



CRONOLOGIA CRÍTICA A CRITICAL CHRONOLOGY

EMMANUEL NASSAR CAPANEMA, PA 1949

1969

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

1970

Ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA.

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

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

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

1972

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



1969

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

1970

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

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

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

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

1972

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

1975

Forma-se em Arquitetura pela UFPA.

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

1979

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

1980

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

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

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

1981

Passa a fabricar objetos tridimensionais inspirados em brinquedos populares.

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

1975

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

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

1979

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

1980

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

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

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

1981

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

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



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

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

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

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

1982

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

In November he holds a one-man show at the Angelus Gallery in Belém⁶ in which he presents *Receptor*⁷, the drawings of the *Torneiras* and *Maquinações* series and a metal plaque inscribed with the word ‘*Pinturas*’ (‘Paintings’) which was later erased and re-written as ‘*Arraial*’ (‘Village’). The exhibition was dedicated to his daughter Fernanda who was born in March of that year. He brings together the aesthetic experiments he had carried out up to that point and introduces the directions his later work would take: geometrical forms, statements concerning what is precarious and the use of *assemblages* and sheets of metal.

1984

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

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

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

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

1982

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

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

1984

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

Casimiro Xavier de Mendonça, em crítica à revista *Veja*, escreve sobre as obras da nova fase: “Sua pintura usa apenas a inesperada geometria de objetos insólitos para construir uma nova paisagem, em que poucos elementos sejam bem distribuídos no espaço. É desnecessário saber algo sobre os brinquedos do Pará para perceber a força das suas telas.”

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

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

1985

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

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

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

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

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

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

1985

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

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

“[O artista] havia visto uma matéria sobre uma exposição de Siron Franco, na qual apareciam antas, cobras, ‘um zoológico fantástico’. Nassar, então, resolve imaginar Siron como um dono de circo em Goiás que havia encomendado caixas-viveiros para manter presos os animais: ‘Deveria ter cor, *décor* e representação além de cumprir a função de viveiro. Daí a pintura-representação do animal e a pequena janela em losango no alto para permitir a ventilação, além da passagem de alimentos.”⁸

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

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

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

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

1986

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

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

1986

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

1987

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

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

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

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

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

1987

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

Nas obras do período, segundo Aracy Amaral:

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

1988

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

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

1989

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

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

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

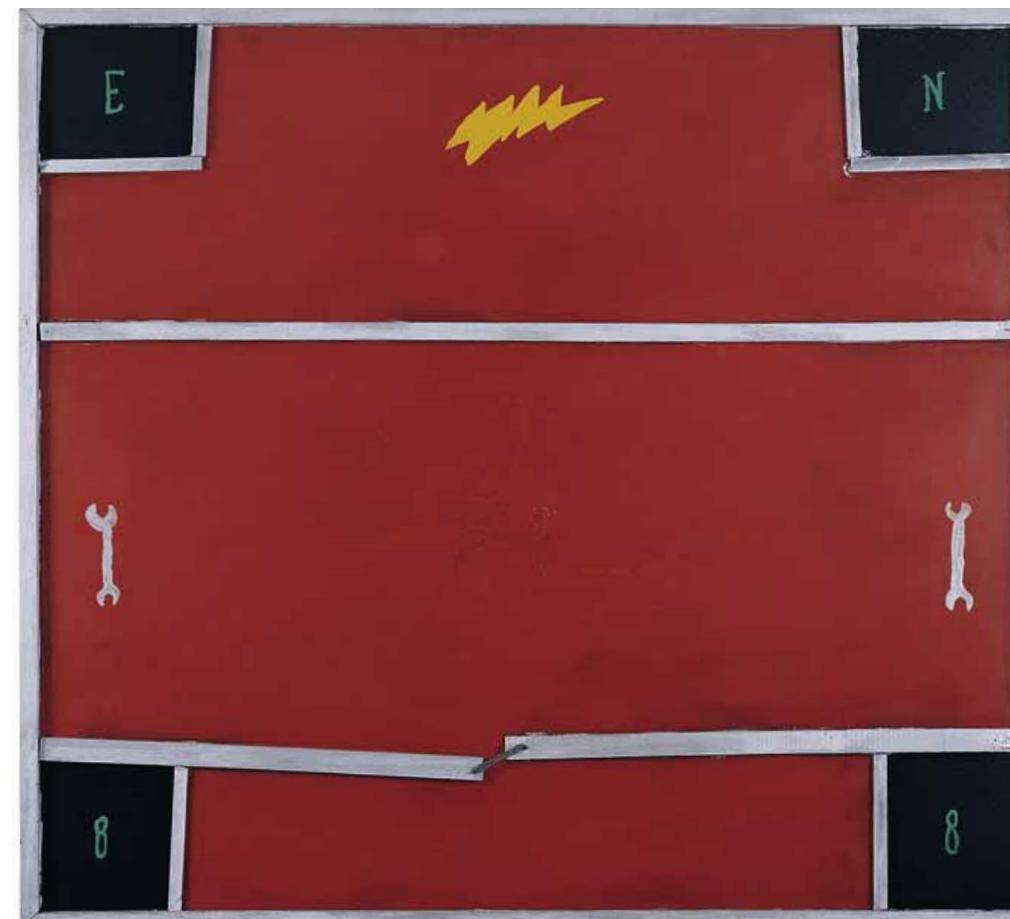
1989

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Realiza individual na galeria Pulitzer, em Amsterdã.

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

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

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

1990-1991

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

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

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

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

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

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

1990-1991

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

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

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

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

1992

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

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

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

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

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

1993

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

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

1992

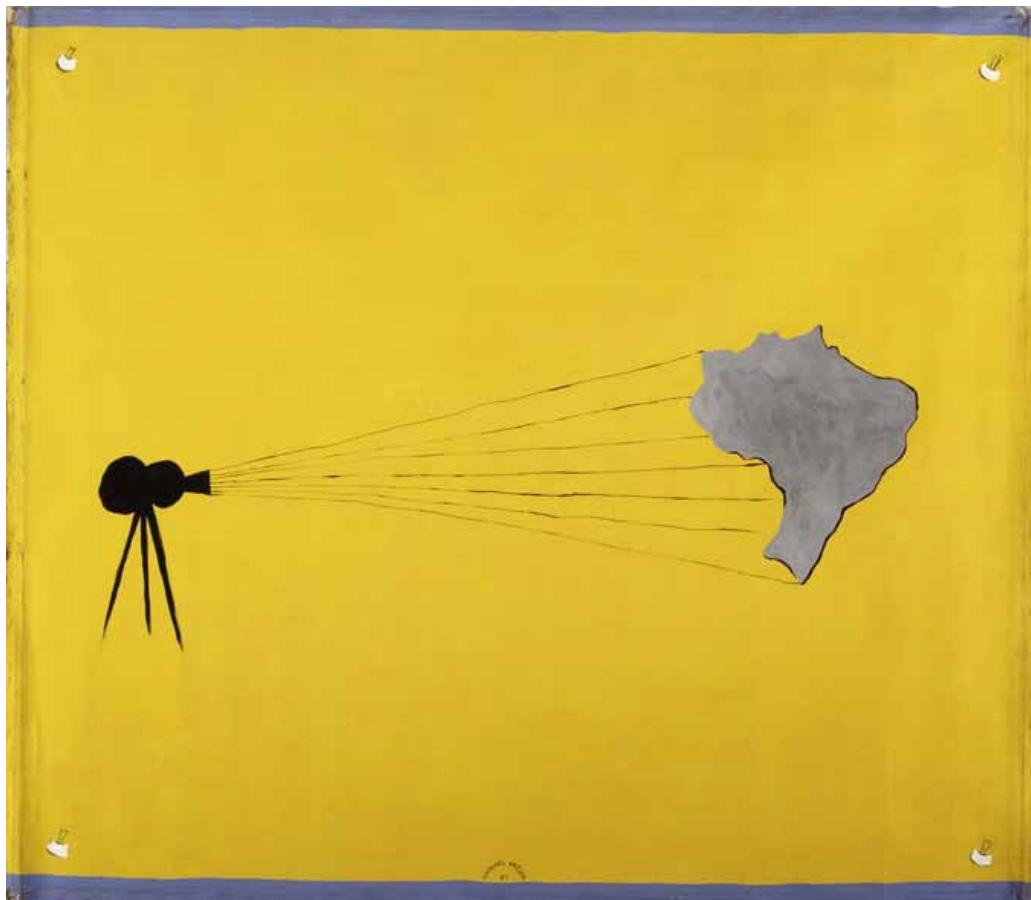
He shows eight works in a one-man show at the Luisa Strina Gallery in São Paulo. *Roda com martelo* (Wheel with Hammer) attracted the attention of the critic Stella Teixeira de Barros in an article she wrote for the magazine *Galeria*:

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

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

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

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



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

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

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

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

1994

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

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

1993

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

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

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

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

1994

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

Paulo Herkenhoff também comenta sobre o humor das obras:

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

Sobre *Mãodrian*, Stella comenta no mesmo texto:

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

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

1995-1996

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

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

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

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

Paulo Herkenhoff also comments on the humour in these works:

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

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

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

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

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

1997

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

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

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

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

1998

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

1995-1996

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

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

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

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

1997

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1998

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

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

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

Quero a bandeira do seu município em minha próxima exposição.

Neste ano, vou realizar minha maior e talvez mais importante exposição como artista plástico. Pretendo reunir numa grande instalação as bandeiras de todos os municípios do Pará. Será no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dia 10 de junho e no Museu do Estado do Pará, dia 8 de outubro.

Instalação é uma forma de expressão que muitos artistas no mundo tem utilizado e na qual se reúnem objetos, coisas ou ambiente capaz de transmitir uma ideia.

Você já pensou no significado das 143 bandeiras do Pará reunidas nos museus mais respeitados? Surpreendente? Divertido? Emocionante? Importante? Se você acha que sim, conto com a sua ajuda.

As bandeiras que já tenho estão riscadas na lista acima. Como você vê, ainda falta um bocado. Seu município nem tem bandeira? Ainda é tempo de fazer um concurso e eleger uma. O importante é que todos estejam representados.

Qualquer pessoa pode ajudar enviando, urgente, a bandeira para o meu endereço ou para o endereço da Fundação Rômulo Maiorana.

Se estou falando com o Prefeito, melhor ainda. Tenho certeza de que você não vai deixar de aproveitar a oportunidade de matar, através da minha arte, um pedaço significativo da cultura do seu município.

Emmanuel Nassar

Trav. Benjamin Constant, 1041
Belém PA 66053-040
Tel. fix. (091) 7241326

PATROCÍNIO: **FUNDAÇÃO RÔMULO MAIORANA**

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

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

1999

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

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

2000

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

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

“É possível pensar a arte pop fora do circuito industrializado e tecnológico, longe dos meios avançados da comunicação de massa? Nassar procura mostrar que sim. (...) O tom ingênuo da pintura de Nassar, a sua pseudopoesia provinciana é um despiste para a mordacidade. Sua ironia à distância é a mesma, com doses sutis, mas premeditadas, de humor.

De certa forma, ele ao mesmo tempo lamenta e valoriza o primitivismo do norte do Brasil, como os americanos, simultaneamente, lamentavam e endeusavam a subcultura de massas, com o mesmo cinismo.”

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

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

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

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

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

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

1999

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

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

2001

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

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

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

2002

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

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

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

2003

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

2000

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

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

Is it possible to conceive of pop art existing outside the industrialised and technological world, far from advanced mass communication media? Nassar tries to show that it is.... The innocent air of Nassar’s painting, its provincial pseudo-poetry, is a red herring that conceals its bite. His distant irony is the same thing, with subtle but premeditated doses of humour.

To a certain extent he both regrets and values the primitivism of the North of Brazil, just as the Americans at the same time regretted and deified the sub-culture of the masses with the same cynicism.

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

2001

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

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

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

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

2004

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

2005

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

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

2006

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

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

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

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

2002

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

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

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

2003

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

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

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

2007

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

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

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

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

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

Passa a residir no litoral paulista.

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

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

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

2004

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

2005

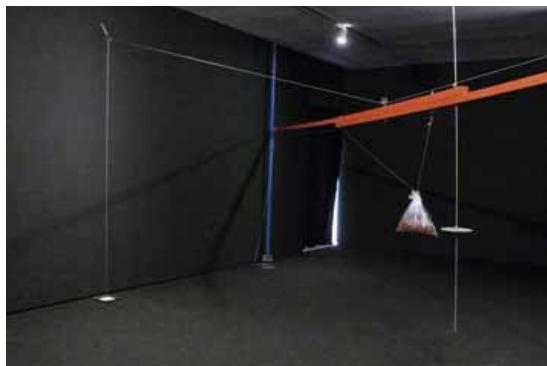
In a one-man show at the Millan Antonio Gallery in São Paulo he covers the walls with sheets of metal. These consist of 52 painted items that were both individually and as a panel.

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

2006

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

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



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

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

2007

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

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

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

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

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

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

2008

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

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

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

2009

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

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

2010

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

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

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

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

2008

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

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

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

2009

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

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

2010

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

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

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

2011

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

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

2011

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

2011

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

2011

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

2011

In April he moves to São Paulo city.

2011

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

2011

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

2011

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

2011

Notas

2011

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

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

3 *Op. cit.* p. 11.

4 Marcelo Campos, 2010 (ver bibliografia).

5 Paulo Herkenhoff, 2003 (ver bibliografia).

6 O folheto traz texto de Vicente Cecim.

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

8 Marcelo Campos, op. cit.

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

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

11 Aracy Amaral, 1989 (ver bibliografia).

12 Nelson Aguilar, 1989 (ver bibliografia).

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

14 Tadeu Chiarelli, 1997 (ver bibliografia).

15 Ligia Canongia, 2000 (ver bibliografia).

16 Nelson Aguilar, op. cit.

17 Isobel Whitelegg (ver bibliografia).

18 Paulo Herkenhoff, op. cit.

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

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

21 O catálogo também traz texto de Benedito Nunes.

22 Moacir dos Anjos, 2006 (ver bibliografia).

23 Thais Rivitti, 2009 (ver bibliografia).

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

Notas

2011

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

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

3 *Op. cit.* p. 11.

4 Marcelo Campos, 2010 (See Bibliography).

5 Paulo Herkenhoff, 2003 (See Bibliography).

6 The programme has a commentary by Vicente Cecim.

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

8 Marcelo Campos, op. cit.

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

2011

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

11 Aracy Amaral, 1989 (See Bibliography).

12 Nelson Aguilar, 1989 (See Bibliography).

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

14 Tadeu Chiarelli, 1997 (See Bibliography).

15 Ligia Canongia, 2000 (See Bibliography).

16 Nelson Aguilar, op. cit.

17 Isobel Whitelegg (See Bibliography).

18 Paulo Herkenhoff, op. cit.

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

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

21 The catalogue also contains a commentary by Benedito Nunes.

22 Moacir dos Anjos, 2006 (See Bibliography).

23 Thais Rivitti, 2009 (See Bibliography).

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

TEXTOS CRÍTICOS SELECIONADOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SELECTED CRITICAL WORKS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

____. “Emmanuel Nassar é premiado na Bienal de Cuenca”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 Jan. 1999.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LINKS

[acesso em junho de 2011]

Blog do artista

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

Galeria Millan

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

TV Cultura – Grandes personagens Brasileiros – Emmanuel Nassar

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

Youtube

Grandes Personagens da Arte – Emmanuel Nassar

[http://www.youtube.com/watch?v=2iKIGk8ywag]

Artistas Paraenses, de Ronaldo Salame (Imagem Produções)

[http://vimeo.com/4551258]

COLEÇÕES E ACERVOS PÚBLICOS

Caixa Econômica Federal (Brasília, Brasil)

Coleção Itaú (São Paulo, Brasil)

Coleção Marcantonio Vilaça (Brasil)

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

Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, Brasil)

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

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

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

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

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

LINKS

[accessed June 2011]

Artist's Blog

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

Millan Gallery

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

TV Cultura – Grandes personagens Brasileiros – Emmanuel Nassar

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

Youtube

Grandes Personagens da Arte – Emmanuel Nassar

[http://www.youtube.com/watch?v=2iKIGk8ywag]

Artistas Paraenses, de Ronaldo Salame (Imagem Produções)

[http://vimeo.com/4551258]

PUBLIC COLLECTIONS

Caixa Econômica Federal (Brasília, Brazil)

Itaú Collection (São Paulo, Brazil)

Marcantonio Vilaça Collection (Brazil)

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

Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto, Brazil)

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

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

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

Museu de Arte de Brasília (Brasília, Brasil)

Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, Brasil)

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

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

Museu do Estado do Pará (Belém, Brasil)

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

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

Sesc Belenzinho (São Paulo, Brasil)

Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen, Alemanha)

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

PRÊMIOS SELECIONADOS

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

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

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

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

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

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

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

Museu de Arte de Brasília (Brasília, Brazil)

Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Brazil)

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Recife, Brazil)

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

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

Museu do Estado do Pará (Belém, Brazil)

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

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

Sesc Belenzinho (São Paulo, Brazil)

Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen, Germany)

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

SELECTED PRIZES

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

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

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

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

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

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

CRÉDITOS

Obras reproduzidas - Coleções particulares e públicas

Acervo SESC de Arte Brasileira; SESC Belenzinho

Coleção BGA

Coleção do editor

Coleção Essex de Arte da América Latina

Coleção Estrellita B. Brodsky

Coleção Fabio Faisal

Coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins

Coleção Jeanete e Bruno Musatti

Coleção João Sattamini

Coleção Luisa Malzoni Strina

Coleção Marcantonio Vilaça

Coleção Marcio da Rocha Camargo

Coleção Miguel Chaia

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

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

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

Coleção Museu Nacional de Belas Artes – IBRAM – MinC

Coleção Museu Suermondt-Ludwig – Aachen, Alemanha

Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Coleção Pedro Buarque

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

Coleção Suely e Aloisio Cravo

CREDITS

Works illustrated in this book - Private and public collections

SESC Collection of Brazilian Art; SESC Belenzinho

Collection BGA

Editor’s Collection

Essex Collection of Art from Latin America

Collection of Estrellita B. Brodsky

Collection of Fabio Faisal

Collection of Fernanda Feitosa and Heitor Martins

Collection of Jeanete and Bruno Musatti

Collection of João Sattamini

Collection of Luisa Malzoni Strina

Collection of Marcantonio Vilaça

Collection of Marcio da Rocha Camargo

Collection of Miguel Chaia

University of São Paulo Museum of Contemporary Art

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

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

National Fine Arts Museum – IBRAM – Ministry of Culture

Suermondt-Ludwig Museum – Aachen, Germany

Collection of Patricia Phelps de Cisneros

Collection of Pedro Buarque

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

Collection of Suely and Aloisio Cravo

Editor [Editor]
Carlos Leal

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

Cronologia [Chronology]
Margarida Sant'Ana

Tradução [Translation]
Graham Howells

Revisão [Revision]
Sinval Liparoti Lino

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

Diagramação [Layout]
Fernando Petrich

Produção Gráfica [Graphic Production]
GFK Comunicação

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

Fotografias Documentais [Documentary Photographs]
Octavio Cardoso

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

Impressão [Printed by]
Ipsis Gráfica e Editora Ltda

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

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

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

ISBN 978-85-89365-27-7

