

dentro/fora

inside/outside

PAVILHÃO BRASILEIRO

BRAZILIAN PAVILION

COMISSÁRIO

COMMISSIONER

Luis Terepíns

Presidente President *Fundação Bienal de São Paulo*

CURADORES

CURATORS

Luis Pérez-Oramas

André Severo

COORDENADOR

COORDINATOR

Emilio Kalií

ORGANIZAÇÃO

ORGANIZATION

Fundação Bienal de São Paulo

dentro/fora

inside/outside

HÉLIO / FERVENZA
ODIRES / MLÁSZHO
MAX / BILL
LYGIA / CLARK
BRUNO / MUNARI

PRESIDENTA DO BRASIL PRESIDENT OF BRAZIL

Dilma Rousseff

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES
MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS

Ministro das Relações Exteriores
Minister of Foreign Affairs

Embaixador Ambassador Antonio de
Aguiar Patriota

Secretário-geral Secretary General
Embaixador Ambassador Eduardo dos
Santos

**Subsecretário-geral de Cooperação
e Promoção Comercial** Sub-Secretary
General for Commercial Cooperation
and Promotion *Embaixador Ambassador*
Hadil Fontes da Rocha Vianna

Diretor do Departamento Cultural
Director of the Department of Culture
Ministro Minister George Torquato
Firmeza

**Chefe da Divisão de Operações de
Promoção Cultural** Head of Operations
and Cultural Production Division
Conselheiro Counsellor Joaquim Pedro
de Oliveira Penna Coelho da Silva

EMBAIXADA DO BRASIL EM ROMA
BRAZILIAN EMBASSY IN ROME

Embaixador *Ambassador* Ricardo Neiva
Tavares

Ministro-conselheiro Minister-
Counsellor Luís Henrique Sobreira
Lopes

Ministra-conselheira Minister-
Counsellor Maria Izabel Vieira

Chefe do Setor Cultural Head
of Cultural Sector *Conselheiro*
Counsellor Marco Antonio Nakata

MINISTÉRIO DA CULTURA
MINISTRY OF CULTURE

Ministra da Cultura Minister of
Culture Marta Suplicy

Secretária Executiva Executive
Secretary Jeanine Pires

Presidente da Funarte President of
Funarte Antonio Grassi

Diretora Executiva Executive Director
Myrian Lewin

Centro de Artes Visuais Visual Arts
Center Francisco de Assis Chaves
Bastos (Xico Chaves)

Coordenação de Artes Visuais Visual
Arts Coordination Andréa Luiza Paes

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Fundador Founder Francisco Matarazzo Sobrinho 1898–1977 *presidente perpétuo*
Chairman Emeritus

Conselho de Honra Honorary Board Oscar P. Landmann † *presidente Chairman*

Conselho de Honra de ex-presidentes Honorary Board of former Presidents Alex Periscinoto, Carlos Bratke, Celso Neves †, Edegar Cid Ferreira, Heitor Martins, Jorge Eduardo Stockler, Jorge Wilhelm, Julio Landmann, Luiz Diederichsen Villares, Luiz Fernando Rodrigues Alves †, Maria Rodrigues Alves †, Manoel Francisco Pires da Costa, Oscar P. Landmann †, Roberto Muylaert

Conselho de administração Management Board Tito Enrique da Silva Neto *presidente President*, Alfredo Egydio Setubal *vice-presidente Vice President*

Membros vitalícios Lifetime Members Adolpho Leirner, Alex Periscinoto, Benedito José Soares de Mello Pati, Carlos Bratke, Gilberto Chateaubriand, Hélène Matarazzo, Jorge Wilhelm, Julio Landmann, Manoel Ferraz Whitaker Salles, Miguel Alves Pereira, Pedro Aranha Corrêa do Lago, Pedro Franco Piva, Roberto Duailibi, Roberto Pinto de Souza, Rubens José Mattos Cunha Lima

Membros Members Alberto Emmanuel Whitaker, Alfredo Egydio Setubal, Aluizio Rebello de Araujo, Álvaro Augusto Vidigal, Andrea Matarazzo, Antonio Bias Bueno Guillon, Antonio Bonchristiano, Antonio Henrique Cunha Bueno, Beatriz Pimenta Camargo, Beno Suchodolski, Cacilda Teixeira da Costa, Carlos Alberto Frederico, Carlos Francisco Bandeira Lins, Carlos Jereissati Filho, Cesar Giobbi, Claudio Thomas Lobo Sonder, Danilo dos Santos Miranda, Decio Tozzi, Eduardo Saron, Elizabeth Machado, Emanoel Alves de Araújo, Evelyn Ioschpe, Fábio Magalhães, Fernando Greiber, Fersen Lamas Lembranhó, Gian Carlo Gasperini, Gustavo Halbreich, Jackson Schneider, Jean-Marc Robert Nogueira, Baptista Etlin, Jens Olesen, Jorge Gerdau Johannpeter, José Olympio da Veiga Pereira, Marcos Arbatman, Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa, Marisa Moreira Salles, Meyer Nigri, Nizan Guanaes, Paulo Sérgio Coutinho Galvão, Pedro Paulo de Sena Madureira, Roberto Muylaert, Ronaldo Cezar Coelho, Sérgio Spinelli Silva, Susana Leirner Steinbruch, Tito Enrique da Silva Neto

Conselho fiscal Audit Board Carlos Alberto Frederico, Gustavo Halbreich, Tito Enrique da Silva Neto, Pedro Aranha Corrêa do Lago

Diretoria executiva Executive Board

Luis Terepins *presidente President*

Diretores Directors Flavia Buarque de Almeida, Justo Werlang, Lidia Goldenstein, Mario Cunha Campos, Rodrigo Bresser Pereira, Salo Kibrit

Consultor Advisor Emilio Kalil

Superintendente Superintendent Rodolfo Walder Viana

Coordenação geral de produção General Coordination of Production
Dora Silveira Corrêa

Coordenação geral do Educativo Bienal General Coordination of Educativo Bienal
Stela Barbieri

Coordenação geral de comunicação General Coordination of Communication
André Stolarski

The 55th Biennale di Venezia has a particularly special meaning for Fundação Bienal de São Paulo. In addition to the honor of being able to organize Brazil's representation at the prestigious event on behalf of the country, the display that will occupy the Brazilian pavilion during this edition resonates with the motives, ideas and curatorial methods that governed the organization of the 30th Bienal de São Paulo - *The Imminence of Poetics* in 2012.

By selecting artists Hélio Ferverza and Odiros Mlászho and relating their production to historic works by Bruno Munari, Lygia Clark and Max Bill, the curators have given the exhibit a constellation structure, a procedure that was successfully introduced at the last Bienal de São Paulo. Both Ferverza and Mlászho are artists who boast dense artistic production and are deserving of a more studied reception from contemporary critics. Their works, little known outside of Brazil, will certainly be revelations to the international public.

This opportunity would not have been possible without the support of the Ministry of Foreign Affairs - an organ which has guaranteed significant presence for Brazilian art at its pavilion in the Giardini over the last 50 years -, and the Ministry of Culture, which through the sponsorship of the National Foundation of the Arts, has once again accomplished its mission of encouraging the exchange and circulation of Brazil's cultural assets around the world.

Brazil's representation at the 55th edition of the exhibition is also the fruit of a collaborative effort by some of the country's great contemporary cultural institutions: Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Instituto Tomie Ohtake and Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"; in addition to the participation of Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, which is working to strengthen the historical links between Brazil and Italy on the occasion of the 55th Biennale di Venezia.

Luis Terepíns
President of Fundação Bienal de São Paulo

A 55ª Biennale di Venezia tem, para a Fundação Bienal de São Paulo, um significado particularmente especial. Além da honra de organizar, em nome do Brasil, a representação do país no prestigioso evento, a mostra que ocupará o pavilhão brasileiro nesta edição apresenta ressonância com os motivos, ideias e modalidades curatoriais que regeram, em 2012, a organização da 30ª Bienal de São Paulo - *A iminência das poéticas*.

Ao selecionar os artistas Hélio Ferverza e Odiros Mlászho e relacionar os seus trabalhos com obras históricas de Bruno Munari, Lygia Clark e Max Bill, os curadores deram à mostra uma estrutura constelar, procedimento experimentado com êxito na última Bienal de São Paulo. Ambos, Ferverza e Mlászho, são artistas que empreenderam uma densa produção e merecem uma recepção mais estudada por parte da crítica contemporânea. Suas obras, pouco conhecidas fora do Brasil, serão revelações para o público internacional.

Tal oportunidade não seria possível sem o apoio decisivo do Ministério das Relações Exteriores - órgão que nos últimos cinquenta anos soube garantir uma presença extremamente significativa da arte brasileira no seu pavilhão nos Giardini - e do Ministério da Cultura, que, através do patrocínio da Fundação Nacional de Artes, cumpre mais uma vez sua missão de incentivar o intercâmbio e a circulação de bens culturais brasileiros no mundo.

A representação nacional brasileira na 55ª Bienal de Veneza é também fruto de uma colaboração entre grandes instâncias da cultura contemporânea brasileira: a Fundação Bienal de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), o Instituto Tomie Ohtake e a Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"; além da participação da Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, que reforça vínculos históricos entre Brasil e Itália nessa ocasião.

Luis Terepíns
Presidente da Fundação Bienal de São Paulo

This catalog accompanies the exhibition *Inside/outside*, held at the Brazilian Pavilion at the 55th Biennale di Venezia, Il Palazzo Enciclopedico, from June to November, 2013. The texts and works collected here reflect, in their scope, the relationships drawn by curators Luis Pérez-Oramas and André Severo between the selected works and artists, as an unfolding of the 30th Bienal de São Paulo - *The Imminence of Poetics*. The text *Moebian Topology* is a counterpoint between the two curators about the implications of this selection. In the first room of the pavilion in Venice, works by artists Hélio Ferverza and Odiros Mlászho are positioned as a constellation to the historic works *Obra MoLe* ["Soft Work"] by Lygia Clark, *Tripartite Unity* by Max Bill and *Concave/Convex* by Bruno Munari. The text *Inside/outside: the act, an essay on the historic works*, seeks to identify, from these three pieces, an archaeology of Brazilian art in which the Moebius strip takes the lead role. The pavilion's second room contains brand new works by Hélio Ferverza and Odiros Mlászho, discussed here in interviews conducted by the curators with the two artists.

Este catálogo acompanha a exposição *Dentro/fora*, realizada no Pavilhão Brasileiro da 55ª Bienal de Veneza, Il Palazzo Enciclopedico, entre junho e novembro de 2013. Os textos e obras aqui reunidos refletem, em sua medida, as relações desenhadas pelos curadores Luis Pérez-Oramas e André Severo entre as obras e os artistas selecionados, como desdobramento da 30ª Bienal de São Paulo - *A iminência das poéticas*. O texto *Topologia moebiana* é um contraponto entre os dois curadores sobre as implicações desta seleção. Na primeira sala do pavilhão em Veneza, trabalhos dos artistas Hélio Ferverza e Odiros Mlászho são articulados à constelação de obras históricas *Obra mole*, de Lygia Clark, *Unidade tripartida*, de Max Bill, e *Côncavo convexo*, de Bruno Munari. O texto *Dentro/fora: o ato - ensaio sobre as obras históricas* busca identificar, a partir dessas três obras, uma arqueologia da arte brasileira simbolicamente protagonizada pela fita de Moebius. Na segunda sala do pavilhão, convivem obras inéditas de Hélio Ferverza e Odiros Mlászho, aqui comentadas em entrevistas realizadas pelos curadores com os dois artistas.

14	<i>Topologia moebiana</i> <i>Moebian Topology</i> André Severo & Luis Pérez-Oramas
40	<i>Dentro/fora: o ato</i> <i>Inside/outside: the act</i> Luis Pérez-Oramas
48	Dentro/fora: vínculos <i>Inside/outside: links</i>
	ENTREVISTAS INTERVIEWS
52	Hélio Ferverza
64	Odiros Mlászho
	OBRAS WORKS
74	Hélio Ferverza
80	Odiros Mlászho
86	Biografias & lista de obras <i>Biographies & List of works</i>
96	Créditos Credits

Moebian Topology

Essay to be read
in reversible continuity

AS Inside/outside: topological space, displacement of the phenomenon - convergence, connectedness, continuity. If I were required to reflect on the contemporary arts scene, I imagine that this reflection would begin with some pondering about the possibility that we are living in a moment of transition of values - betrayed by the generalized sensation that the artistic practice is in a state of *anomy*. If I didn't want to blame the actual artists and the deals that they make in order to dominate the grammar of contemporary visuality - and, in this way, obtain the legitimacy of the system that confers upon them this identity -, my cogitation may well be that this *anomy* is not so much the product of an abrupt break with the principles provoked by the intense transformations resulting from the modern social world (the most obvious excuse); and more the result of the difficulty in dealing with the swift multiplication of points of view in which we find ourselves inscribed - a multiplication which inevitably produces in us a relativization of any and every point of view and makes us automatically react to the facts of our most immediate reality from the contrasts and polarizations. Taking this situation as evident, we should, if we want to follow the paths of this improbable excogitation, equally speculate about what would be the position of each one of us in this transition. Without great conviction, I imagine that this pondering will naturally lead us to consider that we find ourselves situated at one of the extremes of the two opposite attitudes which, in my view, contribute to the establishment of this *anomy*: one which has a pronounced nostalgia for the times when, both in art and in life, the sources of meaning seemed categoric and hegemonic; and the other, that which would wholeheartedly welcome the fall of the ideals and rejoice with the extreme relativism that makes any artistic (or existential) value be perceived with neutrality - or seen only through the prism of equivalence.

Topologia moebiana

Ensaio para ser lido
em continuidade reversível

AS Dentro/fora: espaço topológico, deslocamento do fenômeno - convergência, conexidade, continuidade. Se me fosse requerida uma reflexão sobre o panorama artístico atual, imagino que ela poderia se iniciar por alguma ponderação sobre a possibilidade de estarmos vivendo um momento de transição de valores - denunciada por uma sensação generalizada de que a prática artística está em estado de *anomia*. Se não quisesse culpar os próprios artistas e os acordos que estes fazem para dominar a manipulação da gramática da visualidade contemporânea - e, assim, obter a legitimação do sistema que lhes confere tal identidade -, minha cogitação poderia ser a de que essa *anomia* não seria tanto o produto de um brusco rompimento de princípios provocado pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno (a desculpa mais evidente); e mais o resultado da dificuldade de lidarmos com a célere multiplicação de pontos de vista em que nos encontramos inscritos - multiplicação esta que produz em nós, inevitavelmente, uma relativização de todo e qualquer ponto de vista e nos faz reagir automaticamente aos fatos de nossa realidade mais imediata a partir dos contrastes e das polarizações. Tomando por evidente tal situação, deveríamos, se quiséssemos seguir os rumos desta improvável excogitação, igualmente, especular sobre qual seria o posicionamento de cada um de nós nesta transição. Sem grande convicção, imagino que tal ponderação nos conduziria naturalmente à consideração de que nos encontramos situados em algum dos polos das duas atitudes opostas que, a meu ver, contribuem para o estabelecimento da *anomia*: uma na qual se pronunciaria uma nostalgia dos tempos em que, tanto na arte quanto na vida, as fontes de sentido pareceriam categóricas e hegemônicas; e a outra, aquela que saudaria com efusão a queda dos ideais e se regozijaria com o relativismo extremo que faz com que qualquer valor artístico (ou existencial) seja percebido com neutralidade - ou visto somente sob o prisma da equivalência.

LPO The present/anomy: In 1963, Lygia Clark discovered that what was inherent to the *moebian topology* was the act: the act of cutting the strip in *Caminhando* [Walking] until it is no longer possible to cut into the minimal narrowness of a strip of paper. Without adding material to material and without subtracting material from material, what is produced in the wake of that act is a residual accumulation in the form of an absolute line: a non-functional line, a line that doesn't divide or separate, which contains nothing and isn't contained by anything: a line that is an act and inactual, which is made together with anyone who undertakes it mandatorily. In this line there lies an enormous antiquity, a fundamental out-of-dateness: that of those artists who visited one another in the cave of origins and challenged themselves with the minutia of the bristles that drew an increasingly more tenuous line over the same line, until it became an infinitesimal, infra-mince line, a line indivisible by other lines. Like the taste left in one's mouth by second-hand cigarette smoke – as Duchamp would say. Ultimately, this nearly invisible line, that situation of abyss in the infinitesimality of the meeting between things and bodies, is a destination – modern, outdated, archaeological, so that art comes to be that which has no name and which names nothing. A line suspended over concrete reality, a petition for the beginning of an absolute reality that doesn't support use, design or judgment.

Intimate/shared: permeable space, exploration of the links - contrasts, detours, alliance. As an alternative to such an unproductive excogitation – being that, fortunately, not all the agents in the field of the artistic practice have the disposition to simply allow thought to proceed *anomically* (and considering that this text, if it possesses any readers, certainly will not be found among those meekly positioned at one of the extremes mentioned here) –, my proposal could be that we try to detach ourselves, if only momentarily, from the polarizations and fragmentations and take into consideration the possibility that, topologically, the course through the realm of art could be less like a displacement of the crossroads of agreements and contrasts, and more like a walk (perhaps it would be better to say a drift) across a topological surface, whose apparent external and internal sides follow one after the other without any break in continuity.

LPO Atualidade/anomia: Lygia Clark descobriu, em 1963, que o que era próprio da *topologia moebiana* era o ato: ato de cortar a fita de *Caminhando* até não poder mais repeti-lo na mínima estreiteza de uma tira de papel. Sem acrescentar matéria à matéria e sem extrair matéria da matéria, produzia-se na esteira daquele ato uma acumulação residual em forma de linha absoluta: linha afuncional, linha que não divide nem separa, que não contém nem está contida: linha ato e inatural, que se constitui junto de quem a acomete não facultativamente. Jaz nessa linha uma enorme antiguidade, uma inaturalidade fundamental: a dos artistas que se visitavam na caverna das origens e se desafiavam na minúcia das cerdas que desenhavam, sobre a mesma linha uma linha cada vez mais tênue, até tornar-se linha infinitesimal, infra-fina, linha indivisível em outras linhas. Como o gosto da boca que inala a fumaça de um cigarro exalada por outra pessoa – diria Duchamp. No final, essa linha quase invisível, aquela situação de abismo na infinitesimalidade do encontro entre as coisas e os corpos, é um destino – moderno, inatural, arqueológico, para a arte vir a ser aquilo que não tem nome e que tampouco nomeia. Linha suspensa sobre a realidade concreta, petição de princípio por uma realidade absoluta que não suporte uso, nem desígnio, nem julgamento.

Íntimo/compartilhado: espaço permeável, exploração dos vínculos - contrastes, desvios, aliança. Como alternativa a uma excogitação tão pouco produtiva – uma vez que, felizmente, nem todos os agentes no campo da prática artística possuem a índole para simplesmente deixarem o pensamento seguir *anomicamente* (e considerando-se que este texto, se possuir algum leitor, ele certamente não se encontrará entre aqueles que se posicionam mansamente em algum dos extremos aqui mencionados) –, minha proposta poderia ser a de que tentássemos nos desvincular, ainda que momentaneamente, das polarizações e das fragmentações e passássemos a considerar a possibilidade de que, topologicamente, o percurso no terreno da arte fosse menos parecido com um deslocamento pelo âmbito dos acordos e dos contrastes; e mais com uma caminhada (talvez melhor dizer: uma deriva) sobre uma superfície topológica, cujos aparentes lados externos e internos seguiriam um ao outro sem rupturas de continuidade. Espaço dos opostos que se fazem equivalentes e das semelhanças que se distinguem, pensar o campo da arte a partir deste relevo da continui-

A space of the opposites that make themselves equivalent and of the similarities that distinguish themselves, thinking of the art field based on this relief of continuity - which we can call here *moebian topology*, assuming the structure of the Moebius strip as a possible metaphorical model - would be to consider the meeting point between the experience with art not as the realm of agreements, justifications and polarities, but rather as the plane of the expression of continuity in which we can see things happen, without any sort of structural rupture differentiating the planes - of form and of content, of inside and of outside, of thought and of gesture - like opposites that are prefigured as supposedly irreconcilable. And this is justified as, according to what I believe, the artistic craft, more than an attempt to realize a conscious production of forms or objects aimed at making an ideal of beauty and harmony real (or even as a possibility of building new languages and creating new forms of expressing human subjectivity), is, more than anything else, an attempt at existential understanding, a leap into the void, an immersion into the unknown - the crossing of a rough road that confuses notions of rupture and continuity, subdivides sensations, unfolds relationships, develops, destroys and updates (new and always other) forms of language.

It could be a primordial scene: *The Judgment of Paris* - the agony of the decision, of adjudication, of selection. It could be a heroic, mythic representation. It could be its margin: the border of an engraving by Marcantonio Raimondi, a river god - which never ceases to become, never ceases to flow out, never ceases to be other and the same - in pleasant cohabitation with other figures. It could be, in the words of Aby Warburg, "an evolutionary line crossing the centuries from Arcadia to Batignolles, passing Rousseau...". It could be the marginal scene of *The Judgment of Paris* transformed into the Arcadia of modern painting: Manet, *The Luncheon on the Grass*. It could be a primordial scene: the modern suspension of judgment, the substitution of (aesthetic) judgment by its margins.

Interior/exterior: component of border, nebulous sphere - limit, mark, horizon. Aiming for aspiration, we see our system of knowledge as something more than just a structure of accumulation. Perhaps my conviction in the configuration

dade - que poderíamos aqui chamar de *topologia moebiana*, uma vez que assumiria a estrutura da fita de Moebius como um modelo metafórico possível - seria considerar o encontro da experiência com a arte não como o terreno dos acordos, das justificativas e das polaridades, mas sim como o plano da expressão da continuidade na qual podemos ver acontecer, sem nenhum tipo de ruptura estrutural que diferencie os planos - da forma e do conteúdo, do dentro e do fora, do pensamento e do gesto - como opostos que se nos prefigurariam, supostamente, irreconciliáveis. E isso se justificaria, pois, de acordo com o que acredito, o trabalho com a arte, mais do que uma tentativa de realizar a produção consciente de formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia (ou mesmo como uma possibilidade de construir novas linguagens e criar novas formas de expressão da subjetividade humana), é, antes de qualquer outra coisa, uma tentativa de entendimento existencial, um salto no vazio, um mergulho no desconhecido - a travessia por uma estrada agreste que confunde noções de ruptura e continuidade, polifurca sensações, desdobra relações, elabora, destrói e atualiza formas (novas e sempre outras) de linguagem.

Seja uma cena primordial: *O julgamento de Páris* - a agonia da decisão, da adjudicação, da seleção. Seja sua representação heroica, mítica. Seja sua margem: à beira de uma gravura de Marcantonio Raimondi, um deus fluvial - o que não cessa de devir, o que não cessa de *desembocar*, o que não cessa de ser *outro* e *o mesmo* - em agradável coabitação com outras figuras. Seja, nas palavras de Aby Warburg, "uma linha evolutiva percorrendo os séculos desde a Arcádia até Batignolles, passando por Rousseau...". Seja a cena marginal de *O julgamento de Páris* transformada em Arcádia da pintura moderna: Manet, *Almoço na relva*. Seja uma cena primordial: a moderna suspensão do julgamento, a substituição do julgamento (estético) por suas margens.

Interior/exterior: componente de fronteira, esfera nebulosa - limite, marco, horizonte. Almejando aspiração, julgamos o nosso sistema de conhecimento como alguma coisa a mais do que apenas uma estrutura de acumulação. Talvez minha convicção na conformação destes relevos resida, sobretudo, no fato de que os primeiros movimentos de embate artístico configuram-se, primacialmente, como atos de decifração; momentos de

of these reliefs resides, mainly, in the fact that the first movements of artistic conflict are primarily configured as acts of decoding; moments of suspension, tension and conflict in which, tending to deny its inconstant nature (at once rational and empirical, concrete and abstract, entropic and negentropic), the artistic practice effectively ends up shaping itself as a walk uninterrupted by all that resides outside the language, outside the possibility of agreement – this walk being the main instrument of access (and confrontation) of an artist with his inner questionings and the outside impositions of environments, situations and contexts. Indeed, as a resource through which we try (though not in a clear or didactically objective manner) to clarify matters related to the essential aspirations of the nature that shapes us, the work of art, in principle, does not figure to possess only the ability (which, at any rate, not all of us could immediately recognize) to refer to something beyond itself, to open some sort of portal to another world – *factual* or *parafactual* – hidden behind (or *inside*) its most evident material form; it is linked to experience, foremost, as the space *inside/outside* of a self-referenced *place* which takes shape through the juxtaposition of images, sounds and words and of the inevitable unfolding (or union of ends) of its most immediate systems of reference. Embracing, vulnerable and transitory, a work of art, due to its own disposition for inter-relations, already blends the internal and the external, the formal and the conceptual, concrete reality with its *parafactual fraction* and opens itself up to experience as a space of continuity, a crossroads of *moebian topology* which dismantles polarities and is capable of making our rationalizations and polysemic intuitions converge – and, in addition to this (or mainly because of it), helping us to open up to countless distinct projections, meanings, questionings, spatialities and temporalities.

Neutrality: ever since the Renaissance, the field of visual arts has been polarized by its operations, ideologies, destinations, its uses and disuses. According to Da Vinci, plastic art could emerge from the act of adding material; or from the act of subtracting it. *Via di porre/ Via di levare.*

The *moebian topology*, on the other hand, emerges to neutralize this interplay of polarities: as such it is able to mark the organic line which never ceases to divide us,

suspensão, tensão e conflito em que, tendendo a negar sua natureza inconstante (ao mesmo tempo racional e empírica, concreta e abstrata, entrópica e negentrópica), a prática artística acaba por conformar-se efetivamente como uma caminhada ininterrupta por tudo aquilo que se mantém fora da linguagem, fora da possibilidade do acordo – sendo essa caminhada o principal instrumento de acesso (e confronto) de um artista aos seus questionamentos interiores e às imposições exteriores dos ambientes, situações e contextos em que ele se inscreve. De fato, como recurso pelo qual tentamos (ainda que não de maneira clara ou didaticamente objetiva) elucidar questões relativas às aspirações essenciais da natureza que nos conforma, a obra de arte, em princípio, não figura possuir apenas a capacidade (que, de qualquer forma, nem todos nós poderíamos reconhecer de imediato) de remeter a algo além de si mesma, de abrir qualquer espécie de portal para um outro mundo – *factual* ou *parafactual* – escondido por detrás (ou *dentro*) de sua conformação matérica mais evidente; ela se vincularia à experiência, primeiramente, como o espaço *dentro/fora* de um *Lugar* autorreferenciado que toma corpo através da justaposição de imagens, sons e palavras e do inevitável desdobramento (ou união das pontas) de seus sistemas de referência mais imediatos. Amplexo, vulnerável e transitório, um trabalho de arte, por sua própria disposição para a inter-relação, já mistura o interno e o externo, o formal e o conceitual, a realidade concreta com sua *fração parafactual* e abre-se à experiência como um espaço de continuidade, um âmbito de *topologia moebiana* que desmonta polaridades e é capaz de tornar convergentes nossas racionalizações e intuições polissêmicas – e, além disso (ou sobretudo por causa disso), ajudar-nos a nos abrir a um sem número de projeções, significações, questionamentos, espacialidades e temporalidades distintas.

Neutralidade: desde o Renascimento, a plástica – isto é, a arte – foi um campo polarizado por suas operações, ideologias, destinos, seus usos e desusos. A plástica podia surgir, pensava Leonardo, do ato que acrescenta matéria; ou do ato que a extrai. *Via di porre/ Via di levare.* A *topologia moebiana*, em compensação, surge para neutralizar esse jogo de polaridades: assim se pode assinalar a linha orgânica que sem cessar nos divide, sem inserir nenhuma divisão na matéria que nos constitui; ou se pode extrair do mundo, de seus atos, uma

without inserting any division in the material that constitutes us; or it can be subtracted from the world, from its acts, a line that divides nothing in the dreamed continuity of bodies and adds no material of art to the world. This is the challenge, the ecological aesthetic involved in the *moebian topology*.

Form/content: fabrics of time, sudden inversions of memory - metaphors, Labyrinths, compossibilities. Like an instance which manages, at the same time, to remove itself from the world and become present in itself; like a phenomenon which, even while centered on the organic nature of its own visual, audible and/or material shaping, succeeds in reflecting the reality in which it exists (and the multiple realities that it can allow to be glimpsed), the artistic practice has, in the essence of its possibility (better to call it necessity here) to give shape, the property of showing itself to the world (and of revealing itself and to itself) as another body, as another time and as another space - yet able to bring to an end a surprisingly vast set of reversible possibilities, of material, temporal and spatial continuities. In addition, when it is worth presenting a cohesion, an organic unity capable of making a new way of inter-relating between the facts and circumstances which help to shape it as such, an artistic proposition succeeds in simultaneously prefiguring as a reflection of the questions regarding its own temporal and spatial (or spatiotemporal) place; and also as a kind of platform of projection of some other *place (this place, which precisely because it possesses a relief of moebian topology, can lead us both to specific and private ponderings of the environments and contexts from which they originate as well as reflections on the unstable existential conditions of the species we represent).*

Marcus Aurelius, *Meditations*, book V: "And when thou dost return to thy philosophy, return not unto it as the manner of some, after play and liberty as it were, to their schoolmasters and pedagogues; but as they that have sore eyes to their sponge and egg: or as another to his cataplasm..."

Lygia Clark, letter to Mondrian, 1959: "[...] You already know that I continue with your problem, which is painful (You were a man, Mondrian, remember?) [...] if your power can serve me,

linha que não divida nada na continuidade sonhada dos corpos, sem acrescentar à matéria do mundo nenhuma matéria de arte. Este seria o desafio, a ecologia estética implicada em uma *topologia moebiana*.

Forma/conteúdo: tramas do tempo, inversões repentinas da memória - metáforas, Labirintos, compossibilidades. Como instância que consegue, ao mesmo tempo, retirar-se do mundo e tornar-se presente em si mesma; como fenômeno que, mesmo estando voltado à organicidade de sua própria conformação visual, sonora e/ou material, consegue ser reflexo da realidade em que se inscreve (e das múltiplas realidades que pode fazer entrever), a prática artística teria, na essência de sua possibilidade (melhor aqui dizer necessidade) de conformação, a propriedade de mostrar-se ao mundo (e de revelar-se em si e a si), como um outro corpo, como um outro tempo e como um outro espaço - nada obstante, capazes de encerrar um conjunto surpreendentemente vasto de possibilidades reversíveis, de continuidades materiais, temporais e espaciais. Além disso, quando vinga apresentar uma coesão, uma unidade orgânica capaz de fazer ver de um modo novo a inter-relação dos fatos e circunstâncias que ajudam a conformá-la como tal, uma proposição artística consegue prefigurar-se simultaneamente como um reflexo das questões relativas à sua própria inscrição temporal e espacial (ou espaço-temporal); e também como uma espécie de plataforma de projeção de algum outro *lugar* (lugar este que, justamente por possuir um relevo de *topologia moebiana*, pode nos conduzir tanto a ponderações específicas e particulares dos ambientes e contextos que a originam quanto a reflexões sobre as condições instáveis da circunscrição existencial da espécie que representamos).

Marco Aurélio, *Meditações*, livro V: "E quando retornar à filosofia, não volte a ela como quem regressa aos mestres-escola e aos pedagogos, mas como aqueles que têm os olhos inflamados e retornam à esponja e ao ovo, ou como quem recorre a seu emplastro, ou como quem busca seu cataplasma..."

Lygia Clark, carta a Mondrian, 1959: "[...] Você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (Você era homem, Mondrian, lembra-se?) [...] se sua força pode me servir, seria como o bife cru colocado neste olho sofrido para que ele veja

it would be like raw meat placed on this hurt eye so that it will see as soon as possible and be able to face this often unbearable reality.”

Concretion/abstraction: movement in search, principle of mystery and haunting – intuition, creativity, discovery. What is a discovery in the biome of the artistic practice beyond a conjecture, of a mere constatation of an experience which seems to us to be an unknown land – situated outside the borders of rational comprehension – capable of destabilizing us and putting us in a momentary state of suspension? The destabilizing power of the work of art is not just associated with the internal relations of the individual work – but also with the connections between the work and its context (both in development and presentation). I also believe that the context (or inter-relational set of situations that involve the subject at a determined moment) is the topological (and tropological) space of occurrence of human experience – and also the terrain of projection and *continuity* of artistic experience. In this sense, when developed from the artist’s direct relationship with the features of a determined landscape, spatial setting, existential volition, the work of art offers the chance to deepen forms and make the development of thought transparent, the winding course of displacement by the relief of *moebian topology* which, I hold, surveys not only the experience of art, but, in general, the entire creative process. Whether operating directly on the landscape – in external or internal settings, charged with elements and meanings –, whether realizing one-time operations in the exhibition space as an attempt to get closer to that which escapes immediate perception – or as a reflection on the aspects that produce the presentation of an object, action or situation as art –, whether appropriating images that were forgotten or hidden in books to carry their reconstruction into effect (transforming them into visual contents that seem to be detached from their memory to offer them to an active contemplation capable of inaugurating other forms of reading and perception), the work of art itself is made into an internal setting of reflection – of its *inside/outside* configured as a presentation – and comes to realize (or, at least, somehow retain, through intelligence and the senses) the private relationships of the terrains or topological space-times, in which it originates or is presented.

o mais depressa possível e possa encarar esta realidade às vezes tão insuportável”.

Concreção/abstração: movimento de busca, princípio do mistério e do assombro – intuição, criatividade, descoberta. O que é uma descoberta no bioma da prática artística além de uma conjectura, de uma mera constatação de uma experiência que nos parece uma terra desconhecida – situada além das fronteiras da compreensão racional – capaz de nos desestabilizar e nos colocar em estado momentâneo de suspensão? A meu ver, o poder desestabilizador da obra de arte não está associado apenas às relações internas da obra individual – mas também às ligações entre a obra e o seu contexto (tanto o de elaboração quanto o de apresentação). Também conforme acredito, o contexto (ou o conjunto inter-relacionável de situações que envolvem o sujeito em um determinado momento) é o espaço topológico (e tropológico) de acontecimento da experiência humana – e também o terreno de projeção e *continuidade* da experiência artística. Nesse sentido, quando elaborado a partir da relação direta do artista com as características de determinadas paisagem, ambiência espacial, volição existencial, o trabalho de arte oferece a chance de aprofundamento de formas e deixa transparecer a elaboração do pensamento, o curso sinuoso do deslocamento pelo relevo de *topologia moebiana* que, sustento, baliza não somente a experiência com a arte, mas, de modo geral, todo o processo criativo. Seja operando diretamente na paisagem – em ambientes externos ou internos, carregados de elementos e significados –, seja realizando operações pontuais no espaço expositivo como uma tentativa de aproximação daquilo que escapa à percepção imediata – ou como reflexão sobre os aspectos que produzem a apresentação de um objeto, ação ou situação como arte –, seja apropriando-se de imagens esquecidas ou escondidas dentro de livros para operar sua reconstrução (transformando-as em conteúdos visuais que parecem ter se desvinculado de sua memória para ofertá-los a uma contemplação ativa capaz de inaugurar outras formas de leitura e percepção), faz-se do ambiente interno da reflexão – de seu *dentro/fora* configurado como apresentação – a própria obra de arte e passa-se a perceber (ou, no mínimo, a reter, de algum modo, pela inteligência e pelos sentidos) as relações particulares dos terrenos ou espaços-tempo topológicos, nos quais ela se origina ou se apresenta.

Other places, Other place. Places of destination – André Severo claims – these places, other bodies in which the artistic practice is incarnated, those to which it is destined and in which it is transformed. The Other place – I say: the place of origin. Or better, the place of origination. The place with no name in a permanent state of hypothesis, which challenges all our instruments of inductive or deductive reasoning. The place in a permanent flux of loss, in a permanent state of recovery. Arche. Khôra. Not something, not someone, not a space, nor a moment which we can circumscribe with other definitions or assimilate with our aphasic deictics. The Other place, whose otherness is a permanent clutch in the drifting search which only begins afterwards: the artistic practice, phylogenetically, ontogenetically, always, in its own delay, in its final occurrence, in its ultimate occurrence, the second event in whose thick existential mist the unreachable, undecidable contours of that Other place are drawn.

*Action/thought: expression of conscience, foundation of experience – prelude, passages, fragments. Calling attention to the circumstances of realization, to the context and to the possible poetic-conceptual unfolding of creation, the importance of the place is demonstrated as a factor in the involvement and development of a thought. Taking into account, from the moment of conception to the instance of presentation, that the space in which we create or place a work (just like the existential pulse which originates it and the formal attitude that materializes it) is configured from a terrain which possesses something less similar to what I call here *moebian topology*, the practice of art is allowed to have, effectively, the power to dismantle the notion of polarity and, from the point of view of continuity (which makes opposites equivalent and – perhaps this is even more important – reversible), to question the relationship and the human condition, the entropic and the established order, the real and its inconsistent portion. From this, it is therefore prefigured that, impregnated by the properties of the locale of its public sharing, contaminated by elements that modify its chemistry, the work will always be transfigured, it will be, from that point on, forever *inside/outside* and will no longer be able to be submitted to the experience by the characteristics of its initial development – in the same*

*Lugares outros, lugar Outro. Lugares de destino – afirma André Severo – esses lugares, corpos outros em que se encarna, aos quais se destina e em que se transforma a prática artística. Lugar Outro – digo eu: lugar de origem. Lugar, melhor, de *originamento: originação*. Lugar sem nome em permanente estado de hipótese, que desafia todos os nossos instrumentos de raciocínio indutivos ou dedutivos. Lugar em permanente fluidez de perda, em permanente estado de recobro. *Arché. Khôra*. Não algo, nem alguém, nem um espaço, nem um momento que possamos circunscrever com nossas definições ou assinalar com nossos afásicos *dêiticos*. Lugar *Outro*, cuja alteridade é embreagem permanente de uma busca – em deriva – que só começa *depois*: começa a prática artística, filogeneticamente, ontogeneticamente, sempre, em seu próprio retardo, em seu derradeiro acontecer, no evento segundo em cuja espessa bruma existencial se desenha o contorno inalcançável, indecidível, daquele lugar *Outro*.*

*Ação/pensamento: expressão da consciência, fundação da experiência – prelúdio, passagens, fragmentos. Chamando-se a atenção para as circunstâncias da realização, para o contexto e para os possíveis desdobramentos poético-conceituais da criação, mostra-se a importância do *Lugar* como fator de envolvimento e elaboração de um pensamento. Levando-se em conta, desde o momento de concepção até a instância de apresentação, que o espaço em que criamos ou inserimos uma obra (bem como a pulsão existencial que a origina e a atitude formal que a materializa) configura-se a partir de um terreno que possua algo ao menos semelhante com o que aqui estou chamando de *topologia moebiana*, permite-se que a prática de arte tenha, efetivamente, o poder de desmontar a noção de polaridade e, a partir do ponto de vista da continuidade (que torna os opostos equivalentes e – quiçá isto seja ainda mais importante – reversíveis), questionar a relação e a condição humana, o entrópico e a ordem estabelecida, o real e sua porção não consistente. Disso, prefigura-se, entretanto, que impregnada pelas propriedades de seu local de compartilhamento público, contaminada por elementos que modificam a sua química, a obra será sempre transfigurada, será, a partir de então, sempre *dentro/fora* e não poderá mais ser submetida à experiência pelas características de sua primeira elaboração – na mesma medida em que o ambiente de apresentação de qualquer proposição artística, quando transformado pelas*

measure in which the setting of presentation of any artistic proposition, when transformed by the implications of the *action/thought*, will appear to be progressively displaced from its usual relationship of polarized correspondence (making it also an *inside/outside* in its spatiotemporal establishment). And this is made relevant, I believe, as through the reduction of the visuality to pure elements external to generative notions linked to an incessant repetition of procedures which are accommodated in formal representation, it becomes possible, both for the artist and his or her immediate interlocutor, to make relationships between material and thought, man and environment, situation and condition, autonomous and continuous visual properties, non-indicative, non-representational material and immaterial forms, pure spaces, limit-places, points for the establishment of the relationship of continuity between form and content, the internal and the external, intention and suggestion.

Pontormo, Diary: "Tuesday night I had a sheep's heart for dinner,/ boiled dried beef and ten ounces of bread;/ and I started the arm of the figure that's like this:/ – Wednesday Tasso died –/ and Thursday I finished, and at night I went to dinner with Daniello/ roast lamb and fish [...] Thursday I made an arm./ Friday the other arm./ Saturday the thigh of the figure that's like this:/ Sunday May 19, I had lunch and dinner/ with Bronzino, and in the morning I planted these peach trees [...] Thursday, May 30, the thigh./ Friday, the back. [...] Sunday night, I had dinner with Bronzino, which was the night/ of the Holy Spirit. [...] Monday my stomach hurt a lot./ Tuesday, my stomach hurt a lot./ Wednesday, the same thing, and at night I didn't digest nor/ did I eat anything except bread. [...] Saturday Battista came to place all the ground pigments and/ the brushes and the oil,/ and at night I had two eggs, pears and half a pitcher of wine,/ grapes and cheese for dinner. [...] Wednesday night I had boiled zucchini, sixteen ounces of bread and grapes for dinner. [...] Wednesday the 30th, I started the figure./ Wednesday I got to the leg. Saturday morning I felt burning and had stomach problems./ Sunday morning, as soon as I got up and/ got dressed, I went to the garden, because it was/ really cold, to see some drawings that / Fuscellino showed me, and I was/ cold and I don't know why I had stomach problems; at night/ I had dinner

implicações da *ação/pensamento*, parecerá ser progressivamente deslocado de sua relação usual de correspondência polarizada (tornando-se, ele também, um *dentro/fora* em sua instauração espaço-temporal). E isso se impõe relevante, pois, segundo creio, por meio da redução da visualidade a elementos puros, externos a noções generativas ligadas a uma repetição incessante de procedimentos que se acomodam na representação formal, torna-se possível, tanto para o artista quanto para seu interlocutor imediato, fazer das relações entre matéria e pensamento, homem e ambiente, situação e condição, propriedades visuais autônomas e contínuas, formas materiais e imateriais não indicativas, não representativas, espaços puros, lugares-límites, pontos para o estabelecimento da relação de continuidade entre a forma e o conteúdo, entre o interno e o externo, entre a intenção e a sugestão.

Pontormo, Diário: "Terça-feira à noite jantei um coração de carneiro,/ carne seca fervida e dez onças de pão;/ e comecei o braço da figura que está assim:/ – quarta-feira Tasso morreu –/ e quinta-feira a terminei, e à noite fui jantar com Daniello/ cabrito assado e peixe [...] Quinta-feira fiz um braço./ Sexta-feira o outro braço./ Sábado a coxa da figura que está assim:/ 19 de maio, domingo, almocei e jantei/ com Bronzino, e de manhã plantei esses pessegueiros [...] 30 de maio, quinta-feira, a coxa./ Sexta-feira, as costas. [...] Domingo à noite jantei com Bronzino, que foi a noite/ do Espírito Santo. [...] Segunda-feira minha barriga doeu muito./ Terça-feira minha barriga doeu muito./ Quarta-feira a mesma coisa, e à noite nem digeri nem/ comi outra coisa além de pão. [...] Sábado Battista veio a pôr todos os pigmentos moídos e/ os pincéis e o óleo,/ e à noite jantei dois ovos, peras e meia jarra de vinho,/ uva e queijo. [...] Quarta-feira à noite jantei abóbora fervida, dezesseis onças de pão e uva. [...] 30, quarta-feira, comecei a figura./ Quarta-feira até a perna. Sábado de manhã tive queimação e problemas de estômago./ Domingo de manhã, assim que me levantei e/ me vesti, fui ao horto, porque estava/ muito frio, para ver uns desenhos que me mostrou/ Fuscellino, e tive/ frio e não sei por que tive problemas de estômago; à noite/ jantei com Bronzino/ melão e um franguinho e na manhã seguinte me senti/ mal e achei que estava com febre [...]"

with Bronzino/ melon and a little chicken and the next morning I felt / sick and I thought I had a fever [...]"

Included/excluded: non-oriented content or situation, exiled word - Landmark, root, boundary. The path of creative experience - a path marked by crossings and discoveries - reaches apexes that are difficult for our sensibility to negotiate. Maintaining this point of view, even if we wish to think in terms that are strictly formal or functional, it can be pondered that, even at an art exhibition that utilizes a more conventional exhibition space, the invasion of the interior space of architectural certainties by the unpredictable space of the outside atmosphere can (or, in determined propositions, must) also become an *inside/outside* and seek to overcome this space as a mere installation support for the work of art. Through the adoption of practical procedures that encourage the experience of determined *places* (just as their *unfolding* in propositions that generate the expectation of the establishment of convergences capable of guiding a certain number of changes in course), the circumstance of the public exhibition and sharing of the work of art help to channel the creative experience to new directions and reorder the artistic practice by human existence - validating the search, the course, the residue, and not only the final (or merely formal) result of the experience. In other words, treating the relief of *moebian topology* in a proposition and the space it shares (which often are configured as one and the same physical environment) as compatible instances of the development of these propositions that originate in the continuous terrain of the art experience, excludes the need to eliminate the contingencies of inside and outside, of time and place, of form and content, in an attempt to achieve a determined meaning - considering that the (material or immaterial) entanglements of the terrain (and its possible developments in spaces prepared to receive these displacements) lead to the recognition of the entropic nature of the body, of life, of landscape and the establishment of an action removed from its temporal and geographic conditions. And it is precisely in this sense that it can be emphasized that the *moebian topology* which configures the relief of the terrain of the art experience - its overlapping with *places*, its counterpoint with indoor and outdoor settings, its conflict with the setting of its development and placement

Incluído/excluído: conteúdo ou situação não orientável, palavra exilada - baliza, raio, estremadura. A senda da experiência criativa - um caminho constelado de travessias e descobertas - toca ápices dificilmente sobrepujáveis por nossa sensibilidade. Em posse dessa visão, mesmo se quisermos pensar em termos estritamente formais ou funcionais, pode-se ponderar que, até mesmo em uma exposição artística que se utiliza do ambiente de exibição convencional, a invasão do espaço interior de certezas arquitetônicas pelo espaço de imprevisibilidade do ambiente exterior pode (ou, em determinadas proposições, deve) tornar-se também um *dentro/fora* e buscar a superação deste espaço como mero suporte de instalação para a obra de arte. Através da adoção de procedimentos práticos que encorajam a vivência de determinados *Lugares* (bem como seus *desdobramentos* em proposições que geram a expectativa do estabelecimento de convergências capazes de apontar certo número de mudanças de rumo), a circunstância de exposição e compartilhamento público da obra de arte ajuda a canalizar a experiência criativa para novas direções e reordena a prática artística pela vivência humana - valorizando-se a procura, o percurso, o resíduo, e não apenas o resultado final (ou meramente formal) da experiência. Ou seja, trabalhando-se o relevo de *topologia moebiana* de uma proposição e o espaço de seu compartilhamento (que muitas vezes se configuram como um e o mesmo ambiente físico) como instâncias possíveis do desdobramento das proposições que se originam no terreno contínuo da experiência com a arte, exclui-se a necessidade de eliminar as contingências de dentro e fora, de tempo e lugar, de forma e conteúdo, na tentativa de alcançar determinado sentido - haja visto que os entrelaçamentos (materiais ou imateriais) no terreno (e seus possíveis desdobramentos em espaços preparados para receber esses deslocamentos) levam ao reconhecimento da natureza entrópica do corpo, da vida, da paisagem e ao estabelecimento de uma ação deslocada de suas condições temporais e geográficas. E é precisamente nesse sentido que se pode fazer relevar que a *topologia moebiana* que configura o relevo do terreno da experiência com a arte - sua sobreposição a *Lugares*, seu contraponto com ambientes internos e externos, seu embate com o ambiente de elaboração e inscrição de um pensamento - contamina o contexto e embaça a clareza das avaliações (levando a experiência artística ao deslocamento, em continuidade, que embaralha e, em consequência, amplia,

of a thought – contaminates the context and blurs the clarity of the evaluations (leading the artistic experience to a displacement in continuity which shuffles and, consequently, expands the spatial and temporal limits of any specific artistic situation or condition).

Maurice Merleau-Ponty: “When we go from the order of facts to the expression of them, we don’t change worlds: the same facts that we endure result in a system of meaning. Crossed, developed from the inside, freed from this weight over us that made them painful or mortifying, turned them transparent or even luminous, and capable of clarifying not only the aspects of the world that resemble them but also all other aspects, they can well be the object of the metamorphosis, but they do not cease to be there. The knowledge that we have of them will never replace the experience of the work. But it helps measure the creation and shows us this transcendence in the place that is the only transcendence with no turning back. If we place ourselves as the painter to watch the decisive historical moment in which what was presented as corporeal destination, as personal adventures or as historical events crystalized in a ‘motive,’ we recognize that their work, which is never an effect, is always a response to these facts, and that the body, the life, the landscapes, the schools, the lovers, the deserving, the sources, the revolutions, which can suffocate the painting, are also the bread by which it makes its sacrament.”

Incorporated/vanishing: absence of unmistakable conformations, symmetry of relations – language, creation, conscience. To explore externality it is necessary to start from that which makes it possible for us to conceive it: the interior. In this sense, such ponderings address them here, mainly because, as the *developments* of my own artistic existence attest to, the assent that the terrain of the art experience possesses a relief of *moebian topology* is, in fact, a topological conviction capable of reordering the orientation of the creative process; an ideology capable of uniting artistic work and day-to-day existence; and beneath which each subtle displacement of material, each transformation in context alters meanings and leads us to think of the situations as displaced and detached from each interference – which, in my view, makes it so that the associations

os limites espaciais e temporais de qualquer situação ou condição artística específica).

Maurice Merleau-Ponty: “Quando passamos da ordem dos fatos para a da expressão, não mudamos de mundo: os mesmos fatos que padecíamos devêm sistema significante. Atravessados, elaborados a partir do interior, liberados desse peso sobre nós que os tornava dolorosos ou mortificantes, devindos transparentes e até luminosos, e não só capazes de esclarecer os aspectos do mundo que se assemelham a eles mas também os demais, podem bem ser objeto de metamorfose, mas não cessam de estar ali. O conhecimento que temos deles não substituirá nunca a experiência da obra. Mas ajuda a medir a criação e nos mostra essa transcendência no lugar que é a única transcendência sem retorno. Se nos instalarmos no pintor para assistir ao momento decisivo no qual o que lhe foi dado como destino corporal, como aventuras pessoais ou como eventos históricos se cristaliza em um ‘motive’, reconheceremos que sua obra, que nunca é um efeito, é sempre uma resposta a esses fatos, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, os amantes, os merecedores, as fontes, as revoluções, que podem sufocar a pintura, são também o pão do qual ela faz seu sacramento”.

Incorporado/evanescente: ausência de conformações inequívocas, simetria das relações – linguagem, criação, consciência. Para explorar a exterioridade é preciso partir daquilo que torna possível que a concebamos: a interioridade. Nesse sentido, tais ponderações se relevam aqui, sobretudo porque, conforme pude atestar através dos *desdobramentos* de minha própria vivência artística, a nução de que o terreno da experiência com a arte possui um relevo de *topologia moebiana* é, de fato, uma convicção topológica capaz de reordenar a orientação do processo criativo; um ideário capaz de unir trabalho artístico e vivência cotidiana; e sob o qual cada sutil deslocamento de matéria, cada transformação no contexto altera significados e conduz a pensar nas situações deslocadas e desvinculadas de cada interferência – o que, a meu ver, faz com que as associações entre dentro e fora, espaço externo e interno, ambiente público e privado, conceito e matéria, fragmento e construção, inevitavelmente, nos levem (sejamos criadores ou espectadores) a incessantes questionamentos a respeito das condições e *Lugares* ideais

between inside and outside, external and internal space, public and private settings, concept and material, fragment and construction, inevitably lead us (whether we are creators or spectators) to an endless questioning regarding the ideal conditions and *places* for the presentation, materialization or development of a thought in art. For me, the *place* is the origin, the first-born plane of the occurrence and - despite the specific questions concerning the trajectories and choices of each artist - it is precisely behind the fusion of landscape, context, structure, material and thought that any work, any exhibition, any conscious presentation of an experience generated from the artistic practice is established as a relevant plastic/visual experience. In other words, both the *places* in which the artistic experience is originated as well as the spaces where it is incorporated and developed visually in an *inside/outside* are not appeased in the function of merely being on display, they are not content in being simple aspect or appearance, in existing outside the individual - they also pass through us and impregnate us with their own complexions, making it so that each one interprets what it means to be *inside* or *outside* and potentially arrives at new possibilities for developing thoughts, contexts and *places* proposed in the shaping of a thought.

Lygia Clark, 1 Nov.1963: "I now realize the entire meaning of *The inside is the outside*. I see that only now am I beginning to understand something. [...] With utter humility, I recognize that my perception is minimal and *I am really beginning* now, and the perception is minimal because it's the beginning. How could I for so long have thought myself so formidable as to have discovered a world? The awareness that in this work the space is an *affective space* [...], is the first time that I really begin to create a living organism, like a being [...], this was really the motive for my crisis and also the awareness that up until this point I hadn't realized anything at all [...]. If I never make any more art after this, it would be of no importance, because I completely lost the sensation of 'loss in relation to time.' It seems that the spaces inside of me are ampler and that my breath is more resistant."

Entropy/negentropy: relationship with reality, subverted interpretations - meaning, memory, perspective. Achieving is

para apresentação, materialização ou desdobramento de um pensamento em arte. Para mim, o *Lugar* é a origem, o plano primogênito do acontecimento e - a despeito das questões específicas que dizem respeito às trajetórias e escolhas de cada artista - é justamente através da fusão entre paisagem, contexto, estrutura, matéria e pensamento que qualquer obra, qualquer exposição, qualquer apresentação consciente de uma experiência gerada a partir da prática com a arte se estabelece como uma experiência plástico-visual relevante. Ou seja, tanto os *Lugares* que originam a experiência artística quanto os espaços que a incorporam e a desdobram plasticamente em um *dentro/fora* não se apaziguam na função de estar meramente à mostra, não se contentam em ser simples aspecto ou aparência, em existir fora do indivíduo - eles também passam por nós e nos impregnam com suas compleições próprias, fazendo com que cada um interprete o que significa estar *dentro* ou *fora* e encerre, potencialmente, novas possibilidades de desdobramento dos pensamentos, dos contextos e dos *Lugares* propostos como conformação de um pensamento.

Lygia Clark, 1 nov. 1963: "Agora percebo o significado total de *O dentro é o fora*. Vejo que só agora começo a compreender algo. [...] Com toda humildade, reconheço que minha percepção é mínima e eu começo realmente agora, e a percepção é mínima pois é o começo. Como eu pude durante tanto tempo achar-me formidável como se houvesse descoberto um mundo? A consciência de que neste trabalho o espaço é um *espaço afetivo* [...], é a primeira vez que realmente começo a criar um organismo vivo, como um ser [...], esse foi realmente o motivo da minha crise e também a consciência de que até agora eu não havia percebido nada de nada [...]. Se eu não fizesse mais arte depois disso, não teria nenhuma importância, pois perdi completamente a sensação de 'perda com relação ao tempo'. Parece que os espaços dentro de mim estão mais amplos e meu fôlego mais resistente".

Entropia/negentropia: relação com a realidade, interpretações subvertidas - significado, memória, perspectiva. Alcançar é apreender, de algum modo, aquilo o que numa exposição formalizada permanece em suspensão. Assim, sem que pareça necessário que se façam embargos muito evidentes para as cogitações aqui expostas, vale dizer que a topologia moebiana aplicada ao terreno da experiência com a arte implica-

capturing, in one way or another, that which in a formalized exhibition remains in suspension. As such, though it hardly seems necessary to make very evident embargoes against the cogitations presented here, it's worth saying that the *moebian topology* applied to the terrain of the art experience simply implies the establishment of a de-polarization which not only makes the opposites equivalent, but also distinguishes between the similarities in the spatial topology of continuity. The relevance of this, in my opinion, is that, from this point of view, the opposites lose their distinction: nostalgia becomes enthusiasm and a gushing greeting is converted into a timid condemnation - making it so that, urged on by the silent passage of time, we no longer exist alongside polarizations. Certainly, something will always interest us more than something else. We will continue distinguishing, dividing, separating, choosing - always letting go of something in favor of something else. However, under this ideology, at least in respect to the art experience this apparent liberty perhaps is no longer in meek deference to polarity, no longer having the appearance of a submission capable of betraying the uncertainty of our desires, the inconstancy of our preferences, the mutability of our decisions. In the relief of *moebian topology*, every instant (without the inverse side which counters it) is equally creation, an inaugural act of existence. In the same way, the art experience is also no longer converted into an experience of time, and instead into an experience in time; each instant selected in the continuous is just the absolutely only and unpredictable present which resonates with the other instants also inscribed in continuity.

Aural transference: Benjamin announced the end of the aural regime of art at the beginning of its reproducible regime. It could be that this diagnosis, being based on an artistic world full of objects, was only accurate in fragments. Or perhaps it was wrong: when Benjamin wrote his essay, Duchamp had already broken the contract of authorial primacy which allowed for the transference of the entire aural dimension of art to context, to situation, to value of exhibition. Thus, the objects in which our artistic identification resides began to function as demands, sacramentally as effective sign/causes which, beyond their physical relationship with them and the world, allow us to establish free connections,

ria simplesmente o estabelecimento de uma despolarização que não somente torna os opostos equivalentes, como também distingue as semelhanças na topologia espacial da continuidade. A relevância disso, a meu ver, é que, sob tal óptica, os opostos perdem sua distinção: a nostalgia se torna entusiasmo e a saudação efusiva se converte em tímida imprecação - fazendo com que, impelidos pelo silencioso escorrer do tempo, não vivamos mais de polarizações. Alguma coisa sempre vai nos interessar mais que outra, por certo. Continuaremos distinguindo, dividindo, separando, escolhendo - sempre abrindo mão de alguma coisa em lugar de outra. Entretanto, sob este ideário, ao menos no que tange à experiência com a arte, essa aparente liberdade talvez já não seja acatamento manso da polaridade, já não tenha a aparência de uma submissão capaz de trair a indeterminação de nossos desejos, a inconstância de nossas preferências, a mutabilidade de nossas decisões. No relevo da *topologia moebiana* todo instante (sem lado inverso que se lhe contraponha), é igualmente criação, ato inaugural do existir. Do mesmo modo, a experiência com a arte também já se converte não em uma experiência do tempo, e sim em uma experiência no tempo; cada instante selecionado no contínuo é apenas o absolutamente único e imprevisível presente que ressoa com os outros instantes também inscritos na continuidade.

Transferência aurática: Benjamin anunciou o fim do regime aurático da arte no início de seu regime reproduzível. Pode ser que o diagnóstico, ao ter base em um mundo artístico cheio de objetos, fosse apenas fragmentariamente acertado. Ou que fosse errado: quando Benjamin escrevia seu ensaio, Duchamp já havia quebrado o contrato de primazia autoral que permitiu transferir, para o contexto, para a situação, para o valor de exposição, toda a dimensão aurática da arte. Então os objetos nos quais reside nossa identificação artística começam a funcionar como reivindicações, sacramentalmente, como signos-causa, eficazes, que, para além de sua relação física com eles e com o mundo, nos permitem estabelecer vínculos livres, livres também de significação concreta, *vínculos-significantes-puros*, ou *significantes vazios-pletos*, que existem somente para convocar uma significação que nenhum significado pode na realidade nunca satisfazer (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*). A partir daí, a pátria da aura é o espaço ou o modo expositivo. Não importa quão manipulável, quão relativa, quão institucional possa ser. Importa, em

also free of concrete meaning, *pure-significant-connections*, or *significant full-voids*, that only exist to summon a meaning that no meaning could satisfy in reality (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*). From that point on, the homeland of aura has been the exhibitiv space or mode. It doesn't matter how susceptible to manipulation, how relative, how institutional it may be. What ultimately matters is that this place is *inside/outside*: its calling is porous; its destination is infectious. And its meaning (always suspended) is none other than the possibility of appearing there, continuing to appear there in that Other place, that "distance, no matter how close it may be to us."

Proximity/distancing: the notion of the triangulation of content, experience of passage - expression, relativization, temporality. Without the possibility of bringing an excogitation of such scale to a conclusion here, perhaps we can still say that, by unjustified posturings that prove valid, such assertions also hold the conviction that when conceived from the juxtaposition or the continuity of two or more realities, of two or more contexts effected by the same continuity, it is difficult for the work of art to be limited simply by the ordered arrangement of forms and materials - since, by altering perception of the environment, relativizing the ideologies which establish polar relationships, we are counting on the human ability to capture space, time, thought and form as reversible materials - not as ruptures (or frames for the objects placed in them), but instead as the artistic realization itself. Furthermore, thinking of the terrain of the art experience as a terrain of *moebian topology*, beyond the projection of an escape route from the extreme relativism and the *anomy* of our individual or collective values, it can at least be an opportunity for us to practice a detachment from the unresolved polarization and begin to accept that, in this enigmatic elapse with no beginning, middle, end, inside or outside, which configures our ordinary existence, the instants accumulate and, behind their apparent ruptures, make themselves continuous in order to remain alive - and it is this, and this alone, which makes us acknowledge, ultimately, how ambivalent our experience is with art, which, just like life, is also born - let's not delude ourselves - out of the continuous extreme of decline.

última instância, que esse lugar é *dentro/fora*: seu chamado é poroso; seu destino, contaminante. E seu sentido (sempre suspenso) não é outro senão a possibilidade de aparecer ali, de continuar aparecendo ali aquele lugar Outro, aquela "distância, não importa quão próxima possa estar de nós".

Proximidade/distanciamento: noção de triangulação dos conteúdos, vivência da passagem - expressão, relativização, temporalidade. Sem que exista a possibilidade de encerrarmos, aqui, uma excogitação de tal porte, talvez caiba ainda dizer que, por injustificadas e grandiloquentes que se afigurem, tais assertivas guardam também a convicção de que quando concebido a partir da justaposição ou da continuidade de duas ou mais realidades, de dois ou mais contextos trabalhados pela continuidade, o trabalho de arte dificilmente poderá ser delimitado simplesmente pelo arranjo ordenado de formas e materiais - pois, alterando-se a percepção do ambiente, relativizando-se os ideários que estabelecem as relações polares, aposta-se na capacidade humana de apreender o espaço, o tempo, o pensamento e a forma como matérias reversíveis - não como rupturas (ou molduras para os objetos nele dispostos), mas sim como a realização artística em si. Ademais, pensar o terreno da experiência com a arte como um terreno de *topologia moebiana*, para além da projeção de uma rota de fuga do relativismo extremo e da *anomia* de nossos valores individuais ou coletivos, já poderia ser, no mínimo, oportunidade para treinarmos um afastamento da polarização irresoluta e começarmos a aceitar que nesse enigmático transcorrer sem início, sem meio, sem fim, sem dentro, sem fora, que configura nossa vivência ordinária, os instantes se juntam e, por detrás de suas rupturas aparentes, se fazem contínuos para nos manter vivos - e será isso, tão somente, o que nos fará anuir o quão ambivalente é, em última instância, a nossa experiência com a arte que, assim como a vida, também já nasce - não nos iludamos - no extremo contínuo do declínio.

Inside/outside: the act

An Essay on the Historic Works

*There is only one kind of duration: the act.
[...] There is nothing before and nothing after.*
– Lygia Clark

In 1963, with her proposition known as *Caminhando* [“Walking”] in which spectators were invited to cut a Moebius strip with scissors, as the remaining width of the paper allowed, Lygia Clark achieved a new consciousness of artistic temporality. While everything in her work indicates the deep precedence of this intuition, there Lygia reached the plain realization that the work of art *is an act*. She thus sought a form of *fusion* that would go beyond the simple participation that her *Bichos* [“Creatures”] implied, insofar as their folding extremities could be manipulated by the public. The word *fusion*, used by Clark in her writings about *Caminhando*, should be understood in all of its *symptomatic* amplitude: the fusion is only sought where there is – where there was nothing more than – *separation*. There, a fusion – through the act which is the work and in the face of which there is no before or after – is sought where we are scattered, fractured, falling apart.

Caminhando opened up challenging fields for artistic exploration, with meaningful implications which would perhaps lead Lygia Clark to desert the field of art. Not least of these implications is the destination of her work as defined by a *transference* of the work to everyone: to all of us who, from that point on, are invited to decide if we accept, if we enter into its space, where we are the ones to make, handle and experience it in its active time, in its present time, in its time-action.

But *Caminhando* also opened, with the sound of the scissors that create it, incessantly crossing its fine body of virgin paper, a definitive breach in the history of Western sculpture: in it, in this work, in its act, we can see a closing of the formal distinction which, at least since Leonardo Da Vinci had announced it, had commanded a dialectic of the visual arts in the West by differentiating between two enormous continents, two paths for the production of work: *via di porre* and *via di levare*. According to this, scholastically, there were only two possibilities for making art: one that consisted in adding material to material; another that consisted in extracting material from material.

Upon cutting the Moebius strip, the blade of the scissors of *Caminhando* multiplies it without losing any of the initial material nor gaining any new material. The operation is, physically, one of sculpture, classically defined by Da Vinci through *via di levare*: a gesture of exca-

Dentro/fora: o ato

Ensaio sobre obras históricas

*Existe apenas um tipo de duração: o ato. [...]
Nada existe antes e nada depois.*
– Lygia Clark

Em 1963, com sua proposição conhecida como *Caminhando*, na qual os espectadores são convidados a cortar uma fita de Moebius com uma tesoura, enquanto a largura do papel restante o permitir, Lygia Clark alcançava uma nova consciência da temporalidade artística. Embora tudo em sua obra indique a profunda antecedência dessa intuição, aí Lygia havia chegado à plena realização de que a obra de arte *é um ato*. Buscava, então, uma forma de *fusão* que fosse além da simples participação que seus *Bichos* implicavam, na medida em que suas extremidades dobráveis podiam ser manipuladas por qualquer um que entrasse em contato com elas. A palavra *fusão*, utilizada por Clark em seus escritos sobre *Caminhando*, deve ser lida em toda a sua amplitude *sintomática*: somente se busca a fusão onde existe – onde não existiu mais que – a *separação*. Busca-se a fusão – por meio do ato que é a obra e diante do qual nada existe antes ou depois – ali onde estamos dispersos, fraturados, dilacerados.

Caminhando abria campos desafiadores para a exploração artística, com implicações significativas que levariam talvez Lygia Clark a desertar do território da arte. Não é a menor dessas implicações o destino para seu trabalho definido pela *transferência* da obra a todos: a todos nós que, a partir daí, somos convidados a decidir se a aceitamos, se entramos em seu espaço, onde somos nós que a fazemos, que a acometemos e a vivemos em seu tempo atuante, em seu tempo de atualidade, em seu tempo-ato.

Mas *Caminhando* também abria, com o barulho da tesoura que atravessa incessantemente seu fino corpo de papel virgem, uma brecha definitiva na história da escultura ocidental: nela, nessa obra, em seu ato, se encerra a distinção formal que, pelo menos desde que Leonardo Da Vinci a enunciara, havia comandado uma dialética para as artes plásticas no Ocidente, ao diferenciar dois enormes continentes, dois caminhos para a produção da obra: *via di porre* e *via di levare*. Segundo ela, escolasticamente, haveria somente duas possibilidades para o fazer artístico: uma que consistia em acrescentar matéria à matéria; outra que consistia em extrair, da matéria, matéria.

Ao fazer o corte na fita de Moebius, a lâmina da tesoura de *Caminhando* a multiplica sem que se perca o mínimo da matéria inicial nem se ganhe matéria alguma. A operação é, fisicamente, a da escultura, classicamente definida por Leonardo segundo a *via di levare*: um gesto

vation, of extraction. The act, in turn, does not extract anything, it does not add or remove anything from the material that was already there. The result - a yarn of strips of paper in which it is impossible, as with every Moebius strip, to define what belongs on the outside and what is on the inside - is a new concept of line; *another* radical form of line: one that has corporeal existence - which is not traced or the representation of a line, but rather its own body - and which is also *inframince*.

Perhaps there hasn't been enough reflection on the enormous contribution that Lygia Clark made to Western art, putting us in possession of her work, thus making us potential authors of her countless *Trepantes* and *relational propositions* to come: that which *Caminhando* brought with it was not an idea, it was more precisely a *being-in-act*, in which the binary action is suspended and resolved, the visual dialectic between the two possibilities of making art and which embodies a tension that is more or less exclusionary: adding material rather than extracting it, to make a work.

Since 1954, Clark has, antithetically, made the latter - the sculptural *via di levare* - her main *pictorial* operation: in her painting, Lygia is not so much interested in adding as she is in extracting the tenuous density which constitutes in its body an incision, a fissure, a crack, a minimal (and potentially infinite) gap which separates, and which she called the *Organic line*. On the other hand, the line that Clark discovered in the act of *Caminhando*, which is the line of her *Trepantes* and other *Bichos*, is radically *other*: a neutral line which does not divide or separate, which neither contains nor is contained; a line which is multiplied in its infinite intricacies to mean that the world, a continent and content in itself, like life, strives for an instance in which there will no longer be an inside nor an outside, and in which achieving this instance is, at the same time, our challenge and our power. As such, we can see the transcendence - not only in Clark, but in all of Brazilian art from modernity to the present day, as demonstrated by the recent works by Hélio Ferverza and Odiros Mlászho - of the monumental moment of formal crystallization which was the recognition achieved at the first Bienal de São Paulo by Max Bill's *Tripartite Unity* (1948).

While it is a sculpture in the classical sense of the term, Bill's piece evidenced its aesthetic function more in its voids than in its fullness, which simply drew a frozen, shiny Moebius strip. Hence, *Tripartite Unity* came to manifest the aesthetic power of the void: of what exists between bodies as *nothing-material*, where, precisely, material could ultimately echo plainly. An abstract skeleton, *Tripartite Unity* thus inaugurated a Brazilian history of the Moebius strip: a history which is not limited to its pure formal eloquence, the history of an *inside-outside* being, starting from what one could imagine, as Clark

de escavação, um gesto de extração. O ato, por sua vez, não extrai nada, não acrescenta nem retira nada da matéria que já estava ali. O resultado - um novelo de tiras de papel no qual é impossível, como em toda fita de Moebius, definir o que pertence ao fora e o que é de dentro - é um novo conceito de linha; *outra* radical forma de linha: uma linha que possui existência corporal - que não é o traçado ou a representação da linha, mas sim ela própria seu corpo - e que é ao mesmo tempo *inframince*.

Talvez não se tenha refletido o suficiente sobre essa enorme contribuição de Lygia Clark à arte do Ocidente, com a qual nos deixava de posse de sua obra e nos tornava, portanto, potenciais autores de seus inúmeros *Trepantes* e *proposições relacionais* por vir: o que *Caminhando* trouxe consigo não foi, pois, uma ideia, foi mais exatamente seu *ser-em-ato*, em que se suspende e se resolve a oposição binária, a dialética plástica que distinguia aquelas duas possibilidades para fazer arte e que se resumia a uma tensão mais ou menos excludente: acrescentar matéria *versus* extraí-la, para fazer obra.

Desta última - a escultórica *via di levare* -, Clark havia feito, desde 1954, antiteticamente, sua principal operação *pictórica*: em matéria de pintura, não interessa tanto a Lygia acrescentar quanto extrair a tênue densidade que constitui em seu corpo uma incisão, uma fissura, uma greta, um mínimo (e potencialmente infinito) abismo que separa, e que ela havia denominado *Linha orgânica*. Por outro lado, a linha que Clark descobriria no ato de *Caminhando*, que é a linha de seus *Trepantes* e de outros *Bichos*, é radicalmente *outra*: uma linha neutra que não divide nem separa, que não contém nem está contida; uma linha que se multiplica em seus meandros infinitos para significar que o mundo, continente e conteúdo de si mesmo, como a vida, aspira a uma instância na qual não haveria mais nem dentro nem fora, e que alcançar essa instância é ao mesmo tempo nosso desafio e nossa potência.

Assim se entende a transcendência que tem - não só para Clark, mas para toda a arte brasileira, desde a modernidade até hoje, como o demonstram as obras recentes de Hélio Ferverza e de Odiros Mlászho - o monumental momento de cristalização formal que foi o reconhecimento alcançado na primeira Bienal de São Paulo pela escultura de Max Bill intitulada *Unidade tripartida* (1948).

Embora seja uma escultura no sentido clássico do termo, a obra de Bill evidenciava sua função estética em seus vazios, mais do que em suas plenitudes, as quais apenas desenhavam uma congelada, resplandecente fita de Moebius. Com isso, a *Unidade tripartida* veio a manifestar a potência estética do vazio: do que existe entre os corpos como *nada-de-matéria*, onde, precisamente, a matéria pode chegar, por fim, a ecoar plenamente. Esqueleto abstrato, a *Unidade tripartida* inaugurava, pois, uma história brasileira da fita de Moebius: uma história que não se detinha em sua

would demonstrate in the following decade, sketching the scene of visibility of human existence, exhausted by the dialectic tensions between *you and I, inside and outside, before and after, being and not being*, in order to, by neutralizing them in the act, overcome them in the possibility of *fusion* (of opposites, of what *is* with what *is not*, of the *single* with the *multiple*, of what *generates* with what *is generated* etc.).

Like every history, this one was prophesized in 1928, when Oswald de Andrade announced, in his “Anthropophagous Manifesto”, the constitution of a regulating myth for the understanding of the project of Brazilian modernism: which signaled the *outside-of-Brazil*, all the otherness, the externality of this “enormous nowhere-place whose name burns” - as Caetano Veloso would later verbalize so magnificently - in the metabolizing bowels of its own body. The *other* is thus confused with the *self*, as is *inside* with *outside*, *before* with *after*, the *generated* with *what generates*, what *is* with what *is not* (already or not yet): or, more than becoming confused, they become one, in a one and single body: they *merge*. This *fusion*, which Clark also sought in her time and which would lead her to develop a body of work about the nostalgia for the uterine night is actually a utopia (just as that Anthropophagy was a myth).

It can be stated that the unfolding of the Moebius problem in Brazilian art is part of this incessant metabolizing of the other. The existential dimension of this problem announced, as Clark’s intuition anticipated, the possibility of an instance in which the *self* and the *other* are confused in the sinuous metaphor of the Moebius strip: I say metaphor, or in other words, the *other-place* of that utopian fusion, in which, without neglecting to be what we are, we are also what we are not.

A few years before Max Bill seized it in his tripartite metallic sculpture, Bruno Munari proposed a Moebius strip as a suspended body whose shadows were projected by the effect of a light that also multiplied it. As such, *Concavo/Convesso* [“Concave/Convex”] (1946) is, according to some, one of the first ambience projects of late modernity and a precursor to installation art which came into fruition at the end of the 20th century. At any rate, what Munari’s work outlined was certainly the crepuscular need for an expanded field of sculpture.

What then does it mean, in the light of the Brazilian history of the Moebius problem, its instance as shadow, its *multiplied shadow*?

Something in our body is always lost in shadow: the thread of being which is transformed into dark mass. Munari’s seminal sculpture, whose presence honors the Brazilian representation at the Biennale di Venezia, is a translucent mesh, such that its shadow, for being dark mass, is also porous and contains within it the light that it projects. Munari made visible, by the indicial reason of this projection, the indefinably tripartite nature of the Moebius strip; it also multiplied

pura eloquência formal, história de um ser *dentro/fora* a partir do qual poder-se-ia, como o demonstraria Clark na década seguinte, esboçar a cena de visibilidade da existência humana, fatigada pelas tensões dialéticas entre *você e eu*, entre *dentro e fora*, entre *antes e depois*, entre *ser e não ser*, para, neutralizando-as em seu ato, superá-las na possibilidade da *fusão* (dos contrários, do que *é* com o que *não é*, do *uno* com o *múltiplo*, do que *gera* com o *gerado* etc.).

Como toda história, essa já era profética desde 1928, quando Oswald de Andrade anunciara, em seu Manifesto Antropófago, a constituição de um mito regulador para o entendimento do projeto modernista brasileiro: o que assinalava o *fora-do-Brasil*, toda a alteridade, a exterioridade deste “enorme lugar-nenhum cujo nome arde” - como enunciara magnificamente Caetano Veloso - na entranha metabolizante de seu próprio corpo. O *outro* se confunde então com o *próprio*, como o *dentro* com o *fora*, o *antes* com o *depois*, o *gerado* com o *que gera*, o que *é* com o que (já ou ainda) *não é*: ou, mais do que se confundirem, se tornam um, em um só e próprio corpo: se *fundem*. Essa *fusão*, que Lygia Clark também buscava em seu tempo e que a levaria a desenvolver um corpo de obra sobre a nostalgia da noite uterina da qual procedemos, é na verdade uma utopia (assim como aquela Antropofagia era um mito).

Pode-se sustentar que o desdobramento do problema de Moebius na arte brasileira faz parte dessa incessante metabolização do outro. A dimensão existencial desse problema anuncia, como Lygia Clark intuiu claramente, a possibilidade de uma instância na qual o *próprio* e o *outro* se confundem na metáfora sinuosa da fita de Moebius: digo metáfora, ou seja, *lugar-outro* daquela utópica fusão, na qual, sem deixar de ser o que somos, seremos também o que não somos.

Alguns anos antes de que Max Bill a congelasse em sua metálica escultura tripartida, Bruno Munari havia proposto uma fita de Moebius como um corpo suspenso, cujas sombras se projetam por efeito de uma luz que também a multiplica. Assim, *Côncavo/convexo* (1946) é, segundo alguns, uma das primeiras ambientações da modernidade tardia e a prefiguração da arte da instalação que viria a florescer no fim do século XX. De todo modo, o que se delineava com certeza crepuscular na obra de Munari era a necessidade de um campo expandido para a escultura.

O que significa, entretanto, à luz da história brasileira do problema de Moebius, sua instância como sombra, sua *multiplicada sombra*?

Algo de nosso corpo sempre se perde na sombra: o fio do ser que se transforma em massa escura. A escultura seminal de Munari, com cuja presença a representação brasileira na Bienal de Veneza se honra, é uma malha translúcida, de modo que sua sombra, ao ser essa massa escura, é também porosa e aloja em si a luz que a projeta. Munari tornava visível, na razão indicial dessa projeção, a natureza indefinidamente tripartida

form without the addition of material and combined in its body those two visual paths that *Caminhando* would come to suspend, or neutralize definitively: the addition and subtraction of material.

But what is perhaps most significant about the 1946 installation *Concave/Convex* is the implicit declaration of the indispensable nature of the place where it is manifested: its dense logarithm of present body and its indicial presence in the shadows it projects makes it something relative to its place, dismantling every possible illusion of an absolute form or emancipated from the local coordinates of its perception. This "poetic location" of Munari's sculpture, this way of indicating, with its presence, what exceeds it - the space where we come to coincide with it, the place of its exhibition - is perhaps *Concave/Convex*'s most transcendent historical contribution that we want to outline here, and which Ferverza and Mlászho continue in some of their works.

It is a kind of history of densities and fictions: that is, the history of the density of space and of the fiction of the plane. These two dimensions - one of space as physical and corporeal reality, and one of the plane as abstract and fictitious convention - were the arrival point at which Lygia Clark conceived of a new territory for the artistic practice. They appear with absolute clarity in her writings in the 1960s, when she notes the impossibility of constructing the Moebius experiment with a line and states the need to create it with a plane. Hence, moving in this space that would, from that point on, be topological, cutting inside of the real space, discovering that the plane is nothing more than the density of this space, Lygia Clark also achieves the certainty according to which the plane is nothing more than an "invention of man."

The works that Lygia realized immediately after *Caminhando*, her *Trepantes* and other *Obras moles* ["Soft Works"], by announcing her renunciation of a solidity which has always been separate from our bodies, just as the image of Narcissus is separate from his face; by finding ourselves in the statute of the things that we touch, flexible and organic like us, and which we make ours in the relationship, abandoning the instance of the monument, were indicative of something *outside-of-art* that would come, inscribed from the *inside*, like an enormous and critical void, by destabilizing the aesthetic certainty that conducted the artistic practice for hundreds of years.

It should not be surprising to us, then, that Mlászho and Ferverza, whose works amply extrapolate the Moebius problem, also increasingly decline it, however, more and more, to indicate with it the variety of bodies with their shadows; to signal, in the sinuous twisting of the *inside/outside*, what remains, the fields, the coordinates, the uncertain spaces without which the work, its unexpected supplement of form, the indeterminable excess that is its act, could never have place.

da fita de Moebius; também se multiplicava ali a forma sem adição de matéria e se conjugavam em seu corpo aquelas duas vias plásticas que *Caminhando* viria a suspender, ou a neutralizar definitivamente: adição e subtração de matéria.

Mas talvez o mais significativo da instalação *Côncavo/convexo*, de 1946, seja a declaração implícita da imprescindibilidade do lugar onde se manifesta: seu logaritmo denso de corpo presente e sua presença indicialmente marcada nas sombras que projeta a instituem, em sua aparição, como algo relativo a seu lugar, desmontando toda possível ilusão de uma forma absoluta ou emancipada das coordenadas locais de sua percepção. Essa "localização poética" da escultura de Munari, essa maneira de indicar com sua presença o que a excede - o espaço onde viemos a coincidir com ela, o lugar de sua exposição - é talvez a mais transcendente contribuição de *Côncavo/convexo* para a história que aqui queremos esboçar, e que Hélio Ferverza e Odires Mlászho continuam em algumas de suas obras.

Trata-se de uma história de densidades e ficções: isto é, a história da densidade do espaço e da ficção do plano. Essas duas dimensões - a do espaço como realidade física e corpórea, e a do plano como convenção abstrata e fictícia - foram o ponto de chegada no qual Lygia Clark concebeu um território novo para a prática artística. Aparecem com absoluta clareza em seus escritos dos anos 1960, quando anota a impossibilidade de construir a experiência de Moebius com uma linha e constata a necessidade de fazê-lo com um plano. Daí, movendo-se nesse espaço que será daí em diante topológico, cortando dentro do espaço real, descobrindo que o plano não é nada mais do que a densidade desse espaço, Lygia Clark alcançará também a certeza segundo a qual o plano não é nada mais do que uma "invenção do homem".

As obras que Lygia realizou imediatamente depois de *Caminhando*, seus *Trepantes* e outras *Obras moles*, ao anunciarem a renúncia a uma solidez que sempre se separava de nosso corpo, como a imagem de Narciso se separa de seu rosto; ao se encontrarem no estatuto das coisas que tocamos, flexíveis e orgânicas como nós, e que fazemos nossas na relação, abandonando a instância do monumento, eram o indicativo de um *fora-da-arte* que viria, inscrevendo-se a partir de *dentro*, como um vazio enorme e crítico, a desestabilizar a certeza estética que havia conduzido a prática artística durante centenas de anos.

Não deveria surpreender-nos, então, que Mlászho e Ferverza, cujos trabalhos extrapolam amplamente o problema de Moebius, o declinem, entretanto, também, cada vez mais, para indicar com ele a variedade dos corpos com suas sombras; para assinalar, na torção sinuosa do *dentro/fora*, o que resta, os campos, as coordenadas, os lugares incertos sem os quais nunca poderia ter lugar a obra, seu inesperado suplemento de forma, o indeterminável excesso que é seu ato.



HÉLIO FERVENZA

Pontuações para dentrofora (acercamentos)

Punctuations for Insideout (Approaches)

2011

Conjunto vazio

Empty set

1998

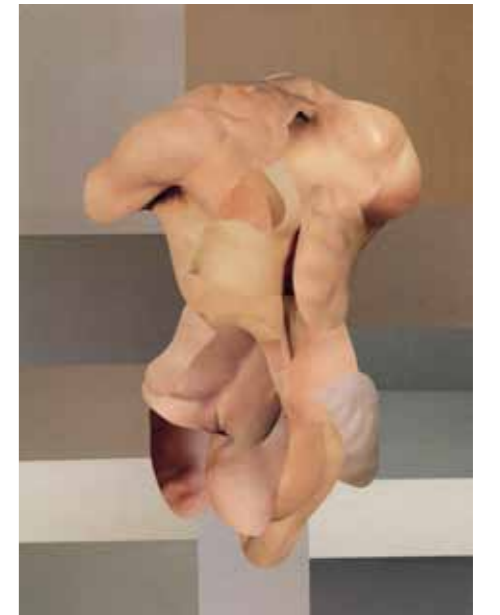
ODIRES MLÁSZHO

bauhausmachine

2007

Skinner X

2009



MAX BILL

Unidade tripartida

Tripartite Unity

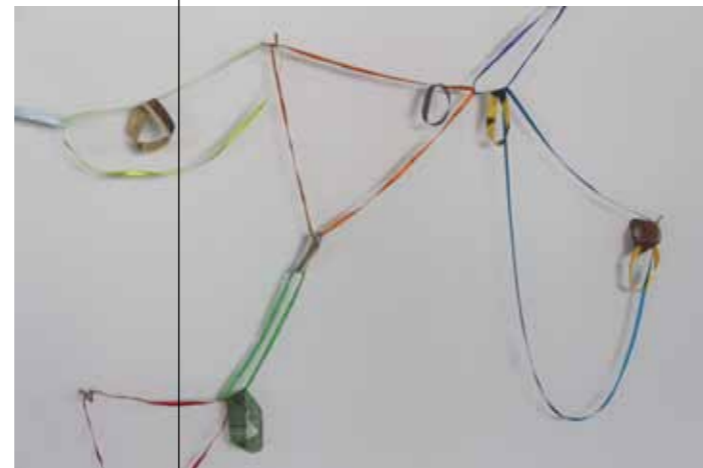
1948/1949

LYGIA CLARK

Obra mole [cópia de exibição]

Soft Work [exhibition copy]

1964-2012

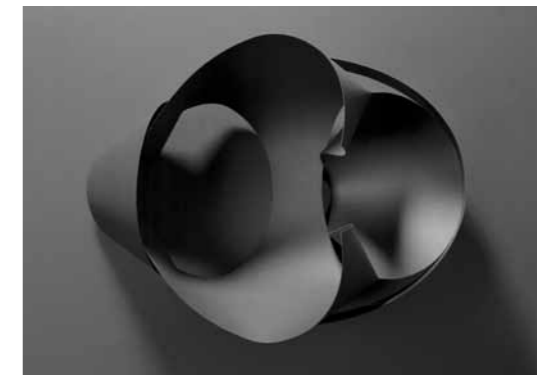


BRUNO MUNARI

Côncavo/convexo

Concave/Convex

1947



Hélio Ferverza

AS Punctuations, inscriptions, intervals. Your poetic repertoire seems to be characterized mainly by punctual operations in the exhibition space. These punctuations relate graphic elements, objects and contexts of installation in order to compose a particular, austere and less-than spectacular aesthetic out of the validation of silence and the interstitial spaces of language. I see your work, at the same time, as an attempt to approximate that which escapes immediate perception; as a reflection on the aspects which produce the presentation of an object, action or situation as art and also as a reflection on the conditions which allow for the visibility – or non-visibility – of a work. Based on the fact that this production also seems to be constituted as a deliberate operation of the intertwining of multiple devices that can operate on the visuality (among them the very setting of the presentation of a work), would it be correct to say that the exploration of the relationship between the visible and the invisible in your work also configures an attempt to focus on interrelational phenomena between the work and the space (whatever it may be) in which it is presented?

HF Yes. I previously wrote that the *space of presentation* is that which emerges in the intertwining of movements guided from the gestures and phenomena of *indicating* and *making visible* – in other words, it is established in the intertwining of different operations, gestures and systems of *indication*. Its immediate reference is the artistic field, but its manifestation addresses all the situations and activities in which it mediates a relationship which emphasizes the possibility of a certain *view* – in the broad sense of the term. The intertwining which I speak of establishes what kind of space is being created and which conceptions of art are circumstantially listed there. These conceptions emerge in the interplay of the relationships between the parts, at the point that it will perhaps be possible to affirm that it is the *forms of*

Hélio Ferverza

AS Pontuações, inscrições, intervalos. Seu repertório poético parece se caracterizar, sobretudo, por operações pontuais no espaço expositivo. Essas pontuações relacionam elementos gráficos, objetos e contextos de instalação para compor uma estética particular, austera e pouco espetacular, de valorização do silêncio e dos espaços intersticiais da linguagem. Vejo sua obra, ao mesmo tempo, como uma tentativa de aproximação daquilo que escapa à percepção imediata; como uma reflexão sobre os aspectos que produzem a apresentação de um objeto, ação ou situação como arte e também como uma reflexão sobre as condições que permitem a visibilidade – ou a não-visibilidade – de uma obra. Tomando por base que essa produção parece se constituir também como uma operação deliberada do entrecruzamento dos múltiplos dispositivos que podem operar sobre a visualidade (entre eles o próprio ambiente de apresentação de uma obra), seria correto afirmar que a exploração da relação entre o visível e o invisível em sua obra configura também uma tentativa de focar os fenômenos de inter-relação entre a obra e seu espaço (qualquer que seja ele) de apresentação?

HF Sim. Escrevi anteriormente que *espaço de apresentação* é aquele que surge no entrecruzamento dos movimentos orientados a partir dos gestos e dos fenômenos de *indicar* e *fazer ver*, isto é, que ele se instaura no entrecruzamento das diferentes operações, gestos e sistemas de *indicação*. Sua referência imediata é o campo artístico, mas sua manifestação abarca todas as situações e atividades em que ele medeia uma relação na qual é enfatizada a possibilidade de certo *olhar* – no sentido amplo do termo. O entrecruzamento do qual falo estabelece que tipo de espaço está sendo criado e quais concepções da arte são ali circunstancialmente enunciadas. Essas concepções surgem no jogo das relações entre as partes, a tal ponto que talvez seja possível afirmar que são as *formas de apresentação* que instauram as concepções da arte, e não o contrário. A apresentação é

presentation that found the conceptions of art, and not the other way around. Presentation is an indication that emphasizes something in the *view*, but what makes it possible is not necessarily visual nor visible and its problematic rendering can lead us on paths to the limits of the physically or symbolically perceptible, on a zigzag along the borders of art and non-art, since there are occasions in which there is no cultural frame clearly marking the space of art. Sometimes that which indicates, that which signals, can come from a cultural background, a background of images, from a residue of language, of fluctuations, connections or interruptions in meaning. *Furtivo* ["Furtive"], for example, is the name of a work which I made in 2003, placing transparent stickers with the silhouette of an F-117 airplane on the monitors of ATM machines. It was quite an absurd work. It came to life from a nearly invisible being, though coming from the so-called "visual" arts, where it seemed as if, in principle, there was an emphasis on the... *visibility*. The present day also seems to be like this. Visibility, or a certain type of visibility, is exacerbated, and for many people this is everything. But the constitution of the visible is much more than this or, should I say, a bit less than this? Curiously, *Furtivo* lived on the verge of disappearance. Just like the plane from which I borrowed its name, it was distinguished by the difficulty in being perceived by a certain system of reference and location. It seemed as if it was this that it rendered problematic. Our world is populated by systems of signs and perceptions which are also, or overall, systems of values. Most of the time, we don't see and don't understand how these systems are established and relate to one another, and a large part of the production of *visibilities* collaborate with this state of things. The subject of *Furtivo* - if there is one - may be the perceptive difficulty which we experience today when faced with the world. Certain forms and information are there, in front of us, they are part of the skin of the world, but we can't manage to see them or read them. We are not simply diverted from our decisions about the world, we are detached or led by the languages produced in it and by their accompanying values. The intervention with the stickers and the conversations, questions and texts that accompanied them showed to what extent, in a certain sense, it was a work that was at the same time *visual* and *theoretical*.

AS Production, forms of presentation, exhibition. In your more recent artistic production, I notice there is more and

uma indicação que enfatiza algo no *olhar*, mas o que a possibilita não é necessariamente visual nem visível, e sua problematização pode nos levar por caminhos no limite do perceptível físico ou simbólico, em zigue-zague pelas bordas da arte e da não arte, pois há ocasiões em que não há uma moldura cultural que delimite claramente o espaço da arte. Às vezes aquilo que indica, que faz sinal, pode provir de um fundo cultural, de um fundo de imagens, de um resíduo de linguagem, de flutuações, conexões ou interrupções do sentido. *Furtivo*, por exemplo, é o nome de um trabalho que realizei em 2003, colando adesivos transparentes com a silhueta do avião F-117 sobre monitores de caixas automáticos de bancos. Era um trabalho bastante absurdo. Viveu de ser quase invisível, apesar de proveniente das artes ditas visuais, onde pareceria que, por princípio, houvesse uma ênfase na ... *visibilidade*. Nossa época também parece ser assim. A visibilidade, ou certo tipo de visibilidade, é exacerbada, e para muitos isso é tudo. Mas a constituição do visível é bem mais do que isso ou, deveria dizer, que é um *menos* do que isso? Curiosamente, *Furtivo* viveu à beira do desaparecimento. Assim como o avião do qual tirou emprestado seu nome, caracterizava-se pela dificuldade em ser percebido por certo sistema de referência e localização. Parece que era isso que ele problematizava. Nosso mundo é povoado por sistemas de signos e percepções que também, ou sobretudo, são sistemas de valores. Na maior parte do tempo não vemos e não compreendemos como esses sistemas se estabelecem e se relacionam, e grande parte da produção de *visibilidades* colabora com esse estado de coisas. O assunto do *Furtivo* - se é que ele tem um - poderia ser a dificuldade perceptiva na qual vivemos hoje diante do mundo. Certas formas e informações estão lá, diante de nós, integram a pele do mundo, mas não conseguimos enxergá-las ou lê-las. Nós não somos simplesmente desviados de nossas decisões sobre o mundo, nós somos afastados ou conduzidos *pelos* linguagens produzidas nele e pelos valores que as acompanham. A intervenção com os adesivos e as conversas, perguntas e textos que o acompanharam mostram o quanto em certo sentido era uma espécie de trabalho ao mesmo tempo *visual* e *teórico*.

AS Produção, formas de apresentação, exposição. Em sua produção artística mais recente, percebo uma atenção cada vez mais voltada no elencamento de aspectos que poderiam ser relacionados diretamente com a noção de apresentação - seja dentro do espaço de exposição, seja por outras formas (livros, textos, cartazes, vídeos, cartões de visita etc.)

more attention given to the listing of aspects which can be directly related to the notion of presentation – whether it be inside the exhibition space, whether it be by other forms (books, texts, posters, videos, business cards etc.) of exhibiting a thought formulated through the art experience. At the same time, your textual production reveals an artist who is restless in the face of the problems of creation – as well as the world of social, political and economic values involved in the inscription of the work of art in its system of circulation and legitimacy. Considering that the notion of presentation, in your work, is not restricted to the exhibition spaces, would you say that the way in which your ponderings about the notions of *presentation* and *exhibition* – as constituents of distinct aspects of the possibilities of communicating a thought in the field of the contemporary visual arts – indicates to us the limits of operating in this field and of the related conceptions of art within it?

HF First of all, it is important to clarify that exhibition and presentation possess differences in their semantic attributes and scope. The notion of presentation is broader than that of exhibition, capable of embodying it. In the case of the *exhibition space*, the active operators seem to be easily detectable, and what can be rendered problematic are the circumstances and the discourses that the presentation articulates, where that which is presented comes to be art, to have the visibility of art or, times often, comes to be a criterion, a paradigm, a reference for art. But, what happens with the presentation of a production outside the *circuits* of art? The question arises because, if we look at the art produced in the last 100 years, it is clear that the circuit of exhibitions or the art market, for example, does not account for the totality and diversity of the experiences of art. As such, I execute (and continue to execute) experiences out of the interrogation of how a determined artistic proposal relates to the presentation outside of an exhibition space, through such works as *Apresentações do deserto* [“Presentations of the desert”], *Furtivo* [“Furtive”], *Transposições do deserto* [“Transpositions of the desert”], *Objetos mentais* [“Mental objects”], *País do futuro* [“Country of the future”], *Oásis (o lugar do avesso)* [“Oasis (the inside-out place)”, *Transplantes* [“Transplants”], *Telefone sem fim* [“Endless Telephone”]... I also started to wonder about the experience and its uses in the present day, about its mediation in spaces of art, about the

de expor um pensamento formulado através da experiência com a arte. Ao mesmo tempo, sua produção textual revela um artista inquieto diante dos problemas da criação – bem como do universo de valores sociais, políticos e econômicos envolvidos na inscrição da obra de arte em seu sistema de circulação e legitimação. Considerando-se que a noção de apresentação, em sua obra, não se restringe aos espaços de exposição, você poderia dizer de que modo suas ponderações sobre as noções de *apresentação* e de *exposição* – como constituintes de aspectos distintos das possibilidades de comunicar um pensamento no campo das artes visuais contemporâneas – nos indicariam os limites da atuação desse campo e das concepções de arte nele relacionadas?

HF Inicialmente, é importante esclarecer que exposição e apresentação possuem diferenças em seus atributos e abrangências semânticas. A noção de apresentação é mais ampla que a de exposição, podendo englobá-la. No caso do *espaço de exposição*, os operadores atuantes parecem ser mais facilmente detectáveis, e o que pode ser problematizado são as circunstâncias e os discursos que a apresentação articula, na qual isso que é apresentado passa a se tornar arte, ter visibilidade de arte ou, muitas vezes, passa a ser um critério, um paradigma, uma referência para a arte. Mas, o que ocorre com a apresentação de uma produção fora dos *circuits* da arte? A questão surge porque, se olharmos para a arte produzida nos últimos cem anos, fica claro que o circuito de exposições ou o mercado de arte, por exemplo, não dão conta da totalidade e da diversidade das experiências da arte. Assim, efetuei (e continuo a efetuar) experiências a partir da interrogação sobre como uma determinada proposta artística se relaciona com sua apresentação fora de um espaço expositivo, através de trabalhos como *Apresentações do deserto*, *Furtivo*, *Transposições do deserto*, *Objetos mentais*, *País do futuro*, *Oásis (o lugar do avesso)*, *Transplantes*, *Telefone sem fim*... Comecei a indagar também sobre a experiência e seus usos nos dias de hoje, sobre sua mediação nos espaços da arte, sobre a capacidade da própria apresentação de criar situações e processos artísticos. As numerosas e diferentes definições e concepções da arte me levam a pensar que não estamos diante de algo palpável como um objeto, mas diante de espaços de relações (indicadores de espaços entre). É como se o campo da arte na contemporaneidade se constituísse a partir de múltiplos espaços, que por vezes são falhas, faltas, vácuos, vazios, mas que permitem a intensa absorção de diferentes práticas, saberes e

capacity of the very presentation to create situations and artistic processes. The numerous and different definitions and conceptions of art lead me to think that we are not faced with something palpable like an object; we are instead faced with spaces of relations (indicators of between-spaces). It's as if the art field in contemporaneity were constituted out of multiple spaces, which on occasion are gaps, shortcomings, vacuums, voids, but which allow for the intense absorption of different practices, energies and knowledge. For me, there is no essence of art: art is an invention (as are its definitions and criteria), every day it is another color or, if we want, it is the color that the void wears before dissolving it. Art invents what it wants to be.

AS Reflections, processes, self-presentation. Some of the textual reflections address artistic activities and productions that do not necessarily envision a presentation in the sense of an exhibition – nor a specific public or observer. In my view, these reflections are extremely strong – ones which not only emphasize the processes of creation and personal artistic experiences, but also pay attention to the use – in the very construction of the artistic thought – of knowledge, situations or materials not belonging to, in principle, the practices or traditions of the art field. By weaving together questions about the possibility of the space of art being limited to paradigmatic operations of the exhibition environment, you seem to indicate that the notion of an exhibition – at least the way it has been practiced in recent decades – presents obstacles to the critical possibilities and concerns of art. With this principle as the starting point, in what way can the idea of a *self-presentation*, created and conceived by yourself, expand these possibilities?

HF One point which strikes me as important to emphasize is that art does not hold a monopoly on the imagination. In the specific case of the visual arts, this situation becomes more evident as a logical consequence of the loss of the monopoly on the production of images that started in the 19th century. There is a powerful imagery created by technology, economics, advertising, industry, design, architecture and civil construction, the real estate market, means of communication which, in a general way, impact the public more than any art form. These images circulate in all sectors of social life; they are already naturalized, made reality, concrete. In addition, obviously, much of art and its

energias. Para mim não há uma essência da arte: a arte é uma invenção que se transforma pela invenção (assim como suas definições e seus critérios), todo dia é outra cor ou, se quisermos, é a cor que o vazio veste antes de dissolvê-la. A arte inventa o que quer ser.

AS Reflexões, processos, autoapresentação. Algumas das suas reflexões textuais abordam atividades e produções artísticas que não visam necessariamente a uma apresentação no sentido de exposição – tampouco a um público ou observador específico. São ponderações, a meu ver, extremamente contundentes, que não somente enfatizam os processos de criação e as vivências artísticas pessoais, mas também fazem deter atenção sobre o uso – na construção mesma do pensamento artístico – de conhecimentos, situações ou materiais não pertencentes, em princípio, às práticas ou tradições do campo da arte. Ao tecer questionamentos sobre a possibilidade do espaço da arte estar restrito às operações paradigmáticas do ambiente de exibição, você parece nos indicar que a noção de exposição – ao menos da maneira como tem sido praticada nas últimas décadas – colocaria entraves às possibilidades críticas e às inquietações da arte. Partindo de tal princípio, de que maneira a ideia de *autoapresentação*, criada e conceituada por você, poderia ampliar tais possibilidades?

HF Um ponto que me parece importante ressaltar, é o de que a arte não detém o monopólio do imaginário. No caso específico das artes visuais, essa situação torna-se mais evidente como uma consequência lógica da perda do monopólio da produção de imagens que se inicia no século 19. Há um poderoso imaginário criado pela tecnociência, economia, publicidade, indústria, design, arquitetura e construção civil, mercado imobiliário, meios de comunicação que, de uma forma geral, impacta mais o público do que qualquer forma de arte. Esses imaginários circulam em todos os setores da vida social, já naturalizados, tornados realidades, concretudes. Além disso, obviamente, grande parte da arte e suas diversas instâncias também já absorveram e foram absorvidas pelos meios de produção, circulação e pelos imaginários da economia, da publicidade e do espetáculo, naturalizando, por sua vez, o olhar sobre essas reais ficcionalizações. Ora, haveria então outra função ou posição da arte diante disso? Talvez a *autoapresentação* contribua com a possibilidade da criação de outro olhar sobre esses imaginários a partir de uma posição outra, *dentrofora* da arte, e assim dar-lhes outro sentido, outra narrativa, outra função,

varied instances also have absorbed and been absorbed by means of production, circulation and by the imagery of the economy, of advertising and of spectacle, naturalizing, in turn, the view of these real fictionalizations. So, will art have another function or position in the face of this? Perhaps *self-presentation* will contribute with the possibility of the creation of another view of these images from another position, the *inside/outside* of art, and thus give it another meaning, another narrative, another function, another value. But, of course, *self-presentation* is just a small gesture, and one that isn't without risk.

AS *Relationships, space, elements.* In terms of spatial placement, your installations are, mostly, composed of a few, carefully selected objects, positioned in the exhibition setting in order to place value on and highlight the power of communication in the unfilled space and to establish a language capable of communicating something through the relationships between the objects that our eyes capture. In the same way, your texts utilize empty space as graphic possibility to its maximum potential and seem to reveal an interest in the intersection of verbal and visual languages. By punctuating – objectively and graphically – the architecture of different locales in which your thought is established (and transforming them, in a certain sense, into elements of representation), your work seems to accentuate the existence of something in suspension which cannot take shelter in the literal. With this in mind, would it be correct to suggest that your aesthetic project ultimately holds the ambition to serve as a platform for analysis not only for conceptions, contexts, architectures and means of circulation of art, but, also specifically, for the expansion of their devices of propagation and reception?

HF The presence of visual productions in contiguity with punctuations common in literary texts and mathematical writings are rumors of the language of the world that fluctuate and surround us like samples resulting from the formidable presentation of the meaning of their emergence. These noises like murmurs, like incompleteness or like the force in the beginning of a stammer, of a breath, a puff or, even, like the stark crack of billiard balls knocking into each other on the table: meanings in motion, displacement which engenders displacement, writing moving image, image moving writing, body, object... It's like a kind of *background noise* of

outro valor. Mas, claro, a *autoapresentação* é apenas um pequeno gesto, e não sem riscos.

AS *Relações, espaço, elementos.* Em termos de disposição espacial, suas instalações são, em sua maioria, compostas por poucos objetos, cuidadosamente selecionados e posicionados no ambiente expositivo para valorizar e salientar a potência de comunicação do espaço não preenchido e estabelecer uma linguagem capaz de comunicar algo através das relações dos objetos que nosso olhar captura. Da mesma forma, seus textos utilizam ao máximo o espaço vazio como possibilidade gráfica e parecem revelar um interesse pelo entrecruzamento entre as linguagens verbal e visual. Ao pontuar – objetual e graficamente – a arquitetura dos diferentes locais em que instaura seu pensamento (e transformá-los, em certo sentido, em elementos de representação), sua obra parece acentuar a existência de algo suspenso que não pode encontrar abrigo na literalidade. Tendo isso em mente, seria correto indicar que seu projeto estético guarda, em última instância, a ambição de servir como plataforma de análise não somente das concepções, contextos, arquiteturas e meios de circulação da arte, mas, sobretudo, da ampliação de seus dispositivos de disseminação e recepção?

HF A presença de produções visuais em contiguidade com pontuações comuns ao texto literário e a escrita matemática são rumores da linguagem do mundo que flutuam e nos rodeiam como amostragens resultantes da formidável apresentação do sentido no seu surgimento. Ruídos estes como murmúrios, como incompletude ou como a potência de começo de um balbuciar, de um respiro, um sopro ou, ainda, como o seco estalar de bolas de bilhar chocando-se sobre a mesa: sentidos em movimento, deslocamento que engendra deslocamento, escrita movimentando imagem, imagem movimentando escrita, corpo, objeto... É como uma espécie de *ruído de fundo* da linguagem do mundo, que persiste em suspensão e, ao mesmo tempo, em subtração, em menos. Assim, o espaçamento, o silêncio, o vazio se articulam como interrupções no sentido. Mas, o vazio para mim não é o nada. Ele é potencialidade. Muitas vezes parece que nos relacionamos com as palavras e conceitos da mesma forma que nos relacionamos com os objetos: só vemos o seu lado cheio, positivo, pleno, compacto, sólido. Não vemos o negativo, a contraforma, o intervalo. Esquecemos as *relações entre* que surgem nos espaços ou situações intervalares, que se prolongam instáveis, fluidas,

the language of the world, which remains in suspension and, at the same time, in subtraction, in less. As such, the spacing, the silence, the void are articulated as interruptions in meaning. But, the void for me is nothing at all. It is potential. It often seems that we relate to words and concepts in the same way that we relate to objects: we only see the full, positive, broad, compact, solid side. We don't see the negative, the counter form, the interval. We forget the *relationships between* which emerge in interval spaces or situations, which are prolonged, unstable, fluid, circumstantial, prepositional, to somewhere beyond the objects and signals, bringing this possibility of connecting and disconnecting, of opening and closing, of being inside and outside. In this sense, the exhibition, for me, is a momentary intersection of symbols, a porous space, one of crossing, where the body-thought articulates the work, its conjectures, versions, associations, inventions, *inside/outside* there.

circunstanciais, preposicionais, para além dos objetos e signos, trazendo essa possibilidade de conectar e desconectar, de abrir e fechar, de estar dentro e fora. Nesse sentido, a exposição, para mim, é um cruzamento momentâneo de signos, um espaço poroso, de atravessamento, onde o corpo-pensamento articula a obra, suas conjecturas, versões, associações, invenções, *dentrofora* dali.

Odiros Mlászho

LPO Your work, which has quite a wide-ranging repertoire, nevertheless includes a segment directly related to a structure that I like to call form/non-form. In other words, a form that is sometimes known as a Moebius strip and whose destiny is precisely to destabilize the local certainty and the conventional limits of "artistic form." It is, in your case, a surprising and fascinating creation of modes of cutting by which you have invented, in some of your works, new possibilities for collage. What interests me about your collages is precisely their capacity to become merged into image, to remain in a matrix state of images: more than the tectonic work of the supplements and juxtapositions that constitute them, what stands out in them is their matrix aspect – how images become in them, how they become image. This can be seen clearly in *Serpentinas* [Serpentines], *Açougueiros*, *Butchers* and in other similar series, in which you create bodies of image and images of body from a new and creative use of the Moebius strip. The digital result of these works – the smooth flattening of an image without reliefs, so to speak – is a key element: it's as if the Moebius strip, which is by definition a three-dimensional body that emerges from the plane, as Lygia Clark described it, returned in your works, once again transformed into an image, to the plane, to being flat, to being an idea, to being the potential of the plane. While knowing that there are exceptions, and that at this moment you are working on new three-dimensional *Serpentinas*, I'd like you to talk about your relationship with collage, with the idea of "assembly" that this technique involves and with the Moebius strip, which you used to make a recent work entitled *bauhausmachine*. Could you comment on this? How and why did you arrive at it and come up with the title?

Odiros Mlászho

LPO Sua obra, cujo repertório é muito amplo, tem, entretanto, um segmento diretamente relacionado a uma estrutura que eu gosto de denominar de forma/não forma, isto é, uma forma que tem como um dos nomes fita de Moebius e cujo destino é, precisamente, desestabilizar a certeza local e os limites convencionais da "forma artística". Trata-se, em seu caso, da surpreendente e fascinante criação de modalidades de corte por meio das quais você inventou, em alguns de seus trabalhos, novas possibilidades para o *collage*. O que me interessa em suas colagens é, precisamente, a capacidade de se fundirem em imagem, para permanecerem em estado matricial de imagens: mais que o trabalho tectônico dos suplementos e das justaposições que as constituem, o que se sobressai delas é sua instância de matriz – como se torna imagem nelas, como elas se tornam imagem. Isso pode ser percebido claramente em *Serpentinas*, *Açougueiros*, *Butchers* e em outras séries semelhantes, nas quais você cria corpos de imagem e imagens de corpo a partir de um uso novo e criativo da fita de Moebius. O resultado digital dessas obras – seu liso aplanamento em uma imagem sem relevos, por assim dizer – é um elemento-chave: é como se a fita de Moebius, que é por definição um corpo tridimensional que surge a partir do plano, tal como Lygia Clark a descreveu, voltasse em suas obras, transformada de novo em imagem, ao plano, a ser plano, a ser ideia, a ser potência do plano. Mesmo sabendo que há exceções, e que neste momento você está trabalhando em novas *Serpentinas* tridimensionais, eu gostaria que você comentasse sua relação com a colagem, com a ideia de "montagem" que essa técnica envolve e com a fita de Moebius, a partir da qual você fez uma obra recente intitulada *bauhausmachine*. Você poderia comentá-la? Como você chega, e por quê, a ela e a seu título?

OM Eu diria que esses procedimentos me ocorrem de maneira espontânea, intuitiva e envolvidos por informações específicas vindas de fontes

OM I would say that these procedures come to me spontaneously, intuitively and involved by specific information coming from multiple sources - the work itself, consolidated affective references, among many others.

Actually, we know that it is more than this; that it's the sum of an enormous series of concentrated efforts from which we gather and discard a large quantity of occurrences that take place inside of a very comfortable plane of controlled and provoked accidents. The attention that you can have in this state as well is practically the noblest result of an intimate, gradual, complex discipline, which includes the capacity to let oneself be taken in by a brand-new magnetism, even for the undetermined knowledge which we can have of ourselves, as well as the environment that we construct in the silence of the studio, the familiarity that roots us in the world.

Bauhausmaschine is a small rehearsal, a technical verification, a preparatory study for a larger thought that would later have resonance in the series Livros Alterados [Changed Books]- for which I am still developing other strategies. It's the construction of paper objects with the cut paper technique, also used by photographers Francis Bruguière and Frederick Sommer, among others, and in which I introduced a new procedure - twisting. The matrix is discarded after being registered and I gave the name of Cut and Twist to this small set of procedures. I believe that the kinship with the Moebius strip emerged, or reemerged, precisely from these twists and which, as such, had already come from other small rehearsals.

As far as the name goes, in the matrix object which underpins the document, I think I have seen emphasis on the formal and made a poetic allusion to the concepts introduced by this school.

LPO You once said that your work began with an interest in literature, specifically in your practice of poetry. You have spoken, clarifying that you don't consider yourself a poet, of the "aesthetic content of the word." I'd like you to comment on this; more specifically, I'd like to better understand how you relate your work to poetry.

OM Poetry and visual arts are frontier languages and they have quite a lot of common ground. It's an old, immense, fascinating territory. Trying to understand exactly what they share, I believe, has been a great adventure and this is something I work on passionately. Naturally,

múltiplas - o próprio trabalho, referências afetivas consolidadas, entre tantas outras.

Na verdade, sabemos que é mais que isso; é a soma de uma série enorme de esforços concentrados dos quais recolhemos e descartamos uma grande quantidade de ocorrências dentro de um muito agradável plano de acidentalidades provocadas e controladas. A atenção que se pode ter nesse estado, também, é praticamente o resultado mais nobre de uma disciplina íntima, gradual, complexa, na qual incluiria a capacidade de se deixar arrebatado por um magnetismo inédito, até mesmo para o indeterminado conhecimento que se possa ter de si próprio, também do ambiente que construímos no silêncio do estúdio, a familiaridade que nos enraíza no mundo.

bauhausmaschine é um pequeno ensaio, uma verificação técnica, um estudo preparatório para um pensamento maior que teria, depois, ressonância na série Livros Alterados. Também sobre o qual ainda estou desenvolvendo outras estratégias. É a construção de objetos de papel com a técnica *cut paper*, também usada pelos fotógrafos Francis Bruguière e Frederick Sommer, entre outros, e na qual introduzi um procedimento novo, que é a torção. A matriz é descartada depois de registrada e dei o nome de Corte e Torção a esse pequeno conjunto de procedimentos. Creio que o parentesco com a fita de Moebius terá surgido, ou ressurgido, justamente nessas torções e no que já vinha, como tal, de outros pequenos ensaios anteriores.

Quanto ao nome, no objeto matricial subjacente ao registro, penso ter visto uma ênfase no formal e fiz uma alusão poética a conceitos introduzidos por essa escola.

LPO Você disse alguma vez que sua obra se inicia com um interesse pela literatura, e concretamente em sua prática da poesia. Você falou, esclarecendo que não se considera poeta, do "conteúdo estético da palavra". Eu gostaria que você comentasse isso; mais especificamente, gostaria de entender melhor como você relaciona sua obra com a poesia.

OM Poesia e arte visual são linguagens fronteiriças e têm uma faixa comum bastante ampla. É um território antigo, imenso, fascinante. Entender exatamente como elas se tocam, creio, tem sido uma grande aventura e é nisso que eu trabalho com paixão. Incluí, naturalmente, pesquisa, experimentação, esforço técnico, informação, acasos e surpresas em abundância. Com objetividade, posso falar apenas da minha experiência.

this includes research, experimentation, technical effort, information, chance and plenty of surprises. I can only speak objectively of my own experience.

Everything the contact with words can have of fullness, physicality and strangeness has prevailed. They are signs of a radical dimension that clearly represents my position at that initial period. If there is a universal contingency in the artistic act, which can, on the other hand, categorize me as an individual, it has to be manifested in this way: physicality and strangeness. The weight of the word as a structural, truly material, atomic, molecular element, more than a semantic one, is part of my origin. This strangeness, on the other hand, like an apocryphal navigational chart, contained the main energy that I carried from poetry to the visual in itself. The way that these two intimate powers interact during this time represent me faithfully as a person, as an artist and also, naturally, the work and what I intend as a destination.

I usually work in series - perhaps this is due to the genuinely experienced knowledge that there is a parental relationship between the works, which is formed during a process that is unique and singular for each segment. There is, however, a family bond between them that is closer or more distant. In *Butchers and Serpentinás*, and other works, for example, it is unequivocal. In other "families," the limit between the flat and the three-dimensional alternates in a more emphatic way, generating, as we see, relatives of more distant lineage. *Livros Alterados*, *bauhausmachine*, *Camouflage*, for example. I believe that a general family lineage is patent in my work, mainly, in a greater perspective of assembly, or even, only through it. And what traces these vectors, their confluences and separations, is a special attention to the way the technical procedures appear, are implemented and operate.

I would like to emphasize the question of technique in the general development of works as an imperative necessity and, in a general way, my identity as an eminently technical artist. Temporarily emptying the word of its semantic totality, for example, and later reducing the textual to the physical and, even more so, the word to the letter, to the molecular, atomic, as I said, is an effort that is only possible through a technical repertoire or, more than this, what obligates me to combine a variety of lesser procedures. Or to adapt previous carefully-archived acquisitions into personal, dynamic, global, interactive knowledge that is in permanent mutation. There is a moment in the artistic act where technical

O que o contato com a palavra pudesse ter de plenitude, fisicalidade e estranheza prevaleceu. São indícios de uma dimensão radical que representa bem a minha posição naquela época inicial. Se há uma contingência universal no fazer artístico, o que pode, por outro lado, me particularizar como indivíduo, haverá de ter se manifestado desta forma: fisicalidade e estranheza. O peso da palavra como elemento estrutural, material mesmo, atômico, molecular, mais que o semântico, está na minha origem. Essa estranheza, por outro lado, como uma carta marítima apócrifa, continha a energia principal que me carregaria da poesia para o visual, em si. A forma como essas duas potências íntimas interagiram ao longo desse tempo me representam fielmente como pessoa, como artista e também, naturalmente, o trabalho e o que eu presumo ter como destino.

Tenho o costume de trabalhar em séries - isso talvez se deva ao conhecimento vivido de que há uma relação parental entre as obras, que se forma durante um processo ímpar e particular de cada segmento. Há, no entanto, um elo familiar mais próximo, ou mais distante, entre eles. Em *Butchers e Serpentinás*, e outros trabalhos, por exemplo, é inequívoco. Em outras "famílias", o limite entre o plano e o tridimensional se alterna de maneira mais contundente gerando, assim como vemos, parentes de linhagem mais distante entre si. Os *Livros Alterados*, *bauhausmachine*, *Camouflage*, por exemplo. Creio que fique patente uma linhagem familiar geral do meu trabalho, sobretudo numa perspectiva maior de conjunto, ou mesmo somente através dela. E o que há para rastrear esses vetores, suas confluências e afastamentos é uma atenção especial sobre a maneira como os procedimentos técnicos aparecem, se implantam e operam.

Gostaria de enfatizar a questão técnica no desenvolvimento geral dos trabalhos como uma necessidade imperativa e, de forma geral, minha identidade como um artista eminentemente técnico. Esvaziar temporariamente a palavra de sua totalidade semântica, por exemplo, e depois reduzir o textual ao físico e, mais ainda, da palavra à letra, até o molecular, atômico, como dizia, é um esforço apenas possível por meio de um repertório técnico ou, mais que isso, o que me obriga à combinação de vários procedimentos menores. Ou à adaptação de aquisições anteriores carinhosamente arquivadas em um conhecimento pessoal, dinâmico, global, interativo, em permanente mutação. Há o momento do fazer artístico em que perícias técnicas sobre determinadas obras são mais reveladoras de sua interioridade do que qualquer outra abordagem. Entender, por exemplo, o indeterminado parentesco entre as colagens e o tridimensional convida a

expertise in determined works is more revealing of the inner nature than any other approach. Understanding, for instance, the undetermined kinship between collages and the three-dimensional invites an abstraction which is not common. Understanding that collage emerges and has an active life through sculptural practices; that it looks more like something three-dimensional than a drawing, a painting or a photo, things which suggest closer proximity. That it yields, and later expands into, a matrix dimension, is merely a testament to its natural and exclusive origin, given that no other technique employs this rite of transposition. Incidentally, this is what intensifies the language's power through the physical presence of an object derived from its own, intimate, though hidden, three-dimensional counterpoint. The Moebius model, present in the series of collages, references this fact well. *bauhausmaschine* is a postcard from this city.

When I used the word physicality to qualify my passion for the textual, I don't think this was an exaggeration. Of course, this does not exclude the enormity of the semantic world, which perhaps amplifies and intensifies it. There had to have been a technical effort in this origin in order to transit between these two dimensions, create visual access and illuminate an artistic curiosity that has been with me since the beginning. Regarding the strangeness, it's the light for those who use clarity.

LPO Allow me to quote: "[...] it's the word and its poetic instance, its metamorphosis, the common territory in which configuration declines into syntax and form."

OM The word was an appendix which I abandoned and to which I returned. I gave it up as poetry and reclaimed it as image. I did not renounce it, nor did I retrieve it. I believe that it was a time, the necessary time for me to acquire the skills, even in the technical sense, which is quite considerable but, also, overall, to identify a potential that had not been tested, or even experimented with. *Hóstia-leigo* [Host-laic], the project of an experimental book of poetry from 1992, has intensified visual elements both in its graphic and textual dimensions. It's a quite synthetic essay rehearsal whose registers I intend to deepen. It's the record of a discovery, a witness to this immersion; the link where the two contingencies can be preserved in a single state. When I mention poetry, I want to have a reference of absolute totality - as I said

uma abstração que não é comum. Entender que a colagem surge e tem sua vida ativa através de condutas escultóricas; que se aparenta, portanto, mais com o tridimensional que com o desenho, a pintura ou a fotografia, com quem sugere uma vizinhança mais próxima. Que ela resulte de e depois se expanda em uma dimensão matricial é apenas um documento de sua origem natural e exclusiva, dado que nenhuma outra técnica emprega esse rito de transposição. É o que, a propósito, intensifica a potência da linguagem pela presença física de um objeto oriundo de seu próprio íntimo, embora oculto, contraponto tridimensional. O modelo de Moebius, presente nas séries de colagens, referencia bem esse fato. *bauhausmaschine* é um cartão postal dessa cidade.

Quando usei a palavra fisicalidade para qualificar minha paixão pelo textual, penso não ter exagerado. Claro, isso não descarta a imensidão do universo semântico, quem sabe o amplie e intensifique. Nessa origem, terá sido um esforço técnico transitar entre essas duas dimensões, criar acesso plástico e iluminar uma curiosidade artística que me acompanha desde o início. Quanto à estranheza, será a luz de quem usa a claridade.

LPO Permito-me citá-lo: "[...] é a palavra e sua instância poética, sua metamorfose, o território comum no qual a figuração se declina em sintaxe e forma".

OM A palavra foi um apêndice que eu abandonei e ao qual retornei. Larguei como poesia e retomei como imagem. Não renunciei nem reconquistei. Creio ter sido um tempo, o tempo necessário para me habilitar, mesmo no sentido técnico, que é bastante considerável, mas sobretudo, identificar um potencial que não havia sido testado ou mesmo experimentado. *Hóstia-leigo*, projeto de um livro experimental de poesia, de 1992, tem os elementos visuais intensificados tanto na dimensão gráfica quanto na textual. É um ensaio bastante sintético cujos registros pretendo aprofundar. É o documento de uma descoberta, o testemunho dessa imersão; o elo no qual pude preservar as duas contingências em um único estado. Quando menciono poesia, quero ter uma referência de plena totalidade - como já disse, atômica, molecular, até as estratificações mais elevadas. É a natureza. O *habitat* natural. A biosfera. O território geral onde procuro minhas referências, a cultura, a matéria, o movimento geral das metamorfoses nas quais encontro boa parte das minhas energias principais. As escolhas estão cercadas de ocorrências naturais, e descrevê-las,

before, atomic, molecular, even higher stratifications. It's nature. The natural habitat. The biosphere. The general territory where I seek my references, culture, material, the general movement of the metamorphoses where I find a large part of my main energies. The choices are surrounded by natural occurrences and describing them, before the discourse, is pure observation. Syntax is the return to the discourse. Form is to be observed. Balance, to the equalization of these two interchangeable conditions, figure and poetry, results in being both circumstantial and decisive.

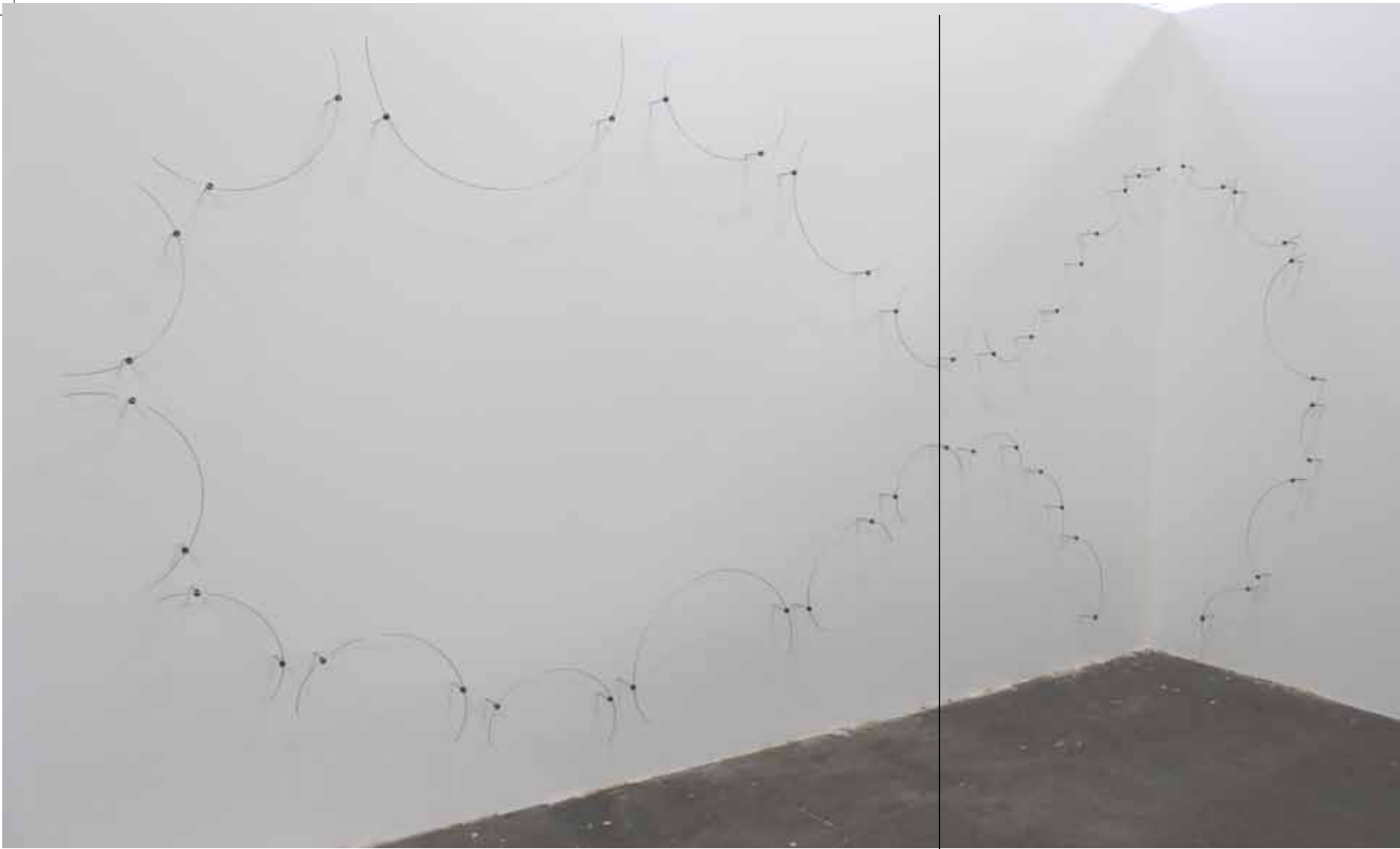
LPO In many of your series, your work makes use of typographic material and is developed as a system of deconstruction and condensation of texts and graphic organisms composed of words. As such, in addition to a possible relationship with concrete poetry, your work is, in my view, fundamentally visual – including your more “lyrical” aspect. I ask myself if one could say that your work offers continuity to a modern poetic aspiration: that of expanding the word beyond its meaning, to something beyond what it signifies, and transforming it into an object, into a thing, into pure presence. Is this how the relationship between “syntax and figuration” should be understood, which you refer to in the text cited above, or is this the idea of the “metamorphosis of the word into form”?

OM Making use of typographic material, when I refer metaphorically to the atomic, to the molecular, is a very simple feat. It's simplifying, as a matter of fact. Affective. I have a tendency to reunite distant instances in closer and more simplified dimensions. Sometimes, the necessity to dissect them; other times, to make them explode. The general meaning is, or will be, to provoke ordinary fragmentations in search of a more factual understanding of what is diffused. And reconstructing, later, by this purely elective affectivity what was pleasure in primal state. Sopa Nômade [Nomadic Soup], Flaps, Técnicas Avançadas para Travessias de Espelhos [Advanced Techniques for Mirror Crossing], Vozes nas Cortinas [Voices in the Curtains]- these are series where I sought to cultivate a posture of this order. The idea is that the affectivity is a gap in which the artistic fact is found.

antes do discurso, é pura observação. A sintaxe é o retorno ao discurso. A forma, ao observado. O balanço, a equalização dessas duas condições intercambiáveis, figura e poesia, resulta em ser tanto circunstancial quanto determinante.

LPO Sua obra recorre, em muitas de suas séries, ao material tipográfico e se desenvolve como um sistema de desconstrução e condensação de textos e organismos gráficos compostos de palavras. Assim, para além da relação possível com a poesia concreta, sua obra é, a meu ver, fundamentalmente visual – inclusive em seu aspecto mais “letrista”. Pergunto-me se é possível dizer que sua obra oferece continuidade a uma aspiração poética moderna: a de expandir a palavra para além de seu sentido, para além de seu significado, e transformá-la em um objeto, em uma coisa, em uma pura presença. É dessa maneira que pode ser entendida a relação entre “sintaxe e figuração”, à qual você se referiu no texto citado, ou essa ideia de “metamorfose da palavra em forma”?

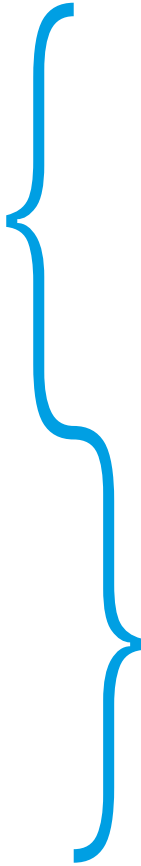
OM Recorrer ao material tipográfico, quando me referi metaforicamente ao atômico, ao molecular, é um manejo muito simples. Simplificador, melhor dizendo. Afetivo. Há em mim uma tendência para reunir instâncias distantes em dimensões mais próximas e simplificadas. Às vezes, a necessidade de dissecar; outras, de fazer explodir. O sentido geral seria, ou será, provocar fragmentações ordinárias em busca de um entendimento mais factual do que está difuso. E reconstruindo, depois, por essa afetividade puramente eletiva, o que era prazer em estado primevo. Sopa Nômade, Flaps, Técnicas Avançadas para Travessias de Espelhos, Vozes nas Cortinas são séries nas quais busquei cultivar uma postura dessa ordem. A ideia de que a afetividade é um hiato onde o fato artístico nos encontra.



Desenho

Drawing

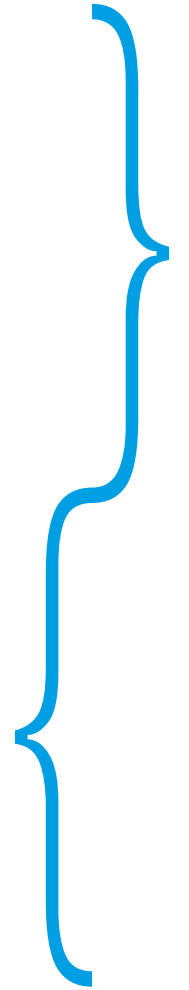
1992/2012

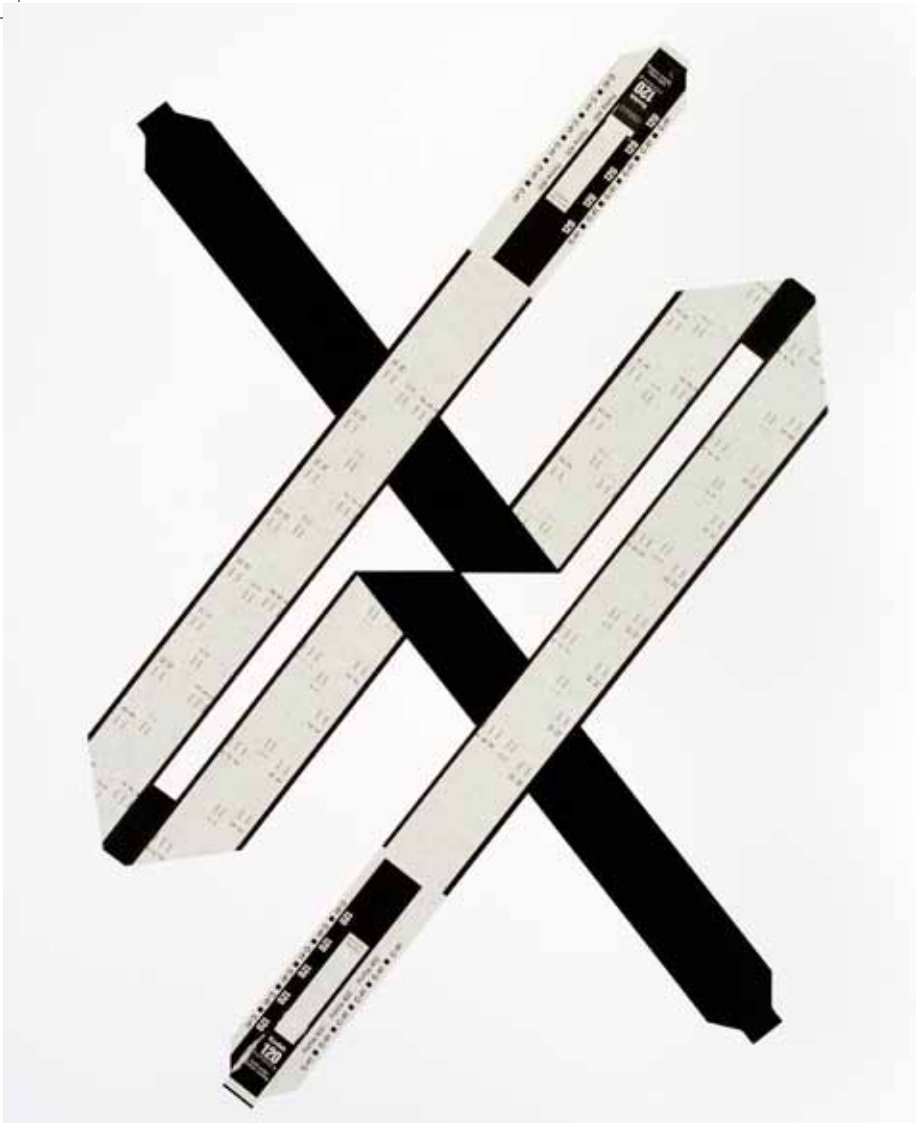


(peixe, sombra) dentrofora (do céu da boca) d'água (,)
(fish, shadow) insideout (the roof of the mouth) of water (,)
2013



(peixe, sombra) dentrofora (do céu da boca) d'água (,)
(fish, shadow) insideout (the roof of the mouth) of water (,)
2013





Portra 400
da série Pontos cegos móveis
from the series Movable Blind Spots
2013



Velvia 100F
da série Pontos cegos móveis
from the series Movable Blind Spots
2013



Martindale-Hubbell / International Law Directory
da série Livros alterados
from the series Altered Books
2011



Martindale-Hubbell / International Law Directory
da série Livros moles
from the series Soft Books
2013



Deutsches Wörter Buch
da série Livros cegos
from the series Blind Books
2012



Ramona_Verano
da série Vozes nas cortinas
from the series Voices in the Curtains
2013

Nascido em 1963 em Sant'Ana do Livramento, Hélio Ferverza vive e trabalha em Porto Alegre, Brasil. Em sua prática artística utiliza diferentes meios, nos quais noções como as de apresentação ou vazio são recorrentes. Realiza exposições individuais e coletivas em diversos países desde o início dos anos 1980. É doutor em artes plásticas pela Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, professor do Instituto de Artes da UFRGS e pesquisador do CNPq. Desenvolve propostas e atividades artísticas junto ao programa FPES – Perdidos no Espaço. Em 2003, publicou, pela Escrituras Editora, *O + é deserto*, da série Documento Areal.

Born in Sant'Ana do Livramento in 1963, Hélio Ferverza lives and works in Porto Alegre, Brazil. He uses different mediums in his artistic work, in which the notions of presentation and the void are recurrent features. He has been exhibiting individually and collectively in various countries since the early 80s. Holder of a doctorate in the arts from Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, he is a lecturer at the Art Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul and is a CNPq researcher. He develops artistic projects and activities through the FPES – Perdidos no Espaço [Lost in Space] Program and is the author of the book *O + é deserto*, from the series Documento Areal.

Pontuações para dentrofora (acercamentos) Punctuations for Insideout (Approaches) • 2011

Instalação • Fitas de Moebius de diversos comprimentos e larguras, confeccionadas em diferentes materiais, como celofane, cetim, jornal, dinheiro, revistas, filmes fotográficos, fitas de sinalização, fitas de máquinas registradoras Installation • Moebius strips in different lengths and widths, manufactured in different materials, such as cellophane, satin, newspaper, money, magazines, photographic film, sign tapes, cash box tape • Dimensões variáveis Dimensions variable

Conjunto vazio Empty set • 1998

2 fotografias, moldura, vidro 2 photographs, frame, glass • 40 × 60 cm cada each

Sem título Untitled • 1991-1995

Fotografia, moldura, vidro Photograph, frame, glass • 22 × 27 cm

Contre-jour [Contra luz] Against Daylight • 1993

Fotografia, moldura colorida, vidro Photograph, colored frame, glass • 46,5 × 31,5 cm

Desenho [Drawing] • 1992/2012

Instalação • Fios metálicos, pregos, ímãs Installation • Metallic wires, pins, magnets • Dimensões variáveis

(peixe, sombra) dentrofora (do céu da boca) d'água (,) (fish, shadow) insideout (the roof of the mouth) of water (,) • 2013

Projeto de instalação • Fotografias, recortes em vinil adesivo, vitrines Project for installation • Photographs, adhesive vinyl cutouts, displays • Dimensões variáveis Dimensions variable

Nascido em 1960, em Mandirituba, o artista plástico Odires Mlászho vive e trabalha em São Paulo desde 1983. Autodidata, na década de 90 realizou desenhos sobre ilustrações impressas. Em 1996, passa a trabalhar com a apropriação de imagens fotográficas retiradas de livros, periódicos e álbuns, nas quais interfere, sobretudo, com colagens e incisões. Nessa época, começa a expor em salões e a produzir mostras individuais, dando visibilidade nacional a sua obra. Em 1997, é premiado no 5º Salão Victor Meirelles, em Florianópolis, com uma série de retratos masculinos em que sobrepõe fotos de olhos recortados de revistas contemporâneas a reproduções de esculturas greco-romanas. Em 1998, recebe o Prêmio Brasília de Artes Visuais do Museu de Arte de Brasília e em 2001 integra a Coleção Pirelli/Masp.

Born in Mandirituba in 1960, the artist Odires Mlászho has lived and worked in São Paulo, Brazil, since 1983. A self-taught artist, in the 90s he made drawings over printed illustrations. From 1996 on, he has been working with photographic images extracted from books, periodicals and albums, over which he intervenes with collages and incisions. During this time, he began to exhibit in salons, giving national visibility to his work. In 1997, he was awarded a prize at the 5th Victor Meirelles Salon, in Florianópolis, for a series of male portraits over which he superposed photographs of eyes cut out from a variety of sources, ranging from contemporary magazines to reproductions of Greco-Roman sculptures. In 1998, he was awarded the Brasília Visual Arts Prize, from the Brasília Art Museum, and in 2001 he had work acquired by the Pirelli/Masp Collection.

bauhausmaschine I · 2007, **bauhausmaschine II** · 2007, **bauhausmaschine III** · 2007

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Ultrasmooth 305 gr. Print with pigmented paint on Hahnemuehle Photo Rag Ultrasmooth 305g paper · Fotografia Photograph · 88 × 66 cm cada each

Skinner IX · 2009, **Skinner X** · 2009

Série: **Mestres açougueiros e seus aprendizes** Series: **Master Butchers and Their Apprentices** · Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Ultrasmooth 305 gr. Print with pigmented paint on Hahnemuehle Photo Rag Ultrasmooth 305g paper · 135 × 100 cm cada each

Butcher IV · 2007

Série: **Mestres açougueiros e seus aprendizes** Series: **Master Butchers and Their Apprentices** · Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Ultrasmooth 305 gr. Print with pigmented paint on Hahnemuehle Photo Rag Ultrasmooth 305g paper · 120 × 160 cm

E100G · 2013, **HPS Plus** · 2013, **Lomograph I** · 2013, **Lomograph II** · 2013, **Lomograph III** · 2013, **Lomograph IV** · 2013 **Neopan** · 2013, **Neopan SS** · 2013, **Pan F Plus50** · 2013, **Portra 400** · 2013, **Pro 160 NS** · 2013, **Provia 100F** · 2013, **Provia 400** · 2013, **SFX 200** · 2013, **Superia X-Tra 400** · 2013, **Velvia 100F** · 2013

Série: **Pontos cegos móveis** Series: **Movable Blind Spots** · Colagem sobre papel Crescent Collage on Crescent paper · 91 × 71 cm cada each

Deutsches Wörter Buch · 2012

Série: **Livros cegos** Series: **Blind Books** · Livro alterado Altered book · 3 conjuntos com 2 livros 3 sets with 2 books · 24 × 23 × 14 cm cada each · Sobre prateleiras de madeira medindo On wooden shelves measuring 32 × 32 × 6 cm

Martindale-Hubbell / International Law Directory · 2011

Série: **Livros moles** Series: **Soft Books** · Livro alterado Altered book · 7 conjuntos com 2 livros 7 sets with 2 books · 34 × 27 × 13 cm cada each · Sobre prateleiras de madeira medindo On wooden shelves measuring 32 × 32 × 6 cm

Martindale-Hubbell / International Law Directory · 2011

Série: **Livros Alterados** Series: **Altered Books** · Livro alterado Altered book · 4 conjuntos com 5 livros 4 sets with 5 books · 84 × 84 × 8 cm cada each · Sobre 4 mesas de madeira medindo On 4 wooden tables measuring 74 × 90 × 90 cm

H.Face_Haad · 2013, **Computer_Programm** · 2013, **Fette Lenz Antiqua_Visamata** · 2013, **Visamat_Pierrot** · 2013, **Haad_Busride** · 2013, **Ramona_Verano** · 2013, **Caslon's Archaic Italic** · 2013, **Amelia_All Shadow** · 2013, **Armintype** · 2013, **Subway_Coal** · 2013

Série: **Vozes nas cortinas** Series: **Voices in the Curtains** · Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g Pigmented mineral ink print on Kozo Thick White Paper 110g · 110 × 135 cm cada each

Nascido em 1908, na Suíça, estudou na Bauhaus de Dessau (1927-29). Fez parte do grupo Abstraction-Création, criou a associação de artistas suíços modernos Allianz (1937) e, em 1948, exibiu suas obras em Stuttgart com Joseph Albers e Jean Arp. Ganhou o grande prêmio aquisição na I Bienal de São Paulo (1951) com a obra *Unidade tripartida*. Nesse mesmo ano fundou a Hochschule für Gestaltung em Ulm, da qual foi o primeiro reitor. A escola era voltada para o estudo das técnicas da arte e do design. Bill se utilizava da geometria a fim de apresentar uma nova visão sobre as recentes descobertas científicas. Suas esculturas foram precursoras das estruturas primárias da Minimal Art. Max Bill morreu em Berlim aos 85 anos.

Born in Switzerland in 1908, Max Bill studied at the Bauhaus in Dessau (1927-29). He was a member of the Abstraction-Creation group, created Allianz, the association of Swiss modern artists (1937), and exhibited alongside Joseph Albers and Jean Arp in Stuttgart in 1948. He won the Acquisitions Prize at the 1st Bienal de São Paulo in 1951 for the sculpture *Unidade tripartida* [Tripartite Unity]. That same year he founded the Hochschule für Gestaltung at Ulm, of which he was the first rector. The school was devoted to the study of techniques in art and design. Bill used geometry as a means toward presenting a new vision of recent scientific discoveries. His sculptures were forerunners of the primary structures of Minimal Art. Max Bill died in Berlin at the age of 85.

Unidade tripartida [Tripartite Unity] • 1948/1949

Aço inoxidável Stainless steel • 113,5 × 83 × 100 cm

© Coleção Collection Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Lygia Clark nasceu em 1920 em Belo Horizonte. Foi aluna de Léger em Paris e participou ativamente do movimento construtivo carioca na década de 1950. A partir de 1959, com a criação dos *Bichos*, esculturas de metal com articulações que deveriam ser manipuladas pelo público, sua obra perdeu gradativamente o caráter de objeto, convertendo-se em proposições que se situam na fronteira entre arte e terapia corporal. Muitas dessas experiências, como *Nostalgia do corpo*, *O corpo é a casa* e *Baba antropofágica* foram desenvolvidas com um grupo de alunos em Paris, onde ela viveu e lecionou entre 1968 e 1977. Lygia Clark morreu em 1988, no Rio de Janeiro.

Lygia Clark was born in 1920 in Belo Horizonte, Brazil. She studied with Léger in Paris and participated actively in the constructivist movement in Rio de Janeiro in the 1950s. From 1959 on, the artist created *Bichos* [Beasts], metal sculptures with moveable parts that were meant to be manipulated by the viewer. Her work gradually moved away from the creation of objects toward propositions which lie on the border between art and corporal therapy. Many of these experiments, such as *Nostalgia do corpo* [Nostalgia of the Body], *O corpo é a casa* [The Body Is the House] and *Baba antropofágica* [Anthropophagic Drool] were developed with a group of students in Paris, where she lived and taught between 1968 and 1977. Lygia Clark died in 1988, in Rio de Janeiro, Brazil.

Obra mole [cópia de exibição] Soft Work [exhibition copy] • 1964-2012
Borracha industrial • 2 círculos Industrial rubber • 2 circles •
Ø 49 cm × 84 cm cada each
© Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

Nascido em 1907 em Milão, Itália, Bruno Munari participou dos movimentos futurista e de arte concreta e trabalhou para empresas como Mondadori, Einaudi, Olivetti e Danese. Dentre seus prêmios mais importantes estão o Compasso d'Oro da Associazione per il Disegno Industriale (1954, 1955 e 1979), a medalha de ouro na Triennale di Milano com os *Livros ilegíveis*, o Prêmio Andersen como melhor autor para a infância (1974), e o Prêmio Gráfico Fiera di Bologna per l'Infanzia. Dedicou-se intensamente a atividades didáticas. No Brasil, foram publicados seus livros *Design e comunicação visual* (Martins, 2011), *Das coisas nascem coisas* (Martins, 2008) e *Na Noite Escura* (Cosac Naify, 2008). Munari morreu em 1998, em Milão.

Born in 1907 in Milan, Italy, Bruno Munari was a member of the Italian Futurist and Concrete movements and worked for such companies as Mondadori, Einaudi, Olivetti and Danese. Among his many awards were the Compasso d'Oro from the Associazione per il Disegno Industriale (1954, 1955 and 1979), the gold medal at the Triennale di Milano for his *Libri illegibile* [Illegible Books], the Andersen Award for best children's author (1974), and the Graphic prize at the Fiera di Bologna per l'Infanzia. His books published in Brazil are *Design e comunicação visual* (Martins, 2011), *Das coisas nascem coisas* (Martins, 2008) e *Na Noite Escura* (Cosac Naify, 2008). Munari died in 1998, in Milan.

Côncavo/convexo [Concave/Convex] • 1947

Rede de ferro zincado Zincified iron mesh • 55 × 55 × 55 cm

© Roma, National Gallery of Modern Art. By permission of Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO**Projetos e produção Projects and Production**

Produtores Producers Felipe Isola, Helena Ramos, Joaquim Millan, Waleria Dias, Viviane Teixeira *assistente geral General Assistant*, Veridiana Simons *assistente Assistant*, Vivian Bernfeld *assistente Assistant*, Luiz Santorio *logística de transporte Transport Logistics*, Patricia Lima *transporte Transport*

Conservação Conservation Macarena Mora, Graziela Carbonari

Comunicação Communication

Coordenação de comunicação Communication Coordination Felipe Taboada *coordenador Coordinator*, Julia Bolliger Murari *assessora de imprensa Press Relations*

Coordenação de design Design Coordination Ana Elisa de Carvalho Price *coordenadora Coordinator*, Felipe Kaizer *designer gráfico Graphic Designer*, Adriano Campos, Douglas Higa *assistentes de design Design Assistants*

Coordenação editorial Editorial Coordination Cristina Fino *coordenadora Coordinator*, Diana Dobránszky *editora Editor*

Coordenação de internet Internet Coordination Victor Bergmann *coordenador Coordinator*

Apoio à coordenação geral Support to General Coordination Eduardo Lirani *assistente administrativo e produtor gráfico Administrative Assistant and Graphic Producer*

Assessoria de imprensa Press Office Pool de Comunicação

Desenvolvimento de website Website Development Conectt

Gerenciamento de documentação audiovisual Audio-visual Documentation Management Pedro Ivo Trasferetti von Ah

Educativo Bienal

Coordenação geral General Coordination Helena Kavaliunas *coordenadora de relações externas Coordinator of External Relations*, Laura Barboza *supervisora de formação e administrativo Supervisor of Training and Administrative*, Carolina Melo *supervisora de projetos e mostras Supervisor of Projects and Exhibitions*, Guga Queiroga *secretária Secretary*

Relações externas External Relations Ana Lua Contatore, Juliana Duarte, Maíra Martinez *assistentes Assistants*, Luan Inarra *estagiário Intern*

Formação de educadores Educator Training Pablo Tallavera, Elaine Fontana *coordenadores Coordinators*, Matias Monteiro, Ricardo Miyada *produtores de conteúdo e palestrantes Content Producers and Talks*

Projetos Projects Elisa Matos *coordenadora Coordinator*

Ações na comunidade Actions in the Community Bob Borges *coordenador Coordinator*

Comunicação Communication Daniela Gutfreund *coordenadora Coordinator*, Sofia Colucci *fotógrafa estagiária Intern Photographer*, Vivian Lobato *jornalista Journalist*, Amauri Carvalho *documentação audiovisual Audio-visual Documentation*

Produção Production Alexandre Furtado *coordenador de produção e logística Production Coordinator and Logistics*, Marcelo Tamassia *assistente de coordenação Coordination Assistant*, Dayves Vegini *produtor Producer*, André Bitinas, Pedro Nascimento *assistentes Assistants*

Administrativo Administrative Simone Martins *administrativo Administrative*, Lilian Dias *assistente Assistant*

Voluntários Volunteers Rosa Maria Maia Antunes *coordenadora Coordinator*, Cláudia Prechedes, Jéssica Rodrigues da Silva, Vera Cerqueira *voluntárias Volunteers*

Arquivo Bienal Adriana Villela *coordenadora Coordinator*, Ana Paula Andrade Marques, Fernanda Curi *pesquisadoras Researchers*, Giselle Rocha *conservação Conservation*, José Leite de A. Silva (Seu Dedé) *auxiliar administrativo Administrative Assistant*

Assessoria jurídica Legal Advisor Marcello Ferreira Netto

Finanças e controladoria Finance & Controllership Amarildo Firmino Gomes *contador Accountant*, Fábio Kato *auxiliar financeiro Financial Clerk*, Lisânia Praxedes dos Santos *assistente de contas a pagar Assistant*, Thatiane Pinheiro Ribeiro *assistente financeiro Financial Assistant*

Marketing e captação de recursos Marketing & Fundraising Marta Delpoio *coordenadora Coordinator*, Bruna Azevedo, Gláucia Ribeiro *analistas Analysts*, Raquel Silva *assistente administrativa Administrative Assistant*

Recursos humanos e manutenção Human Resources & Maintenance Mário Rodrigues *gerente Manager*, Rodrigo Martins *assistente de recursos humanos Human Resources Assistant*, Manoel Lindolfo C. Batista *engenheiro consultor Consultant Engineer*, Valdemiro Rodrigues da Silva *coordenador de compras e almoxarifado Supplies*

*Coordinator, Vinícius Robson da Silva Araújo comprador sênior Supplies Clerk,
Albert Cabral dos Santos auxiliar de recursos humanos Human Resources Assistant
Wagner Pereira de Andrade zelador Caretaker*

Secretaria geral *General Secretariat* Maria Rita Marinho *gerente Manager,*
Angélica de Oliveira Divino *auxiliar administrativa Administrative Assistant,*
Maria da Glória do E. S. de Araújo *cofeira Kitchen-maid,* Josefa Gomes *auxiliar
de copa Kitchen Help*

Tecnologia da informação *Information Technology* Leandro Takegami *coordenador
Coordinator,* Jefferson Pedro *assistente de TI IT Assistant*

Relações institucionais *Institutional Relations* Flávia Abbud *coordenadora
Coordinator,* Mônica Shiroma de Carvalho *analista Analyst*

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Curadoria *Curatorship* Luis Pérez-Oramas, André Severo

Coordenação Geral do Projeto *Project General Coordination* Emilio Kalil

Produção Executiva *Executive Production* Robson Bento Outeiro

Projeto Expositivo *Design of Installation Space* Martin Weigert

Logística de Transporte *Transport Logistics* Millenium Transportes

Coordenação de Montagem / Pavilhão Brasileiro em Veneza *Coordination of
Installation / Brazilian Pavilion in Venice* Martin Weigert

Produção gráfica em Veneza *Graphic Production in Venice* Ligia Pedra

Conservação / Pavilhão Brasileiro em Veneza *Conservator / Brazilian Pavilion in
Venice* Izadora Bertussi

Design de website *Website Design* Roman Iar Atamanczuk

Emprestadores *Lenders* Museu de Arte Contemporânea da Universidade de
São Paulo / MAC-USP, Associação Cultural "O Mundo De Lygia Clark",
Galleria Nazionale D'arte Moderna e Contemporanea

Agradecimentos *Acknowledgements* Ministério das Relações Exteriores *Ministry
of Foreign Affairs,* Embaixada do Brasil em Roma *Brazilian Embassy in Rome,*
Ministério da Cultura *Ministry of Culture,* Funarte, Antonio Grassi, Marco
Antônio Nakata, Mirian Lewin, Osvaldo Alves, Estela Alves, Instituto Tomie
Ohtake, Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Alvaro Clark, Alessandra
Clark, Paulo Roberto Amaral Barbosa, Tadeu Chiarelli

PUBLICAÇÃO PUBLICATION**Coordenação editorial** Editorial coordination Editorial Bienal**Design** Design Bienal**Tradução** Translation Matthew Rinaldi *Inglês English*, Gênese Andrade *Espanhol Spanish***Revisão** Proofreading Alícia Toffani *Português Portuguese*, Anthony Doyle *Inglês English***Pré-impressão** Pre-printing Studio Fasoli & Co. srl, Verona**Impressão** Printing Studio Fasoli & Co. srl, Verona**Tiragem** Print-run 500**IMAGENS IMAGES**[p.49] **Bruno Munari.** *Côncavo/Convexo.*Foto **Photo** Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo[p.50] **Lygia Clark.** *Obra mole.*Foto **Photo** Leo Eloy / Fundação Bienal de São Paulo[p.49] **Max Bill.** *Unidade tripartida.*Foto **Photo** Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo[p.49, 74-78] **Hélio Ferverza.**Foto **Photo** Hélio Ferverza[p.50] **Odiros Mlászho.** *bauhausmaschine.*Foto **Photo** Miguel Chaves[p.80-81] **Odiros Mlászho.** *Série Pontos cegos móveis Series Movable Blind Spots.*Foto **Photo** Rafael Cañas[p.82] **Odiros Mlászho.** *Série Livros Alterados Series Altered Books.*Foto **Photo** Sérgio Guerini[p.83-84] **Odiros Mlászho.** *Série Livros Cegos e Livros Moles Series Blind Books and Soft Books.*Foto **Photo** Edouard Fraipont**CAPA COVER****Odiros Mlászho.** *bauhausmaschine, 2010.*Foto **Photo** Miguel Chaves**Hélio Ferverza.** *Conjunto Vazio Empty set, 1998*Foto **Photo** Hélio Ferverza

