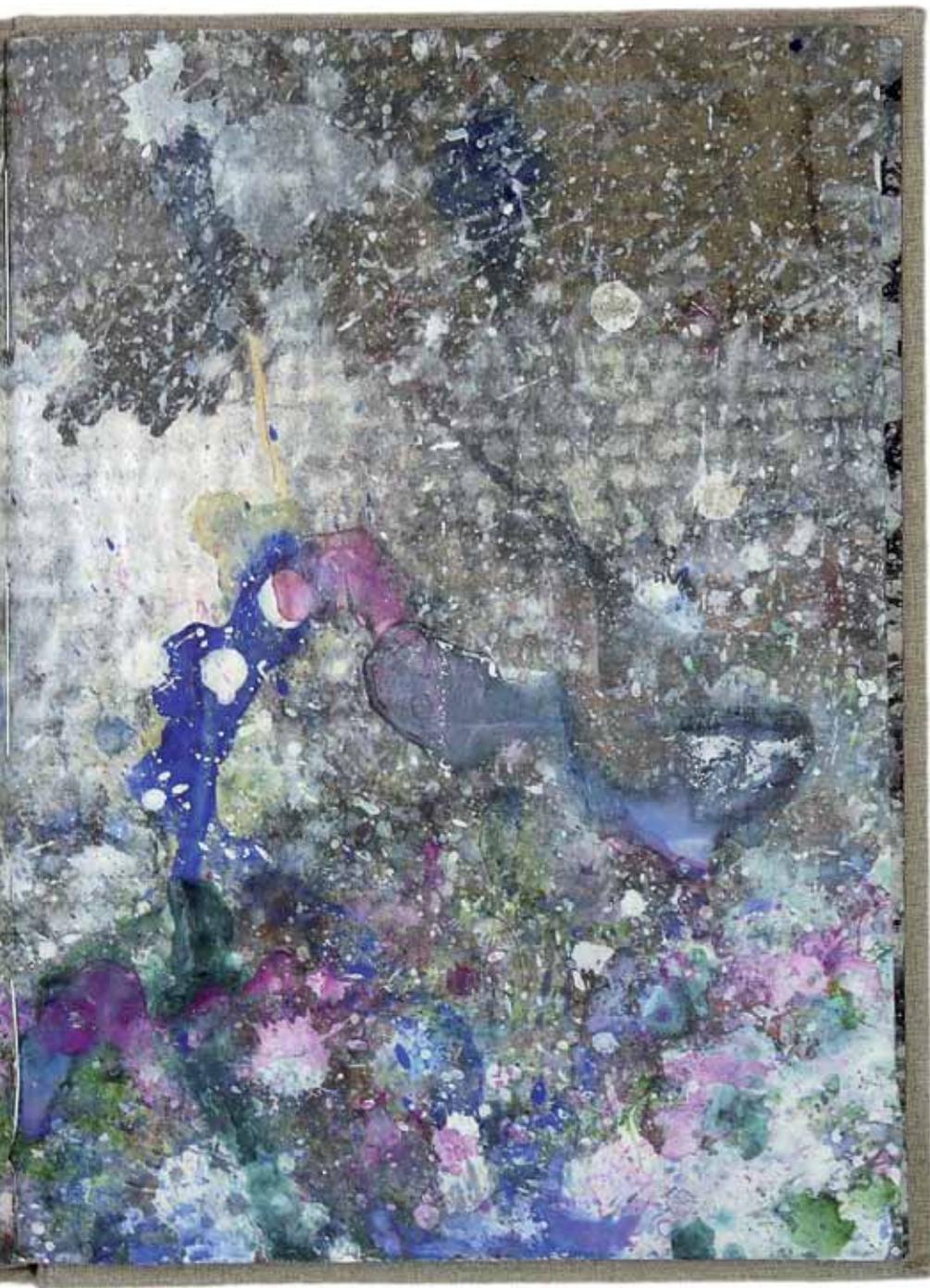






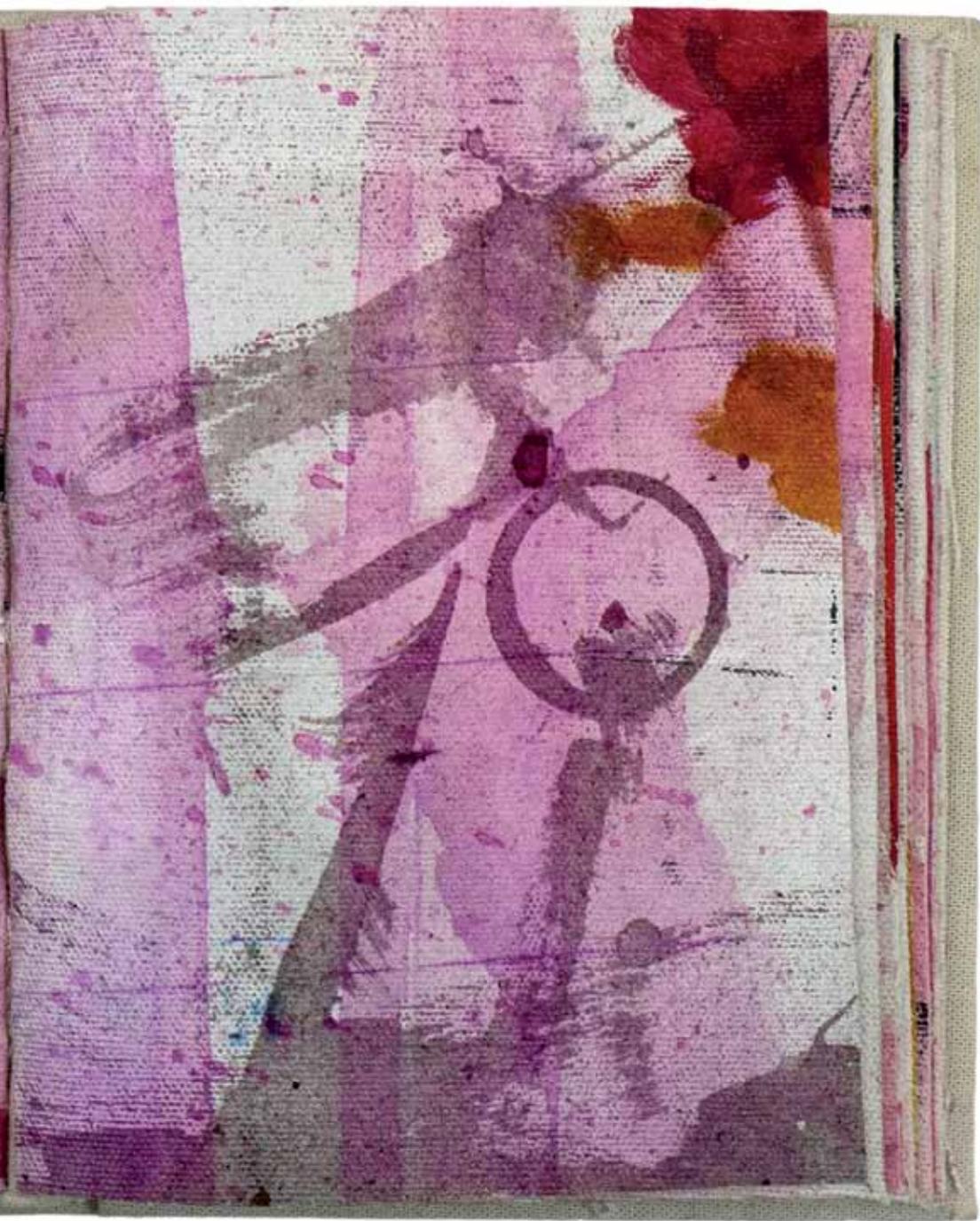
Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 50 x 17 cm | 8 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS





Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre papel | Paint on paper, 27 x 20 cm | 8 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



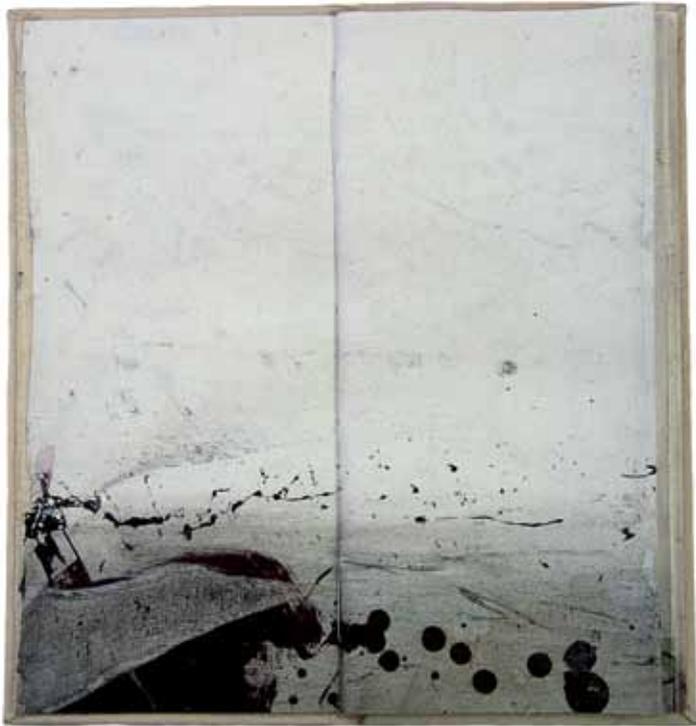


Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 20 x 15 cm | 38 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

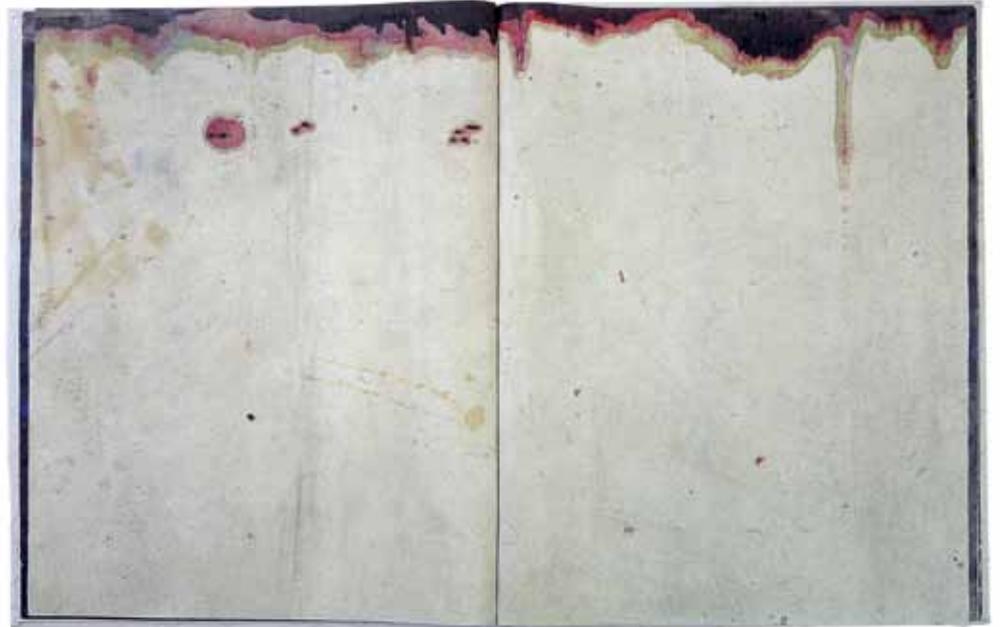




Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 49 x 38 cm | 24 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



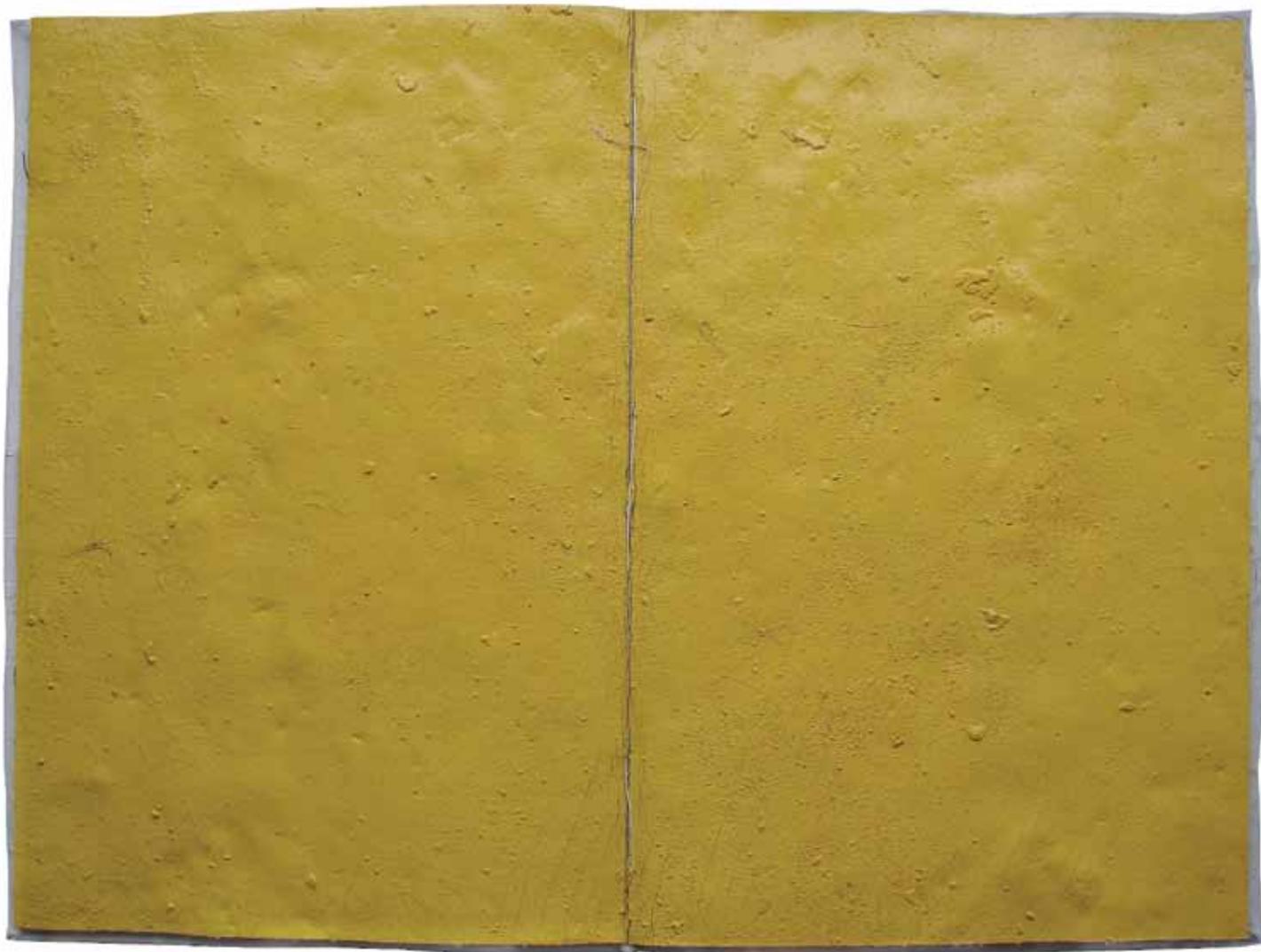
Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 34 x 16 cm | 8 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 49 x 38 cm | 12 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 25 x 15 cm | 26 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS

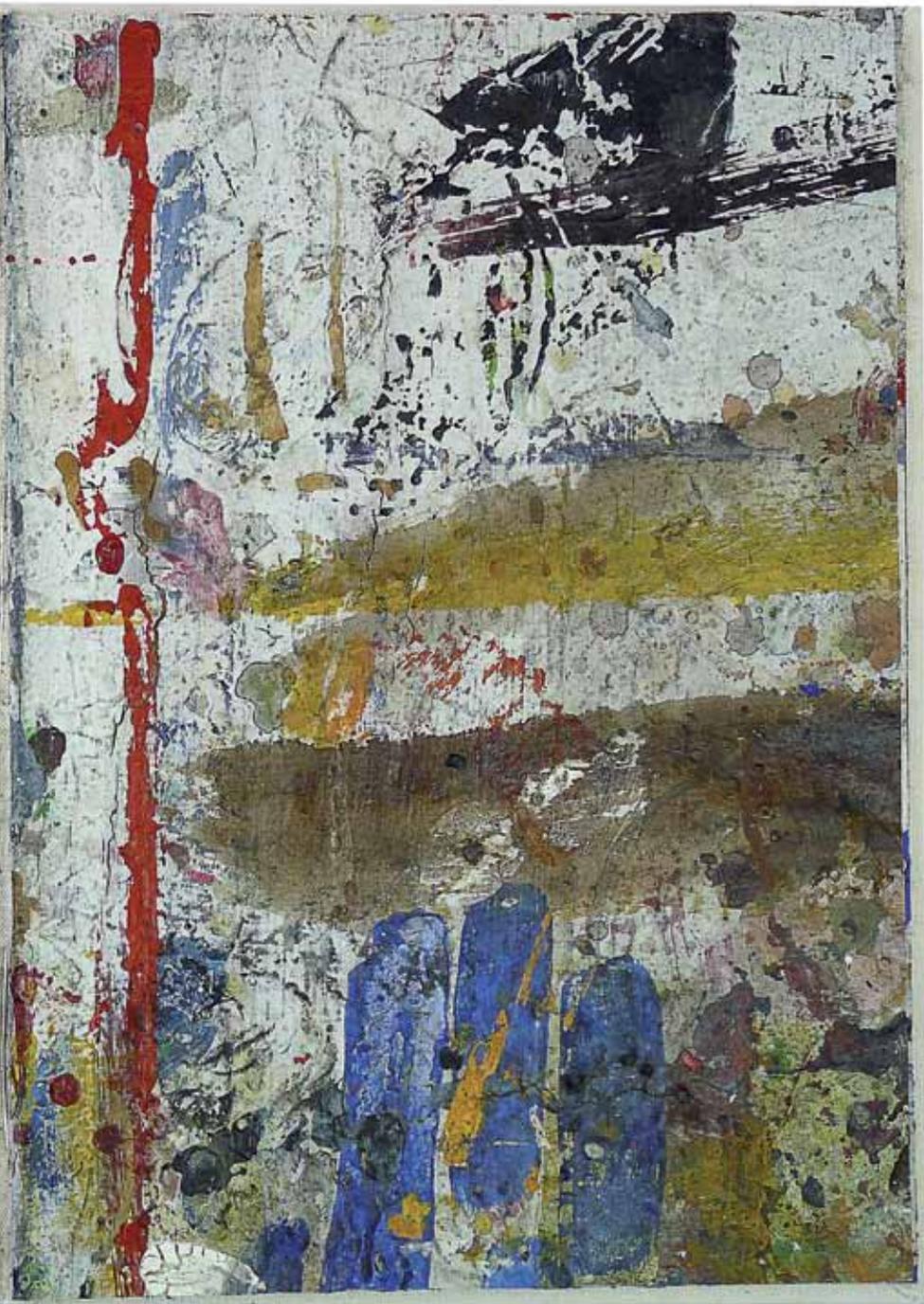


Sem título | Untitled, 2005

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 37,5 x 25,3 cm | 16 p.

Coleção | Collection Paula Ramos, Porto Alegre, RS





Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 37 x 26 cm | 12 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS





Sem título | Untitled, 2005  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 28,3 x 22,3 cm | 10 p.  
Coleção | Collection Paula Ramos, Porto Alegre, RS



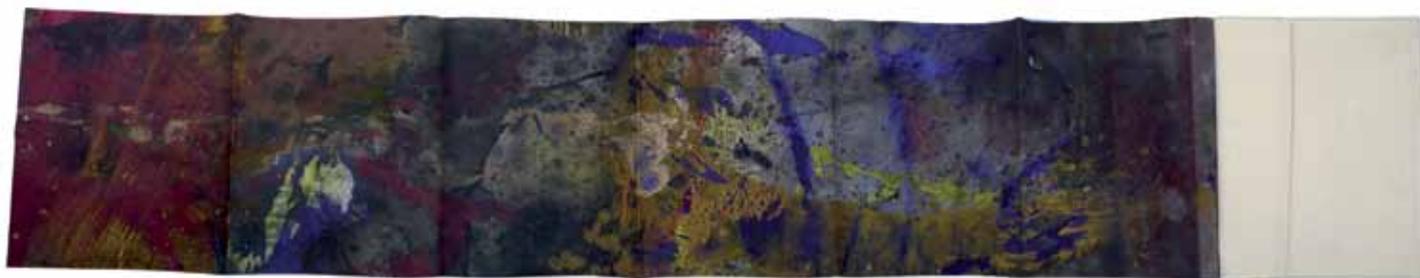
Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 13 x 26 cm | 18 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS







Sem título | Untitled, 2006  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 13 x 26 cm | 10 p.  
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS



Sem título | Untitled, 2006

Tinta sobre tela | Paint on canvas, 37 x 29 cm | 12 p.

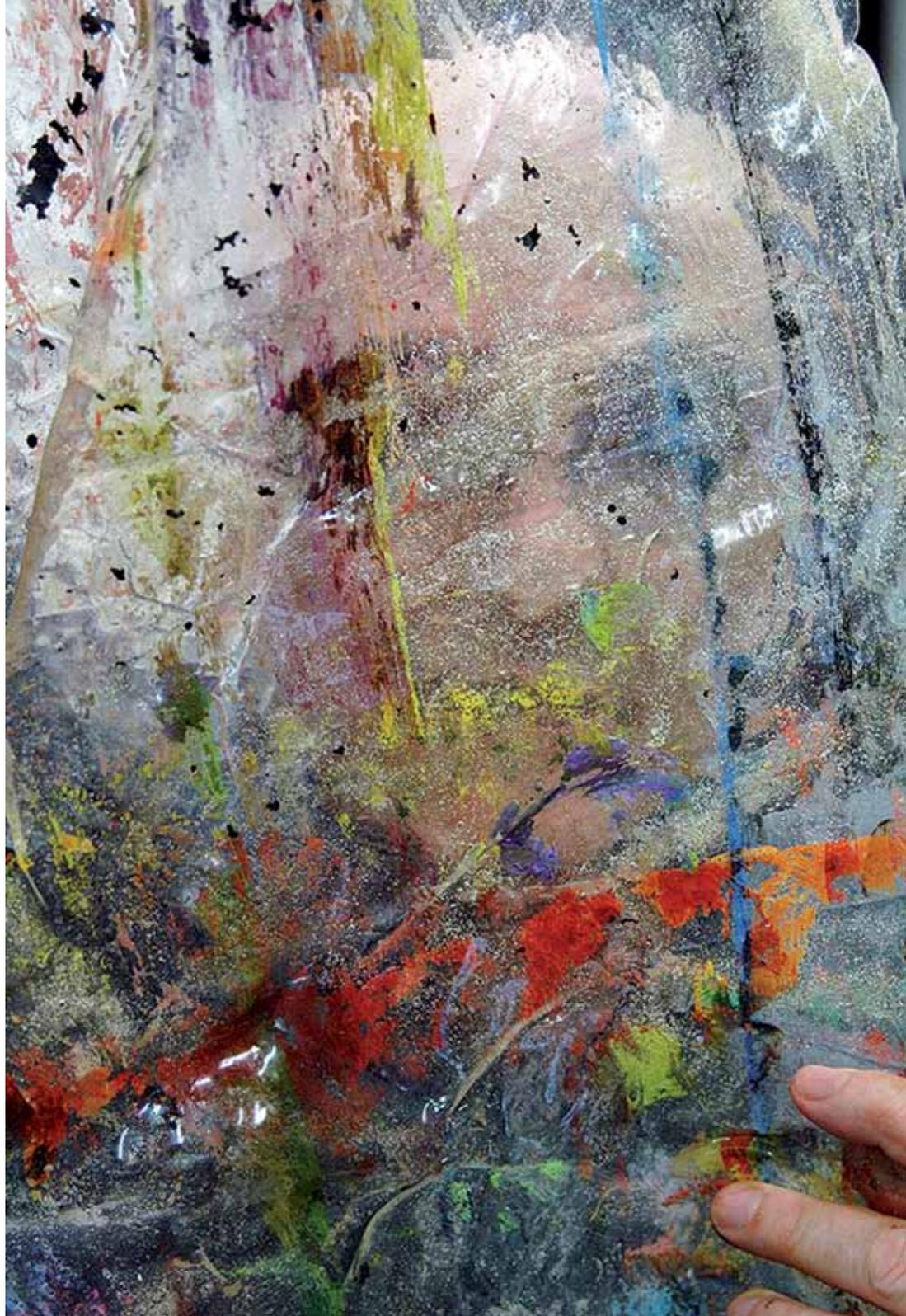
Coleção | Collection Frantz, Porto Alegre, RS







Sem título | Untitled, 2005  
Tinta sobre tela | Paint on canvas, 24,5 x 35,5 cm | 16 p.  
Coleção | Collection Paula Ramos, Porto Alegre, RS



# Cronologia

PAULA RAMOS

## 1963

Nasce em 8 de janeiro, em Rio Pardo, região central do Rio Grande do Sul, Antônio Augusto Frantz Soares, filho único de Neci Ribeiro Soares, motorista de táxi, e de Reinilde Maria Frantz Soares, costureira.

## 1965 – 1976

Durante a infância e a adolescência, além dos pais, foram personagens marcantes em sua trajetória a tia Clarinda Soares e o avô paterno, Felipe Soares. Todos viviam na mesma casa, no centro de Rio Pardo. Acerca daquele período, o artista relembra:

*A casa era uma espécie de chácara no meio da cidade. [...] E apesar de meu avô ter muitos netos, por ele morar com a gente, nós evidentemente tivemos uma relação diferenciada. O fato é que ele topava tudo que eu quisesse, todo tipo de brincadeira. Ele incentivava as minhas loucuras, a minha imaginação. A tia Clarinda também foi muito importante. Como ela nunca casou e não teve filhos, eu fui, de certa forma, o filho dela. Então, tive a sorte de ter duas mães.<sup>1</sup>*

[1]

Todos os depoimentos de Frantz reproduzidos nesta cronologia são excertos de entrevistas realizadas pela autora, com o artista, em abril e junho de 2006, em janeiro de 2009, e em maio de 2011, em Porto Alegre.

No final da década de 1960, ingressa na Escola Estadual Ernesto Alves, na mesma cidade. É nessa instituição que realiza toda sua formação escolar, do Ensino Fundamental ao Ensino Médio. Na escola, suas disciplinas favoritas eram Ciências e Química.

## 1977

Com cerca de 14 anos, começa a trabalhar como guia turístico, colecionando, desde então, impressos e recortes de jornal sobre a história, as peculiaridades e também sobre os vandalismos acontecidos na cidade. Rio Pardo, além de ter abrigado um dos mais importantes núcleos militares do período colonial e imperial do Brasil e de ter assumido papel protagonista nas lutas para assegurar as fronteiras lusas diante das investidas espanholas, também conserva um expressivo conjunto de casarios e igrejas dos séculos XVIII e XIX no Estado. Durante a Semana Santa, o município atraía centenas de turistas que iam prestigiar a programação diferenciada promovida pelas instituições locais. E entre esses turistas estavam vários artistas, que compareciam à cidade para desenhar.

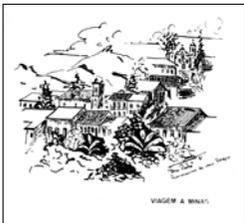
*Eu gostava de conduzir os artistas, de ficar com eles o dia inteiro, vendo como eles trabalhavam, como eles representavam as casas, as ruas, as pessoas. Só que eu também ficava falando sem parar, perguntando coisas, sugerindo outras, apontando problemas nos desenhos... Na verdade, eu enchia o saco deles!*

Entre os artistas com os quais Frantz conviveu naquele momento estavam Plínio Bernhardt (1927–2004), De Curtis, Danúbio Gonçalves (1925), Paulo Porcella (1936), Didonet (1948), Vagner Dotto (1945–1994) e Anico Herskovits (1948). A atividade como guia turístico e a convivência com esses e tantos outros nomes foram fundamentais para a formação do olhar do jovem Frantz.

*Eu me lembro de que, uma vez, o Salomão Scliar [1925–1991] estava em Rio Pardo produzindo umas fotografias, e eu era o guia. Fomos a todos aqueles lugares conhecidos, mas também fomos à torre da igreja. E dali, daquele lugar que, para mim, era completamente previsível, ele produziu uma fotografia que me impressionou muito: ele enquadrou a cidade a partir da torre, tendo o elemento do sino junto. Ou seja: ele conseguia ver o objeto que estava trabalhando de um outro jeito. Aquilo mexeu comigo.*

## 1978

De forma autodidata, muito devido à observação do modo de trabalho dos artistas que visitavam Rio Pardo e, outro tanto, pela experimentação, começa a produzir seus primeiros desenhos, que vende nas ruas, para turistas. Como era de se esperar, sua temática se concentra nos casarios e na paisagem da cidade. Ao mesmo tempo, trabalha como estagiário no Banco do Brasil, permanecendo na instituição até 1980.



Convite para a primeira exposição do artista

*Invitation to the artist's first exhibition*

[2]

In: Antonio Augusto, um jovem artista de Rio Pardo que quer espaço para sua arte. *Jornal de Rio Pardo*. Rio Pardo, 2 abr. 1981, p. 12.

[3]

WUNDERLICH, Fernando. [Sem título] Texto para convite de exposição. Rio Pardo: Prefeitura Municipal, 1981.

## 1981

No verão, motivado pela leitura do *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira (1886–1968), realiza viagem a Minas Gerais, percorrendo algumas cidades históricas, como Ouro Preto e Mariana. Lá, produz série de desenhos e aquarelas que apresenta, a partir de 13 de abril, com o título *Viagem a Minas*, na Prefeitura de Rio Pardo, integrando a programação oficial da Semana Santa. Frantz prefere não ver esse evento como uma exposição, uma vez que o mesmo se reduziu a uma semana e aconteceu em um espaço não voltado à exibição de obras de arte. Entretanto, na época, chegou a produzir convite impresso, no qual encontramos texto assinado pelo então ex-prefeito da cidade, Fernando Wunderlich. Vale comentar que, em pequena reportagem no *Jornal de Rio Pardo* (com reprodução de obra), Wunderlich é indicado, por Frantz, como “[...] a primeira pessoa a comprar um trabalho meu”.<sup>2</sup> Observemos este que é o mais antigo texto de viés crítico dedicado ao artista:

É incomum nos dias que passam testemunhar-se o engajamento nos movimentos culturais de um jovem com menos de uma vintena de anos. Infelizmente, a regra imperante é a de que nossa juventude não se volta ou não é convenientemente sensibilizada para o exercício das artes plásticas. Pois em Rio Pardo, que tão significativa e indelével contribuição já dispensou à cultura nacional, há uma exceção a essa regra: Antônio Augusto Frantz Soares. Quase um menino, Antônio já exhibe a firmeza e a convicção de um predestinado. Seu trabalho autodidata traz uma mensagem pura de alerta contra a insensatez dos obstinados dilapidadores de nossos valimentos histórico-culturais.

Esta primeira mostra pública de seu promissor talento enquadra aquarelas, desenhos e esboços elaborados nas cidades históricas de Minas, em recente roteiro de 30 dias, realizado às suas expensas, com sacrifício e resignação. Julgo constituir dever indeclinável dos conterrâneos de Antônio apoiá-lo nessa caminhada que apenas se inicia. Dar-lhe a oportunidade que merece. Para que um dia, quem sabe, possa inscrever seu nome na galeria dos artistas consagrados.<sup>3</sup>

## 1982

Em julho, participa do Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina (MG). Passa novamente por Ouro Preto e produz série de novas aquarelas e desenhos representando a paisagem local.

No segundo semestre, lendo reportagem sobre o Salão do Jovem Artista, promovido pelo Grupo RBS, resolve se inscrever, apresentando inusitadas pinturas que levavam para a tela a linguagem do grafite urbano. Tais trabalhos surgiram a partir da controvérsia em torno de muros pichados na cidade de Rio

Pardo. Frantz acreditava que, pela polêmica, valia a pena investir em tal linguagem. Dias depois, recebe a notícia de que havia sido não apenas selecionado, como agraciado com uma Menção Honrosa. Entretanto, apesar do reconhecimento, somente uma de suas pinturas foi exposta durante o evento, que aconteceu no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre. Com o término do Salão, dirige-se ao museu para buscar os trabalhos, quando é informado que o diretor da instituição, o professor e jornalista Tatata Pimentel [Roberto Valfredo Bicca Pimentel], queria vê-lo. Além de diretor do MARGS, Tatata havia integrado a Comissão Julgadora do Salão do Jovem Artista.

*Ele gostou muito da minha proposta e me perguntou se eu tinha mais trabalhos em casa. Eu disse: “Tenho”. E ele: “Quantos?” Eu respondi: “Uns 40”. Só que eu não tinha nem dez trabalhos... Aliás, nem sei se eu chegava a ter seis trabalhos... Aí ele marcou a exposição para dois meses depois, e eu saí produzindo telas adoidado – coisa que nunca mais fiz e que, aliás, tenho pavor.*



Convite e vista da individual *Pichações*, no MARGS

*Invitation and view of the Pichações solo exhibition at MARGS*

Assim, de modo totalmente inusitado, o jovem e corajoso Frantz realiza aquela que considera sua primeira individual justamente no MARGS, o espaço mais prestigiado do cenário artístico sul-rio-grandense. Intitulada *Pichações*, a mostra aconteceu durante o mês de novembro e apresentou 24 pinturas em preto, branco e vermelho, feitas com acrílica e spray sobre tela. Em pleno período de abertura política no país, Frantz se apropriava de palavras de ordem contra a ditadura militar, fartamente encontradas nos muros das grandes cidades, e reproduzia fragmentos dessas mesmas palavras em suas telas. Já estava lá, portanto, o gérmen de uma operação importante em sua poética: a apropriação.

*Eu tomava como que recortes de palavras e imagens que via em pichações urbanas e reproduzia parte disso sobre a tela. As pessoas ficavam visivelmente perturbadas com*

*aquilo, mas eu sempre gostei de provocar. Posso dizer que, desde aquele momento, atraía-me a ideia de questionar os limites da pintura, os limites do que as pessoas pensam que é pintura.*

A exposição gera comentários. Na *Folha da Tarde*, o jornalista Décio Presser publica o seguinte texto:

Nesta época em que as pichações políticas poluem o visual da cidade, Frantz, jovem artista de Rio Pardo, apresenta uma proposta de pintura tendo como tema pichações. Ao contrário do que muitos podem supor, não se trata de uma atitude oportunista, feita para aproveitar os fluídos das campanhas eleitorais. Na verdade, é uma pesquisa iniciada há algum tempo e já destacada com uma Menção Honrosa no Salão do Jovem Artista.

Tendo como ponto de partida a tela branca, algumas preparadas com acrílico ou areia, sugerindo uma superfície áspera e porosa (como os muros e paredes onde são comuns as pichações), Frantz cria, através de meias palavras, letras ou simplesmente tinta escorrida, uma linguagem de signos bem contemporâneos. Estas inscrições, ao mesmo tempo, sugerem a agressividade de uma época marcada pela violência visual e instigam a imaginação do espectador. Usando cores quentes, com predomínio do preto e do vermelho, através do spray, rolo e até pincel, este jovem de 19 anos lança uma pesquisa extremamente pessoal que o diferencia da maioria dos novos. Ainda existem resquícios de um certo panfletarismo, principalmente quando as palavras são usadas quase por inteiro, impedindo a sutileza da sugestão. Mas também são encontrados sinais de uma salutar evolução, rumo à abstração, através da eliminação dos elementos. Tratando-se de um artista iniciante, existe a expectativa de um gradativo amadurecimento desta experimentação criadora.<sup>4</sup>

[4]

PRESSER, Décio.  
Reflexivas Pichações.  
*Jornal da Tarde*. Porto Alegre, 12 nov. 1982.  
Vale comentar que, na citada crítica, no rodapé, além das informações relacionadas ao período da mostra, havia a indicação do preço de venda de cada trabalho: Cr\$ 20 mil.

Motivado com o início promissor, no final do ano muda-se para Porto Alegre e participa, ainda em 1982, de três coletivas: *O Panorama das Artes no Sul*, no Espaço Cultural Yázig; *Artistas da Galeria*, na Galeria Singular; e *Coletiva de Natal*, na Masson Galeria de Arte.

## 1983

Inaugurando o ano, o jornal *Folha da Tarde*, na página *Artes*, assinada por Décio Presser, indica as dez melhores exposições individuais do ano de 1982. E entre nomes como Alice Brueggemann (1917–2001), Ione Saldanha (1919–2001) e Carlos Pasquetti (1948), o de Frantz igualmente é lembrado:

Também da nova geração, [Frantz] aproveitou a época das eleições para reflexionar sobre “Pichações”, criando uma série que ultrapassa os limites da contestação.<sup>5</sup>

Em Porto Alegre, começa a frequentar galerias e círculos de artistas, observando práticas de ateliê e discutindo sobre arte. Ao mesmo tempo, produz de modo intenso e participa de cinco coletivas e de dois salões. Em outubro, realiza individual de desenhos no Espaço Livros e Artes do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em Porto Alegre, evento comentado pela jornalista e crítica de arte Angélica de Moraes:

Frantz, nosso mais jovem nome da vanguarda no Estado, inaugura nesta quinta-feira uma individual de desenhos no Espaço IAB. Ele prossegue sua pesquisa dos recursos de expressão plástica do spray, agregando agora novos elementos – como fragmentos de tela e fitas-crepe.

Este grafiteiro de 20 anos recebeu Menção Honrosa no Salão do Jovem Artista de 1982 e já expôs uma instigante individual (“Pichações”) no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Eram pinturas onde a tela, preparada com acrílico e areia, reproduzia a superfície áspera dos muros onde normalmente as pichações são feitas. Nesse fundo branco, ele traçava fragmentos de palavras como “liberdade” e “vote”, em preto e vermelho. Agora, evoluindo para a abstração e um maior rigor formal, ele se distancia um pouco do *graffiti* em si, mas permanece fiel aos efeitos da tinta escorrida.<sup>6</sup>

Em novembro, no MARGS, é um dos participantes do II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais (ENAPP)<sup>7</sup>, que teve calorosos debates em torno do exercício da profissão de artista. Animado pela atmosfera de tensão, Frantz realiza o trabalho *Graffiti*, registrado por Angélica de Moraes em reportagem do jornal *Zero Hora*:

O grafiteiro Frantz, munido de uma lata de spray branco, fez seu comentário sobre o II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais: desenhou marcas de pés subindo e ferraduras descendo as escadarias do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, local que sediou o evento. Isso foi, no mínimo, uma injustiça praticada pelo irreverente Frantz. Mas dá o que pensar. É inegável que várias decisões lá tomadas significaram um retrocesso para a tão desejada organização da categoria. Mas, entre acertos e desacertos, resta aquela constatação da sabedoria popular: só não erra quem não faz. E o saldo, baixada a poeira dos embates, será muito positivo. [...] <sup>8</sup>

[5]

PRESSER, Décio. Destaques 82 – Revendo a obra de nomes consagrados. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 3 jan. 1983.

[6]

MORAES, Angélica de. [Excerto de:] Atenção: Frantz e seu spray atacam novamente. *Zero Hora*. Porto Alegre, 31 out. 1983.

[7]

O primeiro ENAPP havia acontecido no Rio de Janeiro, em 1979. No Rio Grande do Sul, o evento ocorreu entre 7 e 11 de novembro, com a participação de nomes como Iberê Camargo (1914–1994), Vera Chaves Barcellos (1938) e Luis Paulo Baravelli (1942). Também críticos estiveram presentes, como Frederico Morais e Aracy Amaral, além do marchand Thomas Cohn.

[8]

MORAES, Angélica de. [Excerto de:] Os acertos e desacertos do II Encontro de Artistas. *Zero Hora*. Porto Alegre, 14 nov. 1983. *Segundo Caderno*, p. 5.

[9]

Demais participantes:  
Ana Alegria (1947), Anico Herskovits (1948), Carlos Carrion de Britto Velho (1946), Carlos Wladimirsky (1956), Danúbio Gonçalves (1925), Diana Domingues (1947), Enio Lippmann (1934), Fernando Baril (1948), Freddy Sorribas (1938), Geraldo Roberto da Silva (1950), Glaucio Rodrigues (1929–2004), Glória Yen Yordi (1946), Gustavo Nakle (1951), Iberê Camargo (1914–1994), João Luiz Roth (1951), Lenir de Miranda (1945), Leo Dexheimer (1935), Luiz Barth (1941), Magliani (1946), Maria Tomaselli (1941), Nelson Jungbluth (1921–2008), Plínio Bernhardt (1927–2004), Regina Ohlweiler (1954), Romanita Disconzi (1940), Soriano (1944), Vera Chaves Barcellos (1938), Wilson Alves (1948), Xico Stockinger (1919–2009) e Zoravia Bettiol (1935).

[10]

*Revista Amrigs*.  
Porto Alegre, dez. 1983.  
Vol. 27, nº 4.

## 1984

Reverberando evento acontecido em 1983, em São Paulo, e concebido pela historiadora Aracy Amaral (1930), Angélica de Moraes organiza o projeto *Outdoor*, promovido pelo jornal *Zero Hora* como uma das atividades em comemoração aos seus 20 anos. Entre os 30 participantes está Frantz.<sup>9</sup> Seu *outdoor*, localizado na esquina da avenida Ipiranga com a Salvador França e seguindo a linguagem das pichações urbanas, misturava letras, números e fragmentos de figuras, trazendo a gigantesca indicação “1984”.

Em maio, por uma pintura da série *Pichações*, recebe o Grande Prêmio Universidade Federal de Santa Maria, no Salão de Santa Maria (RS). Quatro meses depois, em setembro, volta à cidade para realizar uma individual na Galeria Gaiger. Em outubro, um fragmento de obra da mesma série *Pichações* estampa a capa da *Revista da Amrigs*, publicada em Porto Alegre.<sup>10</sup>

Casa-se com Marguit Schlittler.

## 1985

Ano com participação intensa de Frantz no circuito artístico nacional: integra doze exposições coletivas, incluindo quatro salões nacionais. Em um deles, o 42º Salão Paranaense, recebe, no mês de julho, o Prêmio BADEP, do Banco do Desenvolvimento Econômico do Paraná.

Em outubro, doa um painel de 16 m<sup>2</sup> para o foyer do Teatro Renascença, junto ao Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre. Na mesma época, viaja a São Paulo, onde vê a 18ª Bienal de São Paulo, com curadoria de Sheila Leirner. Respondendo ao *boom* da pintura verificado naquele período, Leirner organizou a seção conhecida como *A Grande Têla*, com dezenas de pinturas, lado a lado, mantendo poucos centímetros de distância entre si. Observando tanto as pinturas expostas, como a ousadia na montagem, Frantz fica completamente boquiaberto:

*Havia trabalhos de vários artistas e chegava uma hora em que não se identificava mais qual era o artista. Aquilo me tocou muito. Na Bienal também tinha obras de vários alemães neo-expressionistas, e eu fiquei apaixonado e coloquei na cabeça que iria para a Alemanha, que precisava conhecer o ambiente no qual aqueles artistas criavam aquelas coisas todas.*

# 1986

Outro ano marcante em sua trajetória. Além das várias exposições individuais e coletivas, Frantz inicia nova e emblemática série, elegendo, de suas pinturas/pichações, o signo gráfico “X”. Solitário e ambíguo, integral ou fragmentado, associado tanto à ideia de opção, como de negação, o “X” passa a ser trabalhado com a economia do spray ou com camadas e camadas de tinta, nos tons de vermelho, branco e preto, revelando o aprofundamento das pesquisas matéricas e formais do artista. Sua pulsante investigação é agraciada, no final do ano, com um dos 30 prêmios regionais do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela Funarte. Para o evento, Frantz envia pinturas sem suporte, sem bastidor ou mesmo tela. Em sua forma, elas consistiam em películas de tinta solta, que poderiam ser exibidas de qualquer modo, inclusive dobradas, sugerindo, nesse caso, esculturas. Comentando as inusitadas pinturas de Frantz, o crítico de arte Reynaldo Roels Jr. publica, no *Jornal do Brasil*:

[...] Antônio Augusto Frantz também apresentou trabalhos com bastante força, além de originais: sua pintura não passa da película de tinta, sem o suporte. Dobráveis, inquebráveis e indeformáveis, elas podem ser transportadas em uma pasta de mão. Maneira insólita, mas inédita, de transportar uma exposição inteira.<sup>11</sup>

Em novembro, após a conquista de um dos 30 prêmios regionais e de ter-se colocado apto a concorrer aos grandes prêmios de viagem ao exterior, o artista é entrevistado por Paulo Gasparotto, então colunista do jornal *Zero Hora*:

**O que significa para ti ter recebido um dos prêmios do Salão Nacional? Tua vida mudou depois disso? Quais são tuas expectativas para o certame final?**

Vou começar pela última. A expectativa é a mesma em relação ao Salão, com uma diferença: que agora eu não tenho mais a possibilidade de ser recusado. Eu posso ser premiado, ou não, depende do júri. Quanto a mudar minha vida, acho que não muda muita coisa. Pode mudar para as outras pessoas, como elas veem o trabalho. De repente, elas podem vir a aceitar o trabalho, não pelo trabalho em si, mas pelo prêmio. Por último, o prêmio significa um reconhecimento pelo que eu fiz, pelo que eu estou fazendo e pelo trabalho mostrado.

**Tua linguagem é agressiva. Como é sobreviver como artista jovem que trabalha com um produto aparentemente anticomercial?**



Pintura sem suporte: foi com esse tipo de pesquisa que Frantz conquistou o Prêmio em Pintura no 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado pela Funarte

*Painting without support: this was the kind of investigation that brought Frantz the Painting Prize at the 9<sup>th</sup> National Fine Art Salon, organised by Funarte*

[11]

ROELS JR. Reynaldo. [Excerto de:] O salão conservador. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 dez. 1986. *Caderno B*.

É difícil, mas o trabalho de mais tempo, o fato de ter começado a mostrar o trabalho em 82, começa a ter aceitação. As pessoas passam a perceber aquilo que tu queres. Mas continua sendo difícil.

**Já saíste de Rio Pardo para morar em Porto Alegre. Pensas em um dia morar num centro ainda maior?**

Sim, mas não penso em ir direto para São Paulo ou Rio; penso em sair do Brasil e daí não voltar para Porto Alegre. Isto não tem nada a ver com mágoa; porém, eu gosto de poder fazer circular meu trabalho no Rio e em São Paulo, mas continuar morando em Porto Alegre.

**Nesta ideia de ir para o exterior, planejas ir com um estudo dirigido ou ir em aberto?**

Seria melhor com um estudo dirigido, mas, independente disso, eu iria para fora. Tem uma vantagem no estudo dirigido, que é a de que tens o que fazer imediatamente, mas tem o risco do curso não ser aquilo que tu esperavas. Indo em aberto, facilita a escolha do que fazer lá depois.

**Em qual lugar planejas estudar?**

Um seria a Alemanha, pela facilidade da língua, por eu ser de origem alemã. A Inglaterra me atrai um pouco, e a Itália e a Espanha. Não sei o que encontraria de ensino por lá, mas simpatizo com estes lugares.<sup>12</sup>

## 1987

Em junho, dando seguimento a suas investigações sobre suportes e materiais, apresenta a individual *Exercícios para um grande impasse*, na Galeria Macunaíma, da FUNARTE, no Rio de Janeiro. É quando a historiadora e crítica de arte Maria Amélia Bulhões escreve o texto *Exercícios de Segmentação*, publicado no material impresso da exposição:

Frantz chamou minha atenção, desde seus primeiros trabalhos, pela impulsividade de sua atuação, embora tivesse algumas dúvidas sobre a possibilidade de levar adiante as suas propostas. Afinal, ideias impulsivas e originais costumam ser, no caso das artes plásticas, mercadorias de sucesso rápido e pouco duradouro, que respondem às exigências e novidades no mercado, sendo por ele rapidamente consumidas e descartadas. No entanto, acompanhando de perto o seu trabalho, pude, com satisfação, vê-lo superar este impasse que se coloca seguidamente para os novos artistas, quando entram do circuito de arte.

É bastante significativo o fato de Frantz dar-se conta desta contingência e expressá-la no próprio título de alguns de seus trabalhos: “Exercícios para um grande

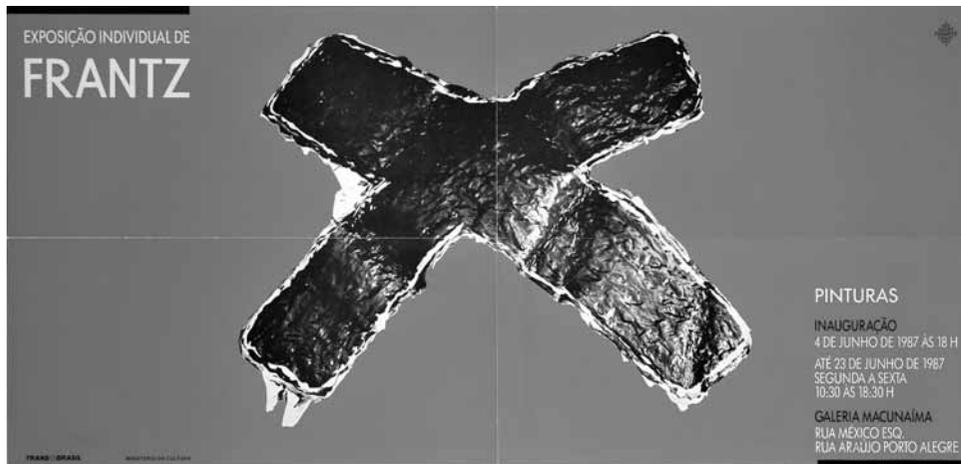
[12]

[Excerto de:] Entrevista concedida ao colunista Paulo Gasparotto. *Zero Hora*, 22 nov. 1986. *Gasparotto em Destaque*.

impasse”. Com os exercícios, ele encontra sua resposta para esta problemática. E sua resposta é a pesquisa profunda e sistemática realizada no próprio fazer. Trata-se de um processo em que o fazer contínuo e persistente, aliado a uma experimentação ousada, vão amarrando e compondo a grande teia de significados que hoje encontramos em seu trabalho. Partindo das “pichações”, em que as palavras, com seus significados, eram centrais na comunicação plástica, Frantz foi aos poucos seccionando-as e, neste fazer, descobrindo novos significados, não mais verbais, mas progressivamente pictóricos. Nestes “exercícios de segmentação”, ele encontrou o X como grande tema em si.

O X é utilizado para marcação, para anulação, sendo um símbolo que não exige contemplação. Concomitantemente à manipulação dos significados deste símbolo, ele trabalha suas possíveis formas de expressão plástica, técnicas e materiais de execução. Como produto destas elaborações, Frantz nos apresenta trabalhos que têm como suporte a própria tinta, sendo ao mesmo tempo pinturas e objetos. Dobráveis, moldáveis, estas formas constituem brinquedos que atraem e imaginam e a inventividade do espectador. Desta forma, Frantz consegue preservar a espontaneidade e o lúdico de seus trabalhos iniciais das “pichações”, desenvolvendo-o, em seu processo de pesquisa, com todo sabor da inovação. Não a inovação inconsequente de uma simples descoberta ocasional, mas a inovação que sabe guardar ao mesmo tempo a beleza da espontaneidade e do lúdico e a consistência que é fruto do trabalho permanente.<sup>13</sup>

Em julho, como um desdobramento de *Exercícios para um grande impasse*, apresenta individual *Propostas*, na Galeria Aloísio Magalhães, em Recife (PE).



Convite para a exposição *Exercícios para um grande impasse*, na Galeria Macunaíma, da Funarte, no Rio de Janeiro

*Exhibition invitation for Exercícios para um grande impasse at the Funarte Galeria Macunaíma in Rio de Janeiro*

[13]  
BULHÕES, Maria Amélia. *Exercícios de segmentação*. Texto para o convite da exposição *Pinturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

Em agosto, nasce sua primeira filha, Marília.

No mês de setembro, em Porto Alegre, envolve-se em duas importantes atividades. Convidado pela direção do MARGS, participa do *Projeto Releitura*, desenvolvendo, a partir da aquarela *Leitura de Jornal*<sup>14</sup>, de José Lutzenberger (1882–1959), uma instalação com grandes pilhas de jornal, cada qual remetendo aos personagens da intimista obra. Já para o projeto *Constituinte*, realiza intervenção urbana, pintando, na sua paleta habitual, um gigantesco “X” no interior do Túnel da Conceição, uma das principais vias de acesso ao centro de Porto Alegre.

Intervenção urbana junto ao Túnel da Conceição, em Porto Alegre

*Urban intervention at the Túnel da Conceição in Porto Alegre*

[14]

José Lutzenberger  
(1882–1959)

*Leitura de jornal*,  
sem data

Aquarela sobre papel,  
19 cm de diâmetro

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre (RS)

[15]

Frantz apresentou quinze pinturas em Porto Alegre. Em São Leopoldo, foram nove pinturas, duas aquarelas, dois desenhos, três pratos e uma litografia.



## 1988

Em abril, realiza duas exposições individuais concomitantes: na Delphus Galeria de Arte, em Porto Alegre, e na Galeria Gestual, em São Leopoldo (RS), apresentando, em ambas, pinturas em médio e grande formato e explorando a retórica do “X”.<sup>15</sup> Por ocasião das mostras, o historiador e crítico de arte José Luiz do Amaral escreve o seguinte texto, publicado no convite para a exposição:

Frantz não é um pintor de brilhos alegres e de traço suave e satisfeito. As poucas cores de que lança mão vibram com a densidade dos tons baixos e profundos, contundentes e agressivos. Contenção e economia de recursos são parte essencial de seu processo, que se desenvolve como um obsessivo jogo de construção em que as mesmas formas são constantemente retomadas e repensadas.

Leonardo da Vinci aconselhava seus discípulos a que aprendessem a encontrar nos “muros recobertos de manchas” tudo o que a sua imaginação permitisse: “com esses muros e essas pedras dá-se o mesmo que com o som dos sinos em cujo toque encontramos todos os nomes e palavras imagináveis”, lembrava o renascentista. Frantz iniciou seu percurso atento aos muros da cidade. E neles encontrou não apenas as sugestões possibilitadas pelas marcas do tempo, mas o trabalho da mão que registra seus anseios. Palavras, desenhos, traços de spray dos grafiteiros, marcas da insatisfação e da esperança que dilaceram o homem urbano de nossos dias.<sup>16</sup>

Em 5 de dezembro, embarca para a antiga Alemanha Ocidental, com o objetivo de conhecer um pouco do país cuja produção artística tanto o fascinava. Sua ida foi noticiada nos jornais locais:

Talento traz reconhecimento e o artista Frantz está decolando, a bordo da Swissair, dia 5, rumo a Frankfurt. Antes de partir, retoma a veia de grafiteiro e fará um pixe [sic] artístico nas paredes do Museu Antropológico, que comemora dez anos. Vai para fazer curso de arte e volta após longa temporada.<sup>17</sup>

Frantz, artista plástico, não tem nenhuma formação escolar nesta área, a não ser estudos feitos através de nosso patrimônio artístico (exposições, por exemplo). Mas já conquistou vários prêmios. [...] Uma questão de talento. Fala pouco alemão e embarcou mês passado para Berlin (Alemanha Ocidental), onde ficará até março deste ano. A passagem foi doada pela companhia aérea Swissair. Uma questão de sorte. Este gaúcho, com apenas 25 anos de idade e um currículo considerável, viajou para o exterior em busca de novas e maiores informações. Para Frantz, a arte sempre será uma maneira de discutir alguma coisa, e não de dar respostas. Na bagagem, levou o resultado de um trabalho feito desde 1978 – ano em que começou a mexer com plásticas. Trabalhou em todos os gêneros possíveis: litografia, metal, escultura, performance, aquarela, pastel, pixação [sic], e tudo o que encontrou pelo caminho. [...] E com as plásticas ele vê a possibilidade de botar um questionamento na cabeça das pessoas. Talvez seja por isso que o “X” – símbolo da marcação ou anulação – seja um elemento constante em seu trabalho. Mas, num país como o nosso, onde ter talento e ser desconhecido não leva o artista a lugar algum, não dá para negar que a sorte tem asas, e foi ela o fator decisivo na ida de Frantz para a Alemanha. A Swissair não costuma fazer este tipo de investimento, e tampouco outra empresa aérea o fez antes, pois, segundo Paulo Karbach, gerente da companhia, esta é a primeira vez que um artista gaúcho recebe tal patrocínio. E com o único compromisso de divulgar o nome Swissair – no caso de Frantz – em toda exposição que fizer. Uma rara exceção, já que a empresa não pretende repetir a dose. O que realmente é uma pena.<sup>18</sup>



Convite-cartaz para a individual na Galeria Gestual

Poster-invitation for the solo exhibition at Galeria Gestual

[16]

AMARAL, José Luiz do. [Sem título] Texto para convite de exposição. Porto Alegre: Delphus Galeria de Arte, abr. 1988.

[17]

GASPAROTTO, Paulo. [Texto sem título] *Zero Hora*. Porto Alegre, 29 nov. 1988.

[18]

COLVARA, Thaís. [Excerto de:] *A Viagem de Frantz. Caderno Multiarte*. Porto Alegre, jan. 1989.

A ida de Frantz foi, de fato, incomum. Ele não havia conquistado qualquer bolsa de estudos, mas simplesmente o apoio de amigos. Sobre isso, relembra:

*Uma noite, em Porto Alegre, conversando com amigos, eu falei do meu desejo de conhecer a Alemanha. Eles colocaram “pilha” na minha história e começaram a planejar a minha ida. Não sei como, um conseguiu a passagem de avião, o outro conseguiu uns contatos lá, e eu simplesmente fui. Não tinha planos, naquele momento, de estudar; eu queria conhecer, ver como era o circuito de arte por lá. E naquele período aconteceu algo muito louco. Eu tinha meio que uma “base” na Alemanha, que era o Jadir Freire, que eu tinha conhecido no Brasil. Ele morava em Frankfurt e me ajudou muito. Então, tendo essa “base”, eu fui estabelecendo contatos. Fui para Köln, depois para Düsseldorf, Hamburg, Dortmund... sempre mais para o norte, e sempre ficando em casas de amigos de amigos, de pessoas que eu nem sabia quem eram, mas que me abrigavam; algumas dessas pessoas eram jornalistas, outras estudavam a língua portuguesa, outras trabalhavam com arte, eram pessoas da área cultural... Era uma época diferente, aquela... E eu ia visitando museus e galerias. Era isso que eu fazia: andar, andar e andar. Praticamente não trabalhei naquele período, mas olhava, e olhava muito. Vi Baselitz [Georg Baselitz (1938)], Richter [Gerhard Richter (1932)], Polke [Sigmar Polke (1941–2010)], os artistas da tradição pop alemã... foi uma experiência fundamental.*

## 1989

Em fevereiro, nasce seu segundo filho, Antônio.

Em março, depois de três meses vivendo na Alemanha, retorna a Porto Alegre, participando de cinco coletivas na cidade.

Em 27 de julho, também na capital gaúcha, inaugura individual de obras sobre papel, com trabalhos em aquarela, guache e pastel, na Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual. No catálogo para a exposição, a crítica de arte Eunice Gruman escreve:

Apesar da sensação de liberdade que transmite, a arte de Frantz é profundamente cerebral, pensada e intuída, elemento por elemento. Tal característica se evidencia ainda mais na atual mostra, em que foram reunidos trabalhos sobre papel dos últimos anos, sem qualquer preocupação de unidade temática. Contudo, todas as peças guardam grande coerência entre si, na medida que se constituem em dados de um mesmo processo, de uma mesma busca. A ideia de evolução corrobora o

que sentimos ao observar a maior parte destes trabalhos: uma atração, um desejo penetrante de mergulhar nestes quadros. Eles insinuam profundidade pela sobreposição de camadas e mais camadas de tinta, todas entrevistas ou adivinhadas, como em um palimpsesto. Esse desejo de buscar a origem, o princípio oculto, como um geólogo ou antes um arqueólogo o faria, é talvez o que de mais importante a obra de Frantz suscite em nós.

Embora tenha realizado viagem de estudos à Alemanha, terra do expressionismo por excelência, Frantz vincula-se mais claramente ao expressionismo abstrato de raiz, aquele surgido nos Estados Unidos após a Segunda Guerra, como uma forma particular de expressão do Novo Mundo, em resposta à arte europeia do princípio do século. Pode parecer estranho relacionar Frantz com as experiências de Pollock, mas devemos lembrar que a chamada “action painting”, em que o artista pinta enquanto circula em torno da tela colocada no chão, tende a criar em efeito concêntrico, característico também em Frantz. Não por acaso, algumas das peças desta mostra são quadradas, podendo ser apreciadas de qualquer ângulo. O redemoinho assim formado nos puxa para o interior do quadro, para descobrir um preto nuançado de azul ou de verde, e cores que são como degraus, conduzindo cada vez mais para dentro. No aspecto formal de seus planos, porém, em sua vibração que tende a uma estabilidade, Frantz aproxima-se de outro papa da expressão norte-americana: Rothko e seu misticismo, latente também no artista gaúcho que, no entanto, substitui a solenidade daquele por uma inquietação que tem muito a ver com a vida urbana neste final de século. Falar em vida urbana lembra uma vertente das mais importantes no trabalho de Frantz: o grafite, que já foi explícito e atualmente é uma influência. O preto e o vermelho dos sprays vão ficando para trás, o gestual também, mas o sentido de ação permanece. Na verdade, as pinceladas de Frantz parecem antes vestígios de um movimento do que imagens em si – movimentos que, tal como as cores, uma vez existiram sob o que agora se vê em primeiro plano. Esses planos são reforçados pela necessidade, surgida mais recentemente no artista, de estabelecer limites para certas formas. Às vezes esses limites são linhas cheias, cercas fechadas contendo um mundo elíptico. Geralmente, porém, são apenas sugeridos por marcos que, como cantoneiras, sustentam lembranças ancestrais, como conteriam antigas fotografias.

Aparentemente selvagem, iconoclasta, mas em realidade meditativo, o movimento em espiral na obra de Frantz é o de um balé, mas de um balé contemporâneo, talvez em ritmo de jazz. Com insinuações místicas e sutis diferenças tonais, que mais descobrimos quanto mais observamos cada peça, Frantz faz com que procuremos uma genealogia, busquemos um princípio gerador – e temos certeza de que, mergulhando em seus quadros, encontraremos em sua origem mais do que um papel em branco. O artista partiu daí para chegar até nós; a nós cabe percorrer o caminho inverso, atentando para o que nos diz a paisagem de cada estação deste percurso.<sup>19</sup>

[19]

GRUMAN, Eunice.  
[Sem título] Texto para  
convite de exposição.  
Porto Alegre: Galeria de  
Arte da Caixa Econômica  
Estadual, 1989.

Vista da exposição  
na Galeria da Caixa  
Econômica Estadual

*View of exhibition  
at Galeria da Caixa  
Econômica Estadual*



No mesmo catálogo, o marchand Renato Rosa registra suas percepções sobre o artista, no texto intitulado *Frantz: as metas da vida*:

O trabalho de Frantz é o resultado de “erros e acertos que acabam acertando por insistência”. Esta afirmativa não é minha, embora seja irônica e mordaz (eu também sou irônico e mordaz). Minha referência seria de outra ordem, porque respeito o trabalho de Frantz. Esta citação provém de um crítico de arte. Acho bem observado, apesar de um certo ranço pré-conceituoso. Claro está que o jovem artista encontra-se no auge de seus verdes anos – e deve aproveitar esta energia – sem que, com isso, seu ímpeto criativo e pessoal esmoreça. É por aí, Frantz! (Assim gritaria a galera empolgada.) Vai errando, vai acertando, vai “ser gauche na vida”, sem medo, com determinação, coragem, sem olhar para trás. Tens um compromisso que é com o presente e o futuro. Dá para pedir mais da vida? Dá.

Falei em determinação e coragem e, precisamente, estas duas palavras de ordem podem funcionar como chaves para abrir a porta que conduzirá ao entendimento e à obra-Frantz. A trajetória de Frantz se dá permanentemente *on the road*, assim foi quando de sua saída de Rio Pardo para Porto Alegre e daqui para o Norte/Nordeste, São Paulo/Rio e depois Europa. Procurem avaliar a cabeça, a loucura, o quixotismo, a solidão do homem por terras, hábitos, costumes diferentes em três etapas sequenciais dignas de nota: Natal, aniversário e Ano Novo. Longe dos amigos, da mulher, dos filhos (o segundo nasceria em sua ausência), lá no outro lado do mundo. E isto apenas com vinte e cinco anos... Sem dúvida, é preciso muita determinação e coragem para enfrentar estas passagens... Mas isto, me parece, Frantz sabe. E tudo em nome de uma carreira, de uma vocação. Quero dizer, em suma, que Frantz não está aí para brincar. Ele se expõe e mergulha na vida, com vontade, com liberdade. Frantz tem metas a serem atingidas. Frantz tem uma carreira pela frente. Frantz é um profissional como poucos conseguem ser em sua geração.<sup>20</sup>

[20]

ROSA, Renato. *Frantz: as metas da vida*. Texto para convite de exposição.

Porto Alegre: Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, jun. 1989.

# 1990

A convite de Carlos Martins, participa da *Bienal de Gravura de Amadora*, em Amadora, Portugal. No ano seguinte, a mostra é exibida no Brasil, na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

Em outubro, viaja novamente à Alemanha, permanecendo por outros três meses.

*Essa história é interessante... Um artista alemão estava participando de um projeto no Brasil, lá na Universidade de Santa Maria, e nós nos conhecemos. Na Alemanha, ele trabalhava na Kustverein Kiel, uma espécie de "Atelier Livre" na cidade de Kiel. E esta Kunstverein abrigava artistas, todos alemães. Para trabalhar nesse lugar, só com indicação dos próprios artistas. Bem, esse artista alemão que estava no Brasil viu e gostou do meu trabalho. E ele me disse que, se eu quisesse ir para a Alemanha, ele conseguiria um lugar pra mim na casa. Eu rapidamente vendi um trabalho do Xico [Stockinger] que eu tinha, vendi uma gravura do Samico e consegui comprar a passagem. E fui. Lá, tinha gente da área de fotografia, de cerâmica, de pintura, de escultura... E o bom é que a gente conversava muito sobre o trabalho; a gente conversava sempre, e aquela troca foi importante. Lá, as pessoas questionam, perguntam sobre o trabalho, e isso te força a pensar, te força a discutir e a repensar o que tu estás fazendo. [...] O meu único compromisso, no final, era realizar uma exposição. No meu caso, a mostra foi também muito legal, porque eu vendi vários trabalhos e consegui voltar para o Brasil com mais dinheiro do que com o que tinha saído...*

Foi durante esse período que uma mudança radical começa a despontar em sua obra:

*Na casa, eu não podia sujar ou manchar o chão. Então, para manter tudo limpo, eu cobria o chão com papel. O resultado é que esse papel ficou todo sujo: tintas, pegadas, sujeira mesmo. Só que, um dia, olhando para ele, comecei a me perguntar se aquilo não era pintura. Quando vim embora, resolvi trazer o papel. E com ele fiz um livro, que trago comigo até hoje. Foi essa experiência que me fez ver de outro modo as questões relacionadas à pintura; foi essa aparente limitação que abriu um caminho novo para o meu trabalho.*

A exposição *Ohne Titel* [Sem Título], na Galeria Werkstaat, em Kiel, foi dos últimos momentos estimulantes para o artista Frantz ao longo da década de 1990. Em dezembro, de volta a Porto Alegre, percebe-se desmotivado. Apesar de realizar algumas individuais e coletivas importantes, vê-se sem energia.



Pintura da série "azul"

*A painting from the  
"blue" series*

## 1991

Com o título *Blau*, exhibe pinturas da série "azul" na Galeria Gestual, em São Leopoldo. Segundo ele, as obras, iniciadas na Alemanha, assinalam um período de certa depressão criativa.

*Quando eu voltei da Alemanha, parecia que ninguém mais se interessava pelo que eu fazia. E eu, como que tentando voltar ao mercado, tentando fazer alguma coisa, produzi os "azuis". E são trabalhos burros, comerciais... Eu não tenho problema em dizer isso; mesmo tendo conquistado prêmio com eles, são trabalhos burros. Na verdade, o que está por trás disso tudo é que perdi o tesão.*

Vivenciando o processo de separação de sua esposa e não recebendo o retorno comercial que esperava por seus trabalhos, recolhe-se. Concomitante a isso, precisa encontrar formas para sobreviver.

*Eu fazia qualquer coisa para assegurar a entrada de algum dinheiro. Pintava camisetas, pratos, tecidos. Dava aulas de pintura, esticava e montava telas... Eu precisava trabalhar, muito, e em qualquer coisa. É claro que, naquela situação, o meu trabalho plástico foi ficando para trás, pois eu já não podia simplesmente pintar; eu precisava, em primeiro lugar, garantir o aluguel, garantir a comida. Foi um período complicado.*

## 1992

Separa-se de Marguit.

## 1993

Embora participe de importantes coletivas, vai gradualmente se afastando do circuito artístico. Mantendo ateliê na avenida Getúlio Vargas, em Porto Alegre, dá aulas de pintura e desenho e, para melhorar o orçamento, monta telas, revende tintas, pigmentos e materiais para pintura.

## 1994

Em março de 1994, com Juliana Schnack, abre a loja Koralle, voltada a materiais de pintura e desenho.

## 1995

Embora afastado do circuito artístico, inscreve-se no 52º Salão Paranaense de Artes Plásticas e, para sua surpresa, é um dos premiados.

Em maio, casa-se com Juliana Schnack.

## 1996 – 2000

Nesse período, dedica-se fundamentalmente à loja Koralle. Se, no princípio, o estabelecimento contava com pouco mais de 10 m<sup>2</sup> e oferecia tão somente 30 itens, no início da década seguinte Frantz se vê obrigado a procurar um novo espaço, devido à grande demanda – atualmente, localizada na avenida José Bonifácio, no coração do Parque Farroupilha, a loja tem 400 m<sup>2</sup> e oferece cerca de 20 mil itens em seu catálogo. Enquanto isso, no meio artístico local, à medida que o “Frantz comerciante” desponta, o “Frantz artista” parece sucumbir.

*Muitas pessoas, artistas e críticos de arte, diziam que eu não conseguiria mais ser artista, que eu seria, a partir daquele momento, apenas dono de loja. E diziam aquilo com certo preconceito, inclusive. Naqueles momentos, eu me lembrava de uma fala do Penck [A.R. Penck (1939)], na qual ele dizia que tinha feito de tudo e sem nenhum problema... Eu sempre me lembrava disso. Muita gente dizia que eu não faria mais nada. E, realmente, na década de 1990, eu parei de frequentar o circuito, mas não parei de produzir. Eu só não mostrava.*

## 1999

Em novembro, nasce seu terceiro filho, Teodoro.

## 2001

Depois de anos de ostracismo, volta a expor.

*A Marga Kroeff [diretora da galeria Bolsa de Arte] disse que eu precisava voltar; ela me incentivou muito. E eu resolvi mostrar um pouco do que vinha fazendo, ou melhor, do que vinha recolhendo: os chãos e as paredes.*

É a primeira vez que o artista apresenta suas “pinturas não realizadas”. Desde que cobrira o chão do ateliê na Kunstverein Kiel, na Alemanha, Frantz vinha pensando os processos pictóricos e a pintura em si de um modo diferenciado. Quando começa a dar aulas de pintura no Brasil, é esse procedimento que adota: forra o ateliê com metros de tela de algodão e, depois de meses ou mesmo anos, a partir de um exercício atento de observação, elege desses resquícios as “suas” pinturas. Mostrando que voltava para ficar, organiza duas individuais intituladas tão somente *Frantz* e que acontecem em Porto Alegre praticamente no mesmo período: entre os meses de março e abril de 2001. A primeira inaugura na Galeria Bolsa de Arte, e a segunda na Galeria de Artes João Daudt d’Oliveira, do SESC.<sup>21</sup> No convite para a mostra na Bolsa de Arte, o pintor Julio Ghiorzi (1962) escreve o seguinte texto, intitulado *Um comentário sobre a obra de Frantz (o microcosmo pictural de Frantz)*:

O primeiro contato que tive com as obras desta exposição foi através do relato do próprio Frantz. Contou-me de sua intenção em realizar pinturas [pigmento + tela + chassi] que não estivessem diretamente associadas à aptidão manual, virtuosismo ou domínio da artesanaria da pintura pelo artista. Pintura não realizada, nas palavras do próprio Frantz, que assim intitulou algumas das obras. O procedimento inicial consistiu em forrar, cobrir toda superfície de seu ateliê com tela para pintura e papéis especiais para uso artístico. O ateliê deveria seguir sua rotina e estas superfícies deveriam passivamente receber os respingos, sobras de gestos, outros acidentes e incidentes de percurso. Tentei até então imaginar o resultado plástico desta experiência e visualizei algo que se aproximaria a gestos aleatórios, espaços e silêncios dentro da extensão da superfície/tela. Desenhos e gestos pueris, acúmulos de matéria pictórica... Seria o relato mais interessante que o objeto plástico? Qual a posição e importância do conceito operatório em relação à obra de arte? Algumas perguntas começaram a se responder a partir do momento em que presenciei as obras acabadas. E a intenção inicial do artista foi apenas o ponto de partida para outras questões, possibilidades e conexões que não se encerram aqui.

O conteúdo formal destes trabalhos é fundamentalmente obra do acaso. Exceto o enquadramento, pois as superfícies foram montadas em chassis num momento final. Finito. Preciso e racionalizado, tornando-se o enquadramento a própria assinatura do artista. Pensando a partir da obra de Iberê Camargo, em que o quadro é a batalha, ou melhor, o resultado do embate entre artista e obra – figura e matéria, tinta e tela, erro e acerto, insatisfação, exaustão, paixão e horror –, o trabalho de Frantz nos mostra não a batalha com suas sensações e sentimentos, mas os *Campos de Batalha*, como ele mesmo nomeou alguns trabalhos acontecidos na Alemanha entre 1990 e 1991.

[21]

A exposição na Bolsa de Arte aconteceu de 10 a 30 de abril de 2001, enquanto a exposição no SESC se estendeu de 18 de abril a 4 de maio.

As obras desta exposição são campos de batalha, mas agora sem os seus protagonistas, pois outras pessoas, além do próprio Frantz, participaram deste processo e algumas obras levam seus nomes. A batalha está terminada. Resta apenas o território testemunho da rotina do estúdio. Mas não é paisagem devastada, terra arrasada, e sim um espaço ocupado por um processo de decantação de gestos e impurezas da não-intenção. Depósito. Sedimentação. Clivagem. O ateliê pode ser visto como metáfora do cosmo. Microcosmo com seus limites. Respeitando e registrando o tempo natural, quase meteorológico por mais de 10 anos, parecendo uma eternidade, Frantz materializa o tempo real e põe em xeque os processos e soluções instantâneas na manufatura da obra de arte. E, por fim, o artista faz simbolicamente o inventário/rescaldo de um dos redutos mais íntimos e tradicionais da produção em artes plásticas, ao recolher sobras e objetos que servem para sua reflexão sobre os limites e autonomia da pintura. Ficando aqui o resíduo, o resultado, acúmulo e acaso, caos, pegadas e fósseis que podem, talvez, ser reconstituídos e reinterpretados por uma arqueologia subjetiva.<sup>22</sup>



No mesmo convite, o professor e jornalista Tatata Pimentel também deixa o seu registro:

Houve um tempo brasileiro quando se protestava, se dava opinião, se escolhiam os lados. Era povo, era artista. Todos tinham opinião. Antes foi o tempo obscuro

Em 2001, depois de anos fora do circuito, Frantz volta a expor. Ao lado, convite para a individual na galeria Bolsa de Arte

*In 2001, after several years away from the art scene, Frantz exhibits again. Alongside, exhibition invitation for Bolsa de Arte gallery*

[22]

GHIORZI, Julio. *Um comentário sobre a obra de Frantz (o microcosmo pictural de Frantz)*.

Texto para convite de exposição. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, abr. 2001.

cuja ideia única, partido único, faziam do brasileiro uma massa uniforme, que aliás era regida por uniformes. Frantz falou através das pichações, que não eram dele, mas dos muros, das ruas e, principalmente, das vielas mal-iluminadas. O protesto foi transposto para a tela, desenhos e gravuras. Foi época em que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul ousou fazer e patrocinar um artista principiante em sua primeira exposição individual. Estas épocas de ousadia já passaram. O belo aristotélico, aquele que enfeita, está hoje na moda. As artes plásticas disseram sim para a decoração. Os protestos se calaram, as opiniões são unânimes. É uma época ou uma posição estética? Hoje Frantz volta a incomodar como antigamente, e que alguém dê sua opinião. É o que está faltando.<sup>23</sup>

Já no convite para a exposição junto à galeria do SESC, o texto é assinado pelo pesquisador Marcio Pizarro Noronha, que assim exprime suas considerações sobre a obra pictórica de Frantz:

Não falo aqui nem de sujeito nem de objeto, nem do pintor nem da pintura. Pensei em algo como o subjétil. Algo como um relevo, uma substância material da arte, um substrato, tal como já se encontrava nos tratados de Leonardo.

#### **O que é isto?**

Palavra que pertence ao campo denominado de pintura e que designa um entre-domínio e uma substância, encontrável apenas quando fazemos da pintura uma questão de pintura e tratamos de (re)encontrar a superfície no próprio suporte. Eliminando a distância entre o matérico e o objetual, às custas do desaparecimento do que denominamos de objeto representacional da pintura.

#### **Vida e morte**

Neste modo de deixar a pintura ir se fazendo, só encontramos um corpo único e inteiro, como instantâneo de um sempre primeiro acontecimento, é sempre um nascimento, pois em cada momento se revela o irrepetível. Este nascimento confunde-se visualmente com a morte, na medida em que Frantz nos oferece resíduos, peças mortas, lixos de ateliê. Mas essa morte é apenas jogo para convidar a evitar a má representação, o vício de encontrar um objeto em toda a exterioridade de nosso processo neural. Recusando o prazer facilitador do reconhecimento da representação mental e negando mesmo a sua existência, a morte é apenas processo de desordem dentro da ampla ordem vital. Uma estratégia do artista em criar um deslocamento que reconcilia vida e morte, tal como nas tradições místicas do Oriente e nas formas novas do conhecimento científico. A metáfora auto-organizativa do ser vivo, que oscila entre o cristal e a fumaça, entre o estático-rígido e o evanescente-transitório, faz sentido e reverba por toda parte desta obra.

[23]

PIMENTEL, Tatata.  
[Sem título] Texto para  
convite de exposição.  
Porto Alegre: Galeria  
Bolsa de Arte, abr. 2001.

### **Forma e força**

Portanto, a força do subjétil está na derrocada da questão da forma, não se deixando cair nas armadilhas da História da Arte sobre a semântica, sobre o sentido e sobre a representação. Não há signo na obra subjétil, somente jogo de forças não-representacionais. Sendo isto, torna-se obra hermética-mente aberta – criando uma certa ordem a partir da desordem – e que se propõe a paralisar o jogo da tradutibilidade, tão frequente no momento atual e no contexto local, onde a inserção acadêmica do artista deve sempre passar pelo aval da crítica e da teoria do campo significacional da obra de arte, pois que advém de métodos geralmente mimetizantes de interpretação. Por isso, obra dura, que não concede, tão difícil de comentar, de se deixar pôr nesta ordenação escrita.

Não se pode traduzir gestos do acaso em palavras ou frases. Apenas podem ser incorporados como inscrições e, portanto, como experiência. A significação nesta obra só pode ser acedida pela indeterminação e pela contingência. O que é periférico no fazer artístico deixa de existir. Frantz não faz uma inversão estruturalista, transformando materiais em objeto artístico. Ele derruba as fronteiras entre o dentro e o fora. Mostrando-nos mais uma vez, como só o fazem os transgressores, o movimento que reunifica um no outro, e o dentro apenas como dobra do lado de fora. Não há lugar para essência da obra de arte – seja ela formal ou conceitual. Não há lugar para aparência da obra de arte. Fazendo dos materiais mortos um lugar de prazer estético, o artista derruba um grande muro, atravessa fronteiras. A tela e o papel, por vezes são peles perfuradas – incluem-se aqui os materiais como os gessos, as argamassas, a madeira, os cartões, os têxteis em geral – que deixam atravessar. Mas também faz o uso daquilo que não deixa passar, ligas químicas, metálicos. Perfurações, passagens, aberturas, campos fechados de intensidades radiantes. Afecção e irradiação. Assim a forma dá lugar à força.

### **Subjetivações**

Este é um discurso de nomeação indireta, às vezes alude-se à história do artista, às vezes alude-se ao processo da pintura. Mas isso está a serviço de outras coisas, tal como fazer passar o outro nesse intervalo entre um e outro, e esta passagem é como porta estreita, é como fresta, respiradouro dentro de um campo de intensa asfixia. Sempre gostamos muito de receber uma ordem que diz respeito ao subjetivo.

Em matéria de arte, isto sempre funciona, adjetivação, qualificação do narcisismo do artista e da sombra do teórico e do crítico. Aqui, não me interessa por isso. Essa qualidade não tem repouso nestes conjuntos diversos. O sujeito é traído constantemente e o objeto perdeu-se em linhas de fuga que também já desapareceram. Resíduo de resíduo. Desordem cirúrgica, fúria da desordem, mas também “cerebralização deste encontro com o selvagem”, como talvez disséssemos de Lévi-

-Strauss, que nada percebia nas abstrações e nas cores, fora o que tivesse a dizer acerca da ordem cultural e simbólica. Nestas ordenações de Frantz, a classificação interior é magma, tal como quando abrimos os livros sem palavras, fragmentos de uma poética das cores dos elementos. Entre o começo e o fim, os quais não os encontramos, temos sempre os supores, os substratos e as substâncias operando – transubstanciação.

A tradição do gesto artístico é a da transformação deste tempo em obra, fixando o intraduzível numa certa ordem estética. Mas o que me faz acreditar é o fato de que esta ordem, como num cruzamento com o próprio Frantz, tem função ritual, movida pela repetição, pela obsessão no esforço prolongado. A estetização é um rito de inclusão desta desordem orgânica e desta doença do tempo. A estetização e seu veículo formal – e a grande capacidade de Frantz de, sem passar pelo figurativo, incluir-se no domínio das formas – revelam a potência de uma ordem que se quer prioritariamente como rito e como superfície, gesto automático do artista e do mundo em que vive.<sup>24</sup>

Apesar do investimento nas duas exposições, para o artista, a recepção ao trabalho foi mínima.

*Algumas pessoas comentavam, falavam sobre as exposições, mas eu percebia que não havia compreensão do que era o trabalho. Algumas diziam que era parecido com o trabalho do Daniel Senise... e não tinha nada a ver com Daniel Senise! Então, isso me deixava chateado, pois eu percebia que pouca gente tava entendendo o que eu queria discutir. E também não havia debate. Era como se nada estivesse acontecendo.*

[24]

NORONHA, Márcio Pizarro. *Frantz*. Texto para convite de exposição. Porto Alegre: SESC, mai. 2001.

[25]

A mostra em João Pessoa (PB) aconteceu entre 21 de agosto e 28 de setembro, enquanto a exposição em Aracaju (SE) foi de 21 de novembro a 18 de dezembro.

No mesmo ano, participa da coletiva *Sobre Tela*, apresentada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, e junto à Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo.

## 2002

Com curadoria de Marcio Pizarro Noronha, integra o projeto *4 x 4*, envolvendo os trabalhos de Heloisa Maia, Julio Ghiorzi, Rosali Plentz e do próprio Frantz, e apresentado em João Pessoa (PB) e em Aracaju (SE).<sup>25</sup> No convite-catálogo do evento, o curador registra o seguinte comentário sobre a obra de Frantz:

[...] Frantz é artista premiado na década de 1980 no Rio Grande do Sul e suas atividades como pintor resultaram em estúdio de ateliê na Alemanha. Sua pintura tem

um caráter expressivo, agressivo, por vezes, sempre obsessivo, em sua busca de um repertório limitado e explorável de gestos artísticos, que consiste em deixar ao acaso e ao tempo o acontecer da pintura e ao artista o papel de elemento da corte. O olho do artista é como uma tesoura implacável. Frantz utiliza telas que, um dia, foram e funcionaram enquanto paredes e pisos de seu ateliê e as obras resultam de um corte artístico – um olhar estético na produção caótica da sala de aula/ateliê do artista. Frantz olha para estes conjuntos aleatórios resultantes das marcas dos anos consumidos por professor e alunos e encontra ali a sua pintura. [...]»<sup>26</sup>

## 2004

Apresentando fragmentos de chão do seu ateliê, realiza a individual *Pinturas*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger, da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre.

## 2006

Realiza a individual *Frantz*, na Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo. No convite para a exposição, é publicado o seguinte texto, assinado pela autora e intitulado *De refugos, olhar e pintura*:

Quando se entra no ateliê de Frantz, ele logo comenta, apontando para o chão: “Isto é uma pintura”. A primeira e genuína sensação é de estranhamento e perplexidade; afinal, estaria-se caminhando sobre uma obra de arte. Olhando meio debochado, ele completa: “Eu não acredito nessa coisa da pintura como algo divino”.

No piso propriamente dito, estende-se, como um tapete, uma ou várias telas; esse revestimento também pode ser feito com papéis unidos de maneira estruturada, quase cartesiana, por meio uma fita adesiva. O sentido da cobertura é, em tese, proteger o chão dos respingos de tinta, dos resíduos do processo de pintar. Nesse mesmo ateliê, passam semanalmente vários alunos e artistas, e ali, naquela superfície estendida e passiva, vão-se depositando tintas, pegadas, sinais de cavaletes, de latas, camadas e camadas, dezenas delas, de restos. Todos materiais mortos, o que constituiria o lixo do ateliê. Cobrindo as paredes há outros painéis, com sedimentos semelhantes, acrescidos de marcas geralmente retangulares, indicando os limites dos chassis. Esses resquícios, que há meses, ou mesmo anos, se acumulam na extensão quer do papel, quer da tela, manchando-a e marcando-a, são resultado do acaso, testemunho dos embates inerentes à criação pictórica. É da interação deles com o suporte que o artista elege as suas pinturas; pinturas que, objetivamente, não foram realizadas,



Vista da individual *Pinturas*, na Galeria Xico Stockinger (MACRS)

*View of Pinturas solo exhibition at Galeria Xico Stockinger (MACRS)*

[26]

NORONHA, Márcio Pizarro. [Excerto de:] *4 x 4 – Abstração e Figuração – Re-(ex) posicionamento*. Texto para convite de exposição. João Pessoa: Centro Cultural São Francisco, 2002.

que não são fruto do trabalho de ninguém e que constituem o que Frantz chama de campos de batalha. Território rico, depositário de vestígios, de passagens, de impressões e de sensações, do qual o artista, nesse momento um pintor que não pinta, resgata as suas imagens. Movido por uma hesitação legítima, você então poderá se questionar: “Mas, se ele não fez essas obras, por que elas levam o seu nome?”.

O exercício a que Frantz se propõe reside no olhar. Seu gesto é o de olhar e eleger. Quando arranca a tela ou o papel maculado do chão e das paredes – e o faz não sem uma certa violência, não sem uma fúria intempestiva –, vai dizendo, entusiasmado: “Aqui tem uma pintura. Ali, naquele canto, tem outra”. No caso dos trabalhos em papel, os módulos são apresentados em sua completude. Já nas imagens sobre tecido, é ele quem estabelece o isolamento, a composição. Só depois de a tela ser cortada é que a mesma será fixada ao bastidor. Está aí a assinatura do artista.

Andando pelo ateliê, Frantz vai indicando espaços de sedimentação e de construção em que percebe possibilidades de se pensar não apenas acerca da passagem do tempo e suas nódoas, mas, notadamente, sobre a própria essência da pintura e sobre o sentimento que singelas e fortuitas manchas de pigmentos podem nos provocar. Tudo, ali, naquele laboratório, sendo-lhe dado o tempo necessário, é passível de ser visto como pintura. Daí a sua vastíssima produção, resgatando esses refugos, dando-lhes outros significados. Nesses dejetos em que a maioria das pessoas vê unicamente lixo, Frantz percebe arte. E então cria livros, caixas de vidro com sobras de tintas, formas escultóricas estabelecidas a partir dessas mesmas sobras, desses mesmos indícios de outros trabalhos, de outras pessoas. Ele confessa que nunca sabe se vai funcionar, mas faz, e faz porque gosta, regido pelo desejo, não pelo mercado, jamais pelo mercado. Daí também as exposições bissextas.

O conjunto de obras aqui apresentado, absolutamente sedutor em sua materialidade, traz um recorte do atual universo de Frantz, com alguns fragmentos de paredes e de pisos. Pinturas articuladas a partir de materiais moribundos nos quais o artista, com seu olhar amoroso, insufla vida. Se essas imagens conseguirem provocar o espectador, desestabilizar os seus amortecidos sentidos e motivá-lo a uma reflexão acerca das frágeis certezas em torno do que se considera pintura, estarão cumprindo o seu desígnio.<sup>27</sup>

[27]

RAMOS, Paula.  
*De refugos, olhar e pintura*. Texto para convite de exposição. Novo Hamburgo: Pinacoteca da Feevale, jun. 2006.

Por ocasião da mostra na Pinacoteca da Feevale, é veiculado texto crítico na Revista Aplauso, também assinado pela autora, com o título *Discursos sobre Pintura*.

O que é pintura? Elementos de sinalização do trânsito, desses que são fixados às ruas, formando as faixas de segurança para os pedestres, dividindo as pistas e indicando



Frantz conversa  
com o público  
durante exposição na  
Pinacoteca da Feevale

*Frantz talks to visitors  
during the exhibition at  
Pinacoteca da Feevale*

as direções, são pinturas? O resto da tinta acrílica que fica na lata, constituindo uma película plástica, é pintura? Pintura não é superfície e cor, superfície e pigmento? Essas são algumas das provocações de Frantz para se pensar o que é, de fato, pintura.

Na verdade, tudo o que Frantz propõe e faz sempre gera alguma divergência. Quando, em 1982, expôs suas “pichações” no MARGS, em Porto Alegre, foi uma balbúrdia. Primeiro, porque ele era um estreante e, sobretudo, porque as suas imagens primavam pelo caráter nada ortodoxo, colocando desde aquele momento o processo pictórico tradicional no limbo. Tratava-se de obras fortemente gestuais, feitas com tinta acrílica e spray sobre tela, que transpunham para o quadro a linguagem dos pichamentos urbanos. Tal como um muro da cidade, seus trabalhos mostravam palavras e sinais gráficos em preto, vermelho e vermelho, num viés de crítica política e social. Liberdade foi o termo mais reproduzido, bem como suas frações, oriundas de cortes que o artista operava nas extremidades da palavra. Surgiram então expressões como *iberdad* e, logo após, *erda*, que poderiam suscitar distintos significados. Na sequência, apropriando-se da palavra *Lixo* e explorando os estilhaços do vocábulo, Frantz encontrou o “X”. Constante nas pichações de rua e usado tanto como sinal de escolha, como de anulação, o “X” se incorporou à poética do artista de tal forma, que acabou se trans-

formando num de seus emblemas. Ele está em diversas de suas pinturas, gravuras, intervenções no espaço público e também na impressionante série produzida a partir de meados dos anos 80, na qual o suporte da obra era a própria tinta acrílica. Ou seja, tinta sobre tinta. Devido à maleabilidade do material, as pinturas acabavam sendo também objetos, clamando pelo envolvimento do espectador, podendo e devendo ser manipuladas, dobradas, moldadas. Novamente, algo nada convencional.

As recentes pinturas de Frantz, fragmentos de pisos e paredes do ateliê, mantêm a ousadia que distingue a sua trajetória. O processo vem se desenvolvendo há pelo menos quinze anos e é interessante que seja brevemente descrito e situado.

No final dos anos 80 e início da década de 90, Frantz esteve por duas vezes na Alemanha. Alugou apartamento e, naturalmente, deveria entregá-lo como recebeu: limpo. Para proteger o chão dos respingos de tinta, cobriu o mesmo com folhas de papel branco justapostas. E eis que, certo dia, olhando para os papéis que se estendiam pelo quarto, percebeu que tinha diante de si pinturas. Desprovidas de qualquer intenção, aquelas manchas e nódoas multiformes e vicejantes eram o registro do acaso e do próprio ato de pintar, do embate entre o pintor e a tela, entre o pintor e seus materiais; formas resultantes de um *campo de batalha*, para usar a expressão tão cara ao artista. Essa experiência foi decisiva para ele. Desde então, progressiva e racionalmente, abandonou o fazer em prol de um outro exercício, o olhar. O resultado é que, hoje, Frantz é um pintor que não pinta.

Objetivamente, seu trabalho consiste em forrar com papel ou tela branca e imaculada o ateliê no qual ministra aulas de pintura. O sentido é, em tese, proteger o espaço dos resquícios do processo de pintar. Por ali passam dezenas de alunos e artistas, e essa cobertura vai recebendo, passivamente, respingos de tinta, pegadas, marcas de cigarro, sinais de cavalete, de latas, camadas e camadas, dezenas delas, de restos. Todos materiais mortos, o que constituiria o lixo do ateliê. É da interação desses detritos com o suporte que se formam as pinturas de Frantz. Quando caminha pelo lugar, quando caminha sobre as vindouras pinturas, costuma apontar espaços de sedimentação e de cor que considera interessantes, que constituirão suas futuras obras: “Aqui tem pintura. Ali, naquele canto, tem outra”. No caso dos trabalhos em papel, os módulos são retirados e aproveitados em sua totalidade. Já os tecidos passam por uma edição, por uma composição. Só depois de a tela ser cortada é que a mesma será fixada ao bastidor. Está aí a sua assinatura e é aqui que reside um dos pontos que mais lhe interessa. “Se a sujeira do ateliê foi produzida pelo artista que estava fazendo a sua obra, a pintura que eu tiro dessa sujeira é minha ou é dele? Se eu pego um espaço e o recorto, se eu pego algo que é um resto dos outros, eu posso me dar o direito de assinar isso como meu? Acredito que posso, e é isso que venho fazendo”,

comenta. Seu trabalho toca, portanto, em duas questões ainda controversas do campo da arte: de um lado a autoria e, de outro, a manufaturação. Provoações e polêmicas, mas não para o artista: “Como acredito que só existe polêmica quando existe debate, então não há polêmica. Muita gente vê o que eu faço com descrença, não entende e não quer entender. E eu gostaria que houvesse essa discussão; é dela que as coisas nascem”.<sup>28</sup>

## 2007

Entre os meses de maio e agosto, realiza a individual *Livros e Pinturas*, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. É a primeira vez que exhibe os livros.

*Essa, para mim, foi a exposição que marcou o meu retorno. A partir daquele momento, percebi que as pessoas estavam entendendo o que eu estava falando; percebi que elas estavam mobilizadas pela exposição. Havia comentários na cidade sobre a mostra, ou seja, ela estava, realmente, acontecendo.*

No material gráfico do evento, é reproduzido o texto de Neiva Bohns e de Ana Albani de Carvalho, críticas de arte e curadoras da Fundação Vera Chaves Barcellos:

Frantz é um artista que não economiza ideias. E na mesma medida em que elas surgem, vão rapidamente se transformando, se multiplicando e se associando entre si. Numa conversa de poucos minutos, as coordenadas que balizam um projeto podem variar radicalmente. Isso porque, para ele, toda e qualquer ideia pode ser fecundada, dependendo do modo como se articula, ou de como se concretiza em objeto de fruição artística. Tudo é uma questão de isolar do quadro de referências aquilo que não interessa e jogar o foco de luz sobre um determinado problema.

Seus procedimentos pictóricos recentes testemunham a transposição deste raciocínio para o processo de criação artística. O que se apresenta à visualidade são superfícies que, com o passar do tempo, recolheram os resíduos de tinta, os pigmentos, os fragmentos de objetos, as partículas de poeira. Estas superfícies imantadas pelas matérias e formas que foram se sobrepondo funcionam como receptáculos de memória; são a face negativa do trabalho (dito) produtivo. Carregam os rastros, os vestígios, os respingos de situações efetivamente ocorridas. Constituem-se, no entanto, em realidades visíveis, em matérias sobre superfícies. Indiscutivelmente são pinturas.

[28]

RAMOS, Paula.  
[Excerto de:] Discursos sobre Pintura. *Revista Aplauso*. Porto Alegre, jul. 2006. p. 18-19. nº 76.

Mas não esqueçamos uma premissa básica: as pinturas de Frantz colocam em debate os conceitos e procedimentos convencionais da arte. Trata-se de um embate travado no próprio território da pintura e com suas armas específicas. Um aspecto central neste caso decorre do método empregado pelo artista, que se aproxima muito mais da apropriação do que do clássico modelo do fazer artístico, centrado na ideia de criação, originalidade e autoria individual.

Suas telas e as páginas de seus livros resultam de uma eleição guiada pela visualidade. Depois de recolher as telas deixadas por um determinado tempo no piso e mesas de seu ateliê – ou de outros artistas, por ele convidados –, impregnadas pelas marcas dos passos e pelos restos de diversos trabalhos, Frantz dedica-se a encontrar um tipo de ordem (estética) no que, à primeira vista, podemos perceber como caos e confusão. Neste procedimento, afirma-se a importância do critério visual e da intencionalidade artística, que, aqui especificamente, reside muito mais no encontrar do que no fazer, dependendo de como este último seja definido.

As pinturas que selecionamos para esta exposição têm vários pontos em comum: discutem a noção de autoria individual de uma obra; colocam em xeque tanto a prevalência da racionalidade quanto da subjetividade no processo criativo; funcionam como dispositivos de captação do tempo. Em seus livros-pintura – cujo vocabulário é constituído por manchas, pinceladas, cores e não por palavras – encontramos narrativas de silêncio e escuridão, fúria e paz, paisagem e vazio. Muitas palavras poderiam ser ditas. Nenhuma parece necessária e suficiente, além de pintura.<sup>29</sup>

## 2008

A convite de Marcio Pizarro Noronha, participa da mostra *Acervos Coletivos*, no Centro Cultural Basileu Toledo Franca, da Universidade Federal de Goiás, em Jataí (GO).

Passa a forrar ateliês de outros artistas, em várias cidades do Brasil. Sobre a recepção à ideia, comenta:

[29]

BOHNS, Neiva;  
CARVALHO, Ana  
Albani de. *Frantz*  
– *Livros e Pinturas*.  
Texto para convite  
de exposição. Porto  
Alegre: Fundação Vera  
Chaves Barcellos, 2007.

*Quando eu proponho forrar o ateliê e explico o que é a proposta, tem gente que me xinga, que acha um absurdo; tem gente que não dá bola; tem gente que acha que eu vou me apropriar das ideias, como se eu fosse um vampiro; e tem gente que acha interessante... Tem, ainda, aqueles que não topam porque não acreditam na ideia; aí eu respeito, porque não dá para participar de algo no qual não se acredita. [...] E embora meu trabalho mude, vejo nele uma coerência, porque o que me mobiliza é a mesma coisa, há tempos: pensar os limites e as questões próprias da pintura.*

## 2009

Realiza residência artística em Jataí (GO) e, na sequência, participa de coletiva no Centro Cultural Basileu Toledo Franca, da Universidade Federal de Goiás, apresentando pinturas.

Exibe livros no Espaço Tijuana, da Galeria Vermelho, em São Paulo (SP).

## 2010

Em outubro, inaugura individual *Vestígios*, na Galeria de Arte do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas, em Pelotas (RS). Também realiza a individual *Babel*, com livros, no StudioClio – Instituto de Arte e Humanismo, em Porto Alegre. Com pintura, integra a coletiva *Silêncios e Sussurros*, mostra de inauguração da Sala dos Pomares, da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão (RS).



No canto esquerdo, Frantz, acompanhado de Patrício Farias e Juliana Schnack, durante exposição *Silêncios e Sussurros*. Ao lado, amigos prestigiam a exposição de livros *Babel*, no StudioClio

*Top left, Frantz with Patrício Farias and Juliana Schnack at the Silêncios e Sussurros exhibition. Alongside, friends enjoying the Babel book exhibition, at StudioClio*

## 2011

Participa de várias coletivas importantes, como *Pinturas – Da Matéria à Representação*, com curadoria de Mário Röhnelt, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão; *Agora/Ágora*, com curadoria de Angélica de Moraes, no Santander Cultural, em Porto Alegre; e *Labirintos da Iconografia*, com curadoria de José Francisco Alves, no MARGs.

Em agosto, também em Porto Alegre, inaugura a individual *Frantz – O Ateliê como Pintura*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger, da Casa de Cultura Mario Quintana.

Em setembro, abre a exposição *Sobre Pintura*, na Sala Recife, em Recife (PE).

Em outubro, no MACRS, lança o presente livro.

Exposição *O Ateliê como Pintura*, com curadoria de Paula Ramos, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger, da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre

*Works by Frantz in the O Ateliê como Pintura exhibition, curated by Paula Ramos, at MACRS, Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mario Quintana, in Porto Alegre*



# Currículo Career Summary

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SOLO EXHIBITIONS

- 1981** *Viagem a Minas*, Prefeitura Municipal, Rio Pardo (RS)
- 1982** *Pichações*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS)
- 1983** *Desenhos*, Espaço Livros e Artes do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre (RS)
- 1984** *Frantz*, Galeria Gaiger, Santa Maria (RS)
- 1986** *X*, Galeria da Casa de Cultura, Florianópolis (SC) / *Frantz*, Galeria de Arte Obino, Bagé (RS) / *Pinturas*, Galeria Gestual, São Leopoldo (RS)
- 1987** *Exercícios para um grande impasse*, Galeria Macunaíma/FUNARTE, Rio de Janeiro (RJ) / *Propostas*, Galeria Aloísio Magalhães, Recife (PE) / *Frantz 87 – Pintura, Desenho, Aquarela*, Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS)
- 1988** *Pinturas*, Delphus Galeria de Arte, Porto Alegre (RS) / *Pinturas*, Galeria Gestual, São Leopoldo (RS) / *Pinturas e Gravuras*, Larré da Silva Galeria de Arte, Pelotas (RS) / *Esculturas – Estruturas*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Frantz, Espaço Oficina*, Rio Grande (RS)
- 1989** *Sem título [trabalhos sobre papel]*, Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, Porto Alegre (RS)
- 1990** *Ohne Titel*, Werkstaat Galerie, Kiel, Alemanha / *Frantz*, Galeria de Arte do Clube Juvenil, Caxias do Sul (RS)
- 1991** *Blau*, Galeria Gestual, São Leopoldo (RS)

**2001** *Frantz*, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre (RS) / *Frantz*, Galeria de Arte João Daut d'Oliveira, SESC Campestre, Porto Alegre (RS)

**2004** *Pinturas*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre (RS)

**2006** *Frantz*, Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS)

**2007** *Livros e Pinturas*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre (RS)

**2010** *Babel*, StudioClio Instituto de Arte e Humanismo, Porto Alegre (RS) / *Vestígios*, Galeria de Arte do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas (RS)

**2011** *Frantz – O Ateliê como Pintura*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre (RS) / *Sobre Pintura*, Sala Recife, Recife (PE)

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS GROUP EXHIBITIONS

**1982** *Salão do Jovem Artista*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *O Panorama das Artes no Sul*, Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre (RS) / *Artistas da Galeria*, Galeria Singular, Porto Alegre (RS) / *Coletiva de Natal*, Masson Galeria de Arte, Porto Alegre (RS)

**1983** *Do Passado ao Presente – As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, Cambona Centro de Arte, Porto Alegre (RS) / *10 Salão de Arte Jovem*, Galeria de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, Santos (SP) / *2ª Mostra de Arte Missioneira*, São Luiz Gonzaga (RS) / *Artistas da Galeria*, Galeria Singular, Porto Alegre (RS) / *Quinze Desenhistas Gaúchos*, Toque Final Casa de Arte, Porto Alegre (RS) / *Salão de Arte de Santa Maria*, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS) / *Salão de Artes de Santos – Primeira Mão*, Santos (SP)

**1984** *Pinturas e Desenhos – 11 Artistas Gaúchos*, Paço das Artes, São Paulo (SP) / *Pinturas e Desenhos – 11 Artistas Gaúchos*, Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro (RJ) / *Panorama/84 – Arte sobre Papel*, Museu de Arte Moderna, São Paulo (SP) / *Ana Alegria, Anico Herskovits, Carlos Wladimirsky, Frantz – Arte sobre Papel*, Delphus Galeria de Arte, Porto Alegre (RS) / *Salão de Arte de Santa Maria*, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS)

**1985** *Caligrafias e Escrituras*, Galeria Sérgio Millet, Instituto Nacional de Artes Plásticas/FUNARTE, Rio de Janeiro (RJ) / *Coletiva de Aniversário*, Sala de Arte da Associação Leopoldina Juvenil, Porto Alegre (RS) / *Pintura*, Galeria de Arte BADESUL, Porto Alegre (RS) / *Professores e Alunos*, Atelier Estágio, Porto Alegre (RS) / *Mini Arte*, Sobrado Galeria de Arte, Alegrete (RS) / *Arte Gaúcha Contemporânea*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Coletiva*, Galeria UNIBANCO, Pelotas (RS) / *2º Panorama de Arte – Doze Artistas*, Galeria da Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul (RS) / *Frantz – William Seewald – Guido Goulart – Edison Schroder*, Galeria do Banco Europeu, Porto Alegre (RS) / *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ) / *3º Salão Paulista de Arte Contemporânea*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo (SP) / *17º Salão Nacional de Arte*, Museu de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte (MG) / *42º Salão Paranaense*, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Curitiba (PR)

**1986** *Tendências 86 – Mercado*, Galeria Agência de Arte, Porto Alegre (RS) / *O Automóvel faz Cem Anos*, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre (RS) / *7ª Mostra do Desenho Brasileiro*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR) / *Coletiva de Natal*, Galeria de Arte SIBISA, Pelotas (RS) / *4º Salão Paulista de Arte Contemporânea*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo (SP) / *17º Salão Nacional de Arte*, Museu de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte (MG) / *9º Salão Nacional de Artes Plásticas – Região Sul*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *9º Salão Nacional de Artes Plásticas*, Palácio da Cultura, Rio de Janeiro (RJ)

**1987** *Aquarela*, Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, Porto Alegre (RS) / *Vinte Artistas Gaúchos – II Semana de Arte Brasileira*, Assunção, Paraguai

**1988** *O Negro: Reflexões e Interpretações*, Galeria Agência de Arte, Porto Alegre (RS) / *Projeto Atelier – Gravuras*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ) / *Coleção João Manoel Lopes*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Artistas Gaúchos*, Museu de Arte Contemporânea, Montevideo, Uruguai / *Exposição – Feira de Artes Plásticas*, Porto Alegre (RS) / *8º Salão da Câmara Municipal*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *11º Salão Nacional de Artes Plásticas – Região Sul*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *11º Salão Nacional de Artes Plásticas*, Palácio da Cultura, Rio de Janeiro (RJ)

**1989** *Pintando 89*, Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, Porto Alegre (RS) / *Bleu, Blanc, Rouge*, Galeria Agência de Arte, Porto Alegre (RS) / *Gravura Contemporânea Argentina – Rio Grande do Sul*, Espaço Cultural BFB – Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre (RS) / *Projeto Atelier – Gravuras*, MAM Atelier de Litografia, Porto Alegre (RS) / *Artistas Gaúchos – Produção Recente*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS)

**1990** *Bienal de Gravura de Amadora*, Amadora, Portugal

**1991** *Gravuras – Artistas Participantes da Bienal de Amadora*, Museu da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo (SP) / *Catálogo Geral*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre (RS) / *Arte Gaúcha Contemporânea*, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (RS) / *48º Salão Paranaense de Artes Plásticas*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR)

**1992** *Arte Contemporânea: Destaques do Sul*, Edel Engenharia, Porto Alegre (RS) / *360º de Pintura Agora*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Escultura e Pintura*, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (RS) / *Pintura (cor, figura, superfície)*, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (RS)

**1993** *O Olhar Contemporâneo – Descentramento e Posição*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Arte Contemporânea*, Casa de Cultura Mário Quintana/Edel Trade Center,

Porto Alegre (RS) / *Águas de Março – Homenagem a Tom Jobim e a Elis Regina*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Espaços Superficiais*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Arte Sul 93*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Um Estado de Ideias – Mostra Integrada de Artes Plásticas*, 39ª Feira do Livro de Porto Alegre, Porto Alegre (RS)

**1994** *Coletiva de Novos 94*, Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG) / *2º Salão Fundarte – Desenho e Gravura*, Fundação Municipal de Artes de Montenegro, Montenegro (RS)

**1995** *52º Salão Paranaense de Artes Plásticas*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR)

**2001** *Sobre Têla*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Sobre Têla*, Pinacoteca da Feevale, Centro Universitário Feevale, Novo Hamburgo (RS)

**2002** *4 x 4 – Abstração e Figuração – Re-(ex)posicionamento*, no Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa (PB) / *4 x 4 – Abstração e Figuração – Re-(ex)*, na Universidade Federal de Sergipe, Aracaju (SE)

**2008** *Acervos Coletivos*, Centro Cultural Basileu Toledo Franca, Universidade Federal de Goiás, Jataí (GO)

**2009** *Coletiva*, Centro Cultural Basileu Toledo Franca, Universidade Federal de Goiás, Jataí (GO) / *Coletiva*, Espaço Tijuana, Galeria Vermelho, São Paulo (SP)

**2011** *Pinturas – Da Matéria à Representação*, Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão (RS) / *Agora/Ágora*, Santander Cultural, Porto Alegre (RS) / *Labirintos da Iconografia*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS)

## OUTROS TRABALHOS

### OTHER WORKS

**1983** *Performance Graffiti*, II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS)

**1984** *Intervenção Outdoor*, Projeto Out-Door – Promoção Grupo RBS, Porto Alegre (RS)

**1985** *Performance Graffiti*, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR) / *Performance Graffiti*, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas (RS) / *Painel, Foyer do Teatro Renascença*, Porto Alegre (RS) / *Painel Graffiti*, Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre (RS)

**1987** *Projeto Releitura*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) / *Constituinte – Artistas pintam o Túnel da Conceição*, Porto Alegre (RS) / *Performance*, Galeria Aloísio Magalhães, Recife (PE)

## PRÊMIOS

### AWARDS

**1982** *Menção Honrosa*, Salão do Jovem Artista, Porto Alegre (RS)

**1984** *Prêmio UFSM*, Salão de Arte de Santa Maria, Santa Maria (RS)

**1985** *Prêmio BADEP*, 42º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Curitiba (PR)

**1986** *Prêmio Pintura*, 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, Palácio da Cultura Funarte, Rio de Janeiro (RJ)

**1988** *Prêmio Pintura*, Salão da Câmara Municipal, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS)

**1995** *Prêmio Pintura*, 52º Salão Paranaense de Artes Plásticas, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR)

English Texts

# The studio as painting

PAULA RAMOS

What does a painter do? Paint. Certainly the clearest, most direct and certain response is that a painter paints. Or, bringing the statement closer to the field of the visual arts, a painter is someone who practices the art of painting. Antônio Augusto Frantz Soares (1963), or simply Frantz, artist, defines himself as “a painter who does not paint”. Rhetoric may be able to deal with this semantic problem, but the situation requires a more reflexive position.

The works in this book carry the signature of Frantz. And they are paintings. Some of them use the traditional support of canvas on rectangular stretcher, others unfold into pages of books, and some are attached to the surface of paper. Common amongst them is an interest in the matter of painting, the memory of painting, reflection on what painting is. The debate is not confined to a intimate discussion between Frantz and himself, or to sporadic conversations with other painters and art critics; it takes place within the work itself, work that is the driving force of unease, which appropriately and vigorously incorporates the restlessness of the artist, together with the rhythms and experiences of the space in which it occurs, the studio.

Looking at Frantz’s current work, what is it we see? In general terms they are marks, nodules, viscosities, footprints, highlights, drips, runs and colour, a lot of colour: subtle, moody, intense and luminous. The amalgamation of these elements is governed by a strange harmony, balancing weights and producing confrontations between tones and stains. Devoid of any thematic or figurative connotations, the starting point for the paintings is the way the artist’s eye collects the sensory experience and offers it back to us as poetics. But that does not prevent

the dominant abstraction of the painted surfaces from allowing identification of forms that relate to waves, clouds, constellations or dreamlike landscapes, triggering the perceptual and imaginative capacities of the spectator. There are many ways into the “Frantz universe”, and there is no doubt that the materiality and formal richness of the paintings are fascinating in themselves. It might also be possible to discuss his work based on its plastic exuberance, together with its dialogue with the tradition of art history itself. But that approach would leave out what most interests the artist and what makes his works particularly unusual: the process.

Here we come back to the initial paradox of this text. Frantz is a painter who does not paint. He used to paint a lot, that is true. In the giddy 1980s he showed in all the salons he applied to and collected some important awards. His career includes almost 30 solo exhibitions and more than 70 group shows, mainly of painting and mainly in the 1980s, which is also evidence of the recognition he enjoyed on the art scene. But suddenly the artist stopped. He stopped producing what he had produced so far; he stopped exhibiting; he stopped being part of the art scene. Many people would say that he became lost. He would say that he was finding himself.

This started during a period when Frantz began a degree of withdrawal in late 1990 while staying for three months in the north German town of Kiel. To protect the floor of the studio in which he was working, he lined it with paper. And this covering gradually accumulated remnants of his actions, marks indicating the artistic route through that “battlefield”. At the end of that period he recognised that the randomly stained floor covering contained more expressive and revealing potential than what he had been doing intentionally. With the papers in his luggage and occupying his mind, he returned to Brazil to experience radical changes not

just in his work, but also in his personal life, which demanded reflection and a lengthy pause.

## Voluntary exile

Many people consider Frantz's ten-years self-imposed exile to be excessive, but how can one measure the time required to understand what really drives and motivates us? In the case of this artist, as he saw no sense in simply producing and exhibiting new works in the marketplace, he began to think, like Sisyphus at his enormous task, about the specific nature of painting and what makes someone an artist. With his characteristic boldness and freedom, he faced what was, more than anything else, his own impasse. And he had the courage of recognising amid the rubbish of the studio vivid and vibrant manifestations of painting, which had so often seemed in its death throes in the discussions of theorists and even in the practice of artists.

In the mid 1990s Frantz followed the custom he had adopted in Germany and lined the studio where he was teaching. There, on a weekly basis, he would receive about six students, each with their own space and characteristics. Laying out metres of cotton canvas on the floor and on the walls, he made time his ally. The same time needed for observing, questioning and maturing perceptions was the time needed by the canvases to receive the impression of so many gestures, to accumulate residue and consolidate experiences. Some of the earliest coverings remained fixed to the room for months, but some remained for years. At a given moment, the artist decided that they were ready. And so he began to make "his paintings". Carefully pulling them from the walls, he cut them up and organised them, in a meticulous editing process, pointing out parts that would be fixed onto stretchers and those which would later be formed into books.

This stage of the process was highly solitary for years. It was Frantz with himself. More recently, other people have accompanied the removal of the canvases: privileged observers, witnessing the initial selection, examining how the artist deals with the material, demystifying it precisely to cast a new eye over things. If we consider that the initial canvases in Frantz's studio-laboratory are walked upon, often perforated, sometimes with marks from cigarettes, shoes and dirt, then it means saying that in a way that the paintings are also walked upon, perforated and stained.

The rules established by galleries and museums generally oblige us to step back from the works and prohibit us from touching them. Frantz suggests a different relationship however, inviting the viewer to examine the often resinous skin of the painting, to sense the smell of the materials, to energetically pull at the pages of books that have stuck together. There are few limits, both in making and in enjoying, and the constant word is experimentation. "Why not?" Frantz asks. Driven by the humility and wisdom of someone who knows that they are always learning, the artist feeds on experiment. And even when the terrain is unknown, he takes risks; after all, the path is made by walking.

## Studio-laboratory

In this sense, how can one forget the child Antônio Augusto who tried and tested everything with beakers and test tubes in the school laboratory. How can one not refer to the teenager seeking to discover the properties and function of elements, the chemistry behind the form, who often continued his school experiments in industrious adventures at home?

The constructive empiricism seen in the late 1970s continues, allowing one to say that little has changed from inquisitive child

to restless artist. In a way, some interests even remain unchanged. After all, when it comes to painting, how many people today know as much about materials and processes as Frantz? How many people today know what results to expect from combinations of pigments and assorted binders?

The artist makes no secret of this information, quite the contrary; he also does not consider it a decisive factor in the quality of an artwork. But it is certainly interesting to recall that before embarking on a conceptual twist in his creative practice, Frantz was already a recognised specialist in his craft, deeply versed in the kitchen of painting. It was this knowledge, together with characteristic boldness, which led him to show a painting without support, a painting without a canvas, at the 9<sup>o</sup> Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte in 1986. This was a layer of acrylic paint, a mouldable, foldable substance existing somewhere between the two-dimensionality of painting and the volume of sculpture, between the gesture of the artist and corporeality of the material. This bold work won the southern-region painting prize and at the same time indicated to anyone paying attention another range of questions which would arise a few years later.

But to return to the studio-laboratory of Frantz, casting an eye over the apparently chaotic scene, the stage for so many players, we come across uncommon situations: the remnants of paint creating a film of colour in the bottom of a tin; a broad brush left in some now-dry paste, removed and leaving its relief; the powerful washes spreading and spilling beyond the boundaries of the paintings in process; all kinds of remnants adding another thickness to the floor covering. Why not painting? Surface-colour, material-colour, layer-colour. More than just the chance record of the inherent processes and possible accidents of art practice, these fragments, these macerated extensions of canvases, contain the memory of painting itself. A

microcosm in expansion, the studio, with its open and unstable order as a repository of sensations, experiences, encounters and conflicts, ends up as the most complete picture.

The studio here is not the reason for the work or the subject of the work, it is the essence of it. Many artists throughout art history have represented their working environments. Since they began to appear in their works in the 16<sup>th</sup> century, these studios have suggested conceptions of the world and states of mind; idealised and romanticised compositions emerged to enhance the exceptional aspect of that world and, naturally, the person who lives in it. The choice of what to depict, what elements to include or exclude from the scene, is therefore fundamental.

In the case of Frantz the operation is different, not least because the artist's presence is submerged. Which artist, in fact? The marks in this studio-matrix are multiple, collective and to a certain extent also anachronistic, through the merging of various timeframes. And even when Frantz lines individual studios – which he started doing a few years ago –, the aim is not to collect expressions and remnants that identify the protagonists of those spaces; what he is interested in is thinking about is the breadth of the manifestations of painting, which is so striking that the artist could line motor mechanic's workshop or even a factory in which painting processes take place. And why not?

Therefore, although the artist behind the work that interests Frantz to the extent that it always generates heated controversy about authorship, what really interests him is the exercise of perceiving painting, of considering painting. Frantz, the painter who does not paint, uses painting as his leitmotif. This leads us once again into the central issues of the artist's creative practice: on the one hand, the understanding that in addition to being a laboratory, in addition to being the privileged

area of creation, the studio is material, it is the work itself; specifically, the studio is painting. On the other hand, the awareness that as we construct a way of seeing this prodigious and admirable painting we are also at the same time constructed by it. And it will certainly not allow us to perceive the multiple layers of everyday life as we did before. The break has been made.

Paula Ramos is an art critic, researcher and lecturer at the Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). She has a doctorate in Visual Arts, specialising in Art History, Theory and Criticism. She lives and works in Porto Alegre (RS).

## The skin of painting, and adhered memory

ANGÉLICA DE MORAES

The character could not be more current: a graffiti artist at the height of his success executes daring and invasive art in urban spaces. A can of spray paint in hand, wearing splattered coveralls, with long hair and an open smile, in contrast with his/her ironic, playful, but well-founded perspective. The photo could be printed in some book published abroad, in English or German, about the acclaimed Brazilian graffiti, which in the first decade of the 21st century began to occupy prestigious spaces in the international circuit and has even been inscribed on the façade of Tate Modern, in London.

Frantz's photo could be in these publications if they were less superficial in their investigation of the historical origins of what they describe. After all, this is a phenomenon that has existed for more than four decades. The image of Frantz the graffiti artist, however, is indelibly emblazoned in the cultural memory of Rio Grande do Sul. It helps to contextualize and deepen any rigorous critical study regarding graffiti's influence on contemporary painting in Brazil.

Frantz's artistic path and oeuvre are essential to a comprehension of the settling of accounts with the tradition of painting that occurred at the end of the 20th century and beginning of the 21st. They explain the freshness of the proposal for updating the pictorial in contemporaneity, which takes place through the subversion of concepts previously held as written in stone, such as the issue of authorship and intentionality. Frantz subverts these and various other principles, giving rise to an invigorating analysis of what is essential and what is secondary in painting's rich historical legacy. He points to several possible paths

for the revitalization of this medium which is both the backbone of art history as well as the trench where the larger battle between reaction and renewal is fought.

## An expression of urgency

Frantz was one of the protagonists of the turbulent 1980s. Just like him, an entire new generation waged an assault on an environment used to the meritocracy of long resumes. Frantz soon achieved a clear presence in the exhibition halls and awards at the national level. His first solo show was held in the most prestigious space in the Rio Grande do Sul cultural circuit: the Museu de Arte do Rio Grande do Sul. It was 1982 and the artist, then only 19 years old, was already basing his work on his courage for skillfully breaking paradigms and crossing minefields that paralyzed other artists or coaxed them into negotiations with the established and accepted. His canvases appropriated fragments of antidictatorship phrases spray-painted hastily and clandestinely on the city walls.

Frantz took this urgent and formally stark expression as the root of his work. The stealthily seized moment, stolen under the watchful eye of the so-called forces of law and order did not allow for useless embellishments. These were not the times of saccharine graffiti mimiticizing multicolored and falsely infantile universes, like those that characterize a good part of the pampered production seen in the streets nowadays, consisting of thinly veiled efforts to gain entrance to the art market. In those times, the lines needed to be quick and concise. The colors were limited to black and red, along with the white of the wall. Time was of the essence. There was no chance to hesitate, choosing among various colors of spray paint. The invasion of the visual space took place in the gaps of the repression of a moribund but watchful totalitarian regime.

Transferring his interventions from the streets to the canvas, Frantz resorted to the capital letter “X” as an emblematic sign for a successful phase of paintings, which carried out an exploration of ambiguity. This symbol was appropriated from graffitied denunciations of the totalitarian regime containing the letter “X” in the word “abaixo” [down with], as in the phrases “abaixo a ditadura” [down with the dictatorship], “abaixo a repressão” [down with repression]. He treated the “X” as a sign of exclusion or multiplication, negation or agglutination. All very subtly, because this was during the extremely subtle era of the encoded messages. The political censorship was still active, with a heavy hand.

The graffiti artist and young painter of canvases in the 1980s is a clue for understanding the continued rebellion of an artist who has maintained, and even enhanced, his singularity through the years. Frantz reconfigures the place of painting beyond the conventional practice of established models and the mastery of manual techniques. He places it at the center of a conceptual discussion with a great potential for creative rupture when he affirms appropriation as a tool for analyzing pictorial practice itself. He generates a zone of friction that sheds light on a medium which has been extensively contaminated by mere obedience to the hegemonies of established languages.

## At the epicenter of painting

Since his graffiti days, Frantz always made it very clear that his aim was not to do whatever it takes to gain acceptance by the system, but rather to show to that system his own very personal way of thinking about and making art. His personality was already one that is affirmed by contrast and controversy. He is not one of those who is molded, but rather one who impugns the molds through pertinent (and impertinent) questions. Two and one-half decades after abandoning graffiti, he continues to be moved by challenges. He likes to provoke

uneasiness. He feels a special pressure in dynamiting the terrain before constructing on the ruins.

Even though he was conferred important official recognitions – such as his award at the Salão Nacional (Funarte, 1986) – he did not receive a conventional academic training. In 1990, he was a resident artist at Kunstverein Kiel (Kiel, Germany), a studio attended by a large number of young artists from various parts of the world, exactly when Germany constituted an epicenter for the return to painting.

He preferred to learn by doing, coupled with the pleasure he takes in reading extensively about art history and, especially, about artistic techniques and materials. He is not, in any way, a naïve or intuitive artist. He has a thoroughgoing knowledge of the so-called *métier*. But he admits a certain impatience with theoretic texts: “I learn more from looking at what the artists have made than from what the theorists think about this production.”<sup>1</sup>

“If I want to know something, I read or ask,” he summarizes. He says that he did not always find someone willing to reveal details and secrets of the trade. The most generous, he observes, were the great names. “Iberê Camargo explained to me in detail how to prepare canvases for painting,” he recalls. After all, he concludes with a dash of irony, “someone who knows where his art is knows that it does not lie only in the technique but rather in what one does with it and to what end.”

## Outdoor exhibitions

It is perhaps useful for the reader to know that I met Frantz in the early 1980s, just before I moved from Rio Grande do Sul to São Paulo, when I was writing a weekly page of visual-art criticism for the daily newspaper *Zero Hora*. I noticed and reported on Frantz’s

rise in the art circuit and the refreshing rupture he was bringing about in the solemn and hierarchized field of painting. When I decided to suggest that the *Zero Hora* sponsor an outdoor exhibition in Porto Alegre, I immediately saw to it that Frantz’s name was on the list of 30 invited artists. He was the youngest talent in a roster that included Iberê Camargo and Vera Chaves Barcellos, among other eminent names from Rio Grande do Sul.

This outdoor exhibition – held in 1984 and inspired by a similar event held the year before by art critic Aracy Amaral in the streets of São Paulo – was attended by a large public, including groups of students from the state’s interior, which led to the show’s being prolonged for several weeks. Frantz showed a composition in red white and black in which graffiti signs from the canvases are returned to the space of the street. This was one further re-signification among many that the artist has brought about with his work by altering media and ways of conceiving and making the space of painting.

Any closer dialogue on my part with Frantz and his production, was, unfortunately, interrupted by my move to São Paulo. At that time, geographic distance was much more significant than today, when a virtual dialogue can be just as effective as a presencial one. Our dialogue was resumed for the making of this book. This was more than an encounter with an artist inscribed in a determined moment in the past, as I immediately noted the currentness of his outlook and perception. There was no reason to engage in the nostalgia of bygone times. Frantz was entirely immersed in the here and now, once again demanding the utmost of my perception and reflection.

His work is entirely relevant to the current art scene and is fueled by the urgency of definitions at the root of contemporaneity. The high degree of accumulated creative force throughout this 25 year period during

which I did not follow his production hit me with a jolt, in weeks of intense updating and observation of a torrential, diversified production that experimented with a wide range of media and languages. It was impossible to resort to the critic's routine toolbox. The continuously expanding universe in Frantz's oeuvre could not be pigeonholed. The only means was to construct a possible genealogy, researching a basic thread that would help to find the driver of his work, its motivations and goals.

## Constructive appropriation

The first operative principle necessary to penetrate into the mechanism of this painting is to clearly define what it is not. It is not instructed by the authorial brushstroke, by the action of the artist's hand and the greater or lesser ability to masterfully execute the pictorial techniques for the expression of a theme. There is no style (at least not in the traditional sense of the term, which derives from authorship, from skilled brushwork, from the chromatic palette or from obedience to an established language). All of Frantz's painting is appropriation. In the last instance, this would be his style. But it is more than this: it is a constructive concept.

The essence of Frantz's action does not lie in its execution but rather in the artist's process. "I am a painter who doesn't paint," he says. A painter who understood the place of painting in the 21st century, we can add. In these new times, painting is much more of a means to raise questions and push limits than a placid recipe book of certainties. It demands keen reasoning and nullifies the dexterity of the brushwork – a subproduct of the painter's work so often considered as its greatest value.

Frantz's pictorial discourse is made of fragments and scraps of what is not painting nor ever intended to be so. Something that only becomes painting at the moment when the artist sees, cuts, and articulates on

stretcher bars the pieces of canvas previously used as drop cloths to line the walls and floors of studios. By taking these marginal vestiges of the act of painting and structuring them in independent modules, Frantz configures and proposes another stage of perception for them. He confers intentionality and an artistic context to a nonartistic thing. To do this, he relies on the spectator's complicity. He relies on the articulation between what is seen and what is remembered. The larger one's repertoire of the history of art and one's visual memory, the more one will enjoy the high pictorial voltage of Frantz's nonpaintings. These selected fragments leap through time as a simulacrum, revisiting a wide range of periods and personalities of art. Precisely those that remain adhered to our visual repertoire.

## A voyeur in the studio

There is another complicity necessary for this nonpainting and its appreciation: that of the students in the classes of technique and pictorial expression given by Frantz. There are also the professional artists (some who are well established in the national art circuit) who collaborate with the raw material for these artworks. They allow Frantz to invade and line their studios with the same thick cotton fabric used to make canvases for painting. They accept the presence of this colleague/voyeur who periodically visits their studio to observe if the "painting" of these marginal surfaces is ready. Frantz analyzes the accumulation of residues and the various occurrences that impregnate them (brushstrokes that stray outside the canvases, footsteps, dust, circles of paint cans and the occasional gestuality of the cleaning broom that passed over the wet paint on the floor). And he gathers an incredible spectrum of palettes of colors, indicative of each collaborator, which are added to his authorial project.

Based on these appropriations, Frantz's painting can either use the

entire area of the surfaces pulled out of the studios or edit them to focus on some portions that appear more significant to him. The edges that delimit the composition result from a visual negotiation. The size and characteristics of each fragment obey what Frantz identifies as “the inner logic” of the stains and residues. “I’m not the one who establishes the dimensions of the cut; rather, these vestiges of the act of painting are what show me the borders of the composition.” With this, the artist further underscores the tension and questioning of the normal notions of authorship and intentionality. In our hyperinflated culture of images, who is most important: the one who makes an image or the one who sees it and imparts a nexus and reading to what was made?

## Paintings for reading up close

After appropriating the entire area of the drop cloths in the studios, Frantz gradually began to work with cuttings and editions of these fragments. The artist identifies this moment of change in the creative process with the beginning of his books, in 2001. He refuses to define these works as artist’s books. “I prefer to see them as a set of paintings,” he affirms. They are books bound in raw canvas whose pages are formed by these vestiges/palimpsests left over from painting. “Although they can exist individually, I think that their force derives from their accumulation, on various shelves.”

This library of painting is analyzed in detail in the present book by Paulo Gomes. So I need not go into this theme further here. In any case, it must be admitted that Frantz’s books involve a fascinating proposal. It is another way of looking at painting. Instead of the view established by the distance from the object observed (the territory of the framed painting, especially the large-format works) these small books propose an observation that benefits from the same intimist and warm proximity

of the reading. Instead of dwelling on words, the retina takes its time observing minute details of spilled and splattered paint and how these fragments of colors and gesture, when seen up close, establish complex universes. They are worlds and galaxies of paint, which are articulated in a visual syntax and grammar full of discoveries fanned by memory.

Similar proposals were already made in artist’s books (and with this nomenclature assumed by their authors) by matteric painters in the 1980s and ’90s. But their articulation in a library (which owes much to Anselm Kiefer and his books made of lead) lends an undeniable authorial value to this formulation by Frantz. An authorship, paradoxically, constructed on an appropriation of randomness. A powerful poetic charge that is hidden from sight when the book is closed and placed on a shelf, with its spine of raw canvas signaling resonances with Donald Judd’s minimalist repertoire.

## An unavoidable ghost

By taking the precarious writing of splatters in the studio and displacing them to the framed canvas or the pages of books, Frantz also discusses the expansion of the concept of painting. Something which, by a curious coincidence, approximates the artist’s experiment with that of this curator in holding the show *Pintura Reencarnada*, at the Paço das Artes (São Paulo, SP, 2004). On that occasion, I observed that a good part of contemporary art production (including installations, objects, performances and video installations) “have their creative matrices solidly couched in pictorial thought.”<sup>2</sup>

That is, in painting, but not one necessarily made with paints on canvas; rather, one which, “detached from the material that characterized it, comes to rest in an indelible and perfectly recognizable way”<sup>3</sup> in works realized in other media and with other creative processes. This

painting that I initially denominated *reincarnated* (to reaffirm the existence of an art periodically thought to be dead, and which always winds up demonstrating its vitality and essentialness) is perhaps better understood as expanded painting. After all, the concept that gives rise to my reflection is in the famous text by North American theorist Rosalind Krauss, about the enlarged field of sculpture.<sup>4</sup>

In a certain way, Frantz realizes an expanded painting. Although it is still anchored in the traditional materials, the fulcrum of his work completely dispenses with their direct use. Frantz conceives the painting, he “thinks it” – he does not execute it by traditional methods. For him, as stated previously by the Renaissance genius Leonardo da Vinci, “l’arte è cosa mentale” [art is a mental thing].

In this operation of recognizing and identifying the singular in the banal, in this search for the random event that can be transfigured into purposeful design, Frantz reflects on painting’s place in contemporaneity. It can be a humble place, a simple piece of trash that the cleaning people would take away if it were not saved for consideration by an attentive gaze. It can be a doubt, a mistake. Something to be thrown away later. Or something that affirms its existence in a serene and lasting way, despite the apparent lack of attention. After all, painting has so often withstood its announced death that today it is simultaneously a presence and an unavoidable ghost. Enigmatic in its eternity cut out from this quick and precarious world. Fixed, immobile, and in a certain way comforting, under the complete rule of the image in movement and ceaseless substitution.

## Pictorial archaeology

Frantz’s art involves a nostalgia. His appropriations fulfill a reparative function, as if the time of painting needed to be re-valorized, placed

again into its frame, returned to the place of honor it once enjoyed more prevalingly in the context of cultural production. A kind of archaeologist situated somewhere in the immediate future, Frantz excavates and maps the pictorial terrain to find ancestral traces of paint that dignify it. Not rarely he finds some DNA from the long trajectory of painting, right there, conserved in the elastic and multicolored amber of paint detached from the canvas, existing like skin without a body.

Depending on the chosen medium, this skin can have the translucency and the self-bearing, sculptural elasticity of synthetic resins, or the brittle and fragile structure of concentric shells peeled off the bottom of paint jars and carefully affixed, with an entomologist’s care, onto sheets of paper. It is at this moment that the nostalgia for painting and the drive for its return become very clear. It must be remembered that Frantz emerged in the so-called Geração 80 [’80s Generation], which recovered and updated the empire of painting, which during the two previous decades had been submerged in the dematerialization of art promoted by minimalist and conceptual art, by the non-object and by performance, as well as the then new expressive media offered by the electronic image.

What is the place of painting? This is a recurring question in Frantz’s current production. By taking the indices of painting that he discovers in common places like the floor and walls and transferring them to a symbolic place, the artist carries out a poetic operation on a semiotic basis. The change of place determines the shift in the value of this pictorial finding. The appropriation that confers the artist’s signature and status to anonymous vestiges is also a historical allusion. It recalls the portable place of easel painting, of the painting-object able to be accumulated in public and private collections – unlike the previous painting, made on walls and ceilings of palaces and cathedrals, destined

for collective appreciation and the affirmation of the power of the state or the church.

## Another perception of time

There is also the symbolic operation that underscores the perception of time adhered to the paintings. For years, Frantz has cultivated a sort of column of painting fragments. In this rectangular glass box, almost as high as he is, he deposits the remains of the many skins of paint he collects. They are splinters of color. Isolated, they could never configure an aesthetic happening. They gain body and meaning when they are added to the many others already existing inside this glass safe. A sculpture? An object? It might be an hourglass with just one compartment, measuring the continuous, indivisible time marked by the deposition – in our memory – of the paintings we have seen throughout our life.

The reflection on time and on painting's insertion in contemporaneity were two among various other arguments that convinced me not only of the absolute relevance of Frantz's work within the current scene, but also of the need to include his works in the exhibition *Instantâneo/Simultâneo*, which is being held as I write these lines. The event is part of the *Agora/Ágora: Criação e transgressão em rede* project, a curatorial concept for approaching multimedia that I created for Santander Cultural of Porto Alegre.

The set of huge paintings with predominantly blue tones, appropriated from vestiges of paint from Frantz's studio and classrooms, occupies the mezzanine of that exhibition space with a strong enough presence to attract and hold our gaze even after it runs over the long distances of that impressive architecture.<sup>5</sup> Though they are made from the most precarious instant, the canvases paradoxically provide an anchorage in

pictorial tradition for that space permeated by digital images, film and video projections, photographs, web art and installations by 14 national and foreign artists.

The roster of artists was drawn up to “celebrate, interact with and question this fundamental characteristic of our day-to-day life: hybridism, superposition and instantaneity.”<sup>6</sup> Because “our perception of the world has changed. In the 21st century there is no longer the illusion of obtaining a complete explication of our existence. Our daily activity is to sew together fragments, instants, in jigsaw puzzles that will never be finished.”<sup>7</sup> Frantz, a voracious discoverer of instants of painting where it should not apparently exist, is wired into the spirit of his era.

Angélica de Moraes is a visual arts critic, researcher and curator. She has organised and written several books, including *Regina Silveira: cartografias da sombra* (São Paulo: Edusp, 1996) and *Sandra Cinto* (Lisbon: Editora Dardo, 2006). She lives and works in São Paulo (SP).

## Notes

1 All of Frantz's statements cited in this text were made in a series of interviews held by the author with the artist in December 2010 in São Paulo, and in March and April, 2011, in Porto Alegre.

2 MORAES, Angélica de. *Pintura Reencarnada*. Catalog of the exhibition held at Paço das Artes (São Paulo, SP), 2004.

3 Ibid.

4 KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1985.

5 MORAES, Angélica de. Curatorial text in the catalog of the exhibition *Agora/Ágora: Criação e transgressão em rede*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2011.

6 Ibid.

7 Ibid.

# Frantz in six tempos

On appropriation, memory and poetics  
in cutting-painting-sewing

MARCIO PIZARRO NORONHA

## Tempo I

*“This afternoon we’re in the studio. Looking at two paintings – two heads – of extraordinary perceptiveness, they seem to move, come towards me, never ceasing that march in my direction, coming from I know not where in the canvas which never stops emitting that penetrating face”.*

Genet in Giacometti’s studio

Could they be our heads? Could they be images that come from the world of Frantz? All that and more. Everything moves. Images that march and move around me, loose in the house and in folders and folders of sketches, notes and scribbles. That is the first impression-memory I have of this artist’s work. Like Genet talking with Giacometti I am called upon to write through movement, acceleration and seduction.

I want to start this text like a meeting. An initial meeting that makes Frantz a vital mediator, an ally for the eye, an agent in the “Frantz-Pizarro” negotiation of the production of “betweens”: ways of seeing, texts, dialogues, emergences, learning, mutual commitment and deep friendship. Communication, history and aesthetic and intellectual affection-admiration were born between the “techniques-paints-concepts-painting” and the huge still unseen extent of this recent output. It was in his home that, turning through 360°, I came across his work, with the different

periods of his career and his heated, vibrant autobiographical narrative filled with arguments that did not end in the words he spoke to me, but which extended around us in colours and masses on paper and in paint.

His art and our dialogical friendship lead me to apprehend and learn Wittgenstein’s statement, to parody it and expand it: “[...] the important things in life are told with music (with sounds, images, sensations, feelings ) and not through words...”

His creative process and his persistence led me on a voyage into my own creative process. The first time I wrote about Frantz’s work I spent a whole night looking for words to describe the qualities his works and processes stirred in me. My first text began with the birth of an encounter. So I am not just a reader, I am, in the more precise sense of the term, a friend – a philoi – of this painting. A friend of the images from the Frantz-universe. Friendship concerns this great proximity, the production of the last ten years which refers to the previous ten years, in which an art of such processes and works was conceived. It really is a gift to see and feel and sense that we feel while we see and thus think and exist, feeling and thinking. This is nothing less than Aristotle. And this aesthesis of existing allow us a “co-feeling”, a sharing and a joint feeling, a “com-passion” and an enchantment, allowing the subjective ties to be untangled to make the space created by painting – and by this art – into a surface of happy encounters, in which the more I step back and free myself, the more I find myself and apprehend myself in those colourful forms. Being a friend of painting is therefore to allow oneself to become lost in that existence, in constant attendance, at the same time as, while passing through, I am interrupted by it and carried away, sharing it with my own space. So I begin, by stating that these paintings are a site with which I have learned to share life.

## Tempo II

These paintings, concepts, objects and books have allowed me to think about another formulation of *memory*, and about the various routes of considering the past in the present. It is a *memory* driven by a particular form of *appropriation*.

Firstly, when we come across this group of works-processes, we are faced with a *history of the sensitive in presence* – in technologies, gestures, intentions-inventions. We cannot speak about iconographic groups and content, or archetypes, figures and imagery. But we can think about how the past of a technical and gestural history stands out alongside a history of artistic intentions.

On the one hand, to perform a personification of something sensory, this group mediates with large blocks of the past, the archaic past, the historic past and the recent past, as the fruit of relationships and cross-fertilisations experienced in the artist's individual career, in deepening the challenges of apprehending-learning “what is an intention?”

On the other, a history-memory of the supports and the subjectile, the passages between the birthplaces of painting – walls, wooden surfaces, canvases of different materials, the pure masses of paint, books made from “cutting-suture”, libraries and series, running through a history of the technical support to a broader history of the media and pictorial devices. For this work invites us to think not just of the internal layers, but also of how a painting conveys something (media) in what supports it (support-subjectile). Its signs reveal the conditions of the production of the painting at different times of its history, but not as a plane of content (a semantics and an iconographic conjuncture) and instead as a relationship between technologies, meaning and signification, causing an impact on the set of other images, while seeking to reveal both the vehicle and what it conveys – a mediology of art, as Régis Debray might say.

And this is extended to his understanding of the media as a painting-device, taking painting to include the artist's studio, the artist's book and the street and the city – parts of the artist's past as sensitive to the manifestations of street art, graffiti and tagging, as much as to its mythical origins. He notes that what is communicated in painting is communicated through an ability to cause relationships that go beyond the support and beyond the channel of conveyance (media).

## Tempo III

In the relationship between memory and sensory presences, the mediations result from the perspectives adopted (the Nietzschean points of view) and a “narrative of memory” (Lyotard) that is translated into a complex operation of understanding appropriation – through procedures, materials, languages and traditions.

Both artist and works translate, transcode and contextually reposition different pasts, but do not quote from them. This is not a historicist exercise of re-remembering, recollection and commemoration of the past, of art history and painting as art. It is a critical exercise of displacement through an operation of “cutting and sewing”, a collage; a montage, even. The visual artist in an expanded field begins to become part of other ways of proceeding, and performs as producer, director and editor of paintings.

The past itself is appropriated by the artist in the form of a painting event (Lyotard/Deleuze) in the way in which each operation he performs to make the work requires going to an invented source (always a new and other source) to choose the signs he will work with and with which he will carry out an intentional act of painting the painting. He makes painting happen on all sides, making us see painting in all and every surface on which it occurs. Painting is a quality, a state. It is not a work, but a state that causes a work to happen.

In these terms, I would like to consider appropriation as a practice of memory. It involves the *anamnesis of the artist*, in its pervasive, invasive, infiltrating nature within that spirit, which is also perlaborative (Freud/Fédida/Lyotard).

What do I mean by this? On the one hand the artist seeks to infiltrate the systems of thought and the processes of creation, and therefore the memories of other artists, whether as beginners or established artists. He performs a kind of *anamnesis of the visible* (Lyotard) making use sometimes of remnants, sometimes of finished things, to redevelop and comment on art and its process, in its fostering and demand for creation. He makes cuts and causes cracks in the reality set up by the other.

At the same time, he performs an anamnesis in the Freudian sense, playing with a principle of reassembly based on cuts into the pictorial narrative flow of someone else. He introduces a distanced view that allows the remains of works by other artists to be arranged and repositioned in space. He goes back to memory not as a remembrance told by the other, but in the actual source of the production of his language, in its *poietic power*. To perform this task, Frantz tears up stable cognitions and representations in front of the work of the other. He enters the core of resistance in the creative process and considers how a memory-recollection needs to be submitted to the confrontation of a material work of repetitions, returning to the past what belongs to it and perlaborating the material with the actual material of painting. Frantz therefore resembles the other's analyst, for he does not interpret someone else's work. He takes it. He actively redevelops it. He works on it. He rearranges it. And that changes the work, mixing it up its destiny in the dynamism of the artist's act. By suspending-supporting (masses of paint), by cutting (the surfaces of the work, the canvases, the picture planes) and by sewing (into book

form), the artist gives back the vibration of a poiesis, in a state of resonance, to the other.

He creates a kind of pause in the game of art. He makes a semblance for the work of the other. Or rather, he encourages the realm of the positive simulacrum. Anti-Plato. It is from this simulacrum that he can proceed to transform the painting of the other and make it his own.

The artist falls into the memory of painting and thus sets himself in the place of artist as critic, a commentator who traces his investigation in the fine line of the language of painting. Painting about painting. The language gains in autonomy and accent, as if returning to the principle of Klee: *making visible*. An anamnesis of the visible. To escape from the lethargy of historicist quotations, the artist needs to confront this challenge in the memory of the materials. In the poetry of the materials. Through, in the metaphor of cutting, being able to rearrange, reassemble and gather into his writing, in his books, a history of the art of painting, all made in the dream of book-painting. In an expanded reduction to the realm of books, Frantz makes images echo and leap over words. It is from what one sees that words are born. It is from sensations that divested representations are born.

*"To make visible is to attribute sensation, the sensory, to the defascinated view of the visual."* (Fédida)

That is where this state of things starts to make sense. After setting up sights caused by sensory states, the artist invites us to consider a visible that no longer reaches the state of pictorial – in his masses and colours. He critiques a saturated world and a "defascination" in the visual world that fills our field of sight. He asks us to take the time to enter the substance of his painted narrative.

## Tempo IV

This sensory presence sets up a private narratology. On the one hand this occurs based on a mythological principle, from the self establishment of plastic space, to the patterns of thinking and modern art, the heir to invented Renaissance space, in an extensive process of spatialising time. But on the other hand, it seeks to reconstruct time in its narrative. Not as a figure of space, but as memory of colours, gestures, lines, planes, layers and finally materials.

As history, it produces a poetic narrative, but as comment and critique, it tells a story. A story of colour, gesture, line, a story that relates to modern plastic space (in the tensions between the planes and the materials), a chemical story, of compositions of substances that make up the paint and its variants, a story of supports, of cuts in the points of vision, a story that accentuates the importance of the creative process and of the memory and time contained in the accidents of the material of creation.

The signs contained in the material accidents are one of the goals Frantz is looking for. And he folds them into an awareness of the constructive procedures of each studio or each canvas or mass of paint employed. He reverses social history into a critical and poetic history. The history of an accident that causes a tradition, of a challenge that is transformed into culture. He brings about a visuality that is renewed in front of the other's work and uses it to draw relationships and remain aware of the sign of language-fidelity to the principle of painting.

In one sense, we can agree with Fabbrini, when he indicates artists who, in exploring materials, make these into an indicial sign of images that have been archived by the historiography of art. His objects, his unrealised paintings and his book-paintings are painting-forms from the archive of the artist, of the contemporary artist. But in looking for the logic of a document in them, we only enter the muddy terrain of

accumulations and excesses and once again return to the sense of a repressed history, technology and materials in themselves, of their being positively the symptom of painting and art.

Because these symptomatic signs, as Deleuze would say, strengthen precisely the sensory elements – colourful, vibrant, intense, massive – with a power inside them from which understanding is born. They are born here in a relationship with mastery of the metier – of cookery, of technology, of the media, of the support.

## Tempo V

In the fifth tempo we recognise Frantz as not a conceptual artist, but as someone who also makes use of part of the reflection offered by the conceptualism of contemporary art.

By examining the operations of art (in the broader concept of art: what is art? When is art? How is art? Who is an artist? What does an artist do?), his language shifts masterfully from the circuit of art to the field of the process of creation itself.

Frantz demonstrates that he knows what the art circuit does and shows this in a visual comment in his works. He takes something from the studios, their remains. And he returns them to the realm of official painting, to the exhibition space. He identifies and inverts processes of legitimation and offers the remains a “quasi-institutional” state. Then he makes the leap into working on the works themselves by cutting and suturing them. It is a surgical operation. An operation of editing. But that neither defeats nor discourages his main concern: of touching on painting and the retinal language it is born from. That concern is not rejected. He only makes deconstructions. In the extreme. He takes the work of someone else, the space of the other,

the measurement of time of the other, his remains and, therefore, symptoms and restraints, the things that repeat, but which were rejected, that fell to the ground, that dripped, or, when dealing with someone else's work in its completed state, precisely what the other pushes away, so that he can work on it anew. Cutting and sewing again. A surgical operation. An operation of editing.

## Tempo VI

In the sixth and final tempo I want to think about the relationship between Frantz's creative practice and an ethical-aesthetic. In 1984 Lyotard indicated a crisis in visual and plastic creative practices and their symptoms in the history of painting. The painting which had been at the source of everything in art history had lost that position. The post-1980 contemporary artist did not have to provide an enjoyable spectacle for the viewer. The spectacle of painting had to be abolished. The viewer had to be abolished. Enjoyment had to be abolished. Pleasure had to be abolished. That reflection affected most practices in painting from that time onwards. Frantz is an integral part of that symptom. Its origin is non-existent. Its gesture is cutting and editing. He dismantles entire completed works, forgotten or abandoned works. It doesn't matter. He also finds time to collect remains. His appropriation is of the order of transgression. Or perhaps desecration even. But it is also of the order of collection, in the act of a very selective and careful collector who finds more painting in the rubbish and by chance. There is a sensory presence. Something sensory that becomes intelligible through the challenges it brings to the artist as creator, of entering into the work and the space of the other through the gap that has been created, and once there, in that intermezzo, "carving-constructing" his own stylistic interval. Because this is not about style, but intervals of styles, something that is inter-stylistic, resulting from a friendship that he creates and which

results in his work. Frantz made me his friend and he himself is a friend of painting, of all paintings, all acts of painting, of all the places it can be found. These works that allow us to "co-feel" in a state of "com-passion" and create surfaces for encounters between things and people in the state of things are the gestures of an aficionado and commentator who, as I have said, does not quote, but hyperbolises. His painting accentuates. Frantz highlights the world as painting. Sometimes he causes certain instances from other creative processes to cry out, from accumulations, from errors, from the remains of other people's paintings. Brushstrokes, shades, colours, extensions, dimensions, planes. Pieces of works, tables, floors (grounds) – the immediate and surrounding space of producing the picture, the artist's studio, the things that frame and outline the traces and remains of the investigation and the creative process of each particular artist.

Histories of paintings and painters are told here with languages and affection, but also with the bodies (and the gestures) and the technologies (techniques, media, devices). Expansion of this framework positions Frantz in the narrative field of art. A narrative of chosen affinities, a narration in a state of affections. His paintings cause experience and reflection. They are powerful. And they are meditative. They are touched by time.

My thanks to the authors and artists freely mentioned in this text. In order of appearance: Giacometti, Genet, Wittgenstein, Debray, Lyotard, Deleuze, Freud, Fédida, Platão, Klee, Fabbrini. My special thanks to the artist Frantz.

Marcio Pizarro Noronha is a researcher and lecturer at Universidade Federal de Goiás (UFG), where he is coordinator of the Interartes Research Group: Inter-art Processes and Systems and Performance Studies (CNPq/UFG). He has a doctorate in History, a doctorate Anthropology, and is a Psychoanalyst. He lives and works in Goiânia (GO).

# Some indications, noticed during appreciation

PAULO GOMES

## Da capo

Each time we come across a work of visual or plastic art, the first thing we need to do is fit it into some kind of genre. These genres offer us the certainty of being able to employ our prior knowledge about them so that only then can we embark on a more relaxed reading-appreciation. That is what we do with paintings, photographs, sculpture, installations, prints, site-specific works, videos, drawings etc. The same goes for this very recurrent genre' in contemporary art, known as the artist's book.

## On sources and beginning

Responding to questions about the source of his books (or objects or paintings, we can't define them yet), Frantz says that they began to appear between 2003 and 2005. Dissatisfied with the reply, as for me the *source* is not necessarily the same as the beginning, he says that perhaps their source lies in the distant need of covering the floor of a studio he was using in Germany in the mid 1990s. A source arising out a practical question? A group studio and the need to leave it in a suitable condition for someone else. Frantz's painting in those days took place in what he called a "battlefield", a space of gestural and emotional expression which left stains and splashes, traces and marks all over the place. After that activity was over, the artist found these

protective coverings interesting, both in terms of their beauty and in their wealth of possibilities. Frantz called these large coverings, now covered with the vestiges of his work, the "leftovers of painting."

Then comes another source – and here we are really close to the beginning – Frantz's constant need to organise the huge results of his works, from studies and tests to the completed works. Everything had to be organised (a mental and physical order), and the material arranged in bound books. This raised the possibility that they might always be available for consultation: chronologically, thematically and according to other affinities. Order and control. Prints from the 1980s are also organised into albums, strictly respecting the original way of experiencing those images: viewers sitting comfortably with the images within arm's reach.

## On secondary reasons

If the initial reasons were concerned with organisation and systematisation, the secondary reasons are concerned with painting itself, or rather with the supports for painting. The artist does not see his books as artist's books, but as paintings in another format. The accepted definition<sup>2</sup> of the artist's book states that it is a work produced as the result of an activity of one or more visual artists. Isabelle Jameson suggests that the definition could be narrowed down, stating that she considers artists' books to be "[...] the result of the work of a single person in the traditional form of the book and whose message is conveyed both by the textual content and the plastic form of the object. We can then consider as artists' books those works whose container and content form a coherent whole that expresses the artist's plastic thinking."<sup>3</sup>

If we were to follow those definitions to the letter, the works in question are artist's books, But that definition could be refined when we fit these

books into a genre typology: they might be “painted books”, or the books of painters, unique and exclusive books; “book-objects”, a spatial composition using the book as a support; or even the sub-genre called “book-picture”. Elsewhere in her enlightening text, the same author mentions the reality of book-objects, writing, [...] the book format is used because it meets the artist’s requirements, but it becomes sublimated through another language. As it loses its physical and formal characteristics, the book loses its specificity as a book in favour of the status of an art object, in the traditional sense. We no longer then recognise it as a book, but just as an art object. This category of objects does not belong to the one of artists’ books, which have to respect the formal structure of the book”.<sup>4</sup> So, if we consider that an artist’s book loses its identity as it loses its appearance as a book, this is not the case of Frantz’s works, which retain the book format morphologically and physically. But if the categories of “artist’s book” and “book-object” are not part of the artist’s intentions, we should investigate that situation and try to reach a consensus.

## Another format of painting

Frantz explains his rejection of fitting into the general category corresponding strictly to the formal aspect of the works – books – by saying that they are paintings in another format. The issue then unfolds into another question: are these objects paintings? Certainly; chiefly because that is what the artist wants them to be, and if we fix on the appearance of things, we have canvas and paint, in other words, paintings. A painting in its traditional format, on any kind of surface (canvas, paper, wood, etc.), produced with paint applied with a variety of instruments, has a physical characteristic of “being seen” in its totality. Its overall appearance is imposed on the viewer without exemption. This imposing characteristic of the canvas (in the main) does not apply to the supports proposed by

the artist. We do not see the whole painting here, only parts of it. If the construction of these paintings is based on the principle of the organisation of parts, we have to pay attention to the kind of organisation being proposed: are they subordinate or coordinated parts? The underlying principle is the choice, of organising the available material. The governing rule is one of making use of everything: the covering mentioned previously, which is the real battleground that the artist calls the “leftovers of painting”. We might therefore suppose there to be an ordering through coordination of parts subordinate to the idea of everything that takes the form of a book, morphologically, but not conceptually. Strictly speaking, we have an edited casual composition (in the artist’s terms) according to undeclared criteria. It is worth noting here that these bound paintings have some other notable features: (1) the bindings are all identical, with no indication on the white canvas covers of what they are about; that rule changes when the artist authenticates the piece by signing one of the endpapers when the book passes into the hands of a collector; (2) with no indications on the cover, these paintings can naturally be approached from any side, which in their book format, with no indication of beginning, allows the reader/viewer to open it in any way, in the western manner or the eastern, from one end or the other, it doesn’t matter; (3) the sizes vary from the infinitely small, almost miniature, to the huge, like an atlas or some expensive book of reproductions. But we were talking about paintings...

## A necessary discussion of painting

If chance, narrative or the record of events in the painting process are, by their very nature, un-organisable, the next action experienced by the “leftovers of painting” is its cutting and selection. Unlike other works that result from the synthetic action of fixing this “leftover of painting” onto a stretcher and turning it into a canvas ready for appreciation, when

the canvas is removed from the stretcher (its traditional support), and reorganised in a sequential support, the artist removes our possibility of seeing the whole picture and apprehending its underlying ideas. The cut and reassembled (edited) canvas prevents the eye from perceiving the whole and singling out the different parts. The new support forces the eye to look at the parts before the whole, which will perhaps be seen through an effort at reorganisation. But if that effort is apparently doomed to failure, it is fully compensated for by the satisfaction of transforming each part of that whole into a new whole, opening page after page (it is impossible not to refer to the way one handles books...) forming a new reality through successive visual experiences.

In the beginning there is painting. The way that Frantz develops it is something new, in that his need for experimentation prevents him from tacitly accepting the idea of putting this painting “onto canvas”. If this canvas no longer interests or excites him as a founding principle of his art practice, he will go in search of another form of gratification. His admiration for other artists like Gerhard Richter (1932) and Jackson Pollock (1912–1956) can be explained by their open-ended approach to painting: a field of experimentation unconfined by genres, formats, techniques or even by physical limits. It is the principle of a painting without rules, or rather whose sole rule is that of a constant change of position (the physical position of the artist in relation to the support, the conceptual position in relation to the idea of painting, and the material position in terms of what should be incorporated into the painting). The golden rule is to experiment, like his artists of reference. They are not models, for if dirt from the studio floor comes from Pollock, we should not talk of influence here, but rather of a privileged dialogue between two artists that results in taking a similar stance to arrive at different solutions. We should understand his relationship with the work of Brazilian concrete and informalist references, with which Frantz admits his affinity, in the same way. It is an affinity founded

on the free expression of the informalists (painting free of references other than itself) and the concretists’ need for order and absolute control (including the question of the painting-object) in other words an equation that is paradoxical.

## Landscapes. Landscapes?

Yes. Landscapes. Maybe... The indecision is not mine, it comes from my perception, which persists in seeing landscapes in the images passing before my eyes. It is a perceptual position rather than an artistic idea or fitting into a recognised genre. Etymologically, landscape is the organisation of the lines and forms of a defined space in a place. Arising out of that, it is a portion of the space of the Earth represented horizontally and vertically by a viewer, which implies a viewpoint. Landscape is therefore, in principle, something that we establish from a viewpoint, be it geographical or cultural. From that viewpoint, it then becomes a reading, the creation and interpretation of the space in which various planes are established where we might identify objects and people. Understood like this, landscape involves a pictorial or literary aesthetic dimension, which is what gives it the status of representation.<sup>5</sup> The issue of representation, founded on principles of morphological resemblance, is what leads us to see possible landscapes in these images. The landscape is constructed, as scholars of the subject would say, through inner sensations or the “murmur of the viscera”.<sup>6</sup> Construction of landscape takes place through all the senses; it is constructed tactilely through touch, and also through other possible sensations, such as smells and sounds... But it is through sight that it becomes fully realised: a possible horizon line, a tempestuous or peaceful sky, scattered rocks or fields stretching into the distance... perceptions founded on a visual culture organised through codes of representation, and into possible configurations rather than defined forms. Does the artist want to be a landscapist or to suggest landscapes?

Does that matter now, as I look at the work which takes me to invented but plausible places?

## Looking for other possibilities: new space-time experiences

If these images in book form do not fit into the genre of “artist’s books”, or into the derivative genre of “book-object”, what would be their relationship or correspondence with the long tradition of Western art? An idle question. Careful analysis shows that the artist makes works with various elements that are brought together through binding, yet which are visually separate. The question arises: what kind of support allows a unity divided into parts? As I look for secure basis for the argument the idea of altarpieces comes to mind. Yes, altarpieces, those forms from the past which, in dividing up their whole, reinforce and single out the expression of the subject matter, no matter how clear it may have been beforehand. Frantz has chosen to transform his work, which is naturally on a monumental scale, into a proliferation of fragments. What possible reasons (knowing that artists act not out of caprice but out of need) have led him to this decision: the tired and worn out nature of the decorative, narrative, illustrative or proselytizing picture? The reduced possibilities of the advance of painting in the traditional picture, worn down by distant conflicts such as the primacy of colour or drawing<sup>7</sup>, figuration versus abstraction<sup>8</sup>, flatness and perspective, or the actual status of the painting, as surface and object (which was not exhausted by the venerable painters of cubism).

The choice of polyptychs, connected by junctions or folds and divided into units, gives painting a new way of perceiving its position in space: the folds, the gaps, the ambiguous relationship with a succession of images, all work to highlight values that had been

minimised by painting on the wall, a surface or a form inserted into the naturalness of everyday things. The richness of the polyptych, fully explored both by classical painting and by the modernists, loses its way in contemporary art and, as it does so, we also lose the subtle transitions from the two dimensions of traditional painting to the wealth of the three dimensions of parts connected and multiplied in the play between recto and verso, in overcoming the relationship between figure and ground, in the play between both sides of the same canvas. The route towards a multiplicity of planes, allowed by the book, gives Frantz’s painting a complexity of results that unfold into multiple readings, also connected with issues previously unconsidered in his painting (and in painting in general), such as the relationship between space and time. If Lessing (1729–1781)<sup>9</sup> divided the arts into the arts of time and of space, after 1945 the moderns, with happenings, performances and actions, considered such a separation obsolete. But the same thing did not happen in painting<sup>10</sup>. Rather than reworking the issue of “painting-object” in another key, paintings presented in book form (we still have no definitive name for these works) offer the viewer a succession of new experiences. The first lies in the possibility of a new spatial organisation made possible by the permitted sequential experience of the works. This sequential nature is, as Paulo Silveira puts it, “[...] the first great ordinal element of the book,” because it “[...] involves the time of its construction and the time of its enjoyment. Each time we turn the page we have a pause and the start of a new wave of impressions. This new impression (and intellection) makes use of the memory of the previous impressions and the expectation of future impressions”.<sup>11</sup> The second experience lies in the possibility of breaking the imposed rule of being forbidden to touch the painting. The possibility of seeing with the hands, sensing the physicality of the painting, touching the volumes and recesses, testing the textures, feeling the smoothness or roughness of the

surfaces, perceiving the movements from relief to plane through touch, the fold and the coloured surface, would be inconceivable with a traditional canvas. We are testing a new space of painting, open to new comparisons and associations, but without changing the object. We somehow enjoy the object-painting without looking for either a sensory or rational satisfaction or a response. We repeat the most visceral relationship with what drives the artist and, like him, we are also less concerned with the result.

## Coda

If we were concerned at the outset about how these works fitted into this or that genre, we can now state that they are neither decorative objects nor functional painting. They generously give painting back its reflexive and contemplative nature. They are also in no way smaller to the eye than his large paintings. Instead of looking at the large canvases from a distance, we travel through them on a comfortable scale, looking at them and touching them as we wish and desire.

These notes on reading Frantz's books started from the (futile) need of fitting them into a genre, disregarding the fact that rather than organising the material of the studio to create a library, they aspired to be a large organised set of books. Just as technicians organise temporary or permanent arrangements on the walls of museums, inventing new and unexpected polyptychs (with common threads such as chronology, subject matter, format, colour, etc.), Frantz also envisages a future for his painting-books, brought together side by side like a large picture. Might we imagine this to be a way of simulating the power and scale of his large paintings? We need to see the completed project to find out. What we do know, however, is that these "painting-books" are works that eschew a textual decoding of the images, because they are pure painting, offered to the senses

in full and without discussion. Painting is the realm of silence and autonomy, and like the books, it also demands physical contact, tranquillity and lack of haste to be enjoyed to the full.

Paulo Gomes is an artist, researcher curator and lecturer at the Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). He has a doctorate in Visual Arts, specialising in Visual Poetics. He lives and works in Porto Alegre (RS).

## Notes

1 The use of the word "genre" is deliberate, based on the title of the exhibition catalogue *Livres d'artistes – l'invention d'un genre 1960-1980*, organised by Marie Cécile Miessner and Anne Moeglin-Delcroix with the Bibliothèque Nationale de France, Paris, from May 29 to October 12 1997.

2 To state that there is an accepted definition of the artist's book means ignoring the multiple definitions developed by several respected authors, such as Riva Castleman, Anne Moeglin-Delcroix and Paulo Silveira, to mention the most well known here. I have chosen the definition of the term *Livre de Artiste*, which, despite being simple (if not reductive), is nonetheless easily available on the internet at: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre d'artiste](http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_d'artiste) (accessed on 23/03/2011).

3 Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. Unpaginated text available at <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html> (accessed on 24/03/2011).

4 Idem.

5 Definitions and approaches to the term *Paysage*, from *Vocabulaire d'Esthétique*, by Etienne Souriau (Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p. 1116-1118) and, following the same principle of accessibility, also the term, *Paysage*, available at <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage> (accessed on 23/03/2011).

6 "Le paysage visible construit à travers des filtres est aussi 'sensation interne', ce que Diderot appelait 'rumeur des viscères'". *Paysage*. Une approche pluri-sensorielle. In <http://fr.wikipedia.org/wiki/Paysage> (accessed on 23/03/2011).

7 Jacqueline Lichtenstein, in *A Cor Eloquente* (São Paulo: Editora Siciliano, 1994), points out that the conflict between colour and drawing, which reached its peak in the second half of the 17<sup>th</sup> century, was only one of the forms of rejection of the eloquent body of painting, and the multiple view that insisted on rejecting the pitfalls of the argument.

8 As Jean Bazaine states in *Les temps de la peinture* (Paris: Éditions Auber, 1990), by saying that a new concept of painting as to escape from the false debate between abstraction and figuration to establish a real debate between its incarnation or non-incarnation.

9 Gotthold Ephraim Lessing, in his essay entitled *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (São Paulo: Editora Iluminuras, 1998), establishes a division of the plastic arts (the arts of space) and literature (the arts of time) by saying that the culmination of an action described by poetry is not exactly the same as the one that would be represented by a painter.

10 The closest to this are perhaps Yves Klein's (1928–1962), *Anthropométries* (1960–1961) in which the unity between the art action – the making – and the result of this action – the canvas – remains as one single action.

11 SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p. 72.

# Chronology

PAULA RAMOS

## 1963

Antônio Augusto Frantz Soares is born on January 8 in Rio Pardo, central Rio Grande do Sul, the only son of Neci Ribeiro Soares, taxi driver, and Reinilde Maria Frantz Soares, dressmaker.

## 1965 – 1976

During his childhood and teenage years, important people in his life, apart from his parents, include his aunt Clarinda Soares and paternal grandfather, Felipe Soares. They all live in the same house in the centre of Rio Pardo. The artist recalls of that period:

*The house was a kind of farmhouse in the middle of the town and although my grandfather had many grandchildren, the fact that he lived with us obviously created a different kind of relationship. He went along with everything I wanted, every kind of game. He encouraged my mad ideas and my imagination. Aunt Clarinda was also very important. She never married or had children, so I was a kind of child to her in a way. So I was lucky enough to have two mothers.<sup>1</sup>*

In the late 1960s he enters Escola Estadual Ernesto Alves, in the same town. This is where he spends all his school years, from primary to secondary education. His favourite subjects are Science and Chemistry.

## 1977

At the age of about 14 he begins working as a tourist guide and collecting press cuttings about history, local interest and also about vandalism in the town. As well as housing one of the most important military bases during the colonial and Imperial periods in Brazil and

playing a part in the battles to secure borders during the Spanish invasions, Rio Pardo also has an impressive collection of 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century mansions and churches. During Holy Week the town attracts hundreds of tourists visiting the distinctive programme offered by local institutions. These tourists included several artists visiting the town to make drawings. Taking them to visit the churches, fort and other tourist points, the young Frantz began his entry into the world of visual art in a somewhat unconventional manner: not through working himself, but through observation and asking questions.

*I liked being a guide for the artists and spending the whole day with them, watching how they worked, how they represented the houses, streets and people. Except that I was talking all the time, asking things, suggesting things, pointing out mistakes in the drawings... Actually, I really annoyed them!*

Among the artists whom Frantz met at that time were Plínio Bernhardt (1927–2004), De Curtis, Danúbio Gonçalves (1925), Paulo Porcella (1936), Didonet (1948), Vagner Dotto (1945–1994) and Anico Herskovits (1948). His experience as a tour guide and getting to know these and other art-world figures were fundamental in training the young Frantz's way of seeing.

*I remember that one day I was the guide for Salomão Scliar [1925–1991], who was Rio Pardo taking some photographs. We went to all the famous places, but we also went up the church tower. And up there he produced a photograph that impressed me greatly: he framed the town from the tower, with the bell as another element. In other words, he managed to see the object he was working with in another way. That had a strong effect on me.*

## 1978

Teaching himself through observation of how other artists worked on their visits to Rio Pardo, and also through experimentation, Frantz begins making his first drawings, which he sells to tourists in the streets. As might be expected, the subject matter concentrated on the

town's houses and landscape. He also works as a trainee at the Banco do Brasil, where he remains until 1980.

## 1981

During the summer, motivated by reading Manuel Bandeira's (1886–1968) *Guide to Ouro Preto*, he travels to Minas Gerais, and visits some of the historic towns, such as Ouro Preto and Mariana. He also makes a series of drawings and watercolours, which he exhibits as *Viagem a Minas* in Rio Pardo Town Hall, opening on April 13 as part of the official Holy Week programme. Frantz prefers not to see this event as an exhibition, since it only lasts a week and is held in a non-art space. Nonetheless, he does produce a printed invitation, which includes a text by the former mayor of the town, Fernando Wunderlich. In a short article in the *Jornal de Rio Pardo* (which includes a reproduction of the work), Wunderlich is mentioned by Frantz, as “[...] the first person to buy one of my works”.<sup>2</sup> This is the earliest critical text about the artist:

It is rare these days to see a young person under the age of twenty making their mark in cultural activities. The governing rule is unfortunately that our young people are not interested or positively affected by working in the visual arts. But Rio Pardo, which has already made a significant and indelible contribution to national culture, contains an exception to this rule: Antônio Augusto Frantz Soares. Still a youngster, almost, Antônio displays the strength and conviction of someone predestined for the arts. His self-taught work carries a message warning of the folly of damaging our historical-cultural treasures.

This first public show of his promising talent includes watercolours, drawings and sketches from a recent 30-day visit to the historic towns of Minas, made at his own expense and sacrifice. I believe it is the duty of Antônio's fellow citizens to support him on this path which has only just begun. Give him the opportunity he deserves, so that one day he might sign his own name in the gallery of famous artists.<sup>3</sup>

## 1982

In July, he attends the UFMG Winter Festival in Diamantina (MG). He visits Ouro Preto once again and makes a new series of watercolours and drawings of the local landscape.

During the second half of the year, reading an article about the Young Artists Salon organised by Grupo RBS, he decides to apply, with a new series of paintings depicting the language of urban graffiti. These works develop based on the controversy surrounding graffiti on the walls of Rio Pardo. Frantz believes that the controversy makes it worth addressing that language. A few days later he receives the news that he has not only been selected but has also been awarded an Honourable Mention. But despite the recognition only one of his paintings is displayed at the event, which takes place at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), in Porto Alegre. When the salon is over he goes to the museum to collect his works, where he is told that the institution's director, the teacher and journalist Tatata Pimentel [Roberto Valfredo Bicca Pimentel], wants to see him. Tatata had also been on the Selection Committee for the Young Artist Salon.

*He liked my ideas very much and asked me if I had more works at home. I said, “Yes.” And he said, “How many?” I said, “About 40”. Except that I didn't even have 10 works... In fact, I don't know if I even had six... So he arranged an exhibition for two months later, and I went out producing paintings like mad – which is something I've never done since and which I really hate, actually.*

So, completely unexpectedly, the young Frantz holds what he considers his first solo exhibition at MARGS, the most respected space on the Rio Grande do Sul art scene. The exhibition was called *Pichações*, and took place in November with 24 paintings in black, white and red acrylic and spray paint on canvas. Right in the middle of the period of political liberation in the country, Frantz was making use of words against the military dictatorship found in abundance on the walls of major towns, and reproducing fragments of those same words on his canvases. And

that was the germ of an important procedure in his creative practice: appropriation.

*I took extracts of words and images that I had seen in urban graffiti and reproduced part of them on the canvases. Some people were visibly disturbed by that, but I always liked being provocative. I could say that right from that time I became attracted by the idea of questioning the limits of painting, the limits of what people think painting is.*

The exhibition attracted comments. In *Folha da Tarde*, the journalist Décio Presser wrote the following:

During this period when political graffiti is polluting the appearance of the city, Frantz, a young artist from Rio Pardo is showing an approach to painting based on the subject of graffiti. Contrary to what many might think, this is not an opportunist approach making use of the outpourings of the electoral campaigns. This investigation actually began some time ago and has already received an Honourable Mention at the Young Artist Salon.

Starting with white canvas prepared with acrylic or sand, suggesting a rough and porous surface (like the walls commonly covered with graffiti), Frantz uses half words, letters or simply dripped paint to create a language of highly contemporary signs. These markings both suggest the aggressiveness of a period marked by visual violence and also attract the viewer's imagination.

Using warm colours, dominated by black and red, and applied with spray, roller and even paint brush, this young 19-year-old artist is engaged in an extremely personal investigation which distinguishes him from the majority of other new artists. There are still the remains of a degree of pamphleteering, particularly when the words used are almost complete, hindering the subtlety of suggestion. But there are also signs of a healthy evolution towards abstraction, through the removal of elements. This is an artist at the start of his career, showing the potential of a gradual development of this creative experimentation.<sup>4</sup>

Motivated by this promising start, he moves to Porto Alegre at the end of the year and also takes part in three group shows: *Panorama das Artes no Sul*, at Espaço Cultural Yázig; *Artistas da Galeria*, at Galeria Singular; and *Coletiva de Natal*, at Masson Galeria de Arte.

## 1983

The *Artes* page of *Folha da Tarde*, by Décio Presser, starts the year by pointing out the best solo exhibitions of 1982. The artists include Alice Brueggemann (1917–2001), Ione Saldanha (1919–2001) and Carlos Pasquetti (1948), and Frantz is also recalled with the following comment:

Also as part of the new generation [Frantz] made use of the election period to reflect on “Graffiti”, creating a series of works that extend beyond protest.<sup>5</sup>

In Porto Alegre, he starts to visit galleries and meet artists, observing studio practices and discussing art. He also works intensively and shows in five group exhibitions and two salons. In October he has a solo show of drawings at the Instituto dos Arquitetos do Brasil Espaço Livros e Artes in Porto Alegre, which is written about by the journalist and art critic Angélica de Moraes:

Frantz, the youngest name among the state's avant-garde, opens a solo exhibition of drawings at Espaço IAB this Thursday. He continues investigating the resources of visual expression through spray paint, while also adding new elements – such as pieces of canvas and masking tape. This 20-year-old graffiti artist received an Honourable Mention at the 1982 Young Artist Salon and has already had an interesting solo exhibition (“Pichações”) at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul. These were paintings in which the canvas prepared with acrylic and sand reproduced the rough surface of walls that are normally adorned with graffiti. On this white background he drew fragments of words like “freedom” and “vote” in red and black. He has now evolved towards abstraction and greater formal rigour, distancing himself a little from graffiti in itself, but remaining faithful to the effects of dripped paint.<sup>6</sup>

In November he takes part in the 2<sup>nd</sup> National Encounter of Professional Visual Artists (ENAPP)<sup>7</sup> at MARGS, which generated heated debate around the profession of the artist. Inspired by the tense atmosphere, Frantz produces the work entitled *Graffiti*, which is mentioned by Angélica de Moraes in an article for *Zero Hora* newspaper:

Armed with a tin of white spray paint, the graffiti artist Frantz has made his comment on the 2<sup>nd</sup> National Encounter of

Professional Visual Artists: he drew footprints going upstairs and horseshoes descending the steps of the host venue for the event, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul. This was at least an injustice by the irreverent Frantz. But it does make one think. It's undeniable that several of the decisions taken indicated a setback for the long desired organisation of the category. But amid the success and failure one popular piece of advice remains: the only ones to make no mistakes are those who do nothing. And after the dust has settled the outcome will be very positive. [...] <sup>8</sup>

## 1984

Echoing a 1983 event in São Paulo devised by the historian Aracy Amaral (1930), Angélica de Moraes organises the *Out-Door* project promoted by *Zero Hora* newspaper as one of the activities commemorating its 20 years. Frantz is one of the 30 participants<sup>9</sup>. His billboard contribution at the corner of Avenida Ipiranga and Salvador França continues along the lines of urban graffiti, mixing up letters, numbers and fragments of figures to outline the huge number "1984".

In May, a painting from *Pichações* receives the Grande Prêmio Universidade Federal de Santa Maria, at the Santa Maria Salon (RS). Four months later, in September, he returns to the town for a solo exhibition at Galeria Gaiger. In October, part of a work from the same *Pichações* series is printed on the cover of *Revista da Amrigs* magazine, published in Porto Alegre.<sup>10</sup>

He marries Marguit Schlittler.

## 1985

Frantz is very active on the national art circuit throughout this year, showing in 12 group shows, including four national salons, and winning the BADEP Award from the Banco do Desenvolvimento Econômico do Paraná at the 42° Salão Paranaense.

In October he donates a 16-m<sup>2</sup> panel for the Teatro Renascença foyer at the Centro Municipal de Cultura in Porto Alegre. He also travels to São Paulo to see the 18<sup>th</sup> São Paulo Biennial, curated by Sheila Leirner. Responding to the boom in painting of the period, Leirner organised a section known as *A Grande Tela*, with dozens of paintings side by side separated by only a few centimetres. Frantz is completely dumbfounded by seeing so many paintings on display and by the bold approach to the hang:

[...] *There were works by so many artists that after a while you couldn't work out who the artist was. I was quite affected by that. That biennial also had works by several neo-expressionist German painters, and I really loved them. And I got the idea that I should go to Germany, to find out about the environment where those artists created all those things.*

## 1986

This is a key year in his career. As well as several solo and group exhibitions, Frantz starts a new and emblematic series based on the graphic sign "X" from his graffiti paintings. Solitary and ambiguous, complete or fragmented, associated both with the idea of choice and with negation, the "X" is developed with the economy of spray paint or with layers and layers of paint in red, white and black, revealing the depth of the artist's research into form and material. His vibrant investigation is rewarded at the end of the year by one of the 30 regional awards at the 9<sup>th</sup> National Visual Arts Salon organised by Funarte. Frantz sends his paintings to the event with no support, without stretcher or even canvas. The works consist of layers of loose paint, which can be displayed in any manner, even folded, to suggest in this case sculptures. The art critic Reynaldo Roels Jr. writes about Frantz's unusual paintings in *Jornal do Brasil*:

[...] Antônio Augusto Frantz also showed some very strong and original work: his paintings are no more than a film of paint, with no support. Foldable, unbreakable and non-deformable, they

can be carried in a folder by hand. This is a very unusual, but unprecedented, way of transporting an entire exhibition.<sup>11</sup>

Having won one of the 30 regional awards and seeming ready to enter for major foreign travel awards, the artist is interviewed in November by Paulo Gasparotto, then a columnist for *Zero Hora* newspaper:

*What does it mean to have won one of the awards in the National Salon? Has your life changed after that? Where do you expect it to lead?*

Let's begin with the last question. The expectation is the same in relation to the Salon, with one difference: that now I have no possibility of being refused. I may win an award or not, depending on the jury. As for the change in my life, I don't think very much changes. It might change for other people, how they see the work. Suddenly, they can see and accept the work, not for the work itself, but because of the award. In the end, the award is in recognition for what I've done, for what I am doing and for the work I'm showing.

*Your visual language is quite aggressive. How does a young artist survive working with a product that is apparently anti-commercial? It's difficult, but having worked for longer, having begun to show the work in 1982, you start to be accepted. People begin to recognise what it is you want. But it's still difficult.*

*You have already left home to live in Porto Alegre. Are you thinking about one day living in an even larger centre?*

Yes, but I'm not thinking of going directly to São Paulo or Rio; I'm thinking of leaving Brazil and not coming back to Porto Alegre. This has nothing to do with regret; but I would like my work to circulate in Rio and São Paulo, but to continue living in Porto Alegre.

*In terms of this idea of going abroad, are you planning to go for directed study or a more open visit?*

It would be better to go with a more focused study, but I would go abroad irrespective of that. The advantage of further study is that you have things to do immediately, but there are risks that the course might not be what you were expecting. Going more openly makes it easier to choose what to do there afterwards.

*Where do you plan to study?*

One place would be Germany, because the language is easy, coming from a German background. England interests me a bit, and Italy

and Spain. I don't know what I'd find in terms of teaching there, but I like the idea of those places.<sup>12</sup>

1987

Continuing his investigations into supports and materials, he has a solo exhibition called *Exercícios para um grande impasse* at the FUNARTE Galeria Macunaíma in Rio de Janeiro in June. The historian and art critic Maria Amélia Bulhões writes a text titled *Exercícios de Segmentação*, for the exhibition print material:

Frantz has captured my attention since his earliest works, due to his impulsive approach, although there were some doubts about the possibility of progressing with those ideas. After all, impulsive and original ideas are often material for quick success, in the case of the visual arts, and are short lived, responding to the requirements and novelties of the market and then swiftly consumed and discarded. But following his work closely, I was pleased to be able to watch him overcome this impasse which rapidly arises for new artists when they join the art circuit.

It is quite significant that Frantz is aware of that contingency and actually expresses it in the title of some of his works: "Exercises for a great impasse". These exercises provide him with the answer to this issue. The response is a deep and systematic investigation of the process of making. A process in which continual and persistent practice, allied with bold experimentation, come together to form the great web of meanings we can find in his work today. Starting from "graffiti" in which words and their meanings were central to visual communication, Frantz gradually divided them up and in so doing discovered new meanings, no longer verbal but progressively pictorial. In these "exercises of segmentation", he found the X to be a great theme in itself. The X is used for marking, for negation, as a symbol that needs no contemplation. Together with manipulation of the meanings of the symbol, he works with its possible forms of visual expression and materials and techniques of execution. The results of these developments are works whose support is the paint itself, being both paintings and objects. Foldable, mouldable, these forms become games to attract the spectator's imagination and inventiveness. Frantz thus manages to preserve the spontaneity and playful nature of his initial "graffiti" works, to develop them through his process of investigation and with the full flavour of

innovation. Not the insubstantial innovation of the simple chance discovery, but innovation that knows both how to retain the beauty of spontaneity and playfulness and the consistency which is the fruit of constant work.<sup>13</sup>

The exhibition *Propostas* opens at Galeria Aloísio Magalhães in Recife (PE) in July.

In August his first child, Marília, is born.

In September he is involved in two important activities in Porto Alegre. He is invited by the director of MARGS to take part in the *Projeto Releitura*, developing an installation based on José Lutzenberger's (1882–1959) watercolour *Leitura de Jornal*<sup>14</sup>, with large piles of newspaper, each of which relates to the characters in the intimist work. The other activity is the *Constituinte* project, for which he produces an urban intervention, painting a gigantic “X” using his customary palette inside the Conceição Tunnel, one of the main access routes into Porto Alegre city centre.

## 1988

In April he has two solo exhibitions: one at Delphus Galeria de Arte in Porto Alegre, and the other at Galeria Gestual in São Leopoldo (RS), both of which include medium- and large-format paintings exploring the rhetoric of the “X”.<sup>15</sup> On the occasion of these exhibitions the historian and art critic José Luiz do Amaral writes the following text for the exhibition invitation:

Frantz is not a painter of pleasing glitter and smooth satisfied line. The few colours that he uses vibrate with the density of deep, low, forceful and aggressive tones. Containment and economy of resources are an essential part of his process, which develops as an obsessive game of construction in which the same forms are constantly reworked and reconsidered.

Leonardo da Vinci advised his pupils to learn how to find everything

they could imagine in “walls covered with stains [...] these walls and stones offering the same as the sound of bells in which we can find unimaginable names and words”. Frantz began his career looking at the walls of the town. And there he found not just the suggestions offered by the marks of time, but also the work of hands recording their desires. Words, drawings, the spray paint of graffiti, traces of the discontent and hope which afflict the urban man of our times.<sup>16</sup>

On December 5, he leaves for the former West Germany with the aim of finding out more about the country whose art so fascinates him. His departure was noted in the local press:

Talent brings recognition, and the artist Frantz is taking off on a Swissair flight to Frankfurt on the 5<sup>th</sup>. Before leaving he is returning to his graffiti vein to make a painting on the walls of the Anthropological Museum in celebration of its 10 years. He plans to take an art course abroad and will return after a long stay.<sup>17</sup>

Frantz has no formal training as an artist apart from the study of our artistic heritage (exhibitions, for example). But he has already won several awards. [...] It's a question of talent. He speaks a little German and last month left for Berlin (West Germany), where he will be staying until March of this year. The trip was donated by the airline Swissair. It's a question of luck. This artist from Rio Grande do Sul, at only 25 years of age and already with the considerable career, has travelled abroad in search of new and better information. For Frantz, art will always be a way of discussing something, rather than providing answers. He takes with him the result of work he has been doing since 1978, the year he began to work with visual art. [...] And in visual art he sees the possibility of filling people's heads with questions. That may be why the “X” – a symbol of marking or negation – is a constant element in his work. But in a country like ours, where talent and being unknown leads the artist nowhere, it can't be denied that luck has wings, and that it was the decisive factor in Frantz's trip to Germany. Swissair doesn't usually make this kind of investment, and hardly any other airlines have done so before, because according to the company manager, Paulo Karbach, this is the first time that an artist from Rio Grande do Sul has received such sponsorship. And as the only commitment is to publicise the name of Swissair – in Frantz's case – at every exhibition he does. It is a rare exception, since the company has no intention of repeating it. Which really is a shame.<sup>18</sup>

Frantz's trip was indeed unusual. He had not won any kind of study grant, but simply the support of friends. He recalls:

*One night in Porto Alegre I was talking to some friends and I mentioned my wish to go to Germany. They added some impetus to my story and started to plan my trip. I don't know how, but one of them managed to get an air ticket, another found some contacts there, and I just went. I had no plans at the time for study; I wanted to find out, to see what the art scene was like there. And then something quite crazy happened. I had a kind of "base" in Germany, which was Jadir Freire, whom I had known in Brazil. He lived in Frankfurt and helped me a lot. So from a base there I started making contacts. I went to Cologne and then to Düsseldorf, Hamburg, Dortmund... always more in the North, and always staying in the houses of friends, people I didn't even know, but who welcomed me; some of them were journalists, others were studying Portuguese, some were working with art, or were people from the area of culture.... Those were different times... I visited museums and galleries. That was what I did: going about and looking. I hardly did any work at that time, but I was looking, and looking a lot. I saw Baselitz [Georg Baselitz (1938)], Richter [Gerhard Richter (1932)], Polke [Sigmar Polke (1941–2010)], the artists from the German pop tradition... it was a fundamental experience.*

1989

His second child Antônio, is born in February.

In March, after three months living in Germany, he returns to Porto Alegre and exhibits in five group shows in the city.

Also in the Rio Grande do Sul capital, a solo exhibition of works on paper opens at the Caixa Econômica Estadual Gallery on July 27, with watercolours, gouaches and pastels. In the exhibition catalogue the art critic Eunice Gruman writes:

Despite the sense of freedom it conveys, Frantz's art is deeply cerebral, considered and intuitive, element by element. This characteristic becomes even clearer in the current exhibition, which brings together works on paper from recent years without any concern for thematic unity. Yet all the pieces have great coherence in themselves, in that they are all data in the same process, the same investigation. The idea of evolution confirms what we can sense when looking at most of these works: an attraction, a penetrating desire to immerse oneself in these

pictures. They indicate depth by the superimposition of layers and layers of paint, all glimpsed or hinted at, like some kind of palimpsest. This desire of looking for the source, the hidden principle, like a geologist or even an archaeologist, is perhaps the most important thing engendered by Frantz's work.

Despite having made a study trip to Germany, the land of expressionism par excellence, Frantz is more clearly connected to expressionism with abstract roots, like that appearing in the United States after World War II, as a particular form of expression from the New World in response to the European art of the start of the century. It might seem strange to relate Frantz to the experiments of Pollock, but we should remember that "action painting", in which the artist paints while moving around the canvas on the floor, tending to create a concentric affect, is also a feature of Frantz's work. It is no accident that some of the works in the show are square, and can be appreciated from any angle. The resulting vortex pulls us into the picture to discover a black touched with blue or green, and colours like steps, leading further inwards. In formal terms, however, in their vibration that tends towards instability, Frantz is closer to the other father of North American expression: Rothko and his mysticism, which is also latent in the Rio Grande do Sul artist, who however replaces that solemnity with a restlessness which has much to do with this end-of-century urban life. Mention of urban life recalls one of the more important aspects of Frantz's work: graffiti, which was previously explicit and now remains as an influence. The red and black of the spray cans has been left behind, together with the gesture, but the feeling of action remains. Indeed, Frantz's brushstrokes seem more to be traces of movement than images themselves – movements which, like the colours, once existed underneath and now appear in the foreground. These planes are strengthened by the artist's more recent need of establishing limits for certain forms. Sometimes these limits are solid lines, like fences around an elliptical world. But in general they are just suggested by marks that act like brackets to support ancestral memories, as if containing old photographs.

Apparently wild and iconoclastic, but in reality meditative, the spiral movement in Frantz's work is that of the ballet, but a contemporary ballet, perhaps to a jazz rhythm. With mystical overtones and subtle tonal differences that we discover the more we look at each piece, Frantz makes us look for a genealogy, seeking out a generating principle – and we can be sure that as we immerse ourselves more in his pictures, we will find more than a blank sheet of paper. That is where the artist started out from on

his way towards us; it is down to us to follow the opposite route, alert to what the landscape tells us at each stage along the way.<sup>19</sup>

In the same catalogue, the art dealer Renato Rosa records his perceptions about the artist in a text entitled *Frantz: as metas da vida*:

Frantz's work is the result of "trial and error which ends up being right through insistence". The statement is not mine, although it is sharp and ironic (I am also sharp and ironic). My reference would be different, because I respect Frantz's work. The quotation comes from an art critic. I think it is quite observant despite a degree of rancid preconception.

It is clear that the young artist is at the peak of his early years – and should harness that energy – without his creative and personal drive being discouraged. That's it, Frantz! (So the excited supporters would cry.) Get things wrong, get things right, "be gauche in life", fearless, determined, courageous, without looking back. You have a commitment with the present and the future. Could one ask more of life? One could. I mentioned determination and courage, and it is precisely those two words which can operate as keys opening the door into understanding the work-Frantz. His career is constantly *on the road*, as it was when he left Rio Pardo for Porto Alegre, and then to the North/Northeast, São Paulo/Rio and then to Europe. Try to make out the mind, the madness, the quixotic nature, the solitude of man through different land, habits, and customs in three sequential stages worthy of note: Christmas, birthday and New Year. Far from his friends, wife and children (the second child would be born in his absence), there on the other side of the world. And all this at only 25 years old... There is no doubt that considerable determination and courage are needed to face these journeys... But it seems to me that Frantz knows that. And it's all in the name of a career, a vocation. What I mean, in short, is that Frantz is not playing. He exhibits and immerses himself in life at will and with freedom. Frantz has goals to be met. Frantz has a career ahead of him. Frantz is a professional like a few of his generation manage to be.<sup>20</sup>

1990

He is invited by Carlos Martins to show in the *Bienal de Gravura de Amadora*, at Amadora, Portugal. The following year the exhibition is shown in Brazil at the Fundação Armando Álvares Penteado.

In October he travels to Germany again, staying for three months.

*This is an interesting story... a German artist was taking part in a project in Brazil at the University of Santa Maria, and we met each other. In Germany he worked at Kustverein Kiel, a kind of "Atelier Livre" in the town of Kiel. And that Kunstverein was a place for artists, all German. You could only be part of that "Atelier", and work there, on the recommendation of the artists themselves. Well, that German artist who was in Brazil saw my work and liked it. I quickly sold a work by Xico [Stockinger] that I had, and a print by Samico, and I was able to buy the ticket. And off I went. That place had people from photography, ceramics, painting and sculpture... and the good thing was that we talked a lot about the work; we were always talking, and that exchange was important. People asked questions there, questions about the work, and that makes you think and discuss and reconsider what you are doing. [...] My only commitment at the end was to have an exhibition. The show was also very good for me, because I sold several works and was able to return to Brazil with more money than when I had left...*

It was during that period that a radical change starts to appear in Frantz's work.

*In that house I wasn't allowed to make the floor dirty or stain it. So I covered the floor with paper to keep it all clean. The result was that the paper became dirty: paint, footprints, even dirt. Except that one day I looked at it and began to wonder whether that wasn't painting. When I left, I decided to bring the paper with me. And I used it to make a book, which I still have today. That experience made me see issues related to painting in a different way; that apparent limitation opened a new direction for my work.*

The exhibition *Ohne Titel* [Untitled], at Galeria Werkstaat in Kiel, was one of the final stimulating moments for Frantz as an artist in the 1990s. On his return to Porto Alegre in December he feels demotivated. Despite having some important solo and group exhibitions, he feels lacklustre and tired.

1991

*Blau* is an exhibition of paintings from the "blue" series at Galeria

Gestual in São Leopoldo. He says that these works, which he began in Germany, indicated a period of creative depression.

*When I returned from Germany, it seemed that no one was interested in what I was doing any more. And I produced the “blue” pictures in an attempt to do something and get back into the market. They are foolish, commercial works... I have no problem saying that; even though I won a prize for them, they are foolish works. What in fact lies behind all that is that I had lost my desire.*

Living through the process of separating from his wife and not receiving the commercial returns he had hoped for from his works, he withdraws. Together with this, he needs to find some way of surviving.

*I did anything to guarantee that some money came in. I painted T-shirts, plates, and fabrics. I taught painting, and stretched canvases... I needed to work, a lot, doing anything. And of course in a situation like that my work as an artist got pushed aside, because I could no longer simply paint; I firstly had to pay the rent and buy food. It was a difficult period.*

1992

He separates from Marguit.

1993

Although he shows in some important group exhibitions, he gradually withdraws from the art scene. He keeps a studio in Avenida Getúlio Vargas in Porto Alegre, teaching painting and drawing and adding to his income by preparing canvases, selling paint, pigment and painting materials.

1994

In March 1994 he opens Koralle, a shop selling painting and drawing materials, with Juliana Schnack.

1995

Although having withdrawn from the art scene, he submits work to the 52º Salão Paranaense de Artes Plásticas and to his surprise is one of the winners.

In May, he marries Juliana Schnack.

1996 – 2000

During this period he basically devotes himself to the shop Koralle. The establishment began with little more than 10 square meters, offering only 30 items, but by the beginning of the following decade Frantz needed to find a new space due to the great demand. The shop is now located in Avenida José Bonifácio at the heart of Parque Farroupilha, occupying 400 square meters and offering around 20,000 items. Meanwhile, on the local art scene, the more successful he becomes as “Frantz the businessman”, the more subdued he seems as “Frantz the artist”.

*Many people, artists and art critics, said that I would no longer be an artist, and I would from now on just be a shopkeeper. And they said that with a certain degree of prejudice, as well. On those occasions I would remember that Penck [A.R. Penck (1939)] said that he had done everything without any problem... I always remember that. A lot of people said that I wouldn't do anything else. And it's true that in the 1990s I stopped being involved in the art scene, but I didn't stop producing. I just didn't show it.*

1999

In November his third child, Teodoro, is born.

2001

After years of withdrawal, he returns to exhibiting.

*Marga Kroeff [the director of Galeria Bolsa de Arte], said that I had to come back; she encouraged me greatly. And I decided to show a bit of what I'd been doing, or rather, what I had been collecting: the floors and walls.*

This is the first time the artist shows his “unrealised paintings”. Ever since he had covered the studio floor at Kunstverein Kiel, in Germany, Frantz was thinking about the processes of painting and painting itself in a different way. When he starts teaching painting in Brazil, he lines the studio with meters and meters of cotton canvas, and then after some months or even years he chooses “his” paintings from those remains, based on careful observation. Showing that he is back to stay, he organises two solo shows entitled simply *Frantz* which are shown in Porto Alegre practically simultaneously in March and April 2001. The first one takes place at Galeria Bolsa de Arte, and the second at SESC Galeria de Artes João Daudt d'Oliveira.<sup>21</sup> The Bolsa de Arte invitation includes the following text by the painter Julio Ghiorzi (1962), entitled *Um comentário sobre a obra de Frantz*:

My first contact with the works in this exhibition came through what Frantz told me himself. He spoke of his intention of making paintings [pigment + canvas + stretcher] which were not directly associated with manual skill, virtuosity or mastering of the craft of painting by the artist. Unrealised paintings, as Frantz put it when titling some of his works. The initial procedure consists of covering the whole surface of his studio with painter's canvas and special art paper. The studio continues its usual routine and those surfaces passively receive the drips, the remains of gestures, other accidents and incidents from the process. I tried to imagine the visual results of this experience, and thought of something that might resemble random gestures, spaces and silence within the extent of the surface/canvas. Childish drawings and gestures, accumulations of paint substance... Would the idea be more interesting than the visual object? What is the place and importance of the process of making in relation to the artwork? Some of those questions began to be answered as soon as I saw the finished works. And the artist's initial intention was only a starting point for other issues, possibilities and connections that do not end there. The formal content of these works is essentially the work of chance. Except for the framing, because these surfaces have ultimately been mounted

on stretchers. Finished. Precise and organised, it is the framing that carries the artist's signature. Thinking about the work of Iberê Camargo, in which the picture is a battle, or rather, the result of a clash between artist and work – figure and material, paint and canvas, trial and error, dissatisfaction, exhaustion, passion and horror –, Frantz's work does not show us the battle with its sensations and feelings, but rather the Battlefields, as he himself titles some of the works produced in Germany in 1990 and 1991.

The works in this exhibition are battlefields but now without their protagonists, since other people apart from Frantz himself have taken part in this process and some of the works carry their names. The battle is over. All that remains on the territory is evidence of studio routine. Rather than the landscape being devastated and the earth scorched, there is instead a space occupied by a process of filtering gestures and the impurities of non-intention. Deposition. Sedimentation. Rupture. The studio can be seen as a metaphor of the cosmos. A microcosm with its limits. Respecting and recording natural, almost meteorological, time for more than 10 years, seeming like an eternity, Frantz materialises real time and questions the instantaneous processes and solutions in the manufacture of an artwork. And finally, the artist symbolically creates an inventory of one of the most intimate and traditional confines of visual art production by collecting remains and objects to be used for his reflection about the limits and autonomy of painting. What is left is the residue, the result, accumulation and chance, chaos, footsteps and fossils which might be reconstructed and reinterpreted by subjective archaeology.<sup>22</sup>

The teacher and journalist Tatata Pimentel adds his comments to the invitation:

There used to be a time in Brazil when people protested, stated opinions and took sides. The people or the artist. Everyone had an opinion. Before that were the dark ages with a unique idea, a single party, making Brazilians into a uniform mass which was also ruled by uniforms. Frantz spoke through graffiti, which wasn't his but which came from the walls, the streets and mainly from the dimly lit alleys. Protest was transposed to the canvas, drawings and prints. Those were the days when the Museu de Arte do Rio Grande do Sul was brave enough to sponsor a fledgling artist with his first solo exhibition. Those days of bravery are over. Nowadays the fashion is for the handsome, graceful Aristotelian. The visual arts have said yes to decoration. Protests are silent, opinions are unanimous. Is it a period or an aesthetic position? Today Frantz is back to disrupt

things like before, and for someone to give their opinion. That is what is lacking.<sup>23</sup>

The invitation for the exhibition in the SESC gallery has a text about Frantz's work by the researcher Marcio Pizarro Noronha:

I am not talking here about subject or object, or of painter or painting. I am thinking of something like the subjectile. Something like a relief, a material subject of art, a substrate, like something found in the treatises of Leonardo.

#### **What is that?**

It is a word that belongs to the field of painting which defines a mid-domain and a substance, which can only be found when we make painting an issue of painting and engage in (re)finding the surface of the support itself. Eliminating the distance between the material and objectual, at the cost of the disappearance of what we call the representational object of the painting.

#### **Life and death**

In this way of letting painting make itself, we only find a single and entire body, as an instance of an always initial event, like a birth, because the unrepeatable is revealed in every moment. This birth is visually mingled with death, as Frantz offers remains, dead pieces, rubbish from the studio. But this death is just a game for inviting and preventing misrepresentation, the habit of finding an object in all the externality of our neural process. Refusing the facilitating pleasure of recognition of mental representation and even rejecting its existence, death is just a process of disorder inside the wider vital order. A strategy of the artist creating a displacement that reconciles life and death, as in the mystical traditions of the East and the new forms of scientific knowledge. The self-organising metaphor of being alive, which wavers between crystal and smoke, between static-rigid and evanescent-transitory, makes sense and echoes throughout all this work.

#### **Form and force**

Therefore the force of the subjectile lies in overturning the issue of form, not allowing oneself to fall into art history's traps of semantics, meaning and representation. The subjectile work has no sign, simply the play of nonrepresentational forces.

In this way it becomes a hermetically open work – creating a degree of order out of disorder – which aims to paralyse the game

of translatability, which is so frequent nowadays in the local context, where the entry of the artist into academia always has to be endorsed by the criticism and theory of the signification field of the artwork, since it comes from methods of interpretation that are generally imitative. Difficult work which does not conform, is therefore very difficult to comment upon and be governed by these written rules. Chance gestures cannot be translated into words or phrases. They can only be embodied as inscriptions and therefore as experience. The significance of this work can only be discerned by determination and contingency. What is peripheral to art practice ceases to exist. Frantz is not making a structuralist inversion, transforming materials into art object. He breaks down the borders between inside and outside. Showing us once again, as only transgressors do, the movement that links one to the other, and the inside as just a fold of the outside. There is no room for the essence of the artwork – be it formal or conceptual. There is no room for appearance of the artwork. Using dead materials to make a place of aesthetic pleasure, the artist breaks down a great wall and crosses boundaries. The canvas and paper are sometimes perforated skins – including materials like plaster, mortar, wood, card and general textiles – that allow passage. But he also uses things that do not allow it, chemical alloys, metals. Perforations, passages, openings, closed fields of radiant intensities. Affection and irradiation. So form gives way to force.

#### **Subjectivisations**

This discourse uses indirect terminology, sometimes alluding to the history of the artist, sometimes alluding to the process of painting. But this is at the service of other things, like how to allow the other to pass through this interval between one and the other, and this passage is like a narrow door, like a crack, a vent inside the field of intense asphyxia. It is always good to receive a request that relates to the subjective. In terms of art this always works, adjectivization, qualification of the artist's narcissism and the shadow of theory and criticism. I am not interested in that here. That quality has no place in these various groupings. The subject is constantly betrayed and the object becomes lost in vanishing points which also disappear. Remnants of remnants. Surgical disorder, anger of disorder, but also "cerebralisation of this encounter with the savage", as we might say of Lévi-Strauss, who saw nothing in abstraction and colour apart from what it had to say about cultural and symbolic matters.

In these arrangements by Frantz, the inner classification is magma, like opening books without words, fragments of a poetics of the colours of elements. Between beginning and end, the ones we do

not find we always assume, operations of substrates and substances – transubstantiation.

The tradition of the art gesture is one of transforming that time into work, fixing the untranslatable into an aesthetic order. But what interests me is the fact that this order, in conjunction with Frantz himself, has a ritual function, driven by repetition, obsession and prolonged effort. Aestheticization is a ritual of inclusion of this organic disorder and this sickness of time. Aestheticization and its formal vehicle – and Frantz's great capacity of mastery of forms, without resorting to figuration – reveals the force of an order that primarily wishes to be ritual and surface, the automatic gesture of the artist and the world in which he lives.<sup>24</sup>

Despite the artist's investment in the two exhibitions, the work attracts little attention.

*Some people commented on them and talked about the exhibitions, but I sensed that people didn't understand what the work was about. Some people said that it was like Daniel Senise's work... and it had nothing to do with Daniel Senise! So that annoyed me, because I noticed that few people had understood what I was getting at. And also there was no debate, there was no discussion. It was as if nothing had happened.*

The same year, he shows in the group exhibition *Sobre Tela* in the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS Instituto de Artes and that Pinacoteca da Feevale, in Novo Hamburgo.

## 2002

Marcio Pizarro Noronha, curates the 4 x 4 project, with works by Heloisa Maia, Julio Ghorzi, Rosali Plentz and Frantz, which is shown in João Pessoa (PB) and Aracaju (SE).<sup>25</sup> the invitation-catalogue of the event includes the curator's following statement about Frantz:

[...] Frantz is an award-winning artist from the 1980s in Rio Grande do Sul and his activity as a painter led to a period working in a studio in Germany. His painting has an expressive, even aggressive feel sometimes, always obsessive in pursuit of a limited and exploitable repertoire of art gestures, which involve allowing chance and time to play their part in the painting and the artist's work. The artist's eye is like an implacable pair of scissors.

Frantz uses canvases which at one time lined the floors and walls of his studio, and the works result from artistic dissection – employing an aesthetic view of the chaotic production of the classroom/artist's studio. Frantz looks at those random groupings formed by the marks of years spent by teacher and students and that is where he finds his painting. [...]<sup>26</sup>

## 2004

The solo exhibition *Pinturas*, shows fragments of his studio floor in the Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger in Casa de Cultura Mario Quintana in Porto Alegre.

## 2006

The solo exhibition *Frantz* is shown at Pinacoteca da Feevale in Novo Hamburgo.

The exhibition invitation includes the following text by the present author, entitled *De refugos, olhar e pintura*:

When you enter Frantz's studio, he soon points to the floor and says, "That's a painting". The first sensation is a genuine feeling of unfamiliarity and confusion; one would therefore be walking on a *work of art*. Looking a little sarcastic, he adds, "I don't believe in that idea of painting as something divine".

On the floor itself, one or more canvases are laid out like a carpet; the covering could also be done with paper, joined together in an organised, almost rational way with adhesive tape. The purpose of the covering is in theory to protect the floor from drips of paint, the remains of the process of painting. This same studio is visited throughout the week by students and artists depositing paint, footprints, marks of easels, tins, dozens and dozens of layers of traces onto that passive stretched-out surface. It is all dead material, what would be studio waste. Other panels cover the walls, with similar deposits, accumulations of generally rectangular marks, indicating the edges of stretchers.

These remnants, which have been accumulating for months or even years, staining and marking the paper or canvas, are the result of chance and evidence of the inherent conflicts of creating paintings. From the interaction between them and the support the artist chooses *his* paintings; paintings which, objectively speaking, have not been produced, are not the fruit of the work of anyone, and which form what Frantz calls *battlefields*. It is rich territory, the repository of traces, passages, impressions and sensations from which the artist, now a painter who does not paint, rescues his images. Driven by legitimate hesitation you will then ask, "But if he doesn't make the works, why does he put his name to them?"

Frantz's creative proposal lies in the *way of seeing*. His gesture is one of looking and choosing. When he pulls the stained paper or canvas from the floor and walls – not without a degree of violence or intemperate rage –, he says enthusiastically, "There's a painting here. There's another one over there in that corner." When it comes to the work on paper, the modules are presented in their entirety, but for the images on canvas he is the one who chooses what to isolate, the composition. It is only after the canvas has been cut that it will be fixed to the stretcher. And that is where the artist's signature lies.

Wandering through the studio, Frantz points out spaces of deposits and construction where he notices possibilities of thinking not just about the passage of time and the marks it leaves, but notably about the actual essence of painting and the feeling that can be instilled by simple, chance stains of pigment. Everything there in that laboratory, given enough time, is likely to be seen as painting. Hence his enormous output, recovering waste to give it other meanings. In this detritus that most people only see as rubbish, Frantz can see art. And then he makes books, glass cases with the remains of paint, sculptural forms based on those same remnants, those same indices of other works by other people. He admits that he never knows if it is going to work, but he does it, and he does it because he likes to, ruled by desire and not by the market, never by the market. Hence the rarity of his exhibitions.

This group of works, so completely seductive in their materiality, offer a section of the current world of Frantz, with fragments of walls and floors. They are paintings articulated through moribund materials into which the artist instils life through his affectionate way of seeing. If these images manage to arouse the spectator, destabilise deadened senses and stimulate reflection about the fragile certainties about what painting might be, they are fulfilling their purpose.<sup>27</sup>

The exhibition at Pinacoteca da Feevale, is accompanied by a critical

text in Aplauso magazine, also by the present author, entitled, *Discursos sobre Pintura*.

What is painting? Are elements of traffic signs, fixed to the streets to form safety areas for pedestrians, separating lanes and indicating directions, paintings? Is the remains of acrylic paint, forming a plastic film in the tin, painting? Isn't painting surface and colour, surfaces and pigment? These are some of Frantz's challenges to thinking about what painting actually is.

Indeed, everything that Frantz proposes has always created some kind of divergence. His 1982 exhibition of "graffiti" at Margs in Porto Alegre caused an uproar. Firstly because he was a newcomer, and especially because his images excelled in being unorthodox, pushing the traditional painting process into limbo. They were strongly gestural works, made with acrylic and spray paint on canvas, transposing the language of urban graffiti into the painting. Just like a city wall, his works displayed words and graphic signs in black, red and white with a tendency towards social and political criticism. The most commonly reproduced word was *Liberdade*, together with fractions of it formed by the artist cutting the ends of the word. So expressions like *iberdad* would appear, and shortly after that, *erda*, which could give rise to different meanings. Moving on then to appropriate the word *Lixo* and exploring fragments of it, Frantz came across the "X". A common feature of street graffiti and used both as a signal of choice and as negation, the "X" became so much a part of the artist's creative practice that it became one of his trademarks. It appears in several of his paintings, prints, interventions in the public space, and also in the impressive series produced from the mid-80s, when the support of the work became acrylic paint itself. In other words, *paint on paint*. The malleability of the material meant that the paintings also became objects, attracting spectator involvement, being able to be manipulated, folded and moulded. Once again, something very unconventional.

Frantz's recent paintings, with fragments from the floors and walls of the studio, retain the bold approach for which his career has been known. The process has been ongoing for at least 15 years and it would be useful briefly to describe and position it.

In the late 1980s and early 90s, Frantz went twice to Germany. He rented an apartment and naturally had to return it in the same state: clean. To protect the floor from paint splashes he covered it with overlapping sheets of white paper. And so it was that one day, as he was looking at the papers laid out through the room, he realised that he was looking at paintings. Devoid of any intention, those stains and

multiform exuberant marks were records of chance and the actual act of painting, the conflict between painter and canvas, between the painter and his materials; forms resulting from a battlefield, to use one of the artist's favourite terms. It was a decisive experience for him. Since then, he has progressively and rationally given up the *making* in favour of another exercise, *looking*. The result is that today Frantz is a painter who does not paint.

Objectively, his work consists of lining the studio where he teaches painting with immaculate white canvas or paper. The purpose, in theory, is to protect the space from the residue of the painting process. Dozens of students and artists pass through that space and the covering passively receives drips of paint, footprints, cigarette stains, marks from easels, tins, dozens of layers and layers of remnants. It is all dead material, what would be studio waste. It is the interaction between this waste and the support which forms Frantz's paintings. When he walks through the place, when he walks on the potential paintings, he often points out spaces with deposits of colour that he considers interesting, which will form *his* future works: "There's a painting here. There's another one over there in that corner." When it comes to the work on paper, the modules are presented in their entirety, while the canvases are edited to form a composition. It is only after the canvas has been cut that it will be fixed to the stretcher. That is where the artist's signature lies, and is one of the points that interests him most. "If the rubbish in the studio was produced by the artist making his work, is the painting that I make of this rubbish *mine* or his? If I take this space and cut it out, if I take something which is the remains of others, do I have the right to sign it as my own? I think I can, and that's what I do," he says. His work therefore touches on two still controversial issues in the field of art: on one hand authorship, and on the other manufacture. Provocative and controversial, but not for the artist: "Since I believe that controversy only exists when there is debate, there is no controversy. Many people see what I do with disbelief, not understanding and not wanting to understand. I would like there to be that discussion; that's what gives birth to things."<sup>28</sup>

2007

From May to August, the solo exhibition *Livros e Pinturas* is shown at the Fundação Vera Chaves Barcellos in Porto Alegre. This is the first time that he shows the books.

*For me, that was the exhibition that marked my return. After that I noticed that people were understanding what I was doing; I noticed that they were stimulated by the exhibition. People were commenting about the exhibition in the town, in other words it was really happening.*

The print material for the event included a text by the art critics and curators at the Fundação Vera Chaves Barcellos, Neiva Bohns and Ana Albani de Carvalho:

Frantz is an artist who is not short of ideas. And as they arise they are rapidly transformed, to multiply and connect to each other. In a conversation of a few minutes, the guiding coordinates of the project can change radically. Because for him each and every idea can be fruitful, depending on how it is worked, or how it materialises into an object for artistic enjoyment. It is all a question of isolating what is not interesting in the frame of references and focusing the light onto a particular problem.

His recent painting procedures demonstrate the transposition of this rationale to the process of artistic creation. What we see are surfaces which with the passing of time have collected the residue of paint, pigments, fragments of objects and dust particles. These surfaces magnetised by overlaid materials and shapes operate as receptacles of memory; they are the reverse side of the (so-called) productive work, laden with traces, vestiges, the drips from situations that really occurred. Yet they are visible realities, in material on surfaces. There are undeniably paintings.

But we should not forget the basic premise: Frantz's paintings challenge conventional concepts and procedures of art. This struggle is waged in the actual territory of painting and with its specific weapons. A central aspect concerns the artist's method, which is much closer to appropriation than to the classical model of art practice, centred on the idea of creation, originality and individual authorship.

His canvases and the pages of his books are the result of choice guided by vision. After gathering up his canvases left for a particular period on the floor and tables of his studio – or the studios of other artists he has invited –, impregnated by footprints and the remains of various works, Frantz engages in finding a kind of (aesthetic) order in what we might at first sight see as chaos and confusion. This procedure affirms the importance of visual criteria and artistic intention, which here in particular lies much more in finding and in doing, depending on how this latter is defined.

The paintings we have chosen for this exhibition have several points in common: they address the notion of individual authorship of the work; they question both the prevalence of reason and of subjectivity in the creative process; they function as devices for capturing time. In his book-paintings – whose vocabulary consists of stains, brushstrokes and colour rather than words – we can find narratives of silence and darkness, anger and peace, landscape and emptiness. Many words could be spoken. None of them seem necessary or adequate, apart from painting.<sup>29</sup>

## 2008

He is invited by Marcio Pizarro Noronha, to show in the exhibition *Acervos Coletivos*, at Centro Cultural Basileu Toledo Franca, at the Universidade Federal de Goiás in Jataí (GO).

He begins lining the studios of other artists in various towns in Brazil. He says of the reception of the idea:

*When I suggest lining the studio and explain the idea, some people have a go at me, thinking it's absurd; some people aren't interested; some people think I'm going to steal their ideas, as if I were a vampire; and some people think it's interesting... There are also those who don't agree because they don't believe in the idea; and I respect that, because there's really no point in taking part in something you don't believe in.[...] And although the work changes, I can see a consistency in it, a coherence, because I have been driven by the same thing for a long time: thinking about the limits and questions of painting itself.*

## 2009

He takes part in an artist's residency in Jataí (GO) and then shows paintings in a group exhibition at Centro Cultural Basileu Toledo Franca, Universidade Federal de Goiás.

His books are shown at the Galeria Vermelho Espaço Tijuana in São Paulo (SP).

## 2010

In October he opens a solo exhibition *Vestígios*, at the Universidade Federal de Pelotas Instituto de Artes e Design Art Gallery in Pelotas (RS). He also has a solo exhibition of books, called *Babel*, at StudioClio – Instituto de Arte e Humanismo in Porto Alegre. A painting is included in the group exhibition *Silêncios e Sussurros*, which opens the Sala dos Pomares, at the Fundação Vera Chaves Barcellos in Viamão (RS).

## 2011

He shows in several important group shows, such as *Pinturas – Da Matéria à Representação*, curated by Mário Röhnel at the Fundação Vera Chaves Barcellos in Viamão; *Agora/Ágora*, curated by Angélica de Moraes, at Santander Cultural in Porto Alegre; and *Labirintos da Iconografia*, curated by José Francisco Alves at MARGS.

In August in Porto Alegre the solo exhibition *Frantz – O Ateliê como Pintura* opens at Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Galeria Xico Stockinger in the Casa de Cultura Mario Quintana, in Porto Alegre.

In September in Recife (PE) the solo exhibition *Sobre Pintura* opens at Sala Recife.

In October this current book is launched.

## Notas

1 All the statements by Frantz reproduced in this chronology are excerpts from interviews between the author and the artist in April and June 2006, January 2009 and May 2011 in Porto Alegre.

2 In: Antonio Augusto, um jovem artista de Rio Pardo que quer espaço para sua arte. *Jornal de Rio Pardo*. Rio Pardo, 2 Apr. 1981, p. 12.

- 3 WUNDERLICH, Fernando. [Untitled] Text for exhibition invitation. Rio Pardo: Prefeitura Municipal, 1981.
- 4 PRESSER, Décio. Reflexivas Pichações. *Jornal da Tarde*. Porto Alegre, 12 Nov. 1982. It is worth mentioning that in the footnote to the article, in addition to information about the exhibition period, there was mention of the sale price of each work: Cr\$ 20,000.
- 5 PRESSER, Décio. Destaques 82 – Revendo a obra de nomes consagrados. *Folha da Tarde*. Porto Alegre, 3 Jan. 1983.
- 6 MORAES, Angélica de. [Excerpt from:] Atenção. Frantz e seu spray atacam novamente. *Zero Hora*. Porto Alegre, 31 Oct. 1983.
- 7 The ENAPP award had occurred in Rio de Janeiro, in 1979. In Rio Grande do Sul, the event took place between November 7 and 11, with the participation of names such as Iberê Camargo (1914–1994), Vera Chaves Barcellos (1938) and Luis Paulo Baravelli (1942). Critics such as Frederico Moraes and Aracy Amaral were also present, together with the art dealer Thomas Cohn.
- 8 MORAES, Angélica de. [Excerpt from:] Os acertos e desacertos do II Encontro de Artistas. *Zero Hora*. Porto Alegre, 14 Nov. 1983. *Segundo Caderno*, p. 5.
- 9 The other participants were: Ana Alegria (1947), Anico Herskovits (1948), Carlos Carrion de Britto Velho (1946), Carlos Wladimirsky (1956), Danúbio Gonçalves (1925), Diana Domingues (1947), Enio Lippmann (1934), Fernando Baril (1948), Freddy Sorribas (1938), Geraldo Roberto da Silva (1950), Glaucio Rodrigues (1929–2004), Glória Yen Yordi (1946), Gustavo Nakle (1951), Iberê Camargo (1914–1994), João Luiz Roth (1951), Lenir de Miranda (1945), Leo Dexheimer (1935), Luiz Barth (1941), Magliani (1946), Maria Tomaselli (1941), Nelson Jungbluth (1921–2008), Plínio Bernhardt (1927–2004), Regina Ohlweiler (1954), Romanita Disconzi (1940), Soriano (1944), Vera Chaves Barcellos (1938), Wilson Alves (1948), Xico Stockinger (1919–2009) and Zoravia Bettiol (1935).
- 10 *Revista Amrigrs*. Porto Alegre, Oct. Dec 1983. Vol. 27, nº 4.
- 11 ROELS JR. Reynaldo. [Excerpt from:] O salão conservador. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 Dec 1986. *Caderno B*.
- 12 [Excerpt from:] Interview with the columnist Paulo Gasparotto. *Zero Hora*, 22 Nov. 1986. *Gasparotto em Destaque*.
- 13 BULHÕES, Maria Amélia. *Exercícios de segmentação*. Exhibition invitation text for *Pinturas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- 14 José Lutzenberger (1882–1959) *Leitura de jornal*, undated Watercolour on paper, 19 cm diameter Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre (RS)
- 15 Frantz showed 15 paintings in Porto Alegre. In São Leopoldo, there were 19 paintings, two watercolours, two drawings, three plates and one lithograph.
- 16 AMARAL, José Luiz do. [Untitled] Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Delphus Galeria de Arte, April. 1988.
- 17 GASPAROTTO, Paulo. [Untitled text] *Zero Hora*. Porto Alegre, 29 Nov. 1988.
- 18 COLVARA, Thaís. [Excerpt from:] A Viagem de Frantz. *Caderno Multiarte*. Porto Alegre, Jan. 1989.
- 19 GRUMAN, Eunice. [Untitled] Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, 1989.
- 20 ROSA, Renato. *Frantz: as metas da vida*. Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, jun. 1989.
- 21 The exhibition at Bolsa de Arte ran from April 10-30 2001, while the SESC exhibition ran from April 18 to May 4.
- 22 GHIORZI, Julio. *Um comentário sobre a obra de Frantz (o microcosmo pictural de Frantz)*. Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, Apr. 2001.
- 23 PIMENTEL, Tatata. [Untitled] Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Galeria Bolsa de Arte, Apr. 2001.
- 24 NORONHA, Márcio Pizarro. *Frantz*. Text for exhibition invitation. Porto Alegre: SESC, May. 2001.
- 25 The exhibition in João Pessoa (PB) ran from August 21 to September 28, while the exhibition in Aracaju (SE) ran from November 21 to December 18.
- 26 NORONHA, Márcio Pizarro. [Excerpt from:] *4 x 4 – Abstração e Figuração – Re-(ex)posicionamento*. Text for exhibition invitation. João Pessoa (PB): Centro Cultural São Francisco, 2002.
- 27 RAMOS, Paula. *De refugos, olhar e pintura*. Text for exhibition invitation. Novo Hamburgo: Pinacoteca da Feevale, Jun. 2006.
- 28 RAMOS, Paula. [Excerpt from:] Discursos sobre Pintura. *Revista Aplauso*. Porto Alegre, Jul. 2006. p. 18-19. nº 76.
- 29 BOHNS, Neiva; CARVALHO, Ana Albani de. *Frantz – Livros e Pinturas*. Text for exhibition invitation. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2007.

## AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram com a realização deste livro, em especial:

A Angélica de Moraes, Marcio Pizarro Noronha e Paulo Gomes, pelo olhar sensível e atento ao trabalho;

À Raquel Castedo e à equipe do Roka Estúdio, pelo envolvimento e elegante projeto gráfico;

A Carlos Sillero, Cássio Maffazzioli e Walter Karwatzki, que fotografaram muitas das obras reproduzidas neste livro;

A Ananda Kuhn, Carlos Stein, Cíntia Guimarães, Daniel Terres, Gaby Benedic, Igor Sperotto, Juliana Lima, Mario Röhnelt, Martin Streibel, Túlio Pinto e Vera Chaves Barcellos, pelo acompanhamento e registro fotográfico do processo e do trabalho, ao longo de vários anos;

A Nick Rands e a John Norman, pelas acuradas traduções;

A Hilton Oliveira, pelas encadernações especiais;

À Nonô Joris, pela dedicação ao projeto, desde o momento de sua concepção;

A Moacir Danieli e à equipe da Koralle, pelo imprescindível apoio administrativo;

À Comissão Julgadora do Fumproarte, que aprovou este projeto, e à Equipe Administrativa do Fundo, que colaborou em todas as suas fases. Sem o Fumproarte, este livro não teria sido possível;

Por fim, a todos os artistas que, ao longo desses anos, têm permitido a apropriação das sobras de seus ateliês.

FRANTZ E PAULA RAMOS

## ACKNOWLEDGEMENTS

For all of those that, in some how, collaborated with the creation of this book:

To Angélica Moraes, Marcio Pizarro Noronha and Paulo Gomes for the sensitive and attentive look at this work;

to Raquel Castedo and Roka Estúdio team for the envolvment and elegant graphic project;

to Carlos Sillero, Cássio Maffazzioli and Walter Karwarzki that photographed many of the work reproduced in this book;

to Ananda Kuhn, Carlos Stein, Cíntia Guimarães, Daniel Terres, Gaby Benedict, Igor Sperotto, Juliana Lima, Mario Röhnelt, Martin Streibel, Túlio Pinto and Vera Chaves Barcellos, for the attendance and photographed register in the work process along all these years;

to Nick Rands and John Norman for the accurate translations;

to Hilton Oliveira for the specials bindings;

to Nonô Joris for the project dedication since the moment of the conception;

to Moacir Danieli and Koralle team for the essential administrative support;

for the Judgment Comission from the Fumproarte that approved this project and for the Administrative Team do Fundo that colaborated in all the steps that made this project possible and to end a special thank for all the artists that, along these years, have allowed the appropriation of the remains from its studios.

FRANTZ AND PAULA RAMOS

