





Ministério da Cultura e Vale apresentam | present

REGINA CHULAM

DESENHOS E PINTURAS

Produção | *Produced by*



ARTVIVA
produção cultural

Iniciativa | *Promoted by*

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio | *Sponsored by*



Realização | *Presented by*

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

27 OUT 2013 - 16 FEV 2014 | OCT 27 2013 - FEB 16 2014

A exposição “Regina Chulam – desenhos e pinturas” vem coroar as comemorações dos quinze anos do Museu Vale. Uma história que teve início com o desejo de preservar a memória da Estrada de Ferro Vitória a Minas e que com o tempo transformou o Museu em um ambiente de aperfeiçoamento de iniciativas e conquista de novos sonhos.

Potencial que também encontramos no repertório de Regina Chulam. Nesta exposição a artista apresenta aquarelas, desenhos e pinturas com uma linguagem poética coerente e representativa do lugar onde vive e trabalha: as montanhas capixabas. Em sua maneira de retratar a vida, suas obras nos emocionam pela simplicidade do mundo que nos cerca.

Em quinze anos de atividades dedicadas à arte, à cultura e à memória, o Museu Vale tornou-se referência em arte contemporânea, especialmente pela sua característica de abrigar obras *site specific* e também pelo seu Programa Educativo. Na lida com seu bem mais precioso – as pessoas –, o Museu Vale contribuiu para a construção do conhecimento e da experimentação de novas possibilidades, ampliando o acesso à cultura e valorizando o exercício da cidadania por milhares de crianças, jovens e adultos que nele estiveram. São valores imprescindíveis para a equipe do Museu e para a Fundação Vale, responsável pela gestão do espaço.

A Fundação Vale, ao promover esta exposição, consolida seu compromisso de valorizar e fortalecer as identidades culturais regionais, estimulando a arte, preservando a cultura e viabilizando o acesso de crianças e jovens a esse contexto, comemorando junto com o Museu Vale e com aqueles que compõem seu grande público quinze anos de respeito à diversidade e de inserção social por meio da arte.

Fundação Vale



Coração, 2013
Tinta da China sobre papel
20 x 20 cm

Regina Chulam vive e trabalha nas montanhas do Espírito Santo, em Aracê, município de Domingos Martins. Cercada por um exuberante universo montanhoso, sua casa ateliê é também o seu refúgio voluntário desde 2003.

Com formação em Lisboa, onde viveu e trabalhou por cerca de 30 anos, Regina Chulam apresenta nesta exposição desenhos, aquarelas e pinturas. Fiel ao seu mestre, o pintor e arquiteto português Frederico George, ela cumpre todo o ritual que a pintura precisa: estica e prepara suas telas e pincéis, aponta seus lápis e cria sua paleta de tintas.

Num cenário onde o silêncio é a linguagem comum, Regina inicia a sua rotina preparando-se para o seu encontro diário com a pintura. Quantos esboços, quantos desenhos e croquis, quantas perguntas e quanta inquietação, para transformar em poesia e beleza tudo aquilo que ela vive. Seu cotidiano mais simples se torna num antigo campo de batalha, para ao final do embate encontrar-se com ela mesma e a pintura, acompanhada pelo olhar doce do seu cão Bapoo.

A prática de modelo vivo com pessoas do lugar é uma recorrente nesta pintora cujo realismo livre traz uma maneira singular de representar o seu mundo. Seus retratos dos amigos sempre revelam a sombra e a luz, mas principalmente o carinho de quem é íntimo.

Desde as montanhas de Pedra Azul até os agaves do seu jardim, tudo em Regina é paixão. Tudo é grande e pequeno, colorido e preto e branco. Luminosamente intensa nas cores com profundos contrastes de sombras áridas, a paisagem de Regina pulsa de tensão aos nossos olhos e ao mesmo tempo nos acalma. Este paradoxo de sensações é a sua liberdade.

Seu desenho é decidido e preciso, nele apreende o corpo e o solta no papel como se estivesse em movimento. O desenho é a sua base e o seu primeiro movimento. Regina desenha como vive. O presente é o seu tema. Modelos, movimentos de palmeiras, cabras do campo, andantes, outros, aquarelas livres e suaves, e até um coração.

Regina pinta com o coração.

Ronaldo Barbosa Curador

24 REGINA CHULAM – UMA PINTURA ÓRFICA
ADOLFO MONTEJO NAVAS

38 DESENHOS

88 PINTURAS

116 HISTÓRICO DA ARTISTA

120 ENGLISH VERSION

REGINA CHULAM
UMA
PINTURA
ÓRFICA

ADOLFO MONTEJO NAVAS

Vitória/Foz do Iguaçu, setembro de 2013, para Celina

*Para pintar é preciso o
olho, a mão e o coração;
apenas dois não bastam.*

Provérbio Chinês

*Reconhecer o milagre do
universo exige tomar certa
distância contemplativa.*

Dore Ashton

I – ALÉM DA ESTÉTICA, UMA AVENTURA ESPIRITUAL

A prática confessa da atividade pictórica nunca deixa de ser uma alta declaração estética, uma posição e uma pedra de toque para qualquer poética artística que se reconheça, independentemente dos princípios e modos preponderantes que regem a época. Ainda mais com o *background* e o imaginário cultural que a pintura dispõe aos nossos olhos da memória e do presente, como um acervo assustador. A escolha de um caminho preferente não pode ser senão uma aventura além da estética, uma aventura espiritual que tem no seu processo a sua verdadeira potência inaugural, transformadora.

E a biografia estética de Regina Chulam aponta para esse outro itinerário que abre a visualidade, mas não fecha seus significados em movimento, sempre nas coordenadas da pintura e do desenho ou da técnica mista de obras que superpõem essas vertentes (seja pela aquarela ou pelas tintas da China com a sanguina, entre outras combinações). Oferecer passos à frente nesse percurso é quase aproximar-se de um abismo, de um perigo estético, que exige, paradoxalmente, saber deter-se a tempo, justo no lugar certo. Essa aproximação abissal representa, na maioria das vezes, uma não diferença entre pintura e não pintura. Entre a ação pictórica em si e o que a rodeia, o resultado de uma tela de meses e a sua continuação em outra talvez seja seu ínterim, porque a verdade delas está justamente no intervalo, nesse entre, na poética que se delinea sinuosamente e inclui resultados e não resultados, como é toda gestação. Aliás, como acontece com a arte, ela não produz coisas como a cultura, ela é outra coisa, produz sempre uma coisa, em singular, particularizando a visão, a percepção fora da lei comum e a convenção. Daí a solidão e a comunhão intrínseca

de seu trabalho, a sua verdade interna, encontrada em qualquer coisa. As montanhas e a vegetação, em primeiro plano de atenção, revelam uma organicidade interna, sendo tudo um *corpus*: as ovelhas e as cabras, as cadeiras, os rostos dos retratos e o seu corpo, tudo são aproximações a um cerne que implica saúde da arte e do eu, ao mesmo tempo. Um diálogo da subjetividade artística com a alteridade (o que resulta em se retratar no outro, essa lição epocal tão pendente como a da moda política). E a escuta do poder interno que tem a natureza – que esta pintura manifesta de forma tão enfática, quase denodadamente – é um signo disso, uma chamada à contramão para uma cultura refém de seu progresso instrumentalizado e instrumentalizador. Não é, portanto, uma pintura segregada em seu canto, ensimesmada, no retiro decadente que anunciam algumas vozes para essa atividade milenar; é uma proposta dialética, culturalmente simbólica, na medida dos problemas que abrigamos, e que talvez não saibamos equacionar a tempo (é tudo um sintoma, por exemplo, a falta de tempo pela própria invasão do tempo).

Há um sentimento do imaterial nesta obra que concerne a um sentimento de procura: de achar na matéria pictórica (e nos desenhos e aquarelas) uma



Homem fotografando, 2012
Aquarela e carvão sobre papel
32 x 24 cm



Mulher com biquíni azul, 2012
Carvão, sanguínea e aquarela sobre papel
32 x 24 cm

1. A artista não só pratica um manifesto espiritualismo oriental (concentração, síntese, assim como cultivo de fontes literárias, filosóficas), como entre seus materiais de trabalho encontram-se elementos culturais inequívocos (tinta da China, pincéis especiais de desenho, suportes). Para uma contextualização mínima da artista capixaba-portuguesa, veja-se a biografia neste catálogo, mas registre-se a pertença à geração de artistas portugueses que os anos 80 permitem aflorar, seja Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes, Manuel Rosa, José Pedro Croft, Albuquerque Mendes, Julião Sarmento, Jorge Molder, Paulo Nozolino, entre outros. Paula Rego, pintora de universo muito próprio, estaria em coordenadas geracionais diferentes, como é o caso de Regina Chulam.

verdade nas vozes: um sentimento mais completo – que nossa matéria e nossa consciência – de nossa pertença cosmológica, de nosso lugar como seres. Nesse sentido, a sobrenaturalidade desta pintura advém de sua condição órfica, de sua orientação de linguagem para o que poderíamos chamar de uma leitura cosmogônica na qual a artista está completamente envolvida. O que significa, por outro lado, o reconhecimento de uma incompletude e, em consequência, a demanda de alteridade. Como exemplo pessoal, a vida do *biosorphikós*, um exemplo prático de vida ascética que se coroa com o cultivo da alma, se entranha na vastidão íntima que se aciona simbioticamente nos agaves-útero, nas montanhas-mar, na indefinição de limites estreitos do que vemos aparentemente. As referências gregas desse ideário – que tem eco religioso – chegam ao romantismo, à poesia mais profunda, como o elo metafísico de uma cosmovisão na qual a alma em vida é sempre requerida como processo, até além da morte. Na verdade, as magias desta obra passam pelo entendimento que a artista tem de seus objetos de atenção; como ela confessa, ela aprendeu muito com as cabras, por exemplo; assim como também pintar uma cadeira não é uma mera representação inanimada. Essa mundividência se

entende como uma pintura animista que exige certo distanciamento, certa solidão – ou seja, ausência de ecos para escutar melhor as vozes que assinalam que o ato de pintar é sempre uma descoberta e supera qualquer conceitualização, como se houvesse um prévio des-condicionamento no ato de pintar que é preciso atingir (e veja-se aqui a sintonia oriental que o trabalho da artista mantém viva).¹

Quem duvida assim que as telas de Regina Chulam abriguem seu próprio mistério? O oráculo desta pintura promete mais presença que interrogações, mais latência que representação. Aliás, a iconografia desta obra é sinal de um mistério cifrado em cores, linhas, formas, uma estrutura “musical” que habita o espaço da tela, subjacente à motivação, escolhas temáticas, repertório. O que se vê não é só o que se vê e, nesse sentido, esta pintura e desenho têm um halo transcendente inegável, uma aura inequívoca latejante, nas cores, nos traços... E isso representa inscrever-se numa estirpe metafísica (Giacometti, Rothko, Mark Tobey ou Bram van Velde) em que a realidade fica suspensa para atingir outro real. Uma situação pictórica “onde os espaços não são tão facilmente apreensíveis” (Frederico H. George). E outro fio-terra, sempre a partir de um local afirmado, para outro tempo.



Passante, 2012
Aquarela e tinta da China sobre papel
32 x 24 cm

II – A PARTIR DE UM LOCAL PARA OUTRO TEMPO

Paralelamente, ou melhor, convergindo com essa condição aludida, importa o espaço de onde se projeta esta obra. A artista há nove anos retirou-se do mundo metropolitano, do espetáculo das urbes para um local reservado, privilegiando a música da natureza em consonância com a *accessit* perceptiva que concede o lugar. Há, portanto, nesse gesto, uma dupla leitura: como aconteceu com Paul Gauguin, identifica-se certa recusa da impostura social, não só da arte, em favor do chamado núcleo primitivo da percepção, que não deixa de estar estreitamente associado à emoção como ponto de partida (também divisa estética de Delacroix, pintor que atendia à festa da cor, à “música do quadro”, segundo diria a seu respeito o *selvagem* Gauguin). A Polinésia e Aracê funcionam, pois, como viagens interiores, retiros para recobrar algo perdido, certo elo, a alta experiência de nós mesmos que a civilização talvez já não tenha mais condição de oferecer. Em parte, porque seu lado *thanatos* pode estar tão disfarçado como simulacro que continua nos infringindo castigos com a sua presença transparente.

Em sintonia com a experiência abissal do exilado pintor francês, o crítico norte-americano Donald Kuspit vaticinou, em 1987, um registro inquietante: “a arte já não sabe se está do lado da vida ou da morte, se é biofílica ou necrofílica, se é sã ou insana, e em sua maior parte não parece se preocupar com isso. O que parece importar é que continue se reproduzindo, que haja muita. A autêntica questão na situação contemporânea não é que continue havendo abundância de obras de arte, mas que a arte fomenta por si mesmo um amor à vida, seja qual for a forma estilística que possa adotar”.² A obra de Regina Chulam é partidária, não está no meio-fio da indefinição, e oferece, em consequência, uma afirmação de vida como sua patente.

Esse espaço adquirido, defendido, que vai ser interiorizado e dinamizado na obra, vai resistir a um veredito da globalização, ou melhor, a um mandamento obrigatório do império da velocidade e da comunicação, da invasão do tempo, que só pode ser o presente mais imediato, daquele que promulga a profusão de *não lugares*, em detrimento do local. Na contramão desse rolo compressor de uma civilização

em crise, tão paradigmático desta época, a pintura de Regina Chulam parece querer assentar-se num espaço que não está medido pelo tempo – por certo tempo – propugnando outro, e se faz emblemática de um confronto espaço-tempo muito mais valioso e pertinente do que enxergamos normalmente (há uma batalha surda nessas coordenadas apontadas, apesar da idolatria tecnológica).

Desse modo, e com o reconhecimento cosmológico da pintura como introspecção da verdade e celebração de vida por extenso, podemos contemplar esta obra como seiva, húmus que quer se religar a forças maiores, mais inteiras que nossa fragmentada subjetividade. Nesse substrato imagético, não há, verdadeiramente, um tema, apesar do vasto repertório de vegetação, bestiário, autorretratos ou figuras e retratos dos outros. Surpreende a escala, o tamanho, a ênfase visual, sempre maior do que o tamanho real: no caso dos agaves, eles parecem plantas-árvores e já as figuras retratadas são proporcionalmente maiores, em outra dimensão e sem *atrezzo* significativo, como numa nudez espacial. “Pinto ‘o corpo inteiro’. O meu prazer está em ser capaz de retratar o ‘modo de estar na vida’ daquela pessoa, principalmente o olhar, o sentar, as mãos. Então a aura surge. Daí eu preferir não colocar adereços. Só o espaço e a pessoa”, confessa a artista.

Há aqui uma necessidade de simbiose de espaços – interno e externo (da artista e do mundo) – que precisa ser destacada. O espaço, como lugar para a coexistência, cobra nas telas e na postura da artista a sua grandeza concatenada: “parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se

aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem”, aponta Gaston Bachelard.³ Dessa forma, o habitar das imagens desta pintura responde ao louvor de seu imaginário, aos espaços vividos, imaginados, amados: até que ponto as montanhas e os agaves dessa região do Estado do Espírito Santo são meros exteriores, imagens objetivas e não paisagens-retrato? (Não acontece algo semelhante com a obra, mais especificamente de plantas ampliadas, de Geórgia O’Keeffe). Tudo indica que somos convidados a uma experiência pictórica fenomenológica e não só contemplativa e, portanto, a reconhecer essa imbricação do exterior e do interior como substância abissal, limiar onde a artista lança as imagens e convoca à imaginação poética. Rainer Maria Rilke, por sua vez, situa liricamente (num poema de 1924)⁴ a complexidade desse outro espaço, que a natureza alimenta, no plano da simbiose de limites:

*O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
se quiseres conquistar a existência de uma árvore,
reveste-a de espaço interno, esse espaço
que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.
Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore
quando se ordena no seio da tua renúncia.*

Na procura de um *religare* maior com as coisas, não estamos longe de uma religiosidade livre, sem Deus transcendente, como uma forma de “ser simplesmente uma maneira de habitar o mundo, o universo. Uma maneira de viver a relação com si próprio, com o real, com o próximo – com tudo.”⁵ Tudo indica, precisamente, que estaríamos diante de uma pintura exercida como um portal, onde, de alguma forma, se ascende a outra dimensão.

2. KUSPIT, Donald. “La patología y la salud del arte / La experiencia de sí mismo en Gauguin”. Em *Signos de psique en el arte moderno e posmoderno*. Madrid: Akal, 2003, p.31.

3. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 207.

4. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, incluído em *A poética do espaço*, op. cit., p. 204.

5. COMTE-SPONVILLE, André. *La feliz desesperanza*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008, p. 94.



Coelho - Ó Pátria Amada, 2007
Colagem e desenho 'carbonado' sobre madeira
34 x 34 cm

Foto: Sagrilo

III - MATRIZES PARA UMA POÉTICA (ITINERÁRIO)

O branco é branco, o preto é preto, a pintura está nas passagens. Frederico Henrique George

Como pequena constelação, ou desenhando outro itinerário, pode-se enunciar alguns pontos cardinais na criação de Regina Chulam que ultrapassam o momento atual de sua produção, a transversaliza, pois elas respondem a alguns trabalhos emblemáticos que percorrem a sua poética, conectando as suas estações. Nesse contexto biográfico, aqui sumário pelas próprias circunstâncias, encontram-se algumas obras paradigmáticas, de prévio teor conceitual, caso de *Ó Pátria amada* (2007) feito sobre o imaginário do jogo do bicho e os autorretratos de *Impermanência* (1998)⁶, ambos mensuráveis pela sua extensão, sua longitude de onda. O primeiro se baseia no jogo popular de apostas de rua no Brasil e é uma coleção singular de colagens de tiras numéricas desse jogo contraventor e desenhos dos bichos aos quais a numeração está atrelada. (Foram 25 bichos aplicados, depois de desenhados sobre carbono, com ajuda de diversos materiais. Esse bestiário resultante foi pousado sobre os números, à maneira de colagem, como desenho aplicado por cima, e é apresentado como uma verdadeira coleção imagética em que a numerologia da sorte e o bestiário se interpenetram, produzindo uma sorte de animália em estado de assombração como o acaso que se produz no jogo. (Os animais, travestidos de esperança humana, são aqui protagonistas de uma fábula visual tão gráfica como cáustica).

Dessa série se infere uma característica basilar: a obra de Regina Chulam apresenta uma devoção intensa e plural pelas séries – e não tanto como fases, sempre tão modernistas –, pelas aproximações estéticas a um centro de atenção e magnetismo, que podem permitir eternos retornos. De fato, o Oriente, sempre tão onipresente nessa poética, indica um roteiro: “Pinta bambus durante dez anos. Transforma-te em bambu. Depois, esquece todos os bambus quando



Ó Pátria Amada, 2007
Colagem e desenho 'carbonado' sobre madeira
22 x 27 cm

Foto: Sagrilo

6. Título próximo a *Procuro-me procura-se* (2002), também de reflexão identitária, de Lenora de Barros.

7. A série de cadeiras de finais da década de 1980 apresenta uma descendência pós-cubista já animista; são construções antropomorfizadas em sua figuração de planos de cor: cadeiras-rostos-máscaras.

8. E-mail da artista ao autor, 8/09/2013.

9. Texto da artista, a propósito de uma deriva de *Impermanência* como foi a exposição “Procura-se”, Galeria LAG, Lisboa, 2003. Nova série da artista em que 10 autorretratos despojam o Eu de todas as suas vestimentas representativas emocionais, que a personificavam. Aponta a artista: “há uma trans/figuração. Fica só o esqueleto do Eu aparente. No exercício do fazer, descubro quem sou no campo vibratório em que me encontro. Eu sou aquela, sou a anterior e a posterior. Um antecipa o outro que inexistia sem ele.”

pintares”, como aconselha Suzuki em *O zen e a cultura japonesa* (1957). Parece que essa atitude está interiorizada na artista e justifica a dedicação apaixonada, durante períodos, por elementos específicos:⁷ já foram cadeiras, mares e plantas, cabras, cachorros, passantes, o próprio rosto; são agora montanhas, agaves, céus e pessoas e serão, em breve, palmeiras, nuvens, ventos... A atitude, porém, é a mesma: “Se há magnetismo (ou aura) o processo é o mesmo ao do retrato ou ao de outra pintura qualquer. Creio que a ‘atração’ é que justifica tudo: ela é movida pela paixão por aquela ‘coisa’, seja uma pessoa, montanha, poltrona, flor, mar, cabras, etc. Simplesmente eu me apaixono e quero pintar aquilo.”⁸ Isso inclui, e com destaque, a faceta de desenhista da artista, uma caligrafia visual animista, pródiga em quantidades de exemplos e que reconhece, como a aquarela, a verdade pura de que o esboço é o trabalho. (Os desenhos de manchas mágicas de passantes e banhistas de *Curuípe* [2012], ou os mais antigos, de cabras ou ovelhas, decantam como a forma, o movimento e o detalhe são uma comunhão imagética de três minutos, tempo que também marca com relógio as poses de seus modelos).

Nessa órbita artística, *Impermanência – um caminho para o autoconhecimento* (1998) é um *tour de force* identitário, como costuma acontecer com o retrato. Ainda mais quando se produz num mergulho quantitativo (a arte está cheia de famosas explora-

ções da subjetividade, de Rembrandt a Van Gogh, por registrar a geografia holandesa). Nele, a artista se debruça ante um espelho imagético que se volta opaco ou ecoa alteridade, diferença, estranhamento, à medida que aumenta o número de olhares de si mesma. No caso, são mais de 700 autorretratos em que o mapeamento da subjetividade se oferece como múltiplo (não é em vão que essa “heteronímia” visual se converteu numa mostra individual na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, em regime de intensa instalação), pois, no fundo, o autorretrato verdadeiro era o conjunto de peças que se soldavam a um rosto fugaz, que traduzia gestos, sinais diversos, marcas de um trânsito como alteridade. No entanto, nesse percurso o que não muda é o olhar, a fonte visual dos olhos: “só há uma certeza: os olhos fixos no espelho. É como quando nos encontramos a meditar e mantemos os olhos entreabertos, fixos. A repetição nunca é exaustiva. A procura torna-se fascinante diante do resultado obtido. É sempre novo ou renovado, renascido. Refaço-me num processo ‘reflexivo’. E um universo encantatório surge. A vibração do um (material, espelho, tempo, imagem e aquela que intervém) faz tocar o som inaudível do espaço onde somos. Um contínuo”.⁹

Veja-se, senão, como expressam os dicionários (contínuo, adj.): como aquilo “que não comporta intervalos ou elementos realmente distintos; ininterrupto; sucessivo; diz-se da grandeza ou quantidade que varia



Ovelhas, 2013
Tinta da China sobre papel
20 x 20 cm

por diferenças infinitamente pequenas; diz-se da corrente elétrica cujo sentido é sempre o mesmo; [...].¹⁰ Na verdade, a ideia do contínuo é, por sua vez, um moto-contínuo na produção artística de Regina Chulam, um conceito operativo além dessa pertença aos autorretratos. E explica o salto de uma tela a outra, do mesmo tamanho, de telas como desenhos, como páginas de um livro imaginário, onde se aprende e se desaprende, como insinua a própria artista. Através a essa condição de passagem está a escolha de chassis grandes em que se permite o movimento físico, o envolvimento pessoal – do ser na pintura –, o andar pela estrutura e sentir o bailado das cores, quando se manifestam como uma corrente submersa que aparece.¹¹ O que também pode se associar às passagens que a pintura oferece cromaticamente, aliás, num contexto adverso como é a luz brasileira. Uma situação (pré)sentida pela artista, como anteriormente explicitada por Mário Carneiro e, antes ainda, por Manet em sua visita ao Trópico de Capricórnio. A luz no Brasil não tem modulação, ofusca com cores fortes, chapadas, planas; não apresenta matizações em curso, só as nuvens suavizam um pouco a luz, o contraste (oswald-goeldiano em cor, poder-se-ia dizer). Essa bidimensionalidade facilitada pela falta de profundidade, de volumes, para o fotógrafo brasileiro devia-se à característica da paisagem, ao “contraste de cor de duas primárias, vermelha e verde. Isso, somado

a esse contraste de valor que vai até oito diafragmas, cria assim momentos em que fica muito difícil domar um pouco essa imagem”.¹² Inclusive Manet [Edouard Manet veio ao Brasil em 1850, embarcado como grumete], quando esteve aqui no país, tentou pintar, fez algumas aquarelas, mas reclamava: “Esse é um país muito difícil de ser pintado, eu não consigo pegar essa luz daqui”.¹³

A questão exposta é como assumir essa imagem, essa paisagem lumínica, essa luz sem profundidade de campo. De fato, a asseveração da epígrafe acima re-situa o problema. Tanto a pintura como a realidade – seja qual for nosso entendimento misterioso dela – manifestam-se nesse deslizamento, nessa metamorfose ininterrupta, em que, paradoxalmente, a pintura também sabe oferecer – ainda – seus próprios alumbramentos diante da complexidade do real.¹⁴ No confronto com a pintura, “com seus limites, cada pintor tem a responsabilidade de provar a inaturalidade de sua pintura, tanto quanto da pintura em termos gerais. Inaturalidade, neste contexto, não significa a desatualização, anacronismo ou a obsolescência, mas justamente o oposto. A inaturalidade da pintura indica não depender ela de condições contemporâneas, nem passadas ou futuras, externas a si mesmas. A pintura se fundamenta por si mesma como instrumento de problematização da própria pintura”.¹⁵ Pintar a perplexidade do humano, da natureza, a sua epifania

consciente continua sendo uma ferramenta de análise pictórica: assombro e desassombro.

Entretanto, a *retratística* de Regina Chulam merece atenção à parte, por ser considerada um registro dos mais difíceis do gênero pictórico e, por extensão, da arte; por ser um território que mantém uma constante vital na produção da artista. O desejo do retrato, de conseguir captar o ser – auscultar a alma do retratado – é uma ambição milenar da pintura que foi herdada em parte pela fotografia. Resulta muito peculiar a importância da cabeça como centro emissor da pessoa, aliás, o ápice dos retratados está sempre na cabeça desenhada e colorida de forma a trazer alguma aura – daí que não caiba nada mais, só uma cadeira e o fundo anônimo, quase metafísico, da parede ou uma forma de esquina. A pessoa está sozinha no espaço, sempre está (o tempo, como sabemos, é mais enganoso que o espaço). Os elementos, ou não existem ou são mínimos, talvez um crisântemo, uma flor na mão, uma companhia mínima. Daí o sortilégio visual a ser produzido longe da ideia dos modelos e mais perto das emoções, como dizia Iberê Camargo, emanadas pelas pessoas. “No entanto, à medida que o retrato vai ganhando vida própria, estará ele a pedir e a se mostrar. A ‘aura pessoal’ já não é só a da pessoa retratada e sim do próprio retrato.”¹⁶ O retrato ganha vida própria a partir do retratado e será uma extensão vertical de um ser que se vincula à pintura e que ao mesmo tempo nunca o será ele mesmo.

Estamos, pois, diante de uma pintura de flutuações, que evidencia movimentos internos quase imperceptíveis, que nas telas podem sentir-se visualmente em forma de frestas de luz, fendas desenhadas, linhas-tramas (filetes de cor entre camadas de tinta), como uma arquitetura que lida com o submerso, de alguma forma com o invisível como outro orgânico – *corpus* latente, magmático, primevo. Nesse sentido, a atração da artista pela física quântica é significativa, tendo interesse particular no *Princípio da incerteza*, que acabaria influenciando em *Coisa.movimento* (2005),¹⁷

uma deriva pictórica, fruto de um espanto de Regina Chulam ao ler sobre as leis quânticas desse princípio físico do universo. Segundo as enciclopédias, ele reza como “Princípio da mecânica quântica descoberto por Heisenberg, que diz existirem características do universo, como a posição e a *velocidade* de uma partícula, que não podem ser conhecidas com precisão total. Esses aspectos de incerteza no mundo microscópico tornam-se cada vez mais severos em escalas de distância e tempo menores. Os campos e as partículas ondulam e saltam entre todos os valores possíveis consistentes com a incerteza quântica. Isso implica que o reino microscópico é de um frenesi constante, submerso num mar de *flutuações quânticas*.”¹⁸

Não cabe dúvida que as cores funcionam como psicografia cromática desse campo vibratório, pois são mais figuras que corpos (afirma Brusatin), o que possibilita que encarnem leis de mutação, devires... (associando esse *iceberg* submerso pressentido por outra física). Nesse sentido, as cores se identificam com os nomes que os designam precariamente, pois a cor é um jogo de linguagem (como pensava Wittgenstein),¹⁹ que está entre as coisas e nós, estabelecendo outra relação, aliás, mais liberadora que a que temos categorizada como tal em nossa percepção (leia-se também costume). Há na pintura que se quer pintura uma revolução do olhar, das categorias preestabelecidas e simbólicas das cores, pois, como no caso de Regina Chulam, elas devem produzir uma cosmovisão; produzem então um mundo, que está atrelado a sua figuração mas também não está. A produção de significados da cor não compartilha o *a priori* cromático que o mundo de fora aparentemente apresenta. Talvez por isso, e em devida sintonia com a procura e construção de outro mundo, uma semântica cromática própria, a artista aponta o norte de sua linguagem: “O que procuro é o caminho da luz, a velocidade dela, as *ondas* que tornam as coisas visíveis”. E talvez como legado-promessa, “até quando não houver necessidade de procurar mais”.

10. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1977.

11. A artista confessa que não gosta de formatos médios, limita-a; prefere os formatos pequenos porque eles podem entrar nela e os grandes, porque ela pode mergulhar. Nessa paleta, a artista mostra as suas preferências cromáticas no verde, vermelho e terras.

12. Entrevista Mário Carneiro, Lauro Escorel (1998).

13. Entrevista Mário Carneiro, *op. cit.*

14. Não deixa de ser um signo que a pintura de jovens artistas como Eduardo Berliner, Vania Mignone ou Cristina Canale certifique essa circunstância estética, porosa com a vida e, portanto, além da pintura ensimesmada em sua configuração formal.

15. HERKENHOFF, Paulo. *Poética da percepção* (questões da fenomenologia na arte brasileira). Rio de Janeiro: MAM, 2008, p. 67.

16. E-mail da artista, *op. cit.*

17. Como *Master lines* (1990-1992) trata de uma geometria intervinda em que o canto à estrutura se manifesta na dialética estabelecida entre linhas e pontos (de modelagem de costura) e cores, numa transparência abstrato-expressionista com construtivismo sensitivo. Esta série, com papéis pintados, colados sobre madeira ou tela, oferece uma transação/ troca com as cores que ajuda a compreender as linhas de força do espaço.

18. GREENE, Brian. *O universo elegante*. Lisboa: Gradiva, 2000.

19. Ao abismo das cores se debruçaram poucos pensadores, além dos tratados de Isaac Newton e Ludwig Wittgenstein, os escritores Johann Goethe e G. C. Lichtenberg fizeram análises próprias. O escritor e ensaísta Félix de Azúa observa a cor com atenção em *Dicionário de las Artes*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 94-102.



Tigela, 2003
Afresco sobre estopa
28 x 21 cm

Foto: Tom Buechhat

20. Ideia sugerida por C. Almeida Neves, assim como uma outra ordem do feminino.

21. Na poética pictórica (e escultórica!) do pintor alemão e a escultórica de Maria Martins, reconhece-se outra afinidade orgânica, a fluência mais sexualizada na artista brasileira e o erotismo mais abstrato de Max Ernst.

IV – UMA OUTRA ORDEM DO FEMININO

Quando me apaixono por uma tigela. Regina Chulam

As questões de gênero já fazem parte da identidade estética contemporânea. Às vezes, de forma quase protocolar, como contrapeso histórico; outras, como parte de uma exploração importante do que se chama alteridade, o reconhecimento do outro, de uma nova negociação das diferenças que desmitifica o lado essencialista. No caso de Regina Chulam, talvez estejamos diante de outra característica mais interna, de outra ordem do feminino (invulgar e nada estandardizado), na qual a natureza, como a *pachamama* (mãe-terra para os povos indígenas do Altiplano, além de título do filme homônimo de 2008 de Eryk Rocha) gravita em outra profundidade mais límpida. De fato, esta pintura está aliada, *de profundis*, a uma convivência estreita com a natureza, sem excessivas ou convenientes razões exteriores, como enigma que escuta a sua música calada.

Uma natureza grávida, impregnada de sua latência, que está em numerosas obras da artista, não como figuração senão como a escolha do vivo: as telas dos mares, campos magnéticos de cor, em sua vasta presença, traduzem essa simbiose cosmo-oceânica, ou telúrica que se afina com sua semelhança de terras. Os agaves ou as mesmas montanhas apresentam uma carnalidade exposta, nua (os agaves são nus, as montanhas úteros e os corações pedras de arrecifes), e abrigam em sua estrutura uma nervura de linhas – feixe de nervos – que traduz um corpo, um elemento uterino, uma fisicalidade interior vinculada a pulsões de vida, que já foi sentida – *ma non tropo* – em obras de Tarsila de Amaral e, sobretudo – ostensivamente –, em Maria Martins. No caso dessas artistas, em elementos corporais que se ampliam

e ganham outra dimensão, uma des-configuração e abstração *sui generis*. Uma organicidade de alguma maneira panteísta, por extenso, não circunscrita ao imaginário feminino protocolar (burguês) ou de combate (feminista) e sim orientada para uma visão feminina mais de raiz, protosselvagem, ainda que com consciência de causa dostempos em que vivemos. Uma extensão arcaica de Regina Chulam que chega até aqui como impressão de um mundo que abriga tudo e, sobretudo, o primordial.

No fundo, esta pintura não fala de gêneros – da pureza e localização dos gêneros – e, nesse sentido, está longe de ser politicamente correta – política de gênero da sociologia artística de moda – pois não é genérica (não entra no gueto de uma linguagem feminina), é transgênica,²⁰ desmarca-se das categorias anteriores como um sentimento maior de quebra de polaridades estreitas. Talvez porque o corpo da natureza, a sua sexualidade, exista de outra forma, não cultural ou construída. É anterior às divisões, à formatação social...

Se há um corpo nesta obra, ele está duplamente projetado pelo gesto da artista – a física do corpo inteiro do pintar, pelo embate com a tela, é mais que gestual – e revelado pelo imaginário subjacente das telas, como corpo submerso, cujo panteísmo só pode ser ambivalente, próximo ao espírito das pinturas de Max Ernst, de sua metamorfose (explícita de homens, animais, plantas),²¹ que na pintura de Regina Chulam permanece oculto, em estado germinal, como num momento anterior. Metáfora assim da natureza como polaridade sexual em parte desaparecida, além da oposição dos sexos que ultrapassa as categorias monossêmicas, unidimensionais. Natureza como a ligadura entre o submerso (profundo) e os contornos (superfícies) da qual esta pintura quer ser trânsito – o visível do invisível.



Movimento dos coqueiros, 2012
Aquarela e grafite sobre papel
24 x 32 cm

22. Reconheça-se aqui a admiração por Cézanne, senão no resultado, mas no processo de enxergar a natureza como um bastidor profundo. Na geologia da cor já apontada pode-se adivinhar a compreensão pela artista do movimento das montanhas.

23. *A poética do espaço*. Op. cit., p. 206.

24. No apertado espaço deste texto para uma trajetória tão ampla, e sabendo a ironia cultural que significa a ausência de bibliografia sobre sua obra, deve-se registrar, como mera chamada de atenção, duas séries que focalizam a potência do espaço, da estrutura construída de base que a pintora sempre quer adivinhar que está aí e ajudar a construir, que se move para frente e para trás nas telas, caso da série *Fibonacci* (1991), de telas com medidas numéricas que trabalham conceitos matemáticos. Ou *As flores do jardim dos meus sonhos* (2010), título oniricamenteborgiano em que as estruturas compositivas (telas de telas em montagem cinematográfica e bandejas de isopor de supermercado) se mostravam fundamentais numa contra-natura pictórica.

25. E-mail da artista ao autor, op. cit.



Movimento dos coqueiros, 2012
Tinta da China sobre papel
24 x 32 cm

V – A CONJUGAÇÃO DO CÉU

Filhos do céu e órfãos do cosmo! Edgar Morin

A última pintura de Regina Chulam tem um mergulho novo na natureza como é a conquista do céu, a sua conjugação. Pela primeira vez, esse elemento fala mais alto que o resto. Converte-se em verbo, equaciona os elementos de sua pintura como uma nova matriz, sejam montanhas, agaves... Produz-se uma situação curiosa nas novas telas com o fato de as montanhas receberem reflexos do céu em sua geologia de cor desenhada²² e esse aspecto celeste ganhar dimensão e maior presença na composição, aumentando significativamente seu espaço. “Encontrei-me com meu céu”, confessa a artista em sua casa-ateliê de Aracê, com certo assombro. Como se o fio terra desta pintura ganhasse então essa outra ligação, *ceulando a terra*, fazendo valer o neologismo celeste. Assim, as novas pinturas inscrevem o próprio céu na parte destinada às montanhas; as nuvens entram nas camadas da terra e as camadas das cores se hibridizam. O espaço do céu que ganhou proporções aumentou seu peso na composição como um valor: “quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um ‘objeto’”.²³ De fato, sujeito e objeto (artista e pintura), aqui, trocam seus lugares, quebram a sua linha divisória; e o movimento da pintura; seu gesto, chega também fisicamente até nós.



Estudo Movimento, 2012
Aquarela e tinta da china sobre papel
24 x 32 cm

No horizonte da artista vem se divisando uma nova trama de nuvens, essa aparição do céu como novo território pictórico, os corações em tamanho quase monumental, procedentes de desenhos de pedras, como pedras-corção ou asteroides do mar, fruto dos arrecifes baianos, onde a erosão delinea a memória e a pulsão da vida chegada à praia. Também os ventos, quase invisíveis, vêm se somar ao imaginário da artista nos desenhos-nervuras de palmeiras (nanquim e aquarela) como raios X do movimento. Sempre a favor de um diálogo na pintura dos aspectos antitéticos, da estrutura e do movimento: a trama²⁴ que subjaz como as linhas do suporte das composições e o olhar que entra e abriga o movimento, tão procurado pela artista. “Agora estou interessada pelas correntes do mar e pelos ventos. Tenho a certeza que a estrutura estará lá. Estou impregnada dela. O pequeno, o grande, ‘assim na terra como no céu’, o Universo, o ser humano. Universos dentro do Universo. O mesmo princípio, o contínuo e o descontínuo. O MOVIMENTO. A LUZ”.²⁵

Nessa correspondênciaceleste que se adivinha nas nuvens e nos próximos movimentos dos coqueiros por pintar em telas (na partitura escrita pelo vento em desenhos de linhas desnudas como caligrafias orientais, onde se pode escutar seu som), como Regina Chulam, cada um de nós tem direito a ter um céu próprio, a construí-lo. E a responder por ele com nossa verdade interna, pois se trata sempre de uma pintura que funciona como um chamado, o que exige uma profunda troca de *dial*, atrever-se a essa sintonia exigente e profunda, numa época tão falsamente complacente como a nossa.

DESENHOS



P. CHULAN. 2013

Cabra, 2013
Tinta da China sobre papel
24 x 32 cm



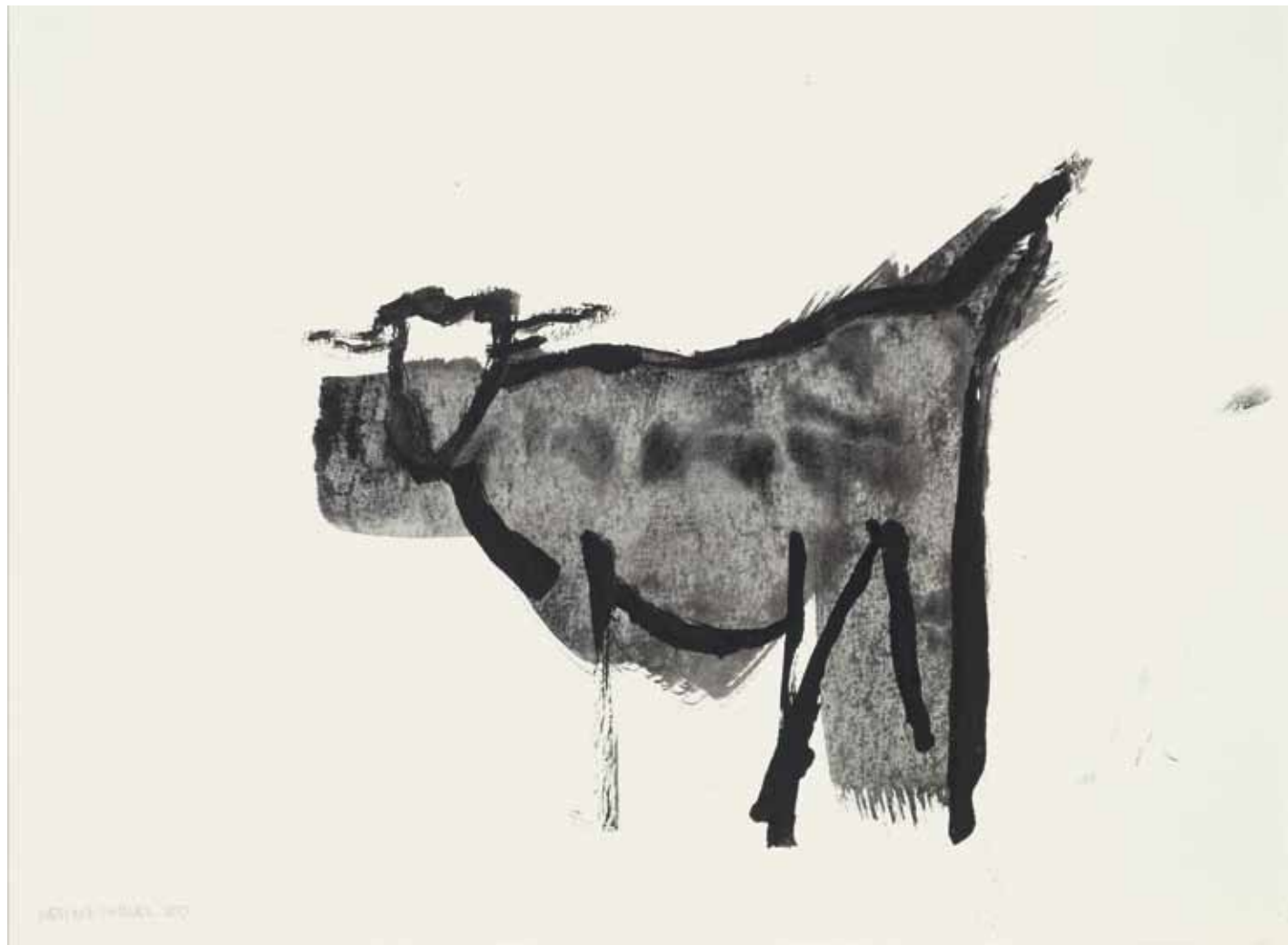
Cabra, 2013
Tinta da China sobre papel
11.5 x 15.5 cm



Cabra, 2013
Tinta da China sobre papel
11.5 x 15.5 cm



Cabra, 2013
Tinta da China sobre papel
17 x 24 cm



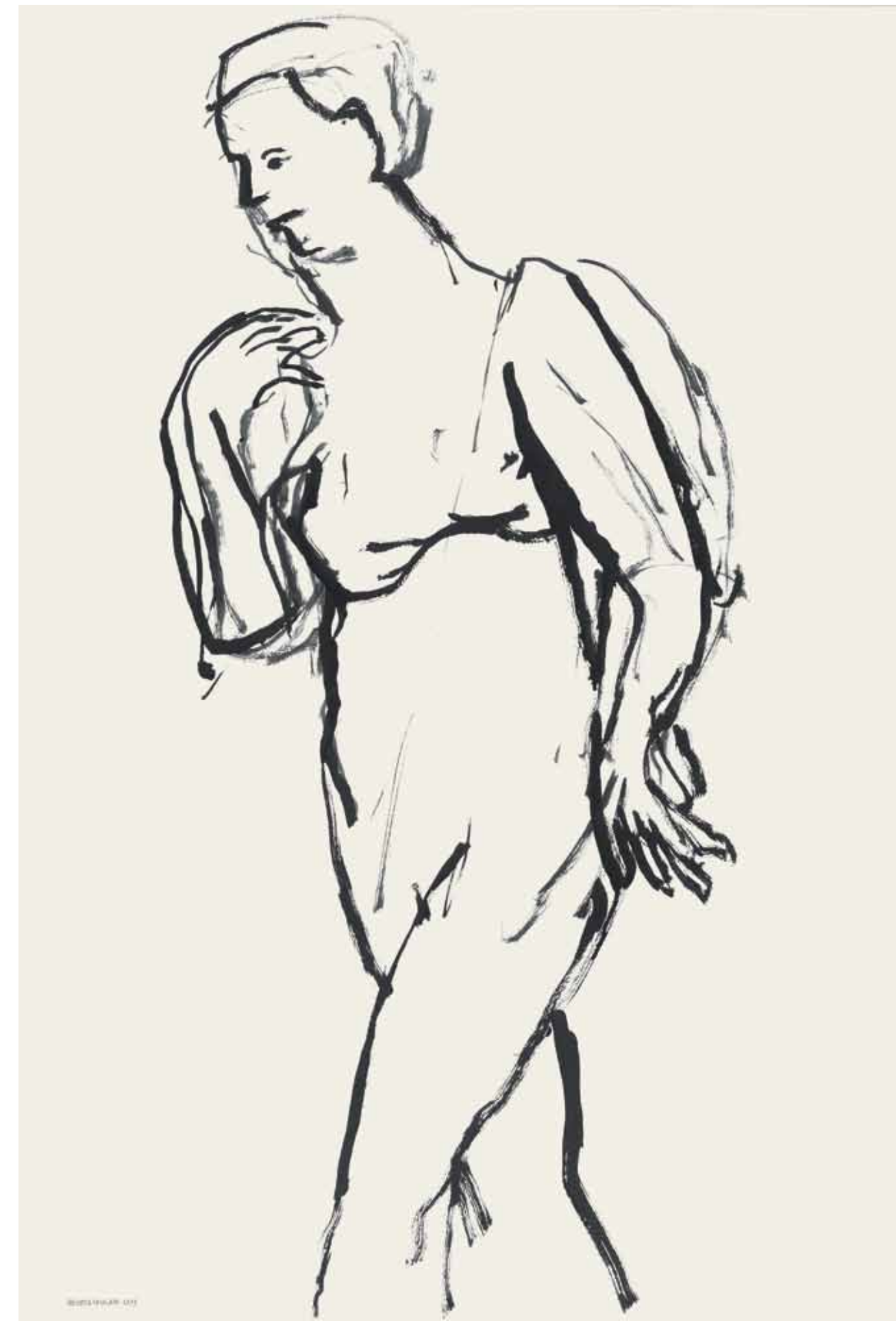
Cabra, 2013
Tinta da China sobre papel
24 x 32 cm



Cabra, 2013
Aquarela e tinta da China sobre papel
10.5 x 15.5 cm

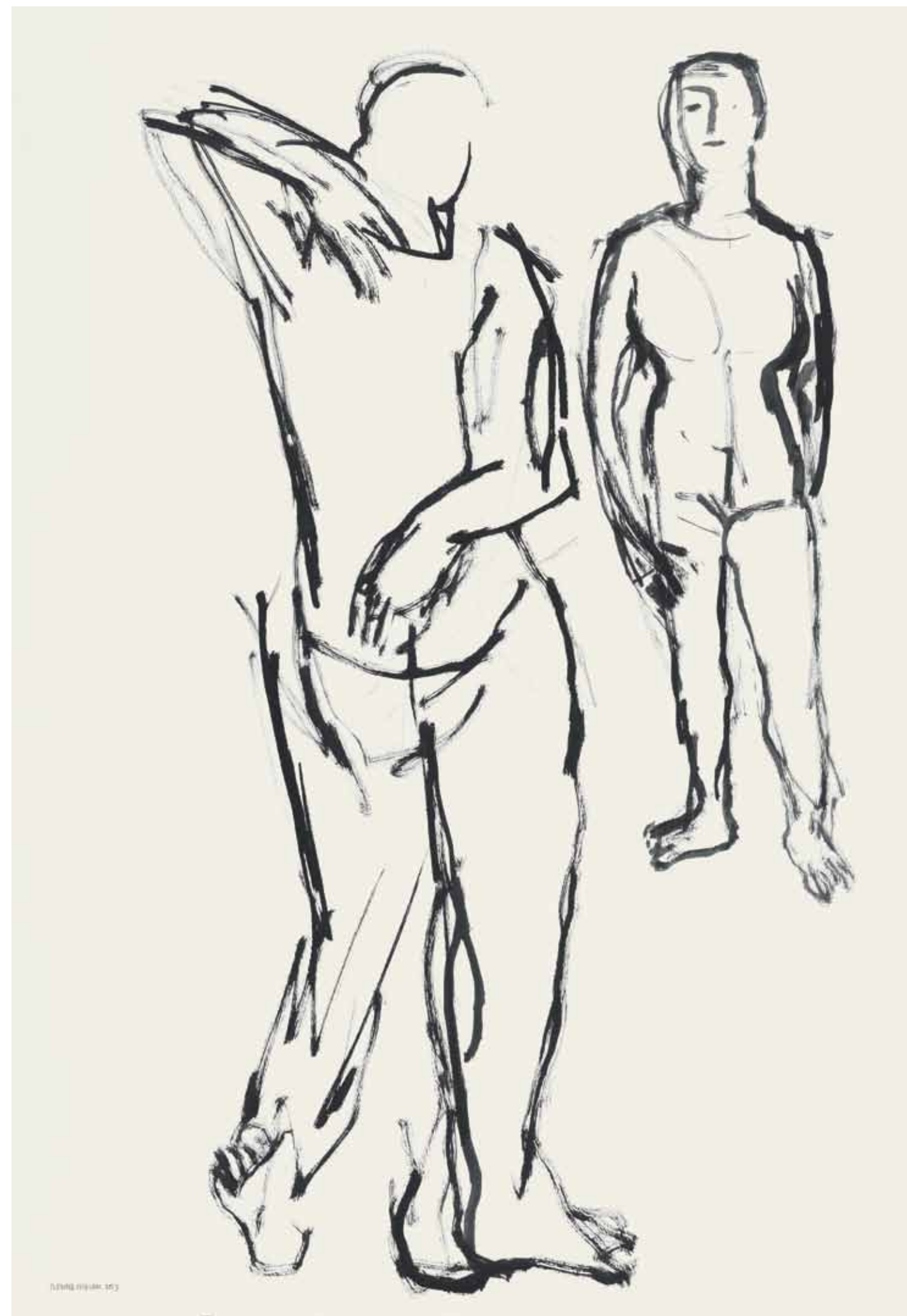


Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm

Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm





Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm



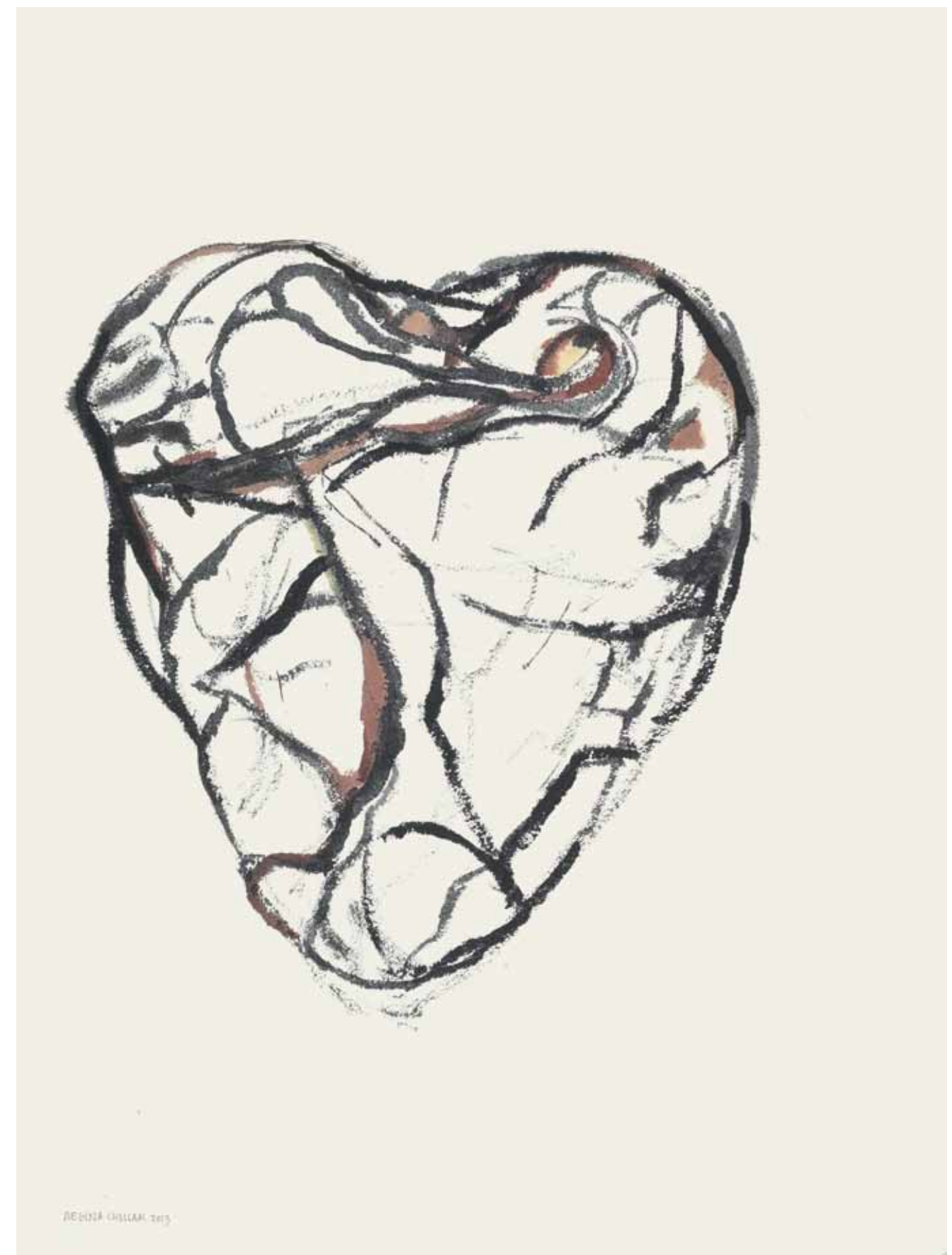
Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
76 x 56 cm



Bapoo, 2013
Tinta da China sobre papel
75 x 110 cm



Bapoo, 2013
Tinta da China sobre papel
75 x 110 cm



Bapoo, 2013
Tinta da China sobre papel
75 x 110 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
100 x 70 cm

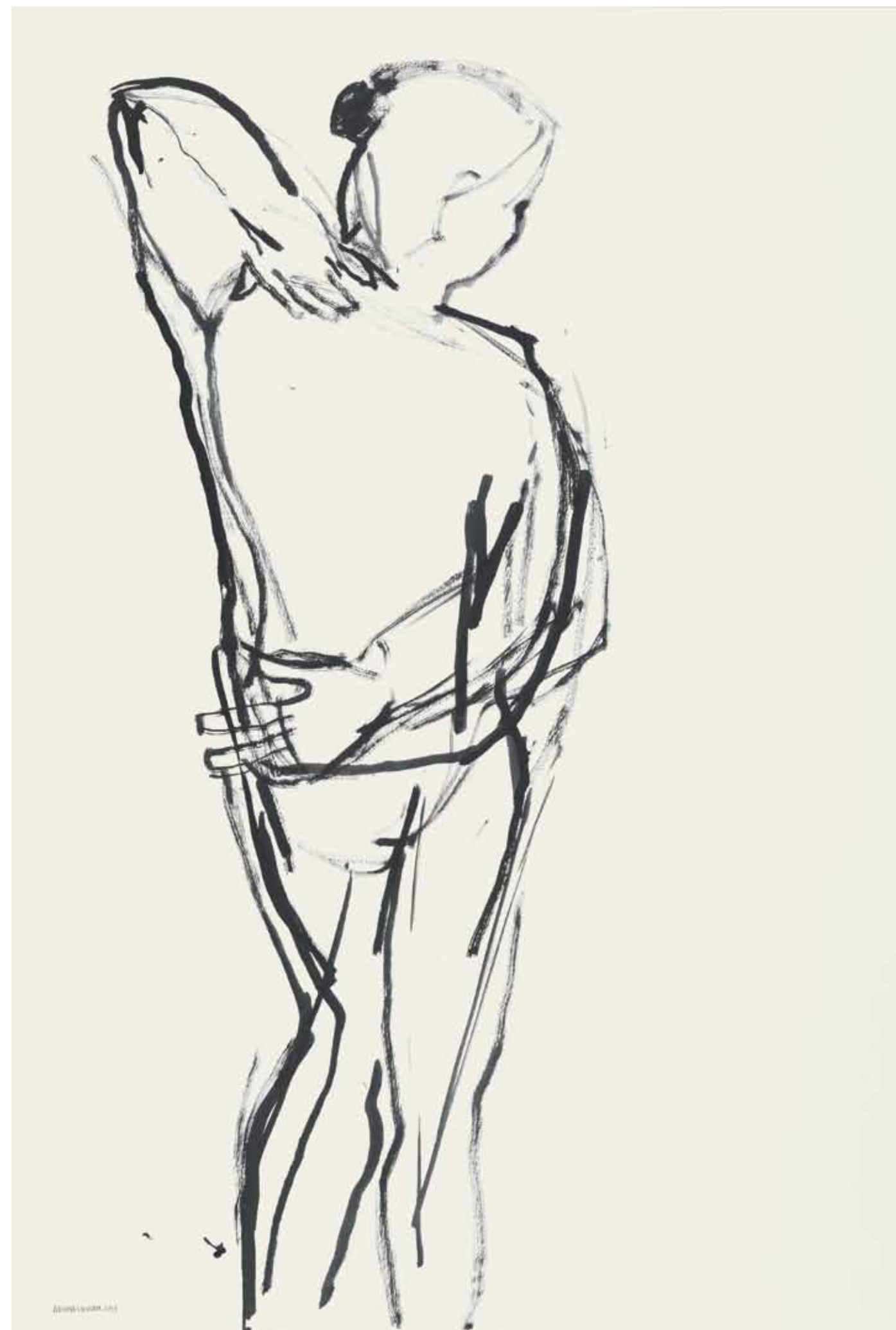


Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
100 x 70 cm



Estudo para o retrato de Marcos, 2013
Tinta da China sobre papel
100 x 70 cm

Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
110 x 75 cm





Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
100 x 70 cm



Sem título, 2013
Tinta da China sobre papel
76 x 56 cm



Coração, 2013
Tinta da China sobre papel
20 x 20 cm

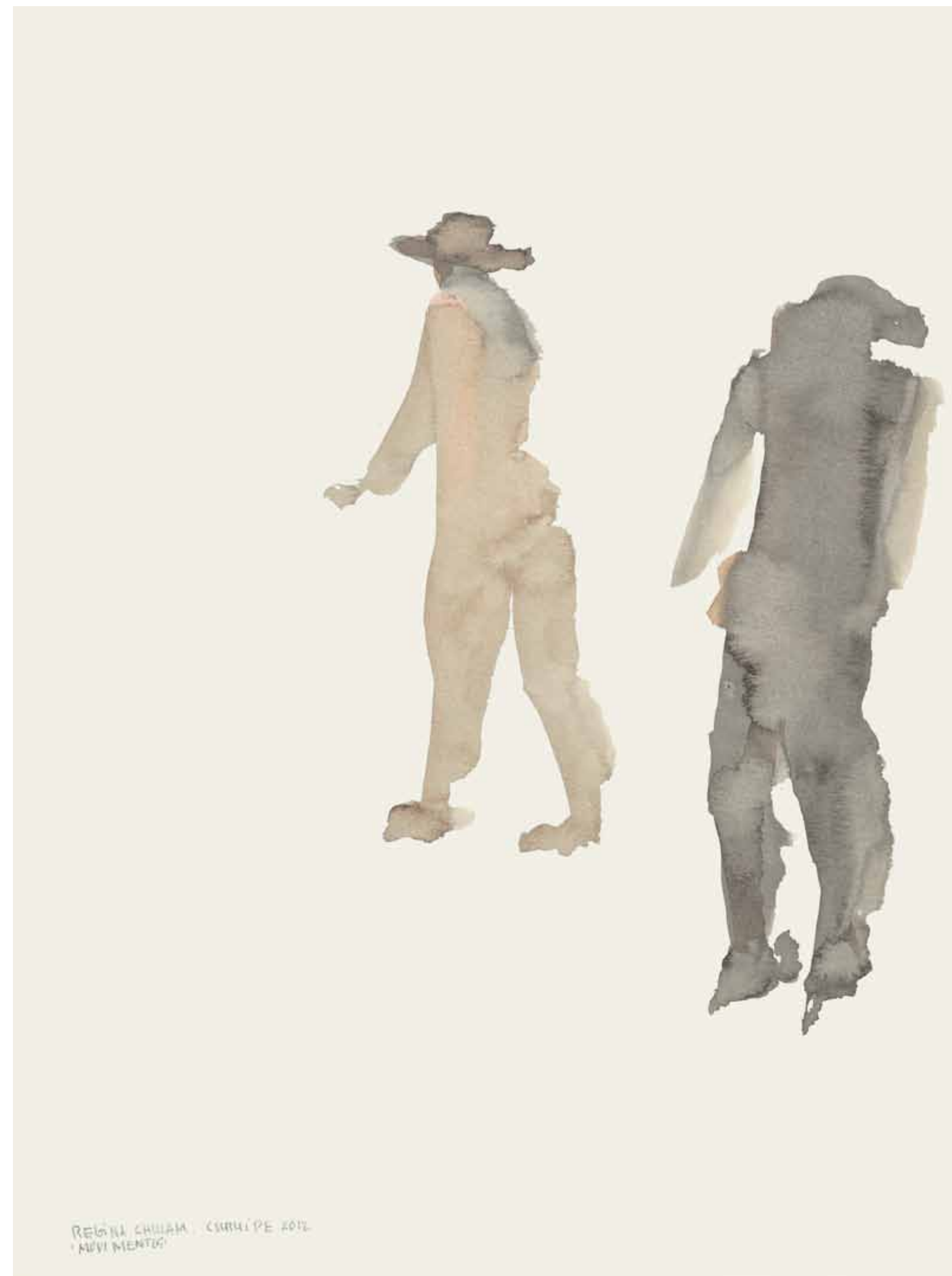


Passante, 2013
Tinta da China sobre papel
32 x 24 cm



Coração, 2013
Tinta da China sobre papel
32 x 24 cm

Movimento, 2012
Tinta da China sobre papel
32 x 24 cm

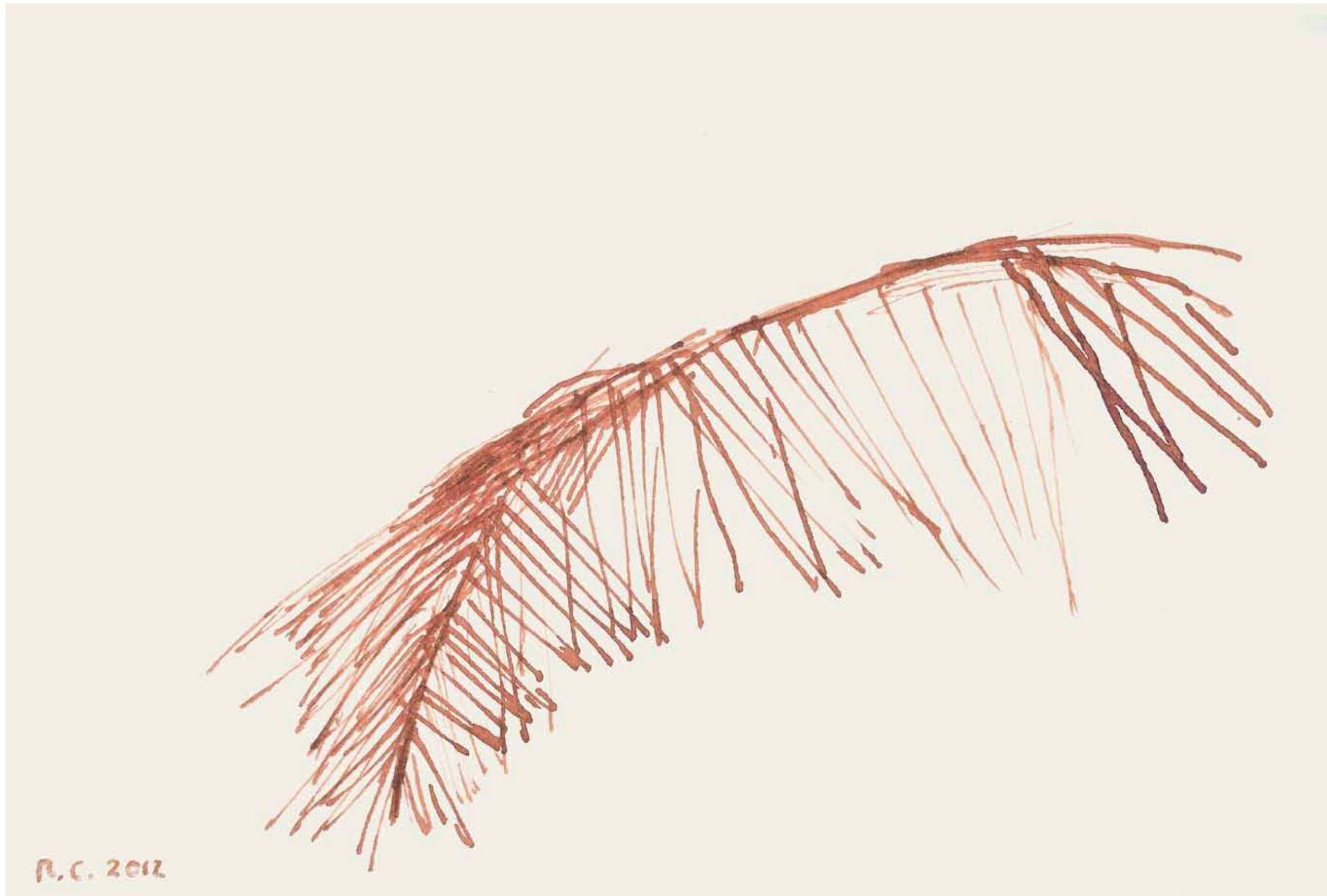




PERINA CHILAM. 2013



Agaves, 2013
Aquarela e carvão sobre papel
20 x 20 cm



Movimento, 2012
Tinta da China sobre papel
10,5 x 15,5 cm



Movimento, 2012
Tinta da China sobre papel
24 x 32 cm



Movimento, 2012
Tinta da China sobre papel
24 x 32 cm



Passante, 2012
Aquarela e tinta da China sobre papel
15.5 x 10.5 cm



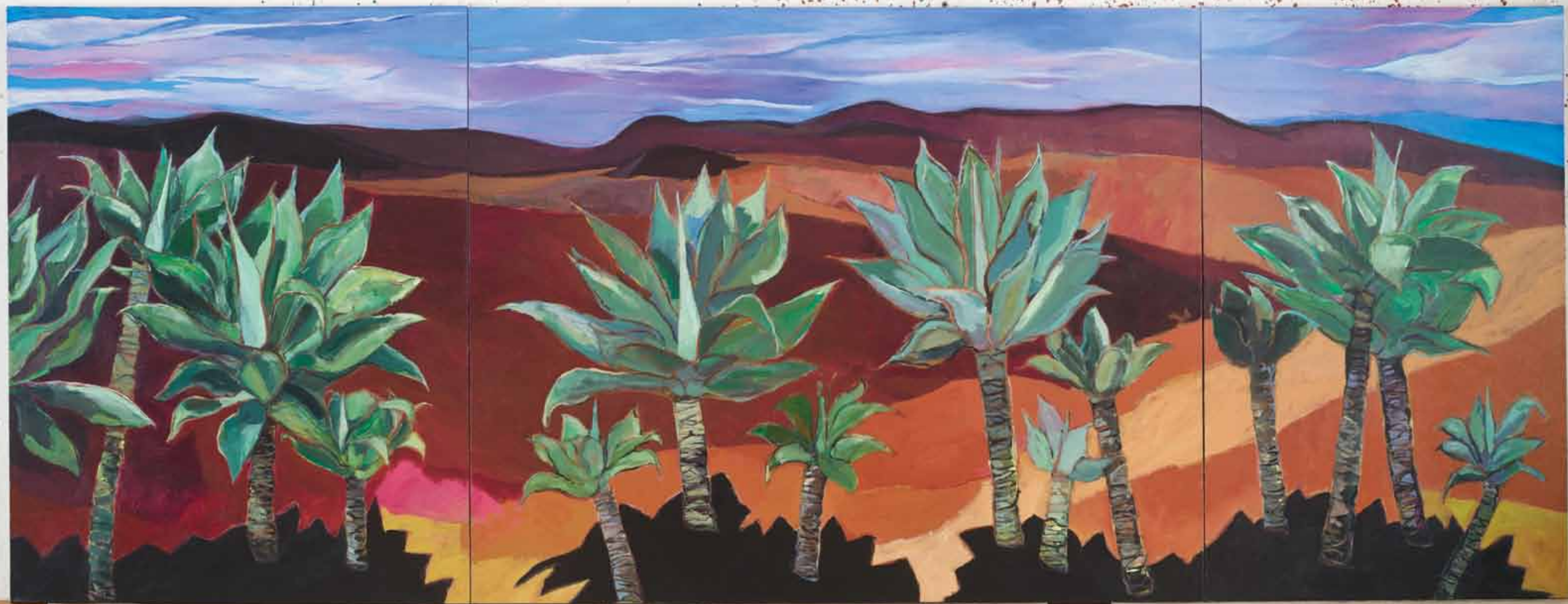
Passante, 2012
Aquarela e carvão sobre papel
15.5 x 10.5 cm



Agaves, 2013
Aquarela sobre papel
10 x 15 cm

PINTURAS

Paisagem (tríptico), 2013
Acrílica sobre tela
130 x 340 cm





Paisagem vermelha, 2013
Acrílica sobre tela
180 x 160 cm



Agave (noturno), 2013
Acrílica sobre tela
180 x 180 cm



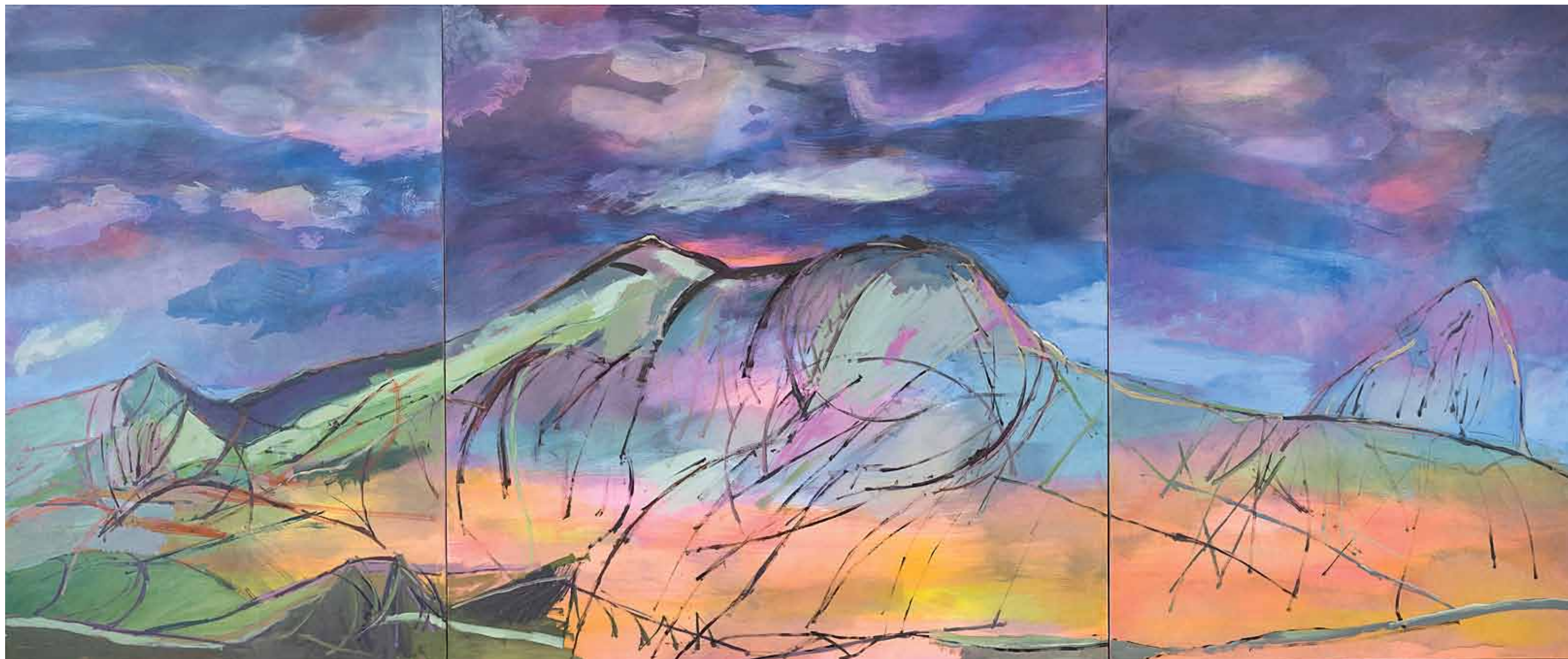
Agave, 2013
Acrílica sobre tela
150 x 150 cm



Paisagem, 2013
Acrílica sobre tela
180 x 180 cm



Paisagem, 2013
Acrílica sobre tela
120 x 220 cm



A montanha de todas as cores (“(...) assim na terra como no céu”) (tríptico), 2013
Acrílica sobre tela
180 x 430 cm



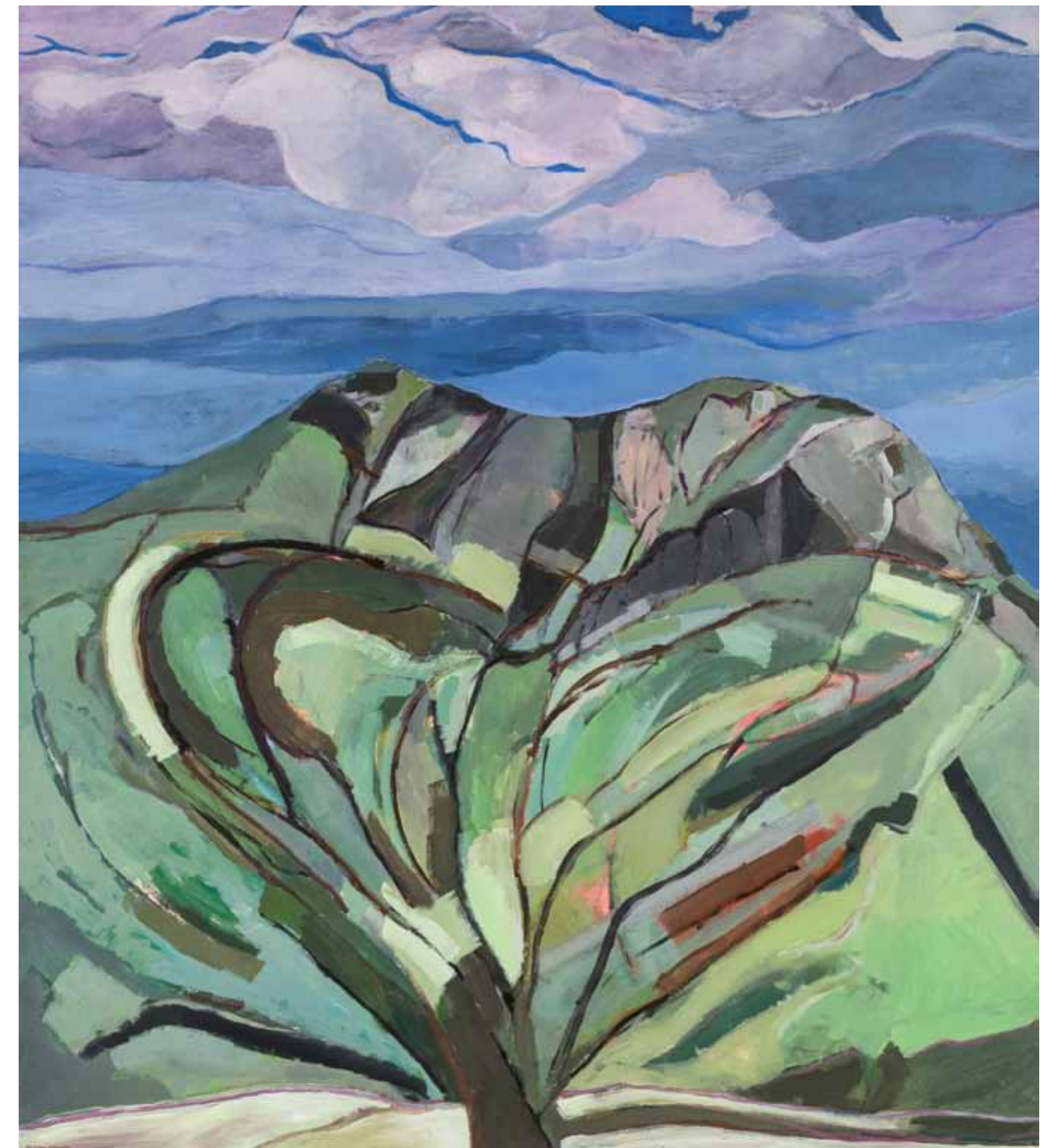
Agaves (tríptico), 2013
Acrílica sobre tela
130 x 370 cm



Paisagem (pedra mulher deitada com agaves) (diptico), 2013
Acrilica sobre tela
160 x 310 cm



Paisagem, 2013
Acrílica sobre tela
80 x 180 cm



Montanha do meio (confluência), 2013
Acrílica sobre tela
180 x 160 cm



Meu doce amigo (retrato de Marcio Espindula), 2013
Acrílica sobre tela
195 x 130 cm



Sara e camélia branca, 2013
Acrílica sobre tela
180 x 100 cm



Retrato de Luisah Dantas, 2013
Acrílica sobre tela
195 x 130 cm

Marcos, 2013
Acrílica sobre tela
195 x 130 cm





HISTÓRICO DA ARTISTA

Regina Chulam
Vitória, ES, Brasil, 1950

1975/6 Frequentou The Heatherly School of Fine Art
1981 Licenciou-se em pintura pela Escola Superior
de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL)

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 1982** Espaço de Arte da Escelsa, Vitória, ES, Brasil
1983 Galeria de Arte e Pesquisa, Ufes, Vitória, ES, Brasil
1984 Galeria Homero Massena, Vitória, ES, Brasil
Galeria do Banco Itaú, São Paulo, SP, Brasil
1987 Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória, ES, Brasil
Grupo Pró-Évora, Évora, Portugal
1988 Pedro Guimarães, Porto, Portugal
1990 “Master lines”, Galeria Quadrum, Lisboa / Portugal
1991 Galeria Quadrum, Lisboa / Portugal
1992 Galeria São Bento, Lisboa / Portugal
1993 Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
1996 Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa / Portugal
“Caminhos de luz”, Galeria Évora-Arte, Évora, Portugal
1997 Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
1998 “Simplicity”, Galeria da Câmara Municipal, Montemor-o-Novo, Portugal
“Impermanência”, Casa Fernando Pessoa, Lisboa / Portugal
2001 Galeria Tancredi, Vitória ES, Brasil
2003 “Procura-se”, Galeria LAG, Lisboa Portugal
2004 “Procura-se II”, Galeria Municipal, Abrantes, Portugal
2005 “Coisa. Movimento”, Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
2007 “Ó pátria amada”, OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brasil
2010 “As flores do jardim dos meus sonhos”, OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brasil
2012 “Nosso mar”, OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brasil

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- 1981** “Liturgias poéticas”, Galerias das Arcadas, Estoril, Portugal
1982 “A3”, Espaço de Arte da Escelsa, Vitória, ES, Brasil
1985 “Cooperativa árvore”, II Bienal de Desenho, Porto / Portugal
Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), Salão de Colagens e Objetos,
Lisboa / Portugal
1986 Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória, ES, Brasil
Fundação Calouste Gulbenkian, III Salão da Fundação Calouste Gulbenkian,
Lisboa / Portugal
1987 II Bienal dos Açores e do Atlântico, Angra do Heroísmo, Portugal
1989 Galeria Quadrum, Lisboa / Portugal
1993 “Pessoa/pessoas”, Espaço de Arte da Ufes, Vitória, ES, Brasil
2008 “1+7 arte contemporânea no Espírito Santo”, Museu Vale, Vitória, ES,
Brasil
2011 “Sobrevitória. Usina Arte Contemporânea 25 anos depois”, Museu de Arte
do Espírito Santo (Maes), Vitória, ES, Brasil
2012 “Novas aquisições 2010/2012 – Coleção Gilberto Chateaubriand”, Museu
de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

OBRAS EM COLEÇÕES

COLEÇÕES INSTITUCIONAIS

- Museu Anastácio Gonçalves, Lisboa / Portugal
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, Portugal
Museu de Arte Moderna (MAM) / Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Brasil
Espaço Universitário (Ufes), Vitória, ES, Brasil

COLEÇÕES PARTICULARES

- Coleção Fernando Mascarenhas, Lisboa, Portugal
Coleção Marcio Espindola, Vitória, ES, Brasil

ENGLISH VERSION

This exhibition of Regina Chulam's drawings and paintings crowns the celebrations of the 15th anniversary of Museu Vale. Originally founded to conserve the memory of the railroad from Vitoria (in the state of Espírito Santo) to Minas Gerais, the museum has become a means of enhancing new initiatives and fulfilling new dreams.

We see this potential in Regina Chulam's repertoire too. The watercolors, drawings and paintings she is showing at this exhibition feature a coherent poetic language representative of the mountains of the state of Espírito Santo, where she lives and works. Her way of portraying life here, while bringing out the simplicity of our surroundings, is what makes her paintings so moving.

After 15 years of artistic, cultural and heritage activities, the museum has become a point of reference for contemporary art, and particularly for its

site-specific works and educational program. By cultivating our most valuable asset - people - Museu Vale has helped build knowledge and experiment while broadening access to culture and heightening the sense of citizenship for the many thousands of children, youth and adults who have visited. These are core values for our team and for Fundação Vale, the foundation that supports the museum.

By holding this exhibition, Fundação Vale is consolidating its commitment to appreciate and strengthen the region's cultural identities, encouraging art, preserving culture, and enabling children and young people to access this context. Together with the museum's many friends, we are celebrating fifteen years of respect for diversity and social inclusion through art.

Fundação Vale

Regina Chulam lives and works in Arace, an upland area in the municipality of Domingos Martins, state of Espírito Santo. A home-cum-studio nestled in this exuberant mountainous setting is where she has taken voluntary refuge since 2003.

Having received artistic training in Lisbon, where she lived and worked for about 30 years, the artist now presents drawings, watercolors and paintings in this exhibition. True to her master, the Portuguese painter and architect Frederico George, she performs the traditional painting ritual, from stretching and priming canvas and brushes, to sharpening her pencils and preparing her color palette.

Against the backdrop of silence as common language: that is how Regina starts her routine preparation for a daily encounter with painting. So many sketches, drawings and outlines, so many questions and urges to make poetry and beauty out of everything she experiences. Normal everyday life becomes an old battlefield on which her combat ends as she finds herself and her painting, accompanied by the fond gaze of Bapoo, her dog.

The painter often recruits locals to act as live models for unique representations of her realm in free realism paintings. Darkness and light characterize the portraits of her friends, which in particular reveal her loving care for them.

From the mountains of Pedra Azul to the agaves in her own garden, Regina is all about passion. Everything is big and small, colored and black-and-white. With intense luminosity, vivid colors, and profoundly contrasting arid shadows, her vibrant landscapes are at once eye throbbing and soothing. In this paradox of sensations, she finds her freedom.

Regina Chulam's deliberate and accurate drawings arrest the body to then free it on paper, as if in motion. Drawing is her first base and mainstay. The artist lives as she draws. The present is her subject matter. Models, waving palm trees, mountain goats, vagrants, other people, free and suave watercolors, and even a heart.

Regina paints from the heart.

Ronaldo Barbosa Curator

REGINA CHULAM AN ORPHIC PAINTING

ADOLFO MONTEJO NAVAS

Vitória/Foz do Iguaçu, September 2013, for Celina

To paint you need the eye,
the hand and the heart.
Two won't do.

Chinese Proverb

Recognizing the
miracle of the universe
requires taking a certain
contemplative distance.

Dore Ashton

I - BEYOND AESTHETICS, A SPIRITUAL ADVENTURE

The confessed practice of pictorial activity never ceases to be a great aesthetic statement, a standpoint and a touchstone for any recognized artistic poetics, regardless of the period's ruling principles and trends. All that and more, given the background and cultural imaginary that painting provides for our eyes of memory and the present, as an awesome heritage. The choice of a favored path cannot be but an adventure that goes beyond aesthetics, a spiritual adventure in the course of which lies truly inaugural and transformative potential.

Regina Chulam's aesthetic biography points to this alternative path that opens up visibility but does not confine its signifieds to motion, located as it is in the coordinates of painting and drawing, or mixed techniques for works that straddle these borders (watercolor, sanguine Indian ink, or other combinations). To take steps forward on this path is almost like approaching an abyss or an aesthetic hazard, paradoxically requiring know-how to stop just in time and in the right place. In most cases, edging over an abyss in this way poses non-differentiation between painting and non-painting. Between pictorial work in itself and related activities, the outcome of months spent on a painting and its continuation may lie in the interim, as their truth is precisely in the interval, in the in-between, the poetics sinuously outlined including results and non-results, like all periods of gestation. As in the case of art, it does not produce things like culture, which is something else; it always produces something in the singular, particularizing vision and perception outside of normal laws and conventions. Hence the intrinsic solitude and communion of her work, its inner truth, found in any object. Mountains and vegetation in the foreground of attention reveal an inner organicity, all constituting a corpus: sheep and goats, chairs, faces in portraits and her body, all approximate a core that implies a healthy state of art and the self, at the same time. A dialogue of artistic subjectivity with Otherness (which results in portraying oneself in the other, this epochal lesson pending like that of political fashion). Listening to the inner power of nature – which this painting asserts so emphatically and almost strenuously – is a sign of this call to battle against the current for a culture trapped in its instrumentalized and

instrumentalizing progress. Therefore, this is not a secluded, self-absorbed painting keeping to itself in the decaying retreat envisaged by some for this age-old activity. It is a dialectical and culturally symbolic proposition on the same scale as the problems we host, which we may be unable to solve in time (it is all symptomatic, as for example the shortage of time resulting from invaded time).

There is a sense of immateriality in this oeuvre that relates to a sentiment of quest: to find in painting (or drawings or watercolors) a truth in voices: a sentiment more complete – than our material or our consciousness – of our cosmological belonging, of our place as human beings. In this sense, the supernatural trait of this painting arises from its Orphic condition, the orientation of its language to what might be called a cosmogonic interpretation, in which Chulam is fully involved. On the other hand, this implies admitting to incompleteness and, consequently, to the need for Otherness. As personal instance, the life of biosophers, a practical example of ascetic life crowned with cultivation of the soul, enters into the intimate immensity that is symbiotically activated in the agave-wombs, mountain-oceans, and blurred narrow borderlines we apparently see. These Greek references to these ideas – which have a religious echo – lead to Romanticism, to the most profound poetry, as the metaphysical link of a cosmovision in which the soul during life is always drafted into the process, even after death. Indeed the magic aspects of this oeuvre involve the artist's understanding of her subjects; she admits to have learned much with she-goats, for example; likewise, painting a chair is not mere inanimate representation. This worldview is interpreted as an animist painting that requires a certain distancing or solitude. In other words, it requires the absence of echoes to better hear the voices proclaiming the act of painting as one of constant discovery that surpasses conceptualization, as if there were a prior de-conditioning as pre-requisite for the act of painting (see here the Asian harmony that the artist's work keeps alive).¹

Who could deny that Regina Chulam's paintings hold their own mystery? The oracle of this painting promises more presence than questions, more latency than representation. Again, the iconography of this oeuvre is a sign of a mystery encrypted in colors, lines, shapes, in a "musical" structure

that inhabits the canvas space, underlying her motivation, thematic choices and repertoire. What you see is more than what you see, and in this sense, her painting and drawing have an undeniable transcendent halo, an unmistakable throbbing aura in their colors and lines... Ultimately, this means to belong in a metaphysical lineage (Giacometti, Rothko, Mark Tobey or Bram van Velde), in which reality is suspended to reach a different real world. A pictorial situation "in which spaces are so easily apprehended" (Frederico H. George). And another live wire always leading from a stated place to a different period.

II - FROM ONE PLACE TO A DIFFERENT TIME

Parallel to, or rather converging with, this alluded condition, the space in which Chulam's work is projected has paramount importance. Nine years ago, the artist withdrew from the metropolitan world and the spectacle of urbes to a quiet place favoring the music of nature in consonance with the perceptive access it affords. Hence the twofold reading of this gesture, as in the case of Paul Gauguin. It denotes a certain refusal of the imposture of society, and not only of art, in favor of the so-called primitive core of perception, which closely relates to emotion as the point of departure. (Emotion was also the aesthetic coin of Delacroix, a painter who attended the festival of color, the "music of the painting", as the fauve Gauguin would say in this respect). Polynesia and Aracê thus become inner journeys, retreats or withdrawals made to regain something lost, a certain connection, and the utmost experience of ourselves that civilization may no longer be able to offer. Partly because its thanatos may be so disguised as simulacrum that it continues to punish us with its transparent attendance.

In harmony with the engulfing experience of the exiled French painter, the American critic Donald Kuspit made a disturbing prediction in 1987. To paraphrase him, art now does not know whether it is on the side of life or death, whether it is biophilic or necrophilic, sane or insane, and mostly does not seem to be concerned over this. It seems that what matters is to continue reproducing, that there be plenty. The real issue in the contemporary situation is not that there should still be plentiful works of art, but that art should itself foster love of life, whatever stylistic form it may take.² Regina Chulam is not a noncommittal onlooker, and her oeuvre is partisan in its hallmark affirmation of life.

This earned and defended position, to be internalized and boosted in her oeuvre, will hold out against a sentence of globalization, or rather a mandatory commandment from the empire of speed, communication, and invasion of time. It must be in the imminent present, promulgating profusion of non-places in detriment of the local. Going against the grain of this steamrolling, crisis-wracked civilization so paradigmatic of this epoch, Chulam's painting seems to occupy – for a while – a space unmeasured by time. It advocates a different space and becomes emblematic of

a much more valuable and pertinent space-time contrast than we see normally (despite technological idolatry, there is an unstated battle in these coordinates).

Thus, and with cosmological recognition of painting as introspective truth and celebration of life to its fullest extent, we may view the artist's oeuvre as sap of nature, or humus striving for reconnection with the powerful forces of nature that are more integral than our fragmented subjectivity. In this imagistic substratum, there is not really a subject, despite the extensive repertoire of vegetation, bestiary, self-portraits, or figures and portraits of others. The scale, size, and visual emphasis, always larger than life, are impressive: in the case of agaves, they look like tree-plants while the figures portrayed are proportionally larger too, in a different dimension, and lacking significant atrezzo, like nudity in space. "I paint the whole body. I take pleasure in being able to portray the subject's 'way of living', especially their look, the way they sit, their hands. Then aura emerges. So I prefer not to paint accessories. Just place and person," the artist says.

Hence the need for symbiosis of spaces – internal and external (of the artist and the world) – to be noted. Space as place for coexisting calls for its concatenated magnitude in her paintings and in her approach: "It would seem, then, that it is through their immensity' that these two kinds of space – the space of intimacy and world space – blend. When human solitude deepens, then the two immensities touch and become identical", Gaston Bachelard remarked.³ Thus, the inhabitation of the images in this painting responds to the praise of the artist's imaginary, or to lived, imagined and loved spaces: to what extent are the mountains and agaves of this region of Espirito Santo mere outdoor scenes, objective images and non-portrait landscapes? (Nothing similar is found in the work of Georgia O'Keeffe, more specifically her enlarged plants). Everything indicates that viewers are invited to a phenomenological pictorial experience, rather than a merely contemplative one. They are prompted to recognize this imbrication of exterior and interior as abysmal matter, a threshold on which Regina Chulam projects images and musters poetic imagination. In his turn, Rainer Maria Rilke wrote a poem⁴ in 1924 that lyrically located the complexity of this other nature-nurtured space on the level of symbiosis of limits:

The space within us reaches out, translates each thing.
For the essence of a tree to be real for you,
cast inner space around it, out of the space
that exists in you. Encircle it with restraint.
It has no borders. Only in the realm
of your renouncing can it, as a tree, be known.

In our pursuit of reconnection with objects or things, we are not far from a free religiosity with no transcendent God, just a way of "simply being, a way of inhabiting the world, the universe. A way of living one's relationship with oneself, with the real, with others – with everything."⁵ All of which precisely shows that this painting is exercised as a portal through which one somehow ascends to another dimension.

III - MATRICES FOR A POETICS (ITINERARY)

White is white, black is black, painting is in the transitions.
Frederico Henrique George

As a small constellation, or drawing a different itinerary, a few cardinal bearings may be enunciated in Regina Chulam's creative work that extend beyond the actual time of its production and crosses its section, as they respond to certain iconic works pervading her poetics and connecting her seasons. In this biographical context, here summarized for circumstantial reasons, there are paradigmatic works of previous conceptual content, such as *Ó Pátria amada* (2007) based on the imaginary of the animal lottery (jogo do bicho) or the *Impermanência* (1998)⁶ self-portraits, both of measurable extension and wavelength. The former was inspired by the popular (and illegal) street lottery in Brazil, the tickets of which feature a unique collection of numbered strips with drawings of corresponding animals. The artist drew 25 animals on carbon paper with the aid of various materials. Then she applied this bestiary over numbers, collage-style, as a truly imagistic collection in which numerology of fortune and bestiary interpenetrate, producing a sort of animalia in a haunted state, like fortune in gambling. (Here, the animals disguised as human hope star a visual fable, both graphic and caustic).

This series infers a core feature: Regina Chulam's oeuvre reveals a keen and plural devotion to series – rather than phases, always so modernist. They present aesthetic approximations to a center of attention and magnetism, which may allow unending returns. Indeed, the Far East, always so ubiquitous in this poetics, points to a path to follow – "Paint bamboos for ten years. Become a bamboo. Then forget all about bamboos when you are painting" – was Suzuki's advice in *Zen and Japanese Culture* (1957), now adapted to drawing. Chulam seems to have internalized this attitude, hence her passionate dedication to certain elements for entire periods. First she used chairs, oceans and plants, she-goats, dogs, passersby, and her own face; now there are mountains, agaves, skies and people, and soon there will be palm trees, clouds, winds...⁷ Her attitude, however, is unchanged: "If there is magnetism (or aura), the process

is the same as that of a portrait or any other painting. I believe that 'attraction' is what justifies everything: driven by passion for that 'thing' – be it a person, a mountain, a chair, flowers, ocean, goats, and so on. I simply become passionate about it and I want to paint it."⁸ This applies especially to her drawing, an animist visual calligraphy prodigal for its numerous examples that acknowledges, as watercolor works do, the pure truth that a sketch is the work. (Drawings of magical clumps of passersby and bathers in Curuípe [2012], or previous depictions of she-goats or sheep, separate the way form, motion and detail pose an imagistic communion for three minutes – also the posing time of her models).

In this artistic sphere, Impermanência – um caminho para o autoconhecimento [Impermanence – a path to self-knowledge] (1998) is a tour de force of identity, as portraits often are. This holds particularly true when it is produced in a quantitative immersion (from Rembrandt to Van Gogh, for instance, art is full of famous explorations of subjectivity in recorded images of Dutch geography). Regina Chulam pores over an imagistic mirror that becomes opaque or echoes Otherness, difference, and defamiliarization, as she turns out more views of herself. In this case, there are over 700 self-portraits in which her mapping of subjectivity is offered as a multiple (it was not by chance that this visual 'heteronomy' became a solo exhibition at Casa Fernando Pessoa, in Lisbon, now being set up at a hectic pace). Ultimately, the real self-portrait was a set of pieces fixed to a fleeting face that translated gestures, different signs, and marks of transition as Otherness. However, the gaze is what remains unchanged along this path, the visual source of the eyes: "There is only one certainty: staring at the mirror. It is like when we are meditating, with our eyes half open, fixed. Repetition is never exhaustive. Search becomes fascinating in view of the result obtained. It is always new or renewed, reborn. I re-create myself in a 'reflective' process. And a realm of incantation emerges. Vibration of the element (material, glass, time, image, and the intervening agent) produces the inaudible sound of the space we inhabit. A continuum."⁹

A dictionary defines the adjective 'continuous' as "that which happens or exists without breaks or interruptions; unceasing; successive; said of magnitude or quantity that varies by infinitely small differences; said of electric current

that is always in the same direction; [...]"¹⁰ In fact, the idea of 'continuum' is a source of perpetual motion in Regina Chulam's artistic production, along with another operative concept relating to self-portraits. It explains the jump from one painting to another of the same size, paintings as drawings, like pages in an imaginary book in which we learn and unlearn, as Chulam herself insinuates. Tethered to this condition of transition is the choice of large-scale supports allowing physical movement, personal involvement – of being in the painting – walking through the structure and feeling the dance of colors when they are manifested as surfacing underwater current.¹¹ This may also be associated with the painting's chromatic transitions, and the adverse context in terms of lighting in the case of Brazil – a situation that the artist (pre)senses, as previously explained by Mário Carneiro and, before that, by Manet when he visited the Tropic of Capricorn. Brazil's light has no modulation, but dazzlingly bright dense and flat colors; there are no nuances in progress, only clouds to slightly soften light, contrast (Oswaldo-Goeldian in color, one might say). This two-dimensional flatness facilitated by lack of depth and volumes, said the Brazilian photographer, was due to the key characteristic of the landscape, the "color contrast of the two primaries, red and green. Added to this contrast for up to eight diaphragm settings, thus creating moments at which it is very difficult to tame this image."¹² Manet too [who visited Brazil in 1850, after a voyage as cabin boy] tried to paint here and did a few watercolors, but complained: "This is a very difficult country to be painted; I cannot get this light here."¹³

The question is how to take up this image, this luminous landscape, this light without depth of field. Indeed, the above epigraph relocates the problem. Both painting and reality – whatever our mysterious understanding of it – are manifested in this slippage, this continual metamorphosis in which painting is also paradoxically able to offer – again – its own insights into the complexity of reality.¹⁴ In confrontation with painting, "with its limits, each painter has the responsibility to prove the non-actuality of his/her painting and that of painting in general. Non-actuality in this context does not mean outdated, anachronistic or obsolete, but precisely the opposite. Non-actuality of painting

means that it does not depend on contemporary, past or future conditions, external to themselves. Painting is based on itself as a means of problematizing of painting itself."¹⁵ When painting the perplexity of the human species and nature, her continuous and conscious epiphany remains an instrument of pictorial analysis: awed and undaunted.

However, Regina Chulam's portraiture calls for a chapter apart as one of the most difficult of the pictorial genres, and by extension of art too; as a territory, it remains a vital constant in her production. The desire to portray, to be able to capture the essence of a human being – to probe the soul of the sitter – is an age-old ambition of painting that photography has partly inherited. There is the distinct importance of the head as the center of personal emanations. In fact, the apex of the sitters portrayed is always the person's head drawn and colored to have some aura – so there is no place for anything else, just a chair or the anonymous and almost metaphysical background of a wall or a corner. The person is alone in space, as always (as we know, time is more deceptive than space). There are no elements or minimally perhaps a chrysanthemum, a flower held in a hand, a minimal company. Hence the visual charm produced far from the notion of models and closer to emotions emanated from persons, as Iberê Camargo would say." However, as the portrait takes on a life of its own, it will ask to be shown. 'Personal aura' is not only that of the sitter, but that of the portrait itself."¹⁶ The portrait takes on life of its own based on the sitter and will be a vertical extension of a human being that is attached to the painting but that will never be himself.

What we have, therefore, is a painting of fluctuations, revealing almost imperceptible internal motions that may be visually detected in paintings as fissures of light, slits drawn, lines-wefts (color filaments between layers of paint), like an architecture that deals with what is submerged, or the invisible as organic other – a latent, magmatic and primeval corpus. Significantly, in this respect, Regina Chulam is drawn to quantum physics, and in particular, to the uncertainty principle, which ultimately influenced Coisa.movimento (2005)¹⁷. This work pictorially derived from her awe on reading about the quantum laws of this physical principle of the universe. Encyclopedia entries speak of the "Principle

of quantum mechanics, discovered by Heisenberg, that there are features of the universe, like the position and the velocity of a particle, that cannot be known with complete precision. Such uncertain aspects of the microscopic world become ever more severe as the distance and time scales on which they are considered become ever smaller. Particles and fields undulate and jump between all possible values consistent with the quantum uncertainty. This implies that the microscopic realm is a rolling frenzy, awash in a violent sea of quantum fluctuations."¹⁸

There is no doubt that colors function as chromatic psychograph of this vibratory field, more figures than bodies (in the words of Brusatin), which enables them to incarnate laws of mutation, becomings... (while associating this submerged iceberg sensed by another physicist). In this sense, colors are identified with the names that precariously designate them, since color is a language game (see Wittgenstein¹⁹), which comes between objects and ourselves, establishing a different relationship and one that is more liberating than we have categorized as such in our perception (or 'habit', too). In painting for its own sake there is a revolution of the gaze, of symbolic categories pre-determined for colors, since, as in the case of Regina Chulam, they must produce a worldview. Finally, they produce a world that is – and, at the same time, is not – tied to their figuration. The production of color signifieds does not share the a priori color palette that the outside world apparently poses. For this reason, perhaps, the artist is duly attuned to the pursuit and construction of a different world, with a chromatic semantics of her own, and determines the cardinal points of her artistic language: "I am after the path of light, its speed, the waves that make things visible." And, perhaps as a pledged legacy, "even when there is no need to pursue it any further."

IV – AN OTHER FEMININITY

When I become passionate about a bowl. Regina Chulam

Gender issues are now part of the identity of contemporary aesthetics. Sometimes almost procedurally so, as a historical counterweight; other times, as part of an important exploration of what is called alterity or Otherness, recognition of the other, a new negotiation of differences demystifying the essentialist side. In the case of Regina Chulam, perhaps we see another, more internal characteristic of a different order of femininity (uncommon, not at all standardized) in which nature, as pachamama (mother-earth in Aymara, the language of the indigenous people of the highlands, and the title of Eryk Rocha's 2008 film) gravitates on a clearer and deeper level. Indeed, this painting is associated to a close sharing or contact with nature, without excessive or convenient outward motives, like an enigma silently listening to its music.

Nature pregnant and imbued with its latency, as in many of her works, not figuratively but as choice of live aspects: seascapes, magnetic fields of color, in their immense presence, translate this cosmos-oceanic or telluric symbiosis harmonizing with its resemblance to land. The agaves or mountains themselves feature an exposed, bare carnality (agaves are nudes, mountains are wombs, and hearts, reef pebbles), and within their structure host a branching framework of lines – a bundle of nerves – that translates a body, a uterine element, an inner physicality coupled to life drives. These drives were previously sensed – *ma non tropo* – in the works of Tarsila Amaral, and particularly – ostensibly – those of Maria Martins. In the cases of these artists, in bodily elements that expand and take on another dimension, there is *sui generis* de-configuring and abstraction. A somewhat pantheistic organicity, by extension, not limited to the conventional (bourgeois) or combative (feminist) female imagery but one guided by a more feminine view of roots, primitive and wild, although conscious of the cause in our own time. An archaic extension of Regina Chulam appears here as impression of a world that hosts everything, particularly the primeval.

Ultimately, this painting does not speak to genders – or their purity or location –, and in this sense, it is far from politically correct in terms of gender politics, as in the fashionable sociology of art. Rather than being gender based (not going into the ghetto of female language), her painting is transgendered²⁰ and detached from previous categories, for its greater sense of breaking away from narrowly polarized orders. Perhaps this is due to the body of nature and its sexuality existing in a different way, neither cultural nor constructed. It precedes divisions, social formatting...

If there is a body in this oeuvre, it is doubly projected by Chulam's gesture, as the physical action of the body in painting – its confrontation with the canvas – is more than gestural. It is revealed by the canvases' underlying imaginary, a submerged body the pantheism of which could only be ambivalent, akin to the spirit of Max Ernst's paintings (and his explicit metamorphosis of men, animals, plants)²¹ that remains hidden in Regina Chulam's painting, in a germinal state, as if in an earlier moment. Thus it presents a metaphor of nature as sexual polarity that has partly disappeared, beyond the opposition of the sexes that transcends monosemic, one-dimensional categories. Nature as the linkage between submerged (depth) and contours (surface) of which this painting aspires to be transition – the visible of the invisible.

V - CONJUGATING THE SKY

Offspring of heaven, orphans of cosmos! Edgar Morin

Regina Chulam's most recent painting takes a new plunge in nature with the conquest of the sky, its conjugation. For the first time, this element speaks louder than others: it becomes a verb and combines elements of her painting into a new matrix, be they mountains, agaves... This gives rise to an interesting situation in her recent canvases because mountains are given reflections from the sky in their color-drawn geology²² and this celestial aspect takes on greater dimension and presence in her composition, significantly expanding its space. "I found myself with my sky," the artist admits with some astonishment at her home-studio in Aracê, as if the live-wire of this painting then took on this new linkage by sky-izing earth, to coin a celestial neologism. Her most recent paintings inscribe actual skies in the part set aside for mountains; clouds fuse into layers of earth and color-layers are hybridized. The sky space gained larger proportions and more weight in terms of compositional value: "And whenever space is a value – there is no greater value than intimacy – it has magnifying properties. Valorized space is a verb, and never, either inside or outside us, is grandeur an 'object'."²³ In fact, subject and object (artist and painting) swap places here and cross their boundary line; painting in motion; its gesture reaching us physically too.

On the artist's horizon a new fabric of clouds is emerging, and the sky appears as new pictorial territory, with almost monumental-size heart figures arising from drawings of stones, like heart-rocks or ocean-asteroids, fruit of the reefs of Bahia, where erosion shapes memory, and life drive reaches the shoreline. Winds too, almost invisible, have been combined into Regina Chulam's imaginary, in ribbed drawings of palm trees (India ink and watercolor) like X-rays of motion. It constantly favors dialogue between structure and movement in painting as antithetical aspects: underlying fabric as lines of support for her compositions and the gaze that enters into and hosts the motion she pursues so intently.²⁴ "Now I am drawn to ocean currents and winds. I'm sure structure will be there. I am imbued with it. The

small, the great, 'on earth as it is in heaven', the Universe, the human being. Universes within the Universe. The same principle, continuous and discontinuous. MOTION. LIGHT."²⁵

In this celestial correspondence glimpsed in the clouds and the coming movements of coconut trees to be painted on canvas (in the score written by the wind on drawings of bare lines like Asian calligraphy, on which their sound may be heard), like Regina Chulam, each of us has the right to have and construct their own skies. We can also be accountable for them with our inner truth, since this painting is always a call, which requires a profound change of dial. It requires boldness to seek this exacting and profound attunement, in such a falsely complacent period as ours.

Notes

1. Regina not only openly practices Asian spiritualism (concentration, synthesis, cultivation of literary and philosophical sources), but uses tools clearly reflecting its cultural elements (Indian ink, special brushes, supports). The biography in this catalogue provides some contextualization for this artist, who is partly Portuguese and partly from the state of Espírito Santo, in Brazil. Note, however, the question of belonging to the generation of Portuguese artists that emerged in the 1980s, including Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes, Manuel Rosa, José Pedro Croft, Albuquerque Mendes, Julião Sarmento, Jorge Molder, and Paulo Nozolino. Paula Rego, a painter of a universe that is very much his own, would be placed on different generational coordinates, as is the case of Regina Chulam.
2. KUSPIT, Donald. "The Pathology and Health of Art: Gauguin's Self-Experience". In *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.31.
3. BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Maria Jolas (trans.). Boston: Beacon Press, 1994, p. 202.
4. BARROWS, Anita and MACY, Joanna. *A Year with Rilke: Daily Readings from the Best of Rainer Maria Rilke*. New York: HarperCollins, 2009, p. 41.
5. COMTE-SPONVILLE, André. *La feliz desesperanza*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008, p. 94. Translated for this edition.
6. *Similar to Procu-ro-me procura-se* (2002), also a reflection on identity, by Lenora de Barros.
7. Her series of chairs from the late 1980s shows post-Cubist descent with animistic features; anthropomorphized constructions in her figuration of color planes: chairs - faces - masks.
8. E-mail from Regina Chulam to the author, 8 September 2013.
9. Written by the artist in relation to a derivation of Impermanência, as in the "Procura-se" exhibition at Galeria LAG, Lisbon, 2003. In this new series by Regina Chulam, ten self-portraits strip the ego of all emotionally representative clothes that personified her. The artist notes: "A trans / figuration takes place. Only the skeleton of the ego remains. In the course of creative work, I discover who I am in the vibrational field in which I find myself. I am that person, the previous one and the next one. One anticipates the other, which does not exist without it."
10. Dicionário da Língua Portuguesa. Oporto: Porto Editora, 1977. Translated for this edition.
11. Regina Chulam confesses her dislike of confinement to mid-size formats; she prefers the smaller or larger ones, in which she can be immersed. In this palette, the artist shows her chromatic preferences for green, red and earthen colors.
12. Interview, Mário Carneiro, Lauro Escorel (1998).
13. Interview, Mário Carneiro, op. cit.
14. It is surely a sign that the painting of young artists such as Eduardo Berliner, Vania Mignone or Cristina Canale shows these aesthetic circumstances, porous with life, and therefore beyond a painting self-absorbed in its formal configuration.
15. HERKENHOFF, Paulo. Poética da percepção (questões da fenomenologia na arte brasileira). Rio de Janeiro: MAM, 2008, p. 67.
16. E-mail from Regina Chulam, op. cit.
17. Like Master lines (1990-1992) this is a geometry in which a paeon to structure is manifest in the dialectic between lines and points (from modeling for sewing) and colors, in a abstract-expressionist transparency with sensitive constructivism. This series, with painted papers glued on wood or canvas, offers a transaction / exchange with colors that helps to understand the force-lines of space.
18. GREENE, Brian. *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*. New York: W.W.Norton & Co., 2003, p. 424.
19. Treatises by philosophers such as Isaac Newton and Ludwig Wittgenstein scrutinized the abyss of color. Writers Johann Goethe and G. C. Lichtenberg produced analyses of their own too. The writer and essayist Félix de Azúa meticulously examines color in *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Planeta, 1995, p. 94-102.
20. Idea suggested by C. Almeida Neves, as well as a different femininity.
21. In the pictorial (and sculptural!) poetic of the German painter and the sculpture of Maria Martins, there is recognition of a different organic affinity – the Brazilian artist's more sexualized fluency, and Max Ernst's more abstract eroticism.
22. Admiration for Cézanne is recognized here, if not for results, for the process of seeing nature as a profound backdrop. In the above-mentioned geology of color, one may infer Regina Chulam's comprehension of the motion of mountains.

23. The Poetics of Space. Op. cit., p. 202.

24. In this short piece, given the breadth of her artistic career, and being aware of the cultural irony of not having references to the literature concerning her oeuvre, I must refer merely as a reminder, to two series that focus on the power of space, showing structure assembled on the basis that the painter constantly wishes to guess that is there and help to construct, that moves back and forth on the canvas, as in the Fibonacci series (1991) and its numerical measures related to mathematical concepts. Or As flores do jardim dos meus sonhos [Flowers from the garden of my dreams] (2010), an oneiric Borgesian title in which compositional structures (paintings of paintings through editing effects, and plastic supermarket trays) were essential elements of an anti-natural work.

25. E-mail from Regina Chulam to author, op. cit.

Subtitle of works

P. 24
Heart, 2013
Chinese ink on paper
20 x 20 cm

P. 31
Woman in blue bikini, 2012
Charcoal, sanguine and watercolor on paper
32 x 24 cm

Man photographing, 2012
Watercolor and charcoal on paper
32 x 24 cm

P. 32
Passer-by, 2012
Watercolor and Chinese ink on paper
32 x 24 cm

P. 34
Rabbit - Oh Beloved Motherland, 2007
Collage and "carbon copied" drawing on wood
34 x 34 cm

P. 35
Oh Beloved Motherland, 2007
Collage and "carbon copied" drawing on wood
22 x 27 cm

P. 36
Sheep, 2013
Chinese ink on paper
20 x 20 cm

P. 38
Bowl, 2003
Fresco on cotton tow
28 x 21 cm

P. 40
Study for Movement, 2012
Watercolor and Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 41
Movement of palm trees, 2012
Watercolor and graphite on paper
24 x 32 cm

Movement of palm trees, 2012
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 52
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 53
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 55
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 56
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 57
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 58
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 59
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 62
Bapoo, 2013
Chinese ink on paper
75 x 110 cm

P. 63
Bapoo, 2013
Chinese ink on paper
75 x 110 cm

P. 64
Bapoo, 2013
Chinese ink on paper
75 x 110 cm

P. 71
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
110 x 75 cm

P. 67
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
100 x 70 cm

P. 68
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
100 x 70 cm

P. 69
Study for Marcos portrait, 2013
Chinese ink on paper
100 x 70 cm

P. 72
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
100 x 70 cm

P. 46
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
11,5 x 15,5 cm

P. 60
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
76 x 56 cm

P. 73
Untitled, 2013
Chinese ink on paper
76 x 56 cm

P. 77
Heart, 2013
Chinese ink on paper
32 x 24 cm

P. 86
Movement, 2012
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 50
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 80
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 87
Movement, 2012
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 79
Movement, 2012
Chinese ink on paper
32 x 24 cm

P. 44
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
24 x 32 cm

P. 76
Passer-by, 2012
Chinese ink on paper
32 x 24 cm

P. 48
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
17 x 24 cm

P. 82
Agaves, 2013
Watercolor and charcoal on paper
20 x 20 cm

P. 75
Heart, 2013
Chinese ink on paper
20 x 20 cm

P. 46
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
11,5 x 15,5 cm

P. 90
Agaves, 2013
Watercolor on paper
10 x 15 cm

P. 88
Passer-by, 2012
Watercolor and Chinese ink on paper
15,5 x 10,5 cm

P. 51
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
10,5 x 15,5 cm

P. 89
Passer-by, 2012
Watercolor and charcoal on paper
15,5 x 10,5 cm

P. 84
Movement, 2012
Chinese ink on paper
10,5 x 15,5 cm

P. 47
She-goat, 2013
Chinese ink on paper
11,5 x 15,5

P. 104
The mountain of all colors ("(...) on earth as it is in heaven") (triptych), 2013
Acrylic on canvas
180 x 430 cm

P. 94
Landscape (triptych), 2013
Acrylic on canvas
130 x 340 cm

P. 108
Landscape (slumbering woman rock ridge with agaves) (diptych), 2013
Acrylic on canvas
160 x 310 cm

P. 106
Agaves (triptych), 2013
Acrylic on canvas
130 x 370 cm

P. 98
Agave (nocturnal), 2013
Acrylic on canvas
180 x 180 cm

P. 111
Mountain in the middle (confluence), 2013
Acrylic on canvas
180 x 160 cm

P. 115
Portrait of Luisah Dantas, 2013
Acrylic on canvas
195 x 130 cm

P. 114
Sara and white camellia, 2013
Acrylic on canvas
180 x 100 cm

P. 113
My sweet friend (Portrait of Marcio Espindula), 2013
Acrylic on canvas
195 x 130 cm

P. 117
Marcos, 2013
Acrylic on canvas
195 x 130 cm

P. 118
Landscape, 2013
Acrylic on canvas
120 x 220 cm

P. 97
Red landscape, 2013
Acrylic on canvas
180 x 160 cm

P. 101
Landscape, 2013
Acrylic on canvas
180 x 180 cm

P. 99
Agave, 2013
Acrylic on canvas
150 x 150 cm

P. 110
Landscape, 2013
Acrylic on canvas
80 x 180 cm

ARTIST TIMELINE

Regina Chulam
Vitória, ES, Brazil, 1950

- 1975/6** Attended the Heatherly School of Fine Art
1981 Holds a degree in painting from Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL)

SOLO EXHIBITIONS

- 1982** Espaço de Arte da Escelsa, Vitória, ES, / Brazil
1983 Galeria de Arte e Pesquisa, Ufes, Vitória, ES, Brazil
1984 Galeria Homero Massena, Vitória, ES, Brazil
Galeria do Banco Itaú, São Paulo, SP, Brazil
1987 Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória, ES, Brazil
Grupo Pró-Évora, Évora, Portugal
1988 Pedro Guimarães, Porto, Portugal
1990 "Master lines", Galeria Quadrum, Lisbon, Portugal
1991 Galeria Quadrum, Lisbon, Portugal
1992 Galeria São Bento, Lisbon, Portugal
1993 Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
1996 Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisbon, Portugal
"Caminhos de luz", Galeria Évora-Arte, Évora, Portugal
1997 Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
1998 "Simplicity", Galeria da Câmara Municipal, Montemor-o-Novo, Portugal
"Impermanência", Casa Fernando Pessoa, Lisbon, Portugal
2001 Galeria Tancredi, Vitória ES, Brazil
2003 "Procura-se", Galeria LAG, Lisbon, Portugal
2004 "Procura-se II", Galeria Municipal, Abrantes, Portugal
2005 "Coisa. Movimento", Biblioteca Calouste Gulbenkian, Ponte de Sor, Portugal
2007 "Ó pátria amada", OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil
2010 "As flores do jardim dos meus sonhos", OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil
2012 "Nosso mar", OÁ Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil

GROUP EXHIBITIONS

- 1981** "Liturgias poéticas", Galerias das Arcadas, Estoril, Portugal
1982 "A3", Espaço de Arte da Escelsa, Vitória, ES, Brazil
1985 "Cooperativa árvore", II Bienal de Desenho, Oporto, Portugal
Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), Salão de Colagens e Objetos, Lisbon, Portugal
1986 Galeria Usina Arte Contemporânea, Vitória, ES, Brazil
Fundação Calouste Gulbenkian, III Salão da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal
1987 II Bienal dos Açores e do Atlântico, Angra do Heroísmo, Portugal
1989 Galeria Quadrum, Lisbon, Portugal
1993 "Pessoa/pessoas", Espaço de Arte da Ufes, Vitória, ES, Brazil
2008 "1+7 arte contemporânea no Espírito Santo", Museu Vale, Vitória, ES, Brazil
2011 "Sobrevitória. Usina Arte Contemporânea 25 anos depois", Museu de Arte do Espírito Santo (Maes), Vitória, ES, Brazil
2012 "Novas aquisições 2010/2012 - Coleção Gilberto Chateaubriand", Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro, RJ, Brazil

WORKS IN COLLECTIONS

INSTITUTIONAL COLLECTIONS

Museu Anastácio Gonçalves, Lisbon, Portugal
Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisbon, Portugal
Museu de Arte Moderna (MAM) / Collection Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Brazil
Espaço Universitário (Ufes), Vitória, ES, Brazil

PRIVATE COLLECTIONS

Collection Fernando Mascarenhas, Lisbon, Portugal
Collection Marcio Espindula, Vitória, ES, Brazil

Fundação Vale

CONSELHO CURADOR CURATORIAL BOARD

Presidente | *President*
Vania Somavilla

Conselheiros | *Members*
Adriana Bastos
Luiz Eduardo Lopes
Marconi Vianna
Zenaldo Oliveira
Antonio Padovezi
Alberto Ninio
María Gurgel
Luiz Fernando Landeiro
Luiz Mello

CONSELHO FISCAL SUPERVISORY BOARD

Presidente do Conselho Fiscal | *President*
Vera Elias

Conselheiros | *Members*
Cleber Santiago
Benjamin Moro
Felipe Peres
Sílvia Zagury

CONSELHO CONSULTIVO ADVISORY BOARD

Presidente do Conselho Consultivo | *President*
Murilo Ferreira (CEO Vale)

Conselheiros | *Members*
Danilo Santos da Miranda
Diretor do SESC SP
Director General of SESC SP

Dom Flávio Giovenale
Bispo de Abaetetuba
Bishop of Abaetetuba

Luis Phelipe Andrés
Conselheiro do IPHAN
Board Member at IPHAN

Paula Porta Santos
Historiadora e Doutora pela USP
USP Historian and Professor

Paulo Niemeyer Filho
Chefe do Centro de Neurologia Paulo Niemeyer
Head of Centro de Neurologia Paulo Niemeyer

Silvio Meira
Presidente do Conselho Administrativo do Porto Digital
Chair, Administrative Board at Porto Digital

Diretora-Presidente | *Director President*
Isis Pagy

Gerência Geral de Esporte, Cultura, Geração de Trabalho e Renda e Estação Conhecimento
General Management of Sport, Culture, Employment and Income Generation, and Knowledge Center

Marco Barros
Gerência de Cultura e ativos
Culture and Assets Management

Eduardo Maciel
Rodrigo Silva Barreto
Thiago Saldanha

Gerência Geral de Relações Intersetoriais
General Manager, Trade Relations

Andreia Rabetim

Desenvolvimento Institucional | *Institutional Development*
Vivian Medeiros

Vale

Presidente | *President*
Murilo Ferreira

Diretor Executivo de Ferrosos e Estratégia
Executive Officer, Ferrous Metals and Strategy
José Carlos Martins

Diretor do Departamento de Pelotização
Executive Officer, Ore Pelletization Department
Maurício Max

DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES COM COMUNIDADE COMMUNITY RELATIONS DEPARTMENT

Diretora de Relações com Comunidade
Executive Officer, Community Relations
Isis Pagy

Gerente Geral de Territórios Sul
General Manager, Southern Region
Christiana Costa

Gerente de Relações com Comunidade do Espírito Santo | *Community Relations Manager, Espírito Santo*
Daniel Rocha Pereira

Analista de Relações com Comunidade do Espírito Santo | *Community Relations Analyst, Espírito Santo*
Andressa Azevedo

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO COMMUNICATIONS DEPARTMENT

Diretor de Comunicação
Executive Officer, Communications
Sergio Giacomo

Gerente Regional de Comunicação do Espírito Santo
Regional Manager, Communications in Espírito Santo
Maurício Manzali

Assessoria de Imprensa | *Press Liaison*
Elaine Vieira e Marcone Andrade

Gerência de Patrocínios | *Sponsorship Management*
Christiana Saldanha

Flavia Rocha
Willman Miranda
Eveline Maria

Museu Vale

CONSELHO ADMINISTRATIVO E FISCAL DO MUSEU VALE MUSEU VALE ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL BOARD

CONSELHO ADMINISTRATIVO ADMINISTRATIVE BOARD

Presidente | *President*
Maurício Max

Conselheiros | *Board Members*
Ana Coeli de Oliveira Piovesan
Carlos Quartieri
Eduardo Maciel
Eugênio José Faria da Fonseca
Fábio Costa Brasileiro da Silva
Maria Alice Paoliello Lindenberg

CONSELHO FISCAL SUPERVISORY BOARD

Presidente | *President*
Giuliano Santos

Conselheiros | *Members*
Gustavo Mousinho
Leonardo Gava

Museu Vale

Diretor | *Director*
Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa e Financeira
Financial and Administrative Manager
Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-Educação
Art Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora | *Producer*
Elaine Pinheiro

Museóloga | *Museologist*
Agnes Scolforo

Auxiliares Administrativos e Financeiros
Financial and Administrative Assistants
Bruno Mota

Fagner Chaves

Auxiliar de Produção | *Production Assistant*
Diester Fernandes

Programa Educativo | *Educational Program*

André Leão
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro

Atendente | *Clerk*
Regiane Vervloet

Estagiários Administrativos e Financeiros
Administrative and Financial Trainees
Rhewlyn Pontes
Ricardo Alves

Estagiários do Programa Educativo
Educational Program Trainees
Ester Ávila

Jessica Braun Elias
Keitiane Léles
Mariana Gomes Eduardo

Estagiário de Produção | *Production Trainees*
Diego Nunes

Aprendizes | *Apprentices*

Amanda de Oliveira B. de Almeida
Andressa Meireles dos Santos
Dayane Gomes dos Santos
Gabrielli Freire da Silva
Girlene Felício da Silva
Leonardo Mageski Amorim
Richardson Marques da Silva
Robert Herycles Sabino Azevedo
Valber Pereira Vargas
Victor Laranjeira Aguiar

Exposição *EXHIBITION*

Curador | *Curator*

Ronaldo Barbosa

Coordenação Geral | *General Coordination*

Ana Regina Machado Carneiro

Design da Exposição | *Exhibition Design*

Ronaldo Barbosa

Produção | *Production*
ARTVIVA Produção Cultural

Assistente de Produção | *Assistant Production*

Mariana Riscado

Projeto Gráfico | *Graphic Design*

Dupla Design

Museologia | *Museology*
Sandra Sautter

Projeto Iluminação | *Light Design*
Julio Katona - Artimanha

Coordenação de Montagem | *Setup Coordination*
Tuca Sarmento

Preparação Técnica do Espaço
Technical Preparation of the Area

Adalto Corrêa dos Santos

Assessoria de Imprensa | *Press Relations*
Silvana Cardoso - Passarim
Comunicação e Marketing

Auxiliar Administrativo | *Administrative Assistant*

Ronaldo Leopoldo Torres

Registro Fotográfico | *Photography*

Sérgio Cardoso

Registro Videográfico | *Videomaking*

Olhos Coloridos

Catálogo *CATALOG*

Editores | *General Editors*

Ana Regina Machado Carneiro

Ronaldo Barbosa

Texto | *Text*

Adolfo Montejo Navas

Design Gráfico | *Graphic Design*

Dupla Design

Revisão de textos | *Proofreading*

Rosalina Gouveia

Versão para o inglês | *English Translations*

Izabel Murat Burbridge

Fotografias | *Photographs*

Pat Kilgore

Museu Vale

Antiga Estação Pedro Nolasco s/n

Argolas Vila Velha - Espírito Santo

Brasil - 29114-920

Tel 55 (27) 3333-2484

www.museumvale.com







