

SAMSON FLEXOR

ALÉM

DO

MODERNO

mam

SAMSON FLEX

ALÉM

DO

MODERNO

Ministério do Turismo e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

SAMSON FLEXOR:
ALÉM DO MODERNO

Curadoria
Kiki Mazzucchelli

22.01 —
26.06.2022



patrocínio

parceria



realização



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



SAMSON FLEXOR

ALÉM
DO

MODERNO

mam

07 Apresentação
MAM

09 SAMSON
FLEXOR E
O MAM SÃO
PAULO
Cauê Alves

12 SAMSON
FLEXOR:
ALÉM DO
MODERNO
Kiki Mazzucchelli

28 POEMA
AQUARELAS
Samson Flexor

30 FLEXOR,
ARTISTA E
PINTOR
Mario Pedrosa

33 ABERTURAS
Vilém Flusser

36 A PINTURA
PENSADA
DE SAMSON
FLEXOR
Clarival do Prado Valladares

40 CONTRA A
DEIFICAÇÃO
DO OBJETO:
SAMSON
FLEXOR
Vera Pedrosa

44 FLEXOR
E O NOVO
HOMEM
Vilém Flusser

49 Obras expostas

161 Cronologia
FLEXOR E
EVENTOS
PARALELOS
Silvia Cajado

175 English Content

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, dando continuidade às reflexões sobre o centenário da Semana de Arte Moderna promovidas pelo museu ao longo do ano de 2021, desdobra sua programação exibindo um dos artistas mais relevantes das gerações seguintes do modernismo no Brasil: Samson Flexor.

Trata-se de um artista fundamental para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil, principalmente quando abriu em sua casa em São Paulo, o Atelier Abstração, na década de 1950. Flexor contribuiu para a formação de vários artistas, entre eles Norberto Nicola e Jacques Douchez, que tiveram uma mostra de suas tapeçarias realizada pelo MAM entre dezembro de 2021 e março de 2022.

A curadoria de Kiki Mazzucchelli apresenta obras da fase abstrata de Flexor e enfatiza o período final de sua produção, menos conhecido pelo público, em que a abstração geométrica cede lugar para uma abstração informal, assim como à figuração. A exposição apresenta quase uma centena de obras realizadas entre 1922 e 1970.

A mostra *Samson Flexor: além do moderno* contribui para que as novas gerações conheçam a obra desse artista que se fixou em São Paulo no final da década de 1940 e que foi tão importante para os rumos da arte brasileira.

1. Flusser, V.
*Bodenlos: uma auto-
biografia filosófica.*
São Paulo: Annab-
lume, 2007. p.124

A trajetória artística de Samson Flexor está entrelaçada com a história do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1948, quando o artista se transferiu com sua família da França para São Paulo, o MAM foi criado. E no ano seguinte, quando a primeira mostra do MAM foi inaugurada, *Do figurativismo ao abstracionismo*, Flexor já reconhecido internacionalmente expôs no museu ao lado de artistas como Alexander Calder, Cícero Dias, Joan Miró, Waldemar Cordeiro e Wassily Kandinsky. A mostra, organizada por Léon Degand, aconteceu na sede da rua 7 de Abril, em espaço adaptado pelo arquiteto moderno Vilanova Artigas.

Em 1950, a série de trabalhos *Composições sobre o tema da Paixão*, feitas antes da abertura do Atelier Abstração, sobre temas religiosos, foi exposta no MAM. Ele havia pintado na igreja Nossa Senhora de Fátima, em São Paulo, os passos da Paixão. Ainda que o artista tenha se convertido ao catolicismo, sobre essas obras, o filósofo e amigo Vilém Flusser escreveu: “Como sua análise da situação brasileira o convencia de que a ideologia mais encobridora da realidade era, para a massa, o catolicismo, escolheu temas católicos para as suas telas, a fim de fazer transparecer por elas a realidade da miséria brasileira”.¹

No início do Atelier Abstração, em 1951, estimulado pelo diretor artístico do MAM, Léon Degand, Flexor participou da 1ª Bienal de São Paulo, uma das seis que tiveram o MAM como responsável. Nessa ocasião, integrou a delegação francesa, já que viveu na França por um longo período e se naturalizou francês. No ano seguinte, em 1952, mostrou no MAM o vitral feito para a família Hollnagel. O artista participou ainda da 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, uma das mais importantes edições de todos os tempos, já como parte da seleção brasileira, da 3ª edição, em 1955, da 4ª Bienal em 1957 e da 6ª Bienal Internacional de São Paulo em 1961, apenas para citar as edições que foram realizadas pelo MAM São Paulo.

Além disso, entre 1954 e 1956, o museu realizou ao menos duas exposições coletivas articuladas por Flexor com obras dos artistas do Atelier Abstração, que foi fundamental para a consolidação da arte abstrata e geométrica no Brasil. Em 1961, Flexor fez uma exposição individual no MAM que contou com texto crítico de Mario Pedrosa. Ele participou também do 1º e do 2º Panorama da Arte Atual Brasileira, em 1969 e 1970, mostras emblemáticas para a relação do museu com a arte contemporânea.

Depois do falecimento do artista, o museu realizou uma exposição individual póstuma de Flexor, em 1975, na sede do Parque Ibirapuera. Flexor participou ainda de diversas mostras coletivas no MAM e atualmente 12 de suas obras pertencem à coleção do museu. Além de um conjunto de oito desenhos dos anos de 1940, doado por Erik Svedelius, o MAM possui trabalhos abstratos de 1957 e 1959, doados pela sua esposa Margot Flexor, e a obra *Parto*, de 1968, doada pelo artista, que dialoga com a série dos *Bípedes*. No acervo do MAM há ainda um retrato geométrizado de Carlo Tamagni, de 1951, que foi doado pelo próprio Tamagni no momento crucial para a retomada das atividades do MAM, em 1967.

A mostra *Samson Flexor: além do moderno*, em 2022, apresenta uma produção que teve grande visibilidade entre os anos de 1950 e 70, mas que provavelmente novas gerações conhecem pouco. A seleção de trabalhos feita por Kiki Mazzucchelli, que dá visibilidade para a parte da obra menos conhecida do artista, permite aos visitantes uma experiência com um artista que nunca seguiu uma única linha e sempre soube se reinventar. Sua obra é completamente parte de sua vida, do mundo que viveu e de seu momento histórico, mas também pode ser compreendida a partir da vida de cada um de nós e do momento atual. Trata-se de um artista em quem o museu apostou desde a sua fundação e que contribuiu muito para a história do MAM São Paulo.



Samson Flexor em sua residência, c. 1968. Fotografia desconhecido

SAMSON FLEXOR ALÉM DO MODERNO

Samson Flexor (1907-1971) é conhecido como um dos pioneiros da abstração no Brasil, tendo participado ativamente deste importante movimento de renovação das artes visuais no país na década de 1950. Cinquenta anos após a sua morte, parece justo dizer que as pinturas produzidas nesse período foram satisfatoriamente absorvidas pela historiografia da arte brasileira, configurando, ainda hoje, o corpo de trabalhos que a grande maioria do público ainda associa a seu nome. Em certa medida, é compreensível que sua obra tenha ficado sobretudo associada à produção abstrata-geométrica que emergia em São Paulo naquela época. De fato, é difícil imaginar o impacto causado pela introdução dessa “nova” linguagem na arte brasileira, fenômeno que ocorreu aqui muito tardiamente em relação aos desenvolvimentos da arte europeia e coincidiu com a inauguração dos primeiros museus de arte moderna do país e a modernização da capital. Flexor chegou a São Paulo nesse momento de intensa efervescência cultural, e logo se tornou uma das figuras mais atuantes na consolidação e na disseminação da arte abstrata no Brasil, tanto como artista presente em inúmeras exposições quanto como mestre de uma nova geração que frequentava suas aulas no Atelier Abstração.

No entanto, o amplo reconhecimento da obra de Flexor dos anos 1950 continua a ofuscar seus desenvolvimentos posteriores, particularmente a partir da virada da década, quando abandonou gradualmente as estruturas fixas para explorar a materialidade, o gesto e as transparências, em composições caracterizadas pelo fino equilíbrio entre liberdade e rigor. Mais tarde, já no final da década de 1960, sua busca incansável por enfrentar os problemas intrínsecos à pintura deu origem ao retorno a uma figuração peculiar. Surgem então os seres antropomórficos que o artista apelidou de *Bípedes* ou *Pictantropos* (do latim *pictura* / pintura; do grego *anthropos* / humano): imagens grotescas, aterrorizantes e por vezes patéticas apresentadas em grandes telas verticais contra um fundo neutro. Com essa série, Flexor atingiu, segundo ele próprio, “a potência máxima de sua obra” em pinturas que invocam o sentimento de assombro e terror diante do ambiente de opressão e violação de direitos humanos perpetrado pela ditadura militar no país naquele momento. Conjugando questionamentos acerca da existência humana, da finitude da vida e do caráter atávico da brutalidade na história da humanidade, a obra tardia de Flexor se distancia dos princípios da arte moderna que caracterizam sua produção anterior e marca sua transição para o terreno da arte contemporânea.

A exposição *Samson Flexor: além do moderno* busca justamente propor uma reavaliação do legado do artista, sendo a primeira mostra a enfatizar as obras produzidas após seu período de engajamento com a linguagem da abstração geométrica. No âmbito da historiografia da arte contemporânea, testemunhamos hoje um movimento de intensa revisão e expansão dos cânones. Ao longo dos últimos anos, inúmeros artistas cuja obra foi historicamente invisibilizada – afrodescendentes, mulheres, indígenas, artistas populares, artistas LGBTQIA+, entre muitos outros – começaram gradualmente a ganhar o devido reconhecimento crítico. Este processo contínuo contempla, ainda, aqueles artistas cuja obra não foi suficientemente estudada, catalogada ou reavaliada com a necessária distância histórica.

No caso de Flexor, para emprestar a expressão cunhada por Mario Pedrosa, a impressão é de que o artista foi “condenado ao moderno”. Embora sua obra tardia tenha sido elogiada e comentada por críticos importantes – notadamente pelo filósofo Vilém Flusser, que entre 1967 e 1971 escreveu quatro excelentes ensaios sobre a série dos *Bípedes* e sobre a chamada *Fase Branca* –, a grande maioria dos comentadores póstumos preferiu ater-se à sua produção da década de 1950. Seja devido a um certo paroquialismo da crítica ou por configurarem corpos de trabalho que tratavam de ideias e formas muito avançadas em relação ao estágio de cristalização da informação na sociedade da época, o argumento desta exposição é de que o período final da produção de Flexor merece ser revisto e recontextualizado no presente. A constatação de que, ao longo de sua trajetória artística, Flexor incorporou uma variedade de linguagens – desde o pós-impressionismo, o cubismo sintético, a abstração geométrica, o abstracionismo lírico ou informal, até retornar à figuração – sem nunca sucumbir à estagnação ou às soluções formulaicas, é testemunho de um temperamento inquieto e de uma atitude de abertura em relação às transformações socioculturais que viveu ao longo do século XX.

Na segunda década do século XXI, quando assistimos à ascensão das ideologias de extrema direita em países onde a democracia parecia estar permanentemente consolidada e, nos dois últimos anos, em que a ideia de finitude passou a permear o cotidiano da humanidade devido à pandemia global, as figuras ameaçadoras e violentas, bem como os corpos destruídos transformados em pintura por Flexor em seus últimos anos de vida, adquirem

contundência e sentido renovados. Ao reunir um conjunto significativo de obras da fase tardia de Flexor, esta exposição busca lançar luz sobre um período menos conhecido de sua produção, evidenciando o trabalho de um artista que enfrentou os desafios éticos e estéticos de seu tempo e cujo legado é cada vez mais contemporâneo.

OS ANOS FORMATIVOS

Nascido em uma família judia no interior da atual Moldávia (então Império Russo), começou a estudar música e pintura com apenas onze anos de idade. Em 1922, seu pai o matriculou em um curso de química em Bruxelas, cidade onde frequentou, ainda, aulas de pintura na Académie Royale des Beaux Arts. Dois anos mais tarde, abandonou o curso de química e transferiu-se para Paris, continuando seus estudos em arte na École Nationale des Beaux Arts e na Sorbonne. Em 1926, ingressou na Académie Ranson, onde começou a se interessar pela pintura mural e pela técnica afresco. No ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual na Galerie Campagne Première, despertando atenção da crítica pelos retratos caracterizados por um intenso teor psicológico. Nesse período, a obra de Flexor, ainda em formação, era marcada por uma linguagem pós-impressionista e expressionista. Porém, tanto o interesse pelos murais e afrescos quanto pelos retratos acompanhariam o artista durante toda a sua trajetória.

Flexor naturalizou-se francês em 1930 e, nesse mesmo ano, alistou-se no serviço militar, que cumpriu na região dos Alpes. Naquele ambiente hostil, contraiu uma cardiopatia que viria a ser a causa de sua morte prematura, tendo sido reformado do exército nesse mesmo ano por motivo de saúde. Foi também nos Alpes que conheceu sua primeira esposa, Tatiana Yablokoff, que não resistiu ao parto em 1933, falecendo junto com a criança. A morte, tema que permearia grande parte da produção tardia de Flexor, apresentou-se prematuramente ao jovem artista como terrível realidade. Arrebatado por uma imensa tristeza, encontrou suporte na amizade do abade Richard, um padre católico que, além do apoio espiritual, ofereceu ao artista diversas encomendas de murais e afrescos para a igreja. Com os padres, Flexor mantinha

um diálogo aprofundado sobre temas místicos e discutia questões relativas à essência da vida, o que fez com que acabasse se convertendo ao catolicismo. Assim como os retratos, as obras de temática sacra seriam recorrentes ao longo da carreira do artista.

Em 1934, Flexor casou-se com a polonesa Margot Mezcycer, que se tornou sua companheira até o final da vida. Até a ocupação da França pelos nazistas, em 1940, participou ativamente do contexto cultural parisiense, realizando inúmeras exposições e frequentando o ateliê de alguns de seus mestres como André Lhote, Fernand Léger e Henri Matisse. Nesse período, seguiu trabalhando assiduamente em encomendas de painéis de temática sacra e em inúmeros retratos que conciliam o notável domínio técnico e a intuição psicológica. Com a invasão alemã, foi duplamente perseguido: por sua origem judaica e pela militância na Resistência. A família buscou refúgio inicialmente na Normandia e, mais tarde, na região dos Pireneus. Durante a guerra, Flexor testemunhou inúmeras atrocidades e, em diversas ocasiões, escapou por pouco da morte. Em um desses episódios, foi abordado por oficiais nazistas na rua junto com duas amigas. O grupo foi levado ao quartel para interrogação, e as moças foram presas e provavelmente executadas. Quando um dos oficiais perguntou a Flexor sua profissão, ele respondeu ser artista, e o nazista então o desafiou a fazer o seu retrato. Ao receber o desenho terminado, o oficial convenceu-se de que se tratava de um artista profissional e deixou que saísse em liberdade¹. Com o final da guerra, em 1945, a família retornou a Paris. Porém, as condições de vida naquele momento eram extremamente árduas e, com o racionamento, faltavam itens básicos como a manteiga e o leite para alimentar os dois filhos pequenos do casal.

01. Episódio narrado na monografia *Flexor*, de Alice Brill (2ª edição revisada e ampliada, São Paulo, Edusp, 2005, p. 32).

Nessa época, a pintura de Flexor começou a incorporar as formas geometrizadas, num estilo semiabstrato; ao mesmo tempo continuava a produzir encomendas de retratos em um estilo mais clássico para o sustento da família. Em 1946, recebeu um convite oficial para organizar em São Paulo uma exposição coletiva do Grupo de Pintores Independentes de Paris, do qual fazia parte, e também uma individual de suas obras. Quando Flexor veio ao Brasil pela primeira vez, já era um pintor maduro com duas décadas de experiência no circuito artístico parisiense, tendo vivenciado intensamente tanto os períodos de efervescência cultural da capital quanto as agruras da guerra.

FLEXOR MODERNO

A trajetória de Samson Flexor está estreitamente ligada à história do MAM São Paulo e ao surgimento da arte abstrata no Brasil. Sua primeira exposição em São Paulo foi a coletiva *Pintores Independentes de Paris*, em 1946, na Galeria Prestes Maia. A mostra teve grande sucesso de crítica e sua obra recebeu comentários positivos na imprensa de nomes como Lourival Gomes Machado, Luiz Martins, Osório César e Sérgio Milliet. Nessa ocasião, Flexor exibiu 80 obras, em uma espécie de retrospectiva que incluiu trabalhos produzidos antes, durante e depois da guerra; os primeiros ainda bastante marcados pelo impressionismo e os últimos quase abstratos. Em entrevista de 1968, o artista contou ter vendido todos os trabalhos da primeira fase, nenhum da última. Naquele momento, a arte abstrata ainda encontrava grande resistência do público brasileiro, embora já tivesse o apoio de alguns importantes críticos.

Flexor transferiu-se permanentemente para São Paulo em 1948, num momento em que a abstração começava a ser introduzida na arte brasileira, e o debate artístico era marcado pela controvérsia entre figuração e abstração. Foi também uma época de dinamismo inédito no contexto artístico brasileiro, em que eventos como a exposição de Calder no Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1948); a mostra de Max Bill no recém-fundado Museu de Arte de São Paulo (1947) e a fundação dos Museus de Arte Moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro (1948), contribuíram para a disseminação das tendências abstratas no país. Assim que chegou a São Paulo, Flexor se aproximou do crítico belga Léon Degand, grande apoiador das tendências abstratas que havia sido convidado para dirigir o MAM São Paulo, junto a quem, segundo ele próprio, passou a fazer “uma espécie de proselitismo abstracionista”².

Na obra de Flexor do final dos anos 1940, a figura é geometrizada, num estilo mais próximo do cubismo sintético. As pinturas desse período são caracterizadas pelo colorido vibrante, pela combinação de formas ortogonais e curvilíneas, e pela temática brasileira. Nas pinturas do final da década, como *Abstração Barroca* (1948),

02. Contra a deificação do objeto: Samson Flexor. Entrevista concedida a Vera Pedrosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/10/1968. Texto reproduzido neste catálogo nas páginas 40 a 43.

a figura se torna quase residual, em uma composição estruturada a partir de curvas e linhas, na qual o artista trabalha as cores complementares, evocando estudos realizados ainda em Paris baseados em Delaunay. *Aos pés da cruz* (1948), obra de temática religiosa, também se aproxima de uma abstração total. A forma da cruz é apenas sugerida, e os rostos das figuras aparecem em meio a um emaranhado de linhas e cores superpostas.

Em 1951, ano da instauração da Bienal de São Paulo, Flexor iniciou um período de intensa criatividade e troca com a fundação de seu Atelier Abstração, onde deu aulas para uma nova geração de artistas, entre eles, Anatol Wladyslaw, Jacques Douchez, Leyla Perrone, Norberto Nicola e Wega Nery. O ateliê tornou-se, ainda, uma espécie de epicentro onde conviviam artistas, músicos e intelectuais brasileiros e estrangeiros que ali frequentavam recitais, conferências e discussões em torno de alguns dos assuntos artísticos e culturais mais atuais. Para além do ambiente do ateliê, Flexor buscou sempre promover o trabalho de seus discípulos em exposições apresentadas no Brasil e no exterior. Na década de 1950, participou das primeiras quatro edições da Bienal de São Paulo, tendo integrado a participação brasileira na Bienal de Veneza em 1954. Além disso, expôs assiduamente no MAM São Paulo, onde organizou, em 1954, uma exposição dos alunos do Atelier Abstração.

Nesse período, a pintura de Flexor se aproximou da linguagem do concretismo, em obras que ecoam o otimismo de um período de modernização industrial e crescimento urbano em São Paulo. No entanto, o artista definia seu trabalho como abstracionismo geométrico e não se identificava com o movimento concretista, tendo chegado até a nomeá-los, polemicamente, de *concretinistas*. Segundo o crítico Sérgio Milliet, Flexor afirmou uma vez que “a orientação decisiva a favor da abstração não decorre apenas de um processo intelectual, mas também da contemplação cotidiana do espetáculo que oferece o desenvolvimento frenético de São Paulo, onde tudo tende para o futuro e clama seu desprezo pelo passado colonial”.³ Suas composições do início dos anos 1950 são caracterizadas por uma linguagem mais sintética, com a redução de elementos no campo pictórico e o uso de cores chapadas. Segundo José Geraldo Vieira, “pouco após a primeira Bienal, Flexor abandonava o figurativismo enquadrado em atmosferas cubistas, principalmente os retratos, e se voltava para processos ortodoxos de geometrização cromática”.⁴

03. Brill, *op. cit.*, p. 110.

04. José Geraldo Vieira. Do geométrico ao informal. *Folha de S. Paulo*. 08/03/1961.

05. Brill, *op. cit.*, p. 119.

06. *Id.*, *ibid.*, p.119.

Em meados da década, Flexor aprofundou seus experimentos com estruturas geométricas, explorando as diagonais, as espirais e os contrastes cromáticos em composições caracterizadas pelo efeito dinâmico que, de certa forma, prefiguravam a *Op Art* que emergiria na década seguinte. Uma das obras exemplares desse período é *Vai e vem diagonal em três quadrados* (1954), exibida na Bienal de Veneza, em que explora as diagonais cruzadas para criar um efeito de intenso movimento e vibração. Nos primeiros dez anos passados em São Paulo, Flexor firmou-se como um dos artistas mais atuantes na disseminação da arte abstrata no país, tendo encontrado amplo sucesso crítico e estabelecido uma significativa rede de interlocutores no campo cultural. No entanto, com seu espírito inquieto, o artista buscava, nos anos seguintes, explorar outros desdobramentos de sua pesquisa pictórica.

ABSTRAÇÃO LÍRICA: ÉLANS, METEORITOS, PEDRAS E ABERTURAS

No final de 1956, Flexor viajou a Nova York, onde expôs em janeiro de 1957 na Roland de Aenlle Gallery. Foi ali que, segundo o artista, conheceu a obra do recém-falecido pintor Jackson Pollock (1912-1956) e ficou muito impressionado com a mostra de Turner (1775-1851) e com as *Nymphéas* de Monet (1840-1926). Alice Brill conta que “a vivência e os estímulos que recebeu em Nova York marcam o artista profundamente, mudando a sua visão pictórica, que se voltará para um abstracionismo ainda construído, mas acusando maior permeabilidade para o lírico e emocional”⁵. Nas obras produzidas logo após o retorno ao Brasil, as formas geométricas começaram a passar por um processo de suavização, com o uso do *sfumato* e a exploração dos efeitos de *chiaroscuro*, transparência e luminosidade no fundo da composição. Flexor, que já demonstrara ceticismo em relação ao dogmatismo concretista, continuou a buscar soluções aos problemas apresentados pela pintura sem medo de abandonar a linguagem abstrato-geométrica com a qual havia obtido êxito ao longo da década de 1950. Em sua visão, “um problema visual nunca se reduz *a priori* a um problema matemático, mas surge no próprio processo de pintar, enquanto o artista trabalha inconscientemente”.⁶

Em março de 1960, Flexor realizou uma exposição na Galeria de Arte São Luiz, em São Paulo, na qual mostrou pinturas e aquarelas inéditas cujo estilo contrastava visivelmente com sua produção anterior. No texto de apresentação da mostra, Lourival Gomes Machado escreveu: “Flexor mergulha agora na mais liberta e fantástica expressividade informal”. O artista iniciava então o período conhecido como Abstração Lírica, no qual a estrutura, que antes dominava as composições, passou a ser subjacente. A superfície das telas adquire um caráter diáfano; sobressaem-se as transparências, o gesto e a luminosidade que parece emanar do interior da pintura. “Não mais a luz distribuída obediente em quadriculados, em triângulos, em vieses e em pautas. Mas, anacolutos de treva, hiatos de sombra, sínquises de clareões, operando entre si, lutando entre si, como forças cósmicas. E isso dentro de telas, como se estas colhessem nergas espaciais dentro de seus limites”, como descreve José Geraldo Vieira em uma resenha da exposição. É interessante notar, ainda, que muitas das obras produzidas nesse período receberam títulos que se referem a personagens mitológicos ou literários – *Ceres*, *Hamlet*, *Jano*, entre muitos outros –, trazendo um elemento narrativo a obras decididamente abstratas.

Nessa época, Flexor passou a empregar a técnica da aquarela mais assiduamente em seus estudos para pinturas, pois esta lhe permitia realizar experimentos com formas e tonalidades de maneira mais livre. Na ocasião da exposição no MAM São Paulo, em 1961, Mario Pedrosa ponderou sobre a recente evolução da obra do artista: “O arcabouço severo dos planos é destroçado, e nasce uma tentativa de substituí-lo por uma disciplina mais livre, a do gesto. O esfumado que já devorava as arestas dos planos toma pouco a pouco consistência, e o fundo branco é atravessado de grandes manchas negras, em rajadas. Os planos descoloridos vão perder-se ou dissolver-se em partículas, que já se vão tornando opacas”.⁷ Nesse mesmo texto, Pedrosa ressaltou as aquarelas como ponto alto da expressão artística de Flexor, descrevendo-as como sua “música de câmara”. O crítico observou, ainda, o surgimento das formas no interior da pintura com o descolamento da linha em relação ao plano em traços caracterizados pela liberdade do gesto: “É uma nova figuração abstrata que surge de evidente inspiração orgânica, que diz bem da luta do espírito do artista para, afinal, descer à materialidade das raízes, das coisas terrenas. A arte de Flexor toma contato com a vida”.

07. Mario Pedrosa. Flexor, artista e pintor. Texto de apresentação do catálogo da exposição individual de Flexor no MAM São Paulo, 1961. Texto reproduzido neste catálogo nas páginas 30 a 32.

08. Vieira, *op. cit.*

No início da década de 1960, surgiram as pinturas de *élans* (impulsos) e *meteoritos*, atravessadas por formas que lembram cometas e que são caracterizadas pelo gesto, pelas pinceladas espessas e pela sugestão de movimento vetorial no espaço pictórico. Nesse corpo de obras, a sensação é de que essas formas e movimentos se amalgamaram organicamente a partir da matéria da própria pintura, sugerindo a expansão do gesto em direção ao infinito. É também nesse período prolífico de exploração de uma nova linguagem pictórica que surgiu a série apelidada de *pedras*, na qual os movimentos vetoriais se condensam em formas que lembram minerais. No final de 1962, Flexor viajou à Europa para realizar exposições em diferentes cidades da Alemanha e passou o ano seguinte em Paris trabalhando no mesmo ateliê que havia ocupado antes da mudança para o Brasil. Permaneceu ali até 1964, trabalhando intensamente e reencontrando amigos. Em depoimento concedido ao MIS Rio de Janeiro, em 1968, o artista recorda que esse foi o período em que sua pintura se condensou, formando blocos que lembravam as pedras semipreciosas brasileiras. É a partir desses blocos que sua pintura chegou a um importante desdobramento que culminaria, já na segunda metade da década, no retorno à figuração. Nesse mesmo depoimento, Flexor descreveu a evolução de sua obra nesse período da seguinte maneira:

Em um certo momento, eu senti necessidade de abrir esses blocos, e se formou aquilo que chamei de “aberturas”. E já a pintura tomou um caminho bem diferente, uma espécie de necessidade existencial em relação à vida do homem. Aquela procura da abertura, da esperança. E, dentro da abertura, de vez em quando aparece um obstáculo. Ou então, uma abertura com uma série de sucessões de claros, e no fundo uma outra abertura. Uma imagem mais ou menos da procura humana. Aos poucos, essas aberturas tornaram-se crateras. Os bordos da matéria se levantaram e marcaram ainda mais esse caráter de abertura dentro duma figura.⁸

Em 1964, ano em que ocorreu o golpe militar no Brasil, Flexor foi diagnosticado com uma doença cardíaca terminal. Duplamente impactado pela ascensão de um regime ditatorial no país de adoção e pela perspectiva da própria morte, o artista iniciou um pro-

cesso de aproximação ou correspondência entre o devir humano, tanto em sua vida interior quanto social, e a linguagem não verbal da pintura. Nesse momento, com quase 60 anos, Flexor já tinha enfrentado a morte prematura da primeira esposa e da criança, além de ter vivido a brutalidade de um regime ditatorial na França ocupada. Os acontecimentos desse ano marcaram o início do fim do período de estabilidade e esperança que encontrara com a mudança para o Brasil. Por outro lado, 1964 é um ano de importantes conquistas no campo profissional, com a conclusão dos afrescos na Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em São Paulo, e o convite para realizar uma grande retrospectiva de sua obra no Musée Rath, em Genebra, no ano seguinte. A exposição, que contou com textos de apresentação de Charles Georg e Walter Zanini, foi um grande sucesso, recebendo críticas positivas tanto na Europa quanto no Brasil. Foi justamente em um dos artigos publicados sobre a exposição que Flexor encontrou uma expressão que forneceria o passo seguinte para o desenvolvimento de sua obra. Em comentário sobre as crateras que caracterizavam suas “aberturas”, o crítico de um jornal de Grenoble as compara aos olhos de ciclopes. No retorno ao Brasil, Flexor começou a trabalhar na série de “grandes figuras com aberturas”, em que as figuras verticais se estruturam a partir das aberturas, renunciando as imagens antropomórficas que apareceriam nos próximos anos.

OBRA HUMANISTA E RETORNO À FIGURAÇÃO: TORSOS, CICLOPES E BÍPEDES

No Brasil, o ano de 1967 foi marcado pelo crescente autoritarismo do regime militar. Com a imposição da Constituição Brasileira de 1967, o regime instituído pelo golpe de 1964 abandonou sua face democrática, concentrando o poder no Executivo, extinguindo os partidos políticos e o direito a greve, e abrindo espaço para a decretação posterior de leis de censura e banimento. Convidado a expor na IX Bienal de São Paulo naquele ano, Flexor apresentou cinco telas de grande formato e oito aquarelas em que figuram criaturas antropomórficas e grotescas as quais denominou de *Bí-*

pedes. São imagens perturbadoras e viscerais de seres ancestrais destituídos de uma humanidade reconhecível e sem gênero definido, que marcam a passagem da pintura amorfa para a antropomórfica. Nesses trabalhos, o fundo da pintura é executado com alto grau de neutralidade a fim de ressaltar a expressividade das figuras. Segundo o próprio artista declarou em diversas ocasiões, é nesse momento que atingiu a potência máxima de sua obra.

A volta à figuração emerge quase como uma evolução natural da aproximação entre arte e vida no trabalho de Flexor, movimento que Mario Pedrosa já observara na conclusão do ensaio de 1961. Não se trata, obviamente, de uma aproximação no sentido da participação do espectador, mas da criação de uma linguagem estética que expressa de modo não literal o ambiente político daquela época e as questões éticas e existenciais que se impuseram naquele contexto. Com essa série, o artista buscou criar imagens propositadamente perturbadoras que substituiriam os ídolos venerados pelo poder patriarcal, cuja força destruidora e repressora se manifesta repetidamente ao longo da história. Em resposta ao conjunto de obras exibido na Bienal, Vilém Flusser escreveu o primeiro de uma série de quatro artigos sobre a obra tardia de Flexor. Nesse texto, Flusser afirma que “[a] contemplação das cinco telas é como a contemplação de um altar do século XX, erigido ao Nada”. Para o filósofo, os *Bípedes*, em sua articulação do terror em face ao Nada que nos invade, seriam uma espécie de “demonstração experimental” de textos de autores como Kafka, Rilke, Heidegger, Camus e Beckett. Segundo ele, “[as] telas de Flexor são retratos das aberturas para a morte, portanto autorretratos do século XX”.⁹

09. Vilém Flusser. Aberturas. Artigo publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, 1967. Texto reproduzido neste catálogo, nas páginas 33 a 35.

Embora a potência e a originalidade dos *Bípedes* tenham sido reconhecidas por alguns comentadores, Flexor não recebeu nenhum reconhecimento oficial nessa edição da Bienal. Conhecida como a “Bienal da arte pop”, a mostra incluiu obras de alguns dos grandes nomes da arte pop norte-americana como Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, além de uma nova geração de artistas brasileiros que abraçaram a nova tendência, entre eles, Marcello Nitsche, Grupo Rex e Geraldo de Barros. Flexor, por sua vez, era extremamente crítico em relação a esse novo movimento artístico, o qual, em sua visão, celebrava a alienação decorrente da massificação, o sensacionalismo da propaganda e o pragmatismo tecnológico impostos pela civilização tecnocrática do con-

sumo. Ao considerarmos os *Bípedes* à luz dos acontecimentos das primeiras duas décadas do século XXI – com a ascensão de regimes autoritários e a gradual erosão dos direitos humanos e do estado do bem-estar social nos países ocidentais, as catástrofes ambientais como consequência do consumo global e da concentração de renda, entre outros – talvez, em sua sincronia com seu tempo, os *Bípedes* estivessem na verdade à frente de seu tempo. A respeito dessa série, Flexor declarou em depoimento ao MIS Rio de Janeiro em 1968:

Esses bípedes são resultado de uma certa condensação de elementos puramente pictóricos e abstratos, digamos, mas que têm uma aparência de figura antropomórfica, uma espécie de teste de Rorschach para mim mesmo, que eu empurro num certo sentido. Ou seja, ele é inconsciente até um certo momento e depois torna-se consciente, então continua empurrando um certo sentido antropomórfico. Então lá, como geralmente a gente dá o nome a um filho depois dele nascer eu chamei esses quadros de bípedes, e chamei todo esse tipo de pintura de “pictantropos” – etimologicamente certo, é uma pintura antropomórfica. Então essas figuras, esses bípedes “pictantropos” [sic], tornaram-se de certo modo imagens deste elemento opressivo de nossos tempos. De qualquer lado que seja. É o homem atual, que ainda é muito ligado com a pedra, com o mundo animal, com o mundo vegetal, que ainda não é inteiramente humano, mas que já é astronauta, já é tecnólogo.

Com a promulgação do AI-5 em 1968 e o conseqüente agravamento da repressão política, a obra de Flexor assumiu um caráter mais abertamente humanista e de questionamento das estruturas patriarcais de poder. Segundo o próprio artista,

amadurecidos numa imperiosa necessidade de protesto, num clima de náusea perante a sobrevivência anacrônica da tirania e do paternalismo com seus tabus frustradores e sua força tanto mais brutal quanto impotente, os “pitecantropos” se apresentam como uma advertência pictórica

numa expressão simultânea do agressor que não passa de vítima. Sem face e sem entranhas, ele é ao mesmo tempo um ser coletivo e individual, ancestral e descendente, macho e fêmea, gendarme e preso, atual e remoto.¹⁰

10. Walmir Ayala. Várias fases de um pintor maior. *Jornal do Brasil*, caderno B, 19/09/1968, p. 2.

A dualidade é intrínseca aos *Bípedes*, pois se trata ao mesmo tempo de opressores e oprimidos, sádicos e masoquistas, presenças ancestrais e contemporâneas. Nesse sentido, os *Bípedes* talvez sejam a expressão de um inevitável entrelaçamento entre liberdade individual e determinismo histórico.

Em 1968, Flexor realizou uma versão ampliada da retrospectiva do Musée Rath no MAM Rio de Janeiro, na qual apresentou mais de uma centena de trabalhos de todos os períodos de sua trajetória, bem como um conjunto inédito de cinco *Bípedes* sob o título geral *Homenagem ao Marquês de Sade*. Nessa nova série, desdobrou algumas das ideias surgidas na exposição da Bienal. Segundo o próprio artista,

o primeiro quadro é o Primata, origem do paternalismo. O segundo é o Aborto ou Parto – um monstro que se abre e cai. Trata-se de uma figura indireta, mas vagamente humana: para mim, indica a nossa mocidade de hoje. Depois vem a vítima: é Justine, a mulher. Mas a vítima é também nossa única esperança, porque é a mulher que continua. Em seguida, vem o Gendarme – o que agride e é agredido. E por fim o Minotauro – enorme cabeça de touro e pequeno sexo: a sexualidade cerebral, muito característica dos homens de hoje.¹¹

11. Entrevista a Vera Pedrosa.

Em seus últimos anos de vida, Flexor cada vez mais se voltou para temas relacionados à fragilidade da vida e a um “engajamento humanístico cada vez mais acusador do ambiente em que hoje nos debatemos”, segundo sua própria definição. Embora nunca tenha comentado publicamente a respeito da evolução da doença que, nesse momento já o consumia quase que completamente, nas obras produzidas a partir de 1969 os corpos das figuras aparecem em estágios cada vez mais avançados de desintegração. Na série de *Bípedes* brancos, a solidez das figuras anteriores deu lugar a seres igualmente monumentais, porém constituídos a

partir da fragmentação interna das partes em massas orgânicas em processo de aparente dissolução. Em alguns casos, são figuras siamesas, macho e fêmea que parecem encontrar-se em meio a um processo de fusão ou separação. Nesse mesmo período, surgiram ainda os *Bípedes* zoomórficos, nos quais aproximou o humano do não-humano.

Os sólidos geométricos reapareceram na obra de Flexor a partir de 1970, dessa vez sobrepostos a torsos formados por espessas massas de tinta branca e vermelha e atravessados por grandes fendas. Segundo Alice Brill:

Ciente de sua doença que progride, Flexor retoma a temática do orgânico que contrasta com a forma geométrica, simbolizando a separação corpo/mente: um torso com abertura apoia-se em dois retângulos preto e cinza; a forma humana, hiperdiluída e diáfana, desprendendo-se... ou então ela tenta se agarrar em retângulos negros em forma de um T invertido. Finalmente, o corpo se desintegra, e seus membros, tornados autônomos, formam estranhos conjuntos com os retângulos e quadrados – sempre respeitando a boa forma da composição.¹²

Nessas últimas obras, a carne já se encontra quase completamente dilacerada, quase já completamente rendida à abertura final de sua existência terrena.

Dentre os últimos corpos a aparecerem na obra de Flexor, destacam-se os nus femininos realizados em inúmeras aquarelas e algumas pinturas a óleo. Nesses trabalhos, o corpo se apresenta, pela primeira vez em muitos anos, de forma integral, em imagens sensuais e diáfanas que serão a última expressão do *élan* vital que tanto permeou a obra do artista. Flexor faleceu no dia 31 de julho de 1971, vítima de um edema pulmonar.

Em suas diferentes expressões, a obra de Samson Flexor nunca deixou de evoluir e de acompanhar as inúmeras transformações que marcaram sua vida pessoal e os desdobramentos sociais e políticos do século XX, primeiro no continente europeu e, mais tarde, no Brasil. Movido por um espírito sério e curioso, o artista não permitiu que seu trabalho estagnasse em formas e estilos

que lhe trariam prestígio garantido, lançando-se, pelo contrário, na busca incessante pela expressão daquilo para o qual não há linguagem verbal – em outras palavras, o desconhecido. Por um lado, é um infortúnio que, 50 anos mais tarde, seus *Bípedes* tenham uma ressonância tão potente com o mundo contemporâneo. Ao mesmo tempo, a constatação de que, hoje, essas pinturas adquirem um renovado poder expressivo, parece confirmar a convicção de Flexor de que coincidem com o ápice de sua obra.

12. Brill, *op. cit.*, p. 274.

AQUARELAS

Apresentação da exposição
Aquarelas na Galeria de Arte da
Casa do Artista Plástico (São Paulo),
setembro a outubro de 1961.

Para guardar as recordações dos
devaneios fugazes

recordações
que não se dizem
que não se ouvem
que não se tocam

mas

que são presenças visíveis
nas aguadas coloridas
nas cores aguadas
nas opacidades
e nas transparências

no papel enobrecido
e promovido à luz

assim nasceu o universo silencioso
de minhas aquarelas

hoje

não é mais um meio
mas uma finalidade em si
não são mais recordações
mas sim uma realidade
um ser

o milagre de andar na superfície das águas
sem afundar

FLEXOR, ARTISTA E PINTOR

* Texto originalmente
publicado no catálogo
MAM São Paulo, 1961

O pintor FLEXOR é desses que antes de pintores são artistas. Sua inteligência e, sobretudo, a universalidade de seus interesses alcançam bem mais longe que o círculo, no fundo estreito, do artesanato. É, por exemplo, professor, quer dizer, com essa qualidade intrínseca, no professor, de saber comunicar transmitir aos outros experiências e ideias. É músico, bom músico, intérprete, que sabe realçar um contracanto e analisar, ao piano, sem o dizer, os encaminhamentos surpreendentes de uma fuga de Bach. A qualidade do intérprete tem certas finalidades com a virtude mestra do professor e do crítico, que é transmitir.

Um dos traços marcantes da personalidade de FLEXOR, pintor, é a sua constante autoanálise, seu poder – apesar de natureza profundamente apaixonada e mesmo suscetível – de interpretar e criticar a própria obra. Eis porque o processo criador em personalidade como a sua, tão complexa, nada tem da espontaneidade das fontes cristalinas. Produto típico das velhas culturas, nada tem de primitivo. Sua arte, sua pintura são uma derivação cultural, e por isso não se separam da consciência crítica. Nisso está a sua dificuldade, mas também a sua força.

A inteligência crítica não arrefece, interferindo a cada passo no processo da criação. Daí uma necessidade incoercível, nele, de olhar sua própria obra, já que não permite que ela escape das mãos (o que se dá com grande parte dos artistas de hoje, que não sabem o que fazem, e o que fizeram antes nada tem a ver com o que fazem agora ou farão amanhã). A pintura de FLEXOR, com efeito, não sai nunca de sua alça de mira. Não é em

vão que se é da família dos artistas cultos, dos pintores inteligentes (não tão numerosos assim).

A parte, digamos, intelectual de sua obra pictórica é bem distinguível. Sente-se nesta o que daquela vem. A mostra que o MAM ora apresenta é bem marcante dessa evolução. Como todo pintor em que a inteligência criativa não se afasta ou sucumbe à força instintiva, o desenho sempre foi nele de importância decisiva. Pode-se dizer que FLEXOR foi, desde o seu começo de pintor, um descendente direto do cubismo sintético.

Suas grandes composições figurais ou de temas sacros devem as estruturas complexas à experiência cubista, da segunda vaga parisiense, na predominância dos planos sobre tudo o mais. Quando entrou ele na fase geométrica, esses planos se tornaram autônomos de qualquer ideia representativa, passando a entrosar-se ou por um partido ortogônico ou por um partido diagonal. A complexidade estrutural da composição absorvia o artista de tal modo que a cor era, apenas, em geral, uma suplementação em rosa ou em verde ou em qualquer outro semitom ao branco.

A tela mais remota, em data, da atual exposição é uma feliz composição em diagonal, de planos já de arestas que se esfumam. A partir daí FLEXOR passou a travar uma luta consigo mesmo cada vez mais aguçada, para dissociar-se dessa obsessão planista, e atingir o cerne da matéria pictórica. O arcabouço severo dos planos é destruído, e nasce uma tentativa de substituí-lo por uma disciplina mais livre, a do gesto. O esfumato que já devorava as arestas dos planos toma pouco a pouco consistência, e o fun-

do branco é atravessado de grandes manchas negras, em rajadas. Os planos descoloridos vão perder-se ou dissolver-se em partículas, que já se vão tornando opacas.

É uma espécie de matéria-prima que começa a enrugar-se, a virar crosta. Nessa fase, uma luminosidade bruxuleante atravessa os planos e surge da tela um efeito de papel aquarelado. A materialidade pictórica ainda não se afirma. Notei o fato no Salão Nacional do Rio, no ano passado, e folguei verificar que o pintor também chegou a essa mesma experiência. Aliás, é mais que justo louvar em FLEXOR o aquarelista. Em momento algum, a natureza poética e musical de sua expressão artística, isto é, eminentemente especulativa, é mais pura do que em suas aquarelas. A cor é fílmica de translúcida, os espaços irisados criam atmosfera poética e evocativa. A aquarela é a música de câmera de FLEXOR.

O duelo entre o artista e o pintor, que sempre em FLEXOR terminou pela predominância do primeiro, tende agora a pender para o último. A sua pintura como que amadurece, com uma crescente tendência dos planos a integrarem-se à matéria, sem mais realçar-se pela transparência.

No processo de transformação em que caminha o pintor, novos elementos interiores começam a aparecer. Assim, a linha começa a surgir destacada dos planos e a fazer caminho por si só, num arabesco decorativo preciso (nota ainda não aparecida em sua obra) sobretudo nas telas de fundo negro, já denso de matéria. Por outro lado, formas elementares e indefinidas ganham liberdade e se vão arrumando em grupos, em touceiras, sem ordem aparente. É uma nova figuração abstrata que surge de evidente inspiração orgânica, que diz bem da luta do espírito do artista para, afinal, descer à materialidade das raízes, das coisas terrenas. A arte de FLEXOR toma contato com a vida.

ABERTURAS

Suplemento Literário do
jornal O Estado de S. Paulo
(24 de junho de 1967)

Um futuro historiador que procure caracterizar o século XX deparará com isto: a literatura filosófica retoma o tema do ser, depois de um século quase exclusivamente preocupado com o tema do *devenir*, do tornar-se. Não é o processo que concentra sobre si o interesse do nosso século, não é a história, não são os acontecimentos. Não estamos mergulhados na correnteza dos eventos tão inteiramente como os nossos antepassados vitorianos. Emergimos precariamente, ek-sistimos precariamente, procuramos precariamente um ponto de apoio no além da correnteza. Procuramos o ser no além dos entes e no interior dos entes. Procuramos o ser no além de nós mesmos e dentro de nós mesmos. E nada encontramos. Encontramos o lugar supostamente

ocupado pelo ser como lugar vazio. Procuramos abrir caminho para fora da correnteza dos acontecimentos, e encontramos o Nada. Restam, do nosso esforço, apenas aberturas. A nossa procura do ser resulta em abertura para o Nada. As aberturas para o Nada, os buracos, os abismos, as fendas, caracterizarão para o futuro historiador a época na qual vivemos. Somos uma época “*bodenlos*”, uma época sem fundamento.

A nossa ciência desvenda o Nada como o horizonte do nosso mundo. Partículas infranucleares e galáxias giram nesse Nada, e são, elas próprias, fundamentalmente nada. O mundo todo é um enorme abismo, uma enorme abertura em direção do Nada por trás do infinitamente pequeno e infi-

nitamente grande. E as nossas artes desvendam o Nada como horizonte do nosso Eu. Os nossos pensamentos, as nossas ações e os nossos sofrimentos giram nesse Nada. Somos um abismo, uma abertura em direção do Nada significado por nossos pensamentos e por nossa vida. Sabemos disto. Mas há instantes que iluminam concretamente esse nosso saber em focalização impiedosa. Um desses instantes foi para mim a leitura da definição do átomo como onda parada de probabilidade. Um outro foi quando vi pela primeira vez um dos colossos de Flexor.

A monumentalidade das telas salienta a profundidade das fendas que dilaceram os gigantes. A solidez das estaturas desses entes enormes salienta a sua vacuidade. A plasticidade e o relevo das formas salienta a violência das suas feridas. As cores da terra e do sangue dos seus corpos salientam a palidez mortal do Nada que lhes corrói o cérebro e as entranhas. Seres colossais, firmemente plantados sobre duas pernas sólidas: a própria realidade concreta. E esta realidade fita com os olhos do cérebro e das entranhas o Nada lá fora e o Nada cá dentro. Não há dúvida: Flexor pintou nossos retratos. Pintou cinco espelhos das nossas vidas.

A contemplação das cinco telas é como a contemplação de um altar do século XX, erigido no templo do Nada. Flexor é o nosso Gruenewald, o nosso Brueghel. Como o Renascimento, essa passagem da fé medieval para a dúvida moderna, pinta o terror do Deus que se evade, assim Flexor, essa articulação da passagem da dúvida moderna para algo inimaginável, pinta o terror do Nada que invade. Existe toda uma multidão de textos

que comprovam esta afirmativa. Mais que ilustração, Flexor parece ser demonstração experimental de textos como Kafka, Rilke, Heidegger, Camus, Beckett. Inúmeras sentenças desses textos parecem comentários das telas de Flexor. Há um clima comum a todas essas articulações, e este clima pode ser resumido na sentença de Heidegger: “existimos para a morte”. As telas de Flexor são retratos das aberturas para a morte, portanto autorretratos do século XX.

Em Heidegger há uma discussão do termo “abertura”. É um termo intimamente ligado ao termo “decisão” (*Entschlossenheit*), isto é desfecho de algo previamente fechado. Os colossos de Flexor são seres decididos. São seres que não se iludem, seres desiludidos, e decididos contra toda ilusão e para a realidade. A realidade é a morte. Por isto nada há de humilde nesses gigantes. São orgulhosos, rebeldes. Orgulham-se da decisão tomada. São cinco prometeuses, cinco afirmações da dignidade humana que desafia o absurdo. Mas por que digo “dignidade humana”? Serão homens estes gigantes? Por certo, são vagamente antropomorfos. Têm cabeça, têm corpo, têm pernas. Não têm rosto. Será humano um ser sem rosto? Poderá afirmar a dignidade humana um ser sem rosto? Se Kant diz que devemos deferência a todo aquele que tem rosto humano? Creio que estas perguntas circunscrevem a problemática de Flexor.

Os gigantes são retratos daquilo que chamamos “humanidade de atualidade”. Somos realmente homens? Temos realmente rostos? Podemos chamar de rostos aquelas máscaras substituíveis que vestimos para tapar o Nada dentro de nós e ao nosso

redor? Devemos retirar essa tapeação, essa ilusão que são os nossos rostos, as nossas “pessoas”. Flexor pinta-nos como somos: sem rosto. Flexor pinta-nos como somos: despersonalizados. Este é o primeiro resultado da decisão, da abertura: as máscaras caem. Nas telas de Flexor aparecemos como somos. Seres despersonalizados ante a decisão para a morte. Portanto seres desprotegidos. Mas seres que aceitam o risco. Seres que já não querem iludir-se. Ainda não homens, se homem significa ter rosto. Mas já não fantasmas, se fantasma significa ter máscara. A própria recusa da ilusão, a recusa da conversa fiada das religiões e ciências, é sintoma do despertar para a nossa dignidade humana. Por recusarem os gigantes de Flexor essas máscaras, por estarem decididos, por não terem rosto, são eles afirmações da dignidade humana. Há portanto, no terror dessas telas, um elemento de esperança.

Não sei se esta análise passa da pura subjetividade. Não sei se outros sentem isto ao serem expostos ao choque dessas telas. Certamente não consigo alcançar uma distância fenomenológica no confronto com estes gigantes. Reconheço-me neles. Não posso falar deles objetivamente. Mas para mim esses colossos ultrapassam e superam a filosofia e arte do absurdo. Apontam caminhos. Caminhos em direção de rostos. Não são apenas diagnósticos, sugerem um prognóstico e uma terapia. Exigem que lhes sigamos o caminho. Não são telas afirmativas, são imperativas. Devem ser traduzidas para a linguagem da filosofia. Lançam temas para a filosofia. São “poéticas” neste sentido: propõem e produzem assuntos. São “originais”, porque criam algo do Nada. Desafiam o Nada, e, ao desafiá-lo desafiam também a mente e a sensibilidade daqueles que as encontram. As telas são apelos para traduções em outros níveis de significado. Os colossos de Flexor são tarefas.

A PINTURA PENSADA DE SAMSON FLEXOR

Jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 21 set. 1968

A história de Samson Flexor é a caminhada de um pensador, pintor.

Utiliza-se da modalidade pictórica de cada data, para a reflexão do pensamento coetâneo.

Admite, portanto, o *estilo de época* como uma das faces do universo da ética e da estética, como um instrumento necessário de virtualização do que conceitua *belo*, em paralelo ao que julgar *verdadeiro*.

Analisando o acervo representativo de toda sua obra, demonstrado na exposição individual retrospectiva no Museu Rath de Genebra, em 1965, um impressionante conjunto de 120 trabalhos, e agora acrescido da fase mais dramática que medeia aquela data e a presente, também já revelada no políptico monumental dos bípedes (*Pictantropos*, como chamou), da IX Bienal de São Paulo, posso repetir, sem risco de erro, a exclamação do primeiro impacto: drama, desafio e abismo.

Drama por natureza, desafio como conduta, abismo em profecia.

Samson Flexor não é um caso fácil para a análise, do ponto-de-vista da simples apreciação da pintura.

É inevitável, ao próprio crítico, descobrir-se dominado pela mensagem, uma vez que a matéria pictórica, trabalhada sob mestria excepcional é, apesar disso, submetida ao interesse mais relevante do autor que a exerce como veículo de uma consciência humanística.

Flexor não se propõe à comunicação ampla, mas à dirigida àqueles capazes de verem o belo, na fealdade do verdadeiro. Parece que uma das razões de suas rupturas estilísticas é a

de não permanecer na forma de expressão já mensagiada, já digerida, sem mais possibilidade de denúncia, ou conflito.

Não lhe seria possível produzir agora, sob o teor de tragédia da atualidade, aquela sua pintura considerada abstracionismo lírico, por exemplo.

Nem aquela outra sob organização do cubismo analítico, e tampouco quando se identificava ao expressionismo ou quando partia para a secura da geometricidade.

Contudo, o pintor de domínio absoluto de técnica e expressão estava em cada uma das fases sob o único compromisso de *pensar*, através da pintura. Vale lembrar, de seu texto biográfico, que antes de se fazer artista, estava destinado à carreira científica.

E se a aprendizagem da ciência não resultou na bigorna do cotidiano, sem dúvida, ingressou, como equipamento, em sua expressividade.

Permitiu-lhe, pelo menos, ter à mão uma escala de grande aumento sobre a visão humanística.

Nenhum dos escritos de seus principais comentadores trata-o com a gratuidade encomiástica. Quase todos resultam da provocação, implicada à intelectualidade, talvez mais próxima do encadeamento da fenomenologia de Hegel a Kierkegaard, das amarras ao existencialismo, que aos consagrados estilistas da pintura propriamente dita.

Por ter sido um dos pioneiros da chamada arte abstrata, a muitos parece que tal capítulo esteja encerrado, uma vez que ele próprio se transferiu para uma outra linguagem.

Cessaram, sim, os motivos éticos, de natureza filosófica, que o fizeram abstracionista-geométrico naquela data em que a ordenação de valores parecia ser a meta da condição humana.

Na mesma forma se explica a temática evangélica a que o pintor-pensador se apegava, quando lhe era possível abrigar esperança e redenção.

É talvez o seu abstracionismo-lírico, assim denominado pela maioria dos críticos, não tivesse passado de uma coerente reflexão da fase em que a interioridade do artista submetia-se ao compromisso de se revelar na forma de um canto sem palavra.

A LEITURA DAS IMAGENS

Não fosse o interesse de situar o texto pictorial desse autor, não lembraria aqui a validade da abstração como revelação do mundo interior e, por isso mesmo, atitude necessária ao lastro histórico, e à mensuração do humanismo. Essas discrepâncias estilísticas correspondem ao risco maior quando o artista não participa do universo filosófico das datas.

Entretanto são admissíveis nos raros exemplos em que a obra se configura em função da filosofia coetânea, projetando e procedendo através da imagem visual (pictórica, gráfica e cinética) fragmentos e partes de um contexto que o pensamento lógico (analítico) tardará em fixar.

Talvez seja o aspecto de maior interesse, e de imediatismo, em relação à

exposição retrospectiva de um pintor do nível intelectual de Flexor.

Se bem que a aceitação deste corolário o situe como ilustrador do pensamento contemporâneo, vale a advertência de que aquilo que ele ilustra ainda está por ser escrito.

E assim como ele refletiu o sentimento universal de momentos efêmeros, ilustrando matéria que a contingência humana consumiu, assim como pretendeu dimensionar o espírito na escala histórica e idealista do evangelho, agora propõe, em termos de julgamento, algo que não é figura e entretanto ainda é o homem, algo que não é histórico e entretanto parece inexorável.

Essa transfiguração dos símbolos, ajustando a figura ao pensamento coetâneo, é uma das constantes da obra de Pablo Picasso, de Henry Moore e de Marino Marini.

Picasso, na escultura-modelada *Baboon e Filho* (alegoria da maternidade), datada de 1951, precede, a bem dizer, os *Bípedes*, de Flexor.

Moore, ao desenhar as criaturas acooradas dos abrigos antiaéreos, chega à forma bulbar e Marini esfacela a composição equestre, prototípica de sua vasta obra escultórica, em numerosas telas de aparência abstracionista, onde o cavalo e o cavaleiro restam em fragmentos.

No exemplo de Flexor, após atingir um nível insuperável de virtuosismo na técnica de superposição e de diafanização tonal, sob rígida ordenação das unidades formais – (por isso a impropriedade de identificá-lo ao abstracionismo-lírico) – vemo-lo transpor-se para a configuração de algo da con-

dição humana a quem Vilém Flusser denominou de metamodelo, em vocabulário de crítica filosófica.

Tal transposição temática não liberou o autor da excelente mestria de pintura espatulada.

Apenas apelou para uma nova conjuntura, de configuração de um arquétipo, no quanto ocorreria incidentalmente no teste de Rorschach, e que, em sua composição, é intencionado por sobrecarga de meditação e crítica.

Sem perder a continuidade de uma obra, sem alterar as características de um estilo individual, Flexor admitiu dramática ruptura de conduta ao passar do poema lírico para o poema épico.

Ao tentar o arquétipo, Samson Flexor se lançou ao mais recôndito do remoto, naquela presença de soberania, de hieratismo excessivo, imolada.

Falta à figura de Flexor qualquer dimensão histórica, embora seja o retrato-falado de um tempo abissal.

Rejeito a cada instante ouvir o nome daquele presságio, descerebrado e vivo, compacto e vazio, remoto e atual, incógnito e *manjado*, senhor dos destinos e de todas as permissões, o *Pater*, como lhe chama seu criador.

CONTRA A DEIFICAÇÃO DO OBJETO: SAMSON FLEXOR

Entrevista com Vera
Pedrosa publicada no
Correio da Manhã em 1968

Pós-impressionismo, expressionismo, cubismo analítico, abstracionismo, concretismo, todas estas maneiras estão ligadas por uma mesma fala. Estamos no Museu de Arte Moderna, na mostra *Samson Flexor, 30 anos de Pintura*.

O senhor de cabelos brancos e modos civilizados indaga. Como que para completar o nosso pensamento: “Uma linguagem cerebral, talvez?”

De qualquer maneira é uma personalidade reflexiva, filosófica, que se afirma na sua unidade, através de todas as pesquisas pelas quais se aventurou o pintor.

Clarival do Prado Valladares, ao examinar sua obra, escreve: “ilustrador do pensamento contemporâneo, vale a advertência de que aquilo que ele ilustra, ainda está por ser escrito”.

De fato, preocupa-se com problemas existenciais do homem e toda a sua pintura gira em torno da expressão dos temas de nossa época.

– Como se deu a sua evolução artística?

– A evolução de minha pintura começou durante a guerra. Antes, eu era um pintor descansado – *de tout repos* – vivia em Paris, fazia nus. Tinha uma boa clientela para a minha maneira pós-impressionista aliada a um expressionismo moderado.

A guerra foi a grande ruptura. Fui com minha mulher para o sul da França, onde nos integramos na Resistência. Lá, dediquei-me ao que chamei minha pintura religiosa. Adotara uma atitude que corresponderia a um socialismo cristão, sob certa influência da *Catedral*, de Huysmanns. Meu trabalho de então tinha um aspecto penitente. Li-

guei-me à Maison de la Culture, dirigida por Aragon e da qual faziam parte, entre outros, Pignon, Fougeron, Manessier, Francis Gruber. Ultrapassei rapidamente este primeiro momento.

Em 1946, fui convidado por um grupo de amigos para expor no Brasil, em São Paulo. Faria uma espécie de retrospectiva, com trabalhos de antes, de durante e de depois da guerra. Os da última fase já eram quase abstratos. Os da primeira, ainda bem impressionista. Vendi todos os trabalhos da primeira, nenhum da segunda. Retornei a Paris e fiquei pensando em voltar para o Brasil.

– Apesar de sentir que não teria público para o seu trabalho?

– Sim. Tive vontade de viver aqui. Vim, da segunda vez, com León Degand – só que ele de avião e eu de terceira classe, fizemos uma espécie de proselitismo abstracionista.

Formei o *Atelier Abstração*. Tinha diversos alunos, que hoje são nomes respeitados de nossa pintura, como Wega, Wladyslaw, Douchez, Nicola, Alberto Teixeira e muitos outros.

Flexor aponta para o quadro intitulado *Abstração Tropical*:

– Foi o primeiro quadro abstrato pintado no Brasil. Eu, um estrangeiro, pinte aqui o primeiro quadro abstrato. Cícero Dias, outro precursor do abstracionismo, trabalhava na época em Paris.

Fitando por um instante o quadro, o pintor comenta:

– Nesta época a arte era para mim nada mais que um jogo feliz. Baseava-me numa visão otimista perante o

racional. Acreditava em seu poder de reorganizar a sociedade. Todas as estruturas me pareciam fixas.

Em 57 aconteceu nova quebra. Foi durante uma viagem que fiz aos Estados Unidos, onde tomei conhecimento da obra de Pollock, que acabava de falecer. Na mesma ocasião, fui muito tocado pela mostra de Turner e pelas *Nymphéas*, de Monet.

Embora eu não estivesse plenamente de acordo com tais trabalhos, passei a não acreditar mais nas estruturas fixas. Esfumei as formas, coloquei mais matéria, mais condensação. As estruturas tornaram-se subjacentes. O pitagorismo anterior é incorporado. Começa o lirismo, aliado a um certo estado de euforia. Despreocupe-me momentaneamente com os problemas da humanidade. A visão era mais relativista, mais livre.

Em seguida, passei um período de dois anos na França: a euforia começou de novo a se condensar em partes opacas e transparentes. Vi a pintura como abertura, para a qual sempre havia obstáculo.

As “aberturas” começaram a formar figuras – Estas eram todas verticais, mas não antropomórficas. Foi uma crítica feita por ocasião de minha retrospectiva no Museu Rath, de Genebra, que forneceu o passo seguinte. Falava da presença do que parecia ao comentarista um olho de ciclope. Isto me deu a ideia de fazer figuras ciclópicas. Passei a realizar estudos muito rápidos segundo a técnica das manchas de Rorschach, em guache. Transpunha as escolhidas para telas grandes, muito menos espontâneas, mais tensas e maneiristas. Você as achou irritantes? Pois é isto que bus-

co. Quero que elas perturbem. Quero-as viscerais. Assim, parece-me que exprimem melhor o nosso tempo. Elas substituem os ídolos. São uma espécie de sátira sobre o *Pater Nostrum*. Representam o primata que era o pai mais antigo. São contra o paternalismo, a falsa autoridade. Contra aquilo que se derroga o direito de ser pai. São uma estigmatização da ordem que nos é imposta pelos “grandes”.

O último trabalho, a homenagem ao Marquês de Sade – série de quadros dos quais o principal é uma mulher com formas sensuais, com sexo mas sem entranhas, tem uma história. Mas a história veio depois de feitos os trabalhos. E a história é a seguinte: o primeiro quadro é o Primata, origem do paternalismo. O segundo é o Aborto ou Parto – um monstro que se abre e cai. Trata-se de uma figura indireta, mas vagamente humana: para mim, indica a nossa mocidade de hoje. Depois vem a vítima: é Justine, a mulher. Mas a vítima é também nossa única esperança, porque é a mulher, que continua. Em seguida, vem o Gendarme – o que agride e é agredido. E por fim o Minotauro – enorme cabeça de touro e pequeno sexo: a sexualidade cerebral, muito característica dos homens de hoje.

A série de quadros de que ele fala tem realmente um caráter cruel, meio esmagador.

– Mas repara o problema do fundo. Lutei muito tempo para ousar fazer um fundo livre. Atualmente, deixo o fundo entre parênteses. O fenômeno passa-se todo na figura. Deixo o mínimo de fundo necessário. Como pintor bem pensante, sempre ensinei aos meus alunos que não havia fundo. Mas minha última pesquisa buscava o

fenômeno pictórico limitado pela figura expressiva.

– A pintura continua a ter a mesma carga expressiva de sempre?

– A meu ver a pintura continua a ter a mesma expressividade. Quanto maior for o seu impacto, mais ela comunica. Os símbolos mais conotativos são os mais universais, abrangendo maior significado.

A grande maldição de nosso tempo é o homem-massa, o homem reificado. Temos que lutar contra este ho-

mem-matrícula. O pintor comunica na medida em que luta contra esta massificação, fruto do paternalismo que quer dominar uma massa comum. Sou contra o uso da comunicação de massa neste sentido desumanizador. O apego à indústria, pintar um quadro como se fosse uma história em quadrinho: é justamente contra isto que temos que nos voltar. O culto do objeto não é revolucionário: só o é a crítica do objeto. O objeto deificado é o homem coisificado, pois o homem aspira a se igualar àquilo que deifica. Contra esta deificação do objeto mantenho minha pintura *pintura*.

FLEXOR E O NOVO HOMEM

Suplemento Literário do
jornal O Estado de S.Paulo
(6 de dezembro de 1969)

O impacto da “fase branca” da obra de Flexor sobre o espectador é demasiadamente violento e demasiadamente recente para permitir aquele recuo – ôntica e eticamente tão problemático – que permite perspectiva. É verdade que toda a obra de Flexor, e mais especialmente aquele trecho que se inicia pelas “Aberturas”, pode agora, subespécie da fase branca, parecer busca disto que estamos vendo, estupefatos. Como o acumular-se de nuvens no horizonte e seus avanços dramáticos e concêntricos pode, subespécie do relâmpago, parecer busca da descarga. De maneira que, ao termos acompanhado o espetáculo variado e aparentemente autossuficiente das nuvens, deveríamos ter antecipado o relâmpago como desfecho implícito no desenrolar da ação toda. Mas o relâmpago antecipado não deixa de ser relâmpago fulgurante. E as telas agora expostas na Documenta não deixam de fulminar, por mais que queiramos insistir na sua gestação lenta e disciplinada no decorrer de toda a obra de Flexor. De forma que uma contemplação calma, e uma interpretação fria, dessas telas deverá ser necessariamente relegada para o futuro. Não se faz crítica, quando se vê o novo. Não se mede nem se pesa quando se vê grandeza. Agradece-se. Agradece-se o fato de poder presenciá-lo. E é este o propósito deste século, homens em crise. Desorientados no sentido orteguiano, procuramos ater-nos às coisas, a fim de encontrar-nos. Mas as coisas que nos cercam são escorregadiças, de tanto manipuladas e gastas. A elas não é possível ater-se. Carecem de coisas novas. Não, por certo, de novidades, pois delas a nossa circunstância está cheia, e elas já nascem gastas e cansadas. Mas de coisas novas que permitam que sobre elas nos apoiemos.

Essas coisas são muito raras e podemos chamá-las, sem pudor, “obras de arte”. Tão raras são, com efeito, que muitos afirmam, e não sem razão, que a nossa desorientação se deve à sua falta. E esta afirmativa se quer radical: ou temos arte, ou estamos perdidos. E se encontrar-se em crise é encontrar-se mudado, depende da arte o novo homem. Reformulando a radicalidade: ou encontramos, apoiados sobre a arte, o novo homem, ou estamos perdidos. Daí a gratidão quando se dá, repentinamente, um ponto de apoio. Atendo-nos a coisas novas, como o são as telas de Flexor, sentimos não apenas chão debaixo dos pés, mas vislumbramos também, vagamente, o horizonte do nosso futuro.

O Novo homem – quem não sabe e quem não o sente na carne? – é a morte do velho. E nós todos somos, por mais “pra frente” que queiramos ser, o velho homem. A busca do Novo homem é, pois, o antigo imperativo “*stirb und werde!*” (morra para tornar-se). A busca é uma agonia. E o Novo homem é seu protagonista. Não é preciso ir até a Paixão na cruz para saber que a agonia da busca é apaixonante. Basta ir até o novo homem em Marx, em Nietzsche, e, para mencionar um exemplo recente, em Beckett. E Novo homem é sempre a morte do velho, e a nossa crise do velho homem é o homem do humanismo. O homem do humanismo, o homem que age e que decide, e que age e que decide seguindo seus próprios modelos, é este o homem que está morrendo na atualidade. Em nada adianta querer minimizar essa morte por afirmativas do tipo “fim da burguesia”, ou “fim dos valores”. É a morte de tudo aquilo que somos. Olhem as telas de Flexor, se quiserem ver plasticamente essa agonia.

A morte do velho pode ser a descoberta do novo. Porque o velho encobre. O humanismo encobriu durante quinhentos anos, com suas teias da razão e dos sentidos, o seu próprio fundamento. O fundamento do homem ficou, durante o humanismo, relegado ao esquecimento. A sua morte poderá revelá-lo. E ao revelá-lo, poderá fazê-lo resplandecer como novo, e enquanto novo. É esta a ação reveladora da arte. Poderá fazê-lo, mas não o faz necessariamente. A morte do velho pode ser também a descoberta da falta de fundamento. O humanismo pode, na decomposição de suas teias encobridoras, revelar também o abismo dentro do homem. Esta revelação negativa e maniqueística da redutibilidade ao infinito é a nossa ameaça, e que será a nossa perdição na falta da arte. É nessa situação que se dá a pergunta “*Warum Dichter in durftiger Zeit?*” (Por que poeta em tempo carente?). As telas de Flexor são uma entre as raras respostas disponíveis.

Qual é a resposta de Flexor? Sem dúvida: ao tentar formulá-la em língua portuguesa, necessariamente modificarei – e até certo ponto falsificarei – o sentido de uma mensagem que se dá em língua pictórica, isto é: em canal de estrutura e repertório quase totalmente distintos. Mas não é este o destino de toda mensagem: ser modificada, ao ser decodificada? Não é este o sentido do termo: obra aberta? Pois que a mensagem de Flexor sofre seu destino.

O velho homem, que age e que decide de acordo com seus próprios modelos, e que morre em nosso redor, dentro de nós, e nas telas de Flexor, o homem da História, da Ciência e da Tecnologia, em suma, o “Homo faber”, revela, pela sua decomposição, o seu fundamento de puras estruturas

intercaladas, interferentes e isentas de sentido. E sobre esse fundamento se apoiará o Novo homem, que brincarà com as regras, para brincar sabendo que brinca, que visará, não vencer nesse jogo, mas enriquecer o jogo, que será o homem da Arte num sentido do termo que a nós ainda está velado, em suma, o “Homo ludens”.

A motivação desse novo homem não será nem econômica, nem política, nem fazer, nem poder, mas será artística (jogar), num sentido apenas intuído vagamente. A bandeira de Masaryk continha o lema “*ni zisk, ni slávu*”, nem lucro, nem fama. O Novo homem terá, depois da decadência desses dois motivos, um outro. Visto assim, o jogo adquire as dimensões de uma nova religiosidade transumanista, uma religiosidade que talvez Kierkegaard anuncie.

Mas, se formulada assim, em que reside a diferença da resposta de Flexor daquelas dadas por Husserl, por Camus e pelo estruturalismo (para citar apenas uns poucos exemplos? Nisto que Flexor pinta. E isto altera totalmente a sua mensagem. Embora não devamos necessariamente aderir ao slogan “*The means is the message*”). A catarse que antecede a morte do velho para descobrir o novo se dá, nos exemplos citados, como depuração do pensamento. É o “*epoché*” em Husserl, a decisão para o absurdo em Camus, a recusa de interpretar no estruturalismo. Mas em Flexor se dá na tinta. É a redução impiedosa da cor, não para o incolor, mas para a riqueza incrível da pobreza do branco. A morte do velho, que acompanhamos em pensamento nos exemplos citados, presenciemo-la imediatamente nas telas de Flexor. E, simultaneamente, vivenciamos o monumental, o colossal

e o patético daquele homem que morre. Decomposto e putrefato, ainda assim provoca a nossa admiração e simpatia. Obviamente: nós somos ele. Diz-se que o homem engajado morreu na Espanha. E não: ainda está morrendo, aqui, nas telas de Flexor.

E já está nascendo, precariamente, nas mesmas telas, e talvez por causa disto também dentro de nós, o novo. Não necessariamente o Don Juan de Camus, embora necessariamente próximo seu parente. O sério jogador, o perfeito artífice, o dono absoluto da técnica, o artesão totalmente polido. A saber: o pintor perfeito. Mas um pintor que pinta, não para os contextos vizinhos ou longínquos, nem para vencer na pintura, mas para mudar a pintura, a fim de poder continuar pintando. “*Ni zisk, ni slávu*”. E isto não é “*l’art pour l’art*”, embora ecos de romantismo, dessa primeira crise do humanismo, sejam irreprímíveis. Isto é “*l’art quand-même, et pour rien du tout*”, e o motivo não é amor à arte, mas manipulação lúcida do pincel e das tintas. Não visam essas telas, nem serem obras perfeitas, nem muito menos ter determinados efeitos. Visa apenas, ao serem feitas, serem feitas. E se a despeito disto, e a des-

peito de si mesmas, conseguem mudar-nos, essa mudança em nós é obra nossa. É obra nossa porque somos, qual Flexor, homens em crise, e reconhecemos a nossa agonia nas suas telas. Apenas Flexor deu um passo a mais, e suas obras servem de apoio a nós. Não é isto que se diz quando se diz essa palavra tão gasta e repulsiva, e que custa sair da boca e das teclas da máquina: “genialidade”?

Há, entre as telas de Flexor, uma, que pode ser interpretada como um bicho acossado. Desesperadamente olha para trás, com um olhar vazio. Nada o persegue. Está disposto a fugir desse nada. Mas ainda não começou sua fuga. Mas já perdeu o fôlego, está condenado. Mas assim mesmo fugirá, não pode haver dúvidas quanto a isto. Os três “mas” são, creio, a descrição adequada da crise. Pô-los em três sentenças é fácil. Pô-los em tela, de modo que possam ser lidos, e ainda que possam não ser lidos, é iniciar a superação da crise. Desde que por “superação” não se entenda a articulação de um otimismo ululante. Mas a articulação de uma agonia que é a morte inevitável do velho homem, e o surgir possível, mas sempre problemático, do Novo Homem.



**AUTORRETRATO
AOS 15 ANOS
1922**

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
25 x 20 cm

Coleção Breno
Krasilchik [Breno
Krasilchik collection]

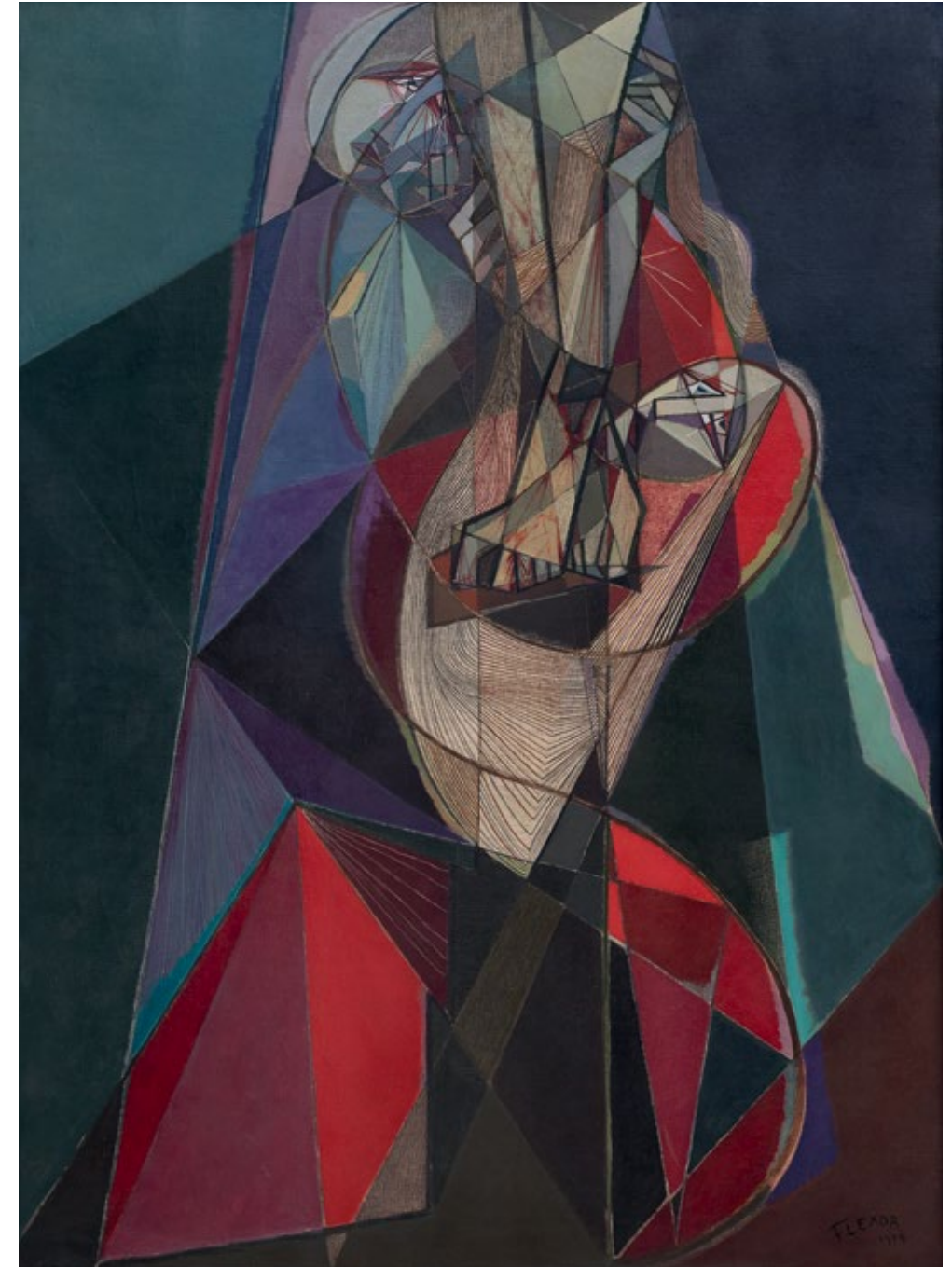


VIOLÃO
1948

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
48x67 cm

Coleção Ricard
Akagawa [Ricard
Akagawa collection]

50



AOS PÉS DA CRUZ
1949

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130x95 cm

Acervo Pinacoteca de São Paulo. Compra Governo do Estado
de São Paulo, 1969 [Pinacoteca de São Paulo's collection.
Purchased by the State of São Paulo Government, 1969]

51



**ABSTRAÇÃO
BARROCA N.2**
1949

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130 x 95 cm

Coleção Rose e Alfredo
Setubal [Rose and Alfredo
Setubal collection]



**A COROA
DE ESPINHOS**
1950

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 80,8 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP [Museu de Arte Contemporânea da USP collection]



INVENÇÃO BAIANA
1952

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
42,5 x 90 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and
Telmo Porto collection]



CARNAVAL
1951

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
160 x 180 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and Telmo
Porto collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1951

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
80 x 65 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]

56



FIGURAS FEMININAS
1951

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
102,5 x 147,5 cm

Coleção Nikita Lukin [Nikita Lukin collection]

57



GEOMÉTRICO
1953

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
91 x 91 cm

Coleção particular
[Private collection]

58



VAI E VEM SACUDIDO
1956

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
120 x 120 cm

Coleção particular
[Private collection]

59



**VAI E VEM DIAGONAL
EM TRÊS QUADRADOS**
1954

Óleo sobre tela
[Oil on canvas] 60x180 cm
Coleção particular
[Private collection]

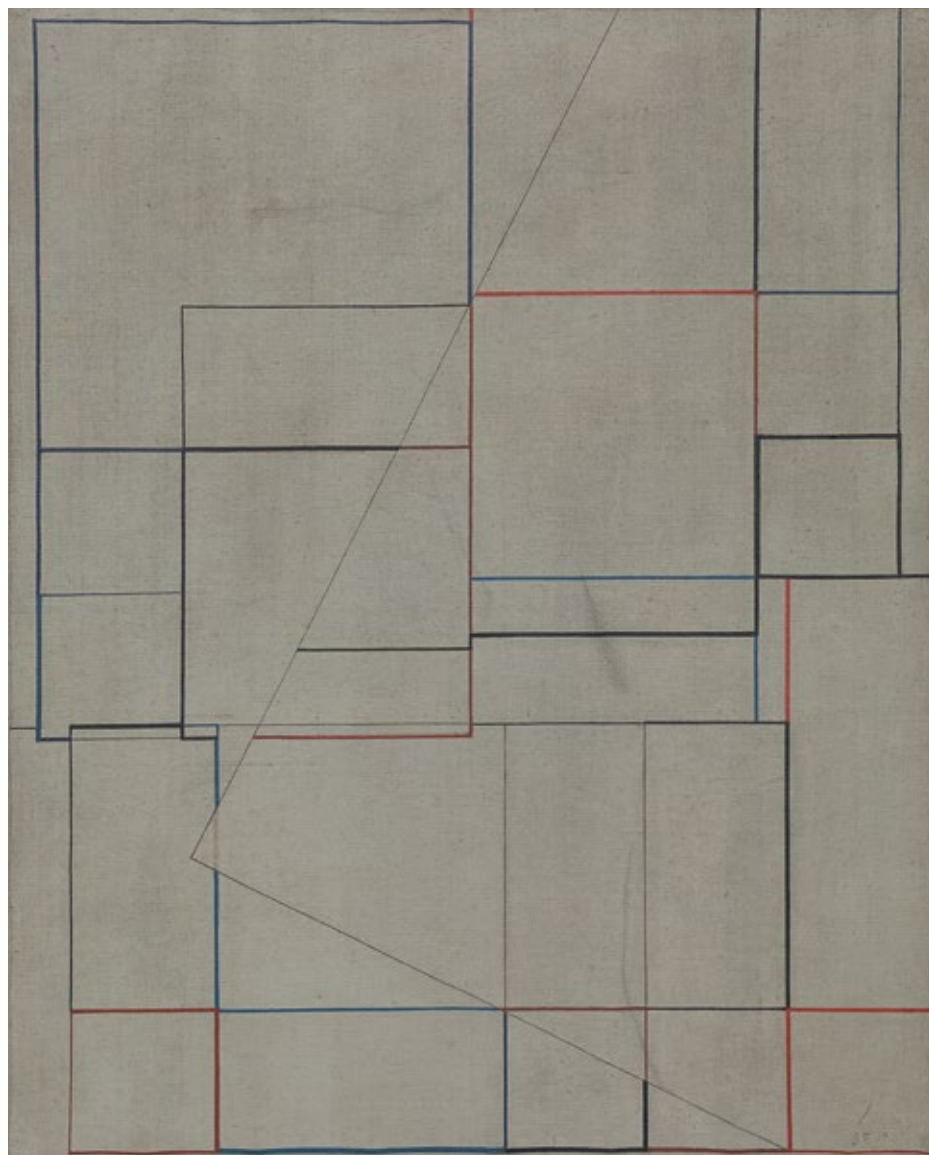
60

**VAI E VEM DIAGONAL
QUADRADO**
1954

Óleo sobre tela
[Oil on canvas] 120x120 cm
Coleção particular
[Private collection]

61

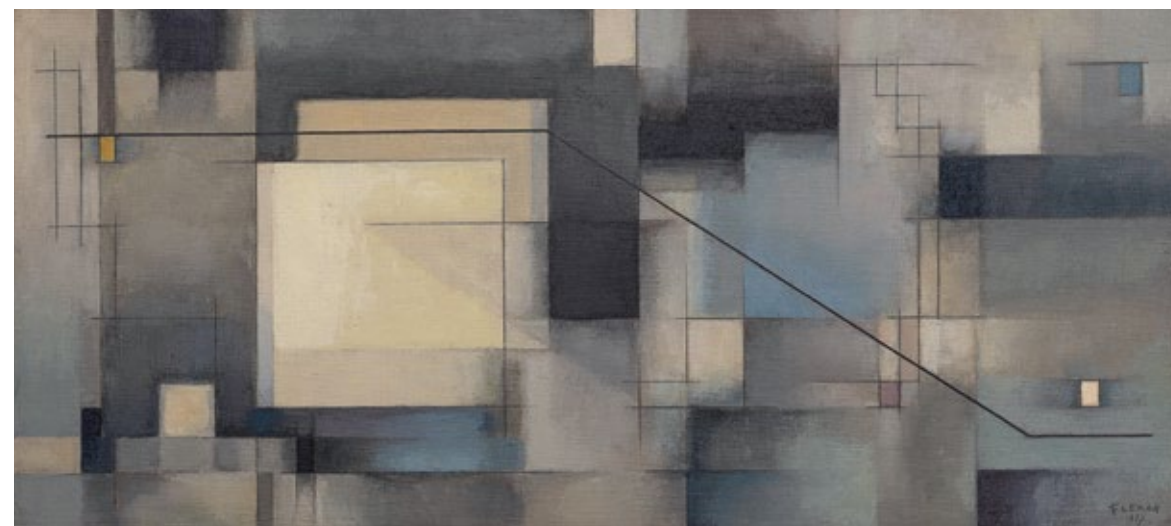




MODULAÇÃO
1954

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
81,2 x 65,3 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP [Museu de Arte Contemporânea da USP collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1957

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
35 x 75 cm

Coleção Lais Zogbi e
Telmo Porto [Lais Zogbi
and Telmo Porto collection]



COMPOSIÇÃO
1957

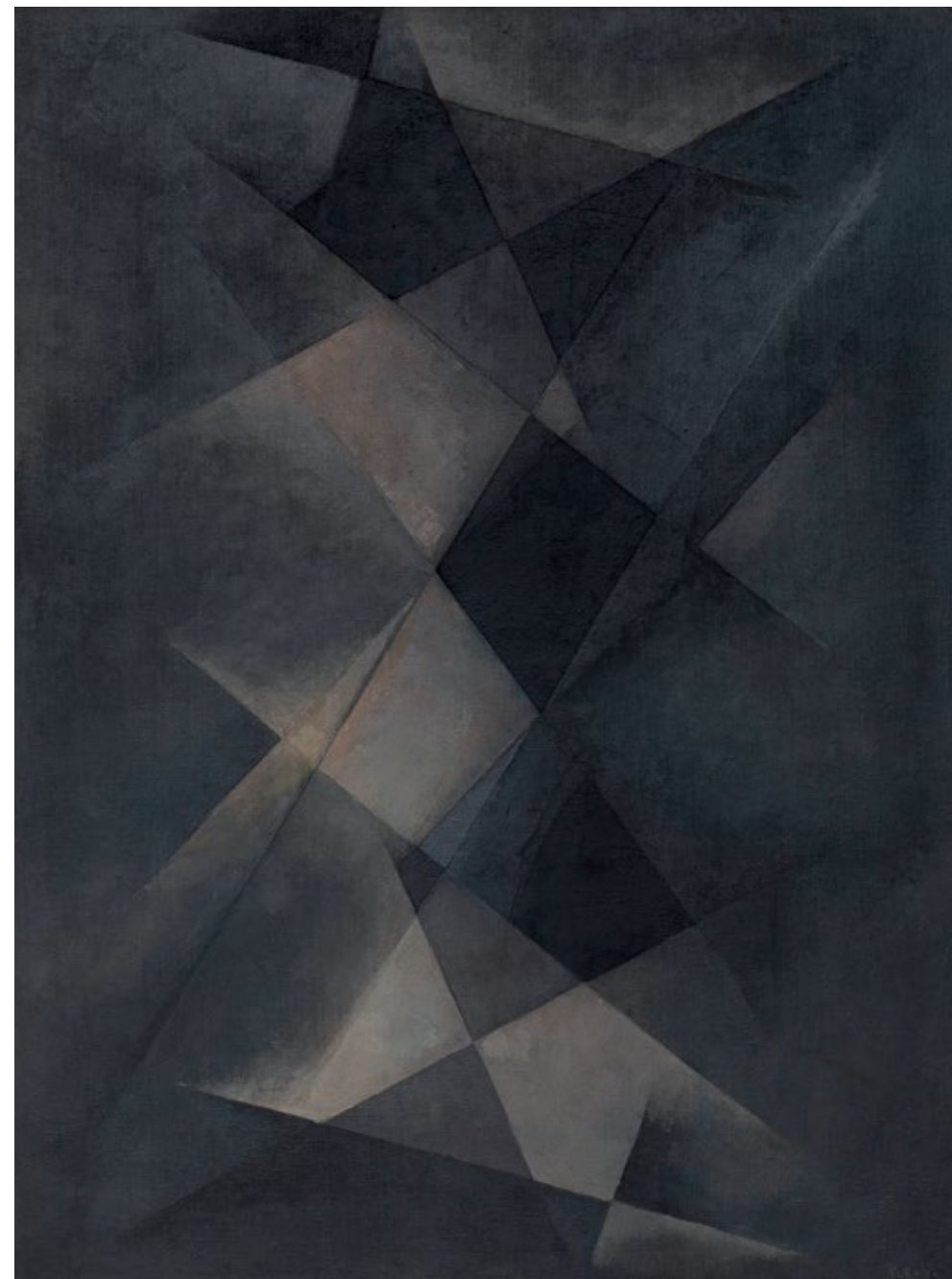
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
54 x 115 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and Telmo
Porto collection]

JANUS
1957

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
127 x 94 cm

Coleção Museu de Arte Contem-
porânea de Niterói [Museu de Arte
Contemporânea de Niterói collection]



TÚNEL
1958

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
50 x 130 cm

Coleção Galeria de
Arte Frente [Galeria de
Arte Frente collection]



66

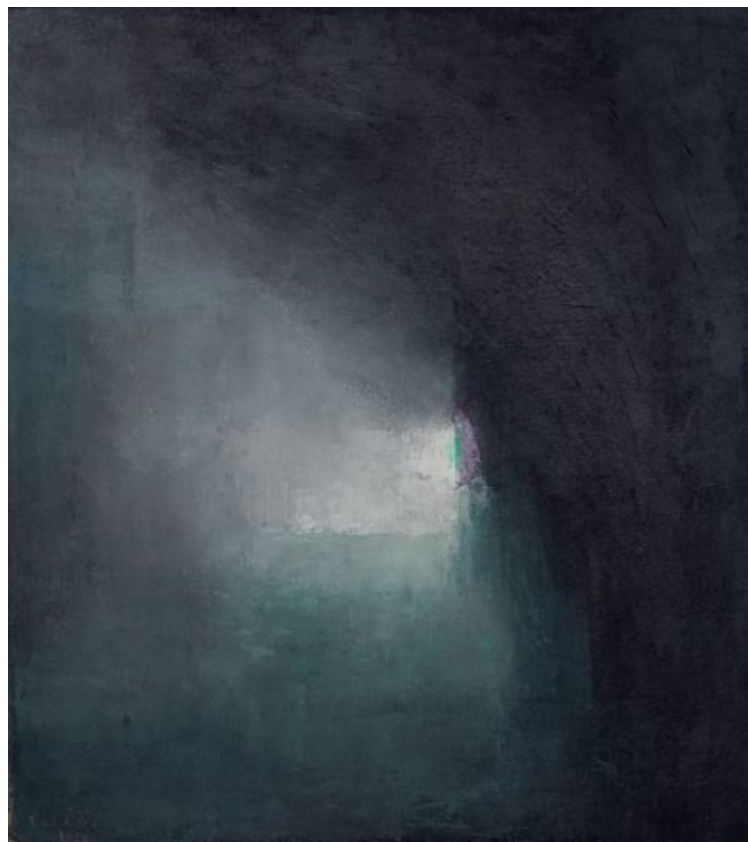


SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1958

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
81 x 80,5 cm

Coleção particular
[Private collection]

67



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1958

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
60 x 54 cm

Coleção particular
[Private collection]



ANCESTRAL
1959

Acrílica sobre tela
[Acrylic on canvas]
129 x 97 cm

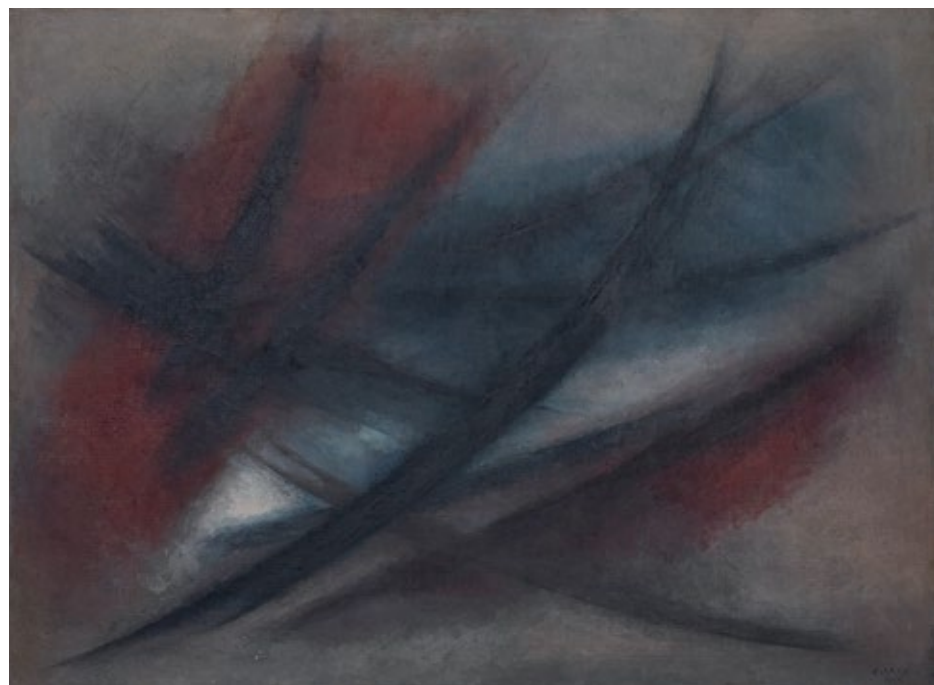
Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1959

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
36 x 71 cm

Coleção Lais Zogbi
e Telmo Porto [Lais
Zogbi and Telmo
Porto collection]



ABSTRAÇÃO
1959

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
96 x 130 cm

Coleção Luiz Carlos Ritter,
RJ [Luiz Carlos Ritter, Rio de
Janeiro State, collection]



HAMLET
1959

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
127,5 x 94,6 cm

Coleção MAM São Paulo, doação
Margot Flexor, 1969 [MAM São Paulo
collection, gift of Margot Flexor, 1969]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1959

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130 x 97 cm

Coleção particular
[Private collection]

72



DEUCALIÃO
1959

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
120 x 120 cm

Coleção Sylvia e Flávio Pinho de
Almeida [Sylvia and Flávio Pinho
de Almeida collection]

73



CERES
1960

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
28 x 97 cm

Coleção Marcos
Strassmann [Marcos
Strassmann collection]

74



PINTURA
1960

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
160,7 x 178,7 cm

Coleção Museu de Arte Con-
temporânea da USP [Museu de Arte
Contemporânea da USP collection]

75

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1960

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
120 x 120,5 cm

Coleção particular
[Private collection]





SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1960

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
80x117 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

78

79



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
59 x 99,5 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]

**AGRUPAMENTOS
DESIGUAIS**
1960

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
159,5 x 80 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]





ABSTRATO LÍRICO
1962

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
101 x 68 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

82



ÉLAN
1962

Óleo e pastel sobre tela
[Oil and pastel on canvas]
97,5 x 129,5 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

83



ELEVAÇÃO
1962

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
66 x 92 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1962

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
97,5 x 128,5 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]





SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1962

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
44,5 x 89 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
80 x 80 cm

Coleção Ciro Kawamura [Ciro Kawamura collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
33 x 48 cm

Coleção James Acácio Lobo
Lisboa [James Acácio Lobo
Lisboa collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
33,7 x 48,8 cm

Coleção [Collection] MAR – Museu de Arte
do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da
cidade do Rio de Janeiro / Fundo Flexor

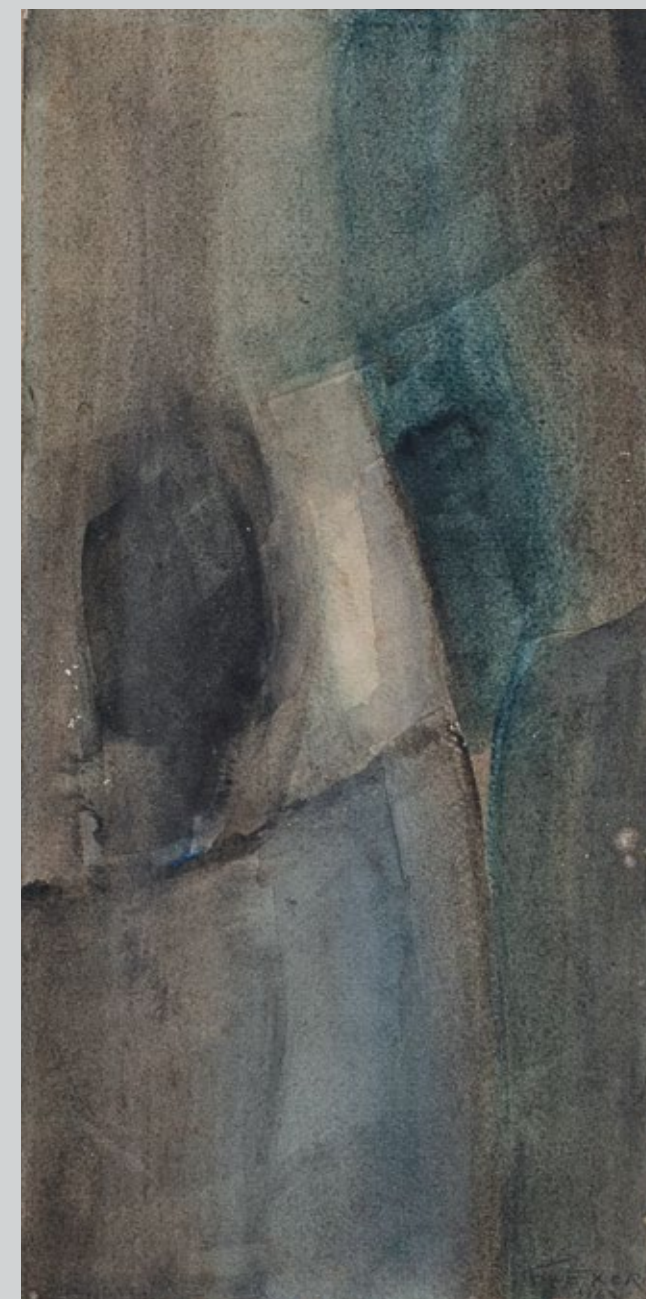


SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1969

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
29 x 20 cm

Coleção Marcos
Strassmann [Marcos
Strassmann collection]

90



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
DÉC. 1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
33 x 17 cm

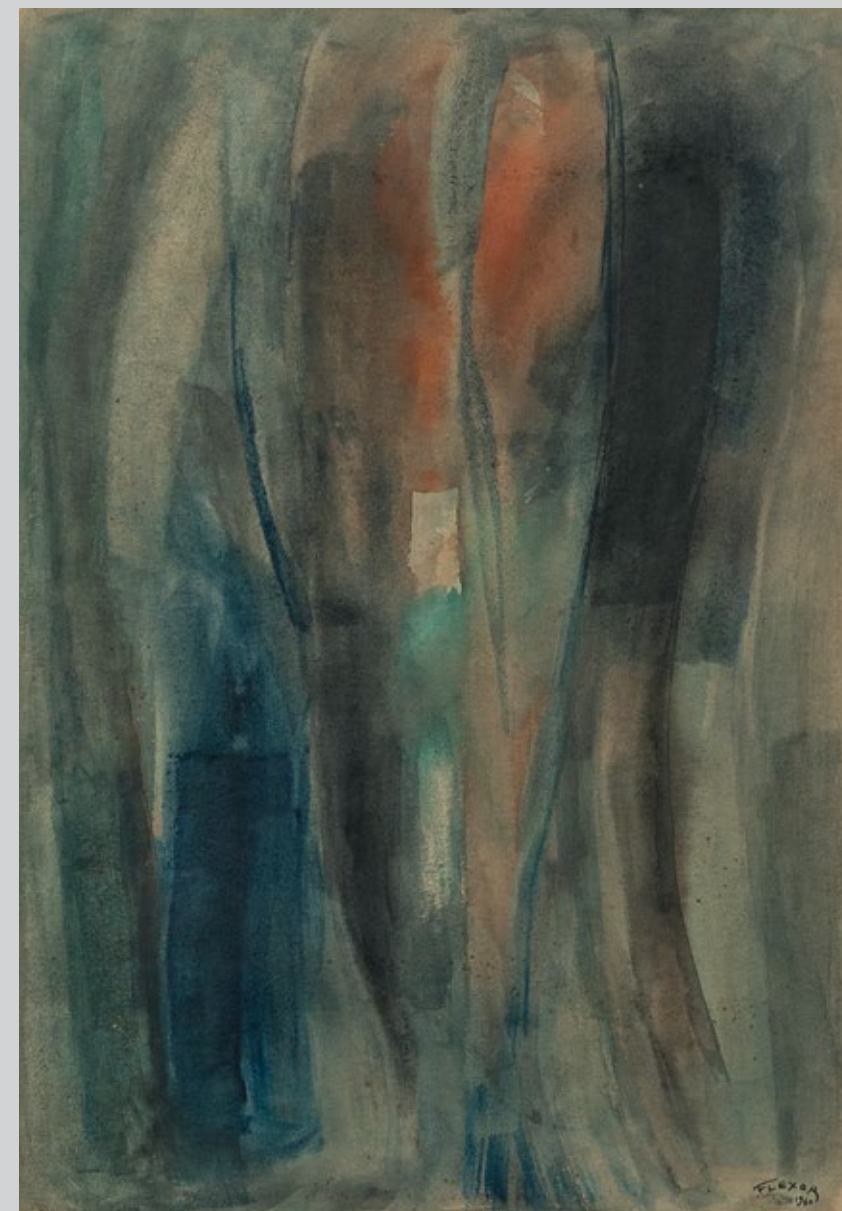
Coleção Arquiteto Luigi Fiocca
[Arquiteto Luigi Fiocca
collection]

91

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
47 x 32 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP [Museu de Arte Contemporânea da USP collection]



LÍRICO
1960

Óleo sobre cartão
[Oil on cardboard]
47 x 34 cm

Coleção particular
[Private collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
50,5 x 35,5 cm

Coleção particular
[Private collection]

94



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
36,5 x 35 cm

Coleção [Collection] MAR – Museu de Arte
do Rio / Secretaria Municipal de Cultura da
cidade do Rio de Janeiro / Fundo Flexor

95



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
46 x 31 cm

Coleção Marguerite e André
Flexor [Marguerite and
André Flexor collection]

96



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
33 x 48 cm

Coleção Marguerite e André
Flexor [Marguerite and André
Flexor collection]

97



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1964

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
52,5 x 52 cm

Coleção Mallet
[Mallet collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1964

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
34 x 35 cm

Coleção particular
[Private collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1962

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
34 x 48 cm

Coleção Marguerite e André
Flexor [Marguerite and
André Flexor collection]

100



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1961

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
45 x 24 cm

Coleção Marguerite e André
Flexor [Marguerite and André
Flexor collection]

101



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
DÉC. 1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
21 x 29 cm

Coleção particular
[Private collection]

102



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1965

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
33 x 48 cm

Coleção Danielian
[Danielian collection]

103



**ESPAÇO COM
ABERTURAS**
1965

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
50 x 60 cm

Coleção particular
[Private collection]

104



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1965/66

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
37 x 33 cm

Coleção: Arquiteto Luigi
Fiocca [Arquiteto Luigi
Fiocca collection]

105

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
DÉC. 1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
52,5 x 52 cm

Coleção Mallet
[Mallet collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
DÉC. 1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
47,4 x 67 cm

Coleção Mallet
[Mallet collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
96 x 130 cm

Coleção James Acácio Lobo
Lisboa [James Acácio Lobo
Lisboa collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
64 x 91 cm

Coleção particular
[Private collection]



SÉRIE PEDRAS II
[PEDRAS II SERIES]
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
92 x 65 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

110



**COMPOSIÇÃO
ABSTRATA**
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
65 x 92 cm

Coleção Sylvia e Flávio Pinho
de Almeida [Sylvia and Flávio
Pinho de Almeida collection]

111



**FASE II (CLARIDADE
DETRÁS)**
1964

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
97 x 146 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and
Telmo Porto collection]

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1963

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
97 x 130 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and
Telmo Porto collection]





**GRANDE FIGURA
COM ABERTURA**
1965

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
162 x 115 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

114



**GRANDE FIGURA
COM TRÊS
ABERTURAS**
1965

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
162 x 114 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]

115



BÍPEDE (BICHO)
1967

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
98x130 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

116



TORSO
1966

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130x97 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]

117



P. 118
BÍPEDE
1967

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190 x 109 cm

Coleção particular
[Private collection]

P. 119
BÍPEDE
1967

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190,5 x 135,5 cm

Coleção Museu de
Arte Contemporânea
de Niterói [Museu de
Arte Contemporânea
de Niterói collection]



CARRASCO
1968

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130 x 120 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP [Museu de Arte Contemporânea da USP collection]



**HOMENAGEM AO
MARQUÊS DE SADE
(GENDARME)**
1968

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190 x 190 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]

122



PARTO
1968

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190 x 190 cm

Coleção MAM São Paulo, doação do artista, 1969 [MAM São Paulo collection, gift of the artist, 1969]

123



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1967

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
17 x 12 cm

Coleção particular
[Private collection]



BÍPEDE
1966

Aquarela e lápis sobre papel
[Watercolor and pencil on paper]
11 x 15 cm

Coleção Marguerite e André
Flexor [Marguerite and
André Flexor collection]



BÍPEDE
1968

Nanquim e aquarela sobre papel
[China ink and watercolor on paper]
25 x 17,5 cm

Coleção Marcos
Alonso [Marcos
Alonso collection]



PÁSSAROS
1968

Óleo sobre cartão
[Oil on cardboard]
33 x 34 cm

Coleção particular
[Private collection]

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1968

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
32,6 x 45,6 cm

Coleção [Collection]
MAR – Museu de Arte
do Rio / Secretaria
Municipal de Cultura
da cidade do Rio de
Janeiro / Fundo Flexor

BÍPEDE
1968

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
31 x 30 cm

Coleção Marguerite
e André Flexor
[Marguerite and André
Flexor collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1969

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
130 x 120 cm

Coleção particular
[Private collection]





MEMBROS
1970

Aquarela e lápis sobre papel [Watercolor and pencil on paper]
17 x 11 cm

Coleção Marguerite e André Flexor [Marguerite and André Flexor collection]



BÍPEDE
1969

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
130 x 120 cm

Coleção particular [Private collection]

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1969

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 92 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]



SEM TÍTULO (SÉRIE
BÍPEDE BRANCO)
[UNTITLED (BÍPEDE
BRANCO SERIES)]
1969

Óleo e massa plástica
sobre tela [Oil and
plastic mass on
canvas]
190 x 240 cm

Coleção Ugo di Pace
[Ugo di Pace collection]



BÍPEDE
1970

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 70 cm

Coleção particular
[Private collection]





BÍPEDE
1970

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 80 cm

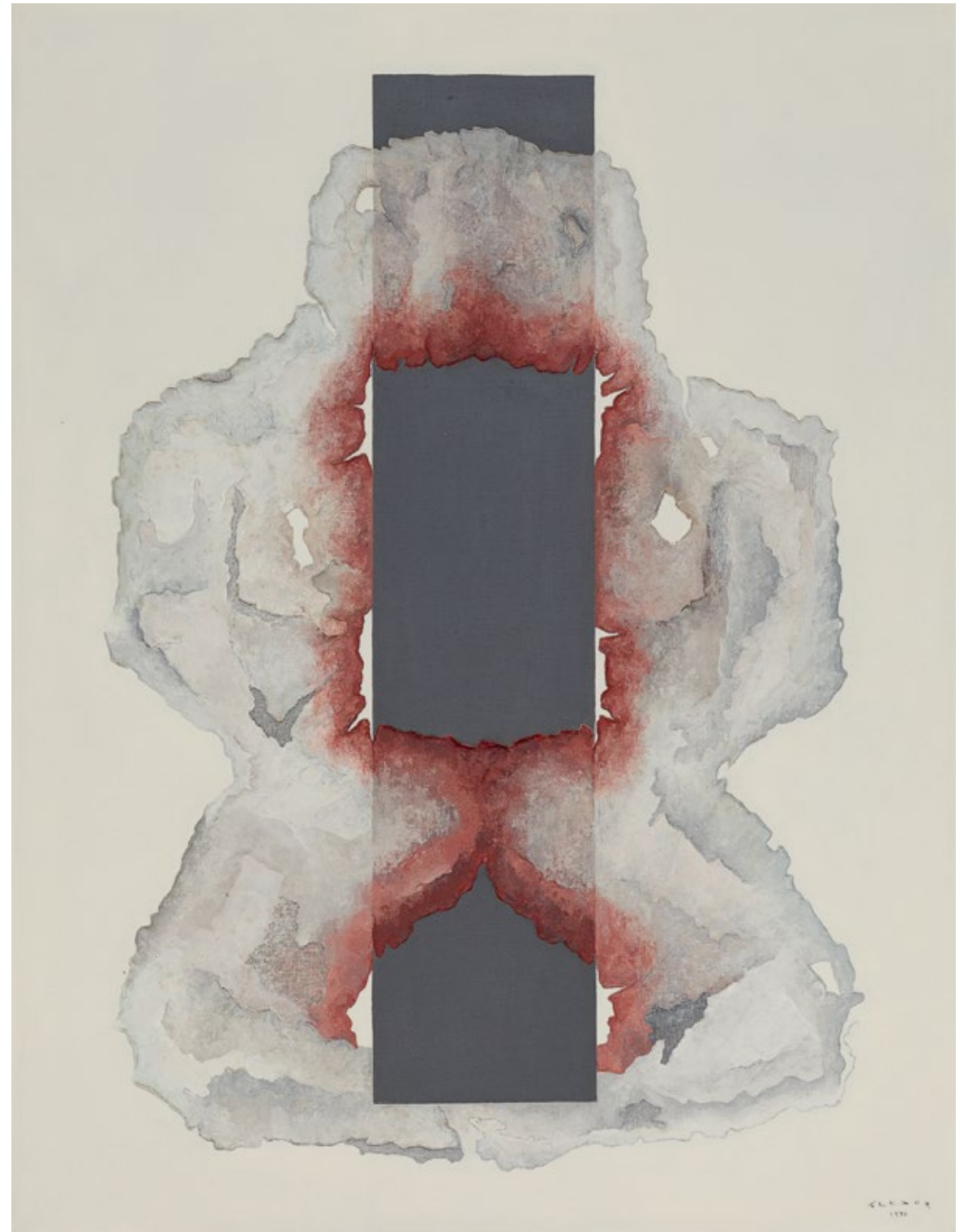
Coleção Lais Zogbi e Telmo
Porto [Lais Zogbi and
Telmo Porto collection]

138

SEM TÍTULO
[UNTITLED]
1970

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
131 x 100 cm

Coleção Israel
Vainboim [Israel
Vainboim collection]



139

SIAMESAS
1970

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
102 x 82 cm

Coleção Sylvia e Flávio Pinho
de Almeida [Sylvia and Flávio
Pinho de Almeida collection]



BRANCO ABSTRATO
1969

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
90 x 130 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Museu de Arte Contemporânea de Niterói collection]



RETRATO DE VERA
MARIA VILLARES
MALLET
1969

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
100 x 92 cm

Coleção Mallet
[Mallet collection]



SEM TÍTULO
[UNTITLED]
DÉC. 1960

Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
52,5 x 52 cm

Coleção Mallet
[Mallet collection]

FIGURA DE MULHER
S.D. [N.D.]

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
89 x 120 cm

Coleção particular
[Private collection]





SEM TÍTULO
[UNTITLED]
S.D. [N.D.]

Nanquim sobre papel cola-
do em cartão [China ink on
paper pasted on cardboard]
32,7 x 25 cm

Coleção Museu Nacional
de Belas Artes / Secult /
Ibram [Museu Nacional de
Belas Artes collection /
Secult / Ibram]

146

PASSÁROS
S.D. [N.D.]

Nanquim sobre papel
[China ink on paper]
37,5 x 29,2 cm

Coleção Museu
Nacional de Belas
Artes / Secult / Ibram
[Museu Nacional de
Belas Artes collection /
Secult / Ibram]

PASSÁROS
S.D. [N.D.]

Nanquim sobre papel
[China ink on paper]
26,4 x 28 cm

Coleção Museu
Nacional de Belas
Artes / Secult / Ibram
[Museu Nacional de
Belas Artes collection /
Secult / Ibram]

147





ALEX
DOUGLAS
MODERNO

SAMSON FLEXOR









ELUVAANISTA





FLEXOR E EVENTOS PARALELOS

Cronologia escrita por Sílvia Cajado e publicada no livro *Flexor*, de Alice Brill, pela Edusp (segunda edição revista e ampliada, 2005).

*Após os diversos tratados de paz e as transformações territoriais (1920 a 1922), em decorrência da guerra, a província da Bessarábia é destacada da Rússia e passa a fazer parte da Romênia.

BIOGRAFIA SAMSON FLEXOR

EVENTOS HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS PARALELOS

1907

- Início dos grandes movimentos artísticos: Expressionismo, Cubismo, Futurismo. Picasso pinta *Les Femmes d'Alger (O Jovem)* (1907).
- Manifesto futurista (1910).
- Kandinsky faz sua primeira aquarela abstrata (1910) e publica *Do espiritual na arte* (1911).
- Mondrian chega a Paris (1911).
- Mondrian abandona a figuração paralelamente a Malevich em Moscou (1913-14).
- Primeira Guerra Mundial (1914).
- Revolução Socialista na Rússia (1917).

- Samson Flexor nasce em 9 de setembro, na cidade de Soroca, Bessarábia, na época província russa e mais tarde território da Romênia*.
- É segundo filho de Modesto Flexor, engenheiro-agrônomo e fazendeiro, e de Marie Georgette Cleiner Flexor, francesa, ambos de origem israelita.
- Sua primeira infância é passada na fazenda, em contato com a natureza. O irmão mais velho de Flexor vem a falecer ainda criança, causando profunda tristeza e problemas de saúde em sua mãe. Esse fato aproxima ainda mais o pintor de seu pai, a quem se refere mais tarde, ao recordar sua infância: “Passeios, plantas, coleções, cousas da natureza, conversas com o pai”.

1918

- A Rússia assina a paz com a Alemanha e se retira da guerra.
- Fim da Primeira Guerra Mundial.
- Fundação da Bauhaus, em Weimar, Alemanha (1919).
- Liga das nações em Genebra.

1922

- Na Itália, Mussolini assume o poder (1922).
- Exposição de arte abstrata russa na Galeria Damien, em Berlim (1922).
- Em São Paulo, tem lugar a Semana de Arte Moderna.

1924

- André Breton publica o Manifesto Surrealista em Paris.
- Grande exposição do Dadaísmo em Paris.

1926

- Kandinsky publica *Ponto, Linha, Superfície*.
- Exposição Internacional de Arte Abstrata em Zurique.
- Mondrian expõe pela primeira vez em Nova York.

- Primeiros estudos de pintura e piano.

- Aos 15 anos, chega à Bélgica. Estuda química e, à noite, frequenta cursos de pintura. No entanto, a inclinação artística é mais forte, e logo Flexor ingressa na Academie Royale des Beaux-Arts, de Bruxelas, onde permanece por dois anos.

- Chega a Paris. Frequenta o curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, orientado por Lucien Simon, e cursa história da arte na Sorbonne.

- Frequenta as academias Ranson e Grande Chaumière. Recebe aulas de Roger Bissière. Inicia os estudos de afresco.

1927

- 1ª Exposição de Paul Klee em Paris.
- Hartung chega a Paris.
- 1ª Exposição Individual de Tarsila do Amaral em Paris.

1928

- Em São Paulo, Oswald de Andrade publica o Manifesto Antropófago.
- Tarsila do Amaral realiza a sua segunda exposição individual em Paris.

1929

- Inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- Quebra da Bolsa de Nova York.
- Segundo Manifesto Surrealista.
- Kandinsky expõe em Paris pela primeira vez, na Galeria Zack.

- Realiza sua primeira exposição individual na Galeria Campagne Première, em 22 de abril, aos 19 anos. Expõe desenhos e guaches. O poeta e crítico André Salmon lhe dedica numerosos artigos. Expõe em novembro no Salon D'Automne, apresentando duas obras: *Nu e Flores*.

- Expõe individualmente na Galeria Jeune Peinture em março. André Salmon escreve o prefácio do catálogo. Gustave Kahn publica uma série de artigos sobre Flexor nos jornais parisienses. Suas telas começam a tomar lugar em coleções particulares.

- Participa da fundação do Salon Surindépendants, cujo lema era “Independência e Disciplina”. Toma parte na direção do salão durante os anos de 1929 a 1938. Participam dessa fundação artistas como Picabia, Hamburger, Dutoit, entre outros. Segundo depoimento do próprio artista, recebe influências de Renoir e Van Gogh, nessa época.
- Mais tarde, num jornal de Nièvre, Flexor registra essa admiração dizendo: “*J'ai une grande admiration pour l'école française de peinture et en particulier pour notre magnifique Renoir, inventeur d'un expressionnisme si chargé de vie et de lumière*” (*L'Écho*

1930

- Exposição do grupo Cercle et Carré, organizada por Michel Seuphor em Paris.
- Van Doesburg cria a revista *Art Concret*.

de la Nièvre, Nièvre, 11 jan. 1936). Instala seu ateliê na *Rive Gauche*, à rua Croulebarbe, perto dos Gobelins.

- Expõe individualmente na Galeria Le Cadre, em Bruxelas, e em Paris, na Galeria Jeune Peinture. Torna-se cidadão francês.

- Expõe em maio na Galeria George Dupuis, em Paris.
- Faz serviço militar e integra a II Classe da Infantaria Alpina (*Chausseurs Alpines*) ao longo de Bièvre a Briançon. Essa estada nas montanhas lhe traz problemas de saúde e um reumatismo que o obriga a afastar-se do serviço militar.
- Casa-se pela primeira vez, ainda nos Alpes, com Tatiana Yablokoff.

1932

- Criação do III Reich na Alemanha.
- Os nazistas fecham a escola Bauhaus.

- Volta a Paris. É reformado com pensão do governo.
- Frequenta o ateliê de alguns mestres, como André Lhote, Fernand Léger, Henri Matisse e Paul Signac, assim como seus contemporâneos Pignon, Francis Gruber etc.
- Participa de salões parisienses.

1933

- I Manifesto de Arte Abstrata Italiana em Milão.

- A primeira mulher vem a falecer, em consequências do parto, assim como o filho recém-nascido.
- Converte-se ao catolicismo.
- Especializa-se em pintura mural e arte sacra.
- Expõe individualmente na Galeria Jeune Peinture, em maio. André Salmon escreve o prefácio do catálogo.
- Em outubro, participa de uma coletiva em Bruxelas.

1934

- Algumas de suas obras são adquiridas para museus pelo Estado francês.
- No fim do ano, casa-se pela segunda vez, com Margot Mezcycer.

1935

- Expõe em março na Galeria Barreiro, em Paris.
- Participa de algumas coletivas em Nevers e em Paris.

1936

- Início da Guerra Civil Espanhola.
- Exposição do Cubismo e Arte Abstrata no Museu de Arte Moderna de Nova York.
- Grande exposição internacional do Surrealismo em Londres.
- Exposição de Arp, Hartung, Kandinsky, na Galeria Pierre, em Paris.

- Faz cartazes para ajudar o povo espanhol.
- Continua a expor nos salões parisienses.
- Toma parte na decoração da Place de La Bastille, onde executa retratos dos personagens da Grande Revolução, sob direção de Lurçat.
- Participa do Salon des Tuilleries.

1937

- Os nazistas bombardeiam Guernica, em abril.
- Em maio, Picasso pinta *Guernica*.
- Moholy-Nagy abre em Chicago a New Bauhaus.

- Em maio expõe individualmente na Galeria La Fenêtre Ouverte. O Museu de Luxemburgo recebe, por meio do Estado francês, sua obra *La Table* (“Samson Flexor au Luxembourg”, *L'Écho de la Nièvre*, Nièvre, 17 jul. 1937).
- Ajudado financeiramente por seu pai, Flexor constrói seu novo ateliê localizado à rua Racine, 85, Montrouge. Nessa época, já orienta alguns alunos em seu ateliê.
- Em novembro, participa da exposição dos selecionados para o Prêmio Paul Guillaume, na Galeria Berheim Jeune.

1938

- A Alemanha invade a Áustria.
- Em Paris, Exposição Internacional do Surrealismo.
- No Brasil, II Salão de Maio, realizado em São Paulo, com a presença inclusive dos artistas abstracionistas do grupo de Herbert Read.

- Expõe em salões parisienses e na Maison de la Culture.

1939

- Segunda Guerra Mundial.
- França e Inglaterra declaram guerra à Alemanha.
- Primeira exposição *Realités Nouvelles*, na Galeria Charpentier, em Paris.

- Nasce o primeiro filho, Jean Marie. Realiza afrescos na igreja e prefeitura de Thônes, Haute Savoie, que lhe são encomendados pela Direction Générale des Beaux-Arts.
- Em maio desse ano, expõe individualmente na Galeria Carmine, em Paris. Os jornais *Beaux-Arts* e *Paris-Midi*

noticiaram a mostra. Executa painéis na capela do colégio Santa Bárbara, na Place du Panthéon e na capela Cristo-Rei, em Paris.

1940

- Invasão alemã.
- Hitler ocupa a França.
- Em São Paulo, exposição de pintura francesa na Galeria Prestes Maia.

- A França é invadida. Flexor torna-se membro da Resistência. O ateliê de Montrouge é transformado numa oficina gráfica.
- O artista abandona Paris e se refugia numa casa da família, à beira-mar, em Franceville Plave, Calvados, na Normandia, então zona livre (jornal *Beaux-Arts*, Paris, 1º mai. 1940). Expõe no Salon des Artistes Bas-Normands (XV) em maio desse ano.

1942

- França: zona livre invadida.
- Em Nova York, exposição individual de Mondrian.

- Sua pintura torna-se mais sombria. A zona livre é invadida. Flexor dirige-se para o sudoeste da França, em direção aos Pireneus, refugiando-se na residência da família Feruglio, em Bourg-de-Visa, na região de Tarn-et-Garone. É ali que o artista pinta sua primeira “Paixão” e a partir dessa data inicia uma série de estudos expressionistas e cubistas como testemunho da grande guerra, sob o título de *Composições sobre o tema da Paixão*. Executa um painel (*Descida da Cruz*) na igreja de Bourg-de-Visa.

1944

- Libertação de Paris.

1945

- Rendição da Alemanha.
- Em Paris, o grande movimento expressionista pós-cubista com Pignon, Gischia e Domingues, na Galeria Caputo.
- No Rio de Janeiro, a Galeria Askanasy realiza uma exposição da arte condenada pelo III Reich, com obras de Baumeister, Segall, Kandinsky, etc.
- Em São Paulo, a Exposição Francesa, na Galeria Prestes Maia, com a presença dos abstracionistas informais Bazaine, Singier, Le Moal e Pignon, entre outros.

1946

- Em Paris, a Conferência da Paz.
- Exposição de Pintura Abstrata na Galerie Denise René.
- Em São Paulo, abertura da Galeria Domus.
- Início das articulações para fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

• Nascimento do segundo filho, André Victor, logo após a libertação de Paris.

• Flexor volta a Paris com a família. Retorna ao ateliê de Montrouge. Segundo o artista, “é uma época de euforia e pesquisa”, mas difícil e com “falta de alimentos”.

• Realiza exposição circulante em Nevers, Agen, Cahors, Montauban, Toulouse, de 1945 a 1946. Os jornais das diversas cidades noticiam a mostra.

• Surgem os primeiros convites para vir ao Brasil.

• Parentes que moram em São Paulo o incentivam. A situação da França pós-guerra é precária e sua família passa dificuldades.

• Em julho, ainda em Paris, Flexor expõe na Galeria Carmine. Suas obras são vistas por Paulo Duarte, Maria Eugênia Franco, Mário Barata, Antonio Bandeira, entre outros, então na cidade.

• No fim do ano chega a São Paulo para expor numa

sala especial da Galeria Prestes Maia, na exposição *Pintores Independentes de Paris*. Expõe 80 obras. Inicia então os primeiros contatos com brasileiros no Brasil, como Sérgio Milliet, Luiz Martins, Lourival Gomes Machado.

• Osório César, Luiz Martins, Sérgio Milliet e Guilherme de Almeida escrevem sobre Flexor nos jornais de São Paulo.

1947

- Primeira exposição individual de pintura de Hartung em Paris.
- Fundação do Museu de Arte de São Paulo, na rua 7 de Abril.
- Exposição *19 Pintores* na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Mário Gruber recebe o prêmio de pintura.
- Regresso ao Brasil, vindo da Itália, de Waldemar Cordeiro.

• Flexor volta a Paris, permanecendo por dez meses.

1948

- O crítico Léon Degand chega a São Paulo para dirigir o Museu de Arte Moderna.
- Coquetel de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, antes de sua abertura oficial

- (que se realiza no ano seguinte), com apresentação de algumas telas de sua coleção (abstratas).
- Conferência de Di Cavalcanti no MAM São Paulo com o título de *Os Mitos do Modernismo*.
- O crítico argentino Jorge Romero Brest pronuncia várias palestras sobre tendências da arte contemporânea no Museu de Arte de São Paulo.
- Cícero Dias expõe no Rio de Janeiro.

época, duas de suas telas são adquiridas para museus nacionais.

• Retorna a São Paulo, dessa vez com Margot e seus dois filhos, dispostos a uma nova vida, e instala-se na alameda Santos, 463 (residência da família).

• Estimulado pelo crítico Léon Degand, então diretor do Museu de Arte Moderna, dedica-se à arte abstrata. Estabelece contatos com Yolanda e Francisco Matarazzo Sobrinho.

• Em setembro, faz uma palestra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob o título *O Pintor e Sua Obra*.

• Já nesse ano, alguns alunos frequentam seu ateliê, pintando sob sua orientação. Entre eles estão Leopoldo Raimo e Gisela Eichbaum.

• Em outubro, sob o patrocínio do Consulado da França, do Museu de Arte Moderna e da Aliança Francesa, inaugura uma exposição individual na Galeria Domus.

• Realiza uma série de pinturas (*Via-Sacra*) para a Igreja Nossa Senhora de Fátima, à avenida Doutor Arnaldo, em São Paulo.

• Nesse ano, faz o retrato da Sr.^a Guilherme de Almeida.

1949

- O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem sua abertura oficial com a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, na rua 7 de Abril, em local adaptado pelo arquiteto Vilanovas Artigas.
- Mesa-redonda no MAM São Paulo, com o tema “É a favor ou contra o abstracionismo?”. Participam Luiz Martins, Lourival Gomes Machado, Léon Degand, entre outros.
- Em junho, é inaugurada a Exposição *Histórias das Ideias Abstratas* (Exposição Didática), no Masp.
- Criação do Art Club, por Waldemar Cordeiro, em São Paulo.

• Segundo o artista, é uma época de extraordinária evolução na arte brasileira.

• Discussões diversas e combates à arte abstrata aparecem de todos os lados.

• Participa da Mostra Inaugural do Museu de Arte Moderna, denominada *Do figurativismo ao abstracionismo*, em março. Entre os diversos artistas participantes, apenas dois brasileiros, Cícero Dias e Waldemar Cordeiro, além de Flexor, já radicado no Brasil, integram a mostra.

• Amigos e pintores frequentam o ateliê de Flexor na alameda Santos, como Léon Degand, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Noêmia, entre outros.

• Nesse ano, Flexor expõe em seu ateliê o trabalho de alguns alunos.

1950

- Getúlio Vargas é eleito presidente da República.
- Exposição de Max Bill no Masp.
- São criadas, em São Paulo, as revistas *Habitat e Anhembi*.
- Jorge Romero Brest realiza uma série de palestras em São Paulo, sob o título *Balanços de Meio Século de Pintura*, abordando inclusive as tendências abstracionistas.

• Em março, expõe no MAM São Paulo a série de pinturas intitulada *Composições sobre o tema da Paixão*, que vinha executando desde o início dos anos de 1940.

• Em abril, expõe retratos na Galeria Domus, em São Paulo.

• Nesse ano, visita a Cúria Metropolitana e inicia um retrato de D. Paulo Rolim Loureiro, bispo auxiliar de São Paulo.

1951

- É inaugurada a 1ª Bienal de São Paulo, sob a orientação de Francisco Matarazzo Sobrinho, com a colaboração de Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Arturo Profili. Tem lugar no local antes ocupado pelo Trianon, na av. Paulista. Do júri, presidido por Lourival Gomes Machado, participam, entre outros, Romero Brest, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, Santa Rosa.
- Max Bill recebe o 1º Prêmio de Escultura. Em pintura, são premiados Roger Chastel e Dannilo di Prete.
- Debate no Instituto dos Arquitetos do Brasil, em novembro, sobre a Bienal, por iniciativa do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, organizado por Flávio de Carvalho.
- I Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

1952

- É fundado em São Paulo o Clube de Gravura, com Clóvis Graciano na presidência.
- No MAM São Paulo, exposição do Grupo Ruptura.
- Em Teresópolis, Rio de Janeiro, a primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata.
- André Lhote vem a São Paulo.
- Palestra de André Lhote no MAM São Paulo.

- Ao redor de Flexor, um grupo de jovens reúne-se para pintar e aprender. É criado o Atelier Abstração, que tem como primeiros alunos Jacques Douchez, Leyla Perrone, Leopoldo Raimo, entre outros.
- Participa da 1ª Bienal de São Paulo, integrando a Seleção Francesa, apresentando três obras. Nesse ano, frequenta com a família a casa de Sérgio Milliet na Praia Grande, São Paulo.

- Em maio, expõe em Salvador, Bahia, na Galeria Oxumaré. Na ocasião faz palestras sobre pintura.
- Em julho, expõe um vitral feito para a residência de Bruno Hollnagel, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Wolfgang Pfeiffer escreve o prefácio do catálogo (vitral executado por Vitrais Conrado Sorgenicht S.A.).
- Faz projetos de vitrais para a capela da Escola

- No Rio de Janeiro, formação do Grupo Frente, com Serpa, Palatnik, Décio Vieira, Lygia Pape e Aluísio Carvão.

de Aeronáutica de Guaratinguetá.

- Em setembro, recebe em seu ateliê a visita do pintor André Lhote, então em São Paulo. Participam da visita as artistas Moussia Pinto Alves e Tarsila do Amaral, entre outros.
- Expõe na Livraria Francesa uma série de retratos, entre os quais o de Yolanda Penteado, de Maria de Lourdes Teixeira e José Geraldo Vieira.
- Guilherme de Almeida escreve sobre os retratos de Flexor na revista *Elite* e conclui comentando: “mas não é mesmo Flexor um poderoso Flexor de luz e da cor?” (outubro, 1952).
- Ainda esse ano passa uns dias com a família na fazenda de Tarsila do Amaral, em companhia de Luiz Martins e Sérgio Milliet (que os conduz à fazenda em seu Citroën preto).
- Na ocasião, faz alguns desenhos da fazenda e um retrato de Luiz Martins.
- Tarsila escreve sobre Flexor no *Diário de S. Paulo* (“Flexor”, 28 dez. 1952).

1953

- 2ª Bienal Internacional de São Paulo é inaugurada em 12 de dezembro, com cerimônia presidida por Getúlio Vargas. O júri é composto por Bernard Dorival (então diretor

- Expõe em Santos, na Associação Franco-Brasileira.
- Participa da 2ª Bienal de São Paulo, agora integrando a Seleção Brasileira. Cinco alunos do Atelier Abstração participam também da 2ª Bienal: Jacques Douchez, Leopoldo Raimo,

do MAM de Paris), Jorge Romero Brest (Argentina), Sérgio Milliet, Mario Pedrosa, Wolfgang Pfeiffer e Santa Rosa.

- Os prêmios de pintura vão para Di Cavalcanti, Volpi, Manessier, Tamayo.
- O evento estende-se até fevereiro de 1954 em virtude das comemorações do IV Centenário de São Paulo.
- Henri Moore visita a 2ª Bienal.
- No MAM São Paulo, a Exposição dos Artistas Concretos Argentinos. Na ocasião, Tomás Maldonado e Jorge Romero Brest proferem palestras.

1954

- Em São Paulo, comemorações do IV Centenário da cidade.
- Morte de Getúlio Vargas.
- Café Filho assume a presidência da República.
- É organizada a I Mostra do Grupo Frente, na Galeria Ibeu, no Rio.

Wega Nery, Izar do Amaral Berlinck e Alberto Teixeira.

- No final do ano, Flexor muda-se para sua nova casa e ateliê, projetada pelo arquiteto Rino Levi, na rua Gaspar Lourenço, Vila Mariana.
- O Atelier Abstração faz sua primeira exposição no Instituto dos Arquitetos do Brasil, em novembro.

- Participa da XXVII Bienal de Veneza, integrando a Seleção Brasileira, ao lado de Lívio Abramo, Antonio Bandeira, Portinari, Volpi, Lygia Clark, Arnaldo Pedroso D’Horta e Ivan Serpa.
- Em abril, Flexor inaugura sua nova casa com uma festa à qual comparecem amigos, artistas e alunos. Entre eles estão Francisco Matarazzo Sobrinho, Flávio de Carvalho, Rino Levi, Volpi, Di Prete, Darcy Penteado, Ibiapaba Martins, Bonadei, Gomide, Wolfgang Pfeiffer, Arthur Luiz Piza e outros.
- Expõe no Museu de Arte Moderna de São Paulo em junho, numa mostra paralela à do Atelier Abstração, da qual participam Jacques Douchez, Izar do Amaral

1955

- Juscelino Kubitschek é eleito presidente da República.
- 3ª Bienal de São Paulo.
- Lasar Segall e Cândido Portinari são homenageados com salas especiais na Bienal.
- Fernand Léger é premiado.
- No MAM Rio, tem lugar a II Exposição do Grupo Frente.

Berlinck, Leyla Perrone, Renée Malleville, Emílio Mallet, Maria Antonieta, Leopoldo Raimo, Alberto Teixeira e Zilda Andrews.

- Integra a Mostra de Arte Brasileira em Paris, na Maison de l’Amerique Latine. Os jornais franceses voltam a falar de seu trabalho.
- Participa da Exposição Internacional de Arte em Tóquio (Bienal). Em agosto, expõe no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Sérgio Milliet assina o prefácio do catálogo. Jayme Maurício escreve sobre a exposição nos jornais do Rio. O artista faz uma palestra com o título *A Arte Abstrata e a Afirmação do Homem do Nosso Tempo*, por ocasião da mostra. Ministra também um curso rápido de pintura no Rio.
- Pronuncia conferências sobre arte abstrata na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
- Participa da 3ª Bienal de São Paulo, com cinco obras. Os artistas Leopoldo Raimo, Emílio Mallet, Leyla Perrone e Izar do Amaral Berlinck, do Atelier Abstração, também expõem nessa Bienal.
- Em novembro, é convidado pelo prefeito municipal de Araraquara a presidir o ato solene de inauguração do XVIII Salão de Belas

Artes da Cidade e a fazer uma palestra.

• Nesse mesmo mês, Flexor expõe com o Atelier Abstração no salão nobre do Instituto Mackenzie. Participam da mostra Alberto Teixeira, Emílio Mallet, Jacques Douchez, Leopoldo Raimo, Leyla Perrone, Norberto Nicola, Izar do Amaral Berlinck, Zilda Andrews, Ernestina Karman, Iracema Arditi e Mariazinha Peixoto. O artista faz uma palestra por ocasião da mostra.

1956

- Início da construção de Brasília.
- III Exposição do Grupo Frente em Resende, RJ.
- I Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM São Paulo, organizada pelo Grupo Ruptura, com a participação do Grupo Frente, RJ.
- IV Exposição do Grupo Frente na Cia. Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, RJ.

• Em março, publica texto sobre arte abstrata na revista *Habitat*.

• O Atelier Abstração faz sua terceira grande exposição em junho, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessa mostra, participaram, além de Flexor, Douchez, Leopoldo Raimo, Izar do Amaral Berlinck, Leyla Perrone, Alberto Teixeira, Zilda Andrews, Emília Ceccarelli e Barros Barreto. Antonio Bento escreve nos jornais do Rio sobre a exposição de Flexor.

• Nesse ano, faz um painel geométrico (esmalte) para o salão de festas do Clube Atlético Paulistano em São Paulo.

• Executa também um painel para o Teatro Infantil do Hospital São Luiz Gonzaga, da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, no

bairro do Jaçanã, em São Paulo.

• Em setembro, o artista hospeda em sua casa o pianista francês Alexandre Kayan e oferece uma recepção à qual comparecem Di Prete, Bonadei, Yolanda Mohaly, Alberto Teixeira, entre outros.

1957

- Em Nova York, exposição retrospectiva de Pollock no Museu de Arte Moderna.
- Michel Seuphor publica *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris.
- 4ª Bienal de São Paulo, inaugurada por Juscelino Kubitschek.
- Giorgio Morandi recebe o primeiro prêmio de pintura.
- Exposição Nacional de Arte Concreta no MEC-RJ.
- Exposição de Arte Concreta no Ceará.

• Viagem a Nova York. Em janeiro expõe individualmente na Roland de Aenlle Gallery. O crítico Lawrence Campell escreve sobre a exposição de Flexor na revista *Art News*. Na ocasião, o artista já começa a articular uma exposição do Atelier Abstração em Nova York, que acontece no ano seguinte.

• Estabelece contatos com críticos e artistas da cidade, iniciando uma nova fase em sua pintura, que tende para um abstracionismo lírico.

• Volta a São Paulo e, em maio, publica artigo sobre “Pintores Abstratos de Nova York”, na revista *Habitat*.

• Em junho, participa de uma coletiva brasileira no Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires.

• Em setembro, Flexor completa 50 anos. Inúmeros amigos comparecem a um coquetel em sua casa. Entre eles estão Tarsila do Amaral, Gregori Warchavchik, Bonadei, Wolfgang Pfeiffer, Flávio de Carvalho,

1958

- Inauguração da Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo, com uma retrospectiva de Lasar Segall (março).
- Morte do crítico Léon Degand.

Leopoldo Raimo, Izar do Amaral Berlinck.

• As exposições se sucedem. Em Paris, a Galeria Creuze expõe *50 Ans de Peinture Abstraite*. O artista participa da mostra.

• Participa também da 4ª Bienal de São Paulo, assim como Jacques Douchez, Leopoldo Raimo e Leyla Perrone, do Atelier Abstração. Faz um painel para a Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira em São Paulo.

• Inicia os afrescos para a Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, no Jardim América, em São Paulo, a convite do Revmo. Pe. Alexandre Moraes. A obra de 300 m², com 196 personagens, só é concluída em 1964.

• Em janeiro, expõe com o Atelier Abstração em Nova York. Da mostra, intitulada *Atelier Abstração of São Paulo*, participam, além de Flexor, Douchez, Raimo, Zilda Andrews, Leyla Perrone, Emílio Mallet e Norberto Nicola.

• No fim do ano, a Galeria das Folhas de São Paulo faz uma retrospectiva de sua obra, numa mostra que vai de 1948 a 1958. Quirino da Silva escreve sobre “O Mestre Flexor” no *Diário de S. Paulo* (4 nov.).

• Naturaliza-se brasileiro.

1959

- Em Paris, exposição retrospectiva de Bissière no Museu de Arte Moderna.
- Exposição *Pollock e a Nova Pintura Americana*, Paris.
- I Exposição Neoconcreta no MAM Rio.
- 5ª Bienal de São Paulo.
- Mario Pedrosa organiza o Congresso Internacional de Críticos de Arte que se realiza em Brasília.

• Segundo o artista: “Períodos ortogonais e diagonais na minha pintura”. “Impulsos, vôos.”

• Menotti del Picchia, Quirino da Silva, Oswald de Andrade escrevem sobre Flexor nos jornais de São Paulo.

• Participa, como membro do júri, do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte e do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.

1960

- Inauguração de Brasília.
- Jânio Quadros é eleito presidente da República.
- Max Bill organiza em Zurique a Exposição Internacional de Arte Concreta.
- Exposição Retrospectiva de Arte Concreta no MAM Rio.
- II Exposição Neoconcreta no MEC, no Rio de Janeiro.

• Expõe, em março, na Galeria São Luiz, em São Paulo, com apresentação de Lourival Gomes Machado. “Flexor mergulha agora na mais liberta e fantástica expressividade informal”, comenta Lourival ao apresentar o catálogo.

• Em outubro, expõe aquarelas e projetos de arte sacra no Museu de Arte de Belo Horizonte.

1961

- Jânio Quadros assume a presidência em janeiro.
- Renúncia de Jânio Quadros em agosto.
- Mazzilli assume provisoriamente a presidência.
- Instituição do regime parlamentar com

• Início das atividades do Atelier Abstração 2, com novo grupo de alunos.

• Em maio, Flexor expõe no MAM do Rio de Janeiro, ao lado de Ianelli, Felícia Leirner, entre outros. É convidado a integrar o Conselho Deliberativo da Galeria de Arte da *Folha de S. Paulo*.

• Recebe a grande medalha

João Goulart na presidência.
• No MAM São Paulo, Exposição Neoconcreta.
• 6ª Bienal de São Paulo.
• No Museu de Arte Moderna de Nova York, a Exposição *The Art of Assemblage*. Emergência da *Pop art*.

de ouro do Salão Paulista de Arte Moderna com a obra *Pintura Ano 61*.
• Expõe aquarelas na Galeria de Arte da Casa do Artista Plástico, em São Paulo, em setembro desse ano.
• Participa da 6ª Bienal de São Paulo, com isenção do júri, apresentando cinco obras.
• O Atelier Abstração 2 faz sua exposição na Associação Cristã de Moços, em outubro. Participam da mostra Charlotta Adlerova, Halina Drapinski, Maria Helena Ochi, Ida Shaib, Michico Komatsu, André Cahen, Hans Grunebaum, Sérgio de Freitas Azevedo e Geraldo Wilda.
• Inicia os projetos de vitrais para a Igreja de Santa Cruz de Copacabana, no Rio de Janeiro. Sérgio Milliet comenta os projetos em “*Vitrais*” (*O Estado de S.Paulo*, 19 dez. 1961).

1962

• Renúncia do primeiro-ministro Tancredo Neves.
• Plebiscito define a volta ao regime presidencialista.
• Em Paris, Exposição Retrospectiva de Jean Arp.

• José Geraldo Vieira escreve uma série de artigos (3) denominados “A Missa nas Artes Plásticas”, sobre os vitrais de Flexor (*Folha de S.Paulo*, 30 e 31 jan. e 1º fev. 1962).
• Em abril, o artista expõe em uma retrospectiva no Uruguai. Os jornais de Montevidéu comentam a mostra. Na ocasião, o artista faz palestras sobre a linguagem pictórica, naquela cidade.

1963

• Fundação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
• 7ª Bienal de São Paulo.
• *Happening* de Wesley Duke Lee em São Paulo.

• No fim do ano, volta à Europa e expõe em algumas cidades da Alemanha.

• Depois de expor em Kassel e Stuttgart, Flexor expõe na Embaixada do Brasil em Lisboa. Volta a Paris e ocupa o mesmo ateliê onde morava e trabalhava antes da mudança para o Brasil.
• Expõe individualmente na Galeria Georges Bongers. Na ocasião, uma obra sua é adquirida pelo Museu Nacional de Arte Moderna.
• No fim do ano, expõe na Galeria Gunar em Dusseldorf.

1964

• Golpe militar no Brasil.
• João Goulart é deposto.
• Castelo Branco assume a presidência.
• Ferreira Gullar publica *Cultura Posta em Questão*.

• Retorno a São Paulo.
• Conclusão dos afrescos na Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, os quais vinha executando desde 1957.
• Segundo depoimento do artista: “Na Igreja Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, está um pedaço de minha alma”.
• As exposições individuais se sucedem. Expõe em São Paulo, Rio e Lisboa nesse ano.
Início dos problemas cardíacos. Surge o convite para expor em Genebra.

1965

• O Ato Institucional nº 2 dissolve os partidos políticos e estabelece eleição indireta para a presidência da República.
• Formação de dois novos partidos: Arena e MDB.
• Criação do Grupo Rex, em São Paulo, com Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende.
• No Rio de Janeiro, a Mostra *Opinião 65*.
• Na Faap, em São Paulo, discussões sobre arte brasileira e a Mostra *Proposta 65*.
• 8ª Bienal de São Paulo.

• Seu trabalho é mostrado em coletivas em algumas cidades do Japão, ao lado de Wesley Duke Lee e Raul Porto.
• Em meados do ano, Flexor parte para Genebra, a convite do Musée Rath, para uma grande retrospectiva de sua obra. O Itamaraty o auxilia nesse evento. A apresentação do catálogo é de Walter Zanini. Na ocasião, o artista faz palestras sobre arte contemporânea em Genebra. Os jornais locais noticiam a mostra. Jean-Luc Daval e René Deroudille escrevem sobre a pintura de Flexor.
• Jayme Maurício escreve nos jornais do Rio: “Êxito de Flexor em Genebra”. Segundo o artista, esse é o seu grande momento. A mostra permanece por um mês, mas já nos primeiros quinze dias mais de 2 mil pessoas a visitam.
• Flexor permanece quatro meses em Genebra, onde pinta numerosas aquarelas que marcam uma nova fase a qual denomina “Figuração Outra”.

1966

• Em Paris, Exposição Retrospectiva de Calder.
• No Rio de Janeiro, a Mostra *Opinião 66*.
• Em São Paulo, *Proposta 66*.
• Morre o crítico Sérgio Milliet.

• Volta a São Paulo. Expõe individualmente em São Paulo na Galeria 4 Planetas e na Chelsea Art Gallery. O Japão continua a mostrar suas obras e, em Paris, participa da coletiva *Artistes Brésiliens de Paris*, na Galeria Debret.
• Em julho, participa de

uma coletiva intitulada *Manchas*, na Galeria 4 Planetas, em São Paulo, ao lado de Bonadei, Ianelli, Tomie Ohtake, Clóvis Graciano, Alice Brill, entre outros.
• Expõe no Clube de Arte de Santos, em agosto, com apresentação de Geraldo Ferraz.
• Inicia-se a fase dos Torços e dos Ciclopes.

1967

• Nomeação de Costa e Silva para presidente da República.
• I Bienal Nacional de Artes Plásticas em Salvador, Bahia.
• Mostra *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM Rio.
• IV Salão de Arte Moderna, em Brasília.
• 9ª Bienal de São Paulo.

• Participa da 9ª Bienal de São Paulo, com cinco obras, expondo os *Bipe-des*. Flexor define essa fase como uma “Polarização do Figurativismo Abstrato”.
• É convidado a participar do I Seminário de Ciências e Humanismo, promovido pela Bienal. No evento, o artista faz uma palestra sobre “A Criatividade Artística numa Sociedade Unidimensional”.
• Exposição retrospectiva do Banco Nacional de Minas Gerais, em São Paulo, denominada *Flexor – 1947-1967*, em novembro desse ano.

1968

- Ato Institucional nº 5.
- Dissolução do Congresso.
- Exposição *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, na Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio.
- Em São Paulo, inauguração do prédio do Masp, na av. Paulista, e reabertura do MAM no Parque Ibirapuera.

- Em junho, expõe numa mostra coletiva na Iugoslávia.
- É convidado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para uma exposição retrospectiva de sua obra. Expõe 176 obras entre óleos, desenhos e aquarelas. Clarival do Prado Valladares faz a apresentação.
- Walmir Ayala e Frederico Morais escrevem sobre a mostra nos jornais do Rio.
- Nessa ocasião, deixa uma fita gravada com seu depoimento no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (outubro de 1968).

1969

- O presidente Costa e Silva é afastado devido a problemas de saúde.
- O país é governado por uma Junta Militar de agosto a outubro.
- Em outubro, sobe à presidência o general Garrastazu Médici.
- 10ª Bienal de São Paulo.
- Boicote internacional, organizado no exterior à 10ª Bienal de São Paulo, devido à situação política do país.

- Participa, como membro do júri, do I Salão Paulista de Arte Contemporânea, ao lado de Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, Norberto Nicola e Paulo Mendes de Almeida.
- Em seu ateliê, Flexor continua a orientar grupos de alunos.
- Em novembro, expõe na Galeria Documenta, em São Paulo, apresentando os *Bípedes*.

1970

- Construção da rodovia Transamazônica.
- Criação da Escola do Brasil, em São Paulo, por Baravelli, Fajardo, Frederico Nasser e José Resende.
- Exposição de Arte Conceitual no Museu de Leverkusen, Alemanha.

- Em setembro, faz uma palestra no auditório da Fundação Bienal de São Paulo, sob o título *Criatividade Artística numa Sociedade Tecnocrática de Consumo*.
- Um grupo de alunos de Flexor expõe numa coletiva na Chelsea Art Gallery. A mostra, intitulada *Atelier Flexor*, conta com a participação de Elizabeth Etzel, Rubens Matuck, Anita Adler, Clarisse Gueller, Ernesto Hecht, Irma Neumann e Sylvia Glik.
- Em novembro, o artista expõe, individualmente, também, na Chelsea Art Halley.
- No fim do ano, Flexor recebe o Grande Prêmio Pan-Americano de Pintura, na Bienal do Uruguai. Os jornais de Montevideu e de São Paulo noticiam a premiação.

1971

- 11ª Bienal de São Paulo.

- Flexor vem a falecer, vítima de um edema pulmonar, no Hospital Santa Catarina, em São Paulo, no dia 31 de julho.
- O artista é homenageado na 11ª Bienal de São Paulo.

FOREWORD

Following on from the reflections promoted by Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) to celebrate the centenary of the São Paulo Week of Modern Art in 2021, the museum includes in its program the exhibition of one of the most relevant artists from the generations that followed modernism in Brazil: Samson Flexor.

Flexor was a key player in the development of abstract art in Brazil, particularly from the time he opened up his house in São Paulo, founding the studio *Atelier Abstração*, in the 1950s. The artist contributed to the education of several artists, including Norberto Nicola and Jacques Douchez, whose tapestry works were exhibited in the museum between December 2021 and March 2022.

Curated by Kiki Mazzucchelli, the exhibition brings together paintings from Flexor's abstract phase, with a focus on his later practice – lesser known to the general public – in which geometric abstraction gives way to informal abstraction, as well as figuration. The exhibition presents almost one hundred works produced between 1922 and 1970.

Samson Flexor: *Beyond Modern* is an opportunity for new generations to appreciate the work of this artist who moved to São Paulo at the end of the 1940s and played a fundamental role in the history of Brazilian art.

ELIZABETH MACHADO
President of the Management Board of Museu de Arte Moderna de São Paulo

SAMSON FLEXOR AND MAM SÃO PAULO

The artistic career of Samson Flexor is interwoven with the history of Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). In 1948, when the artist moved with his family from France to São Paulo, MAM was founded. And in the following year, when the museum opened its first exhibition – *From Figurative to Abstract Art* – Flexor, who was already a well-known painter internationally, exhibited at the museum alongside artists such as Alexander Calder, Cícero Dias, Joan Miró, Waldemar Cordeiro and Wassily Kandinsky.

The show, organized by Léon Degand, took place at Rua 7 de Abril, in a space adapted by modern architect Vilanova Artigas.

In 1950, the series of religious works *Compositions on the Theme of Passion*, which were produced before the opening of his studio Atelier Abstração, were exhibited at MAM. The artist had painted the Stations of the Cross at Our Lady of Fatima Church in São Paulo. Even though the artist had converted to Catholicism, his friend and philosopher Vilém Flusser wrote about these works: “Given that his analysis of the Brazilian situation had convinced him that the ideology that most obscured reality was, for the masses, Catholicism, he chose Catholic themes for his paintings as a way of transpiring through them the reality of Brazilian poverty”.¹

In the early stages of Atelier Abstração, after encouragement from the Artistic Director of MAM, Léon Degand, Flexor took part in the 1st São Paulo Biennial in 1951. MAM was responsible for its first six editions. On this occasion, he joined the French delegation, as he had lived in France for a long time and was naturalized French. In the following year, in 1952, he exhibited a stained-glass work commissioned

by the Hollnagel family. The artist also participated in the 2nd São Paulo Biennial in 1953, one of its most important editions, this time as part of the Brazilian delegation, then in the 3rd edition in 1955, the 4th edition in 1957 and the 6th International São Paulo Biennial in 1961, to mention only the editions organized by MAM São Paulo.

Additionally, between 1954 and 1956, the museum hosted at least two group exhibitions organized by Flexor with the works produced by artists from Atelier Abstração, which were fundamental to the consolidation of abstract and geometric art in Brazil. In 1961, Flexor had a solo exhibition at MAM, which featured a text by critic Mario Pedrosa. He also participated in the 1st and 2nd editions of the Panorama of Brazilian Art in 1969 and 1970, two key exhibitions for the museum’s involvement with contemporary art.

The museum organized a posthumous solo exhibition of the artist’s work in 1975 at Ibirapuera Park. Flexor also took part in several group shows at MAM and there are currently 12 artworks by the artist in the museum’s collection. As well as a group of eight drawings from the 1940s, donated by Erik Svedelius, MAM holds abstract

works from 1957 and 1959, donated by the artist’s wife Margot Flexor, and the work *Parto* [Birth] from 1968, donated by the artist himself. *Parto* dialogues with the *Bipeds* series. The MAM collection also holds a geometric portrait of Carlo Tamagni from 1951, which was donated by Tamagni in 1967 at a crucial moment for MAM.

The exhibition *Samson Flexor: Beyond Modern* in 2022, presents works that enjoyed great visibility between the 1950s and the 1970s, but which are probably less widely known by newer generations. The selection of works made by Kiki Mazzucchelli focuses on the lesser known part of Flexor’s oeuvre, offering visitors the opportunity to experience the practice of an artist who refrained from following a single trend and was able to constantly reinvent himself. His oeuvre could not be dissociated from his life, the world he experienced and his historical moment, but can also be understood in relation to our own lives and the present. This is the work of an artist who the museum has supported since its inception and who greatly contributed to the history of MAM São Paulo.

CAUÊ ALVES

Chief Curator of Museu de Arte Moderna de São Paulo

FOREWORDS

1. Flusser, V. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. p.124

SAMSON FLEXOR: BEYOND MODERN

Samson Flexor (1907-1971) is known as one of the pioneers of abstract art in Brazil. The artist played an active role in this major movement that renewed the visual arts in the country in the 1950s. Fifty years after his death, it seems fair to say that the paintings he produced in this period have been widely incorporated into the historiography of Brazilian art, constituting, to this day, the body of work that the majority of the public still associates with his name. To a certain extent, it is understandable that Flexor’s work has been mostly identified with the geometric abstraction

movement that emerged in São Paulo at the time. In fact, it is difficult to imagine the impact caused by the introduction of this ‘new’ language in Brazilian art, which happened late when compared to the developments of European art. The process coincided with the opening of the first Brazilian modern art museums and the urban modernization of São Paulo. Flexor arrived in São Paulo precisely at this moment of intense cultural effervescence and quickly became a key player in the consolidation and dissemination of abstract art in Brazil, both as an artist – whose work

SAMSON FLEXOR:
BEYOND MODERN

KIKI
MAZZUCHELLI

featured in several exhibitions – and as a master for a new generation of artists who attended his classes at Atelier Abstração.

Nevertheless, the extensive acknowledgment of Flexor's body of work from the 1950s continues to obscure his later practice, particularly from the turn of the decade, when he gradually abandoned fixed structures and began to explore materiality, gesture and transparency in compositions that show a fine balance between freedom and rigor. Later, at the end of the 1960s, his tireless search for solutions to the inherent issues of painting led to a return to a peculiar form of figuration. We then see the emergence of the anthropomorphic beings that the artist named *Bipeds* or *Pictanthropos* (from the Latin *pictura*/painting and the Greek *anthropos*/human): grotesque, terrifying and at times pathetic images presented on large vertical canvases against a plain background. In the artist's own words, 'the maximum potency' of his work was achieved with these paintings that evoke a feeling of dismay and terror in the face of the oppression and the human rights violations perpetrated by the Brazilian military regime. Bringing together reflections on human existence,

the finitude of life and the atavistic nature of brutality in the history of humankind, Flexor's later work moves away from the principles of modern art seen in his earlier practice, marking his transition to the terrain of contemporary art.

The exhibition *Samson Flexor: Beyond Modern* proposes a reevaluation of the artist's legacy, focusing for the first time on the works produced after his geometric abstractionist phase. Today, in the field of the historiography of contemporary art, we are witnessing a movement of intense revision and the expansion of canons. In the last few years, a number of artists, whose work had been made historically invisible – Afro-descendant, women, Indigenous, under-privileged and LGBTIQ+ artists, amongst many others – have been gradually receiving overdue critical attention. This ongoing process also contemplates those artists whose works have not been carefully examined, catalogued or reviewed with the necessary historical distance.

In Flexor's case, borrowing an expression coined by Mario Pedrosa, it seems that the artist has been 'condemned to the modern'. Even though his later work has been praised and

examined by major critics – notably the philosopher Vilém Flusser, who between 1967 and 1971 wrote four excellent essays on the *Bipeds* series, and on the so-called *White Phase* – the great majority of posthumous commentators opted to focus on his 1950s practice. Whether due to a certain critical narrow-mindedness or because these artworks deal with ideas and forms that were perhaps too advanced for that particular moment of information consolidation, the argument behind the present exhibition is that Flexor's later period deserves to be reviewed and recontextualized in the present. The understanding that, throughout his artistic career, Flexor incorporated a multiplicity of languages – from post-impressionism, synthetic cubism, and geometric abstraction to lyrical or informal abstraction, before going back to figuration – without ever succumbing to stagnation or formulaic solutions, is evidence of the artist's unsettled temperament and his openness to the cultural transformations experienced throughout the 20th century.

In the second decade of the 21st century, when we witness the rise of far-right ideologies in countries where democracy appeared to be consolidated, and in the last two years,

when the sense of our own finitude has dominated our daily lives as a result of the global pandemic, Flexor's threatening and violent figures, and the shattered bodies transformed into painting by the artist in his final years, have gained renewed relevance. By bringing together a significant group of works from Flexor's later phase, this exhibition sheds light on a lesser-known period of his practice, showcasing the work of an artist who did not shy away from tackling the ethical and aesthetic issues of his time, and whose legacy is ever more contemporary.

THE FORMATIVE YEARS

Born into a Jewish family in the countryside of current Moldova (formerly Russian *Empire*), *Flexor began to study music and painting when he was just 12 years old*. In 1922, his father enrolled him in a chemistry course in Brussels, where he also attended painting classes at the Académie Royale des Beaux Arts. Two years later, he dropped the chemistry course and moved to Paris, furthering his art studies at the École Nationale des Beaux Arts and at the Sorbonne. In 1926, he enrolled at Académie Ranson, where

he developed an interest in murals and frescoes, and in the following year, he had his first solo exhibition at Galerie Campaigne Première, drawing the attention of critics to his portraits with a strong psychological tone. At this time, Flexor's still-incipient work was marked by a post-impressionist and expressionist language. However, his interest in murals and frescoes, as well as portraits, would accompany him his entire life.

Flexor was naturalized French in 1929, and the following year he enlisted into military service, which he completed in the Alps region. In this hostile environment he contracted cardiopathy which would later cause his premature death. He was discharged from military service that same year on health grounds. It was also in the Alps that he met his first wife, Tatiana Yablokoff, who died during the birth of their child in 1933, along with the newborn. Death – a theme that would permeate most of Flexor's later practice – was a harsh reality that the young artist faced at an early age. Overcome by immense sadness, Flexor found solace in the friendship of Abbot Richard, a catholic priest that as well as offering spiritual support, also commissioned a number of mu-

rals and frescoes for the church. Flexor maintained a profound dialogue with the priest on mystical themes, discussing issues around the essence of life, which eventually led him to convert to Catholicism. Like his portraits, religious themed works became recurrent in the artist's oeuvre.

In 1934, Flexor married Margot Mezcycer, from Poland, who remained his partner until the end of his life. Before the Nazi occupation of France in 1940, he played an active role in the Parisian cultural milieu, featuring in several exhibitions and frequenting the studios of some of his masters, such as André Lhote, Fernand Léger, and Henri Matisse. During this time, he continued to work regularly on commissioned religious panels and numerous portraits that show both his remarkable technique and psychological intuition. With the German invasion, he suffered double persecution: both for his Jewish background and his militant role in the Resistance. The young family sought refuge first in Normandy and later in the Pyrenees region. During the war, Flexor witnessed countless atrocities and, on several occasions, narrowly escaped death. In one of these episodes, he was walking with two female friends when they were approached by Nazi

officials. The group was taken to the barracks for interrogation. The women were arrested and probably executed. When one of the officials asked Flexor about his profession, he replied that he was an artist. The Nazi then challenged him to paint his portrait, and the final drawing was enough to convince the official that Flexor was a professional artist, so he was set free¹. At the end of the war, in 1945, the family returned to Paris. However, living conditions at the time were extremely harsh, and due to rationing, they lacked the basics, such as butter and milk, to feed their two small children.

At the time, Flexor's painting began to incorporate geometric forms in a semi-abstract manner, whilst he continued to produce commissioned portraits in a more classic style as a way of supporting his family. In 1946, he was officially invited to organize a group show in São Paulo with the Society of Independent Painters from Paris, of which he was a member, and also a solo exhibition of his own work. When Flexor arrived in Brazil for the first time, he was already a mature painter, with two decades of professional experience in the Parisian art circuit, having lived intensely both through the cultural effervescence

of the French capital and the hardships of war.

MODERN FLEXOR

Samson Flexor's artistic career is closely linked to the history of MAM São Paulo and the emergence of abstract art in Brazil. His first exhibition in São Paulo was a group show called *Independent Painters from Paris* at Galeria Prestes Maia in 1946. The exhibition was a great success amongst critics and his work was positively received by the press through writers such as Lourival Gomes Machado, Luiz Martins, Osório César and Sérgio Milliet. On this occasion, Flexor exhibited 80 artworks in a retrospective that included works produced before, during and after the war. The early works were still strongly influenced by impressionism, whilst the later ones were almost abstract. In a 1968 interview, the artist reported that he sold all the early works but none from the later phase. At that point, abstract art still faced strong resistance from the Brazilian public, even though it was already being championed by some key critics.

Flexor moved permanently to São Paulo in 1948, when abstract art was beginning to be introduced in Brazilian art and the local artistic debate was marked by the

controversy around figuration and abstraction. It was also a time of unprecedented dynamism in the Brazilian art scene. Events such as Calder's exhibition at the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro (1948); Max Bill's exhibition at the recently-opened Museu de Arte de São Paulo (1947); and the foundation of Museu de Arte Moderna (MAM São Paulo) in São Paulo, and Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) in Rio de Janeiro (1948), contributed to the dissemination of abstract art in the country. As soon as he arrived in São Paulo, Flexor became very close to the Belgian critic Léon Degand, a great supporter of abstractionism who had been invited to direct MAM São Paulo, with whom, according to the artist, he began to create 'a sort of abstractionist proselytism'².

In Flexor's work from the end of the 1940s, the figures are geometricized in a style closer to synthetic cubism. His paintings from this period are characterized by vibrant colors, a combination between orthogonal and curvilinear forms and Brazilian themes. In turn, in the paintings from the end of the decade, such as *Abstração Barroca* [Baroque Abstraction] (1948), the figure becomes almost residual, in compositions based on curves

and lines, in which the artist works with complementary colors, evoking his previous Delaunay-like studies produced in Paris. The religious painting *Aos pés da cruz* [At the Foot of the Cross] (1948) is also close to total abstraction. The shape of the cross is only suggested and faces appear in an entanglement of superimposed lines and colors.

In 1951, the year of the first São Paulo Biennial, Flexor embarked on a period of intense creativity and exchange after the opening of his studio Atelier Abstração, where he taught an entire generation of artists, such as Anatol Wladyslaw, Jacques Douchez, Leyla Perrone, Norberto Nicola, and Wega Nery. His studio also became a cultural epicenter frequented by Brazilian and foreign artists, musicians and intellectuals who took part in recitals, conferences and debates around some of the most current artistic and cultural matters. Beyond the studio environment, Flexor sought to promote the work of his disciples in exhibitions both in Brazil and abroad. In the 1950s, he participated in the first four editions of the São Paulo Biennial and was part of the Brazilian delegation at the Venice Biennial in 1954. He also frequently

exhibited at MAM São Paulo, where he organized, in 1954, an exhibition with the work of his students.

In this period, Flexor's painting shows a concern for the language of concretism, with works that translate the optimism of a period of industrial modernization and rapid urban growth in São Paulo. However, at the time, the artist defined his work as geometric abstractionism and did not identify himself with the concrete movement, going as far as controversially calling them the *concretin-ists*. According to critic Sérgio Milliet, Flexor once said that 'my decisive inclination towards abstraction is not exclusively the result of an intellectual process, but also of my daily contemplation of the spectacle of the frenetic development of São Paulo, where everything tends towards the future, in contempt of the colonial past'³. His compositions from the beginning of the 1950s are characterized by a more synthetic language, with the reduction of elements in the pictorial field and the use of flat colors. According to José Geraldo Vieira, '(...) shortly after the first biennial, Flexor abandoned figuration within a cubist framework, mainly portraits, in favor of orthodox processes of chromatic geometrization'.⁴

In the mid-1950s, Flexor furthered his experiments with geometric structures, exploring diagonals, spirals and chromatic contrasts in compositions characterized by a dynamic effect that, to some extent, prefigured the Op art that emerged in the following decade. One of the most exemplary works from this period is *Vai e vem diagonal em três quadrados* [Diagonal Back and Forth in Three Squares] (1954), exhibited at the Venice Biennale, in which Flexor explores crossed diagonals in order to create an effect of intense movement and vibration. During his first ten years in São Paulo, Flexor established himself as one of the most active artists in the promotion of abstractionism in Brazil, achieving success amongst critics and forging a significant network of interlocutors in the cultural field. However, in the following years, the artist's inquisitive nature led him to challenge this comfortable position by seeking to explore different approaches in his pictorial research.

LYRICAL ABSTRACTION: ÉLANS, METEORITES, STONES AND OPENINGS

At the end of 1956, Flexor traveled to New York, where he had an exhibition at Roland de Aenlle Gallery

in January 1957. It was there that, according to the artist himself, he saw the work of the recently deceased painter Jackson Pollock (1912-1956), and he was also very impressed by the work of Turner (1775-1851) and Monet's (1840-1926) *Water Lilies*. Alice Brill tells us that 'the experience and stimuli he had in New York profoundly marked the artist, changing his pictorial viewpoint, turning to focus on a type of abstractionism that was still constructed but that already claimed greater permeability for the lyrical and the emotional.'⁵ In the works produced upon his return to Brazil, the geometric forms went through a process of softening, with the use of *sfumato* and the exploration of *chiaroscuro*, transparency and luminosity in the background. Flexor, who had already shown a level of skepticism in relation to the dogmatism of concrete art, continued to seek solutions to the issues of painting without fear of abandoning the geometric abstractionist language with which he had achieved success throughout the 1950s. In his vision, 'a visual problem cannot be reduced a priori to a mathematical problem, it rather emerges from the painting process itself, whilst the artist unconsciously works on it'.⁶

In March 1960, Flexor had an exhibition at Galeria de

Arte São Luiz in São Paulo, where he showed new paintings and watercolors whose style visibly contrasted with his previous work. In the presentation text, Lourival Gomes Machado wrote: 'Flexor now dives into his freest and most fantastical informal expressivity yet'.⁷ He was then launching the phase known as *Lyrical Abstraction*, in which the structure, which previously dominated the compositions, became implicit. His surfaces acquired a diaphanous character; the transparencies, the gestures and the luminosity that seemed to emanate from within the painting now stand out. 'No longer is light obediently distributed in squares and triangles, in diagonals and scores. Instead, it is an anacoluthon of darkness, a hiatus of shadow, a synthesis of light, mutually operating, fighting against each other, like cosmic forces. And this is happening inside the canvas, as if harvesting spatial strips within its boundaries'⁸, as described by José Geraldo Vieira in his exhibition review. It is also interesting to note that many of the works produced in this period were named after mythological or literary characters – *Ceres*, *Hamlet*, *Janus*, amongst many others – bringing a narrative element to works that are decidedly abstract.

At this point, Flexor began to use watercolor more

assiduously in his studies, as the technique allowed him to experiment more freely with forms and tonalities. At the 1961 MAM São Paulo exhibition, Mario Pedrosa reflected on the recent evolution of the artist's oeuvre: 'The severe framework of planes is shattered, giving rise to an attempt to replace it with a freer discipline: the discipline of the gesture. The shading effect that already devoured the corners of the planes gradually acquires consistency and the white background is traversed by large gusts of black stains. The discolored planes are lost or dissolved into particles that begin to turn opaque'.⁹ In the same text, Pedrosa defines the watercolors as the high point of Flexor's artistic career, describing them as his 'chamber music'. The critic also noted the emergence of forms inside the painting produced by lifting lines off the plane, using traces that are marked by a freedom of gesture: 'It is a new abstract figuration that stems from a clear organic inspiration, reflecting the artist's spiritual quest to ultimately reach down to the materiality of roots, of earthly matter. The art of Flexor touches life'¹⁰.

At the beginning of the 1960s, Flexor produced the *Élan* and *Meteorite* series, which feature forms

that evoke comets; their gestures characterized by thick brushstrokes and the suggestion of vectorial movements in the pictorial space. In this body of work, form and movement are organically amalgamated from the matter of painting itself, suggesting the expansion of the gesture towards the infinite. It is also during this prolific period of exploring a new pictorial language that the series titled *Stones* emerged, in which these vectorial movements are condensed into forms that suggest minerals. At the end of 1962, Flexor traveled to Europe to have exhibitions in different German cities and spent the following year in Paris working in the same studio he had occupied before moving to Brazil. He remained in the French capital, intensely working and meeting friends, until 1964. In a 1968 statement to MIS Rio de Janeiro, the artist recalled that this was the period when his painting became condensed into blocks reminiscent of Brazilian semi-precious stones. With these blocks, his painting reached an important development that culminated, in the second half of the decade, in a return to figuration. In this same statement, Flexor described the evolution of his work in this period as follows:

*At a certain point I felt the need to open up these blocks, and something which I call 'openings' appeared. The painting then took a very different route, a sort of existential need in relation to the life of man. A search for opening, for hope. And inside the opening, there is often an obstacle. Or an opening with a series of successive light colors and a new opening in the background. It is more or less the image of human search. And gradually these openings became craters. The edges of matter rose up and marked even further this idea of an opening inside a figure.*¹¹

In 1964, the year of the Brazilian military coup, Flexor was diagnosed with terminal heart disease. Doubly impacted by the rise of a dictatorial regime in his adoptive country and the prospect of his own death, the artist began a process of approximation or correspondence between human becoming, both in his inner and social lives, and the non-verbal language of painting. At this point, approaching his 60th birthday, Flexor had already faced the premature death of his first wife and child, as well as the brutality of a dictatorial regime in occupied France. The events of 1964 marked the beginning of the end

of a period of stability and hope which he had found when he first moved to Brazil. Conversely, it was also a year of significant professional achievements, including the completion of the frescoes at the Church of Our Lady of Perpetual Help in São Paulo, and an invitation to have a large retrospective of his work at Musée Rath in Geneva the following year. The exhibition, which featured presentation texts by Charles Georg and Walter Zanini, was a great success, and was positively received by critics both in Europe and Brazil. It was precisely in one of these articles that Flexor found the expression that would define the next step in the development of his practice. In a comment about the craters found in Flexor's 'openings', a critic for a Grenoble newspaper compared them with the eyes of cyclops. Upon his return to Brazil, the artist began to work on the series of 'large figures with openings', in which vertical figures emerge from the openings, anticipating the anthropomorphic images that appeared in the following years.

HUMANIST OEUVRE AND THE RETURN TO FIGURATION: TORSOS, CYCLOPS AND BIPEDS

In Brazil, the year 1967 was marked by the military regime's growing authoritarianism. With the enactment of the new Brazilian Constitution, the regime instituted by the 1964 coup abandoned its democratic tone, strengthening the control of the Executive Power, putting an end to political parties and the right to strike, with space opened up for the promulgation of censorship laws and several bans. Invited to exhibit at the 9th São Paulo Biennial that year, Flexor showed five large-scale paintings and eight watercolors that featured anthropomorphic, grotesque creatures, which he called *Bipeds*. These are visceral and unsettling images of genderless ancestral beings who lack any form of recognizable humanity, marking the shift from amorphous to anthropomorphic painting. In these paintings, the background is delivered with a high level of neutrality as a way of highlighting the figure's expressivity. The artist declared on different occasions that this was when his work reached its full potency.

The return to figuration emerges almost like a natural evolution in Flexor's work and its approxima-

tion between art and life, a movement that Mario Pedrosa had already noted in the conclusion to his 1961 essay. Rather than encompassing the participation of the public in the artwork, this approximation entails an aesthetic language that expresses, in a non-literal way, the political environment of the time and the ethical and existential issues imposed by its context. With this series, the artist sought to create images which are purposefully unsettling, replacing the idols venerated by patriarchal power, whose destructive and repressive force has been repeatedly manifest throughout history. In response to the group of works exhibited in the São Paulo Biennial, Vilém Flusser wrote the first of a series of four articles on Flexor's later work. In this text, Flusser asserts that 'to contemplate the five paintings is like contemplating a 20th century altar, erected to the temple of Nothingness'. For the philosopher, the *Bipeds*, in their articulation of the terror of the Nothingness that invades us, are a sort of 'experimental demonstration' of texts by authors such as Kafka, Rilke, Heidegger, Camus and Beckett. According to him, 'Flexor's paintings are portraits of openings to death; therefore, they are self-portraits of the 20th century'.¹²

Even though the power and originality of the *Bipeds* were exalted by some commentators, Flexor did not receive any official recognition in this edition of the Biennial. Known as the 'Biennial of pop art', the show included the works of some great names of American pop art such as Jasper Johns, Roy Lichtenstein and Andy Warhol, as well as a new generation of Brazilian artists who had embraced the new trend, such as Marcello Nitsche, Grupo Rex and Geraldo de Barros. In turn, Flexor was extremely critical of this artistic movement, which, in his vision, celebrated the alienation created by the process of mass production, marketing sensationalism and technological pragmatism imposed by the technocratic civilization of consumption. In light of some of the events of the first two decades of the 21st century – such as the rise of authoritarian regimes, the gradual erosion of human rights and welfare in Western countries, the environmental crisis linked to global consumption and income inequality, amongst others – perhaps, in its synchronicity with its own time, the *Bipeds* were in fact ahead of their time. Regarding this series, Flexor declared in a statement to MIS Rio de Janeiro in 1968:

The bipeds are the result of condensing purely

pictorial and abstract elements; however, they look like anthropomorphic figures, a sort of Rorschach test applied to myself, which I push in a certain direction. That is, it is an unconscious process up to a certain point, then it becomes conscious and I continue to push in a certain anthropomorphic direction. And like when we give a name to a child after their birth, I called these paintings bipeds, and then I called all these types of painting 'pictanthropos' – etymologically correct, they are anthropomorphic paintings. So these figures, the 'pictanthropic' bipeds became, to a certain extent, images of this oppressive element of our times. No matter from which side. They are the current man, who is still very close to the stone, to the animal world, to the vegetal world, who is still not entirely human, but who is already an astronaut, a technologist.

With the enactment of AI-5¹³ in 1968 and the resulting escalation of political repression, the work of Flexor adopted a more openly humanist character, questioning patriarchal power structures. According to the artist,

maturing in the imperious need to protest, in a climate of nausea in the

*face of the anachronical survival of tyranny and paternalism with its frustrating taboos and its power, as brutal as impotent, the 'pictanthropos' work like a pictorial warning, the simultaneous expression of aggressor and victim. With no face and no entrails, he is at the same time a collective and individual being, ancestral and descendant, male and female, gendarme and prisoner, current and remote.*¹⁴

Duality is something intrinsic to the *Bipeds*, simultaneously dealing with the oppressor and the oppressed, the sadist and the masochist, the ancestral and the contemporary. In this sense, the *Bipeds* are perhaps the expression of the inevitable intertwining of personal freedom and historical determinism.

In 1968, Flexor presented an expanded version of his Musée Rath retrospective at MAM-RJ, which featured more than one hundred works spanning his whole career, as well as a previously unseen group of five *Bipeds* titled *Homage to Marquis of Sade*. This new series marked the unfolding of some of the ideas that had emerged in the São Paulo Biennial. According to the artist,

the first painting is the Primate, the origin of

*Paternalism. The second is Abortion or Birth – a monster that opens up and falls. It is an indirect figure, but vaguely human: for me, it suggests today's youth. Then we have the victim: Justine, the woman. But the victim is also our only hope, because it is she who carries on. Then we have the Gendarme, the aggressor and the aggressed. And finally the Minotaur – a bull with a huge head and a small sex: a cerebral sexuality, very typical of the man of today.*¹⁵

In his final years, Flexor focused more and more on themes related to the fragility of life and, in his own words, adopted a 'humanistic approach increasingly more accusatory of the environment in which we debate today'¹⁶. Even though he never talked publicly about his disease, which at this point had already consumed his whole body, in the works produced from 1969 onwards, his figures appear in increasingly advanced stages of disintegration. In the series of white *Bipeds*, the solidity of the previous figures makes way for equally monumental beings but made from the internal fragmentation of different organic masses in a process of apparent dissolution. In some cases, these are Siamese figures, male and female, who appear to meet amidst a process of fusion or separation. In

this same period, there was also the emergence of the zoomorphic *Bipeds*, bringing together the human and the non-human.

From 1970, the geometric solids reappear in Flexor's work, this time overlaid on torsos formed by thick masses of white and red paint and crossed over by large fissures. According to Alice Brill:

*Aware of his fast-progressing disease, Flexor revisited the theme of the organic in contrast to his geometric forms, symbolizing the separation between body and mind: a torso with an opening rests on two black and grey rectangles; the human form, hyper-diluted and diaphanous, setting itself free... or trying to hold on to black rectangles in the form of an inverted T. Finally, the body disintegrates and its members, now autonomous, form strange clusters with the rectangles and squares – always respecting the composition's good form.*¹⁷

In these final works, the flesh is almost fully torn apart, surrendered to the final opening of its earthly existence.

Amongst the last bodies that appear in Flexor's oeuvre, the female nudes we see in several watercol-

ors and oil paintings stand out. In these works, for the first time after many years, the body is fully presented in sensual and diaphanous images, which are the final expression of the vital élan that permeated Flexor's life-long practice. The artist died on July 31st 1971 due to a pulmonary edema.

In its different expressions, the work of Samson Flexor never stopped evolving, keeping up with the numerous transformations that marked both his personal life and the social and political developments of the 20th century, first in the European continent and later in Brazil. Driven by a serious but curious nature, the artist refused to allow his work to stagnate into forms and styles that could have provided him with guaranteed prestige. Instead, he embarked on an incessant quest to express the verbally inexpressible – in other words, to express the unknown. On the one hand, it is disheartening that half a century later his *Bipeds* still resonate so powerfully with a contemporary world blighted by the return of far-right ideologies and a global pandemic. On the other hand, the realization that, today, these paintings reveal a renewed expressive power confirms Flexor's conviction that they, in fact, represent the pinnacle of his work.

NOTES

01. Episode described in the monograph *Flexor*, by Alice Brill (São Paulo, Edusp, 2005, p. 32).
02. Contra a deificação do objeto: Samson Flexor. Interview with Vera Pedrosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, October 5, 1968.
03. Brill, *op. cit.*, p. 110.
04. José Geraldo Vieira. Do geométrico ao informal. *Folha de S. Paulo*, Mar 8 1961.
05. Brill, *op. cit.*, p. 119.
06. *Id.*, *ibid.*, p.119.
07. Lourival Gomes Machado. Flexor. Presentation text for Flexor's solo exhibition at Galeria de Arte São Luis, 1960.
08. José Geraldo Vieira. *op. cit.*
09. Mario Pedrosa. Flexor, artista e pintor. Presentation text for the catalog of Flexor's solo exhibition at MAM São Paulo, 1961.
10. *Id.*
11. Vieira, *op. cit.*
12. Vilém Flusser. Aberturas. Article published in the literary supplement of newspaper *O Estado de S. Paulo*, 1967.
13. The Institutional Act 5, or AI-5, institutionalized the use of torture and censorship, marking the beginning of the Years of Lead, the most repressive period of the military dictatorship in Brazil.
14. Walmir Ayala. Várias fases de um pintor maior. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Sept 19 1968, p. 2.
15. Interview with Vera Pedrosa.
16. Walmir Ayala, Samson Flexor: a abertura da pesquisa. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Sept 13 1968. p.4
17. Brill, *op. cit.*, p. 274.

WATERCOLORS

Presentation for the exhibition *Watercolors* at Galeria de Arte da Casa do Artista Plástico (São Paulo), September and October 1961.

Keeping the memories of fleeting reveries

memories
that are not said
that are not heard
that are not touched
but
that are visible presences
in the colorful wetness
in the watery colors
in the opacities
and in the transparencies

on the ennobled paper
promoted to light

and as such the silent universe of my
watercolors is born

today
is no longer a means
but an end in itself
no longer memories
but a reality
a being

the miracle of walking on the surface of
water without sinking

FLEXOR, ARTIST AND PAINTER

Mario Pedrosa

FLEXOR is one of those painters who is an artist before a painter. His intelligence and, above all, the universality of his interests reach far beyond the often-narrow circle of craftsmanship. He is, for instance, a teacher; he has that intrinsic quality of a teacher who knows how to communicate, to transmit experiences and ideas to others. He is a musician, a good musician, an interpreter, who knows how to highlight a counter melody and how to translate on to the piano – without saying so – the surprises of a Bach fugue. The quality of the interpreter shares the guiding virtue of the teacher and the critic, which is to transmit.

One of the defining features of the personality of FLEXOR, the painter, is his constant self-analysis, his power to interpret and be a critic of his own practice – despite his profoundly passionate, somewhat susceptible nature. The creative process of a personality such as his, so complex, has nothing of the spontaneity of crystalline sources.

A typical product of old cultures, he is all but primitive. His art, his painting, is a cultural derivation, thus it cannot be separated from his conscious critique. This is where both his difficulty and power lie.

His critical intelligence has never abated, always interfering in each step of his creative process, triggering his incoercible need to look at his own work. He does not allow the work to escape his hands (something which happens to many artists today, who do not know what they are doing, and what they did before has nothing to do with what they are doing now or will do tomorrow). In fact, FLEXOR keeps his painting always within his reach. It is not by chance that he is part of the family of cultivated artists, of intelligent painters (there are not that many).

The intellectual side of his pictorial oeuvre is highly distinguishable. We feel in the latter what is a product of the former. The exhibition currently presented by MAM shows this evolution well. Like in every painter whose creative intelligence does not move away from or succumb to the power of instinct, drawing has always played a decisive role in his work. We can say that FLEXOR has been, since the beginning of his

journey as a painter, a direct descendent of synthetic cubism.

He owes his large figurative or religious-themed compositions, namely the prevalence of planes above all else, to the cubist experience of the second Parisian wave. When he entered the geometric phase, these planes became independent from any idea of representation, coming into being either through an orthogonal or diagonal approach. The structural complexity of the compositions absorbed the artist to such an extent that the color was only, and in general, a supplement in pink or green or any other white semitone.

In the present show, the most distant painting in terms of date is a well-accomplished diagonal composition, in which the edges are already smoky. From then on, FLEXOR embarked on an increasingly sharp inner struggle to free himself from his plane obsession and reach the core of pictorial matter. The severe framework of planes is shattered, giving rise to an attempt to replace it with a freer discipline: the discipline of the gesture. The shading effect that already devoured the corners of the planes gradually acquires consistency and the white background is traversed by large

gusts of black stains. The discolored planes are lost or dissolved into particles that begin to turn opaque.

It is a sort of raw matter that begins to wrinkle, to become crust. In this phase, a flickering luminosity traverses the planes and a water-colored paper effect emerges from the canvas. Pictorial materiality is still not asserted. I noticed this at the National Salon in Rio de Janeiro last year and then confirmed with the painter that he also had the same experience. In fact, it is more than fair to celebrate FLEXOR as a watercolorist. Nowhere else is the poetic and musical nature of his artistic expression, which is eminently speculative, purer than in his watercolors. The color is so filmic it is translucent; the iridescent spaces create a poetic and evocative atmosphere. The watercolor is FLEXOR's chamber music.

In FLEXOR, the duel between artist and painter, in which the former had always come out on top, is now tending towards the latter. His painting is maturing somewhat, and the planes are increasingly integrated into matter, no longer outlined by transparency.

In the painter's process of transformation, new inner elements begin to appear.

OPENINGS

Vilém Flusser

A future historian eager to characterize the 20th century will find this: after an entire century almost fully devoted to the theme of Becoming – *Devenir* – philosophical literature returns to the theme of Being. Our century is not concerned with process, or history, or events. We are not so entirely immersed in the flow of events like our Victorian ancestors. We arise precariously, we *ek-xist* precariously, we look precariously for a point of support beyond the flow of events. We search for Being beyond and within beings. We search for Being beyond and within ourselves. But we find nothing. We find that the place that was supposed to be occupied by Being is empty. We try to find our way out of the flow of events and we find Nothing. All that is left from our effort are openings. Our search for Being results in an opening to Nothing. The openings to Nothing, the chasms, the abysses, the gaps, will characterize, for the future historian, the time we are living in. We are a time of *bodenlos*, a time with no foundation.

Our science reveals Nothing as the horizon of our world. Infra-nuclear parti-

MAM São Paulo catalog
exhibition, 1961.

cles and galaxies revolve around this Nothingness, and are in themselves fundamentally nothing. The whole world is a gargantuan abyss, an enormous opening towards Nothing behind the infinitely small and the infinitely big. And our arts reveal Nothing as the horizon of our Self. Our thoughts, our actions and our suffering revolve around this Nothingness. We are an abyss, an opening towards the Nothingness of our thoughts and lives. And we know that. But there are moments that are able to concretely illuminate our knowledge with merciless sharpness. One of these moments for me was reading the definition of the atom as a wave of probability. Another moment was when I saw one of Flexor's colossuses for the first time.

The monumentality of Flexor's paintings reveals the depth of the cracks that lacerate the giants. The solidity of these enormous beings reveals their emptiness. The plasticity and texture of the forms reveal the violence of their wounds. The colors of earth and blood in their bodies reveal the deadly paleness of the Nothing that corrodes their brains and entrails. Colossal beings, firmly standing on their two solid legs: concrete reality itself. And this reality, through the eyes of the

brain and entrails, gazes at the Nothing outside and the Nothing inside. There is no doubt: Flexor has painted our portraits. He has painted five mirrors of our lives.

To contemplate the five paintings is like contemplating a 20th century altar, erected to the temple of Nothingness. Flexor is our Gruenewald, our Brueghel. Just like the Renaissance – the transition from medieval faith to modern doubt – paints the terror of a God that escapes, Flexor, in his depiction of the transition from modern doubt to something unimaginable, paints the terror of the Nothing that invades us. There is a plethora of texts that demonstrate this statement. More than illustrations, Flexor's paintings seem to be an experimental demonstration of texts such as those from Kafka, Rilke, Heidegger, Camus, Beckett. Several sentences in these texts work as comments on Flexor's paintings. There is a common thread in all these articulations, and this landscape can be summarized by Heidegger's sentence: 'we are beings-towards-death'. Flexor's paintings are portraits of openings to death; therefore, they are self-portraits of the 20th century.

In Heidegger, we find a discussion around the term 'opening'. The term is

closely linked to the idea of 'decision' (*Entschlossenheit*), that is, the outcome of something previously closed. Flexor's giants are resolute beings. They are not deluded or delusional, but resolute against any illusion; they are for reality. Reality is death. This is why there is nothing humble about these giants. They are proud, rebellious. They take pride in their decision. They are five Prometheus, five affirmations of human dignity that defy the absurd. But why am I saying 'human dignity'? Are these giants men? They are clearly vaguely anthropomorphic. They have a head, a body, legs. They have no face. Could a faceless being be human? Could a faceless being assert human dignity? Didn't Kant say that we owe respect to everyone with a human face? I believe that these questions are circumscribed in Flexor's work.

The giants are portraits of what we call the 'humanity of today'. Are we really men? Do we really have faces? Can we call these replaceable masks that we use to hide the Nothing inside and around us 'faces'? We must remove the disguise, this illusion that our faces, our 'personas' are. Flexor paints us as we are: faceless. Flexor paints us as we are: depersonalized. This is the first outcome of

the opening: the mask falls off. In Flexor's paintings we appear as we are. We are depersonalized beings deciding towards death. We are, therefore, unprotected beings. But beings who accept our own risk. Beings who no longer want to delude themselves. Not yet men, if to be a man means to have a face. But no longer phantoms, if being a phantom means to wear a mask. The very refusal to be deluded, the refusal to make the small talk of religion and science, is a symptom of waking up to our human dignity. By refusing masks, by being resolute, by not having a face, Flexor's paintings are affirmations of human dignity. In the terror of these paintings, there is, therefore, an element of hope.

I don't know if this analysis is anything other than pure subjectivity. I don't know if others feel the same when exposed to the shock of these paintings. I for one am not able to reach the phenomenological distance necessary to confront these giants. I see myself in them. I cannot speak of them objectively. But for me these colossuses exceed and overcome philosophy and the art of the absurd. They point out paths. Paths towards faces. They are not only diagnoses; they suggest a prognosis and a treat-

ment. They demand us to follow the path. They are not affirmative paintings, they are imperative. They must be translated into the language of philosophy. They offer themes to philosophy. They are 'poetic' in this sense: they propose and produce themes. They are 'original' because they create something from Nothing. They defy Nothingness, and by defying Nothingness they also defy the mind and the sensibility of those who encounter them. These paintings beg to be translated into other levels of meaning. Flexor's colossuses are tasks.

O Estado de S. Paulo,
June 24, 1967.

SAMSON FLEXOR'S PAINTING OF THOUGHT

Clarival do Prado Valladares

The history of Samson Flexor is the journey of a thinker, a painter.

A journey using the pictorial modality of each era to reflect on coetaneous thought.

Adopting, therefore, *period-style* as one of the facets of ethics and aesthetics, like a necessary instrument of virtualization that understands the *beautiful* in parallel to what is deemed *truthful*.

Looking at the representative collection of his entire oeuvre that featured in an individual retrospective at Musée Rath in Geneva in 1965, with an impressive group of 120 works, and at his current more dramatic phase introduced in the monumental polyptych of bipeds (*Pictanthropos*, he called them) at the 9th São Paulo Biennial, I can confirm – without the risk of getting it wrong – my impression upon first impact: drama, challenge and the abyss.

Drama as nature, challenge as conduct, and the abyss as prophecy.

Samson Flexor is not an easy case for analysis from the point of view of the simple appreciation of painting.

It is inevitable, for the critic himself, to find he has been dominated by the message, given that the pictorial matter, handled with exceptional mastery, is – despite it all – subjected to the author's most relevant interests, turning his mastery into a vehicle for humanistic consciousness.

Flexor is not proposing a form of wide communication, instead he targets those capable of seeing what is beautiful in the ugliness of the truth. It seems that one of the reasons behind his stylistic ruptures is to avoid remaining tied to forms of expression already communicated or digested, without any further possibility of challenge or conflict.

For instance, he would not be able to produce now, in the current climate of tragedy, that form of painting perceived to be lyrical abstractionism.

Nor the other forms of painting guided by analytical cubism or the paintings from the phase when he identified himself with ex-

pressionism or resorted to the dryness of geometricity.

However, the painter, who is a full master of technique and expression, navigates each one of these phases under the single commitment to *think* through painting. It is worth remembering from his biography that before becoming an artist he embarked on a scientific career.

And if his scientific studies did not result in his everyday labor they certainly entered his expression as a tool.

They allowed him, at least, to apply a wide lens onto a humanistic view.

None of the writings by his main commentators treat him with encomiastic gratuity. Most of them are triggered by provocation, linked to an intellectuality perhaps closer to the developments of phenomenology according to Hegel and Kierkegaard and existentialism, rather than to the consecrated master styles of painting per se.

As one of the pioneers of so-called abstract art, many think that this chapter is now closed, given that the artist himself has moved on to another language.

In fact, what came to an end were the ethical philosoph-

ical motives that made him turn to geometric abstractionism in the first place, at a time when the ordering of values seemed to be the goal of the human condition.

The same goes for the religious theme to which the painter-thinker was once attached when this was conducive to his longings for hope and redemption.

Perhaps his lyrical abstractionism, which is how this period is called by the majority of critics, was nothing but a coherent reflection during a time when the artist's interiority was subjected to a commitment to be revealed in the form of a wordless song.

THE READING OF IMAGES

If it were not for the interest in situating this author's pictorial text, I would not have mentioned here the role of abstraction in revealing an inner world, which, for this very reason, is necessary for the historical perception and measurement of humanism. These stylistic discrepancies face higher risks when the artist does not take part in the philosophical landscape of his time.

However, they are admissible in the rare examples in

which the work is configured in relation to coetaneous philosophy, projecting and proceeding via visual images (pictorial, graphic and kinetic), fragments and parts of a context that logic (analytical thought) would take time to define.

Perhaps this is the most interesting and urgent aspect of the retrospective exhibition of the work of such an intellectual painter as Flexor.

Although the acceptance of this corollary places him as an illustrator of contemporary thought, it is worth remembering that what he is illustrating is still to be written.

And in the same way that he reflected the universal feeling of ephemeral moments, illustrating matters consumed by human contingency, and attempted to give dimension to the spirit through the historical and idealistic scale of the gospel, he now proposes, in terms of comprehension, something that is no longer figurative, yet it is still man, something that is not historical and yet seems inexorable.

This transfiguration of symbols that adjusts figures to coetaneous thought is recurrent in the works of Pablo Picasso, Henry Moore and Marino Marini.

Picasso's model-sculpture *Baboon and Young* (an allegory for maternity), from 1951, precedes, in fact, Flexor's *Bipeds*.

Moore, when drawing his squatting figures in air raid shelters, achieves a bulbous form and Marini crumbles the equestrian composition – prototypical of his vast body of sculptures – in several abstract-looking paintings, where horse and horseman remain only in fragment.

In Flexor's case, after achieving an unsurpassable level of virtuosity in the techniques of overlaying and tonal diaphanization, through a rigid ordering of formal unities (hence the inadequacy of identifying his work with lyrical abstractionism), moved towards the configuration of something of the human condition, which Vilém Flusser called the meta-model, borrowing from the vocabulary of philosophy.

Such thematic transposition did not free the author from his excellent mastery of spatulated painting.

He simply appealed to a new conjecture, the configuration of an archetype, something that could incidentally happen in a Rorschach test, but that in his compositions is intended to add layers of

meditation and criticism.

Without losing the continuity of an oeuvre, without changing the characteristics of an individual style, Flexor welcomed the dramatic rupture of conduct by moving from lyric poem to epic poem.

By experimenting with the archetypal, Samson Flexor moved towards the most recondite of remoteness, in the presence of an excessively hieratic immolated sovereignty.

Flexor's figures lack any historical dimension, even though they are the facial composite of an abyssal time.

At each new instant, I refuse to listen to the name of that omen, brainless and alive, compact and empty, remote and current, incognito and ordinary, lord of destinies and all permissions, the *Pater*, as the creator calls him.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, September 21, 1968.

AGAINST THE DEIFI- CATION OF THE OBJECT: SAMSON FLEXOR

Vera Pedrosa

Post-impressionism, expressionism, analytical cubism, abstractionism, concretism, all these modes are connected to a single language. We are at Musée de Arte Moderna for the exhibition *Samson Flexor, 30 Years of Painting*.

The grey-haired civilized-looking gentleman asks, as a way of complementing our thought: ‘a cerebral language perhaps?’.

His reflexive, philosophical personality is asserted as a single unity, through all the modes of research ventured by the painter.

When describing Flexor’s work, Clarival do Prado Valladares describes him as ‘an illustrator of contemporary thought’, adding that ‘it is worth remembering

that what he is illustrating is still to be written’.

In fact, he is concerned with man’s existential issues and his entire body of painted works rotates around the urge to describe the themes that define our current times.

– Please describe your artistic evolution.

– The evolution of my painting began during the war. Before the war, I was a painter at rest – *de tout repos* – who lived in Paris, painting nudes. I had a good clientele who liked my post-impressionist style aligned with a moderate expressionism.

The war was a watershed. I went with my wife to the South of France, where we joined the resistance. There I began to focus on what I call my religious painting. I adopted an approach that was in line with a sort of Christian socialism, slightly under the influence of Huysmans’ *The Cathedral*. My work at the time had an air of penitence. I engaged with the Maison de la Culture, led by Aragon and frequented by Pignon, Fougeron, Manessier, and Francis Gruber, amongst others. I got over this first period very quickly.

In 1946, I was invited by a group of friends to exhibit

in Brazil, in São Paulo. I was to have a sort of retrospective, with work from before, during and after the war. The later works were already almost abstract. The early paintings were highly impressionist. I sold all the works from the first phase, none from the latter. I returned to Paris and kept thinking about going back to Brazil.

– Even though you felt that you had no audience for your work here?

– Yes, I wanted to live here. The second time I came, I came with Léon Degand – but he came by plane and I was in third class, together we created a sort of abstractionist proselytism.

I founded the studio Atelier Abstração. I had several students who today are very respected in our field of painting, such as Wega, Wladyslaw, Douchez, Nicola, Alberto Teixeira and many others.

Flexor points at the painting called *Tropical Abstraction*:

– It was the first abstract painting made in Brazil. It was me, a foreigner, who painted the first abstract painting here. Cícero Dias, another precursor of abstractionism, was working in Paris at the time.

Briefly glancing at the painting, the painter says:

– At the time, for me, art was nothing but a happy game. It grounded me into an optimistic view in the face of the rational. I believed in its power to reorganize society. All structures seemed fixed to me.

Then there was a new watershed moment in 1957. It happened during a trip to the US, where I came into contact with the work of Pollock who had just died. On the same occasion, I was also deeply touched by an exhibition by Turner and Monet’s *Water Lilies*.

Even though I didn’t fully agree with those works, I stopped believing in fixed structures. I blurred my forms, added more matter, more condensation. The structures became implicit. The previous Pythagoreanism was absorbed. The lyricism was introduced, allied to a certain state of euphoria. I was momentarily unconcerned with the woes of humanity. It was a more relativist, freer vision.

After that, I spent two years in France: the euphoria was again condensed into more opaque and transparent sections. I saw painting as an opening, to which there was always an obstacle.

The ‘openings’ began to form figures. These were all vertical but not anthropomorphic. A text written by a critic about my retrospective at Musée Rath in Geneva provided me with the next step. It talked about the presence of something that evoked, according to the critic, the eye of a Cyclopes. This gave me the idea to make Cyclopes-like figures. I began to make very quick studies using a technique similar to the stains in a Rorschach test, in gouache. I transferred the selected ones to large canvases, much less spontaneous, more tense and affected. Do you find them to be nerve-racking? This is what I wanted. I wanted them to be unsettling. I wanted them to be visceral. That way I feel that they better express our time. They replace idols. They are a satirical take on *Pater Nostrum*. They represent the primate who was the oldest father. They are against paternalism, false authority. They are against that which attests to the right to be a father. They are a stigmatization of the order imposed on us by the ‘great’.

The last work, a homage to the Marquis de Sade – a series of paintings in which the main work is a woman with sensual forms, with sex but not entrails – has a story. But the story came after the works had been

made. And this is the story: the first painting is the Primate, the origin of Paternalism. The second is Abortion or Birth – a monster that opens up and falls. It is an indirect figure, but vaguely human: for me, it suggests today’s youth. Then we have the victim: Justine, the woman. But the victim is also our only hope, because it is she who carries on. Then we have the Gendarme, the aggressor and the one who suffers aggression. And finally the Minotaur – a bull with a huge head and a small sex: a cerebral sexuality, very typical of the man of today.

The series of paintings Flexor is talking about have indeed a cruel feel to them, sort of overwhelming.

– But look at the issue of the background. I worked hard for a long time to dare to make a free background. Lately I have been leaving the background between parenthesis. The entire event takes place in the figure. I leave just the bare minimum in the background. As a thinking painter, I have always taught my students that there is no background. But lately I have been searching for a pictorial event limited by the expressive figures.

– Is the painting still as expressive as it used to be?

– I think the painting still has the same expressivity. The bigger its impact the more it communicates. The most connotative symbols are the most universal, as they encompass most meaning.

The greatest curse of our time is the mass-man, the reified man. We have to fight against the registration-man. The painter communicates inasmuch as he fights against massification, which is the result of the paternalism that wants to dominate the common masses. I am against the use of mass communication in this dehumanizing sense. This commitment to industry, to create a painting as if it was a comic book: it is precisely against this that we have to fight. The cult of the object is not revolutionary: only being against the object is revolutionary. The deified object is man turned into thing, as man always aspires to match that which he deifies. Against this deification of the object, my painting carries on being *painting*.

Correio da Manhã,
Rio de Janeiro, 1968.

FLEXOR AND THE NEW MAN

Vilém Flusser

The impact of Flexor's 'white phase' on the viewer is too violent and too recent to allow the optically and ethically problematic distance necessary to gain perspective. It is true that Flexor's entire oeuvre, and more specifically the portion that began with the 'Openings' – a subspecies of the white phase – can be seen as a search for that which we are now baffled looking at, in the same way that the gathering of clouds in the sky and their dramatic and concentric movements – a subspecies of lightning – can be seen as the search for a way to discharge. In such a way that, by watching the varied and apparently self-sufficient spectacle carried out by clouds, we should have anticipated that lightning would be the implicit outcome of the whole unfolding of the action. But even an anticipated lightning is an explosive lightning. And the paintings currently exhibited at Documenta cannot stop themselves from shining, even if we wish to insist on their slow

and disciplined gestation throughout Flexor's practice. Therefore, a calm contemplation and a cold interpretation of these paintings must necessarily be relegated to the future. We cannot critique when faced with the new. There is neither measure nor weight when faced with greatness. We can just be grateful. Be grateful for being able to experience it. And this is the purpose of this century, men in crisis. Disoriented in the sense described by Ortega y Gasset, we search for things in order to find ourselves. But things around us are as slippery as they are manipulated and worn out. We cannot hold on to them. We need new things. However, clearly we do not need novelties, as these are abundant, yet already worn out and tired. We need new things that allow us to lean on them. But these things are very rare; we can safely call them 'works of art'. They are so rare, in effect, that many say, with good reason, that our disorientation is due to their absence. An affirmation that ought to be radical: we either have art or we are lost. And to be in crisis is to change, the new man depends on art. Reformulating its radicality: we either find the new man through art or we are lost. Hence our gratitude when we see, all of a sudden, a point of support. Holding

on to new things, such as Flexor's paintings, we feel not only the floor beneath our feet but we can also vaguely glimpse the horizon of our future.

The New man – who doesn't know him or doesn't feel him in the flesh? – is the death of the old man. And we all are, no matter how 'out there' we claim to be, the old man. The search for the New man is, therefore, the old imperative *stirb und werde* (die and become). The search is suffering. And the New man is its protagonist. We don't need to go all the way to the Passion on the Cross to know that suffering is enthralling. All we need is the new man in Marx, in Nietzsche, and to mention a more recent example, in Beckett. And the New man is always the death of the old; and the old man in crisis is the man of humanism. The man of humanism, the man who acts and decides, and who acts and decides according to his own plans; this is the man who is currently dying. There is no point in minimizing his death using statements such as the 'end of bourgeoisie' or the 'end of values'. It is the end of everything we are. And if you want to see the plastic representation of this suffering, look at Flexor's paintings.

The death of the old can be the discovery of the new.

Because the old obscures. For five hundred years, humanism has obscured – with its webs of reason and senses – its own foundation. The foundation of man remained, during humanism, relegated to oblivion. But his death might reveal it. And its revelation might make him shine as new. And this is the revealing action of art. And although it can do it, art doesn't necessarily do it. The death of the old can also be the discovery of a lack of foundation. Humanism may, in the decomposition of its concealing webs, also reveal the abyss within man. This negative and Manichean revelation of our finitude is our greatest threat, and shall be our perdition in the absence of art. Here we may ask: *Warum Dichter in dürftiger Zeit?* (Why poets in a time of need?). The paintings of Flexor are one amongst the rare answers available.

What is Flexor's answer? No doubt that by trying to reformulate it in English I will necessarily modify – and to a certain extent falsify – the meaning of a message communicated in pictorial language, that is, through a channel and repertoire almost totally distinct. But isn't this the fate of every message: to be modified as it is being decoded? Isn't this the meaning of the expression:

open work? So let Flexor's message confront its fate.

The old man, who acts and decides in accordance with his own models, and is now dying around and inside us, and in Flexor's paintings, the man of History, of Science, of Technology, in sum, the 'Homo faber', reveals through his decomposition a foundation made of pure structure, intercalated, interfering and free from meaning. And on this foundation the New man shall stand; he will play with the rules, play knowing that he is playing, eager to strengthen the game rather than win it, and he will be the man of Art in a sense that is still veiled to us, that is, the 'Homo ludens'.

The motivation of this New man shall not be economic or political, nor about making or holding power, but artistic (playing) in only a vaguely intuitive way. Masaryk's flag read *ni zisk, ni slávu*, neither profit nor fame. The New man, after the fall of these two drives, shall have a new one. As such, the game acquires the dimension of a new transhumanist religion, a religion perhaps announced by Kierkegaard.

But, in this sense, what makes Flexor's answer different from Husserl's, Camus' or structuralism (only to mention a few

examples)? The fact is that Flexor paints, and this completely changes his message, although we should not necessarily adhere to the slogan 'The means is the message'. The catharsis that antecedes the death of the old to discover the new is, in the examples above, conjured in the purification of thought. It is Husserl's *epoché*, the absurd in Camus, structuralism's refusal to interpret. However, in Flexor this is conjured in paint. It is the merciless reduction of color, not towards the colorless, but the incredible wealth of the scarcity of white. The death of the old, which we follow via thinking in the examples above, is urgently experienced in Flexor's paintings. We simultaneously experience the monumental, the colossal and the pathos of the dying man. Decomposed and putrefied, yet he activates our admiration and sympathy. Obviously, we are him. They say the engaged man died in Spain. But no: he is still dying, here, in Flexor's paintings.

And he is already precariously being born, in the same paintings. And perhaps, because of that, he is already inside of us, the new. Not necessarily Camus' Don Juan, but perhaps a close relative. The serious player, the perfect artifice, the abso-

lute master of technique, the completely polished craftsman. That is to say: the perfect painter. But a painter who paints not for neighboring or remote contexts, or to win in the field of art, but rather to change painting so he can carry on painting. *Ni zisk, ni slávu*. And this is not about *l'art pour l'art*, even though the echoes of romanticism, in this first crisis of humanism, are irrepressible. This is about *l'art quand-même, et pour rien du tout*, and his reason is not the love of art, but the lucid manipulation of the paintbrush and the paint. These paintings do not yearn to be the perfect artwork, even less so to produce specific effects. They simply want to be made by being made. And if despite this and despite themselves, they are able to change us, this change is already in us. The change is down to us because we are, like Flexor, men in crisis, and we recognize the suffering in the painting. Flexor simply took one step ahead, and his works can be used by us as support. Isn't this what we mean when we use such a worn-out and repulsive word, that does not come out of our mouths or typewriters easily, as 'genius'?

Amongst Flexor's paintings there is one that could be interpreted as a chased animal. He desperately looks behind, with an

empty gaze. Nothing is coming after him. He is willing to run away from nothing. But he hasn't started running away yet. But has already lost his breath, he's doomed. But he will runaway nonetheless, there is no doubt of that. These three 'buts' are, I believe, the perfect description of the crisis. To put them into three sentences is easy. However, to put them onto a canvas, so they can be read even though they cannot be read, is to begin to overcome the crisis, as long as 'overcoming' is not understood as the articulation of blatant optimism. But rather the articulation of the suffering that derives from the inevitable death of the old man and the possible but always problematic birth of a New one.

O Estado de S. Paulo,
December 6, 1969.

CHRONOLOGY

Chronology written by Silvia Cajado and published in the book *Flexor*, by Alice Brill, Edusp (second edition, revised and expanded, 2005).

*After several peace treaties and territorial changes (from 1920 to 1922), the province of Bessarabia separated from Russia to become part of Romania as a result of the war.

BIOGRAPHY SAMSON FLEXOR

PARALLEL HISTORIC AND ARTISTIC EVENTS

1907

- Beginning of the great artistic movements: Expressionism, Cubism, Futurism. Picasso painted *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. (1907).
- Manifesto of Futurism. (1910).
- Kandinsky painted his first abstract watercolor (1910) and published *Concerning the Spiritual in Art* (1911).
- Mondrian arrived in Paris. (1911).
- Mondrian abandoned figuration at the same time as Malevich in Moscow. (1913-14).
- First World War. (1914).
- Socialist Revolution in Russia. (1917).

- Samson Flexor was born on September 9th in the town of Soroca, Bessarabia – at the time, a Russian province that later became part of Romania*.
- He was the second child of Modesto Flexor, an agronomist, engineer and farmer, and Marie Georgette Cleiner Flexor, a French national, both from Israeli backgrounds.
- His early years were spent on a farm, in contact with nature. Flexor's oldest brother died when he was still a child, causing his mother profound sadness and health problems. This brought the painter even closer to his father, of whom he wrote, reminiscing on his childhood: 'Walks, plants, collections, things of nature, chatting to father'.

1918

- First studies in painting and piano.

- Russia signed a peace treaty with Germany withdrawing from the war.
- End of the First World War.
- Foundation of the Bauhaus in Weimar, Germany. (1919).
- League of Nations in Geneva.

1922

- In Italy, Mussolini rose to power. (1922).
- Exhibition of Russian abstract art at Galerie Damien in Berlin. (1922).
- São Paulo Modern Art Week.

- At 15, he arrived in Belgium. He studied chemistry and attended night painting courses. However, his artistic vocation was clearly stronger and soon Flexor enrolled at the Academie Royale des Beaux-Arts in Brussels, where he spent two years.

1924

- André Breton published the Manifesto of Surrealism in Paris.
- Dada Exhibition in Paris.

- He arrived in Paris and attended a free course at the École de Beaux-Arts, taught by Lucien Simon, and studied art history at the Sorbonne.

1926

- Kandinsky published *Point and Line to Plane*.
- Exhibition of International Abstract Art in Zurich.
- Mondrian exhibited for the first time in New York.

- He frequented the academies Ranson and Grande Chaumière. He attended lessons with Bissière, and began studying frescoes.

1927

- First Paul Klee Exhibition in Paris.
- Hartung arrived in Paris.
- First Tarsila do Amaral Exhibition in Paris.

- He had his first solo exhibition at the Campagne Première on April 22nd, when he was just 19 years old. He exhibited drawings and gouaches. The poet and critic André Salmon wrote many articles about his work. In November, he exhibited at the Salon D'Automne, showing two works: *Nude* and *Flowers*.

1928

- In São Paulo, Oswald de Andrade published the Cannibal Manifesto.
- Tarsila do Amaral had her second solo exhibition in Paris.

- He had a solo exhibition at Galeria Jeune Peinture in March. André Salmon wrote the catalog's preface. Gustave Kahn published a series of articles about Flexor in different Parisian newspapers. His paintings began to be purchased by private collectors.

1929

- Opening of the Museum of Modern Art in New York.
- New York Stock Exchange crashed.
- Second Manifesto of Surrealism.
- Kandinsky exhibited in Paris for the first time, at Galerie Zack.

- He participated in the foundation of the Salon des Surindépendants, whose slogan was 'Independence and Discipline'. Between 1929 and 1938, he was part of the Salon's board of directors. Artists such as Picabia, Hamburger, and Dutoit, amongst others, were also involved. According to the artist, he was influenced at the time by Renoir and Van Gogh. Later, in a Nièvre newspaper, Flexor confirmed his admiration: 'J'ai une grande admiration pour l'école française de peinture et en particulier pour notre magnifique Renoir, inventeur d'un expressionnisme si chargé de vie et de lu-

mière' (L'Écho de la Nièvre, Nièvre, January 11th, 1936). He set up his studio on the Rive Gauche, rue Croulebarbe, next to the Gobelins. He had solo exhibitions at Galerie La Cadre in Brussels and Galerie Jeune Peinture in Paris. He became a French citizen.

1930

- Exhibition of the group Cercle et Carré, organized by Michel Seuphor in Paris.
- Van Doesburg created the magazine *Art Concret*.

- In May, he exhibited at Galerie George Dupuis in Paris.
- He joined the military service in the 2nd Class of Alpine Infantry (Chasseurs Alpines), which serviced the road between Bièvre and Briançon. The mountainous environment resulted in health problems, including rheumatism, which forced him to withdraw from military service.
- He married his first wife, Tatiana Yablokoff, in the Alps.

1932

- Third Reich in Germany.
- The Nazis closed the Bauhaus school.

- He returned to Paris. He began to receive a state pension.
- He frequented the studios of masters such as André Lhote, Fernand Léger, Henri Matisse, and Paul Signac, as well as of his contemporaries Pignon, Francis Gruber etc.
- He took part in Parisian Salons.

1933

- First Manifesto of Italian Abstract Art in Milan.

- His first wife died during the birth of their child, along with the newborn.
- He converted to Catholicism.
- He specialized in murals and religious paintings.
- In May, he had a solo exhibition at Galerie Jeune Peinture. André Salmon wrote the catalog's preface.
- In October, he took part in a group exhibition in Brussels.

1934

- The French state acquired some of his works to be exhibited in museums.
- At the end of the year, he married his second wife Margot Mezcycer.

1935

- In March, he exhibited at Galerie Barreiro in Paris. He took part in some group exhibitions in Nevers and Paris.

1936

- Beginning of the Spanish Civil War.
- Exhibition of Cubism and Abstract Art at the Museum of Modern Art in New York.
- London International Surrealist Exhibition.
- Exhibition with works by Arp, Hartung, and Kandinsky at Galerie Pierre in Paris.

- He made posters in support of the Spanish people.
- He continued to exhibit at Parisian salons.
- He participated in the decoration of Place de La Bastille, where he produced portraits of figures of the Great Revolution, under the direction of Lurçat.
- He took part in the Salon des Tuileries.

1937

- The Nazis bombed Guernica in April.
- In May, Picasso painted *Guernica*.
- Moholy-Nagy opened the New Bauhaus in Chicago.

• In May, he had a solo exhibition at Galerie La Fenêtre Ouverte. The Museum of Luxemburg acquired, through the French government, the work *La Table* ('Samson Flexor au Luxembourg', *L'Écho de la Nièvre, Nièvre*, July 17th, 1937).

• With his father's financial help, Flexor built his new studio at rue Racine 85, Montrouge. At this point he began to teach some students in his studio.

• In November, he took part in an exhibition at Galerie Bernheim-Jeune with other nominated artists for the Paul Guillaume Prize.

1938

- Germany invaded Austria.
- International Surrealist Exhibition in Paris.
- In Brazil, the Second May Salon, in São Paulo, featured abstract artists in Herbert Read's group.

• He exhibited in Parisian Salons and at the Maison de la Culture.

1939

- Second World War.
- France and England declared war against Germany.
- First *Réalités Nouvelles* exhibition at Galerie Charpentier in Paris.

• His first son was born, Jean Marie. He painted frescoes for the church and town hall in Thônes, Haute Savoie, commissioned by the Direction Générale des Beaux-Arts

• In May, he had a solo exhibition at Galerie Carmine in Paris. The newspapers Beaux-Arts and Paris-Midi

1940

- German invasion.
- Hitler occupied France.
- In São Paulo, exhibition of French painting at Galeria Prestes Maia.

• France was invaded. Flexor became a member of the Resistance. The Montrouge studio was turned into a printing workshop.

• The artist left Paris to take refuge at a family property on the coast in Franceville Plage, Calvados, Normandy, which was then a free zone (Beaux-Arts, Paris, May 1st, 1940).

• In May, he exhibited at the Salon des Artistes Bas Normands (XV).

1942

- France: free zone invaded.
- In New York, Mondrian had a solo exhibition.

• His paintings became more somber. The free zone was invaded. Flexor moved to Southwest France, next to the Pyrenees, taking refuge with the Feruglio family in Bourg-de-Visa, in the region of Tarn-et-Garone. It was there that the artist painted his first 'Passion' and began a series of expressionist and cubist studies as a way of representing the Great War, these are called 'Compositions on the Theme of Passion'. He painted a panel (Descent from the Cross) at the Bourg-de-Visa Church.

reported on the exhibition. He painted panels at the chapel of Sainte-Barbe school at Place du Panthéon and at Christ-Roy Chapel in Paris.

1944

- Liberation of Paris.

1945

- Germany surrendered.
- In Paris, works from the post-cubist expressionist movement, including Pignon, Gischia and Domingues, were exhibited at Galerie Caputo.
- In Rio de Janeiro, Galeria Askanasy had an exhibition with works condemned by the Third Reich, including artists such as Baumeister, Segall, Kandinsky, etc.
- In São Paulo, the French Exhibition, at Galeria Prestes Maia, featured informal abstractionists such as Bazaine, Singier, Le Moal, and Pignon, amongst others.

• His second son was born, André Victor, shortly after the liberation of Paris.

• Flexor returned to Paris with his family. He returned to the Montrouge studio. According to the artist, 'it [was] a time of euphoria and research', albeit difficult and marked by a 'lack of food'.

• From 1945 to 1946, he had a touring exhibition through Nevers, Agen, Cahors, Montauban, and Toulouse. Local newspapers reported on the exhibition.

1946

- Paris Peace Conference.
- Abstract Painting Exhibition at Galerie Denise René.
- Galeria Domus opened in São Paulo.
- Plans to open Museu de Arte Moderna de São Paulo began.

• He received first invitation to go to Brazil. Relatives who lived in São Paulo encouraged him to go. The post-war situation in France was precarious, and his family struggled.

• In July, still in Paris, Flexor had an exhibition at Galerie Carmine. His works were seen by Paulo Duarte, Maria Eugênia Franco, Mario Barata, and Antonio Bandeira, amongst others, who were in the French capital at the time.

• At the end of the year, he arrived in São Paulo to exhibit in a special room at Galeria Prestes Maia, in an exhibition called 'Independent Painters from Paris'.

• He exhibited 80 works. He had his first contact with Brazilian people in Brazil, such as Sérgio Milliet, Luiz Martins, and Lourival Gomes Machado.

• Osório César, Luiz Martins, Sérgio Milliet, and Guilherme de Almeida wrote about Flexor in São Paulo newspapers.

1947

- First solo exhibition of Hartung's paintings in Paris.
- In April, Museu de Arte Moderna de São Paulo was founded on Rua 7 de Abril.
- The exhibition *19 Painters* took place at Galeria Prestes Maia in São Paulo. Mário Gruber was granted a painting prize.
- Waldemar Cordeiro returned to Brazil from Italy.

• Flexor returned to Paris and stayed there for ten months.

1948

- Critic Léon Degand arrived in São Paulo to direct Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Reception to mark the launch of Museu de Arte Moderna de São Paulo, before its official opening (in the follow-

• In April, he presented Brazilian-themed drawings and paintings at Galerie Roux-Hentschel. Pierre Mornand, who was the Conservateur at Bibliothèque Nationale, wrote about the exhibition in a Parisian newspaper in an article titled *Le Brésil vu par*

ing year), featuring the presentation of some of its collection works (abstract in nature).

- Di Cavalcanti's Conference at MAM São Paulo titled 'Modern Myths'.
- Argentinian critic Jorge Romero Brest gave several lectures on contemporary art trends at Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Cícero Dias exhibited in Rio de Janeiro.

Flexor. Two of his paintings were purchased by national museums.

- He moved to São Paulo, this time with Margot and their two children, determined to start a new life. They settled at Alameda Santos, 463 (family residence).
- Encouraged by Léon Degand, who was then the Director of Museu de Arte Moderna de São Paulo, he dedicated himself to abstractionism. He had contact with Yolanda and Francisco Matarazzo Sobrinho.
- In September, he gave a talk at the Museu de Arte Moderna de São Paulo with the title *The Painter and His Work*.
- In the same year, a few students attended his studio to paint under his tutorship, including Leopoldo Raimo and Gisela Eichbaum.
- In October, sponsored by the French Consulate, MAM São Paulo and Alliance Française, he opened a solo exhibition at Galeria Domus.
- He produced a series of paintings (Via Crucis) at the Church of Our Lady of Fatima on Avenida Doutor Arnaldo in São Paulo.
- He painted the portrait of Mrs. Guilherme de Almeida.

1949

- Museu de Arte Moderna de São Paulo was officially launched with the exhibition *From Figurative to Abstract Art*, on Rua 7 de Abril, in a venue adapted by architect Vilanova Artigas.
- Roundtable at MAM São Paulo: 'Are you in favor or against abstractionism?', with Luiz Martins, Lourival Gomes Machado, and Léon Degand, amongst others.
- In June, the exhibition *Histories of Abstract Ideas* (teaching exhibition) opened at MASP.
- Waldemar Cordeiro's Art Club was created in São Paulo.

- According to the artist, this was a time of extraordinary developments in Brazilian art.
- Discussions and disputes around abstract art emerged everywhere.
- In March, Flexor took part in the first ever exhibition at MAM São Paulo, titled 'From Figurative to Abstract Art'. Amongst the many participants, only two Brazilian painters, Cícero Dias and Waldemar Cordeiro, as well as Flexor, who was already settled in Brazil, took part in the exhibition.
- Friends and painters frequented Flexor's studio on Alameda Santos, such as Léon Degand, Lasar Segall, Di Cavalcanti, and Noêmia, amongst others.
- Flexor exhibited the work of some of his students at the studio.

1950

- Getúlio Vargas was elected Brazilian President.
- Max Bill exhibited at MASP.
- The magazines *Habitat* and *Anhembi* were created in São Paulo.
- Jorge Romero Brest gave a series of lectures in São Paulo: 'Overview of Half a Century of Painting', which included abstractionist trends.

- In March, at MAM São Paulo, he exhibited a series of paintings called 'Compositions on the Theme of Passion', which he had been making since the 1940s.
- In April, he exhibited portraits at Galeria Domus in São Paulo.
- He visited the Metropolitan Curia and began painting a portrait of Dom Paulo Rolim Loureiro, Auxiliary Bishop of São Paulo.

1951

- The first São Paulo Biennial was opened, led by Francisco Matarazzo Sobrinho, with the collaboration of Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, and Arturo Proffil. It took place at a site located where the Trianon is today, on Avenida Paulista. The jury was chaired by Lourival Gomes Machado, and made up of Romero Brest, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, and Santa Rosa, amongst others.
- Max Bill was granted the First Sculpture Prize. Prize-winning painters were Roger Chastel and Danilo di Prete.
- In November, a debate on the Biennial took place at the Institute of Architects of Brazil, designed by Clube dos Artistas and Amigos da Arte and organized by Flávio de Carvalho.
- First São Paulo Modern Art Salon at Galeria Prestes Maia in São Paulo.

1952

- The group Clube de Gravura was founded in São Paulo, chaired by Clóvis Graciano.
- Exhibition with Grupo Ruptura at MAM São Paulo.
- The first National Abstract Art Exhibition took place in Teresópolis, Rio de Janeiro.
- André Lhote visited São Paulo, and gave a lecture at MAM São Paulo.

- A group of young people gathered around Flexor to paint and learn. The Atelier Abstração studio was created. His first students were, amongst others, Jacques Douchez, Leyla Perrone, Leopoldo, and Raimo.
- He took part in the 1st São Paulo Biennial, as part of the French delegation, with three artworks. He visited the home of Sérgio Milliet with his family in Praia Grande, São Paulo.

- In May, he exhibited in Salvador, Bahia, at Galeria Oxumaré. On this occasion, he gave lectures on painting.
- In July, MAM São Paulo presented a stained glass work commissioned by Bruno Hollnagel.
- Wolfgang Pfeiffer wrote the catalog's preface (the stained glass was produced by Vitrais Conrado Sorgenicht S.A.).
- He worked on stained glasses for the Chapel of

- In Rio de Janeiro, the Grupo Frente was formed with Serpa, Palatnik, Décio Vieira, Lygia Pape, and Aluísio Carvão.

- the Aeronautic School of Guaratinguetá.
- In September, the painter André Lhote visited São Paulo and his studio. The artists Moussia Pinto Alves and Tarsila do Amaral were amongst the artists present.
- He exhibited a series of portraits at Livrarie Française, including those of Yolanda Penteadó, Maria de Lourdes Teixeira, and José Geraldo Vieira.
- Guilherme de Almeida wrote about Flexor's portraits in the magazine *Elite*, concluding: 'Isn't Flexor a powerful Flexor of light and color?' (October, 1952).
- He spent a few days with his family on Tarsila do Amaral's farm, accompanied by Luiz Martins and Sérgio Milliet (who drove them to the farm in his black Citroën). Here, he produced drawings of the farm and a portrait of Luiz Martins.
- Tarsila wrote about Flexor in *Diário de S. Paulo* ('Flexor', December 28th, 1952).
- He exhibited in Santos at the French-Brazilian Association.
- He took part in the 2nd São Paulo Biennial, this time as part of the Brazilian delegation. Five students from Atelier Abstração also took part: Jacques Douchez, Leopoldo Raimo,

1953

- The 2nd São Paulo Biennial opened on December 12th, with a ceremony chaired by President Getúlio Vargas. The jury was made up of Bernard Dorival (who was

then director of the Musée National d'Art Moderne in Paris), Jorge Romero Brest (Argentina), Sérgio Milliet, Mario Pedrosa, Wolfgang Pfeiffer, and Santa Rosa.

- The painting prizes were awarded to Di Cavalcanti, Volpi, Massier, and Tamayo.
- The event lasted until February 1954 to mark the 4th Centenary of São Paulo.
- Henry Moore visited the Biennial.
- An exhibition with Argentinean concrete artists was hosted by MAM São Paulo. For the occasion, Tomás Maldonado and Jorge Romero Brest gave lectures.

1954

- São Paulo celebrated its 4th Centenary.
- Getúlio Vargas died.
- Café Filho became the Brazilian President.
- The first exhibition of Grupo Frente took place at Galeria Ibeu in Rio.

Wega Nery, Izar do Amaral Berlinck, and Alberto Teixeira

- At the end of the year, Flexor moved to his new house and studio, designed by the architect Rino Levi, on Rua Gaspar Lourenço, Vila Mariana.
- Atelier Abstração had its first exhibition at the Institute of Architects of Brazil in November.

- He participated in the 27th Venice Biennale as part of the Brazilian delegation, which also included Lívio Abramo, Antonio Bandeira, Portinari, Volpi, Lygia Clark, Arnaldo Pedrosa D'Horta, and Ivan Serpa.
- In April, Flexor invited friends, artists and students to celebrate the opening of his new home, including Francisco Matarazzo Sobrinho, Flávio de Carvalho, Rino Levi, Volpi, Di Prete, Darcy Penteadó, Ibiapaba Martins, Bonadei, Gomide, Wolfgang Pfeiffer, Arthur Luiz Piza, and others.
- In June, he exhibited at MAM São Paulo with a parallel show at Atelier Abstração, featuring works by Jacques Douchez, Izar do Amaral Berlinck, Leyla

Perrone, Renée Malleville, Emilio Mallet, Maria Antonietta, Leopoldo Raimo, Alberto Teixeira, and Zilda Andrews.

1955

- Juscelino Kubitschek was elected President of Brazil.
- 3rd São Paulo Biennial.
- Lasar Segall and Cândido Portinari had special rooms at the biennial.
- Fernand Léger won a prize.
- The second exhibition of Grupo Frente took place at MAM Rio.

- He was part of the Brazilian Art Exhibition at the Maison de l'Amérique Latine in Paris. French newspapers once again talked about his work.
- He participated in the International Art Exhibition in Tokyo (Biennial). In August, he exhibited at Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro. Sérgio Milliet wrote the catalog's preface. Jayme Maurício wrote about the exhibition in newspapers in Rio de Janeiro. For this exhibition, the artist gave a lecture on Abstract Art and the Affirmation of the Man of Our Time. He also taught a short painting course in Rio de Janeiro.
- He gave talks about abstract art at the School of Architecture and Urbanism (FAU) at Universidade de São Paulo.
- He took part in the 3rd São Paulo Biennial with five works. The artists Leopoldo Raimo, Emilio Mallet, Leyla Perrone, and Izar do Amaral Berlinck, from Atelier Abstração, also featured in the Biennial.
- In November, he was invited by the Mayor of Araquara to lead the formal launch of the 18th Fine Arts Salon and give a lecture.

1956

- The construction of Brasília began.
- 3rd exhibition of Grupo Frente in Resende, Rio de Janeiro.
- First National Concrete Art Exhibition at MAM São Paulo, organized by Grupo Ruptura, with the participation of Grupo Frente from Rio.
- 4th Exhibition of Grupo Frente at Cia. Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, Rio de Janeiro.

- In the same month, Flexor exhibited with other Atelier Abstração painters in the main hall of Instituto Mackenzie, alongside Alberto Teixeira, Emilio Mallet, Jacques Douchez, Leopoldo Raimo, Leyla Perrone, Norberto Nicola, Izar do Amaral Berlinck, Zilda Andrews, Ernestina Karman, Iracema Arditi, and Mariazinha Peixoto. The artist also gave a talk.

- In March, he published an article on abstract art in the *Habitat* magazine.
- Atelier Abstração had its third major exhibition at MAM São Paulo, including the participation of Flexor, Douchez, Leopoldo Raimo, Izar do Amaral Berlinck, Leyla Perrone, Alberto Teixeira, Zilda Andrews, Emília Ceccarelli, and Barros Barreto. Antonio Bento wrote about Flexor's exhibition in newspapers in Rio de Janeiro.
- He painted a geometric panel (enamel) for the party hall of Clube Atlético Paulistano in São Paulo.
- He also painted a panel for the Children's Theatre at Hospital São Luiz Gonzaga, in the neighborhood of Jaçanã in São Paulo.

1957

- Pollock had a retrospective exhibition at the Museum of Modern Art in New York.
- Michel Seuphor published *Dictionnaire de la peinture abstraite* in Paris.
- 4th São Paulo Biennial, opened by Juscelino Kubitschek.
- Giorgio Morandi was awarded the painting prize.
- National Concrete Art Exhibition at MEC-RJ.
- Concrete Art Exhibition in Ceará.

- In September, the artist welcomed to his house the French pianist Alexandre Kayan for whom he organized a welcome reception with Di Prete, Bonadei, Yolanda Mohalyi, and Alberto Teixeira, amongst others.

- He traveled to New York. In January he had a solo exhibition at the Roland de Aenlle Gallery. Critic Lawrence Campbell wrote about Flexor's exhibition in the magazine *Art News*. The artist began to organize an exhibition with Atelier Abstração in New York, which happened a year later.
- He liaised with local critics and artists, launching a new phase in his painting, which tended towards lyrical abstractionism.
- He returned to São Paulo and, in May, he published an article titled 'Abstract Painter in New York' in the magazine *Habitat*.
- In June, he took part in a Brazilian group exhibition at the Museo Nacional de Belas Artes in Buenos Aires.
- In September, Flexor turned 50. Several friends attended a cocktail party at his house, including Tarsila do Amaral, Gregori Warchavchik, Bonadei, Wolfgang Pfeiffer, Flávio de Carvalho, Leopoldo Raimo, and Izar do Amaral Berlinck.

1958

- Galeria de Arte das Folhas, opened in São Paulo, with a retrospective of Lasar Segall (March).
- Critic Léon Degand died.

- In January, he exhibited with *Atelier Abstração* in New York in a show called *Atelier Abstração of São Paulo*, which featured works by Flexor, Douchez, Raimo, Zilda Andrews, Leyla Perrone, Emilio Mallet, and Norberto Nicola.
- At the end of the year, Galeria das Folhas de São Paulo had a retrospective of his work from 1948 to 1958. Quirino da Silva wrote about 'The Master Flexor' in the newspaper *Diário de São Paulo* (November 4th).
- He was naturalized Brazilian.

1959

- Bissière had a retrospective at the Musée d'Art Moderne in Paris.
- Exhibition *Pollock and the New American Painting* in Paris.
- First Neo-concrete Exhibition at MAM Rio.
- 5th São Paulo Biennial.
- Mario Pedrosa organized the International Congress of Art Critics in Brasília.

- The artist described this phase as 'orthogonal and diagonal periods in my painting'; 'impulses, flights'.
- Menotti del Picchia, Quirino da Silva, and Oswald de Andrade wrote about Flexor in São Paulo newspapers.
- He was part of the jury in the Belo Horizonte Fine Arts Salon and the prize Prêmio Leirner de Arte Contemporânea.

1960

- Inauguration of Brasília.
- Jânio Quadros was elected President of Brazil.
- International Concrete Art Exhibition in Zurich, organized by Max Bill.
- Concrete Art Retrospective at MAM Rio.
- Second Neo-concrete Exhibition at MEC in Rio de Janeiro.

- In March, he exhibited at Galeria São Luiz in São Paulo, with a presentation text by Lourival Gomes Machado. 'Flexor now dives into his freest and most fantastical informal expressivity yet', wrote Lourival in his presentation text.
- In October, he exhibited watercolors and religious art projects at Museu de Arte de Belo Horizonte.

1961

- Jânio Quadros' inauguration.
- Jânio Quadros resigned in August.
- Pascoal Ranieri Mazzilli became the provisional President of Brazil.
- Parliamentary regime was instituted and

- *Atelier Abstração 2* was founded with new groups of students.
- In May, Flexor exhibited at MAM Rio de Janeiro, alongside Ianelli and Felicia Leirner, amongst others. He was invited to be part of the Advisory Council of Folha de São Paulo Art Gallery.
- He received the golden

- João Goulart became the President of Brazil.
- Neo-concrete Exhibition at MAM São Paulo.
- 6th São Paulo Biennial.
- The exhibition *The Art of Assemblage* opened at the Museum of Modern Art in New York. Emergence of *Pop art*.

- medal at the São Paulo Modern Art Salon with the work *Pintura Ano 61* [Painting Year 61].
- Exhibits watercolors at the Art Gallery of Casa do Artista Plástico, in São Paulo, in September of this year.
- Five of his works featured in the 6th São Paulo Biennial.
- *Atelier Abstração 2* exhibited at the YMCA in October, featuring Charlotta Adlerova, Halina Drapinski, Maria Helena Ochi, Ida Shaib, Michiko Komatsu, André Cahen, Hans Grunebaum, Sérgio de Freitas Azevedo, and Geraldo Wilda. He began working on the stained glasses at the Holy Cross of Copacabana Church in Rio de Janeiro. Sérgio Milliet wrote about this project in an article titled 'Stained Glasses' (*O Estado de São Paulo*, December 19, 1961).

1962

- Prime Minister Tancredo Neves resigned.
- A referendum established the return to a presidential regime.
- Retrospective exhibition of Jean Arp's work opened in Paris.

- José Geraldo Vieira wrote a series of articles (3) called 'The Mass of the Visual Arts', about Flexor's stained glass projects (*Folha de São Paulo*, January 30th and 31st and February 2nd, 1962).
- In April, the artist had a retrospective in Uruguay. Newspapers in Montevideo commented on the exhibition. Additionally, the artist gave talks on pictorial language in Montevideo.

1963

- Foundation of the Museum of Contemporary Art at Universidade de São Paulo.
- 8th São Paulo Biennial.
- Wesley Duke Lee's *Happening* in São Paulo

- At the end of the year, he returned to Europe and had exhibitions in different German cities.

- After exhibiting in Kassel and Stuttgart, Flexor had a show at the Brazilian Embassy in Lisbon. He returned to Paris and occupied the same atelier where he used to live and work before leaving for Brazil.
- He had a solo exhibition at Galerie Georges Bongers. On this occasion one of his works was acquired by the National Museum of Modern Art.
- At the end of the year, he exhibited at the Galerie Gunar in Dusseldorf.

1964

- Brazilian military coup.
- João Goulart was ousted.
- Castelo Branco became the President of Brazil.
- Ferreira Gullar published *Cultura Posta em Questão* [Culture Put into Question].

- He returned to São Paulo and finished the frescoes at the Church of Our Lady of Perpetual Help, which he had been working on since 1957.
- According to the artist: 'At the Church of Our Lady of Perpetual Help I left a part of my soul'.
- Solo exhibitions took place one after the other. He exhibited in São Paulo, Rio de Janeiro and Lisbon. His cardiac problems began. He was invited to exhibit in Geneva.

1965

- The Institutional Act Number 2 dissolved political parties and set indirect elections for the Presidency.
- Two new parties were formed: Arena and MDB.
- Grupo Rex was created in São Paulo with Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Frederico Nasser, Carlos Fajardo, and José Resende.
- The exhibition *Opinião 65* opened in Rio de Janeiro.
- At FAAP, in São Paulo, discussions on Brazilian art and the exhibition *Proposta 65* took place.
- 8th São Paulo Biennial.

• His work was exhibited in group shows in cities across Japan, alongside the works of Wesley Duke Lee and Raul Porto.

• In mid-1965, Flexor went to Geneva, invited by Musée Rath, for a large retrospective of his work. The Brazilian Ministry of Foreign Affairs Itamaraty sponsored the event. Walter Zanini wrote the catalog's presentation. For the occasion, the artist gave lectures on contemporary art in Geneva. Local newspapers reported on the exhibition. Jean-Luc Daval and René Derouille wrote about Flexor.

• Jayme Maurício wrote in a Rio de Janeiro newspaper an article titled 'Flexor's success in Geneva'. According to the artist, this was his greatest moment. The show remained open for a month and more than two thousand people visited it in the first two weeks.

• Flexor spent four months in Geneva, where he painted several watercolors that marked a new phase which he called 'Figuration Other'.

1966

- Calder's Retrospective in Paris.
- Exhibition *Opinião 66* in Rio de Janeiro.
- Exhibition *Proposta 66* in São Paulo.
- Critic Sérgio Milliet died.

• He returned to São Paulo. He had a solo exhibition at Galeria 4 Planetas and at the Chelsea Art Gallery. Japan continued to show his works and in Paris he took part in the group show *Artistes Brésiliens de Paris* at Galerie Debret.

• In July, he took part in a group show called *Manchas* at Galeria 4 Planetas in São Paulo, alongside Bonadei, Ianelli, Tomie Ohtake, Clóvis Graciano, and Alice Brill, amongst others.

• In August, he exhibited at Clube de Arte de Santos. The exhibition's presentation text was written by Geraldo Ferraz.

• His *Torsos* and *Cyclopes* phase began.

1967

- Costa e Silva was nominated President of Brazil.
- 1st National Visual Arts Biennial in Salvador.
- New Brazilian Objectivity Exhibition at MAM Rio.
- 4th Modern Art Salon in Brasília.
- 9th São Paulo Biennial.

• He took part in the 9th São Paulo Biennial with five *Bipeds* works. Flexor defined this phase as a 'Polarization of Abstract Figurativism'.

• He was invited to participate in the 1st Seminar of Science and Humanism promoted by the Biennial. At the event, the artist gave a lecture on 'Artistic Creativity in a Unidimensional Society'.
• In November, he had a retrospective exhibition at Banco Nacional de Minas Gerais in São Paulo called *Flexor – 1947-1967*.

1968

- Institutional Act Number 5.
- The Brazilian Congress was dissolved.
- The exhibition *The Brazilian Artist and Mass Iconography* took place at Escola Superior de Desenho Industrial in Rio.
- In São Paulo, the MASP building was opened on Avenida Paulista and MAM São Paulo reopened at Ibirapuera Park.

• In July, he had a group exhibition in Yugoslavia.
• He was invited by Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro for a retrospective of his work. He exhibited 176 works, including oil paintings, drawings and watercolors. Clarival do Prado Valladares wrote the presentation text.
• Walmir Ayala and Frederico Moraes wrote about the show in Rio de Janeiro newspapers.
• For the occasion, in October, he tape-recorded a statement at Museu da Imagem e do Som in Rio de Janeiro.

1969

- President Costa e Silva resigned for health reasons.
 - The country was governed by a Military Council from August to October.
 - In October, General Garrastazu Médici took over the Presidency.
 - 10th São Paulo Biennial.
 - International boycott organized abroad against the 10th São Paulo Biennial, in response to the political situation in Brazil.
- He was a member of the Jury at the São Paulo Contemporary Art Salon, alongside Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, Norberto Nicola, and Paulo Mendes de Almeida.
• In his studio, Flexor continued to tutor groups of students.
• In November, he exhibited at Galeria Documenta in São Paulo, showing his *Bipeds*.

1970

- Construction of the Trans-Amazonian highway.
- Creation of Escola do Brasil in São Paulo by Baravelli, Fajardo, Frederico Nasser, and José Resende.
- Conceptual Art Exhibition at the Leverkusen Museum in Germany.

• In September, he gave a lecture titled 'Artistic Creativity in a Technocratic Society of Consumption' in the auditorium of Fundação Bienal de São Paulo.
• Some of Flexor's students featured in a group show called *Atelier Flexor* at the Chelsea Art Gallery, including Elizabeth Etzel, Rubens Matuck, Anita Adler, Clarisse Gueller, Ernesto Hecht, Irma Neumann, and Sylvia Glik.
• In November, the artist also had a solo exhibition at the Chelsea Art Gallery.
• At the end of the year, Flexor received the Pan-American Grand Prize for Painting at the Uruguay Biennial. Newspapers both in Montevideo and São Paulo reported on the prize.

1971

- 11th São Paulo Biennial.

• Flexor died due to a lung edema at Hospital Santa Catarina in São Paulo on July 31st.
• The 11th São Paulo Biennial paid homage to the artist.

EXPOSIÇÃO
[EXHIBITION]

realização [realization]
Museu de Arte
Moderna de São
Paulo

curadoria [curatorship]
Kiki Mazzucchelli

produção [production]
MAM Curadoria

projeto expográfico
[exhibition design]
Isa Gebara

projeto gráfico
[graphic design]
Estúdio Campo
Paula Tinoco e
Roderico Souza
assistente [assistant]
Bruna Sade

coordenação
editorial [editorial
coordination]
Renato Schreiner Salem

execução do
projeto expográfico
[execution of
exhibition design]
Cenotech Cenografia

conservação
[conservation]
Fabiana Oda

montagem [installation]
Manuseio

transporte [shipping]
ArtQuality

tradução para o inglês
[english translation]
Paulo Futagawa

revisão e preparação
do português
[Portuguese
proofreading and text
preparation]
Maurício Ayer

revisão e preparação
do inglês [English
proofreading and text
preparation]
Dominique Makins
Bennett
Roberta Mahfuz

assessoria de
imprensa [press
office]
A4&Holografite

CATÁLOGO
[CATALOG]

realização [realization]
Museu de Arte
Moderna de São
Paulo

organização e edição
[organization and
edition]
Kiki Mazzucchelli

textos [texts]*
Clarival do Prado
Valladares
Kiki Mazzucchelli
Mario Pedrosa
Samson Flexor
Sílvia Procópio Cajado
Vera Pedrosa
Vilém Flusser

projeto gráfico
[graphic design]
Estúdio Campo
Paula Tinoco e [and]
Roderico Souza
assistente [assistant]
Bruna Sade

coordenação
editorial [editorial
coordination]
Renato Schreiner Salem

tradução para o inglês
[English translation]
Adriana Francisco

revisão e preparação
do português [Portu-
guese proofreading
and text preparation]
Maurício Ayer

revisão e preparação
do inglês [English
proofreading and text
preparation]
Dominique Makins
Bennett

fotos [photos]
Renato Parada

tratamento de imagem
e impressão [photo
retouching and
printing]
Ipsis

Este livro foi composto
com as fontes Neue
Helvetica Neue e
Denver Serial e
impresso nos papéis
Pólen Bold 90g/m² e
Eurobulk 135g/m².

[ACKNOWLEDG-
MENTS]

Airton Bobrow
Almeida & Dale
André e Marguerite
Flexor
Breno Krasilchik
Celso Lafer
Ciro Kawamura
Dan Galeria
Luiz Alberto Bodour
Danielian
Escritório de Arte
James Lisboa
Fabio de Albuquerque
Frederico
Mazzucchelli
Georges Flexor
Israel Vainboim
Lais Zogbi e
Telmo Porto
Luigi Fiocca
Luiz Carlos Ritter
Estevão e
Olinda Mallet
Marcos Strassmann
Marcos Tadeu Alonso
Milton Andere Salgado
Milú Villela
Moema Bacelar
Museu de Arte
Contemporânea
da USP
Museu de Arte
Contemporânea
de Niterói
Museu de Arte do
Rio de Janeiro
Museu Nacional
de Belas Artes
Nikita Lukin
Paulo Darzé
Pinacoteca do Estado
de São Paulo
Pinakothek Cultural
Pollyana Quintella
Regina Mathias
Baptista

Ricard Akagawa
Roberta e
Daniel Darahem
Roberta Mahfuz
Rose e Alfredo Setúbal
Sylvia e Flávio
Pinho de Almeida
Ugo di Pace
Val de Almeida Jr.
Neide Moraes

Agradecimento
especial à família
Flexor por seu apoio
incondicional para
a realização desta
exposição. [Special
thanks to the Flexor
family for their
unconditional support
for the realization of
this exhibition.]

* Textos revisados e
atualizados seguindo
o Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa
em vigor desde 2009.

mam

**Museu de
Arte Moderna
de São Paulo**

presidente de honra
[honorary president]
Milú Villela

diretoria
[management board]
presidente [president]
Elizabeth Machado
**vice-presidente [vice
president]**
Daniela Montingelli
Villela
**diretora jurídica [legal
director]**
Tatiana Amorim de
Brito Machado
diretor financeiro
[financial director]
Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo
diretor administrativo
[managing director]
Telmo Giolito Porto
diretores [directors]
Camila Granado
Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Sérgio Silva Gordilho
Simone Frossard Ikeda

conselho deliberativo
[advisory board]
presidente [president]
Geraldo José Carbone
vice-presidente
**do conselho [vice
president]**
Henrique Luz
conselheiros
[members]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da
Veiga Pereira
Anna Maria Gouveia
Guimarães
Antonio Hermann Dias
de Azevedo
Caio Corrêa Najm
Caio Luiz de Cibella de
Carvalho
Carlos Eduardo
Moreira Ferreira
Carmen Aparecida
Ruete de Oliveira
Danilo Santos de
Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron
Nunes (licenciado
para diretoria até
assembleia geral de
2024 [on leave to

management board
until general meeting
2024])
Fábio Luiz Pereira de
Magalhães
Fernando Moreira
Salles
Francisco Pedroso
Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier
Pessoa Cavalcanti
Faria
Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M.
Landmann
Karla Meneghel
Leo Slezynger
Luís Terepíns
Marcos Adolfo
Fernamo Amaro
Maria Fernanda
Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de
Almeida
Mariana Guarini
Berenguer
Mário Henrique Costa
Mazzilli
Martin Grossmann
Michael Edgard
Perlman
Neide Helena de
Moraes
Paulo Gaio de Castro
Júnior
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Priscila Fonseca da
Cruz
Roberto B. Pereira de
Almeida
Rodolfo Henrique
Fischer
Rolf Gustavo R.
Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da
Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
(licenciado para
a diretoria até
assembleia geral de
2022 [on leave to
management board
until general meeting
2022])
Simone Schapira
Wajman
Susana Leiner
Steinbruch
Telmo Giolito Porto

(licenciado para
a diretoria até
assembleia geral de
2022 [on leave to
management board
until general meeting
2022])
Vera Sarnes Negrão

**comitê cultural e
de comunicação**
**[cultural and
communication
committee]**
coordenação
[coordination]
Fábio Luiz Pereira de
Magalhães
comitê [members]
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da
Veiga Pereira
Caio Luiz Cibella de
Carvalho
Camila Granado
Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Jorge Frederico M.
Landmann
Maria Fernanda
Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de
Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de
Moraes
Sérgio Silva Gordilho

comitê de governança
**[governance
committee]**
coordenação
[coordination]
Mário Henrique Costa
Mazzilli
comitê [members]
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Anna Maria Gouveia
Guimarães
Antonio Hermann Dias
de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Marcos Fernamo
Amaro
Mariana Guarini
Berenguer
Tatiana Amorim de
Brito Machado
Sérgio Ribeiro da
Costa Werlang

comitê financeiro e de captação [financial and fundraising committee]
coordenação [coordination]
Francisco Pedroso
Horta
comitê [members]
Caio Corrêa Najm
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier
Pessoa Cavalcante Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
Luís Terepíns
Sérgio Eduardo Costa
Rebêlo

comitê de nomeação [nomination committee]
Alfredo Egydio Setúbal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal [fiscal board]
titulares [standing members]
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan
Jabra (presidente [president])
suplentes [alternates]
Magali Rogéria de Moura Leite
Maria Cristina de Freitas Archilla
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte [art commission]
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

comissão de ética e conduta [ethics commission]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gisele Regina
Henrique Luz

Mário Henrique Costa
Mazzilli
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos [associate patrons]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruede de Oliveira
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles

Francisco Pedroso
Horta
Georgiana Rothier P. Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Leo Slezzynger
Mariana Guarini
Berenguer
Mário Henrique Costa
Mazzilli
Michael Edgard
Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Raul Alves Pereira Netto
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira
Wajman

incentivadores da arte [art supporters]
embaixadora [ambassador]
Andrea Olympio Pereira

coordenação [coordination]
Patricia Chaccour **analista [analyst]**
Juliene Campos Braga
Botelho Lanfranchi
membros [members]
Adrienne e Nelson Jobim
Ana Beatriz Quintella e Luiz Lara
Antônia Bergamin e Mateus Ferreira
Arthur Jafet
Daniel Augusto Motta
Daniela Diegoli Pipponzi
Fernanda Maria de Castro Marques
Livia e Cléo Groeninga de Almeida
Max Perlingeiro
Renata Marques
Ruhman

núcleo contemporâneo [contemporary art nucleus]
coordenação [coordination]
Camila Granado
Pedroso Horta
analista [analyst]
Juliene Campos Braga
Botelho Lanfranchi
membros [members]
Adriana Dequech Sola
Alaide Cristina Barbosa
Ulson Quercia
Alexandre de Castro e Silva
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setúbal
Ana Lopes
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Andrea Johannpeter
Ângela Akagawa
Anna Carolina Sucar
Antônio de Figueiredo Murta Filho
Antônio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas
Fernandes Távora
Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Camila Horta
Camila Mendez

Camila Siqueira
Camila Yunes Guarita
Carolina Alessandra Guerra Filgueiras
Carolina Massad Cury
Cinara Ruiz
Cintia Rocha
Claudia Maria de Oliveira Sarpi
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo
Wiener
Cristiane Quercia
Tinoco Cabral
Cristiano Biagi
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela Montingelli Villela
Daniela Steinberg Berger
Dany Rappaport
Dany Saadia Safdie
Eduardo Mazilli de Vassimon
Esther Cuten Schattan
Esther D'Amico Constantino
Fabio Cimino
Fernanda Boghosian
Rossi
Fernanda Mil-Homens
Costa
Fernando Augusto
Paixão Machado
Flávia Regina de Souza
Oliveira
Florence Curimbaba
Franco Pinto Bueno
Leme
Gustavo Clauss
Heloisa Désirée Samaia
Ida Regina Guimaraes
Ambroso Marques
Isabel Ralston Fonseca
de Faria
Janice Mascarenhas
Marques
José Eduardo Nascimento
Judith Kovesi
Juliana Neufeld
Lowenthal
Karla Meneghel
Luciana Lehfeld Daher
Luis Felipe Sola
Luisa Malzoni Strina
Maguy Etlin
Marcio Alaor Barros
Maria das Graças Santana Bueno
Maria Julia Freitas
Forbes

Maria Lúcia
Alexandrino Segall
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Marina Berti Yunes
Marina Lisbona
Marta Tamiko
Takahashi Matushita
Maythe de Lima
Birman
Milena Dayan Liberman
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Nadja Cecilia Silva Mello
Isnard
Natalia Jereissati
Nicolas Wiener
Patricia Magano
Patricia Mendonça Barros
Paula Almeida Schmeil
Jabra
Paula Furlanetto
Paula Regina Depieri
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Raquel Steinberg
Regina de Magalhães Bariani
Renata Castro e Silva
Renata Nogueira
Studart do Vale
Ricardo Trevisan
Rodolfo Viana
Rodrigo Editore
Rosa Amélia de Oliveira
Penna Marques
Moreira
Rosana Aparecida
Soares de Queiróz
Visconde
Ruy Hirschheimer
Sabina Lowenthal
Samantha Abuleac
Steinberg
Sandra C. de Araújo
Penna
Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Suzana Rosa Mendes
Tais Dias Cabral
Tatiana Stefani
Quintella
Teresa Cristina Bracher
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havir
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi

colaboradores [staff]

curador-chefe [chief curator]
Cauê Alves

superintendente executiva [chief operating officer]
Gisele Regina

acervo [collection]
coordenação [coordination]
Claudia Guidi Falcon
assistentes [assistants]
Camila Gordillo de Souza
Bárbara Blanco
Bernardes de Alencar
técnico em manuseio [art handler]
Igor Ferreira Pires

administração [administration]
coordenação [coordination]
Danielle Leonor
Pacheco Medina

compras [purchasing]
analista [analyst]
Fernando Ribeiro
Morosini

financeiro [financial]
analistas [analysts]
Diogo Silva Barros
Renata Noé Peçanha da Silva
assistente [assistant]
Jefferson da Silva
Borges Fernandes

assistência à curadoria e superintendência [curatorship and superintendent assistant]
Thaís Brito

assistência à presidência [management board assistant]
Daniela Reis

biblioteca [library]
bibliotecária [librarian]
Léia Carmen Cassoni
assistente [assistant]
Renan Brigeiro Lima

comunicação [communications]
coordenação [coordination]
Eloise Zadig Pereira
Gomes de Martins
analistas [analysts]
Jamyle Hassan Rkain
Teresa Cristina Silva
Pereira (PJ)
designer
Caio César de Melo Raposo
produção e edição de vídeo [videomaker]
Marina Paixão (PJ)

curadoria [curatorship]
museólogo [museumologist]
Pedro Nery
assistente de pesquisa [research assistant]
Gabriela da Costa
Gotoda

educativo [education]
coordenação [coordination]
Mirela Agostinho
Estelles
analista [analyst]
Maria Iracy Ferreira
Costa
educadores [educators]
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Barbara Ganizev
Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira
Contreras Sanches
Leonardo Barbosa
Castilho
estagiárias [interns]
Cristina Naiara
Fernandes
Luna Souto Ferreira

parcerias e projetos [partnerships and projects]
coordenação [coordination]
Kenia Maciel Tomac

parcerias [partnerships]
assistente [assistant]
Isabela Marinara Dias

projetos culturais [cultural projects]
analista [analyst]
Deborah Balthazar
Leite
assistente [assistant]
Valbia Juliane dos Santos Lima

projetos incentivados [cultural incentive law projects]
Sirlene Ciampi (PJ)

patrimônio [premises and maintenance]
coordenação [coordination]
Estevan Garcia Neto
oficial de manutenção [maintenance official]
Alekiçom Lacerda

BS&A Borges Sales & Alem Advogados
estagiária [intern]
Mei Jou (PJ)

negócios [business]
Laura Pinheiro Brunello

clube de colecionadores [collectors' clubs]
assistente [assistant]
Monique Marquezin
Alves

eventos [events]
analista [analyst]
Juliene Campos Braga
Botelho Lanfranchi

loja [shop]
analista [analyst]
Gilberto Siqueira
Paulino

programa de sócios [members program]
analista [analyst]
Daniela Reis

parcerias e projetos [partnerships and projects]
coordenação [coordination]
Kenia Maciel Tomac

parcerias [partnerships]
assistente [assistant]
Isabela Marinara Dias

projetos culturais [cultural projects]
analista [analyst]
Deborah Balthazar
Leite
assistente [assistant]
Valbia Juliane dos Santos Lima

projetos incentivados [cultural incentive law projects]
Sirlene Ciampi (PJ)

patrimônio [premises and maintenance]
coordenação [coordination]
Estevan Garcia Neto
oficial de manutenção [maintenance official]
Alekiçom Lacerda

técnico de manutenção [maintenance technician]
Carlos José Santos
assistente [assistant]
Venício Souza (PJ)

bilheteria [ticket office]
Flávio Andrade (PJ)

boombeiro civil [fire brigade]
André Luiz (PJ)
Marcelo Santos (PJ)

limpeza [cleaning]
Tejofran

segurança patrimonial [property insurance]
Power Segurança

produção de exposições [exhibition production]
coordenadora de produção [production coordinator]
Patricia Pinto Lima
produtoras [producers]
Ana Paula Pedroso
Santana
Marina do Amaral
Mesquita

assistentes [assistants]
Amanda Alencar (PJ)
Pedro Henrique Lopes

recursos humanos [human resources]
coordenação [coordination]
Karine Lucien Decloedt
assistente [assistant]
Débora Cristina da Silva Bastos

tecnologia da informação [information technology]
coordenação [coordination]
Nilvan Garcia de Almeida
suporte técnico [technical support]
Felipe Ferezin e Vitor Hugo Silva – INIT NET

mantenedores
[sponsors]



instituto
VOTORANTIM



platina [platinum]
PwC
Rede D'or

ouro [gold]
Banco Safra
BMA advogados
Banco Votorantim
Carrefour
Cescon Barrieu
Concremat
CPFL
Credit Suisse
Dexco
EMS
Garde Asset
Grupo Ultra
KPMG
Leo Madeiras e
Leo Social
Lojas Renner S.A.
Marsh McLennan
Montana Química
Pinheiro Neto
Advogados
TozziniFreire
Advogados
Verde Asset
Management

prata [silver]
Bloomberg
Philanthropies
Embrast
Guelt
Grupo Comporte
ICTS
Turim MFO

parcerias
institucionais
[institutional
partnerships]
Africa
Aliança Francesa
Ana Silvia Matte
Consultoria e Meritor
Recursos Humanos
Atlantica Hotels
Berlitz
BMA
BMI
Canson
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
FIAP
Gomide & Co
Gusmão & Labrunie
Propriedade
Intelectual
Hugo Boss
ICIB – Instituto Cultural
Ítalo-Brasileiro
Mercure Hotéis
Orfeu Cafés Especiais
Senac

parcerias de mídia
[media partnerships]
Arte!Brasileiros
Arte que Acontece
Canal Arte 1
Editora Trip
Eletromídia – Elemídia
Folha de S.Paulo
Inner Editora
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial
[official player]
Spotify

programas educativos
[educational
programs]

contatos com a arte
[contacts with art]
Dow
Grupo Ultra
Instituto Votorantim

domingo mam
[mam sunday]
TozziniFreire Advogados
família mam
[mam family]
PwC

igual diferente
[equal different]
Banco Votorantim
Carrefour
Dow
Instituto Votorantim
Rede D'or

programa de visitação
[visiting program]
Pinheiro Neto
Advogados

marcenaria no mam
[carpentry at mam]
Leo Madeiras e
Leo Social

arte e ecologia [art
and ecology]

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Samson Flexor: além do moderno. Kiki Mazzucchelli (Curadoria) Elizabeth Machado (apres.) ; Cauê Alves (apres.) ; Clarival do Prado Valladares, et al. (textos) ; Renato Schreiner Salem (coord. editorial) ; Estúdio Campo (designer gráfico) ; Adriana Francisco (tradução).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022
216 p. il.:

Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 22 de janeiro de 2021 a 26 de junho de 2022.
ISBN 978-65-84721-01-2

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
2. Título. 3. Flexor, Samson, 1907- 1971. 4. Pintura Abstrata Século XX – Brasil. I. Cajado, Sílvia Procópio. II. Flexor, Samson. III. Flusser, Vilém. IV. Pedrosa, Mario. V. Pedrosa, Vera. VI. Valladares, Clarival do Prado.

CDU: 75.036(81)

CDD: 759.981

ISBN 978-65-84721-01-2

