

NADJA DE CARVALHO LAMAS

**REVISITAMENTO “NA” E “DA” OBRA DE SCHWANKE**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação – Doutorado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientadora: Profa. Dra. Iceia Borsa Cattani.

PORTO ALEGRE  
2005

Catologação na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

L216r Lamas, Nadja de Carvalho  
Revisitamento “na” e “da” obra de Schwanke. / Nadja de  
Carvalho Lamas ; orient. Dr<sup>a</sup> Iceia Borsa Cattani – Porto  
Alegre : UFRGS, 2005.

337 p. ; il. : 30 cm

Orientador: Iceia Borsa Cattani  
Tese (Doutorado – em Artes Visuais  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

1. Artes visuais. 2. Revisitamento. 3. Curadoria. 4. Luiz  
Henrique Schwanke. I. orient. Cattani, Iceia Borsa. II. Título.  
CDD 704

## **Termo de Aprovação**

### **REVISITAMENTO “NA” E “DA” OBRA DE SCHWANKE**

por

**Nadja de Carvalho Lamas**

Tese julgada para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, área de concentração: História, Teoria e Crítica de Arte – Programa de Pós-Graduação – Doutorado em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

---

Profa. Dra. Sandra Rey da Silveira  
Coordenador(a) do programa de Pós-Graduação Doutorado em Artes Visuais

#### **BANCA EXAMINADORA:**

Profª Drª Maria José Justino - UFPR

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani  
Orientadora

Profª Drª Analice Dutra Pillar – UFRGS

Profª Drª Mônica Zielinsky – UFRGS

Profª Drª – Maristela Salvatori -UFRGS

**Porto Alegre, 09 de dezembro de 2005.**

Ao César, Cariman e Tainan pelo carinho, o apoio de sempre e a compreensão em tantas ausências, meu reconhecimento...

À minha mãe, meu pai (*in memoriam*), irmãos e irmãs pelo apoio incondicional e o aconchego...

tia Nildette, a sua força de vontade e garra foi, e sempre será, uma luz...

## ***Agradecimentos***

À Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, por ter acreditado nesta pesquisa, pela atenção, acompanhamento competente e esclarecedor.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Artes Visuais, do Instituto de Artes, pela acolhida e possibilidade de realização do doutorado.

Ao Prof. Dr. Marc Jimenez e à equipe do Laboratoire “Esthétique Théorique et Appliquée” da École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique & Sciences de l’Art, da Universidade Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, pelo acolhimento e possibilidade de realização do doutorado sanduíche.

À Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro durante a realização do doutorado sanduíche, na Universidade de Paris I – Panthéon - Sorbonne.

À Universidade da Região de Joinville – Univille, pelo apoio institucional e financeiro na realização do doutorado.

Por meio de Silvia, Sônia, Letícia, Sueli, Berenice e Taíza meus agradecimentos aos colegas e amigos de tantos anos de trabalho.

Ao Alexandre meu agradecimento muito especial pelo carinho, a amizade e o apoio constante antes, durante e após a estadia em Paris.  
Ale, você tem sido muito importante!

Aos colegas de turma Beatriz, Lurdi, Fajardo e Altamir pelo companheirismo e amizade.

A Maria Regina pelo apoio incondicional para a pesquisa e a grande amizade decorrente, meu profundo reconhecimento.

## **Resumo**

A presente tese tem como objeto de investigação o conceito de revisitamento, desenvolvido a partir de dois focos, inicialmente, na poética artística e posteriormente na reflexão sobre questões relativas às curadorias de obras e/ou exposições, consideradas como outra modalidade de revisitamento. A referência para a análise das questões propostas é a produção artística de Luiz Henrique Schwanke. A metodologia desenvolvida constituiu-se de pesquisa de campo, com a seleção e análise das obras, da leitura dos textos do artista, na maioria inéditos, e a análise de entrevistas com o artista. Realizou-se, também, intensa investigação teórica com o fim de embasar as questões conceituais e metodológicas identificadas nas obras e nas práticas curatoriais analisadas, e situá-las dentro do contexto da arte contemporânea e de seu sistema. A obra do artista revelou-se significativa para a realização da análise propostas, possibilitando a sua ampliação conceitual para espaços além dos previstos inicialmente, para se constituírem uma contribuição para a reflexão sobre a arte contemporânea.

**Palavras-chave:** revisitamento; poética artística; curadoria; Luiz Henrique Schwanke.

## **Abstract**

The present thesis has as investigation objective the concept of revisiting, developed from two focuses, at first in the artistic poetry and afterwards in the reflection about issues related to the art works or exposition curatorship, considered as another modality of revisiting. The reference for the proposed questions analysis is the art production of Luis Henrique Schwanke. The utilized methodology was composed of a field research, with a selection and analysis of the art works, of the reading of the artist's texts, most of them original and of the analysis of the interviews made with the artist. An intense theoretical investigation was also carried out in order to ground the conceptual and methodological questions identified in the art works and in the analyzed curatorship practices, and place them in the contemporaneous art contexts and its system. The artist's work of art manifested significant potential for the investigated conceptual questions analysis, allowing its enlargement for spaces beyond the proposed at first, constituting a contribution for reflection about contemporaneous art.

**Keywords:** revisiting; artistic poetry; curatorship; Luiz Henrique Schwanke.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Hans Holbein, o Jovem – Erasmo de Roterdã – 1523.....	p.77
Figura 2: Schwanke – Hans Holbein – Erasmo de Roterdã .....	p.78
Figura 3: Schwanke – Delimitação de espaço – 1978.....	p.80
Figura 4: Andy Warhol – Dot it yourself .....	p.81
Figura 5: Schwanke. Sem título. Série Sonetos.....	p.84
Figura 6: Schwanke – estudo com estrutura de sonetos sobre papel de revista.....	p.85
Figura 7: Schwanke – estudo com estrutura de sonetos sobre papel de revista.....	p.85
Figura 8: Schwanke – estudo com estrutura de sonetos sobre papel de revista.....	p.85
Figura 9: Schwanke. De uma conversa com Paulo sobre Mondrian.....	p.89
Figura 10: Schwanke. Asinus in tegulis a Vênus triunfante, Pauline Borghese Bonaparte de Canova.....	p.91
Figura 11: Antonio Canova – Pauline de Borghese como Vênus – 1805-1808.....	p.92
Figura 12: Schwanke. São José Carpinteiro de La Tour.1979.....	p.97
Figura 13: Georges de La Tour – São José Carpinteiro .....	p.97
Figura 14: Schwanke. A Anunciação de Leonardo.....	p.100
Figura 15: Leonardo da Vinci. Anunciação. 1472-74.....	p.100
Figura 16: Schwanke. Baco de Caravaggio. 1979.....	p.101
Figura 17: Caravaggio. Autoretrato como Baco enfermo. 1593-1594.....	p.101
Figura 18: Schwanke. Sem título (Série Mancúspias).....	p.105
Figura 19: Schwanke. Sem título. 1985.....	p.106
Figura 20: Sem título. 1987. Madeira, plástico, ferro.....	p.109
Figura 21: Sem Título. 1983. Suástica de cabelo, caixa de pó de arroz TABU DANA, moedas, caixa de madeira e vidro.....	p.109
Figura 22: Schwanke. Brasilidade. 1987.....	p.116
Figura 23: Schwanke. Sem Título. 1987. Madeira, ferro e plástico.....	p.117
Figura 24: Schwanke. Sem Título. 1989 . Plástico, ferro e madeira.....	p.120
Figura 25: Schwanke. Sem título. 1989. Plástico, ferro.....	p.121
Figura 26: Yves Klein. IKB – 73. 1960 – monocromo.....	p.123
Figura 27: Yves Klein. L’esclave Mourant.1962 .....	p.123
Figura 28: Schwanke. Sem título. Instalação.....	p.124
Figura 29: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca Barão do Santo Ângelo – IA/UFRGS.....	p.173
Figura 30: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca Barão do Santo Ângelo – IA/UFRGS	p.173
Figura 31: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca Barão do Santo Ângelo – IA/UFRGS	p.174
Figura 32: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca Barão do Santo Ângelo – IA/UFRGS	p.174
Figura 33: Universo Poético de Schwanke – Museu de Arte de Joinville - MAJ	p.177
Figura 34: Universo Poético de Schwanke – Museu de Arte de Joinville - MAJ	p.178
Figura 35: Universo Poético de Schwanke – Museu de Arte de Joinville - MAJ	p.179
Figura 36: a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo/desenhos de 1978 a 1980/apogeu do claro-escuro pós-caravaggio – Galeria Sérgio Milliet, 1980	p.182
Figura 37: a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo/desenhos de 1978 a 1980/apogeu do claro-escuro pós-caravaggio – Galeria Sérgio Milliet, 1980	p.182
Figura 38: Sala Especial “Luiz Henrique Schwanke” – VI Salão Victor Meirelles - MASC	p.183
Figura 39: Sala Especial “Luiz Henrique Schwanke” – VI Salão Victor Meirelles – MASC	p.184
Figura 40: Schwanke. Paralelepípedo de Luz.1990. Spots de luz alógena, espetos e cortina de algodão, suporte de ferro	p.191
Figura 41: Luiz Henrique Schwanke. Centro cultural Portão – MUMA, 2001	p.192
Figura 42: Schwanke. Sem Título. 1985. Desenho, técnica mista sobre papel	p.193
Figura 43: Schwanke. Sem Título. 1984. Desenho, técnica mista sobre papel	p.194
Figura 44: Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke. SCAR – Jaraguá do Sul	p.196
Figura 45: Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke. SCAR – Jaraguá do Sul	p.196
Figura 46: Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke. SCAR – Jaraguá do Sul	p.197
Figura 47: Schwanke. São Sebastião , de Antonello Messina.1978. ecoline, lápis de cor e letraset	p.199
Figura 48: Schwanke. São Sebastião , de Antonello Messina.1978. ecoline, lápis de cor e letraset	p.200
Figura 49: Schwanke. Sem Título. 1985. grafite e guache sobre papel sulfite.	p.201
Figura 50: Schwanke. Sem Título. 1985. grafite e guache sobre papel sulfite.	p.201
Figura 51: Schwanke. Sem Título. 1989. ferro, madeira e plástico	p.203
Figura 52: Schwanke. Cobra Coral. 2002. SCAR – Jaraguá do Sul - SC	p.205



Figura 53: Schwake. Percurso do Círculo. 1991

p.212

Figura 54: Schwanke. Mandala. 1989. mangueira de plástico

p.222

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	pg. 5
<b>Abstract</b> .....	pg. 6
<b>Lista de figuras</b> .....	pg. 7
<b>Introdução</b> .....	pg. 10
<b>PARTE I - O conceito de revisitamento “na” obra de arte</b>	
<b>1 Revisitamento: conceito possível na criação artística</b> .....	pg. 25
1.1 Deslocamento.....	pg. 27
1.2 Apropriação.....	pg. 31
1.3 Autoria.....	pg. 44
1.4 Polifonia .....	pg. 47
1.5 Paródia e paráfrase.....	pg. 49
1.6 Ironia .....	pg. 56
1.7 Ética e estética.....	pg. 60
<b>2 Revisitamentos “na” obra de Schwanke</b> .....	pg. 73
<b>PARTE II – O conceito de revisitamento “da” obra de arte</b>	
<b>3 Curadorias: implicações conceituais e metodológicas</b> .....	pg. 127
3.1 Exposição.....	pg. 131
3.2 Curadoria.....	pg. 140
3.2.1 Curadoria como tese .....	pg. 149
3.2.2 Curadoria com participação de artistas.....	pg. 157
3.2.3 Curadoria mista.....	pg. 159
3.2.4 Curadoria como interpretação de um acervo.....	pg. 163
3.3 Curadorias e revisitamento, quando é possível?.....	pg. 167
<b>4 Revisitamento “da” obra de Schwanke</b> .....	pg. 171
<b>Conclusão</b> .....	pg. 215
<b>Referências</b> .....	pg. 230
<b>Anexos</b> .....	pg. 240
A1. Textos do artista e cartas .....	pg. 241
A2. Textos de autoria da pesquisadora sobre Schwanke .....	pg. 259
A3. Textos de outros autores sobre Schwanke .....	pg. 302
A4. Curriculum do artista .....	pg. 326

## 1. Introdução

Revisitamento é o ato de o artista buscar referência em alguma obra de arte existente, com a intenção de construir a sua própria. É parte constituinte de sua poética e se materializa na poética da obra, sendo parte integrante do processo de instauração da mesma. O artista vai ao encontro daquela obra de arte que é objeto de sua atenção e estabelece com ela um diálogo. Desse diálogo desencadeia os procedimentos inerentes à criação artística, singular a cada realização.

Intrinsecamente ligado ao revisitamento está o conceito de apropriação e, na produção artística de Luiz Henrique Schwanke, em particular, está presente também a ironia.

Isto posto, esclarece-se que o objeto de investigação a que se propõe a presente tese possui dois focos que envolvem o conceito de *revisitamento*: primeiro na poética artística e, em segundo lugar, na reflexão sobre questões relativas às curadorias de obras e/ou exposições, consideradas como outra modalidade de revisitamento. A referência para a análise dessas duas questões é a produção artística de Luiz Henrique Schwanke, que serve de fio condutor à pesquisa realizada.

O objetivo geral constituiu-se no desenvolvimento de uma investigação que possibilitasse compreender com mais profundidade certo procedimento presente na criação artística, recorrente nos anos 80, mas que na obra de Schwanke foi evidenciado já na segunda metade da década de 70. Esse procedimento é denominado, aqui, *revisitamento*, embora haja referências a ele como releitura, citação, *revival*, entre outras. Parte-se do pressuposto de

que o revisitamento tem característica peculiar que o distingue das denominações e procedimentos similares da década de 80.

A denominação adotada não é nova; percebe-se o seu uso em matérias sobre arte, em publicações diversas na área. A opção por tal termo teve como intuito evitar alusões ou confusões com as questões às outras denominações inerentes no campo literário. Constitui a tentativa de encontrar possibilidades de reflexão um pouco mais autônomas no campo da arte, embora algumas vezes tenha sido necessário recorrer ao campo da literatura. Nesse sentido o conceito de *revisitamento* sobrepôs-se aos de *releitura* e de *citação*, por que se tenta, aqui, pensar a apropriação com o maior distanciamento possível do campo verbal, uma vez que o objeto de estudo refere-se às obras do campo da visualidade.

A hipótese central foi que a poiética e a poética artísticas de Luiz Henrique Schwanke e a prática curatorial por mim desenvolvida constituíam duas modalidades diversas de revisitamento. A primeira, porque o artista em diversos momentos apropriou-se da obra de outros artistas, como ponto de partida para pensar sua própria obra. A segunda porque, para realizar curadorias de sua produção artística, foi necessário apropriar-me do pensamento visual do artista com o intuito de dar-lhe visibilidade e, nesse sentido, tal atitude é aqui metodologicamente entendida como uma modalidade de revisitamento, diversa da que ocorre na obra do artista.

O encaminhamento metodológico levou ao estabelecimento de dois fios condutores interligados: em primeiro lugar, a obra de Schwanke é o objeto de análise; em segundo lugar, priorizou-se a atuação desta autora como curadora de exposições e de projetos de autoria do mesmo artista. Esses dois fios

condutores foram definidos com vistas a desenvolver as reflexões acima propostas. Ou seja, coloco-me na condição de sujeito da pesquisa quando investigo e ordeno por problemáticas a obra de Schwanke, mas, simultaneamente, como objeto da mesma pesquisa quando o foco da investigação é minha própria ação curatorial e as reflexões que tal ação acarreta, em seus aspectos éticos e estéticos.

A metodologia desenvolvida constituiu-se de extensa pesquisa de campo, na qual obras de todas as fases foram selecionadas e analisadas no original – uma vez que há a possibilidade de acesso direto ao acervo – com vistas a identificar a presença das questões propostas nesta pesquisa. Com o mesmo objetivo, foram lidos os textos do artista, na maioria inéditos. Em paralelo, foi realizada intensa investigação teórica com o fim de embasar as questões conceituais e metodológicas identificadas nas obras e nas práticas analisadas; buscou-se, também, situar a produção do artista e a prática curatorial dentro do contexto da arte contemporânea e de seu sistema.

Do período de realização do mestrado até o presente momento, muito tenho escrito sobre o artista em catálogos de exposições e de salas especiais, em anais de congressos, encontros de críticos e em jornais, tanto no país como no exterior, conforme indicado na bibliografia anexa. Algumas das reflexões presentes nesses textos, e mesmo no texto dissertativo, foram retomadas nesta tese, porém desenvolvidas com maior profundidade, em função do que aqui está sendo investigado. Por essa razão, procuro abster-me de fazer citações diretas a esses escritos, embora estejam de alguma maneira incorporados no presente trabalho.

No que diz respeito ao estilo de apresentação, esta tese procura seguir o princípio acadêmico da escrita impessoal, entretanto em diversos momentos, particularmente na segunda parte, passa-se para a primeira pessoa por se tratar da reflexão sobre práticas curatoriais pessoais e por isso mesmo permeadas de subjetividade.

A obra de Schwanke foi objeto de estudo durante a realização do mestrado, no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (concluído em 1996), sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria José Justino. Naquela investigação, foi feito um levantamento reflexivo sobre as diversas fases da poética de Schwanke, sem, no entanto, ir a fundo em algumas questões que, já naquele momento, pareciam relevantes, mas que foram planejadas para um estudo mais aprofundado *a posteriori*. Sobretudo, aquelas relativas às instalações com luz, às pinturas de características expressionistas e aquelas em que o artista revisita obras da história da arte.

Nesta tese foram privilegiadas as questões que dizem respeito aos revisitamentos, por contemplarem os dois focos que a estruturam, bem como os conceitos a elas relacionados e possíveis de serem identificados na obra de Schwanke.

Portanto, o presente trabalho propõe-se a realizar o aprofundamento e a ampliação das questões identificadas durante o mestrado, mas refletidas após sua conclusão. A motivação deriva de um olhar atento para a presença desses revisitamentos em distintos contextos, assim como em outras linguagens artísticas, nas ilustrações da literatura infantil, na mídia, no cinema e na arquitetura, com diferentes intensidades e especificidades. A necessidade

desse aprofundamento e dessa ampliação também se justifica pela grande dificuldade de acesso a essas obras por parte de um público diverso, pois sua recepção exige certa erudição por parte do receptor no acesso aos significados ali desenvolvidos.

Com o intuito de dar a maior visibilidade possível aos escritos que envolvem a obra de Schwanke, esta tese incorpora, em forma de anexos, textos do próprio Schwanke e daqueles que sobre sua obra escreveram.

A trajetória artística de Luiz Henrique Schwanke teve início em Joinville, mas consolidou-se durante o longo período em que ele residiu em Curitiba. Schwanke transitou pelas artes plásticas e também pelo teatro, como ator, cenógrafo e autor. No teatro foi reconhecido por seu talento como ator, recebendo importantes prêmios de atuação, em peças como Electra de Sófocles, Marat Sade, Maria Bueno, entre outras, além de prêmios por figurinos e cenário. Também teve reconhecimento e diversas premiações com desenhos, pinturas, instalações e objetos.

Sua formação acadêmica completa foi em Ciências Sociais, porém cursou três anos de Direito, sem concluir. Nas artes plásticas fez apenas a disciplina de História da Arte na faculdade, tendo sido aluno de Ivens Fontoura. Porém era um disciplinado estudioso da arte, lia tudo o que estava ao seu alcance, ia a todas as exposições possíveis no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, e também em Belo Horizonte, Porto Alegre e outros centros importantes. Participava de encontros com os críticos de arte, freqüentava ateliês de artistas para conversar e discutir questões relativas à arte. Nas bienais de São Paulo chegava a ir até cinco vezes para ver e rever as obras.

Fez viagens ao exterior, visitou os principais museus de arte, viu de perto as obras que lhe eram importantes como referência.

Na década de 70 sua produção artística apropria-se de obras renascentistas e barrocas ao revisitar a história da arte, elaborando uma intrigante ressignificação da arte do passado. Schwanke brinca ironicamente com essas obras, qualificando, com os conceitos de paródia e paráfrase, os procedimentos poéticos que realiza e trazendo um olhar renovado para a arte. Ao evidenciar ambigüidades e contradições, o artista inverte e transforma as obras que deram origem ao seu processo de criação, tornando mais complexos os processos de revisitamento que marcam sua produção.

Tal como outros artistas da contemporaneidade, Schwanke, ao revisitar a história da arte, faz eco a outros períodos históricos nos quais se encontram formas diferenciadas de releitura e citação. Podemos citar como exemplos do passado Manet, com *Piquenique na Relva*, baseado em composição de Rafael; Cézanne, com *Moderna Olympia*, baseado na obra de Edouard Manet; Picasso, com *As Meninas*, baseado na obra de Velázquez, Francis Bacon, com *Estudo do retrato do Papa Inocêncio X*, baseado em retrato de Diego Velázquez. Na atualidade, uma obra marcante desse processo poético que afeta sua poética final é a obra de Bill Viola, *Visitação*, baseada em Jacopo Pontormo, exposta na National Gallery, em Londres, em dezembro de 2003<sup>1</sup>.

Esse gesto artístico acontece com recorrência na concepção e na criação da obra de Schwanke, nos anos 70, mas por sua característica observa-se certa complexidade na medida em que ocorrem deslocamentos e um voltar-se para a história da arte.

---

<sup>1</sup> Com exceção da obra de Picasso as demais foram vistas e analisadas no original, durante o doutorado sanduíche.



O legado deixado por Schwanke é grande, tanto que ainda hoje, após onze anos de sua morte, é possível mostrar obras que não foram expostas, ou que, mostradas uma única vez, somente naquele local foram vistas. E ainda há muito para ser investigado. Há cerca de 2.000 pinturas sobre papel que sequer saíram de seu ateliê. A possibilidade de contato direto com elas tem mostrado o quanto ainda é possível estudar sobre a produção desse artista. São desenhos, pinturas, objetos, projetos, textos entre outros<sup>2</sup>.

No conjunto de sua obra observa-se que o conceito de apropriação está sempre presente, ainda que de diferentes formas; é um elemento fundamental para o revisitamento, singularizando a ação criadora do artista. Em algumas fases, a esse conceito foi associada a ironia, que caracteriza uma forte marca na sua produção.

Interessa, pois, a partir deste estudo, entender com mais profundidade o conceito de revisitamento “na” e “da” produção artística de Schwanke. “Na” produção porque se investiga como e que tipos de revisitamento o artista desenvolvia na instauração de sua obra. “Da” mesma, remete a uma reflexão sobre a ação e o papel do curador nas montagens das exposições de suas obras e/ou instalações, porém buscando referências para além delas. E aqui é necessário compreender a ação do curador, tentar perceber até que ponto a sua prática não é, ou não pode ser, uma *intervenção* na obra, gerando, propondo outras relações que podem não ser aquelas propostas pelo artista. A Reflexão sobre esse aspecto levou às seguintes questões: até onde pode ir a ação do curador? Em que momento a obra pode deixar de ser só do artista para, também, ter a participação, ainda que inconsciente, do curador?

Tentando, ainda, extrapolar a própria ação, com o intuito de pensar outras atividades curatoriais, buscou-se ouvir o que pensam alguns curadores,

---

<sup>2</sup> Foi fundado o Instituto Luiz Henrique Schwanke com o objetivo de viabilizar a implementação do projeto do Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, na Cidadela Cultural Antarctica, em Joinville. Trata-se do prédio da antiga cervejaria, que hoje comporta espaços para teatro, dança, sala de cinema, ateliê de artistas da AAPLAJ, bem como a previsão de 6.500 m<sup>2</sup> de área destinados ao futuro museu.

de modo a perceber como esses profissionais vêem as curadorias de obras em que o artista está vivo e aquelas em que o artista já faleceu, e as implicações éticas e estéticas nessas ações. Dois curadores e críticos atenderam prontamente ao solicitado, e aproveito para agradecer a atenção e a presteza de Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende, pois suas contribuições foram muito valiosas.

O aporte teórico que fundamenta esta investigação é amplo. Na primeira parte da pesquisa os três principais conceitos trabalhados são o revisitamento, conceito central, a apropriação e a ironia. O primeiro está associado ao de deslocamento, analisado a partir das reflexões de Freud, e ao de palavraválise de Lewis Carrol, analisado por Gilles Deleuze. A referência para a apropriação foi a investigação desenvolvida no CEREAP<sup>3</sup>, coordenada por Dominique Berthet, e seus textos sobre o tema, bem como as reflexões desenvolvidas por Icleia Borsa Cattani e por Tadeu Chiarelli. A análise da ironia baseou-se em idéias de Otávio Paz, Etienne Souriau e Soren Aabye Kierkegaard. A ironia é um procedimento de natureza estética presente na obra de Schwanke, e caracteriza-se por evidenciar o contraste entre o que se vê e o que está velado.

Na segunda parte os conceitos desenvolvidos foram a curadoria, a exposição e a análise das mesmas. Para o primeiro buscou-se aprofundar como diferentes autores pensam o assunto: Bruce Ferguson, Étienne Souriau, Jacques Leenhardt, Teixeira Coelho, Ana Maria Guasch, Tadeu Chiarelli e Ricardo Resende; para o segundo, a exposição, serviram de base as reflexões de Sylvie Courdec, Jean Pierre Brigaudiot, Yves Michaud, Jean Davallon,

---

<sup>3</sup> Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques.

Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva e Bernard Guelton, bem como os catálogos da 24ª Bienal de São Paulo, da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul e os catálogos das exposições de Schwanke no período de 1996 a 2003.

A pesquisa teórica foi extensa, uma vez que foi necessário refletir, de um lado, sobre as questões que estão presentes na obra de Schwanke e, de outro, sobre aquelas que envolvem as curadorias e exposições. No que diz respeito a estas últimas é importante destacar que há carência de publicações no país sobre o assunto. Têm-se bons catálogos das exposições, mas não há textos que reflitam sobre a exposição e a curadoria em si, muito embora seja importante destacar o resultado da pesquisa coordenada por Chiarelli, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nesse sentido o estágio doutoral foi muito importante, pois possibilitou o acesso ao referencial teórico sobre o assunto.

Dois outros conceitos mereceram, ainda, necessária reflexão: o de autoria, por ser este um elemento instaurador de um discurso conceitual crítico que instiga a reflexão estética, cujo embasamento veio de Michel Foucault, e o de assinatura, que constitui uma marca pessoal e o reconhecimento da autoria, cuja referência foi o estudo de Béatrice Fraenkel. Esses conceitos foram necessários, pois Schwanke deixou obras e projetos assinados que nunca expôs. O assunto impõe questionamentos tais como: obras que o artista já morto não deixou assinadas têm o mesmo *status* das assinadas? Se o curador reconhecer, nas obras sem assinatura, questões fundamentais, seria ético considerá-las no mesmo plano das outras? Por quê? Essas perguntas norteiam parte da pesquisa e da reflexão sobre a ética das curadorias.

Na sua estrutura a tese está composta de duas partes distintas, mas articuladas entre si. A primeira tem como objeto de investigação a obra de Schwanke e abrange os dois primeiros capítulos: o capítulo 1 aborda o conceito de revisitamento como elemento importante na instauração da obra do artista, e com ele os conceitos de deslocamento, apropriação, autoria, polifonia, paródia e paráfrase, ironia, ética e estética. São conceitos possíveis de serem identificados na sua produção, cujas características apontam para os tipos de revisitamento feitos pelo artista. O capítulo 2 analisa obras e fases significativas da produção artística de Schwanke e procura identificar os tipos de revisitamento por ele realizados.

A segunda parte compreende, igualmente, dois capítulos: no capítulo 3 procura-se conceituar o que se entende por curadoria e por exposição. A partir da perspectiva de diferentes pensadores, analisa-se a proposta curatorial de quatro exposições, identificando distintos tipos de curadorias: aquela em que se evidencia uma proposição teórica do curador – a curadoria como tese –; aquela em que o artista é convidado a pensar a sua obra em função de uma questão instigadora – a curadoria com participação dos artistas –; ou, ainda, aquela em que se encontram os dois procedimentos numa mesma exposição, ou seja, o curador faz sua proposição teórica ao mesmo tempo em que possibilita evidenciar o pensamento do artista. Entretanto, qualquer que seja a modalidade de revisitamento, há implicações éticas e estéticas a considerar.

O capítulo 4 analisa seis curadorias realizadas por esta pesquisadora no período de 1996 a 2003, buscando os revisitamentos da obra de Schwanke e procurando trazer as reflexões feitas anteriormente como possibilidade de compreensão destes. São elas: *O Universo Poético de Schwanke*, na

Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, no ano de 1996; a mesma exposição no Museu de Arte de Joinville, em 1996/1997; a *Sala Especial Luiz Henrique Schwanke*, no VI Salão Nacional Victor Meirelles, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, 1998; *Dois Momentos...*, na Cidadela Cultural Antártica, em Joinville, em 2001; *Luiz Henrique Schwanke*, no Museu Metropolitano de Arte da Fundação Cultural de Curitiba, em 2001; *Sala Especial Luiz Henrique Schwanke*, no Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, na Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR, em 2002; e *Sala Especial Luiz Henrique Schwanke*, no Projeto Schwanke – Perspectiva das Artes Plásticas em Santa Catarina, SCAR, realizada no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, no ano de 2003.

Como parte do curso de doutorado em Artes Visuais, de novembro/2003 a abril 2004 foi realizado o estágio doutoral no Laboratoire “Esthétique Théorique et Appliquée” da École Doctorale Arts Plastiques, Esthétique & Sciences de l’Art, da Universidade Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, sob a orientação e coordenação do Prof. Dr. Marc Jimenez, que constou dos seminários: *La Querelle de l’Art Contemporain* e *Interfaces*. Esses seminários são complementares entre si e fazem parte do programa da *École Doctorale Arts Plastiques, Esthétiques & Sciences de l’Art – APESA*.

No primeiro seminário a proposta foi realizar um estudo sobre as relações entre a filosofia analítica da arte e a filosofia da arte européia, que compreende a tradição “continental”. Foram analisadas, também, as diversas concepções dessa linha de pensamento, particularmente dos teóricos Nelson Goodman, Arthur Danto, Richard Shusterman, Gerard Génette, Jean-Marie

Schaeffer, Martin Seel, Christoph Menke e outros, tendo como pano de fundo as recentes controvérsias a propósito da arte contemporânea.

O segundo seminário, *Interfaces*, é um seminário-debate, oferecido com alternância de artistas, historiadores da arte e teóricos da arte.

O estágio doutoral foi muito importante pela possibilidade de acesso à bibliografia específica sobre arte contemporânea, particularmente com relação às exposições e curadorias, cuja referência em português é pequena. Sobretudo pelo acompanhamento das reflexões desenvolvidas pelo Prof. Jimenez na condução de seu seminário, e a possibilidade de acompanhar as apresentações e o debate durante o seminário *Interfaces*, destacadamente de Paul Ardenne (historiador da arte), Roman Opalka (artista), Pascal Dusorpin (maestro), Bertrand Lavier (artista), Magrit Marren (Museu d'Orsay), e Jean-Claude Bernstein (historiador da arte e curador).

Dois outros seminários oferecidos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* – EHESS contribuíram para esta pesquisa. O primeiro, *Histoire et biographie*, foi ministrado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sabina Loriga, que fez uma ampla exposição teórica sobre o gênero biográfico como campo de conhecimento. O seminário focou o uso da biografia como meio de entender o contexto, partindo da compreensão de que o estudo de diferentes percursos individuais permite pensar sobre as instituições. Considerava que o indivíduo inscrito numa categoria social tem diversos pertencimentos, sendo importante entender suas propriedades. Procurou compreender um indivíduo, uma época, uma civilização a partir de uma história individual e seus respectivos problemas, tais como seleção biográfica, narração biográfica e os relativos à biografia artística – vida e obra. O tema desse seminário contribuiu para refletir

sobre a trajetória de Schwanke, as influências do tempo e espaço que estava inserido. A análise de seus textos e entrevistas foram significativos para contextualizar o artista e seu pensamento visual.

O segundo seminário, *Anthropologie du Visuel*, foi ministrado por Georges Didi-Huberman. Tratou-se de um estudo confrontando os quadros mitológicos de Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus* e *Le Printemps*, com as representações correspondentes às teorias estéticas e à poesia da época, a fim de compreender o que, do período clássico grego, “interessava” aos artistas do Quattrocento.

O seminário buscou retratar a maneira como os artistas renascentistas viam um modelo, exigindo a amplificação do movimento exterior, apoiando-se em modelos antigos quando queriam representar detalhes como vestimentas e cabeleira. Uma das referências básicas para o desenvolvimento do seminário foram os manuscritos de A. Warburg. Além do conteúdo abordado, foi importante nesse seminário a abordagem metodológica desenvolvida. A contribuição desse seminário advém do enfoque dado à leitura de detalhes das obras analisadas e a relação com as obra do passado.

Esta pesquisa foi desenvolvida e articula-se com a linha de pesquisa “A arte como linguagem”, do curso de doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, na qual atua a orientadora desta tese, Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, e cujas propostas de investigação estão em sintonia com um tipo de pensamento que “considera a produção como um processo de elaboração de códigos, e a recepção como possibilidade de decodificação de

significados. Aborda questões semânticas analisando as maneiras pelas quais os signos se articulam entre si”<sup>4</sup>.

Este trabalho também está vinculado ao Projeto Integrado de Pesquisa *Mestiçagens na arte contemporânea*, coordenado pela Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, com apoio do CNPq. Os revisitamentos constituem uma modalidade específica das mestiçagens abordadas, pelos cruzamentos geradores de sentidos entre as obras do passado e as que as revisitam no presente.

Durante a realização desta investigação buscou-se seguir as normas da academia, dada a sua natureza. Todavia, a natureza da arte é outra, ela constitui freqüentemente um desvio da norma. Esta autora tem uma trajetória inicial de artista, mas, no seu percurso, tornou-se uma teórica apaixonada pela reflexão sobre as questões que envolvem a arte. Por esta razão, em diversos momentos, desvia-se do rigor acadêmico (embora tentando manter sempre o rigor conceitual e metodológico) na tentativa de achar o seu próprio caminho teórico e reflexivo sobre a arte e suas questões. A cartografia traçada pelo percurso aqui desenvolvido se abre para outros possíveis, alguns mais claramente definidos, outros nem tanto, mas em cada um potencializam-se novas cartografias.

Caminhemos, então!

---

<sup>4</sup> Descrição da linha de pesquisa no programa do Mestrado/Doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes, da UFRGS.



## **PARTE I**

### **O Conceito de revisitamento na obra de arte**

## 1. Revisitamento: conceito possível na criação artística

O conceito de revisitamento é o ato de o artista buscar referência em alguma obra de arte existente, com a intenção de construir a sua. Este ato é, aqui, entendido como um gesto ligado e possível no processo de instauração da obra de arte. Ou seja, é parte constituinte de sua poética e se materializa na sua poética. Há processos em que o artista visita a obra ou a produção de outro artista, fazendo o exercício de uma fruição desinteressada<sup>1</sup>. E há situações em que ele volta, vai ao encontro da obra com o intuito de estabelecer um diálogo, analisando-a detalhadamente, apropriando-se do que lhe é relevante, reelaborando e construindo a sua própria obra. Ele não faz da primeira uma cópia, simplesmente, mas uma alavanca para a criação de uma obra autônoma.

Neste trabalho, o revisitamento<sup>2</sup> é entendido como esse momento de ir ao encontro, do olhar reflexivo sobre a obra objeto de atenção, sobre uma idéia ou um conceito. A esse gesto está associado o conceito de apropriação, bem como o claro entendimento de que tal gesto tem como característica principal a polifonia<sup>3</sup>.

Há, contudo, um termo recorrente no campo da arte que se refere a essa ação do artista como *releitura*. Por que razão utilizar o termo revisitamento e não releitura? Se visitar é visitar de novo e se releitura é a ação de ler de novo, ou ler muitas vezes, o que muda? Onde está a diferença?

---

<sup>1</sup> *Crítica da faculdade do juízo*, de Immanuel Kant. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Ed. Forense Universitária, 2005.

<sup>2</sup> O revisitamento se verifica em diversos momentos da história da arte, mas, particularmente, da segunda metade do século XX até a atualidade.

<sup>3</sup> Sobre o termo polifonia, ver item 2.4 desta tese.

A opção pelo termo revisitamento justifica-se pelo entendimento de que o ato de visitar traz em si a idéia do movimento, da ação de se deslocar para ir ao encontro, de ver com freqüência. O ir ao encontro pressupõe um movimento interno e externo de busca; no encontrar surge o diálogo, a troca. A cada nova visita tem-se um novo encontro e novas trocas. Por outro lado, o termo fica mais distante da associação com o campo do verbal, o reler semanticamente está mais próximo da palavra. Busca-se, assim, certa independência do campo verbal para a abordagem no campo visual, ainda que no revisitar também esteja implícita a idéia de interpretação e que muitas vezes se busque suporte em teorias no campo das letras. O que se propõe é uma tentativa de permanecer no campo da visualidade, que é o território desta pesquisa.

No revisitar está implícito um movimento de deslocar, de ir em direção ao outro. Na língua francesa o verbo *revisiter* (REY-DEBOVE,1993, p.2217) tem na sua acepção o sentido de outra possibilidade de interpretação, de uma maneira nova, por meio do procedimento de visita à obra do outro. Em português (HOLANDA, 1999, p.1765), e no inglês significa “*visitar de novo*” (HOUAISS e CARDIM,1987, p.667).

A raiz da palavra é latina; o verbo visitar origina-se do latim *visitare*, que quer dizer ir ver alguém, ver regiões ou monumentos, mas também pode ser inspecionar, vistoriar. Encontra-se, ainda, o sentido de revelação da cólera de Deus, assim como de surgir, de mostrar-se, de aparecer.

O prefixo *re* - é um elemento vindo também do latim. Em francês indica um movimento para trás; o que experimenta; o que traz outra vez; no sentido figurado – restabelecer, retornar de um estado anterior, repetir. Em português e em inglês tem um significado semelhante, mas pode também indicar

intensidade, reciprocidade, mudança de estado, regressão. Em inglês, predomina a noção de repetição, de reiteração; de novo, outra vez.

Nas línguas buscadas, percebe-se a idéia de movimento, de deslocamento, no significado do gesto de visitar. O deslocamento é o ato ou efeito de mudar de um lugar para outro, ou de sentido. Pode ser uma mudança de direção, um desvio. O desvio pode ter duas orientações: buscar um outro caminho para chegar ao mesmo lugar ou afastar-se do lugar.

Tal como na etimologia da palavra, no gesto artístico de revisitamento está implícito o movimento de voltar, de retomar a obra, o autor, ou, ainda, de deslocar-se para um outro tempo, para um outro espaço. Nesse caso, para atualizar a obra.

A idéia de deslocar-se não se refere apenas a trocar ou mudar de lugar. É necessário pensá-la de maneira mais ampla. Esse é um gesto fundador possível no processo de criação da obra de arte, constituindo-se em diversas modalidades e estratégias na relação com o referente. Por trás dessa compreensão, há, ainda, o princípio de deslocamento cuja fundamentação advém, principalmente, das teorias de Freud sobre o sonho e o chiste.

### **1.1 Deslocamento**

Uma orientação buscada, e possível, para aprofundar esse conceito tem relação com as idéias desenvolvidas por Sigmund Freud, na *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1948, p.233–258).

Freud identifica processos distintos que se relacionam entre si na constituição do sonho. Destaca entre eles a condensação, o deslocamento e a

disposição visual do material psíquico. Interessa-nos, neste estudo, o deslocamento. Para o autor, o processo de deslocamento oculta mais que qualquer outro o sentido do sonho, tornando irreconhecível a conexão entre o conteúdo manifesto e as idéias latentes. Afirma que o que denomina de *deslocamento no sonho* poderia ser, também, classificado como *transmutação dos valores psíquicos*, razão pela qual há grande variação de intensidade nos deslocamentos. Quanto maior a sua participação na formação do sonho, maior será o grau de obscuridade e confusão.

O deslocamento, sendo o principal representante das idéias latentes no sonho, faz substituições de fatos, pessoas, criando fragmentos de quadros visuais desconexos, discursos ou idéias. Ou seja, por meio de um mecanismo psíquico extremamente complexo, desenvolvem-se relações lógicas em uma rota mental contraditória. O autor considera que

O sonho reconhece, em primeiro lugar, a inegável conexão entre todos os elementos das idéias latentes, pelo fato mesmo de reunir esse material, para formar uma situação. Reproduz a conexão lógica como aproximação no tempo e no espaço, de maneira análoga ao pintor, que reúne em um quadro, que quer representar o Parnaso, a todos os poetas, os quais jamais estiveram juntos em cima de uma montanha, mas nem por isso deixam de constituir uma comunidade. O sonho emprega, em todos os seus detalhes, essa mesma forma representativa, e quando mostra, em seu conteúdo, os elementos próximos um ao outro, delata com essa aproximação um enlace especialmente estreito entre os elementos latentes correspondentes. Observa-se, ainda, que todos os sonhos de uma mesma noite revelam nas análises proceder de um mesmo ciclo de pensamento (1948, p.246).

Freud afirma, também, que a transformação direta de um objeto em outro parece representar, no sonho, a relação de causa e efeito, e que as

idéias contraditórias possuem um elemento único nas representações do sonho.

O que se observa no estudo de Freud é a identificação, por ele percebida, entre a lógica do princípio de criação artística e o mecanismo do inconsciente durante o sonho. Pois, o artista no ato de criar desenvolve deslocamentos temporais e espaciais complexos, de idéias e conceitos, só possíveis no campo da criação artística. Esta conexão entre arte e sonho é relevante para a compreensão do princípio de deslocamento tratado na fundamentação do conceito aqui estudado.

No conceito de revisitamento aplicado à obra de arte, tem-se tanto o sentido de deslocar advindo da etimologia da palavra, como também o de natureza psicanalítica, no sentido de fazer substituições.

O revisitamento (revisitar + deslocamento) pode, também, ser visto como palavra-valise, ou como *chiste*, na perspectiva de Freud, isto é, com uma conotação de ironia. A palavra-valise vem do inglês, por meio de Lewis Carrol, e se compõe de dois pedaços não significantes de duas ou mais palavras. Uma variação de palavra-valise poderia ser o acrônimo, que é a “palavra formada pela primeira letra (ou mais de uma) de cada uma das partes sucessivas de uma locução ou pela maioria dessas partes. (FERREIRA,1999, p.1765).

Gilles Deleuze (1974, p.45-50), analisando as palavras esotéricas no método serial em literatura, instaurado por Lewis Carrol, identifica as *palavras-valise* como uma das séries de acontecimentos. Define-as como palavras que contraem várias palavras e envolvem vários sentidos (“furiante”= furioso + fumante). No entanto, a palavra-valise só é necessariamente fundada e

formada se coincide com uma função particular do tipo de palavra que ela pretende designar (DELEUZE, 1974, p.47). Segundo a análise de Deleuze há uma lei geral na palavra-valise, que é evidenciar a disjunção que poderia estar escondida, operando uma ramificação nas séries coexistentes. O autor conclui afirmando que é a função ramificante ou a síntese disjuntiva que dá a definição real da palavra-valise. E é neste sentido que se pode estabelecer uma aproximação com a reflexão de Deleuze sobre a palavra valise.

O conceito de chiste também merece reflexão, pois foi tratado por filósofos e psicólogos, em especial por Freud, que foi quem mais profundamente refletiu sobre as questões problemáticas em torno do termo, em um estudo de 1905 intitulado, *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1948, p.833–947). Nessa investigação, Freud põe-se a estudar o que havia sido produzido sobre o tema até então. Ele percebeu que a literatura existente, até aquele momento, somente percebia a conexão do chiste com o cômico. Analisando os conceitos desenvolvidos, Freud estuda os problemas do chiste e as conexões íntimas com os processos inconscientes, a relação dos descobrimentos em domínio psíquico com relação a outro domínio e seu valor.

Nesse estudo, Freud apresenta e analisa vários tipos de chistes. No entanto, interessa-nos, para a compreensão do termo revisitamento, o fragmento dos *Reisebilder*<sup>4</sup>, intitulado *Os banhos de Lucca* (1948, p.837). Nesse fragmento, o personagem Hirsch-Hyacinth, ao vangloriar-se de suas relações com o barão de Rothschild, diz: “Tão certo como que Deus provê todo o bem, senhor doutor, é que uma vez me falava, eu sentado junto a Salomão Rothschild, que me tratou como a um igual seu, muito familiarmente”.

---

<sup>4</sup> Quadros de viagens, em português.

A palavra surgida, *familionariamente*, é a junção de familiar + milionário + mente, nela ficou condensada toda a formação substitutiva, na constituição do chiste. Para Freud

Esta formação consistiria, em nosso exemplo, na constituição de uma palavra mista – familionar – incompreensível em si, mas cujo sentido nos é descoberto no ato pelo contexto em que está incluída. Esta palavra estranha é o efeito hilariante do chiste. (1948, p.839)

Tanto na palavra-valise como no chiste se observa o princípio da contração de palavras e de sentidos, porém a primeira caracteriza-se pela síntese disjuntiva, enquanto a segunda pela condensação substitutiva. O conceito de revisitamento, tal como está sendo pensado no processo de criação artística, tira de ambas o princípio da contração, mas não tem a conotação cômica que cerca o conceito de chiste, tirando dele apenas o princípio da condensação na formação substitutiva. Isto é, condensa o movimento de visitar, de ir outra vez a, com o ato do deslocamento, no estabelecimento de substituições a partir de uma lógica artística própria.

Entretanto esse conceito está intrinsecamente ligado a outro, o de apropriação, pois é ele que fundamenta a polifonia do termo revisitamento, constituindo-se, também, como um gesto instaurador da obra de arte.

## 1.2 Apropriação

Etimologicamente o termo *apropriação* vem do adjetivo *próprio* (séc.VIII), cuja significação é pertencente. O verbo pertencer, originário do latim



*pertãecer*, tem o sentido de “ser propriedade ou parte de”. Pertença é “propriedade, declaração que se faz em certos títulos designando a pessoa a quem se transmite a propriedade deles”. A noção de propriedade, de pertença vem, em 1813, do latim *appropriãtiõ*, cuja significação é tomar como propriedade, como seu (CUNHA, 1982).

Para além do significado etimológico, na arte, em particular nas artes visuais, o conceito de apropriação é de fundamental importância para a compreensão da trajetória da arte contemporânea nas últimas décadas. É importante lembrar, no entanto, que apropriação direta de objetos simbólicos, de curiosidades e obras de arte de outros povos, sempre foi prática de povos invasores, de colecionadores, de artistas, ao longo dos séculos e até a modernidade, e se tornou um processo sistemático na arte contemporânea. Baj Strobel (*apud* BERTHET, 1996, p.83), refletindo sobre a apropriação de objetos, diz que estes ao serem

[...] tomados e deslocados estão, segundo as conveniências do tempo e dos costumes, nutridos das paixões dos colecionadores, servem de troféus ou de testemunhos, até mesmo tornam-se fonte de inspiração para pintores ávidos pela busca de novidades formais<sup>5</sup>.

É possível identificar formas de apropriação nas colagens cubistas e dadaístas, com fragmentos de jornais, de papel de parede, de bilhetes e outros resíduos do cotidiano, mas também ao fazer leituras de objetos de culturas primitivas. *Les Demoiselles d'Avignon* é um exemplo da apropriação que

---

<sup>5</sup> Ces objets saisis et déplacés ont, selon les convenances du temps et des moeurs, nourri les passions des collectionneurs, servi de trophées ou de témoignages jusqu'à devenir source d'inspiration pour des peintres avides ou en mal de nouveautés formelles.

Picasso faz da exposição de objetos de tribos primitivas no Trocadéro, em Paris, no ano de 1907.

Em 1924, o artista alemão Kurt Schwitters (pintor, escultor e escritor) iniciou a obra *Merzbau*. Sua grande contribuição está nas colagens e nas *assemblages* de objetos e resíduos apropriados do cotidiano, transpondo-os no princípio da poesia fonética. A todas as suas obras deu o nome de “Merz”, até chegar a *Merzbau*, *assemblage*-ambiente na escada de sua casa, em Hanover. *Assemblages*, acumulações, ramificações, saliências, *portes-à-faux* são, entre outras, algumas das referências que poderíamos empregar para qualificar o incrível desdobramento formal e conceitual de *Merzbau*.

Em torno de uma coluna erguida proliferavam os objetos que induziam as ramificações que invadiam o espaço. Essas ramificações geravam vazios, semelhantes a grutas secretas. Cada nicho, buraco ou receptáculo formado era destinado a alguém: Mondrian, Arp, Naum Gabo, Malevitch... Espécies de relicários em constante processo de transformação. À medida que o *Merzbau* se desenvolvia certos “relicários” se fechavam e ficavam enterrados, intactos, enquanto outros se abriam na superfície.

A apropriação está presente, também, nas fotomontagens dadaístas, particularmente nas obras de Hannah Höch, que mantém sólida amizade com Kurt Schwitters. Hannah desenvolve sua produção com a fotomontagem a partir do contato com Hausmann, em 1918, pensando uma nova concepção do corpo da mulher e dos valores de gênero que estão em mudança em seu país, com um toque de humor e ironia. Mas a artista apropria-se, também, de elementos das culturas africana e japonesa, mesclando-os com elementos europeus.

O *ready-made* de Duchamp é, por certo, o exemplo mais forte do espírito apropriativo na arte, pois se constitui num ato intencional de eliminação de qualquer possibilidade de relação com a produção artística, em um sentido clássico, na qual não há a presença da gestualidade no ato de criação. Mais do que a apropriação do objeto é a apropriação do real, do cotidiano. É pensar a arte num plano distante do sistema da arte vigente, rejeitando a ordem estabelecida e a estética.

Encontram-se evidências da apropriação também no surrealismo. Várias foram as exposições de objetos diferentes, tanto primitivos como *ready-made* ou científicos, com obras de artistas surrealistas nas quais se esperava, ou se desejava, estabelecer um diálogo que levasse a outra dimensão, que provocasse uma descoberta em função do choque provocado no contato com eles. Dominique Berthet (1998, p.65-79) afirma que desse choque decorrem dois fenômenos de apropriação. O primeiro está ligado ao olhar, à emoção sentida quando do encontro com o objeto eleito; a escolha desse objeto é feita pelo olhar a partir de certa reciprocidade. O outro fenômeno está ligado ao objeto, tendo como origem a emoção e o desejo de posse. Instaura-se um espaço de diálogo entre os objetos, o qual é portador de força. Berthet entende que para o surrealismo, a apropriação é uma necessidade, permitindo-lhe acessar a revelação que espera a arte. É uma apropriação que se aproxima do olhar antropológico e etnográfico, pois segundo a autora é nas sociedades primitivas que há a verdadeira possibilidade de aproximação entre a arte e a vida.

A partir da década de 60 a trajetória apropriativa na arte tem forte presença na *pop art* e no novo realismo; porém, como reflexão, o corpo teórico

do conceito passou a constituir-se de forma mais densa no início dos anos setenta.

Dominique Berthet (1996, p. 7-10), no artigo *Appropriation & Singularité*, afirma que o conceito de apropriação nos leva a muitos procedimentos distintos, e destaca dois: um da ordem da violação, pois tem o sentido de roubar, apoderar-se, possuir e capturar, com uma conotação negativa; o outro é da ordem do “distanciamento, do antecipar, do reinvestimento pessoal, do empréstimo, mesmo da impregnação”<sup>6</sup>; este tem uma característica positiva, pois remete ao diálogo, à escuta, à experiência de alteridade. “A apropriação desse ponto de vista é um reencontro, uma reflexão, uma análise desembocando sobre o singular e a inovação”<sup>7</sup> (BERTHET,1998, p.7) .

Dada a diversidade de modalidades de apropriações possíveis, o conceito torna-se complexo e aponta para diferentes possibilidades de entrada, pois ele é um componente do processo criador, está ao lado da poética, e, nesse sentido, é um “ato voluntário, consciente, pensado, que decorre de um certo engajamento”<sup>8</sup> (1998, p.7). Sua manifestação pode caracterizar-se pela modificação, transformação, variação, hibridação, alteração, pelo desvio, pela transgressão, mutação, mestiçagem, dentre outras.

Berthet faz uma análise com relação ao referente na trajetória apropriativa identificando seu caráter variável, podendo ele ser:

[...] o real no todo de sua diversidade, uma cultura, um mito, um tema, a obra de um artista, uma figura, um objeto, um

---

<sup>6</sup> [...]distanciation, du prélèvement, du réinvestissement personnel, de l'emprunt, voire de l'imprégnation.

<sup>7</sup> [...] L'appropriation de ce point de vue est une rencontre, une réflexion, une analyse débouchant sur du singulier et de l'innovation.

<sup>8</sup> [...] acte volontaire, conscient, pensé, que relève d'un certain engagement.

tratamento, uma trajetória, o todo ou os fragmentos etc. Trata-se de um empréstimo do qual faz emergir uma modificação, somente pelo fato de descontextualizar. O empréstimo, em um novo contexto, numa nova organização, pode eventualmente tomar outro sentido. A apropriação traz a marca da singularidade, de uma personalização, e ela é, então, indissociável da inovação, até mesmo de um abalo dos códigos e das práticas<sup>9</sup> (1998, p.8).

A apropriação pode, também, ter um caráter subversivo, como se observa nas manifestações do dadaísmo, situando-se no “campo da ruptura, da fratura e da crítica”<sup>10</sup> (BERTHET, 1998, p.8). Nessa dimensão a apropriação pode ser transgressora e paródica. Pode ser dessacralizadora, no sentido da retirada da aura, presente no pensamento de Walter Benjamin (*apud* LIMA, 1990, p.209-240). Pode ser situacionista, no retorno ao passado, ou, ainda, simulacionista, pois em um universo de simulacros a autenticidade perde o significado.

Icleia Cattani (2002, p.106), na análise das migrações de sentidos decorrentes das apropriações de imagens, afirma que:

Dentre os dispositivos plásticos e conceituais das artes visuais modernas e contemporâneas, as apropriações aparecem em posição privilegiada desde o início do século XX. As colagens de Picasso e Braque marcaram a ruptura com os códigos de representação, vigentes em parte até aquele momento, substituindo-os pela apresentação de objetos do mundo. [...] Ao apropriar-se de objetos e de imagens do mundo, o artista redefinia seu papel: por um lado, abdicava de sua função de demiurgo, ao renunciar à criação de obras originais; por outro lado, abria espaço à reificação da arte.

---

<sup>9</sup> [...] le réel dans toute sa diversité, une culture, un mythe, un thème, l'œuvre d'un artiste, une figure, un objet, un traitement, une démarche, le tout ou des fragments, etc. Il s'agit bien là d'un emprunt auquel on fait subir une modification, ne serait-ce que par le fait de le décontextualiser. L'emprunt, dans un nouveau contexte, dans une nouvelle organisation, peut éventuellement prendre un autre sens. L'appropriation et marque d'une singularité, d'une personnalisation et elle est alors indissociable de l'innovation, voire d'un ébranlement des codes et des pratiques.

<sup>10</sup> [...] champ de la rupture, de la fracture et de la critique.

A mesma autora identifica modalidades de apropriação em que se percebe a presença de “deslocamentos entre os diversos objetos e imagens selecionados pelos artistas”. Sua análise decorre de longa pesquisa sobre a mestiçagem na arte, tendo como referência, nesse texto, a produção artística brasileira, com destaque para as obras de Nelson Leirner e Alfredo Nicolaiewsky.

Tadeu Chiarelli (2002), com o intuito de mapear práticas apropriativas no “âmbito do circuito artístico brasileiro”, realizou a curadoria da exposição *Apropriações/Coleções*, no espaço do Santander Cultural, em Porto Alegre, na qual se propunha, com a colaboração de outros teóricos, inclusive de Icléia Cattani, a pensar as *estratégias de apropriação* na arte brasileira. Para Chiarelli

Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos (2002, p.21).

Segundo o crítico, “as estratégias de apropriação e de coleção” problematizam valores “arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico” (CHIARELLI, 2002, p.21). Por consequência

[...] desestruturam a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e valorização do gesto criador [...] O artista que se apropria de objetos e/ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte na base aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria (CHIARELLI, 2002, p.21).

De Picasso a Sherrie Levine, ou Jeff Koons (BERTHET,1996), passando pela arte brasileira com Jorge de Lima, Nelson Leirner, Alberto Veiga Guignard e Athos Bulcão (CHIARELLI,2002) e, ainda, Cildo Meireles, Gisela Benatti, Carlos Fajardo, Waltércio Caldas, entre outros, poder-se-ia escrever uma história da apropriação nas artes visuais no século XX<sup>11</sup>.

Entretanto, é possível identificar na arte brasileira um período particularmente significativo, no qual o princípio da apropriação foi significativo e instaurador de um pensamento genuíno em nosso país, no movimento Antropófago, liderado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

O movimento tinha como proposta devorar a cultura estrangeira e daí, em um processo revolucionário, criar uma cultura própria. Ou seja, estabelecer uma ruptura com a arte acadêmica vigente com intuito de uma construção artística decorrente de um diálogo com a produção artística contemporânea ao seu tempo.

Os princípios da antropofagia começaram a ser delineados no Manifesto Pau Brasil (1924), quando Oswald propõe uma volta para a realidade brasileira no sentido de reinventá-la. Já nas primeiras linhas do manifesto suas idéias ficam evidenciadas “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos [...]”. O manifesto é um olhar crítico para a realidade “[...] uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação[...]”.

As questões embrionárias na poesia Pau Brasil são radicalizadas no Manifesto Antropófago “só a poesia nos une. Socialmente. Economicamente.

---

<sup>11</sup> Tadeu Chiarelli, na nota nº 5, à p.32, afirma que faltam estudos panorâmicos sobre a questão da apropriação na arte brasileira, pois os existentes restringem-se ao estudo de um ou outro artista.

Filosoficamente. Uma lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões[...]. Paulo Herkenhoff no texto de apresentação da XIV Bienal Internacional de São Paulo ao refletir sobre o conceito de antropofagia argumenta que esta é “uma estratégia de emancipação cultural [...] é um fenômeno de abertura da obra. É da dinâmica da antropofagia redesenhar-se em resposta aos deságios e como solução política da linguagem.”

A apropriação no sentido simbólico é própria da antropofagia, é parte da construção do modernismo brasileiro e teve forte influência no pensamento artístico brasileiro contemporâneo. Razão pela qual não se poderia esquivar de trazê-la como elemento de contribuição para pensar o ato apropriativo como intenção poética.

Vimos anteriormente que o conceito de revisitamento está intrinsecamente ligado ao de apropriação. O revisitamento no processo artístico somente tem sentido se houver a apropriação de algum referente, qualquer que seja ele, da obra mesma, de uma questão, de um fragmento, da realidade etc., decorrente de um diálogo intencional com vistas à criação de uma obra, que por sua natureza será singular. Ou seja, revisitamento e apropriação caminham juntos, sendo necessário que a atenção esteja voltada a ambos na análise das obras que fazem uso desses elementos em suas poéticas.

O revisitamento tem como característica a polifonia, mas o que sustenta esse aspecto é a diversidade de possibilidades de apropriação.

Entretanto, faz-se necessário, ainda, pensar sobre o aspecto da originalidade da obra de arte, já que, ao se falar em revisitamento e em



apropriação, a idéia de uma arte pura, no sentido dado por Greenberg (1997, p.102), não é possível. O crítico e teórico do modernismo, ao analisar a *pintura modernista*, afirma que “a tarefa da autocrítica passou a ser eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles”, pois entende que “cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iriam encontrar a garantia de seus padrões de qualidade” (1997, p.102). Para Greenberg “o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte” (1997, p.102). Embora o crítico entenda que não será possível falar de uma arte autêntica, entende o sentido dado a ‘pureza’ como ruptura de continuidade com o passado da arte. Ou seja, ainda que se entenda a arte pensando sobre a própria arte, permanece “a necessidade e compulsão de manter seus padrões de excelência” (1997, p.109), próprias da tradição da arte.

Uma vez que a arte pura seria aquela que se volta para pensar em si mesma, a partir de suas próprias referências artísticas, tornam-se possíveis, então, questionamentos de natureza ética, mas também do senso comum, tais como: onde está a originalidade nos exemplos precursores de artistas modernos, como aquele de colocar barba e bigode na reprodução da imagem da Gioconda, de Da Vinci? Onde está o caráter de “arte” no gesto de Duchamp, ao tomar o urinol como obra de arte? Ou, ainda, onde está a originalidade em obras contemporâneas, tais como o urinol “Fonte”, de Duchamp, fundido em bronze por Sherrie Levine? E tantos outros exemplos que aqui poderíamos citar.

Nessa linha de pensamento podemos citar as obras de Jeff Koons, com as apropriações de espelhos e bibelôs; Spoerri com as *assemblages* de

objetos do cotidiano; César com as compressões de carros e outros objetos; Christo e os seus empacotamentos dos monumentos ao *Enigma de Isadora*; Yves Klein com a Vitória de Samotrácia; Arman com suas acumulações de objetos como violinos, lustres, telefones, entre outros; Nelson Leirner com as imagens sincréticas de santos e elementos da cultura erudita, objetos do cotidiano como mapas, roupas, latas e outros; Cildo Meirelles com as garrafas de coca-cola, cédulas e outros; Jack Leirner com as sacolas, cartões de visitas ou cédulas de cem, entre muitos outros.

Muito embora a apropriação seja um gesto reconhecido como legítimo na arte contemporânea, como vimos na obra de importantes artistas desse período, começam a surgir reflexões de natureza jurídica a respeito dessa prática. São casos isolados, mas talvez seja interessante buscar alguma referência sobre o que já está se pensando sobre o assunto. Em um artigo de Christiane Carlut (2000)<sup>12</sup>, professora em Nantes, França, há uma reflexão sobre o direito da apropriação na prática artística, na qual ela afirma que os artistas que livremente se apropriam de textos, sons e imagens na construção de suas obras entendem que essas emanam da história da arte, e por isso mesmo são “bens coletivos”, disponíveis para o usufruto de todos. No entanto, esse movimento não coloca em questão ou se preocupa com a “invenção da propriedade intelectual”, sendo essa integrante de ato jurídico do fim de 1994, que faz parte de um tratado da OMC – Organização Mundial do Comércio. Nos Estados Unidos, as práticas de apropriação na arte são consideradas atualmente semelhantes àsquelas da pirataria industrial.

---

<sup>12</sup> Disponível em <[http://www.freescape.eu.org/biblio/printarticle.php3?id\\_article=72](http://www.freescape.eu.org/biblio/printarticle.php3?id_article=72)>. Acesso em 29/7/2005.

Christiane Carlut faz um breve histórico dos direitos do autor na França desde o século XVIII, explicando que a autoria de uma obra diz respeito à originalidade da forma, e não da idéia. A originalidade da idéia sequer era reconhecida e menos ainda protegida. “É a originalidade da forma que faz a obra e a originalidade de sua personalidade – refletida na sua obra – que faz o autor”<sup>13</sup> (CARLUT, 2000). Ou seja, o entendimento de autoria na França sustenta-se na idéia de originalidade. Porém essa noção tem sido seriamente questionada tanto por alguns autores como por filósofos. Christiane, sustentada pelo pensamento de Montaigne, Alfred de Musset, Condorcet, Valéry e Barthes, constrói o argumento sobre a complexidade em torno da noção de originalidade. Cada um, na sua perspectiva e no seu tempo, entende que as idéias estão no mundo e se transformam a partir do próprio contexto. Barthes, por exemplo, entende que um autor é múltiplo e que seu texto é atravessado por influências diversas, razão pela qual delas se apropria. Segundo a autora, quando essas questões são vistas do ponto de vista jurídico, os tribunais têm dificuldade em lidar com as questões da arte, contestando muitas vezes tal noção de originalidade.

Juridicamente o que se observa, muitas vezes, é que a proteção do autor e a da obra organizam-se de maneiras muito diferentes. Christiane analisa, então, as diversas abordagens da questão autoral. Segundo ela, o *copyright* é um dispositivo de proteção dos investidores, que protege os objetos e seus investimentos. Já o *direito do autor* organiza-se em torno da idéia da *autoria* e não da obra e, nesse sentido, considera a obra como bem imaterial, atribuindo ao autor a qualidade que lhe é inerente e à obra a de bem

---

<sup>13</sup> C'est l'originalité de la forma qui fait l'œuvre et l'originalité de sa personnalité – reflétée dans son œuvre – qui fait l'auteur.

intelectual. O direito do autor privilegia a autoria e não o objeto. Ao longo do tempo houve alterações discretas desse direito, com pequenas modificações jurídicas ampliando o direito de difusão das obras financiadas. O *copyleft* concilia a proteção do autor e os direitos de interesse público, legitimando a “apropriação pelos autores dos autores mesmos”<sup>14</sup> (CARLUT, 2000, p.4).

O *copyleft attitude* é um princípio adaptado ao campo artístico, com base em Richard Stallman – que defende que certas idéias no campo do conhecimento e das invenções em informática são “propriedade coletiva da humanidade” – e na *licence art libre*, iniciada por Antoine Moreau, a qual “funda seu contrato sobre a liberdade de apropriação de uma obra, acordado pelo seu autor ‘original’ a todos os que com ela contribuem”<sup>15</sup> (p.4). A autora desenvolve um pouco mais a noção de “interesse público” no campo da arte como fundamento para a elaboração de um projeto de direitos de proteção e deveres em um “contexto artístico-jurídico-comercial”. Ela entende que “essa reflexão permitiria observar como os quadros jurídicos, influenciados pelas pressões comerciais dos investidores da indústria cultural, foram modificados e modificam ainda as relações que o autor mantém com a sua obra e o campo da arte, e com a prática da apropriação”<sup>16</sup>. O objetivo final do seu artigo é a elaboração de um documento que permita a discussão coletiva dos elementos artísticos, estéticos, jurídicos, econômicos, políticos e éticos que envolvem a questão sob diferentes pontos de vista.

A questão é extremamente complexa, pois se de um lado a apropriação parece colocar em jogo o respeito para com a autenticidade da autoria, por

<sup>14</sup> [...] d'appropriation par les auteurs des auteurs eux-mêmes.

<sup>15</sup> [...] fonde son contrat sur la liberté d'appropriation d'une œuvre, accordée par son auteur 'originel' à tous les contributeurs

<sup>16</sup> [...] Cette réflexion permettrait d'observer comment les cadres juridiques, influencés par les pressions commerciales des investisseurs de l'industrie culturelle, ont modifié et modifient encore les rapports que l'auteur entretient à son œuvre et au champ de l'art, et donc à la pratique d'appropriation.

outro lado remete ao diálogo fecundo que gera uma obra singular, no sentido de que esta não é uma mera cópia, desprovida de significado. Nas formas mais radicais e transgressoras, a obra surgida provoca uma reflexão sobre a arte, ou o sistema da arte. Ou seja, ela incita à reflexão. Por outro, se esse gesto artístico implica questões de ordem jurídica e comercial, conforme exposto, por outro essas questões não devem e não podem jamais sobrepor-se ao princípio da autonomia da criação artística.

Na perspectiva estética, o revisitamento, e com ele a apropriação, possibilita reflexões quanto ao processo de criação, às modalidades, às formas de repetição, à acumulação e à seriação, às questões de linguagens e à recepção dessas obras. Mas ele também leva a repensar as questões que envolvem a compreensão do sentido de originalidade, e dos demais aspectos que envolvem o pensar de natureza estética. A idéia de autoria, entretanto, merece maior reflexão.

### **1.3 Autoria**

Quem é o autor de uma obra? Michel Foucault, numa conferência<sup>17</sup> com o tema *O que é um autor?*, reflete sobre as questões que envolvem a função da obra e do autor, debruçando-se sobre a relação entre ambos. Para Foucault, há um princípio ético fundamental na postura de indiferença existente na escrita contemporânea. Embora inicialmente ele trabalhe numa perspectiva mais restrita à literatura, na segunda parte amplia para a noção de discurso, ao afirmar que, após o século XIX, surge o que ele denomina de

---

<sup>17</sup> Realizada em 22 de fevereiro de 1969, na Société Française de Philosophie.

“fundadores da discursividade”: “[...] esses autores têm isso de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 1995, p.58). O autor cita como exemplo Freud e Marx, pois eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos, ou seja, são instauradores da discursividade. Nesse sentido é preciso compreender que tal discursividade pressupõe a exigência de um “retorno às origens”, não para simplesmente redescobrir algo, como na ciência, mas para, a partir de questões atuais, tornar perceptível algo que tenha ficado no esquecimento; algo “essencial e constitutivo”. Para Michel Foucault,

[...] regressa-se ao que está marcado em vazio, em ausência, em lacuna no texto. Regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta: daí o jogo perpétuo que caracteriza os retornos à instauração discursiva (1995, p.65).

Nesse sentido o retorno faz parte do discurso, pois o modifica; sendo um trabalho de “transformação da própria discursividade [...] é enquanto texto de um autor particular que um texto tem valor instaurador, que é preciso regressar de novo a ele” (1995, p.66).

Embora a reflexão de Foucault seja relativa ao discurso verbal, é possível proceder à transposição para a arte e, de certa maneira, estabelecer uma relação com o conceito de revisitamento, no sentido de que nesse gesto está implícito um novo olhar para o referente buscando nele perceber as suas lacunas, os vazios, e assim proceder a “transformações discursivas”. Entretanto, no que diz respeito à autoria, a situação é mais complexa, fazendo-se necessária uma análise mais aprofundada.

Na acepção de Foucault, o texto de Freud sobre a psicanálise propicia regressos que geram novos textos, estabelecendo diferenças que contribuem para revelar o “próprio discurso psicanalítico”, com a possibilidade de, a partir dele, serem instauradas novas discursividades.

Os revisitamentos e as apropriações no campo da visualidade apontam para uma posição próxima à que Foucault identificou como transdiscursiva, isto é, o discurso não se resume só ao autor de um livro, mas, num sentido mais amplo, estende-se a outras disciplinas, teorias ou tradições. Se o revisitamento implica ir a um referente, e a partir daí criar uma obra nova, podem decorrer duas coisas: instaura-se um discurso conceitual num sentido crítico e provocador de novas reflexões estéticas – e nesse caso tem-se o sentido pleno da autoria – ou se incorre num discurso pretensamente conceitual que em nada contribuirá para a estética ou a arte, e assim a função de autor se esvazia.

Diante do exposto, cabe a pergunta: é possível falar em autoria no gesto artístico de visitar? o revisitamento, e com ele a apropriação, na obra de Schwanke provocam reflexões estéticas? O desenvolvimento da investigação aponta que sim, pois vimos que o revisitamento é indissociável da inovação, na medida em que transforma, dá novos sentidos ao que foi apropriado. Instaura algo novo, é criação.

As reflexões desenvolvidas sustentam o pressuposto inicial de que a apropriação é um gesto legítimo na criação artística, e que ele é provocador de uma polifonia no conceito de revisitamento.

## 1.4 Polifonia

Etimologicamente o termo advém do grego *polyphonia*. Na Grécia antiga correspondia à reunião de diferentes vozes ou instrumentos, assim como a simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem na mesma tonalidade, porém de maneira independente. Canevacci (1996, p.43) considera que há uma riqueza de possibilidades na percepção do contraste harmônico, da dissonância e da atonalidade, presentes na sensibilidade estética contemporânea.

O conceito de polifonia é um dos temas objetos de estudo nas reflexões de Mikhail Bakhtin (2000), teórico da linguagem russo, cujo foco de atenção principal foi o *dialogismo*. Para esse autor o dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem, cujo discurso é sempre atravessado por diversos outros discursos, ou seja, toda fala é permeada de outras falas. Bakhtin entende o enunciado como gêneros do discurso, e este,

o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como resposta a enunciados anteriores dentro de uma da esfera (2000, p.316)

Diana Barros (2003, p.5), ao analisar o conceito de polifonia em Bakhtin, considera que se emprega “o termo polifonia para caracterizar certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes”. Nesse sentido o discurso poético é um tipo de discurso que tem como característica principal a polifonia, cuja parceira é a intertextualidade. Ou seja, são textos entrecortados por vários outros textos que se cruzam no tempo e no espaço, colocando em movimento subjetividades.



A intertextualidade entendida por Bakhtin é de natureza interna, em que as vozes “falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (BARROS, 2003, p.4).

A partir dessa perspectiva entende-se que é possível falar em revisitamento na criação artística a partir das várias possibilidades de apropriações, pois ao se analisar, no conjunto de uma produção artística, essas formas diferenciadas de se apropriar de algum referente, observa-se a trama do discurso poético, e com ela a polifonia que se opera nesse diálogo intertextual.

Na poética de Schwanke observa-se a presença de variadas formas de apropriação, apontando para uma polifonia de revisitamentos. Identificam-se os seguintes tipos de apropriação:

- da imagem da obra, por meio do procedimento da cópia heliográfica e sobre ela a interferência com o desenho, provocando um pensar sobre a percepção do real e do virtual;
- da estrutura de soneto e da figuração do decalque, fazendo uso irônico da repetição e da seriação;
- da estrutura de uma obra de Mondrian e seu rebatimento, com a inserção do decalque também apropriado;
- de diversas obras da história da arte, substituindo as figuras humanas por poltronas, dedos, maçãs, identificando-se na nova obra uma espécie de paráfrase com relação à obra primeira;
- dos objetos, com a identificação neles de características diferentes:

- objetos em miniaturas como cadeiras, cabides, facas; moedas, caixa de pó de arroz, pêlos, ovos e flor de laranjeira, organizados em caixas de madeira como relicários;
- frutos e legumes plásticos cortados, acumulados ou revestindo outro objeto;
- baldes, bacias, maletas, galões, mangueiras, grampos de roupas e vasilhas de lavar arroz, usados sem nenhum tipo de intervenção, a não ser a repetição e a acumulação;
- perfis plásticos justapostos;
- de conceitos como nas obras *Carroucel*; *Azul de Yves Klein* e *Impossibilidade da Reta*;
- da luz nas instalações na Galeria Sérgio Milliet (1980), *Paralelepípedo de Luz* (1990) no MASC, e *Antinomia* (1992) na 21ª Bienal de São Paulo;

Essa variedade de apropriações presente em sua obra possibilita perceber a diversidade de questões que são discutidas, as interseções e a polifonia poética trabalhada.

### **1.5 Paródia e paráfrase**

Affonso Romano de Sant'Anna (2000, p.11-15) conceitua a paródia a partir de uma retomada histórica do termo. Na *Poética*, Aristóteles atribuiu a Hegemon de Thaso (séc. V a.C.) a origem da paródia como arte, pois este inverteu o sentido da epopéia, ao usar "o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores" (p.11). Na epopéia, os heróis nacionais eram apresentados no mesmo nível

que os deuses. Sant'Anna afirma que a “observação de Aristóteles revela um enfoque marcadamente ético e mostra que os gêneros literários eram tão estratificados quanto as classes sociais”, pois tanto a tragédia como a epopéia “eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular” (2000, p.11).

Na inversão de sentido observa-se um tom de ironia e com ela a crítica às formas de representação dos heróis, por parte de Hegemon.

O termo paródia vem do grego *parodía*, que significa um canto ao lado do outro, ou um poema para ser cantado. Sant'Anna busca no dicionário de literatura de Brewer a seguinte definição: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para-ode*)” (2000, p.12).

A paródia tem o seu sentido atualizado ao longo do tempo e é entendida como um “jogo intertextual”, no qual a *intertextualidade* diz respeito ao uso da obra do outro, e a *intratextualidade* refere-se à retomada da própria obra por um autor. Em ambos os casos há uma inversão de sentido do que é apropriado, em um sentido burlesco e irônico. De certa forma acontece uma metamorfose, ou seja, a transformação de uma coisa em outra.

Sant'Anna, recorrendo ao campo literário, cita parte de um texto de Tynianov, em que este estabelece um paralelo entre *paródia* e *estilização*, como forma de melhor cercar o conceito. Segundo esse autor,

[...] a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do

estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia (*apud* SANT'ANNA, 2000, p.13-14).

Com o intuito de buscar a clareza sobre esse conceito, Sant'Anna cita parte de um trecho de Bakhtin, em que esse estabelece uma comparação entre os mesmos conceitos que Tynianov, afirmando que

[...] com a paródia é diferente. Aqui também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador (em Turgueniev, por exemplo), não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonicamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio se propusera (*apud* SANT'ANNA, 2000, p.14)

A paródia, ao inverter o sentido, ao ironizar, estabelece algo novo, que não estava dado anteriormente. Assim estabelece o diferente, “é sempre inauguradora de um novo paradigma” (SANT'ANNA, 2000, p.27); de certa forma instaura um novo processo, ou seja, ela é algo em progresso.

Buscando outro olhar para o conceito de paródia, veremos que Gérard Genette (1982, p.19) diz que o termo paródia é atravessado por uma “confusão talvez inevitável”, e esta, aparentemente, deve-se a sua origem. A poesia<sup>18</sup> tinha sido definida por Aristóteles como representação de ações humanas de

---

<sup>18</sup> Tal como citada por Sant'Anna.

dois tipos: moral e/ou social, que se classificavam em *alta* e *baixa*. Nas ações identificadas como altas estavam a tragédia e a epopéia, nas baixas estava a paródia. No desenvolvimento de suas idéias e tendo com uma das referências um ensaio de Octave Delepiere (séc.XIX) sobre o assunto, bem como as reflexões de Scaliger, Genette entende que a paródia nasceu da rapsódia<sup>19</sup>, à qual, ao lado de seu aspecto sério, foram introduzidos outros aspectos de natureza cômica (1982, p.25).

Genette identifica e questiona certa confusão reinante entre o paródico, o satírico e o irônico; a principal razão para tal confusão deve-se ao fato de haver uma convergência formal para o efeito cômico do parodiado (1982, p.38-39). Com o intuito de minimizar a confusão, o autor propõe uma divisão estrutural nesse campo. De um lado ficariam a paródia e o travestimento<sup>20</sup> e de outro a charge e o pastiche.

A primeira pode ser motivada por um critério puramente formal, que é a transformação semântica (paródia) e uma transposição estilística (travestimento), mas ela comporta também um aspecto funcional, pois é inegável que o travestimento é mais satírico, ou mais agressivo, com respeito a seu hipotexto, do que a paródia (1982, p.42)<sup>21</sup>

Contudo, Genette propõe uma classificação que não é somente estrutural, mas também uma distinção funcional nas relações hipertextuais<sup>22</sup>,

<sup>19</sup> Do grego *rhapsodía*; há várias acepções, desde a referência aos livros de Homero até trechos de uma composição poética. Os gregos assim chamavam os fragmentos épicos cantados pelos rapsodos. O termo é também usado na música ao utilizar recursos fantasiosos em improvisações tiradas de cantos tradicionais populares (HOLANDA, 1999, p.1706).

<sup>20</sup> O termo diz respeito, na estética, ao papel feminino exercido por um homem, ou em diferentes personagens, no teatro grego, no teatro elisabetano, no teatro japonês e pelos castrados. Assim como pode ter uma função de estética da ambigüidade, ou mesmo na criação de personagens híbridos (SOURIAU, 1990, p.1362; ROBERT, 1993, p.2577; HOLANDA, 1999, p.1994).

<sup>21</sup> [...]la première peut être motivée par un critère purement formel, qui est la différence entre une transformation entre une formation sémantique (parodie) et une transposition stylistique (travestissement), mais elle comporte aussi un aspect fonctionnel, car il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif, à l'égard de son hypotexte que la parodie[...]

<sup>22</sup> Termo adotado por Gérard Genette para toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) sobre o qual se transplanta de uma maneira que não é aquela do comentário (GENETTE, 1982, p.13).

principalmente no que diz respeito a uma função satírica e uma não satírica.

Segundo o seu pensamento ficaria assim o quadro ilustrativo:

função relação	não satírico	satírico
Transformação	paródia	travestimento
Imitação	pastiche <sup>23</sup>	charge <sup>24</sup>

**Quadro 1.** Práticas hipertextuais do ponto de vista funcional

Fonte: Gerard Genette (1982, p.45)

Conclui-se do estudo de Genette que a paródia é parte de uma prática hipertextual cuja função não é da ordem do satírico e cuja relação é da ordem da transformação. Entretanto, o autor entende que, do ponto de vista das relações textuais, transformação e imitação poderiam “se figurar pela velha imagem do *palimpsesto*<sup>25</sup>, na qual se viu, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a um outro que não dissimula perfeitamente, mas que o deixa ver pela transparência” (1982, p.556)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Pastiche – é uma criação artística utilizada na literatura e em outras manifestações artísticas que se baseia numa outra já existente. Consiste na imitação de diversos textos e estilos do mesmo autor. O termo é de origem italiana (*pasticcio*), dizia respeito a imitações pictóricas tão bem feitas que poderiam passar por autênticas. Segundo Souriau (1999, p.1113), após o fim do século XIX, o termo passou a ser entendido como uma imitação afetuosamente traquina de um modelo literário, plástico ou musical. Em 1919, Marcel Proust, na obra *Pastiches et mélanges*, imita o estilo de vários autores do século XIX. Em todos os casos utiliza-se dos procedimentos estilísticos do objeto que deu origem ao pastiche. É uma imitação burlesca que toca a fronteira com a paródia. Difere da cópia e da paródia. (GENETTE, 1982, p.37; <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.9808/0308.html>> acessado em 8/10/05).

<sup>24</sup> Genette entende a charge como caricatura (1982, p.37). Souriau (1999, p.356) considera que charge e caricatura são quase sinônimas, pois têm em comum a mesma raiz etimológica, no entanto, distinguem-se por nuances, pois a charge insiste na idéia de exageração, enquanto a caricatura se caracteriza pelo ataque a uma pessoa.

<sup>25</sup> *Palimpsesto* – deriva do grego clássico *palimpsesto*, composta de *palim* = outra vez, de novo + *psesto* = frotar, raspar. Na antiguidade o material para escrever era difícil e caro, principalmente o pergaminho; então se costumava raspar ou lavar com uma solução alcalina o texto anterior para ali se escrever um novo. O texto apagado não desaparecia totalmente, deixando marcas que podiam ser vistas a olho nu. Mais recentemente, pode-se ler o que se encontra embaixo de um texto escrito nesse material usando-se raio-X ou infravermelho. Entretanto, o termo tem sido usado como imagem literária, ou seja, como metáfora da vida humana, como se fôssemos resultado de um conjunto de camadas superpostas, que se acumulam ao longo de nossa existência. (HOLANDA, 1999, p.1479; ROBERT, 1993, p.1764) <<http://traidores.org/caos/palimpsesto.htm>> acessado em 8/10/2005; <[http://educaterra.terra.com.br/sualingua/02/02\\_palindromos.htm](http://educaterra.terra.com.br/sualingua/02/02_palindromos.htm)> acessado em 8/10/2005.

<sup>26</sup> [...]se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence.

Étienne Souriau (1999, p.1110-1111) entende a paródia como uma prática artística de segundo grau, construída a partir de um modelo confesso. Constitui-se de uma imitação deformada, sobreposta à obra de referência, mas que deve ser percebida em filigranas, reconhecida por meio da paródia. Distingue-se do pastiche, pois parodiar é transformar a obra primeira, podendo afetar o conteúdo de sua referência. Para Souriau a paródia se inclui em um vasto campo, sendo um entre outros procedimentos de elaboração da obra. Está presente na literatura, na música, nas artes visuais, no cinema entre outras. Um de seus traços marcantes é a presença de uma ironia contestatória.

Do estudo dos três autores abordados, depreende-se, portanto, que a paródia é um recurso utilizado na criação artística em que esta é resultado da apropriação de uma obra primeira. Porém, nessa apropriação, está implícita uma ação de transformação daquela. Sant'Anna compreende tal ação como "jogo intertextual". Souriau entende como "jogo de uma criação de segundo grau generalizado" e Genette como uma "prática hipertextual".

Embora suas reflexões sejam desenvolvidas com maior ênfase no campo literário, os referidos autores concordam que a paródia não se restringe somente a esse campo, mas que, principalmente a partir da década de 1960, essa prática tem certa recorrência no campo das artes visuais.

A *paráfrase*, no entanto, tem o sentido de continuidade, de repetição, e nesse sentido está "ao lado da imitação e da cópia" (SANT'ANNA, 2000, p.17). Devido a sua característica de não rompimento e corte, ela não traz nada de novo, ou seja, não há invenção, e por isso não há uma história desse conceito,

pois “em geral, a história é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição” (2000, p. 17).

Na paráfrase fala-se do mesmo sentido, porém com outras palavras, outros recursos, não havendo a inversão tal como na paródia. Entretanto, se na paródia o autor aproxima o conceito à estilização, na paráfrase a aproximação se dá com a tradução ou transcrição. Esses dois conceitos são aproximados, por Sant’Anna, à atividade do *arranjador*, ou intérprete, no campo da música. Ao realizar um arranjo, “o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a certa dose de invenção” (2000, p.18). Já um pianista-intérprete pode imprimir o seu jeito de ler a obra musical.

No entanto, segundo Sant’Anna, a paráfrase tem certas sutilezas que podem levar a equívocos; por exemplo, no caso da tradução, há que considerar as questões relativas à cultura e não simplesmente um sentido literal das palavras, e nesse sentido “qualquer tradução já seria uma interpretação” (2000, p.21), ou seja, não é uma paráfrase pura, tal como o resumo de um texto, na medida que implica uma interpretação.

Ao contrário da paródia, a paráfrase não aponta para um paradigma novo, mas “se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma” (2000, p. 28). A análise de Sant’Anna traz clareza a esses conceitos:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de



*intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças* (2000, p.28).

O que se pode dizer, então, é que a paráfrase condensa o efeito do discurso, deixando-o em repouso, enquanto a paródia o desloca, pois é o discurso em progresso. Nesse sentido, paráfrase e paródia correspondem a uma visão de mundo, uma forma própria de perceber e estar no mundo.

Sant'Anna propõe um modelo em que aproxima a paráfrase à estilização e a paródia à apropriação. Ao presente estudo interessa, particularmente, o segundo modelo, pois o autor entende a apropriação como forma de deslocamento, citando a título de ilustração artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Daniel Spoerri, Christo Jaracheff e Claes Oldenburg. A paródia na obra desses artistas seria levada ao exagero máximo, tornando-se um paroxismo.

No conceito de paródia, e mesmo de paráfrase, está implícita uma atitude irônica, cuja presença é evidente na produção artística contemporânea, e em especial na obra de Schwanke.

## **1.6 Ironia**

Etimologicamente o termo ironia deriva do grego *eirōnīa*; *éiron* refere-se à noção de interrogação, recurso recorrentemente utilizado por Sócrates na interlocução, particularmente com os sofistas. Passando do latim para o francês chegou à estética como um procedimento característico do campo literário, que consiste em dar sentido inverso do significado real àquele que seria o sentido óbvio.

Kierkegaard (2005), em um irônico estudo sobre a ironia identifica-a como uma figura que ocorre no discurso retórico, o qual consiste “em se dizer o contrário do que se pensa” (2005, p. 215). Na ironia há um forte componente subjetivo, o que liberta o sujeito “da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida” (p.222). Ela está presente “em toda a parte ao mesmo tempo; ela ratifica cada traço individual” (p.275), assim como está na poesia. O autor afirma que “quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética”, pois a “a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isto possa acontecer é preciso que o próprio domine a ironia” (p.275).

A ironia se define “pelo contraste entre o sentido aparente e o sentido verdadeiro”<sup>27</sup> (SOURIAU, 1999, p.900). Não é o sentido da palavra que muda, ao se tratar da ironia, mas o contraste entre o discurso e o pensamento. É uma atitude inteligente, picante, lúdica, mas também séria. De maneira jocosa o artista se apropria de um dado objeto, que pode ser desde algo material até uma idéia, provocando um novo olhar, um novo pensamento sobre o que foi apropriado a partir de aspectos inversos ao que aparenta, de tal forma que o verdadeiro sentido seja revelado. É uma brincadeira séria, que pressupõe um conhecimento bem fundado do que se propõe ironizar. Pressupõe ainda uma percepção e um olhar perspicaz. As obras analisadas neste estudo revelam esse olhar perspicaz e irônico na poética de Schwanke.

A partir do século XIX o termo ironia ganha também a significação de “dito fino e dissimulado, expressão que consiste em dar a entender o contrário do que diz” (CUNHA, 1982, p.446). O que parece evidenciar-se na obra de

---

<sup>27</sup> [...] par le contraste entre le sens apparent et le sens véritable.

Schwanke é ora questionamento, ora certo sarcasmo, como se o artista estivesse a zombar do elemento apropriado ou de uma situação.

Octavio Paz analisa, em estudo sobre a poesia do romantismo à *l'avant-garde*, a presença da analogia e da ironia, e afirma que a atitude irônica foi introduzida na poesia por Baudelaire (PAZ, 1976, p.94). O autor identifica a ironia como a estética do grotesco, do bizarro, do único,

filha do tempo linear, sucessivo e que somente não se repete [...] alterna no tempo histórico, ela é a conseqüência (e a consciência) da história. A analogia faz da ironia uma variação a mais no leque das semelhanças, mas a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida por onde se esgota a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: de necessário e de funesto. A ironia mostra que se o universo é uma escritura, cada tradução dessa escritura é diferente e que o concerto das correspondências é um emaranhado babélico. A palavra poética se acaba em uivo: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas às avessas da palavra, a não-comunicação (PAZ, 1976, p.105)<sup>28</sup>.

Ao analisar a poesia na modernidade, Paz identifica-a com a do romantismo, no sentido de que ambas se opõem aos tempos lineares de progresso e da história, são revoltas “contra a razão, suas construções e seus valores [...], são tentativas de destruir a realidade visível para nelas descobrir ou inventar outra – mágica, sobrenatural, surreal”. Na opinião de Paz, “o *eu* se defende do mundo e busca uma compensação na ironia e no humor”<sup>29</sup> (1976, p.141). Indo mais além, o autor analisa a obra *Étant donnés*<sup>30</sup>, de Marcel Duchamp, afirmando que sua obra “gira em torno desse eixo de afirmação

<sup>28</sup> [...]fille du temps linéaire, successif et qui ne se répète pas [...] relève du temps historique, elle est la conséquence (et la conscience) de l'histoire . L'analogie fait de l'ironie une variation de plus dans l'éventail des ressemblances, mais l'ironie déchire l'éventail. L'ironie est la blessure par où s'épuise l'analogie ; c'est l'exception, l'accident fatal, au double sens du terme : de nécessaire et de funeste. L'ironie montre que si l'univers est une écriture, chaque traduction de cette écriture est différente et que le concert des correspondances est un galimatias babélique. La parole poétique s'achève en hurlement ou en silence : l'ironie n'est pas une parole ni un discours, mais l'envers de la parole, la non communication.

<sup>29</sup> [...]contre la raison, ses constructions et ses valeurs [...] sont des tentatives en vue de détruire la réalité visible pour en découvrir ou en inventer une autre – magique, surnaturelle, surréelle [...] le moi se défend du monde et cherche une compensation dans l'ironie et l'humour.

<sup>30</sup> *Assemblage* realizada entre 1946 e 1966, que se encontra no Museu da Filadélfia.

erótica e da negação irônica. O resultado é a meta-ironia, uma espécie de suspensão do espírito, um além da afirmação e da negação”<sup>31</sup> (1976, p.150).

Para o autor,

A ironia consiste em desvalorizar o objeto; a meta-ironia não se ocupa do valor dos objetos, mas do seu funcionamento. Esse funcionamento é simbólico: amour / umour / hamour... A meta-ironia nos revela a interdependência entre o que chamamos “superior” e o que chamamos “inferior” e nos obriga a suspender nosso julgamento (1976, p.151)<sup>32</sup>.

Na visão de Octavio Paz, Duchamp encerra o período iniciado pela ironia romântica. Ele faz uma analogia entre esse artista e o escritor James Joyce, pois considera que ambos são irônicos. “No primeiro: a crítica do sujeito que olha e do objeto olhado; no segundo: crítica da linguagem e de quem fala na linguagem, quer dizer, dos mitos e dos ritos do homem”<sup>33</sup> (1976, p.152). Em ambos a crítica é inerente à criação, sendo a crítica e a ironia armas da modernidade.

A reflexão desse autor nos mostra que a presença de um pensar irônico na poesia remonta há mais de um século. No entanto, nas artes plásticas, o gesto emblematicamente definidor da presença da ironia na obra de arte são as apropriações de Marcel Duchamp. Embora o autor analise *Étant donnés* como obra significativa, já nos *ready-made*, como *A Fonte*, *Suporte de Garrafa* e outros, a presença da ironia é marcante. Em movimentos como o dadaísmo e o surrealismo, na primeira metade do século XX, a *pop art*, e tantos outros da

---

<sup>31</sup> [...] tourne autour de cet axe de l'affirmation érotique et de la négation ironique. Le résultat est la *méta-ironie*, une sorte de suspension de l'esprit, un au-delà de l'affirmation et de la négation.

<sup>32</sup> L'ironie consiste à dévaloriser l'objet; la méta-ironie ne s'occupe pas de la valeur des objets mais de leur fonctionnement. Ce fonctionnement est symbolique: amour/umour/hamour... La méta-ironie nous révèle l'interdépendance entre ce que nous appelons « supérieur » et ce que nous apellons « inférieur » et nous oblige à suspendre notre jugement.

<sup>33</sup> Chez le premier: critique du sujet qui regarde et de l'objet regardé ; chez le second : critique du langage et de ce qui parle dans le langage, c'est-à-dire des mythes et des rites de l'homme.

segunda metade do mesmo século, até o início do atual, a ironia está presente. Na arte brasileira, igualmente, têm-se obras marcadamente irônicas como as de Nelson Leirner, Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Jorge de Lima, Schwanke e outros.

Essa atitude faz parte do *metier* artístico há bastante tempo, e sua presença denota uma postura subjetiva e crítica diante das coisas e do mundo. A trajetória artística de Schwanke se dá nessa mesma linha; a ironia é facilmente identificada em suas obras, em particular naquelas em que revisita obras da história da arte.

### **1.7 Ética e estética**

Antes de iniciar uma reflexão sobre duas temáticas tão complexas, estudadas com grande propriedade por diversos filósofos durante pelo menos vinte e cinco séculos, é de fundamental importância deixar claro que o âmbito de abordagem, aqui, não é o da filosofia por excelência. A área de formação desta pesquisadora é a das artes visuais, razão pela qual reconhece suas limitações no desenvolvimento do assunto. Mas é importante buscar referências para avançar na compreensão desses termos, que são relevantes nesta pesquisa.

Ética e estética sempre estiveram presentes no pensamento ocidental, embora somente após o século XVIII haja registros sobre a estética como disciplina. Para os gregos, o *bem*, o *bom* e o *belo* eram uma só coisa. O termo usado para dar conta desse princípio era *kalokagathia* - belo (*kalós*) + bom,

valor (*agathós*), ou seja, beleza e moral reunidos num só corpo, ou a união de corpo e espírito excelentes.

Na acepção de origem tem-se a compreensão de que a ética e a estética parecem ser a mesma coisa, porém a ética se ocupa do bem, enquanto a estética da beleza. São formas distintas de estar no mundo e de percebê-lo.

Por definição ética é a “teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade. Ou seja, é ciência de uma forma específica de comportamento” (VÁZQUEZ, 2001, p.23). Um dos aspectos dessa definição diz respeito ao fato de que se trata de um tipo de experiência essencialmente humana, que se refere à forma de comportamento de homens e de mulheres no seu cotidiano. Outro aspecto a se destacar é que, se tratada como ciência, passa a exigir uma abordagem científica dos problemas que são objeto da ética, aqueles da ordem da moral. Nesse sentido ela busca compreender e definir os princípios gerais sobre os problemas morais, ou seja, fala da vida prática. Vázquez considera que “enquanto conhecimento científico, a ética deve aspirar à racionalidade e objetividade mais completas e, ao mesmo tempo, deve proporcionar conhecimentos sistemáticos, metódicos e, no limite do possível, comprováveis” (2001, p.23). Há que se buscar rigor, coerência dos princípios da investigação científica, ou seja, “o científico baseia-se no método, na abordagem, e não no objeto” (2001, p.23). Entretanto, o caráter científico, embora importante, não é suficiente para dar conta da sua dimensão teórica.

Ainda que a ética tenha como objeto de investigação a moral, é preciso não confundi-las, mas, antes, compreender que a ética não cria a moral, ela

identifica a sua essência e investiga sua origem ao analisar as condições histórico-sociais em que ocorrem os problemas morais.

Se o campo da ética é aquele que trata da experiência humana dentro de um determinado contexto e sob determinadas condições históricas, se o campo da ética é o da teoria, da ciência, então, deve propiciar a compreensão racional do comportamento de homens e mulheres, e o seu valor está na explicação sobre os fatos/problemas morais vividos e praticados por eles, conforme o contexto em que estão inseridos, e não no seu julgamento. “Como teoria, não se identifica com os princípios e normas de nenhuma moral em particular e tampouco pode adotar uma atitude indiferente ou eclética diante delas” (VÁZQUEZ, 2001, p.22). Da leitura desse autor, depreende-se que a ética tem caráter universal.

Etimologicamente a palavra ética tem a sua origem no grego *éthiké*, *étikós*, que diz respeito aos costumes (JAPIASSU, 1990, p.90). No dicionário encontramos a seguinte definição:

Estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto (FERREIRA, 1999, p.848).

Em Souriau (1999, p.694) temos outra relação: *mœurs*, costumes, sinônimo de moral. Vázquez (2001, p.24) remete à origem do termo no grego *ethos* significando “modo de ser” ou “caráter” enquanto forma de vida também adquirida ou conquistada pelo homem; Chauí (1995, p.340) também fala da origem no grego *ethos* e analisa o termo sob um aspecto fonético:

e: uma vogal breve, chamada *epsilon*, e uma vogal longa, chamada *eta*. *Ethos*, escrita com vogal longa significa costume; porém, escrita com a vogal breve, significa *caráter, índole natural, temperamento*, conjunto das disposições físicas e psíquicas de uma pessoa. Nesse segundo sentido, *ethos* se refere às características pessoais de cada um, que determinam quais virtudes e quais vícios cada um é capaz de praticar. Refere-se, portanto, ao senso moral e à consciência ética individuais.

Falar em ética implica, necessariamente, falar em moral, até para que se possa definir, claramente, cada um. Moral vem do latim *mos* ou *mores*, que significa costume(s); diz respeito a um conjunto de normas ou regras adquiridas por hábito. O homem é um ser histórico, social e prático, logo o seu comportamento moral é determinado por essas condições, podendo sofrer mudanças conforme sejam alterados aspectos da realidade humana. Ou seja, a moral é um fato histórico e, se a ética é uma ciência da moral, ambas são passíveis de mudanças, não podem ser vistas ou concebidas como definitivas, mas como parte de uma realidade mutável.

Vázquez (2001, p.63) define a moral como um “conjunto de normas aceitas livre e conscientemente que regulam o comportamento individual e social dos homens”. Essas normas determinam o que “deve ser” e são construídas no coletivo, independentemente das opiniões individuais. A sua aceitação deve ser livre, e resultado de uma opção consciente. Entretanto, o não-cumprimento individual de uma norma não invalida sua existência.

Concretamente, na moral há dois planos: o ideal e o real. No primeiro a moral constituída dos princípios, normas ou idéias morais de uma época ou sociedade. No segundo a moralidade que se constitui dos atos concretos da moral vigente, e corresponde ao comportamento das pessoas individual e coletivamente.



A moral “só se manifesta *na* sociedade, respondendo às suas necessidades e cumprindo uma função determinada” (2001, p.67). O que significa que, se ocorrer mudança radical na estrutura social, conseqüentemente haverá mudança igualmente radical na moral.

Do ponto de vista funcional a moral tem o compromisso de regulamentar as relações entre as pessoas no sentido de manter e garantir a ordem social, contribuindo para que essas aceitem livre e conscientemente a ordem estabelecida. A ação é individual, assim como a responsabilidade sobre ela, pois as decisões de natureza moral se dão na consciência de cada pessoa, embora sejam influenciadas pelo contexto social. Ou seja, se o homem é um ser social, não é possível falar em “uma moral estritamente pessoal” (2001, p.75).

Os atos morais implicam a responsabilidade pelas decisões tomadas, mas também a liberdade de tomá-las, de optar por isto ou aquilo, assim como uma vontade interna e o valor que se atribui a tal ato.

Homens e mulheres estão no mundo e com ele se relacionam de diferentes formas conforme suas necessidades. Trabalho, arte, conhecimento e religião são formas distintas de comportamento humano. Uma forma corresponderia a um comportamento prático e utilitário, uma segunda ao comportamento estético, uma terceira à relação teórica e cognitiva, e outra ainda ao comportamento religioso.

O foco de atenção deste trabalho é para o comportamento humano no que diz respeito à estética, por se tratar de um tema ligado à arte. Homens e mulheres são portadores de subjetividades, expressam-se e se reconhecem

enquanto sujeitos, criam e fruem objetos de arte. Torna-se, então, fundamental refletir sobre a arte assim como sobre a ética e a estética.

A estética enquanto disciplina foi criada no século XVIII por Alexander Gottlieb Baumgarten (Berlim, 1714-1762) como o estudo da sensação, do belo. Marc Jimenez (1999, p.19) afirma que Baumgarten “considera que a faculdade estética é da ordem do conhecimento”, tratando-se, no entanto, de um conhecimento inferior, um saber análogo ao da razão. “É esta ciência do conhecimento e da representação sensíveis que toma doravante o nome de estética.”

A etimologia é grega – *aisthetikós*, de *aisthanesthai*, cujo sentido é perceber, sentir. A estética diz respeito ao que agrada aos sentidos, ao estudo do belo. O seu objeto de estudo é a arte. Porém o próprio termo arte é complexo, dada a sua ambigüidade. Segundo Jimenez (1999, p.10), a arte está ligada à prática e, por essa razão, “cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade: presta-se a exposições, em todos os sentidos da palavra”. Por ser uma “maneira de representar o mundo, de figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas”, ela não se contenta em só estar presente. A arte tem como referência a realidade, sem, no entanto, ser “plenamente real”, ou seja, ela descortina um mundo ilusório. À estética cabe investigar a ambigüidade da arte.

A preocupação e o desejo de definir o que é o belo existem desde a Antigüidade. Platão, nos textos *Hípias Maior* e *O Banquete*, já abordava a dificuldade de sua definição. No primeiro diálogo entre Sócrates e Hípias, aquele questionará “[...] não te pergunta o que é belo, mas sim o que é o belo”

(Platão, 1989, p.64). No segundo, durante o banquete que se realizara na casa de Agatão, Sócrates, quando fala sobre o amor, usa o discurso de Diotima, uma mulher de Mantinéia, para discorrer sobre o tema. Nessa narrativa em diversos momentos o belo será tratado: “[...] daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é o belo” (PLATÃO, 1991, p.42). Aristóteles reconhecia a beleza, como o seu mestre e seus pares, mas a esse conceito acrescentou a noção de proporção das partes com o todo, a noção de simetria, ordem e limite.

Da Antigüidade ao século XVIII pode-se dizer que foi construída uma teoria geral da beleza, embora ao longo desse período ela tenha tomado características próprias conforme a mentalidade de cada época. Na Idade Média há o reconhecimento de que a beleza é medida e forma, ordem e proporção, porém, são elaborações inspiradas no modelo divino. No Renascimento, com Alberti e Lomazzo, ocorre o retorno do pensamento clássico da beleza, e os princípios de integração entre as partes. A arte tem ainda um caráter servil, porém a partir desse período se identifica o início de certa autonomia, quando o artista passa a assinar as suas obras. Do século XVII até parte do século XVIII, continua a prevalecer a teoria do belo, mas inicia-se a percepção do belo como qualidade das coisas, da realidade (VÁZQUEZ,1999).

Somente no século XVIII é que a reflexão sobre a estética se afastará do objeto para focar o sujeito. Ou seja, pensadores como Hutcheson, Hume, Burke e Adam Smith perceberão a dimensão subjetiva do belo. Vázquez comenta que, para Hutcheson, “a beleza não é uma qualidade objetiva das coisas, mas uma percepção da mente”. Hume dirá que “a beleza só existe na

mente daquele que a contempla”. Kant afirma que “o belo é produto da consciência humana no sentido idealista transcendental”. (VÁZQUEZ, 1999, p.37).

Na reflexão estética focada no sujeito, aspectos da subjetividade são valorizados. A estética trata o belo, mas, também, a sua antítese. O não-belo passa a ser objeto de sua atenção: o trágico, o cômico, o feio, o grotesco e o monstruoso não deixam de ser estéticos. Vázquez (1999, p.39) diz que “todo belo é estético, mas nem todo estético é belo”. Observa-se que a partir do século XVIII surge o distanciamento entre o conceito do belo e os valores do bem e do verdadeiro. Ocorre, nesse período, uma mudança de paradigma.

Jimenez (1999), ao refletir sobre a autonomia da estética, considera que esta só foi possível a partir do fim do século XVIII, quando o belo se distancia do bem, e que o artista deixa de ter a imitação da natureza como finalidade única. Tal atitude decorre de profundas mudanças sociais, econômicas e políticas que ocorrem na Europa, desde a Idade Média. “O reconhecimento social do artista, que abandona pouco a pouco seu *status* de artesão”, bem como “a libertação progressiva dos artistas das tutelas religiosas, monárquicas e aristocráticas” (1999, p.33) são exemplos dessa mudança.

No século XVI vêem-se os primeiros sinais do artista firmando-se como criador autônomo, ainda que as questões de ordem religiosa, política e moral sejam forças que se manifestam por traz dessa autonomia. A imitação continua sendo o pensamento estético predominante.

Jimenez enfatiza um fato importante para a estética moderna, o debate aberto por Descartes (fim do século XVII), que trata da “afirmação de um sujeito autônomo, suscetível de pensar o mundo e de pensar-se a si mesmo

*enquanto sujeito pensante*” (1999, p.50). Esse debate foi decisivo para a autonomia da esfera estética com relação às tutelas da religião, da ciência e da moral.

O século XVIII traz, ainda, a razão crítica exercida por vários filósofos. Argumenta Jimenez que uma nova postura intelectual e moral se configura com o termo “crítica”, na medida em que ela anuncia “os grandes cortes, isto é, a ruptura do elo com o princípio da autoridade que reina em todos os domínios da Idade Média” (1999, p.70). Esses cortes são da ordem do teológico e do metafísico, do ético e da sociopolítica. No campo da estética a palavra “arte” não estava, ainda, definida no singular, ela vinha sempre no plural.

Entretanto, para efetivamente constituir uma filosofia da arte foi necessário encontrar a distância correta entre a razão e a sensibilidade. Para Jimenez o ponto de concordância estaria na razão estética ou razão poética, que

[...] poderia ser um intermediário entre a razão e a imaginação, entre o entendimento e a sensibilidade. E finalmente, é o indivíduo, o sujeito que realizaria de alguma maneira a harmonia entre as faculdades, de um lado, porque é o autor da experiência estética e de outro lado, porque cabe a ele e a ninguém mais pronunciar-se sobre o que sente: cabe a ele emitir um julgamento (JIMENEZ, 1999, p.73).

A tradução do *Tratado do Sublime*, de Longino, introduziu a categoria do sublime; a noção de um sentimento interior frente ao objeto passa a ser referência, e não mais os ideais de beleza clássicos. Sensações, sentimento, imaginação e experiência correspondem a uma profunda mudança de mentalidade; segundo Jimenez, ela equivale a um verdadeiro corte epistemológico no conhecimento (1999, p.75).

Nesse período de tantas transformações alguns conceitos tomam corpo, possibilitando a autonomia da estética: a idéia de criação autônoma e com ela a de um sujeito que é criador, assim como a definição das relações entre razão e sensibilidade, a reflexão sobre o gosto e sobre a experiência individual, o exercício do julgamento de gosto individual e subjetivo, a possibilidade de julgar, de criticar, a noção de gênio. O belo definitivamente se separa do bem. Tais questões foram fundamentais para a que a estética se constituísse como tal, porém ela trará consigo ambigüidades que nunca serão totalmente solucionadas e que persistem até os dias de hoje. Jimenez argumenta que essa autonomia “comporta um risco maior, o da constituição de uma esfera estética totalmente separada da vida cotidiana” (1999, p.86).

O pensamento de Kant sobre a faculdade de julgar a arte e a beleza da natureza, de um lado, e a filosofia da arte com os primeiros românticos e Hegel, são ambigüidades que afetam a autonomia da estética, prolongando-se aos dias atuais, conforme Jimenez (1999, p.85).

No século XX observa-se a distinção entre o estético e o artístico. O primeiro diz respeito a uma percepção desinteressada, enquanto o segundo compreende valores diversos presentes na própria obra, e também os de valor estético. Vázquez (1999, p.47) define a estética como “a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculada a outros modos de apropriação humana do mundo e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre.”

O intuito da reflexão até aqui desenvolvida, em que pese sua limitação, é dar uma fundamentação aos conceitos propostos indicando os principais

aspectos sobre a relação existente entre ética e estética, e de que maneira poderiam ser pensados tendo em vista o revisitamento “na” e “da” obra de arte.

A filósofa espanhola Amélia Valcárcel, no livro *Ética contra Estética* (2005), trabalhando a partir de idéias de Wittgenstein, afirma que ética e estética são duas formas de filosofia, objeto de reflexão desde a Antigüidade. Uma e outra não existem por si só, elas estão “no mundo da vida” (p. XVIII), de forma bastante misturada. Em sua análise sobre as razões de Wittgenstein ela argumenta que, ao se falar em “proposições éticas, queremos nos referir a proposições que expressam um dever e também expressam um castigo a ser aplicado, caso não se cumpram” (p.3). Mas uma sentença ética “deve ser irrestrita e universalmente válida em qualquer mundo possível, segundo a fórmula kantiana, deve estar fora do mundo”, constitui-se “numa sentença necessária, não acidental, e no mundo tudo é acidental” (p.3). Ou seja, a ética diz respeito “ao sentido do mundo, ao que se encontra fora e é mais alto que ele próprio”, por esta razão, conforme a autora, Wittgenstein afirma que a ética não pode ser colocada em palavras, pois ela é transcendental. Segundo Valcárcel, o filósofo afirma que “não se pode falar da vontade enquanto sujeito de atributos éticos, e a vontade que realmente existe é um fenômeno que só interessa à psicologia” (p.4). O que instiga a autora é que se a ética é transcendental, por que o filósofo acrescenta entre parênteses a frase “A ética e a estética são uma coisa só”? Pois se “são uma e mesma coisa”, se compartilham o “ser inefável”, então não podem ser colocadas em palavras. Os argumentos apontam para uma afirmativa paradoxal. A partir dessa reflexão inicial ela constrói a argumentação entre ética e estética, sustentando-a com base em diferentes filósofos.

Um das referências que cabe aqui destacar é com relação a Kierkegaard, pois Wittgenstein o conhecia bem e o considerava o melhor filósofo do século XIX. Aquele entendia que ética e estética correspondem a pontos de vista e de vida distintos e também incompatíveis. O contrário do que se apresenta em sua afirmativa.

A partir do idealismo alemão o uso dos termos ética e estética torna-se mais seletivo e a ética polissêmica. Segundo Valcárcel, o filósofo Fichte trata de uma teleologia ética, Schelling aborda o estético e Hegel tenta superá-los. Antes, porém, Kant traz uma grande contribuição com a reflexão sobre ambos. Para este o belo é símbolo do bem moral, pois “o belo e o bem se reconciliam assintoticamente no supra-sensível, o mesmo lugar em que a faculdade teórica e a faculdade prática se tornam uma só” (p.14-15).

Schiller havia definido a liberdade como estado estético (p.16). Para Schopenhauer a afirmativa de Kant de que o céu estrelado está fora de nós e a lei moral em nosso coração, não lhe comovia como força do sublime, pois a vontade era potência, não sendo esta nem boa nem má, somente moral. Ele afirma, segundo a autora, que

Caráter é destino. Nada mais. [...] o próprio *eu* é numenal, incognoscível para o sujeito. [...] cada indivíduo não conhece o seu caráter antes de realizar um ato; começa por conhecê-lo e a se conhecer após realizá-lo. Seu ato é que diz quem é e o que é. [...] Agimos de acordo com o que nos pede uma estrutura inata que nos faz, desde o início, melhores ou piores, na dependência das características constitucionais de uma comunidade (p.17).

O que Schopenhauer busca é uma “moral da compreensão, concebida como o sentimento que nos une ao que vive” (p.19).



Ao trazer Nietzsche para sua reflexão, Valcárcel afirma que por meio da divisão apolíneo/dionisíaco o filósofo traz a arte como meio de interpretar a vida, pois estas constituem duas estéticas. O apolíneo traz a ordem e o dionisíaco o fluxo da vida; ambas introduzem a visão do trágico. Nietzsche é duro com a moral cristã, entende que é preciso uma nova ordem moral, e que ela deve vir de valores do passado. Ao fim e ao cabo a ética de Nietzsche é mais ética do que estética, pois atinge um fim individual, não possuindo uma finalidade própria.

A autora aborda ainda Ortega, Bérson, MacIntyre, retoma a radicalidade de Kierkegaard e discorre sobre o poder da ética e da estética. Sua reflexão mostra que somos capazes de perceber num “ato bem feito a presença do *kalós-kai-agazós*, da união entre ética e estética” (p.65). Entretanto, quando ética e estética são objeto de reflexão elas se separam, “o pensamento e o ser não coincidem, nunca poderão alcançar unidade, são coisas distintas” (p.65-66). A estética associa-se ao prazer e a ética ao dever, no entanto, ambas requerem aprendizado.

Nessa perspectiva, se a estética está vinculada ao prazer, o que se observa é a presença do princípio hedonista, enquanto a ética, nesse sentido, seria anti-hedonista. No entanto, a “satisfação do dever cumprido”, na ética do dever, também é uma forma de prazer, assim como para alguns “agir mal pode produzir prazer” (p.75-76). Ou seja, prazer e dever, estética e ética são conceitos complexos e o exercício do seu aprendizado exige tempo, é difícil e, talvez, o prazer dele decorrente possa ser alcançado.

Valcárcel afirma que há uma clara divergência na relação prazer e dever, pois aquela advinda da estética, mesmo exigindo esforço no seu

aprendizado, possui a imanência, ou seja, é interior ao indivíduo. O dever promete a felicidade<sup>34</sup>, é motivado para a transcendência, a algo que é exterior, que é de uma ordem superior.

O estudo de Valcárcel possibilita pensar de maneira mais profunda e articulada a ética e a estética, pois leva à compreensão de que embora tratem de questões distintas, na prática elas são assintóticas, fazendo uso aqui da expressão da autora ao referir-se ao fato de serem coisas que correm paralelas e não se tocam, os possíveis pontos de convergência estão em outra dimensão. Ou seja, aponta para o entendimento de que a identidade entre a ética e a estética está no absoluto, no sublime.

O sublime constitui-se numa dimensão que vai para além do que os nossos sentidos é capaz de perceber, nos afeta de forma ilimitada, pois aproxima-se da perfeição. Neste sentido aproxima-se do absoluto, no entanto, a arte contemporânea afasta-se desta dimensão, ao colocar-se como problema. Então, perceber as dimensões ética e estética torna-se extremamente complexo.

Essa reflexão sobre a ética e a estética, a partir do pensamento de Vázquez, Jimenez e Valcárcel, ainda que árida, oferece elementos para pensar sobre suas presenças no campo da arte, particularmente, na curadoria das exposições. Pois se no conceber e no implementar a exposição elas são distintas, caminham juntas de forma paralela; na fruição, no entanto, elas parecem se fundir. É no sublime, naquilo que a exposição nos afeta e que dela se pode perceber além dos sentidos, que se torna possível falar na relação de identidade entre ética e estética?

---

<sup>34</sup> A autora afirma que felicidade e prazer são coisas opostas, devido às dicotomias profundas entre ambas: mediata / imediata, superior / inferior, imaterial / material, constante / efêmera (p.76).

## 2. Revisitamentos “na” obra de Schwanke

*alguma coisa de muito século XX nisto tudo.  
ah, não se tenha dúvidas de que há coerência-brincadeira espalhada por todos os lados.  
schwanke muda o que quer e como quer. Afinal o destino é dele e ele faz e desfaz.  
mas, atentem: é com propriedade ímpar, é com lirismo, mas, acima de qualquer coisa,  
com erotismo e humor que o artista transforma as suas estórias.*  
João Henrique do Amaral<sup>1</sup>

Questionado, certa vez, sobre qual pensamento estava por trás de sua obra, Schwanke respondeu: “A transformação, a inversão. É necessário transformar e inverter o existente para que o novo seja total”<sup>2</sup>.

Duas palavras são importantes nessa resposta: *transformação* e *inversão*. A primeira frase é constituída por dois substantivos, que são substituídos pelos verbos *transformar* e *inverter*, na segunda. Ou seja, de um lado está a idéia da substância real, a essência de sua obra, e do outro a ação com vistas a atingir o que concebe como o “novo total”. Os dois substantivos parecem falar de situações semelhantes, no entanto o primeiro termo<sup>3</sup> aponta para uma ação que vai para além da forma primeira, sem, necessariamente, eliminá-la. O outro termo, inversão, indica um virar do avesso, ou *de ponta-cabeça*, é mais que transformar, pois pode não deixar rastros do que gerou tal ação. Tanto na idéia de transformar como na de inverter subjaz a idéia de que se parte de algo dado; o novo não vem do sentido de originalidade, do que é primordial, mas de uma ação consciente e intencional, de reconstrução, ou atribuição de novos significados. Embora Schwanke não use o termo

---

<sup>1</sup> Fragmentos do texto do catálogo da exposição realizada na Galeria Sérgio Milliet – Funarte – 1980. Mantida a grafia original.

<sup>2</sup> Este trecho é parte de uma cópia datilografada e assinada, entre textos de sua autoria encontrados no seu ateliê, porém não datado.

<sup>3</sup> A palavra *transformação* é constituída de três elementos: *trans* – *forma* – *ação*, é a ação de ir para além da forma, construindo algo novo.

*revisitamento*, claro está que a sua noção de transformação e inversão refere-se a uma ação que muito se assemelha àquele conceito.

Na segunda metade da década de 1970 o artista produziu uma série de desenhos, os quais serão analisados com o intuito de ir um pouco mais fundo na questão do *revisitamento* em sua obra. Na fase denominada por ele como *Série Sinistra*, Schwanke discute, de forma visual, a inter-relação das imagens real e impressa, reflexão essa que Jasper Johns e os artistas da *pop art* norte-americana já faziam nos anos 60, ao se preocuparem com a questão da imagem e da reprodução (OSTERWOLD, 1994). Em um texto de Schwanke, sem data, ele cita uma frase de Yusuke Nakara, comissário e apresentador dos representantes japoneses na XII Bienal de São Paulo: “[...] e não há alternativa senão ruminar indefinidamente, com fotografias de fotografias, impressões de impressões, recópias de recópias”. Essa frase foi importante, pois Schwanke desenvolveu, a partir dela, suas reflexões sobre o assunto dizendo que

[...] não se trata de analisar o impresso somente como meio de expressão, na condição de matéria, como objeto único de causa/efeito, mas o inter-relacionamento entre a imagem real e a imagem impressa, ou a obra primeira e a obra impressa, ou o objeto a ser fotografado e a foto desse mesmo objeto em relação aos diferentes tipos de reflexo causados no sensitivo do receptor.

Também não em questionar [*sic*] a importância da imagem real e a imagem impressa, ou o copiado e o recopiado, mas somente as diferenças que se caracterizam nesse processo de alteração/trans formação e o efeito que tais alterações causam nos estímulos nervosos do indivíduo receptor, cuja reação ocorre de maneira diversa (na fisiologia ocular/da diferença das reações fotoquímicas causadas por frequências diferentes de ondas que atingem cones e bastonetes, resultam diferentes estímulos nervosos). A condição do reimpresso – estímulos automáticos com função de asteriscos – informa, independente da emoção, apenas o visual computado, arquivado, que estimula o reflexo e pratica o ato, ou seja, a personalidade

como patologia quando prescindindo dos mecanismos de revisão (objeto motor na forma de fenômeno de expressão)<sup>4</sup>.

Schwanke, neste texto, faz referência ao que acontece na fisiologia do olhar, no qual as diferenças de frequência provocam diferenças de reações fotoquímicas que por sua vez resultam em diferenças de estímulos nervosos, para explicar que a imagem reimpressa provoca em nosso olhar um estímulo automático, sim, porém sem emoção. Vai mais longe, comparando esse processo a um distúrbio patológico da personalidade, quando esta perde a capacidade ou o mecanismo de revisão. O que ele discute é que há efetivamente uma alteração e transformação de efeito nos estímulos nervosos do receptor quando ele está diante da reprodução da obra de arte, e não de seu original.

Por outro lado há, também, com relação à obra real/imagem impressa uma reflexão que diz respeito ao fato de que nós, latino-americanos, particularmente, não temos acesso às obras originais que marcaram a história da arte, mas às suas reproduções. Entre a obra mesma e nosso olhar, há o olhar de quem fez o registro fotográfico, o fotolito e as múltiplas impressões, ou seja, a distância é muito grande entre um e outro. Perde-se a noção de dimensão, a sensualidade das formas, das cores, das texturas, dos volumes etc. Poder-se-ia pensar se a nossa não seria a “história das reproduções das obras de arte”. Além dessas reflexões, ao longo do texto ele analisa as alterações nos estímulos nervosos do receptor a partir do processo de *alteração/transformação* decorrente da diferença de experiência estética diante da obra original e da reprodução da obra.

---

<sup>4</sup> Texto de autoria de Schwanke, assinado, porém não datado. Esse texto encontra-se na íntegra como anexo, no texto de dissertação O Universo Poético de Schwanke, defendida neste Programa de Pós-graduação em outubro de 1996, por esta pesquisadora.

Na *Série Sinistra*, as obras são elaboradas a partir de cópias heliográficas<sup>5</sup> de reproduções de obras de arte sobre acetato invertido, com margem de papel vegetal e Letraset. Sobre essa cópia destaca as mãos, dentro de um retângulo, e as refaz com desenho em lápis de cor. Estabelece, de certa forma, um jogo do real e do virtual a partir da sua intervenção sobre a cópia, provocando a percepção do olhar ao colocar simultaneamente o real e a reprodução no mesmo espaço.

Muito embora a discussão maior que o artista desenvolve seja sobre a questão do real e do virtual e a percepção dessas questões, há que se destacar, aqui, o fato de que, para o desenvolvimento do seu pensamento, Schwanke revisita obras do Renascimento e do Barroco.

Na obra *Hans Holbein – Erasmo de Roterdã*, Schwanke faz apropriação de fontes diferentes: da imagem da obra e do processo técnico do artista gráfico; nesta segunda, inverte o fotolito para dar ênfase a um dado aspecto da imagem reproduzida.

A ação de inverter o fotolito não se refere à *inversão* de que fala Schwanke com relação ao *novo total*. A intenção aqui é dar ênfase ao detalhe, pois mudar a posição da obra é como vê-la por trás. As mãos mudam de lado, passam para o quadrante inferior à direita de quem olha justamente na área de maior tensão e peso visual. O artista, então, intervém com o desenho sobre a cópia heliográfica, dando, assim, destaque a esse detalhe. Não há eliminação dos elementos que compõem a obra de Holbein, mas apropriação e intervenção direta em um detalhe da imagem, as mãos. A intervenção poderia ser vista por alguns como certa semelhança com aquela de Duchamp, na obra

---

<sup>5</sup> Processo de decalque fotográfico de desenhos a traço, plantas, mapas etc.

L.H.O.O.Q.<sup>6</sup>, ou a de Picabia (CABANNE,1987, p.106), ao intervir sobre a imagem da Monalisa de Da Vinci. Entretanto, o que se vê em Schwanke é algo que se afasta dessa intervenção, o que ele busca é colocar o real e o virtual no mesmo espaço, a partir do seu próprio desenho sobre a reprodução e, assim, provocar a reflexão sobre como o mecanismo de percepção é alterado, e até mesmo patologicamente comprometido, quando ocorre o contato com a reprodução impressa da obra. Por outro lado, a inversão da imagem como um todo gera desconforto, de certa maneira sugere um afastamento da obra de Holbein, possibilitando o que propõe Schwanke.



**Figura 1.** Hans Holbein, o Jovem – Erasmo de Roterdã – 1523. Óleo sobre painel – 0,42 x 0,32m. Museu do Louvre, Paris

---

<sup>6</sup> Título da obra de Marcel Duchamp – a pronúncia dessas letras de forma rápida sugere a frase *Elle a chaud au cul*, que, traduzindo para o português, seria *Ela tem calor no rabo*.



**Figura 2.** Schwanke – Hans Holbein – Erasmo de Roterdã – heliográfica (cópia de impresso c/ xerox acetato invertido) margem de papel vegetal e Letraset – 67 x 51 cm – 1976. Acervo: Maria Schwanke. Joinville. Foto: Rui Arsego

A par das questões perceptivas, no sentido da técnica do desenho em si, poderia ser encaminhado outro tipo de reflexão independentemente do motivo que gerou tal ação, partindo-se do pressuposto que a intervenção não é cópia, muito embora o suporte seja cópia da cópia da cópia e assim por diante. Diante de tal ação, caberia o questionamento: o que, nessa intervenção, é obra de arte? O que, efetivamente, é original ou é cópia, nesse caso? Ou, ainda, pensando nos modos possíveis de existência de uma obra de arte, o que, nessa obra, constitui a sua imanência e a sua transcendência <sup>7</sup>? Mais que um resultado plástico, Schwanke discute um fato, propõe uma espécie de jogo, brincando ironicamente com o conceito de originalidade da obra de arte,

<sup>7</sup> Imanência e transcendência a partir do pensamento de Gérard Genette (2001). Esse autor não entende a transcendência com uma conotação espiritual ou filosófica, mas a partir de sua etimologia latina, que é de natureza profana. “Transcender significa ir além de um limite, transbordar um continente” (GENETTE, 2001, p.xvii). “Se a imanência define de alguma forma a obra em repouso (ou, antes, à espera), a transcendência já nos mostra, pelo menos no horizonte, a obra em ação, e a arte em plena obra.” (*Ibid.*, 2001, p.270).



fazendo crítica, já que num país de terceiro mundo, como foi dito antes, predominantemente se tem contato com as reproduções, e não com o original. Ao manter a imagem, embora invertida, ele provoca, incita a reflexão de quem a olha, sobre a ação dessacralizante da obra de Holbein.

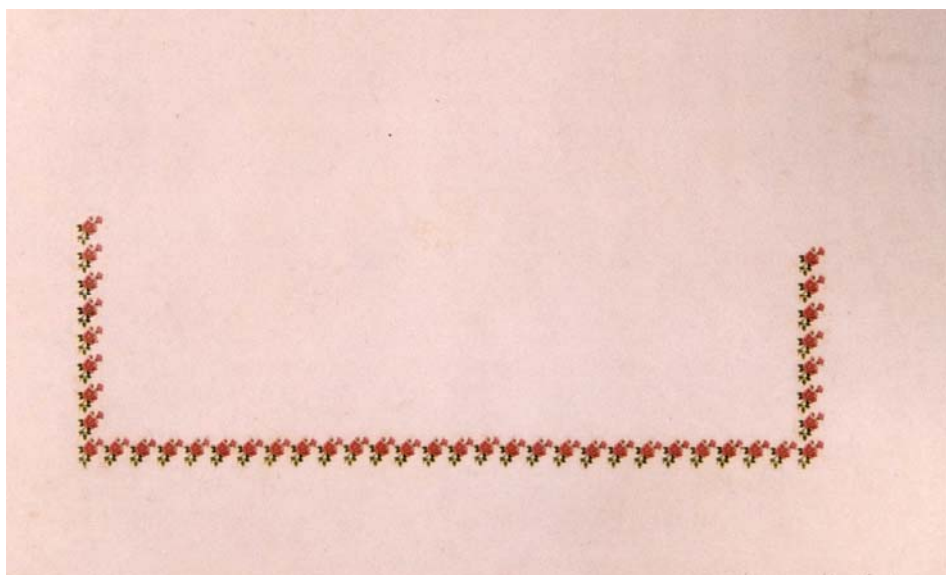
Retomando a questão de Ysuke Nakara, a respeito do contato com a cópia, talvez fosse interessante destacar que essa obra de Schwanke, *Hans Holbein – Erasmo de Roterdã* – é de 1976, três décadas atrás, período em que, praticamente, só havia a Bienal de São Paulo; a vinda de produções artísticas importantes para o Brasil, tais como as de Rodin, Monet, Picasso e outras, só aconteciam de forma muito esporádica. Então, para se ter o contato com as obras no original era necessário o deslocamento para outros países. Situação possível para um número muito pequeno de pessoas do país, o que reforça um possível questionamento com relação à política cultural dos países de Terceiro Mundo.

Antes de se prosseguir com a análise de outras obras, é importante destacar, aqui, a opção de seguir uma linha que tende a ser cronológica, com vistas a perceber a trajetória do pensamento visual do artista, embora em certas obras seja necessário resgatar questões que poderão contradizer essa proposição.

Em uma outra fase, a da *decalcomania*, Schwanke se apropria do decalque e o incorpora ao seu trabalho, fazendo uso da figuração própria desse material para construir suas composições. Ele não interfere nas características formais do decalque, usa-o tal qual é a sua característica, repetindo-o seriadamente. A ação de repetir relativiza a sua característica individual, tira a nitidez da figura, o que provoca a transformação na percepção

do receptor, fazendo surgir algo que é novo, que não estava dado anteriormente.

Na obra *Delimitação do Espaço*, de 1978, fazendo uso do decalque, Schwanke continua a pensar sobre o real e o virtual, mas por uma outra perspectiva, pois define a base de um retângulo e parte de suas laterais, sugerindo a forma de um U; o restante da forma fica em aberto. Repete o mesmo decalque com espaçamento milimétrico, e ao fazê-lo de maneira tão próxima, visualmente perde-se a figura unitária e tem-se a sensação visual de uma nova forma. No entanto, a área incompleta incomoda, solicita do espectador que a complete mentalmente. Schwanke explica que parte do mesmo ponto que Andy Warhol partiu, com a obra *Do it yourself*, mas sua perspectiva é outra.



**Figura 3.** Schwanke – *Delimitação de espaço* – 1978 – decalcomania s/papel – 70 x 50 cm  
Acervo: Maria Schwanke – Joinville. Foto: Rui Arsego



**Figura 4.** Andy Warhol – Dot it yourself – 1962 – 1,75 x 1,50 cm – Acervo: Thomas Ammann

Sobre a relação da obra *Delimitação do Espaço* com *Do it yourself*, Schwanke diz

[...] Se desenvolve a fábula, a partir de um ponto, o ato parte com simultaneidade para lados opostos a esse ponto, seguindo cronometricamente as indicações dadas pelo quadriculado. A linha caminha procurando no papel um lugar certo para se situar, como se tivesse um mapa nas mãos. Em relação ao receptor, no plano mental, a forma adquirida pelo desenho passa à condição única de referência. A partir daí o espectador inicia o processo próprio de desenvolvimento da obra (a referência é semelhante ao método de apresentação desenvolvido por Warhol em “Do it yourself”, mas o desenvolvimento da proposta se desemparelha de Warhol justamente no momento em que o espectador passa a fazer a obra e não apenas contemplá-la). [...] Num sentido diverso do cubismo cujas premissas [sic] via o mesmo objeto de diversos ângulos, aqui, o objeto avança e regride ao mesmo tempo, há a possibilidade de se comparar o real com o virtual, mas qual o real e qual o virtual?

O anverso pode completar o verso e vice-versa, essa propriedade inerente ao desenho, ainda no campo físico, pode ser levada ao metafísico. Na metafísica o enfoque das duas partes se completarem assume um aspecto mais amplo, a lógica investe no campo da sutileza, o sutil é o todo.

No processo do espectador completar a imagem real com a virtual, ocorre o fenômeno mental em que se forma uma terceira imagem, que não é real nem virtual, pois é completa, essa é a obra criada pelo espectador. As raízes da obra criada pelo espectador estão contidas nas referências dadas pelo autor. Mas o espectador, através de referências inversas exerce o poder de criar. Pelo poder associativo inerente a cada indivíduo fica colocada idéia: a possibilidade de unir inversos,

colocar no plano da criação não o desenho apresentado, mas quaisquer elementos de necessidade ou interesse do indivíduo receptor. Elementos esses, mesmo que inversos, criados por ele mesmo, que é receptor passando à condição de autor. A partir de tal momento o “autor primeiro” se dilui totalmente, o autor primeiro que assinou a obra não existe mais, muda então a característica do artista<sup>8</sup>.

Warhol se apropria de modelos de desenhos que trazem o contorno das formas na composição e uma numeração, indicando a colocação das cores. O espectador define-as, dando-lhes os números respectivos, depois aplica no desenho obedecendo à seqüência numérica. Esse tipo de desenho é comum para crianças. Warhol apropria-se do princípio desse tipo de composição, e a amplia enormemente. Alguns de seus trabalhos têm 183 x 254 cm. Ele faz um jogo complexo e desequilibrado de cores, em áreas planas, porém muito preciso. Nos contornos em branco há a indicação dos números que receberiam as cores; a presença dos números em preto, em grande quantidade, e de maneira irregular, incomoda, indica uma estrutura agitada, sem sentido para quem não conhece esse tipo de reprodução. É um modelo vulgar, pode-se dizer *kitsch*, mas que ao ser ampliado, transformado e assinado pelo artista, ganha o *status* e a dimensão de obra de arte. Osterwold afirma que:

É, precisamente, por causa da banalidade do conteúdo que esses quadros são inovadores na cena artística. Trata-se de quadros invulgares, que se pensa nunca terem sido vistos bem, embora toda a gente os conheça. Aqui, a beleza e a crueldade andam muito próximas uma da outra [...] Warhol revela, com efeito, a crueza de uma estética vazia de sentido. São imagens que se assemelham a uma violação e constituem uma forma de ditadura estética, de repressão da criatividade (1994, p.178).

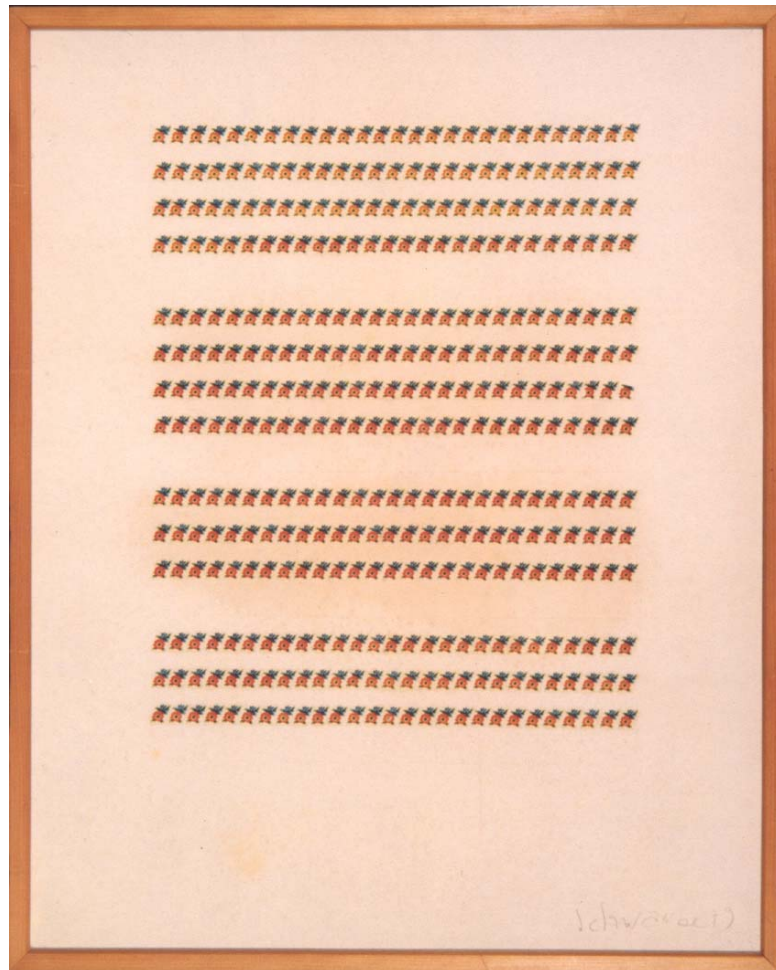
---

<sup>8</sup> Texto de Schwanke encontrado no ateliê.

O que é diferente na obra de Schwanke? Do ponto de vista da elaboração, na obra de Warhol o processo de construção se dá pela intervenção serigráfica e pela tinta acrílica; ainda que seja um procedimento mecânico, há uma ação direta do artista na elaboração. Na obra de Schwanke, a ação se dá pela colagem dos decalques sobre o papel (suporte), em uma ordem preestabelecida por ele. Não há, de sua parte, nenhuma participação na construção da figura. O material apropriado é banal, vulgar, *kitsch*, voltado basicamente para as crianças na fase escolar. Enquanto Warhol, ironicamente, mostra a crueza de uma estética vazia de sentido, Schwanke, partindo de procedimento semelhante, com um material corriqueiro, de massa, provoca a participação perceptiva e intelectual do espectador. Provoca o movimento de avançar e recuar com a imagem mental, mobilizado pela base dos decalques, na busca da sua construção virtual, de certa forma transcendendo a forma. Propõe, então, que o “receptor” passe “à condição de autor”; pressupõe nessa ação a diluição da autoria por parte do artista, deslocando-a para o receptor, ou seja, o “autor primeiro que assinou a obra não existe mais, muda então a característica do artista”.

Na mesma fase da decalcomania, outras questões são propostas. Há um conjunto de trabalhos que compõe a série Sonetos, nos quais a distribuição dos decalques gráficos sobre o papel tem a configuração de soneto. A figuração compõe-se de flores, frutos, peixes ou insetos, e na maioria dos trabalhos repete-se linearmente sempre a mesma figura; poucos são os trabalhos em que as figuras se alternam, mesmo assim, são variações da mesma espécie, como por exemplo, de insetos. Nessa obra, tal como na anterior, a repetição é da mesma figura, em espaço rigorosamente simétrico. O

ato de repeti-la anula a sua individualidade, a regularidade simétrica da distribuição dos elementos no espaço contribui para que a percepção seja a do todo na estrutura geométrica, e não mais de cada figura.



**Figura 5.** Schwanke. Sem título. Série Sonetos – 1979 – decalcomania sobre papel fabriano – 74 x 93 cm. Acervo: Maria Schwanke. Foto: Rui Arsego

A repetição formal é um procedimento recorrente na produção artística de Schwanke, mas há outro que não fica visível, a repetição compulsiva da sua produção. Em seu ateliê existem aproximadamente cem trabalhos em que o artista repete compulsivamente a estrutura do soneto, de forma espontânea, em diferentes técnicas – como aquarela, guache, acrílico, lápis – sobre

diferentes tipos de suporte – papel sulfite, cartão, folhas de revistas, jornal –, e com diferentes procedimentos – hachura, trama, colagem etc.



**Figuras 6, 7 e 8.** Schwanke – estudos com estrutura de sonetos sobre papel de revista

Entretanto, esses estudos não foram expostos<sup>9</sup>, somente os decalques. Identificam-se, então, dois tipos de repetição: do processo e da figuração.

A repetição tem sido objeto de reflexão de uma grande parte dos filósofos, mais especialmente, daqueles ligados ao pensamento da diferença. Ela está na reflexão de pensadores como Plotino, Hume, Bergson, Marx, Kierkegaard, Derrida, Freud e outros. Mas um dos maiores tratados sobre o tema é de Gilles Deleuze (1988). Ele identifica duas grandes formas de repetição: a do mesmo e a do diferente. A primeira é considerada material, constituindo-se de instantes, de elementos sucessivos independentes, tendo fixos termos e lugares; Deleuze a considera repetição por deficiência negativa; repete elementos, casos e vezes, sendo de fato, sucessiva, estática, em extensão e ordinária; por ser desenvolvida precisa ser explicada; por ser repetição de igualdade o seu efeito é o de simetria; seu mecanismo é de exatidão; é “repetição nua, que só pode ser mascarada por acréscimo e posteriormente”. E quando há diferença, ela é “subtraída ou transvasada”<sup>10</sup> (DELEUZE, 1988, p.451).

A segunda repetição é de natureza espiritual, repete o todo, em níveis diversos de coexistência, constituindo-se em deslocamento e disfarce. É repetição positiva por excesso e de totalidades viáveis internas, de graus e níveis. Por direito é coexistência, dinâmica, intensiva, relevante; repetição de singularidades, vertical; por ser envolvida deve ser interpretada; é repetição de desigualdade que na causa é assimétrica; é de *seleção e de liberdade*; “é repetição vestida, cujas máscaras, deslocamentos e disfarces são os

---

<sup>9</sup> Esses estudos são datados e assinados, logo Schwanke os deu por concluídos e os reconhece como trabalhos artísticos, uma vez que não os queimou, como fez com uma série de outros, poucos dias antes de sua morte.

<sup>10</sup> Transvasar (trans + vaso + ar) passar de um vaso para outro; trasfegar; transfundir. Deleuze usa o termo no sentido de uma repetição que transvasa a diferença, ou seja, que estabelece a diferença.



primeiros, os últimos e os únicos elementos” (1988, p.451-452). Nessa repetição, se compreende a diferença.

Os dois tipos de repetição coexistem, podem fazer parte de diferentes relações, sendo impossível distingui-las: “uma é repetição de instantes e a outra repetição mais profunda; uma é elementar e a outra totalizante” (1988, p.455). Para Deleuze a arte é um lugar onde todas as repetições podem coexistir.

Thierry Dufrêne (1992) considera que o século XX é o século da produção em “série, da repetição dos gestos sobre as cadeias de montagens e da acumulação dos bens e das imagens”. Segundo ele, a arte não ficou à “margem desse movimento de acumulação e degeneração do original, da obra única ou fechada”. O autor analisa, por meio da obra de Alberto Giacometti, algumas formas da repetição na arte, como a temática, a repetição como estrutura e as séries. Essa última – que é a que mais nos interessa neste momento – tem início, segundo o autor, no fim do século XIX e início do século XX (até final da década de 30) e caracteriza-se por ser variação do mesmo tema. Como forma serial na arte, inicia-se com a fotografia e o registro mecânico das imagens. Dufrêne afirma, ainda, que

As séries de Andy Warhol (*Campbell'soup*, de 1961/1962, *Marilyn Monroe*, de 1962, e *Liz*, de 1963) correspondem à era da produção industrial em série e da ampliação de imagem por cartaz publicitário e etiquetagem de produtos de consumo. A acumulação de bens e de imagens é acompanhada de um apagamento das diferenças (1992, p. 105).

Na série Sonetos, de Schwanke, verifica-se a repetição em série, por um lado em função do material, resultado do processo de fabricação que é serial por natureza; por outro lado, pela estruturação das figuras no suporte,

colocadas uma ao lado da outra, como se fosse uma linha de produção. É repetição do mesmo e, por isso, não há diferença singular, mas transfundida, ou seja, transvasada.

A organização espacial dos decalques é de soneto do tipo italiano (dois quartetos e dois tercetos), que se configura em versos do tipo anacíptico<sup>11</sup>. Não há nenhum indício, nos textos deixados pelo artista, da poesia visual do movimento italiano. No entanto, ao usar o código visual em substituição ao código verbal, remete a ela. Ou seja, há a apropriação da estrutura literária na configuração da obra, simultaneamente à apropriação da imagem popular, massificada, que é o decalque. A influência das apropriações das imagens do cotidiano advindas da *pop art* é clara.

Pode-se também considerar a possibilidade de uma relação dessa figuração com o concretismo paulista, uma vez que o artista tinha uma relação próxima com a literatura latino-americana, com o teatro e a arte brasileira como um todo. A inserção da figura na estrutura literária é uma articulação coerente com o seu pensamento visual.

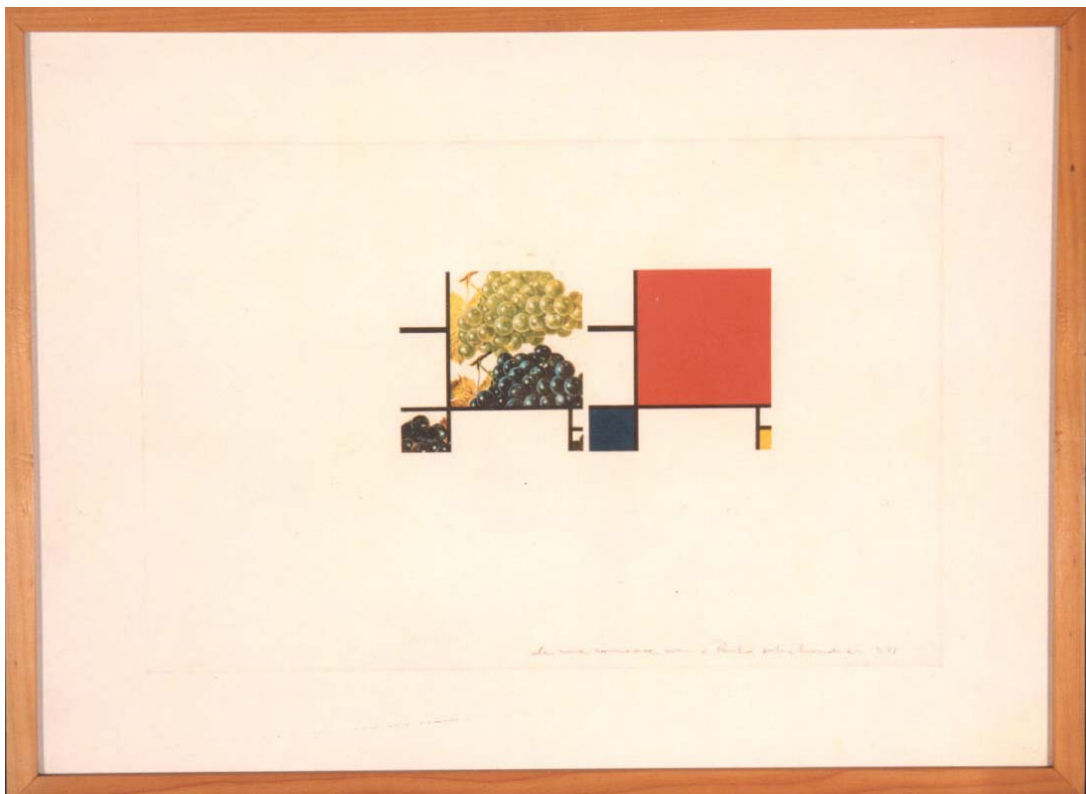
Embora a apropriação da figura do decalque, em si mesma, não seja revisitamento, ele está na relação com o poema, o movimento concretista e a *pop art*. O revisitamento em si já é repetição, na medida em que pressupõe ir à obra novamente. Deleuze cita uma frase de Plotino, que diz: “ninguém determina sua própria imagem nem a goza a não ser retornando, para contemplá-la, àquilo de que procede” (1988, p.135). Kierkegaard diz que “o que é repetido existiu, senão não poderia ser repetido” (2003, p.60). Revisitar

---

<sup>11</sup> Que se pode ler da esquerda para a direita ou vice-versa, sem sofrer alteração.

é retornar à obra primeira, ou ao movimento de referência, contemplá-la e, no caso de Schwanke, ironicamente transfundi-la.

Na obra *De uma conversa com Paulo sobre Mondrian*, Schwanke estabelece um diálogo entre o neoplasticismo de Mondrian, a *pop art* e o movimento do novo realismo. Apropria-se da obra de Mondrian<sup>12</sup>, na íntegra, mas repete a sua estrutura linear ao lado, duplicando-a. Substitui as áreas geométricas coloridas (vermelho, azul e amarelo) pelos decalques.



**Figura 9.** Schwanke. *De uma conversa com Paulo sobre Mondrian*. 1977. Letraset e decalcomania sobre papel – 70 x 50 cm. Acervo: Maria Schwanke, Joinville. Foto: Rui Arsego

Trava-se aí um diálogo entre quadrados e retângulos, próprios da estrutura geométrica de Mondrian, com as figuras industrializadas, populares e banais (os decalques). São linhas orgânicas, sinuosas, a quebrar com a rigidez

<sup>12</sup> Piet Mondrian. *Composição com vermelho, azul e amarelo*. 1930. Tela 48 x 48 cm. Acervo Sr. e Sra. Armand Bartos, Nova York.

das retas, os volumes, através de luz e sombras (nas uvas), contrapondo-se aos planos e superfícies de cores chapadas, características das obras dessa fase de Mondrian. Se as uvas colocam, no interior da arte conceitual, a nova figuração, elas sugerem, também, a miscigenação, a contaminação do erudito, das formas puras, com um elemento popular, chulo. Schwanke propõe a articulação de conceitos e de princípios artísticos, particularmente do neoplasticismo com o novo realismo, cujos fundamentos teóricos foram definidos pelo francês Pierre Restany, e que está muito próximo da *pop art*, pois “integra no seu conceito artístico a cultura popular, os detritos, as tecnologias, os meios de comunicação e a publicidade, assim como a forma de conceber o objeto artístico” (OSTERWOLD, 1994, p.116).

Se no revisitamento à obra de Hans Holbein houve a intervenção gestual do artista, por meio do desenho sobre a sua reprodução heliográfica, Schwanke não intervém sobre a imagem da obra de Mondrian, mas elabora a estrutura da obra de referência em forma de repetição. Ao duplicar a estrutura, estabelece outras referências perceptuais, pois o que tinha forma quadrada e com ela maior densidade, ao ter sua área dobrada forma o retângulo, relativizando a densidade do quadrado. A substituição das áreas coloridas pelos decalques igualmente imprime leveza, pois quebra a rigidez da superfície. O princípio da colagem, por sua vez, remete às colagens cubistas, contemporâneas de Mondrian.

Aqui há uma apropriação explícita da obra de Mondrian, na qual Schwanke articula momentos relativamente distantes no tempo, neoplasticismo, *pop art* e novo realismo. Entretanto, há uma outra forma de revisitamento/apropriação feita por Schwanke que fica evidenciada no título,

mas não na visualidade. Nesta, há uma ressignificação dos elementos que compõem a obra, pelo menos daqueles nos quais a atenção recai.

Em *Asinus in Tegulis a Vênus triunfante, Pauline Borghese Bonaparte de Canova*, o título é parte integrante da composição visual, um elemento importante, já que parece ser a chave de entrada para se iniciar um possível diálogo com a obra.



**Figura 10.** Schwanke. *Asinus in tegulis a Vênus triunfante, Pauline Borghese Bonaparte de Canova*. 1979. Técnica mista sobre papel. 35 x 62 cm. Acervo: Maria Regina Schwanke Schroeder – Joinville. Foto: Rui Arsego

Na composição há uma cadeira de descanso, uma maçã e a frase *A Vênus triunfante, Pauline Borghese Bonaparte de Canova*, no quadrante superior à direita. Com esta frase está dito, explicitamente, no interior do espaço de representação, qual é a obra de referência e qual seu autor. No título da obra Schwanke acrescentou a expressão, em latim, *asinus in tegulis*, que significa asno no telhado; no entanto, vê-se uma cadeira e uma grande

maçã. Será necessário investigar a obra de Canova, para buscar indicativos afins e assim chegar ao possível entendimento do que o artista propõe como jogo nesse revisitamento.

A obra referenciada é *Pauline Borghese como Vênus*, do escultor neoclássico Antônio Canova. Esse escultor (1757-1822) produziu uma grande escultura de Napoleão Bonaparte, na qual dá ao imperador o *status* de divindade. A irmã de Napoleão Bonaparte, Pauline de Borghese, sentindo-se ofuscada, exigiu ser retratada por Canova. Sua representação é considerada um primor na escultura, a composição e o tratamento obedecem ao rigor da idealização neoclássica. Pauline está recostada sobre uma *chaise longue*, com a cabeça em perfil grego apoiada sobre a mão direita. O braço esquerdo está estendido ao longo do corpo, na mão há uma pequena maçã. Um movimento sensual no drapeado do manto que envolve seu corpo repete-se no lençol que recobre a *chaise*.



**Figura 11.** Antonio Canova – Pauline de Borghese como Vênus – 1805-1808

Segundo o catálogo da Galeria Borghese (FIORE, 1997, p.29), em Roma,

A representação seminua de uma personalidade de alta posição é um evento excepcional para a época, e Canova metamorfoseia a irmã de Napoleão em uma divindade antiga em pose clássica investida de uma nobreza tranqüila. O suporte em madeira [...] possui um mecanismo que permite girar a escultura, artifício ao qual Canova já havia recorrido em outras esculturas. Por este viés obtém-se uma inversão dos papéis entre a obra e o observador: aqui, de fato é a escultura que se move, enquanto o visitante imóvel percebe as imagens fugazes de uma obra espetacular em qualquer que seja o ponto de vista.

A obra de Schwanke estabelece um movimento inverso, isto é, Pauline Borghese é substituída, na sua representação, por uma cadeira de descanso, uma espécie de cadeira-do-papai, desenhada e copiada de uma revista de *design*. Sua frente está voltada para o lado esquerdo, às suas costas foi desenhada uma grande maçã, proporcionalmente maior que a cadeira. Talvez uma referência às maçãs de René Magritte, embora não haja evidências, nos textos de Schwanke, de que aquele artista fosse objeto de sua atenção.

Jacques Meuris (1993, p.74), ao analisar a trajetória artística de Magritte, indica certa semelhança de princípios da *pop art* e do hiper-realismo, com o caminho percorrido por Magritte. Na concepção do artista, a realidade é o que dela apreendemos, pois se sabe que não vemos, todos, os mesmos detalhes; as imagens são “retratos das idéias e não de objetos ou de indivíduos”. Por essa razão, a realidade está no quadro inspirado pelo pensamento. A aparência dos objetos pode remeter a idéias, a pensamentos sobre a realidade; a sua lógica é de que “assemelhar é apenas um ato do pensamento, porém comparar semelhanças, de fato, é um ato intelectual”.

Os objetos na obra Pauline de Borghese têm uma aparência impecável, são desenhados com primor, são como fotografias, no entanto, provocam um pensar intelectualizado, mas irônico, sobre a obra de Canova. Nesse aspecto é possível que haja uma aproximação de Schwanke com Magritte.

Schwanke destaca a poltrona e dá grande ênfase à maçã, fruto de sentido simbólico variado e dúbio<sup>13</sup>. É significativo que Schwanke tenha destacado justamente esse elemento da representação de Canova. Se Pauline foi esculpida nos moldes de uma idealização clássica, como uma divindade antiga, pressupõe-se que Canova desejasse afastar da figura da jovem qualquer associação maledicente que pudesse advir de sua seminudez. Por outro lado, é também significativo, até mesmo insinuante, que ela possua nas mãos uma maçã, um fruto de sentido dúbio. Schwanke explora justamente essa contradição na obra de Canova, porém com um referencial plástico contemporâneo, com características surrealistas *magritianas*, mas também da *pop*, com uma aproximação à pós-modernidade, particularmente pelo revisitamento, pela citação e pela desconstrução, ainda que com um sentido novo.

Schwanke vai ainda mais longe: ao colocar a frase em latim, é sarcástico e irônico, pois se refere ao asno no telhado, deixando explícito, escancarado, o que Canova deixou implícito ao colocar a maçã na mão de Pauline.

O que se pode observar na leitura da obra de Schwanke é que o seu gesto de revisitamento toma contornos de paródia, que nesse sentido poderia ser paradigmática. Sant'Anna diz que, "assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar" (SANT'ANNA, 2000), na medida em que aponta para a ambigüidade e a

---

<sup>13</sup> A associação erótica a ela feita vai dos seios femininos (por sua forma arredondada) ao caroço do fruto dividido em dois como uma vulva. Na mitologia grega, a deusa Éris (discórdia) causa o rapto de Helena e a Guerra de Tróia ao jogar maçã na reunião dos deuses. A deusa Gaia (Terra) presenteou Hera, no casamento desta com Zeus, como uma maçã como símbolo de fertilidade. (BIEDERMANN, 1993, p.230).



contradição. Contudo, se do ponto de vista formal há uma inversão, do ponto de vista da idéia, do conceito, o que Schwanke faz é revelar o que estava velado; ele torna contundente o que Canova havia deixado implícito, e nesse sentido temos, então, paráfrase, e não paródia. É nesse gesto parafrásico que Schwanke ressignifica a obra de Canova.

As apropriações que podem ser identificadas nesse trabalho são de duas naturezas: da obra mesma, enquanto significado, e também do procedimento técnico formal. Canova foi um artista neoclássico, portanto o rigor e o tratamento clássico são as principais características de sua produção. O desenho de Schwanke em técnica mista é impecável, chega a ser quase fotográfico, elaborado com o mesmo rigor do tratamento plástico de uma obra neoclássica. Ou seja, ele se apropriou não só da obra, mas também do procedimento técnico da pintura clássica, desviando-a para uma linguagem contemporânea.

Nas obras aqui analisadas, o tratamento irônico foi um dado importante nos revisitamentos desenvolvidos por Schwanke e deve ser considerado como viés igualmente importante na totalidade de sua produção artística, pois permeia, mais ou menos intensamente, o conjunto de sua obra.

Em *São José Carpinteiro de La Tour*, Schwanke revisita e apropria-se da obra do artista barroco Georges de La Tour<sup>14</sup> (entre 1640 e 1645), intitulada *São José Carpinteiro*. É uma das mais perfeitas obras do artista, pertencente às séries “noites”. Essa temática é bastante presente na sua produção, sendo, segundo Thuillier (1992), “uma exigência interior, que convidando à meditação conduziu o pintor”. Nessa obra o São José está curvado no exercício de seu

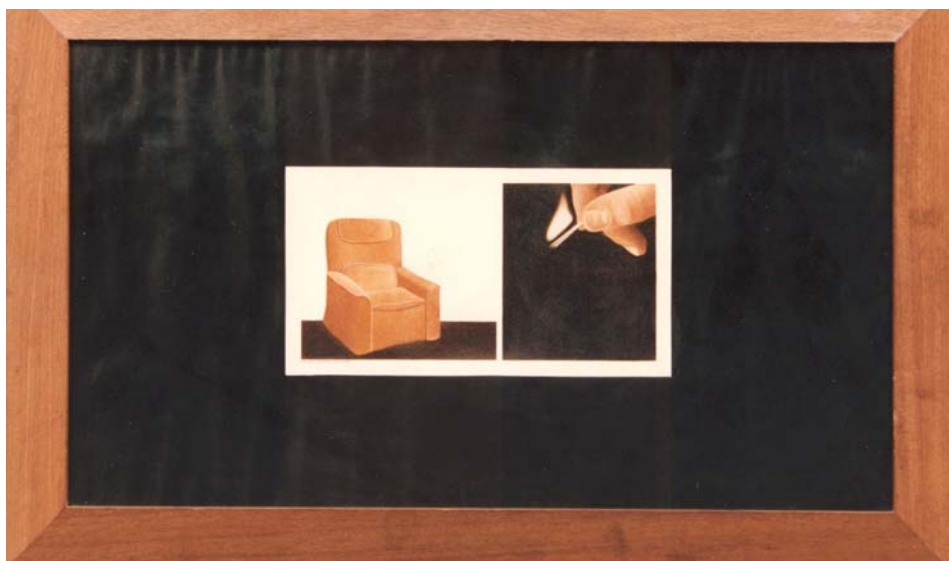
---

<sup>14</sup> Nascido em Vic-sur-Seille, em Lorraine, França no ano de 1593 e morreu em 1652.

trabalho, enquanto uma criança segura uma vela – símbolo de Jesus – iluminando o ambiente. A composição, formada dentro de uma grande diagonal, vem do quadrante esquerdo superior até o inferior direito – na perspectiva do espectador –, atravessa todo o espaço pictórico, que, por sua vez, é cortado por outra diagonal, que vai do rosto do menino Jesus, passando pela vela, que este segura e protege com as mãos, pelo objeto do qual São José está fazendo uso, até os que estão sobre o chão no quadrante inferior esquerdo. Na sua aparência é uma cena de gênero, evocando a condição de São José, que no seu trabalho serve humildemente à causa do Espírito Santo. O seu olhar dirige-se à luz advinda da vela, sob a atenção do menino. Há um forte componente religioso na obra; há que se lembrar que no pensamento visual de La Tour também emergem reminiscências de sua infância, pois cresceu acompanhando o labor de seu pai – padeiro que trabalhava na boca do forno, com fogo intenso – observando o movimento de sua silhueta frente à chama, e a projeção da sombra no ambiente. A luz tem aqui um especial significado, pois todos os elementos que compõem a obra são iluminados pela chama da vela que o menino Jesus segura. Ao proteger a chama com uma das mãos os dedos ficam em transparência, sugerindo talvez que a luz seja emanada de suas mãos. Thuillier observa que há um “realismo caravagesco” na obra de La Tour, embora jamais apareça, nos quadros desse artista, “uma meditação sobre o homem e seu destino”.

Schwanke volta-se com muita atenção a essa obra, em particular para a luz ali trabalhada. Para ele, igualmente, a luz foi importante, marcando pontualmente momentos de sua trajetória artística. Na sua obra, a figura de São José é substituída por uma *poltrona sisuda*, de *design* mais antigo, contra

um fundo branco, de um lado; do outro, uma mão jovem segura um fósforo aceso, ambos copiados de revistas de design e anúncios publicitários. Schwanke parece sugerir uma relação temporal do objeto com a figura já mais velha de São José, pelo tratamento da pele de uma pessoa jovem, talvez se referindo à figura do menino Jesus.



**Figura 12.** Schwanke. *São José Carpinteiro de La Tour*.1979. Ecoline, lápis de cor, Letraset sobre papel Schoeller encerado. 62 x 35 cm. Prêmio no I Salão Brasileiro do Desenho – Curitiba. Acervo: Maria Regina Schwanke Schroeder – Joinville. Foto: Rui Arsego



**Figura 13.** Georges de La Tour – *São José Carpinteiro*

A composição está centralmente colocada sobre uma grande área preta retangular, ou seja, o espaço está simétrica e equilibradamente organizado. A área preta do fundo de certa maneira remete à idéia de um vazio, de infinito. Ele recua no espaço e joga a composição, envolta no branco, para a frente. O retângulo menor dentro da composição também repete a mesma relação de vazio, de infinito, que recua, jogando os dedos e a luz para a frente. Os dois retângulos menores estão justapostos dentro de um retângulo branco, como se fosse uma moldura, que por sua vez está dentro de um retângulo maior, de cor negra, que se fecha sob a moldura de madeira envernizada. É como se fosse uma lente de *zoom* que vai focando cada vez mais, até chegar ao detalhe essencial. A justaposição dos retângulos evoca a disposição da luz e da sombra em *La Tour*: um núcleo luminoso e todo o entorno na escuridão.

Do ponto de vista da luz, a cadeira, tal como São José, não tem luz própria, é iluminada, está sobre uma base num plano equivalente ao terreno, enquanto os dedos trazem a luz, iluminam, surgem em meio à escuridão e vêm de cima como se num plano superior (celestial?).

Observa-se nesse revisitamento uma tripla apropriação: da imagem publicitária (poltrona), da obra indicada no título e da concepção religiosa de *La Tour*. A forma dos dedos, segurando o fósforo, sugere uma seta que aponta para a poltrona no outro quadro, formando uma diagonal que atravessa a composição. Poltrona, dedos e fósforo simbolizam uma situação oposta à do São José, que na condição de homem é iluminado, enquanto fósforo/dedo simbolizam o Cristo, que é a própria luz. Ao mesmo tempo, os dedos podem referir-se ao instante da criação, talvez uma referência a Miguel Ângelo, ou

mesmo à passagem bíblica<sup>15</sup>. O retângulo contém, simultaneamente, a luz e a sua ausência, uma simbologia da luz surgindo na escuridão terrena. Essa obra permite variadas e profundas interpretações, porém, mais do que isso, indica o gesto recorrente de apropriação de obras da história da arte, nessa fase de sua produção artística, obras essas que para ele tinham especial significado, e que são emblemáticas da concepção conceitual na sua poética.

[...] Nessa época meu trabalho era em cima de obras do Renascimento – reproduzia, por exemplo, São José Carpinteiro, de La Tour, como uma poltrona sisuda (desenhada, mas copiada de revista de design) e ao lado uma mão acendendo um palito de fósforo (também desenhada e copiada de anúncio) (SCHWANKE,1991,p.297)

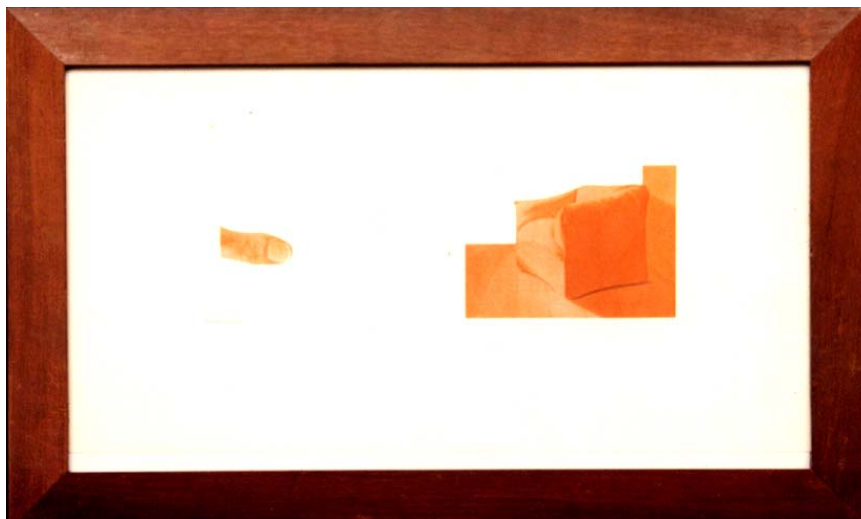
Nas obras *Anunciação de Leonardo* e *Baco de Caravaggio*, Schwanke revisita os dois artistas. Analisa as obras deles, tira o que lhe parece essencial, apropria-se e elabora a sua própria obra, substituindo Maria e Baco pela poltrona copiada, também, de uma revista de *design*. Num gesto indicativo o artista coloca o dedo polegar dirigido para a respectiva poltrona; na *Anunciação* ela é frontal e no *Baco*, está de costas.

As duas composições estruturam-se dentro de um retângulo central. Na *Anunciação*, o *design* da poltrona é mais recente e sua colocação fica à direita de quem olha, sobre uma área na mesma cor em forma de “L”. Recebe uma luz que vem de trás, numa posição mais alta, projetando a sombra no plano frontal. No outro lado, aproximadamente ao centro, um dedo polegar aponta para o móvel. No *Baco* a poltrona está no lado esquerdo de costas para o

---

<sup>15</sup> Gênese. Origem do mundo. 1.3;4;5, -Disse Deus: “Haja luz”. E houve a luz. Viu Deus que a luz era boa: e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou a luz “dia”, e as trevas, “noite”. Houve tarde e houve manhã: um primeiro dia. (Bíblia, n.7. São Paulo: Edições Loyola, 1983. p.21)

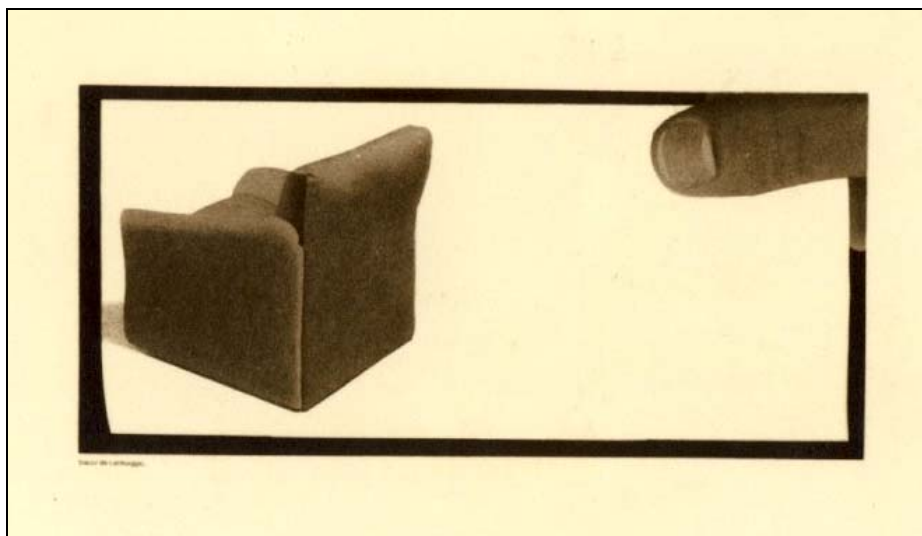
dedo, porém há uma moldura preta envolvendo a cena. Essa moldura dá um ar de distanciamento ao objeto, e o dedo parece estar fora da cena.



**Figura 14.** Schwanke. *A Anunciação de Leonardo*. 1979. LÁPis de cor e Letraset sobre papel Schoeller encerado – 62 x 35 cm. Acervo: Maria Regina Schwanke Schroeder – Joinville. Foto: Rui Arsego



**Figura 15.** Leonardo da Vinci. *Anunciação*. 1472-74. Óleo sobre painel. 98,4 x 217cm. Acervo: Galeria degli Uffizi. Florença, Itália



**Figura 16.** Schwanke. Baco de Caravaggio. 1979. Lápis de cor e Letraset sobre papel Schoeller encerado – 62 x 35 cm



**Figura 17.** Caravaggio. Autoretrato como Baco enfermo. 1593-1594. Galeria Borghese, Roma

Frederico de Moraes ao comentar a exposição de Schwanke realizada na Galeria Sérgio Milliet, em 1980, onde estavam essas obras, faz o seguinte comentário:

[...] Elegendo o sofá como *leitmotiv*, Schwanke vai fazendo transposições cromáticas de obras do passado: Renoir, Caravaggio etc. Como se ele quisesse sugerir que este perfeito design moderno fosse uma espécie de receptáculo de uma tradição plástico-visual forjada pelos pintores ao longo da história da arte – quadros, desenhos, esculturas – mas na

totalidade do meio formal, assim como o presente está mergulhado no passado – e no futuro também. Pois a obra de arte não seria apenas a documentação de um espaço-tempo espiritual, mas a antevisão de novos ambientes e comportamentos (MORAIS, 1980).

Os quatro trabalhos aqui analisados são partes de um conjunto de mais de trinta obras, nas quais, além dos citados, artistas como Renoir, Antonello de Messina e outros são, igualmente, revisitados.

O que há de comum, ou recorrente, nessas obras? Em pelo menos um terço delas, a figura humana é substituída por uma poltrona, tipo sofá, cujo *design* tenha perfil que parece ser – no seu entender – semelhante ao perfil psicológico da figura em questão. Há, nesse processo, um deslocamento de natureza freudiana, na substituição da pessoa pelo objeto, sugerindo, talvez, um movimento de “coisificação” do humano. Sua crítica se dá pela apropriação de obras significativas da produção artística ocidental, ironizando por meio de manifestações simbólicas tão caras a essa cultura.

O dedo é, também, um elemento significativo, pois aparece com certa recorrência. Schwanke não usa o dedo indicador, embora o gesto seja indicativo, mas o dedo polegar, cuja simbologia, segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p.327), é marcada pelo autoritarismo. Na Anunciação, por exemplo, ele substitui a figura do Anjo Gabriel no instante do *anúncio* a Maria de que é ela a escolhida. Assim ele Ironiza, talvez, o fato de que Maria não teve a liberdade de escolha da maternidade, foi uma imposição, ainda que se creia ser uma “graça divina”.

A substituição da figura humana pelo objeto – sofá/poltrona – é uma brincadeira, talvez, mas uma brincadeira séria, no sentido de que se configura como uma ação intelectualizada, um jogo conceitual que pressupõe certa



erudição, de um humor irônico. Retomando Otávio Paz, uma forma de “se defender do mundo”, buscando “uma compensação na ironia e no humor”. Há sutileza e perspicácia no gesto apropriativo de Schwanke. Como se pode observar, a apropriação não é só da obra, ou, às vezes, uma mera citação, mas, também, do conceito, ou melhor, da questão central ali tratada, e até mesmo do procedimento técnico. O seu ato decorre de um diálogo com a obra do outro, não é uma cópia, mas resultado de uma reflexão sobre o objeto de sua atenção.

Se na década de 1970 o lado desenhista de Schwanke, articulado com um pensamento conceitual, falou mais alto, na década de 80 foi o pintor e o olhar para os objetos *chulos*<sup>16</sup>, e o conceitual, que prevaleceram. Nos primeiros anos daquela década, uma pintura carregada de gestualidade fortemente expressiva toma conta de sua produção artística. São, inicialmente, figuras com seios enormes; em seguida, somente seios, e, depois, seios dúbios que se compõem com uma espécie de testículos. Leminski a eles se referiu, em um poema, como “seios meio machos, meio fêmeos”<sup>17</sup>. Há referência, da parte de Schwanke, em fotos, em trabalhos, em um desenho e também no verso de tela

---

<sup>16</sup> Expressão usada por Schwanke ao se referir aos objetos do cotidiano dos quais ele se apropriava na construção de suas obras.

<sup>17</sup> Paulo Leminski – Seios, Anseios, Receios. Em 1996 foi feito contato com a esposa do poeta, para saber se foi ele que se inspirou na obra do artista, ou se Schwanke havia se inspirado no poema. Segundo ela foi o poeta que se inspirou na obra de Schwanke. Inclusive há um convite de uma exposição de obras de Schwanke, em Curitiba, na época, em que esse poema estava impresso. Mais ou menos dois anos (1998) depois uma professora conhecida, Ana Simões, que trabalhou com ele durante muito tempo e era sua grande amiga, afirmou-me que o poema havia sido feito para a esposa quando esta ficou grávida. Na dissertação está afirmada a informação primeira, porém, fica agora a dúvida, muito embora haja uma grande aproximação entre as duas obras. Seios, Anseios, Receios/ Anseios/ Seja no seio da pátria/ seja no seio da arte/ seios queremos cheios/ cheios não de falsos recheios/ seios lindos não seios feios/ seios livres de qualquer receio/ Seios plenos peitos abertos/ de que leite estão repletos/ estes seios incompletos/ seios soltos abstratos concretos/ Seja do leite da cor vermelho o leite destes peitos/ Seria da cor do leite/ este vermelho de carne branco desejo/ o destes seios meio machos meio fêmeos/ formas fortes pedindo olhos e bocas anseio de dar ou/ anseio de tê-los/ Não sei/ e ao não saber/ Sei-o.

à expressão *mancúspia*<sup>18</sup>. Mas não há título na ficha catalográfica desses trabalhos.

Vem, em seguida, a pintura dos perfis<sup>19</sup>; embora de natureza expressionista, têm como fundamento compositivo a repetição seriada. Schwanke repete a mesma posição das figuras, sempre: estão todas voltadas da direita para a esquerda de quem olha, mas não são nunca a mesma figura, algumas de boca aberta e língua estirada, outras com dentes cerrados. Na obra *Sem Título*, composta de 32 folhas de livro de contabilidade usadas e sucateadas, foram pintados perfis com tinta guache sobre cada uma das folhas. Estas foram organizadas de forma justaposta sobre um suporte rígido, depois de já pintadas individualmente, assinadas e datadas.

Os perfis mostram uma gestualidade espontânea movida pela expressão, alguns com a tinta empastada, outros mais diluídos, mas todos com uma forte carga expressiva. Essas cabeças, que nunca aparecem na sua totalidade, têm o nariz exagerado e saem quase sempre do meio dos olhos; são ora pontiagudos, ora arredondados, ora achatados. Os olhos às vezes lembram a frontalidade egípcia, porém, na sua grande maioria, são esbugalhados e muito expressivos. Embora nessa obra, em particular, algumas bocas estejam fechadas, preponderantemente estão escancaradas com a língua para fora. As línguas, na sua obra, têm uma forma com conotação fálica bastante acentuada, assim como alguns narizes remetem, quase

---

<sup>18</sup> Não há referência a esse termo nos dicionários, porém ele diz respeito a um personagem mítico da literatura latino-americana, criado por Cortázar, e encontra-se no livro de sua autoria intitulado *Bestiário*. Schwanke era leitor desse autor, aliás, a instalação por ele montada na Galeria Sérgio Milliet, em 1980, foi inspirada no conto *A Casa Tomada*, de Cortázar, que se encontra no mesmo livro.

<sup>19</sup> A crítica de arte Adalice Araújo (PR) referiu-se a essas obras como “carrancas” (Revista Galeria, n.16, 1989). As pessoas de um modo geral a denominam “linguarudos”, porém Maria Regina (irmã do artista) afirma que ele não gostava que se referissem a eles com essas expressões. Em uma carta ao crítico Frederico de Moraes, fala em perfis plásticos e perfis das figuras, fazendo, inclusive, um pequeno desenho comparativo.

explicitamente, à genitália masculina. A dentição lembra a arcada dentária de animais em momento de fúria.



**Figura 18.** Schwanke. Sem título (Série Mancúspias). 1982. Vinil sobre Eucatex. 90 x 77 cm  
Acervo: Maria Regina Schwanke Schroeder – Joinville. Foto: Rui Arsego

A relação compositiva da figura com a folha de papel, e dessas com o suporte, é de bidimensionalidade, de figura/fundo. O quadro não foi construído a partir de princípios da perspectiva, ou para ter seu espaço visto na horizontalidade. Dá-se, antes, frontalmente na sua verticalidade. Na composição não há a repetição da mesma figura, cada uma é diferente, em sua singularidade, e será necessário que assim seja percebida. Cada figura é como um novo quadro, com uma força expressiva muito grande. Nesse caminhar de um olhar atento a cada uma das figuras o sentimento provocado se intensifica, se dramatiza, e reverbera no espaço pictórico como um todo.



**Figura 19.** Schwanke. Sem título. 1985. Guache sobre papel de contabilidade. 128 x 178 cm. Prêmio no 17º Salão de Artes de Belo Horizonte. Acervo: Maria Schwanke. Foto: Rui Arsego

A assinatura está em todos os perfis, ela é grande e assume um papel significativo na obra; ora está na linha superior, ora está na diagonal e acompanha a linha do nariz; algumas estão na lateral, tomando toda a extensão da folha, passando a compor o espaço pictórico com identidade própria. A assinatura<sup>20</sup> traz características do indivíduo e sua concepção social de identidade, e seu modo de inscrição significa uma autobiografia. Ora, a repetição da assinatura pode significar a necessidade de identificar a autoria, não somente do artista, mas do homem que grita, desesperadamente, sua própria condição e o conflito de sua sexualidade. Tal como o olhar é

<sup>20</sup> Sobre a assinatura há uma referência na página 207.

interrompido a cada figura, o mesmo repete-se com relação a ela. Ao mesmo tempo em que se tem uma intensificação do sentimento de dor, tem-se também a reverberação da sua presença conflituosa, que grita pelo reconhecimento, e, por isso mesmo, apresenta-se em várias formas, tamanhos e posições. É um “este sou eu”, que se quer reconhecido na condição de um ser que está no mundo, com sua fragilidade, insegurança, mas também, e, sobretudo, como artista.

O suporte, folha de papel, é parte de velhos livros de contabilidade de que o artista se apropriou para realizar sua pintura. Ele incorpora os escritos, selos, carimbos e gráficos, que delas fazem parte, à sua obra. De certa forma remete à idéia de palimpsestos. Esses cadernos de contabilidade eram de seu pai, contador e que prestava serviço a diferentes empresas na cidade. Os registros que ali estão têm a letra do pai, às vezes da mãe, e até mesmo da irmã, que faziam os lançamentos, porém o cálculo era feito posteriormente pelo pai. É a apropriação de um material descartável, longe está dos suportes clássicos, nobres; no entanto, é cheio de significados e tem forte carga afetiva<sup>21</sup>.

A obra de Schwanke, além das questões plásticas e estéticas por ele investigadas, traz consigo profundas reflexões sobre o homem e as questões sociais que o envolvem. Essa fase teve início logo após a sua viagem para a Europa, onde viu muito de perto o sofrimento dos aidéticos expondo as suas feridas ao sol. Schwanke não fica indiferente ao que vê e se posiciona. Sua postura é, de certa maneira, política.

---

<sup>21</sup> O sr. Schwanke, pai do artista, já havia falecido.

A fase dos perfis humanos tornou Schwanke mais conhecido, pois, em meados de 80, ele foi premiado em todos os salões onde concorreu no país. Mesmo depois, quando passa a trabalhar com objetos, mantém a pintura em paralelo. No final dessa década e início dos anos 90, o suporte que permanece é só o jornal, papel de baixa qualidade, descartável, que a partir da intervenção da pintura sobre ele, adquire um caráter de perenidade, tanto do material quanto das notícias que ele traz. As matérias que tratam das questões que envolvem a sociedade naquele momento, propagandas, informações, tudo passa a integrar a obra, dialogando criticamente com os perfis sobrepostos a esse material.

Schwanke pintava-os individualmente, tal como nesses, sobre papel de contabilidade, e os organizava de forma seriada em grandes painéis, o que gera maior impacto ainda. Essa estruturação remete, também, à seriação da *pop art*.

No final dos anos 80, Schwanke faz uso de outro tipo de dupla apropriação: do material e de princípios estilísticos. Inicialmente apropriava-se de frutos plásticos como bananas, mangas, laranjas, pimentões e pepinos, usando do recurso de cortar e acumular os frutos. Assim, Schwanke cria obras em que resgata a estrutura de monumentos clássicos como o obelisco e os arcos romanos, só que agora com os objetos *chulos*, sobre verticais em madeiras usadas e desgastadas pelo tempo, dispostas sobre uma base em uma forma que remete àquela da suástica. Esse símbolo nazista tem forte conotação política e de poder, estando presente em outras obras dessa fase e em uma da série Box Arte.



**Figura 20.** Sem título. 1987. Madeira, plástico, ferro – 4,25 x 2 x 0,35m



**Figura 21.** Sem Título. 1983. Suástica de cabelo, caixa de pó de arroz TABU DANA, moedas, caixa de madeira e vidro – 43 x 40 x 10 cm. Acervo: Maria Schwanke. Foto: Rui Arsego

As obras que compõem a série Box Arte apresentam-se como caixas em forma de relicário, guardando no seu interior objetos simbólicos. O interior da

caixa é todo revestido na cor branca distribuída de maneira uniforme, não deixando vestígio da madeira, o que lhe imprimiu uma textura lisa e fria. Sobre a caixa de pó-de-arroz percebe-se uma textura áspera do pêlo em contraposição à textura acetinada do revestimento da embalagem. Nesta, em particular, a crítica está voltada a uma reflexão sobre o poder e o dinheiro.

A suástica, ou *swastika*, é uma palavra vinda do sânscrito que significa “de bom augúrio”. Qualquer que seja a sua complexidade simbólica, devido ao seu grafismo, indica a manifestação do movimento, pois ela gira em torno do próprio eixo. Em decorrência dessa característica a suástica é símbolo de ação, de manifestação e de perpétua regeneração, razão pela qual foi usada pelos “pseudo-salvadores” da humanidade. Ao ser adotada pelo hitlerismo como símbolo do partido nazista e do terceiro Reich, a suástica passou a incorporar uma mudança simbólica fortemente ligada ao autoritarismo e às atrocidades do poder alemão durante a 2ª Guerra Mundial.

Schwanke incrusta, com pêlos, o símbolo sobre a caixa de pó-de-arroz, produto essencialmente feminino destinado ao embelezamento exterior, à aparência. A marca do referido produto é TABU DANA.

A palavra *tabu*, de origem polinésia, possui dois sentidos contrários. Por um lado designa o sagrado, o consagrado, e por outro designa o misterioso, o perigoso, o proibido e impuro. Freud desenvolveu um longo estudo sobre o tema estabelecendo uma relação direta entre as características do *tabu* e as neuroses obsessivas. Analisou diferentes relatos de antropólogos sobre tribos primitivas, cuja presença do *tabu* é um traço marcante, no sentido de compreender o que constitui esse conceito nos grupos estudados, sua importância e como ele determina a vida social de seus integrantes.



Segundo Freud (1999, p.36) a similaridade entre o *tabu* e o que ele identifica como “doença obsessiva” não é mais que uma questão circunstancial de caráter exterior, pois o traço marcante entre ambas é a existência de proibições destituídas de motivos, cujas origens são misteriosas.

A linha de raciocínio desenvolvida por Freud é de que, tal como acontece no *tabu*, o núcleo da neurose, que ele identifica como doença obsessiva, é o contra-ataque ao que se conhece como “fobia de contato”, que não se restringe apenas ao contato físico, mas a “qualquer coisa que dirija os pensamentos do paciente para o objeto proibido, qualquer coisa que o coloque em contato intelectual com ele, [que] é tão proibida quanto o contato físico direto” (FREUD, 1999).

Algumas proibições obsessivas são facilmente perceptíveis, entretanto outras são mais complexas de serem identificadas, ou mesmo incompreensíveis. Há casos em que os pacientes obsessivos “comportam-se como se as pessoas e coisas ‘impossíveis’ fossem portadoras de uma perigosa infecção passível de disseminar-se pelo contato sobre todas as coisas” (1999, p.37), e até mesmo para as coisas que estão próximas. Esse processo se dá por que as proibições obsessivas são passíveis de deslocamento.

Essas transferências, identificadas como deslocamentos, são exemplificadas por Freud a partir da citação de parte de um relato da vida do grupo dos maoris por Frazer, do qual se transcreve um trecho a seguir:

Um chefe maori não soprava o fogo com a boca, pois o seu hálito sagrado comunicaria sua santidade ao fogo, que o passaria para a panela sobre este, que o passaria adiante para a carne na panela, que o passaria para o homem que comesse a carne que estava na panela, que estava no fogo, que foi soprado pelo chefe, de modo que quem a comesse, infectada pelo sopro do chefe transmitido por esses veículos

intermediários, com certeza morreria (FRAZER, *apud* FREUD, 1999, p.27)

O mesmo tipo de transferência ou deslocamento acontece na neurose obsessiva. O doente transfere, muitas vezes, suas obsessões para objetos cuja simples presença ele crê realmente que poderão lhe causar algum grande mal.

Freud explica que a criança na mais tenra infância tem o forte desejo de tocar, mas esse desejo lhe é proibido. Como ela não tem condições psíquicas de abolir o instinto, ela o reprime e coloca-o no inconsciente. Ocorre que tanto a proibição como o instinto permanecem, pois este “foi apenas reprimido e não abolido, e a proibição por que, se ela cessasse, o instinto forçaria o seu ingresso na consciência e na operação real” (1999, p.38-39). Tal situação gera o conflito entre a proibição e o instinto, conseqüentemente isso gera “uma fixação psíquica”. A atitude decorrente de tal conflito é *ambivalente*<sup>22</sup>, na medida em que “a proibição é ruidosamente consciente, enquanto o desejo persistente de tocar é inconsciente e o sujeito nada sabe a respeito dele” (p.39).

A repressão decorrente desse processo provoca a perda da memória, tornando os motivos da proibição desconhecidos, razão pela qual a tentativa de eliminá-los é infrutífera, uma vez que não se sabe o que se deve atacar. Lembrar significaria trazer os motivos ao consciente, e o deslocamento para o inconsciente foi a estratégia possível para lidar com o conflito.

Freud aplicou o mesmo princípio para tratar o *tabu*. Explica que não há sentido em esperar que selvagens sejam capazes de explicar a origem do *tabu*, pois, tal como na neurose obsessiva, o motivo é inconsciente, no máximo

---

<sup>22</sup> Ambivalência é a dominância de tendências opostas.

poderemos tentar reconstituir a sua história naquele grupo. Ou seja, ele é passado de geração a geração, até que se tenha tornado um dom psíquico herdado. Para Freud, a

[...] persistência do tabu, a saber, que o desejo original de fazer a coisa proibida deve persistir ainda entre as tribos em causa. Elas devem, portanto, ter uma atitude ambivalente para com os seus tabus. Em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los, mas temem fazê-lo; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo. O desejo está ali, inconsciente embora, em cada membro individual da tribo, do mesmo modo que está nos neuróticos [...] a base do tabu é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente (1999, p.41).

Na análise de Freud, fica clara a ambivalência e a tentativa reprimida de transgressão ao proibido. O *tabu* torna-se *tabu*, pois ao ser transgredido poderá transformar-se em modelo a ser seguido, e por isso mesmo deverá ser evitado de qualquer maneira, por constituir um perigo social. Ou seja, ele tem um caráter contagioso devido a sua característica de “transmissibilidade a objetos materiais, que então se tornam, eles próprios, portadores do tabu” (p.43). No entanto, a violação ao *tabu* poderá ser corrigida por meio da reparação ou expiação, que na essência significa a renúncia a algo desejável.

Segundo Freud (p.41) “as mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo<sup>23</sup>: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto”.

Freud conclui, após estudar a presença do tabu em diferentes grupos sociais, particularmente em relação aos governantes e aos mortos, que, em

---

<sup>23</sup> “As tribos australianas subdividem-se em grupos menores, ou clãs, cada um dos quais é denominado segundo o seu totem [...]; via de regra é um animal (comível e inofensivo, ou perigoso e temido) e mais raramente um vegetal ou um fenômeno natural (como a chuva ou a água), que mantém relação peculiar com todo o clã. (FREUD,1999, p.13)

última análise, o *tabu* não é uma neurose, mas uma instituição social, pois ele decorre de uma criação cultural. E que o medo constitui o caráter contagioso do *tabu*.

Se uma pessoa consegue gratificar o desejo reprimido, o mesmo desejo está fadado a ser despertado em todos os outros membros da comunidade. A fim de sofrer a tentação o transgressor invejado tem de ser despojado dos frutos de seu empreendimento e o castigo, não raramente, proporcionará àqueles que o executam uma oportunidade de cometer o mesmo ultraje, sob a aparência de um ato de expiação. Na verdade, este é um dos fundamentos do sistema penal humano e baseia-se, sem dúvida corretamente, na pressuposição de que os impulsos proibidos encontram-se presentes tanto no criminoso como na comunidade que se vingam (1999).

Essa longa exposição sobre o *tabu* torna-se relevante, pois houve um tempo em que Schwanke lia bastante sobre psiquiatria, o que leva a crer que tinha consciência da extensão do significado desse termo. Sabe-se, também, que falar do nazismo tornou-se um tabu por tudo que ele significou e significa para a humanidade. Um fato que parece relevante é que muito se falou, no final dos anos 70 e nos anos 80, da presença de grupos neonazistas na Região Sul, embora não haja indicativos escritos sobre o tema, por parte de Schwanke, a presença do pó de arroz com essa marca, como suporte desse símbolo carregado de significado, associado às moedas, fazendo referência ao poder econômico pode indicar que o autor quisesse dizer muito mais com essa obra do que ela aparenta no primeiro olhar.

É como se Schwanke ironicamente jogasse com as questões do poder feminino, do poder nazista e do poder econômico, provocando a reflexão sobre a questão, ou seja, uma atitude política.

É importante e significativo lembrar que o artista é descendente de alemães tanto pelo lado materno como do paterno, e nasceu numa cidade de

colonização germânica que sofreu diretamente com a perseguição à cultura e à língua alemãs, no período do pós-guerra. Além disso, foi educado sob os princípios e a disciplina germânica, tanto em casa como na escola.

A caixa evidencia num primeiro olhar calma e ordem, porém os objetos ali colocados, devido à sua carga simbólica e desordem, rompem com esse clima, revelando o que está velado. Esse desvelamento se dá de maneira dúbia, pois tanto pode indicar uma forte presença da mulher por trás do autoritarismo, na medida em que é ela quem nutre e sustenta essa visão de mundo e crença, como responsável pela educação; como também pode indicar que essas atrocidades são as máscaras de um feminismo enrustido, devendo ser sufocado, gerando um paradoxo. Identifica-se, ainda, a necessidade de gerar e acumular dinheiro, que também é símbolo de poder, próprio de culturas que se orientam pela razão, pela disciplina e pela lógica protestante. Ainda que sua família seja católica, o pensamento predominante na sociedade em que está inserido é aquele. Joinville é uma cidade que vive a cultura do trabalho, tanto que é um dos principais pólos industriais do Estado de Santa Catarina. O parque industrial funciona em três turnos, ou seja, 24 horas por dia. Todas essas questões parecem revestidas de *tabu*, que Schwanke tratou de maneira sucinta, objetiva e poética.



**Figura 22.** Schwanke. *Brasilidade*. 1987. Papelão, plástico, gesso e madeira – 200 x 30 x 180 cm. Prêmio no 10º Salão Nacional de Artes Plásticas – FUNARTE



**Figura 23.** Schwanke. Sem Título. 1987. Madeira, ferro e plástico

A pequena caixa de madeira e vidro (43 x 40 x 10 cm) da obra apresentada na figura 21 possui poucos elementos apropriados, mas sua articulação é de uma densidade instigadora, sugerindo um posicionamento político. Tal posicionamento está presente em outras obras em que Schwanke brinca sarcasticamente com frutos e formas clássicas. Em obras como *Brasilidade* e *Sem Título*, em que reveste uma foice e um garfo com pepinos, fazendo uso de detalhes com pimentão, realiza um jogo irônico. Na primeira, (figura 22) o conceito de brasilidade é tão frágil como a própria obra, pois a estrutura é toda de encaixe com papelão, as bananas estão apenas apoiadas umas nas outras em forma de arco. Ou seja, com qualquer toque um pouco mais brusco elas se desmantelarão.

Na segunda obra os cabos da foice<sup>24</sup> e do garfo estão revestidos com frutos plásticos, na ponta extrema há esporões com pimentões vermelhos: justamente onde seria o apoio para a mão firmar o cabo, eles estão impossibilitando o manuseio, talvez fazendo uma referência ao ferro com pregos de Man Ray. Essas obras aludem ironicamente a questões da ordem do social. Nelas observa-se um procedimento um pouco diferente dos demais, pois de um modo geral Schwanke se apropria do objeto tal e qual, não faz interferência sobre eles, as mudanças são sugeridas na percepção do espectador a partir da repetição e do acúmulo. O que se observa agora é que há a apropriação de dois objetos; sendo que um sofre a intervenção direta, pois entra o corte<sup>25</sup>, é o caso dos frutos, com o intuito de vestir o outro, cuja forma não é alterada, sua aparência é que muda em função do revestimento externo, feito a partir dos fragmentos acumulados dos frutos.

A par dessas questões, no gesto de acumular, repetir e seriar esses materiais, Schwanke cria obras que se apropriam da estrutura dos monumentos clássicos, como já dito anteriormente. No texto de sua autoria e que acompanha a obra *Brasilidade*, no catálogo do 10º Salão Nacional de Artes Plásticas<sup>26</sup>, Schwanke diz:

[...] Dois assuntos básicos passaram a existir: O ARCO e A RETA. A RETA vertical com caráter de totem, e a horizontal mais plácida no sentido plástico, mas muito simples. São três assuntos distintos a serem abordados em tempos diferentes, etapas que vão ser abordadas uma a uma.

As colunas surgiram para criar a dimensão da obra e a posição do olhar. Como uma lupa que aumenta para revelar. O instrumento que faz o não visível tornar plástico o visível. O

---

<sup>24</sup> A foice é um instrumento de dupla simbologia tanto do trabalho, quando é identificado como ferramenta agrícola, como símbolo da morte na medida em que *a foice, como a morte, iguala todas as coisas vivas.* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996, p.443)

<sup>25</sup> Sobre o corte enquanto conceito operacional na arte há o artigo de Beatriz Rauscher, *Corte, fragmentação e estilhaçamento como potências* (2005,p. 7-18)

<sup>26</sup> MINC – FUNARTE, 1988.



requite do material busca solidificar a pureza, no sentido clássico, de nobreza ancestral. O tamanho é criação de medida para tornar possível o tipo de visão, determinante como o espaço entre um livro e o olho.

A seriação é fundamento plástico em hipótese, é básica, é anterior; a tendência da seriação em progressão (o antecedente é razão constante) está ao nível de *[sic]* id.

Tal como na fase da decalcomania, Schwanke trabalha com a repetição do mesmo elemento, porém agora acrescido da acumulação<sup>27</sup>, transformando o material apropriado na construção da obra e eliminando praticamente a referência a ele. O objeto é desreferencializado e ressignificado a partir da sua forma, passando a constituir uma nova figuração.

Da apropriação dos frutos, Schwanke passa a trabalhar diretamente na fábrica da CIPLA, empresa joinvilense que produz materiais plásticos utilitários. Lá ele analisa as formas dos objetos, a cor, a textura e os incorpora ao seu propósito criativo sem fazer qualquer intervenção sobre eles, a não ser a acumulação e a repetição seriada. Maletas, galões, mangueiras e colunas de baldes e bacias formam estruturas geométricas quadradas, retangulares e circulares.

As colunas possuem um caráter de monumentalidade, pois em algumas obras elas são em número de nove, ficando a 4 metros de altura do chão, e a uma distância de 3 metros uma das outras, perfazendo uma área de 108 m<sup>2</sup>. Articulam-se nessas obras questões do concretismo latino-americano, da *pop art*, na apropriação de objetos do cotidiano, do minimalismo e também das intervenções urbanas. Na individualidade das colunas há toda uma investigação, por parte do artista, desde o obelisco egípcio até à sua época, tanto no que diz respeito à questão da forma como, também aos materiais

---

<sup>27</sup> Repetição e acumulação parecem falar do mesmo ato, mas não. É possível repetir o elemento sem que um se sobreponha ao outro, ficando apenas lado a lado, justapostos. Acumulação implica ajuntar, amontoar, associar, aliar coisas.

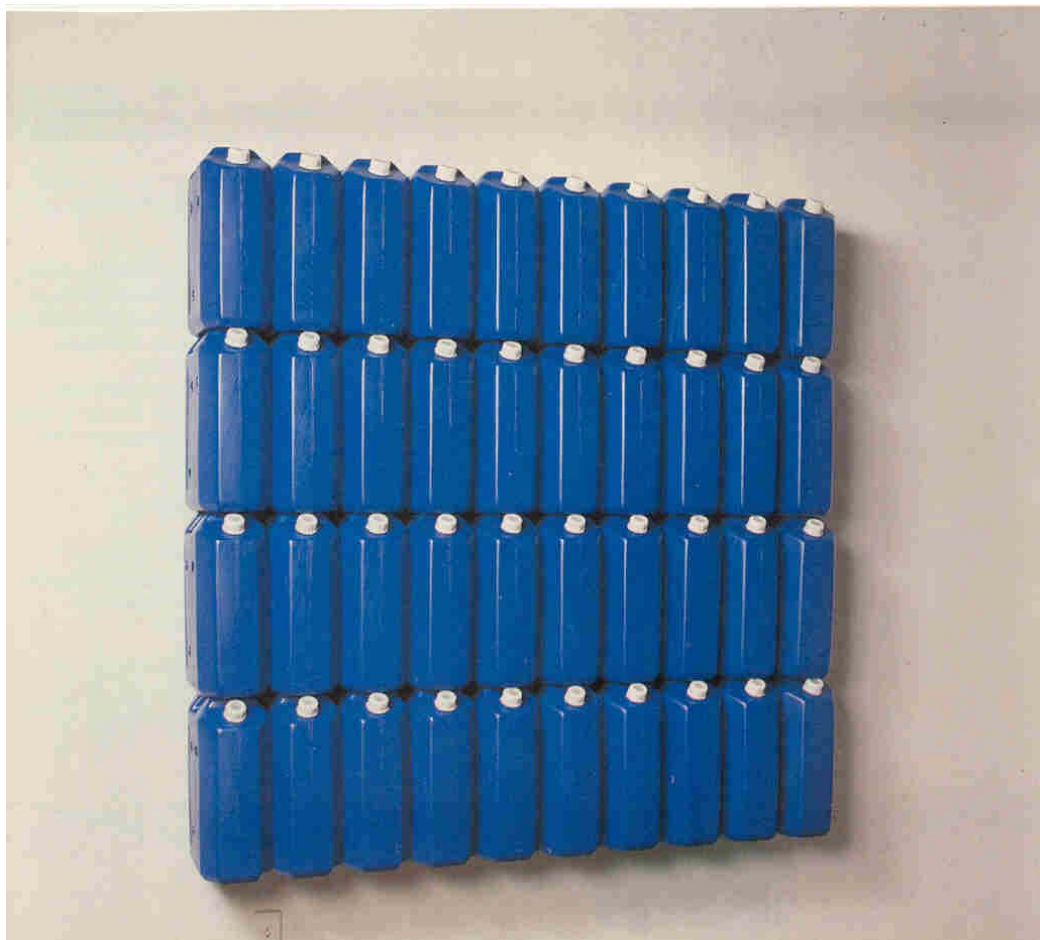
empregados. De certa maneira, Schwanke estetiza (WELSCH, 1995) os objetos do cotidiano dos quais faz uso na sua poética.



**Figura 24.** Schwanke. Sem Título. 1989 – Plástico, ferro e madeira – 21 x 4m – Jardim do Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis

Essa ação do artista tem a ver com o gesto apropriativo de Duchamp, no sentido em que retira o objeto de seu cotidiano e o traz para o espaço da arte. Contudo, ao analisar a postura de cada um, fica logo evidente que ambos têm objetivos diferentes. Enquanto Duchamp fundamentava sua escolha em uma “reação de indiferença visual, sem nenhuma referência ao bom ou mau gosto” (GENETTE, 2001), e a uma crítica da instituição da arte (FOSTER, 1996, p.139), Schwanke, ainda que negue relação com a visualidade, a tem muito presente em seu trabalho, pois se preocupa, sim, com a cor, com a forma. O crítico de arte Harry Laus enfatizou isso no texto do catálogo de uma exposição realizada em Joinville, no ano de 1989. Porém Schwanke, em carta dirigida ao crítico Frederico de Moraes (19/6/1991), afirmou: “Não quero nada

com a visualidade [...], o Laus não apreendeu muito bem esse sentido”. Entretanto sua obra o contradiz, pois se o conceitual foi sempre um elemento forte no seu trabalho, explicitado em texto e na própria obra, a preocupação com a visualidade também esteve sempre presente.



**Figura 25.** Schwanke. Sem título. 1989. Plástico, ferro. 2,10 x 2,12 x 0,36 m. Acervo: Maria Regina Schwanke Schroeder. Joinville

Merleau-Ponty, em *A Dúvida de Cézanne*, trata da relação dicotômica entre a vida e a obra do artista, considerando que ainda que haja uma estreita relação de convivência e comunicação entre ambas, uma não é suficiente para explicar a outra. No caso de Schwanke isso fica bastante evidente, pois ele

nega uma preocupação com a visualidade, e afirma priorizar o conceito, mas a obra analisada aponta para uma forte presença da preocupação com o visual.

Schwanke é duchampiano no sentido da ação de se apropriar de objetos industrializados, mas não na construção da sua obra, pois ele e Duchamp seguem caminhos distintos. Muito embora nas obras de ambos se perceba a ironia latente, as aproximações terminam aí. Schwanke busca a *transformação* e a *inversão*, no seu processo poético, instaura a sua obra a partir não só do gesto de apropriar, mas também dos gestos de repetir e de acumular.

O revisitamento e as apropriações inerentes a ele, estão sendo entendidos como gestos instauradores em processos artísticos que culminam na obra de arte, particularmente na obra de Schwanke. Muito embora esse artista faça uso recorrente desse recurso, no que diz respeito às obras que decorrem da apropriação de frutos e de objetos plásticos, este não se configura como apropriação de uma obra específica, mas de princípios formais de movimentos artísticos como a Pop Art, o Concretismo e o Minimalismo, princípios esses articulados com vistas à construção de sua obra. De certa maneira é uma outra forma de apropriação, mas que não deixa de ser “um componente do processo criador” (BERTHET, 1998, p.8).

No fim dos anos 80 Schwanke realiza no Museu de Arte de Joinville - MAJ uma instalação em que faz referência ao azul de Yves Klein, o YKB – International Klein Blue<sup>28</sup>. Klein foi um importante artista do *nouveau realisme*, que entre a sua vasta produção artística, desenvolveu certo tom de azul e o patenteou. Essa cor foi utilizada em uma série de quadros monocromáticos,

---

<sup>28</sup> Yves Klein referiu-se a essa cor, assim "...Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont..... Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes ... tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible." <<http://www.insecula.com/salle/MS01701.html>> acessado em out de 2005.

cuja diferenciação se dava pela numeração presente no título. O IKB foi usado, também, sobre pequenas peças escultóricas, réplicas de obras clássicas, como a *Vitória de Samotrácia*, *O escravo Mourant* ou a *Vênus*. Ao apropriar-se dessas obras Klein estava, tal como se argumenta nesta tese, realizando revisitamentos.



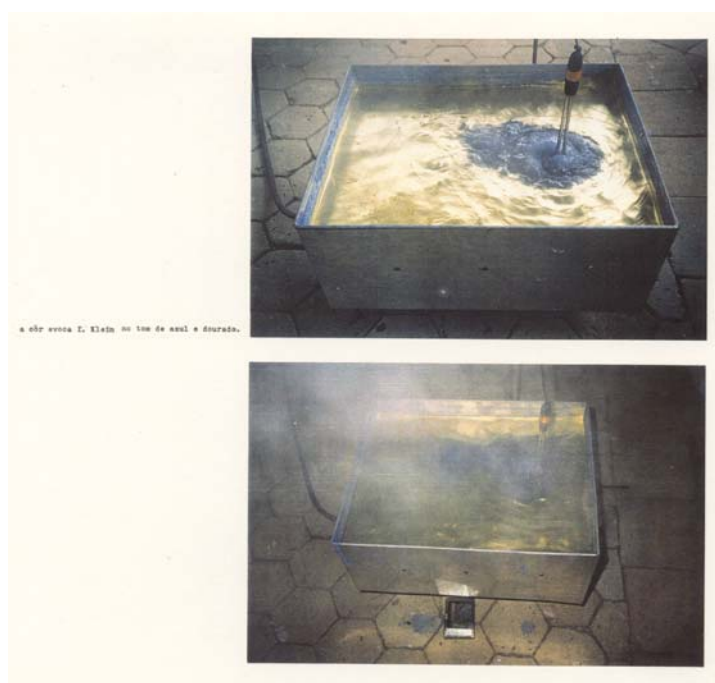
**Figura 26.** Yves Klein. *IKB – 73*. 1960 – monocromo

**Figura 27.** Yves Klein. *L'esclave Mourant*. 1962 – 60 x 2,25 x 15cm

Schwanke reúne no espaço do MAJ um recipiente com água e pó xadrez azul fervente com posterior aplicação de pó dourado. Para que a água entrasse em ebulição foi utilizado o rabo quente elétrico. Ou seja, formou-se uma nata dourada na superfície da água, enquanto por baixo via-se um tom de azul, próximo aquele de Yves Klein. Schwanke organizou sobre folha de papel sulfite uma série de nove fotos que registram desde o momento inicial até àquele da ebulição, e na última folha, entre as duas últimas fotos, escreveu ao lado, à máquina, “a cor evoca I.Klein no tom de azul e dourado”. Na primeira

folha escreveu “Schwanke. Fervura” e a seqüência de materiais que compõem a instalação.

A referência de Schwanke nessa forma de revisitamento corresponde a uma obra de Yves Klein que esteve na Bienal Internacional de São Paulo, na qual havia um dorso masculino na cor azul (IKB) sobre um fundo na cor dourada. Esta pertence ao Museu de Arte Moderna, do Centro Georges Pompidou, em Paris. Na obra de Schwanke não havia referência à figuração, mas tão só e explicitamente às cores azul e dourado, usadas por Klein.



**Figura 28.** Schwanke. Sem título. Instalação – Museu de Arte de Joinville – MAJ

Na obra Antinomia, ou CUBOLUZ, uma instalação realizada durante a 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1991, duas são as referências, a primeira decorre da vivência de uma experiência significativa com a obra de Luc Pleire, Environnement, obra que estava exposta no MAM de Bruxelas e que Schwanke descreve como

[...] parece que se vai cair no abismo, o deslumbramento é vibrante, os sentidos se alteram porque não se tem mais os pés sobre o chão[...]. (SCHWANKE, anexos, p.69)

A segunda vem da obra o CUBOCOR, do artista brasileiro Aluísio Carvão e de um olhar atento para os movimentos Concretos e Neoconcretos que ocorreram no Brasil, diz ele ao referir a Antinomia como “um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível”. A obra foi composta de 45 lâmpadas com 2000 watts cada de multivapores metálicos, gerando uma concentração de 90mil wattz de luz dispersada, segundo Schwanke a maior concentração luminosa do mundo por energia elétrica contínua, até aquele momento. Parte do CUBOCOR para chegar no CUBOLUZ.

O revisitamento na produção artística de Schwanke é parte de sua poética, é inerente à sua concepção de arte, à sua reflexão estética e política sobre o mundo e a vida. Na medida em que entende o *novo* como a *transformação* e a *inversão* do passado, a gênese de seu processo de criação não passa pela idéia de que há algo absolutamente original, mas que as questões da arte que “hoje” se discute (ele faleceu em 1992) tem como referência uma tradição de séculos. Essa concepção reflete uma postura ética diante da sociedade e da vida, pois as pessoas são frutos do contexto social em que estão inseridas, a sua construção como pessoa também passa pela apropriação e transformação de princípios e valores. Entretanto não se tem aqui uma visão simplista com relação à obra e à vida do artista.

## **PARTE II**

### **O conceito de revisitamento da obra de arte**



### 3 . Curadoria / revisitamento: implicações conceituais e metodológicas

Em um dado momento desta pesquisa, percebi que, à medida que realizava curadorias de exposições da produção artística de Schwanke, em diferentes locais e situações, certas questões começavam a surgir com intensidade crescente. A aproximação cada vez maior com sua obra, seus textos, esboços e projetos possibilitou remontar exposições e instalações, até mesmo executar projetos não implementados<sup>1</sup> pelo artista, enquanto vivo.

A montagem de um projeto que o próprio artista não executou, embora o tenha concebido, gera um misto de temor e excitação devido à possibilidade de dar vida a algo que, até então, só estava no papel. A decisão de executá-lo implica uma investigação criteriosa sobre os elementos que possibilitarão dar conta da concepção do artista, da elaboração conceitual evidenciada na obra. Mas implica também certo distanciamento, para realizar o estudo de cada detalhe, identificar quais soluções poderão ser dadas se acaso surgirem problemas na hora da execução, porém com o cuidado que se faz necessário, para não trair as relações pensadas pelo autor. No ato da montagem, porém, esse distanciamento torna-se muito difícil, pois não há como não se envolver inteiramente com a obra; é inerente à atividade da curadoria a participação ativa no diálogo que decorre entre a obra e o espaço.

Conceber a organização de uma exposição implica o movimento de ir ao encontro da(s) obra(s) do artista com vistas a proceder à análise e, por conseqüência, planejar e realizar a exposição. Essa atitude de encontro com a obra é denominada nesta pesquisa, de *revisitamento*, aproximando esse

---

<sup>1</sup> Sobre essas obras será tratado no capítulo 4.

processo da própria poética do artista. Esse conceito, tal como tratado nos capítulos precedentes, vem acompanhado de um outro que lhe diz respeito diretamente e que, também, se evidencia no conjunto da produção artística de Schwanke: a apropriação. Assim, parto do entendimento que, ao refletir sobre a concepção de uma exposição, estão implícitas as ações de *revisitar* e, conseqüentemente, de *apropriar-se* das questões conceituais e estéticas elaboradas pelo artista. Muitas vezes essas questões não estão claramente explicitadas, mas poderão ser evidenciadas a partir da análise do conjunto de suas obras.

No desenvolvimento dessa reflexão, identifico dois tipos distintos de revisitamento e apropriação: um está presente na obra como resultado do processo da criação do autor (artista) e o outro é o que está presente na ação da curadoria ao conceber a exposição. O primeiro ocorre durante e é parte do processo de instauração da obra; é constituinte e está presente *na* obra. No segundo, o curador analisa as obras integrantes de um conjunto, busca evidências, estabelece relações internas e externas à(s) obra(s), e a partir daí se apropria daquelas que serão o fundamento da proposta curatorial da exposição. Embora sua função seja mediadora entre a obra e o público, e por razões éticas não lhe caiba sobrepor-se a ela, a curadoria por sua natureza constitui-se igualmente em um ato de criação. Ato este portador de subjetividade, por mais que se empenhe na isenção e no distanciamento. Jan Hoet <sup>2</sup> argumenta que “uma exposição é uma forma de expressão, não somente do artista, mas também do organizador”, esta se constitui como “um intérprete, uma instância mediadora entre o artista e o público” (*apud* KLÜSER e

---

<sup>2</sup> Curador da exposição Chambres d'Amis, realizada em Gand, Bélgica, em 1986. « *Une exposition est une forme d'expression, non seulement de l'artiste, mais aussi de l'organisateur* » ; « *n'est qu'un interprète, une instance médiatrice entre l'artiste et le public* ».

HEGEWISCH, 1998, p.417). O jeito do curador dar visibilidade ao pensamento do artista, de estabelecer estratégias de mediação decorre não apenas de sua competência de análise das obras, como também de sua capacidade de criação e de sua sensibilidade estética.

Para melhor entender as questões do revisitamento no que diz respeito às exposições, será necessária uma investigação sobre o que é curadoria, assim como tentar compreender alguns processos curatoriais que se desenrolam na arte contemporânea. É preciso entender o que e como pensam os curadores quando executam seus projetos curatoriais, que princípios éticos e estéticos envolvem suas ações na concepção e montagem de uma exposição ou uma obra de arte. Igualmente relevante é perceber se o fato de o artista estar vivo ou não tem implicações durante a montagem de uma obra.

Em torno dessa reflexão surgem questões como: o que é ser, efetivamente, um curador? Qual o seu papel? Até que ponto a sua ação não é uma intervenção sobre a obra, gerando relações que podem comprometer aquelas propostas pelo artista? Até onde pode ir a ação do curador? Em que momento a obra deixa de ser só do artista para conter, também, propostas que são do curador? Qual é o limite entre a obra e a ação do curador?

Esses questionamentos radicalizam-se, ainda mais, quando a obra foi pensada e planejada pelo artista, mas não executada em vida. O curador, ao decidir pela sua montagem, assume a responsabilidade da execução, a partir do que foi proposto pelo artista. Será necessário um conhecimento sólido das questões trabalhadas no conjunto da obra do artista. Entretanto, o momento da execução é como uma caixa de surpresas; poderão surgir questões que necessitem decisões não previstas no projeto. Decisões que, talvez, não sejam

as mesmas que o artista tomaria, e que podem comprometer a intenção de quem criou a obra. O curador poderá estabelecer relações até interessantes e possíveis, porém não pensadas pelo artista, ou que, se pensadas, poderiam ter sido intencionalmente descartadas.

Nas obras efetivamente executadas pelo artista, em particular as instalações, outros complicadores entram em cena, pois cada obra dessa natureza estabelece relações e diálogos diferentes com os espaços em que é instalada. O *site-specific work*, por exemplo, é o tipo de trabalho pensado para um determinado lugar em um momento específico; realizá-lo em outro local significa estabelecer novas questões, ressignificar, ou até mesmo eliminar alguma; conseqüentemente poderá se tornar um outro trabalho. Como solucionar eticamente problemas desse porte?

Assume-se, aqui, o pressuposto de que no ato de remontar uma instalação está implícito o gesto de revisitamento, já que, para executá-la, faz-se necessário apropriar-se das questões (estéticas, políticas, existenciais etc.) que foram postas e discutidas pelo artista quando a executou, retomá-las e repensá-las, agora, no novo local em que será instalada.

Há, no entanto, situações em que o artista deixou apenas o projeto, mas a obra não foi montada por ele, por conseguinte, ficou irrealizada enquanto obra. A instalação caracteriza-se como um tipo de obra que só existe quando devidamente montada no espaço; se o artista não executou o projeto, como fica essa questão? Seria como pintar um quadro que só existe em croquis? Obviamente é muito diferente, pois a pintura requer a gestualidade do artista, o tratamento e procedimento técnico, a concepção de cores e formas. A pintura pressupõe a integral atuação do artista. Entretanto, na instalação,

quase sempre os objetos e elementos que a integram são apropriados. O projeto, uma vez concebido, não precisa necessariamente ser executado pelo artista. Há casos que a montagem não tem em nenhuma fase a mão do artista, a parte manual é executada por outras pessoas, sob a sua supervisão. A questão colocada inicialmente foi que o artista não implementou o projeto por ele elaborado. Ele não acompanhou, não supervisionou nem fez qualquer intervenção durante a montagem. Ele sequer viu a obra pronta. É possível que na execução sentisse necessidade, ou lhe ocorresse alterar algo em função do espaço, ou mesmo de sua proposta. No entanto, ele não viu a obra pronta. Seria ético da parte de um curador dar vida a tal projeto?

A problemática apontada implica o cruzamento de questões de natureza ética e estética, que precisam ser cuidadosamente pensadas nas ações curatoriais, em particular daquelas obras entendidas como contemporâneas que fogem aos princípios clássicos ou modernos. Ética no sentido de respeitar e garantir as evidências do pensamento visual do artista, sem distorcê-lo ou comprometê-lo. Estética no sentido de identificar e pôr à mostra a sensibilidade, os conceitos e procedimentos artísticos elaborados pelo artista.

Para delimitar e analisar o tema será necessário refletir tanto sobre exposição como sobre curadoria de arte.

### **3.1 Exposição**

O princípio de toda exposição é exhibir algo que é dado a ver. Esse substantivo deriva do verbo expor, de origem latina *exponere*, que, entre os seus vários sentidos, possui o “de pôr à vista; apresentar em exposição;

mostrar; apresentar; exhibir” (FERREIRA,1999; p.863). Exibir, outro verbo associado ao que aqui se discute, vem igualmente do latim, *exhibere*, com o princípio de mostrar, apresentar, expor, mas com a conotação de “mostrar-se com ostentação; alardear-se, ostentar-se”. (1999, p.859).

Étienne Souriau (1999, p.711) aborda o conceito de exposição a partir do ponto de vista do teatro e das artes plásticas. No que se refere ao teatro, o termo vem da dramaturgia clássica, correspondendo ao início da apresentação teatral, quando o espectador é colocado a par de onde estão os personagens daquela peça. Momento da prótase<sup>3</sup>, cujo valor estético está na “maneira pela qual o autor toma para ajustar um ao outro esses dois mundos, o ponto de vista do espectador aos pontos de vista dos personagens”<sup>4</sup>. Na história da dramaturgia existem outros dramaturgos que encontraram outras maneiras de expor o ponto de partida do drama que se desenrolará. Observa-se nessa colocação que a exposição – prótase – tem a função de mediar a relação do espectador com os personagens no drama.

Nas artes plásticas, o termo exposição refere-se à apresentação de obras de arte ao público, como a pintura e a escultura, em um espaço de tempo limitado. Souriau estabelece aí uma diferença com o tempo do museu, pois este mantém a exposição do seu acervo da mesma maneira por um longo período. Na sua definição, a exposição é um meio de o artista vender suas obras e está ligada a um critério profissional, ao mercado de arte, assim como é uma forma de olhar para o conjunto da obra do artista, fazer emergirem

---

<sup>3</sup> Designação, no antigo teatro grego, da primeira parte da ação dramática, na qual o argumento é anunciado e se inicia o seu desenvolvimento (FERREIRA, 1999, p.1653).

<sup>4</sup> [...]manière dont l’auteur s’y prend pour ajuster l’un à l’autre ces deux mondes, et le point de vue du spectateur aux points de vue des personnages.

questões importantes não possíveis sem a visão do conjunto. Para Souriau a exposição é

sobretudo um modo importante de relação entre o público e a arte; expõem-se as obras quando se pensa que um público bastante grande está suscetível de por ela se interessar. Quer se trate da exposição de um artista vivo, de um artista morto, de uma escola, uma época, um tema, o sucesso de uma exposição pode ser um bom índice dos gostos e dos interesses do público. Mas ela pode também precedê-lo, representar um papel de iniciação, de formação de gosto<sup>5</sup> (1999, p.711)

O autor destaca, ainda, que a exposição tem importante papel ao possibilitar a reavaliação da obra de um artista, como, por exemplo, foi o caso de Georges de La Tour, artista completamente esquecido e que foi revisto a partir da exposição *Peintres de la Réalité*, na Orangerie, no inverno de 1934-35, em Paris. Assim como pode ser “fonte de inspiração para os artistas para os quais elas revelavam formas novas ou ainda mal conhecidas”<sup>6</sup>. Ou seja, a partir da maneira pela qual um artista elabora suas proposições artísticas, que são evidenciadas ao se ter o conjunto de suas obras em uma exposição, esta poderá contribuir para que outros artistas ampliem seus olhares, ou até mesmo, poderá desdobrar-se em novas proposições artísticas.

Yves Michaud busca na etimologia da palavra o meio de voltar ao princípio próprio da exposição e analisá-la. Em todas as raízes a idéia básica é de que, na exposição “mostra-se, exhibe-se, apresenta-se, demonstra-se, produz-se, expõe-se, manifesta-se. Coloca-se para fora, sob a vista de todos:

---

<sup>5</sup> [...] surtout un mode important de relation entre le public et l'art ; on expose des œuvres quand on pense qu'un public assez large est susceptible de s'y intéresser. Qu'il s'agisse de l'exposition d'un artiste vivant, d'un artiste mort, d'une école, une époque, un thème, le succès de l'exposition peut être un bon indice des goûts et des intérêts du public. Mais elle peut aussi les devancer, jouer un rôle d'initiation, de formation du goût.

<sup>6</sup> [...] source d'inspiration pour des artistes à qui elles révélaient des formes nouvelles ou encore mal connues.

em público” (MICHAUD,1989, p.132)<sup>7</sup>. O autor argumenta que há uma grande diversidade de objetos passíveis de serem expostos, que tudo que se julgar interessante de se mostrar às pessoas poderá ser visto e até mesmo adquirido. Apesar desse aspecto geral do caráter de expor, faz-se “necessário considerar as intenções e as expectativas de uns e de outros na matéria” (1989, p.134)<sup>8</sup>. Embora vários sejam os aspectos presentes nas exposições, nem sempre os interesses são os mesmos, mas constituem a exposição como um todo. De um lado estão os organizadores que a estruturam em função das suas intenções; podem ser os próprios artistas, com o intuito de mostrar os seus trabalhos e buscar o acesso no espaço público. Podem ser as instituições culturais e os centros de arte contemporânea, que devido à falta de coleções próprias, buscam entretenimento e/ou atividades paralelas. Michaud reflete que por melhor que sejam as suas intenções é preciso que os organizadores tenham claro o compromisso da exposição. Identifica, então, três tipos de compromisso: - em relação ao que está “disponível”, no sentido de que a exposição é sempre uma amostragem, uma seleção, que mostra apenas o que é mais representativo e o que é possível mostrar, devendo de alguma maneira indicar as suas faltas; - em relação aos “lugares”, pois nem tudo é possível de ser colocado em um dado lugar; é necessário considerar as limitações impostas pelo local para não comprometer a recepção e que a equipe de arquiteto e montadores nem sempre pode resolver tudo; - em relação ao fato de que ela “não é definitiva”, pois a exposição

---

<sup>7</sup> [...] on montre, on exhibe, on présente, on démontre, on produit, on expose, on manifeste. On met au-dehors, sous la vue de tous : en public.

<sup>8</sup> Il faut envisager les intentions et les attentes des uns et des autres en la matière.



representa um estado do conhecimento, da informação, do trabalho – e da moda. Outras virão após ela. Quer se queira ou não, ela contribuirá, sob sua forma arquivada, para esse saber: ela entrará no estado da questão e da história da cultura (1998, p.136)<sup>9</sup>.

Segundo Michaud, a exposição ideal não existe a não ser enquanto conceito, o qual corresponde a uma “visão de mundo” e de “espírito de tempo”. Mas essa é uma questão complexa, que merece ser alargada.

Do outro lado da organização de uma exposição há o espectador, que tem o desejo de vê-la. Na opinião de Michaud, do receptor poderá advir uma complexa e variada reação à exposição. Da exposição, espera-se que ela possa ser de diversão, quando se inscreve em uma proposta de lazer, ou que possa ter um sentido utilitário com fins educacionais. Para o autor o divertimento possui duas facetas, aquela que cobre um leque de prazeres visuais, mas também aquela que estimula a curiosidade, a fascinação e o exercício não - habitual da atenção, um estado de absorção e participação.

Espera-se, ainda, de uma exposição que seja estimulante, isto é, que provoque excitação, seja ela estética, intelectual ou sensorial, e que tudo isso possa se misturar e se fundir. No entanto, muitas vezes as exposições possuem uma austera serenidade do ambiente, que provoca o tédio e não estimula a entrada para fruí-la.

O local e as características da montagem são determinantes para despertar atenções distintas, que poderão vir a ser excitantes. Mas sempre, de alguma maneira, correspondem a um “ganho cultural”; e por fim os espectadores têm a expectativa de um significado, pois no contexto de expectativas a exposição está para ser vista e interpretada.

---

<sup>9</sup> [...] elle représente un état de la connaissance, de l'information, du travail – et de la mode. D'autres viendront après elle. Qu'on le veuille ou non, elle contribuera, sous sa forme archivée, à ce savoir: elle entrera dans l'état de la question et l'histoire de la culture.

De um lado há aqueles que fazem a “leitura” de uma obra, do artista, do tema ou do período e de outro aquele que vai ser visto e lido, ou não, nas suas intenções e interpretações. A relação entre esses códigos, segundo Michaud, pode ser mais ou menos coerente, ou mais ou menos conflituosa. Por exemplo, se o organizador quer mostrar um “mundo imaterial”, mas o espectador constatar que o equipamento não funciona, certamente será o material que falará mais alto, ocorrendo assim o desencontro entre “as expectativas e as intenções”. A má recepção da exposição pode estar em um desentendimento dessa natureza e não na sua qualidade. Uma exposição

encontra-se assim na confluência de três séries de determinações: das intenções, quer dizer um conceito ou uma idéia organizadora [...], das possibilidades: o que se pode ter, encontrar, obter, emprestar. E enfim há as expectativas da parte de um espectador que é ao mesmo tempo ideal (aquele que se queria ter) e real (aquele que virá e reagirá, ou aquele que não virá (MICHAUD, 1998, p.143)<sup>10</sup>

A idéia de um espectador ideal está distante, no entanto ele poderá ser encontrado em um elemento importante da exposição - o catálogo - pois, ao realizar a leitura ele poderá se transformar nesse “espectador ideal”, capaz de perceber as intenções dos organizadores.

Para Michaud a exposição não é forçosamente importante; sua contribuição para a história da arte torna-se passiva, bem ou mal seu lugar está colocado no campo da ideologia, pois é necessário

atrair, estimular, divertir, agradar. Os museus não têm como única função ensinar a história da arte, as galerias menos

---

<sup>10</sup> [...] se trouve ainsi au confluent de trois séries de déterminations : des intentions, c'est-à-dire un concept ou une idée organisatrice [...] des possibilités : ce qu'on peut avoir, trouver, obtenir, emprunter. Et enfin il y a des attentes de la part d'un spectateur qui est à la fois idéal (celui qu'on voudrait avoir) et réel (celui qui viendra et réagira, ou celui qui ne viendra pas).

ainda. A “mostra” tem várias outras funções e interesses. Antes mesmo de falar de sociedade do espetáculo, é preciso voltar falar de sociedade do lazer”. (MICHAUD, p.145)<sup>11</sup>

Partindo de uma outra perspectiva, Jean Davallon (1999) entende que a exposição propõe um modo de recepção do que está sendo exposto e que, não importa o tipo de exposição - seja de arte, de ciências e técnica, comercial ou de memória - ela visa uma intenção, que pode ser de deleite artístico, conhecimento, produção de identidade, para divertir ou mesmo para vender. Na sua abordagem de análise ela é vista como “meio”, no sentido de comunicação, sua perspectiva é a da semiótica.

Quanto à sua concepção as exposições podem ser estéticas, semióticas, sociais ou outras, que a definirá é a sua intenção. Davallon argumenta, entretanto, que “não é possível assimilar completamente a intenção declarada do produtor, nem mesmo a categorização das exposições, com o funcionamento da exposição” (1999, p.10)<sup>12</sup>. Isso por que nenhuma exposição é somente estética ou semiótica, assim como os seus efeitos, pois ela é por natureza polivalente. Todas essas dimensões estão nela presentes.

A exposição enquanto objeto cultural específico tem uma dimensão constitutiva e pressupõe dois níveis distintos de intencionalidade: a constitutiva – intenção de acesso, e é o que de fato define a exposição; e a comunicacional – reenvia a um querer comunicar com o espectador conforme determinada maneira; o organizador escolhe o acesso. O autor define, então, que de modo geral a exposição como um “dispositivo resultante de um

---

<sup>11</sup> [...] attirer, stimuler, divertir, plaire. Les musées n'ont pas pour seule fonction d'enseigner l'histoire de l'art, les galeries encore moins. La « montre » a bien d'autres fonctions et intérêts. Avant même de parler de société du spectacle, il faudrait en fait reparler de société de loisirs.

<sup>12</sup> [...] n'est pas possible d'assimiler complètement l'intention déclarée du producteur, ni même la catégorisation des expositions, avec le fonctionnement de l'exposition.

agenciamento de coisas em um espaço com a intenção (constitutiva) de torná-las acessíveis aos sujeitos sociais” (DAVALLON,1999, p.11)<sup>13</sup>, possui, assim, um quadro conceitual subjacente a esse agenciamento.

A exposição na perspectiva apontada constitui um espaço de linguagem, mas serão necessárias três condições: que seja construído um agenciamento de maneira a orientar o visitante em direção aos objetos, simultaneamente espacial e conceitual; que haja comunicação com o visitante; que os objetos expostos e os visitantes se encontrem no interior da exposição, participando de seu funcionamento semiótico. A exposição não é abordada como fato de linguagem *a priori*, mas como objeto de linguagem que funciona socialmente. Considerando que se estabeleça um entrelaçamento dos funcionamentos sociais e de linguagens, a exposição se constrói como dispositivo sócio-simbólico (1999, p.20).

Para Davallon a exposição é um objeto cultural, considerado, na sua análise, sob o ângulo de um dispositivo comunicacional. Ele cita, três níveis de análise da exposição: a maneira pela qual o funcionamento da comunicação da exposição encontra sua eficácia no desenvolvimento das estratégias de comunicação; a maneira pela qual o dispositivo tem sua operatividade simbólica por ser uma prática ao mesmo tempo social e de linguagem; a maneira pela qual a intervenção da exposição no espaço público tem capacidade de criar uma situação de mediação (1999, p.38)

As reflexões de Souriau, Michaud e Davallon trouxeram elementos para melhor fundamentar a compreensão da exposição nesta pesquisa, condição essencial para avançar no pensamento sobre curadoria. Do primeiro se buscou

---

<sup>13</sup> [...] dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux.

compreender o próprio conceito de exposição no qual o autor evidencia a relação entre o público e a arte, as indicações de gosto e a contribuição no sentido da formação do gosto, a visibilidade de elementos da obra passíveis de observação a partir do conjunto da produção e a possibilidade de reavaliação da obra de determinado artista. O segundo autor analisa a exposição buscando os princípios fundamentais do ato de expor, destacando as intenções e expectativas das partes envolvidas na sua organização e a expectativa com relação a ela, por parte do receptor. Ou seja, as intenções por parte dos organizadores e por parte da recepção, quanto à exposição. O terceiro compreende a exposição como comunicação, na perspectiva semiótica, portadora de intencionalidade constitutiva e de intencionalidade comunicacional, construída como um dispositivo sócio-simbólico.

Organizar uma exposição de obras de arte constitui algo de grande complexidade, pois não é simplesmente colocar obras em um espaço de maneira a deixá-lo apresentável. Implica definição *a priori* do que será exposto, qual o recorte, quais obras, por que essas, o que as caracterizam, que relações conceituais são possíveis nesse conjunto, como apresentá-las, quais as condições físicas de cada uma e do local de exposição, que cenografia do espaço é adequada à proposta, quais as formas de comunicação da exposição, qual a relação com o público, entre outros aspectos relevantes. Definições essas indicadas pelas próprias obras.

Expor é apresentar a obra com toda a sua potencialidade para que, efetivamente, a experiência estética aconteça com a máxima intensidade possível.

### 3.2 Curadoria

O termo curadoria advém do vocábulo “curador”, cuja origem é latina e diz respeito à sua natureza jurídica, que corresponde à função de “zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o podem fazer” (FERREIRA,1999, p.594.). Ou seja, refere-se àquele que tem as condições mínimas necessárias para exercer essa função. A etimologia remete à figura do curador como mediador, nas relações entre aquele que é incapaz e a sociedade. Obviamente não é o sentido de incapacidade o apropriado, mas o da *mediação*; essa sim é uma dimensão importante no campo artístico. Em inglês o termo *curator* compreende a função de gerenciamento, pois corresponde às funções do diretor, administrador, superintendente, mas também à do zelador e a do conservador de museus. Ferguson identifica a possibilidade de associação da função ao termo inglês *keeper*, termo equivalente a mantenedor/guarda/porteiro, sentidos associados a “substantivos passivos; tanto ‘curador’ como ‘mantenedor’ enfatizam as funções e a disciplina do colecionar, não do exibir, e a idéia de posse, não de interpretação”<sup>14</sup>.

Em francês há o termo “connoisseur” surgido no século XVII e que Étienne Souriau define como um grande conhecedor das produções artísticas que assim se tornou devido ao gosto, ao prazer e à curiosidade pela arte. Ele difere do amador porque para o *connoisseur* a obra de arte é apreciada por ser experiência vivida e objeto de reflexão. Souriau entende que *connoisseur* é o espectador ideal da obra de arte, pois

---

<sup>14</sup> O texto de referência é uma tradução de Sílvia Bassani Ramos, inédita e sem paginação, sobre a Retórica da Exposição, de Bruce Ferguson, na publicação GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce et NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about expositions*. London: Routledge, 1996. [fotocópia da tradução]

manifesta, ao mesmo tempo, as qualidades da sensibilidade (percepção rápida e diferenciada, olhar infalível) e as qualidades intelectuais (clareza de julgamento, senso de pesquisa, compreensão em profundidade da obra, conhecimento e mestria em diferentes técnicas) (1999, p.462).<sup>15</sup>

Na opinião de Souriau, a figura equivalente ao *connaisseur* na atualidade tende a ser substituída pelo crítico de arte, porém este não teria como dar prova com a mesma liberdade de espírito que caracteriza o *connaisseur*.

Também do francês tem-se o termo *commissaire*, que seria o profissional cujas atividades são semelhantes às aquelas que estamos abordando nesta pesquisa, do curador. Etienne Souriau não aborda essa função em seu dicionário. No dicionário Petit Robert (2001), o termo aparece, mas sem ligação com a atividade artística, refere-se à atividade do ministério público e de polícia. *Commissaire-priseur* seria a denominação mais próxima, uma vez que corresponde à função de avaliar, mas somente por esse aspecto. Entretanto a expressão é recorrente no circuito artístico e há, inclusive, um livro de Yves Michaud (1989) que trata justamente da relação entre os artistas e os comissários. Esses são os organizadores das exposições vinculados às instituições públicas ou independentes.

A função de curador, no campo da arte, surgiu nos museus com a responsabilidade de guardar o patrimônio artístico da instituição, sendo de natureza burocrática, administrativa e interna. Até o final da década de 1960 essa atividade era essencialmente de natureza museológica, e caracterizava-

---

<sup>15</sup> [...]manifeste à la fois des qualités de sensibilité (perception rapide et nuancé, coup d'œil infaillible) et des qualités intellectuelles (clarté de jugement, sens de la recherche, compréhension en profondeur de l'œuvre, connaissance et maîtrise des différentes techniques).

se pela máxima discricção, no sentido de que a proposição era apresentar a obra e não uma proposta curatorial.

O crítico de arte francês Jacques Leenhardt (2000, p.22) afirma que foi por meio dos museus de arte contemporânea, das bienais e das exposições que essa função se ampliou. Os curadores passaram a ser os “interventores imediatamente contemporâneos da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas”. O papel desse profissional passa a ter, então, uma abrangência muito maior, pois se abre para além da esfera interna da instituição museológica. Terá muitas vezes uma atuação autônoma, independente da instituição e é, agora, revestido de uma autoridade judicativa, pois tem legitimidade para avaliar. Tal autoridade dá-lhe, também, o reconhecimento para interpretar e mediar as obras e o público.

Por outro lado, uma rápida olhada sobre o contexto da arte atual, ou seja, para o “mundo da arte”<sup>16</sup>, nos permite identificar uma diversidade de formas de curadoria, tais como a institucional, a independente, a crítica e a do artista.

A curadoria institucional está vinculada ao museu, aos espaços culturais. Sua ação se dá a partir do próprio acervo e, de maneira geral, ocorre em consonância com a política ou filosofia da instituição. A exposição é um sistema de representação simbólica e, ao idealizá-la, o curador sofre limites institucionais por força do contexto em que está inserido. A sua atuação é de discricção, uma vez que representa o ideário da instituição.

Mas qual a função da exposição em um museu? Ferguson, em um ensaio essencialmente crítico sobre o papel das exposições nos museus,

---

<sup>16</sup> A expressão é aqui usada no sentido dado por Arthur Danto, no artigo *The ArtWorld*, no *The Journal of Philosophy*, 1964 e presente no livro de Lories, Danielle (org.). *Filosophie analytique et esthétique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.



entende que ela é “um sistema estratégico de representações”. Nesse sistema, o seu planejamento de exposições contempla “uma vontade, ou uma hierarquia teleológica de significados, que são suas tendências ocultas dinâmicas”. Segundo o autor, na análise do discurso instituído das exposições,

[...] os modos como se fala sobre arte, como ela é entendida e debatida, são amplamente determinados através do veículo das exposições – através da exposição como uma representação complexa de valores simultaneamente institucionais, sociais e, paradoxalmente, pessoais. E, então, a representatividade da exposição é uma identificação exemplar das tendências políticas diretas (democráticas, nacionalistas, feministas, regionalistas, pós-colonialistas ou o que seja) em oferta (FERGUSON, 1996).<sup>17</sup>

A exposição ocupa espaço central dentro da instituição, pois corresponde à “fala” do museu, razão pela qual

[...] nenhuma exposição é pura em nenhum sentido; ao contrário, é o resultado de vários desejos e valores dentro de uma rede de interesses que vão desde interesses acadêmicos até econômicos; desde o semiótico até o institucional; desde o profissional ao amador, como um híbrido de suposições de congruência verbalizadas ou silenciadas (FERGUSON, 1996).

Ainda segundo esse autor, o contexto e a arte contemporânea provocam tanto o repensar como a reorganização das instituições culturais; segundo Ferguson, ocorre, assim, a “transformação nos papéis dos participantes do mundo da arte, patrocinadores e, principalmente, curadores” (1996).

Yves Michaud (1989, p.134), analisando a exposição, aborda a importância daqueles que a organizam, pois ao querer fazê-la diferente, o organizador acaba tornando-a contraditória, sendo necessário identificar qual o compromisso da exposição. Sua análise, assim como a de Ferguson, instiga a

---

<sup>17</sup> Tradução de Sílvia Bassani Ramos, já citada anteriormente neste capítulo.

reflexão, auxilia a compreender e até a confirmar a constatação de que a curadoria institucional é comprometida pela política e pelos objetivos da instituição e que, se aquela tem objetivo e compromissos equivocados com a exposição da obra de arte, esses se refletirão na sua ação curatorial levando o público a uma visão rasa e igualmente equivocada sobre as obras objeto da respectiva exposição.

O curador institucional, quase sempre, é um profissional com formação em história da arte, estética e teoria da arte, e possui um sólido conhecimento na área. As suas atividades ficam restritas ao espaço museológico, mas com o dever de “preservar o acervo existente, estudá-lo, ampliá-lo e exibi-lo” (CHIARELLI, 1999, p.12). Entretanto, é a partir dos anos 70, com o movimento das bienais, as exposições comemorativas e com a “espetacularização desses eventos – que a cada edição tornavam-se mais e mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular” (1999, p.14), que a função de curador aos poucos vai ganhando espaço e sendo cada vez mais valorizada, surgindo, assim, o curador independente.

Chiarelli, que coordenou um grupo de estudos sobre curadoria no MAM de São Paulo, considera que

a popularidade rápida da figura do curador, independente ou convidado, ocorreu em grande parte porque coincidiu com um momento histórico onde várias convenções do campo artístico (incluindo aqui igualmente as convenções museológicas e museográficas estabelecidas na modernidade) vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos (CHIARELLI, 1998, p.14).

Esse cenário possibilitou que profissionais sem a devida competência para a função se tornassem da noite para o dia “curadores aventureiros”, que, de certa forma, às vezes disputavam posição com os artistas. Entretanto, nos últimos anos surgiram outros que conhecem com profundidade

os parâmetros convencionais para qualquer curadoria, que souberam inovar a maneira de expor não apenas no âmbito ‘cenográfico’ mas, sobretudo, nos seus aspectos conceituais (1998, p.15).

Isso tem contribuído para a redefinição e até mesmo valorização do papel do curador no sistema da arte, na medida em que ele tem clareza de que o que efetivamente

deve imperar é a qualidade das obras apresentadas, cabendo ao curador criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, quando recontextualizadas em universos precisos (1998, p.15).

Chiarelli resgata, nesse texto, o histórico da curadoria no Brasil lembrando que em 1980 a Fundação Bienal de São Paulo convidou o professor de História da Arte, que havia sido diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, de 1963 a 1978, para realizar a curadoria da Bienal de São Paulo de 1981, e posteriormente a de 1983. O professor Zanini levou para a Bienal a sua experiência à frente do referido museu, e com ela rompeu com a

tradição da representação por países; Zanini concebeu aquelas duas edições da Bienal a partir de analogias de linguagens, permitindo ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea, onde as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade conceitual, no entanto, em nenhum momento colocou em segundo plano as obras de arte apresentadas. Pelo contrário, a operação certa e discreta de Zanini apenas serviu para resgatar em definitivo a

importância suprema da obra de arte dentro de uma exposição (1998, p. 15-16).

A atuação do professor Zanini, segundo Chiarelli, foi e é um referência para a fusão das funções administrativa e curatorial nos museus brasileiros.

O curador independente não faz parte do quadro de pessoal da instituição, mas está ali na condição de prestador de um serviço. É um profissional quase sempre ligado à história da arte ou à crítica de arte. O seu contrato é de natureza temporária, está vinculado a um projeto ou programa, a um salão, a uma exposição, a uma bienal, trienal etc. A ação curatorial, nesses casos, tomará perspectivas diferentes em função do tipo de evento que estará realizando. Em se tratando de salão tem-se, por exemplo, a presença da dupla função: a do curador e a do crítico. Pois sua participação muitas vezes não se restringe somente à seleção das obras, mas também a pensar a exposição.

A exposição decorrente do salão não tem, por sua natureza, uma concepção curatorial definida *a priori*, pois as obras é que darão o balizamento para pensá-las. O curador tem à sua frente um grande desafio, devido à não-coesão entre as obras. Após a seleção daquelas apresentadas e selecionadas é que se buscará o fio condutor, ou as questões conceituais que estabeleçam o diálogo possível entre elas, para a partir daí planejar a exposição. A materialização desse projeto se dá na produção e na organização da exposição, com o mínimo de condições necessárias à sua efetivação. Para que tal ocorra é preciso contar com profissionais de outras áreas na montagem, pois sua concepção é, por natureza, interdisciplinar: arquitetos, *designers*, publicitários, montadores e outros participam. Não bastará pensar

com a equipe qual será o melhor lugar para essa ou aquela obra, mas, antes, as inter-relações estabelecidas deverão ser instigantes e provocadoras.

Porém, há aquele curador/crítico cujos papéis são superpostos, pois ele acumula, no ato crítico de julgar, o pensar a organização da exposição, desenvolvendo uma reflexão conceitual elaborada a partir do estudo das obras, ainda que não totalmente explicitada, mas que orienta a seleção e a maneira como as obras são apresentadas. Identificam-se nesse caso as exposições monográficas, ou mesmo coletivas.

Ricardo Basbaum, artista e um dos curadores do 27º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrido em 2001, em São Paulo e em 2002 no Rio de Janeiro, elaborou um texto para o catálogo da exposição intitulado “O Artista como Curador”, onde identifica nessa atuação o “trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte” (BASBAUM, 2001, p.35). Quando o artista ocupa essa função seu campo de atuação vai além das atividades próprias do ateliê, pois a sua condição de artista é por natureza fluida, não “podendo exigir limites rígidos e absolutos” (BASBAUM, 2001, p.35). Para exercer sua ação ele tem de se deslocar em seu papel, pois se afasta do que lhe é inerente para pensar a produção do outro, cujos limites são rígidos. Sendo assim ele passa, então, a se inscrever

na tradição de hibridação junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo: o exercício de atividades – institucionalizadas em maior ou menor grau – de interlocução informal e produção crítica, por exemplo, ou de agenciamento de trabalhos e curadoria [...] o tempero característico desta expressividade híbrida e múltipla: falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro (BASBAUM, 2001, p.36).

O exercício do curador enquanto artista provoca o enfrentamento com questões outras que não são do campo da criação, da poética, mas antagônicas ao seu *métier*, como as de natureza burocrática, financeira, de agenciamento e até de dimensão política.

Basbaum afirma ainda que

quando o poético se aproxima desse modo do jogo institucional [...] forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma e sinal de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados (2001, p.39).

Ou seja, a ação do artista como curador implica a aproximação cada vez maior do poético com o econômico e o institucional, o que se configura como um sintoma de processo de mudanças. Se o artista precisa sair do seu universo, afastar-se da sua atividade predominante vinculada à criação, para assumir uma atividade que não lhe é inerente, algo está acontecendo. Que mudanças estão em marcha? Que reivindicações estão sendo levantadas?

Entretanto, no passado essas diversas instâncias que ora estão sendo analisadas não estavam presentes no circuito das artes, o próprio artista naturalmente incorporava no seu processo de trabalho as atividades de curador - ao definir como seriam apresentadas as obras e qual lugar ocuparia cada uma delas -, de montador - ao definir como estariam colocadas - e até mesmo o de vendedor - ao comercializar ele mesmo as suas obras. Os critérios eram estabelecidos por ele. Rejane Cintrão (*apud* CHIARELLI, 1999, p.32) cita o "*Pavillion du Réalisme*, em 1855 ou ainda, no âmbito nacional, a controvertida 'Exposição de Arte Moderna' organizada por Anita Malfatti em 1917 e apresentada num salão da rua Líbero Badaró, em São Paulo" como exemplos desse exercício do artista de pensar e apresentar a sua obra. A

curadora afirma que os artistas tiveram um importante papel na mudança dos conceitos museológicos e curatoriais, pois já nos anos 20,

começaram a inovar na maneira de distribuir as obras no espaço, até então padronizada pelo Louvre, ou seja, com as obras ocupando toda a parede, separadas apenas por molduras. Desta forma, grandes nomes da arte moderna internacional como Kurt Schwitters, Lissitsky e Marcel Duchamp contribuíram de forma definitiva para uma nova maneira de apresentar a produção de arte moderna.

Voltando a Ricardo Basbaum, quando aponta a presença do artista exercendo o papel de curador, como possível sintoma de que processos de mudanças podem estar ocorrendo e pensando nas transformações provocadas pelas ações dos artistas citadas por Rejane Cintrão, pode-se perceber coerência e, talvez, haja mesmo em andamento um processo de mudanças.

### **3.2.1 Curadoria como tese**

Teixeira Coelho (1997, p.141-142), ao buscar a compreensão da função do curador no campo da arte, argumenta que, com o passar do tempo, o conceito de curadoria sofreu transformações, pois se na sua origem dizia respeito a todo processo de organização e montagem das exposições, a partir de 1980 o conceito toma outra abrangência. Para embasar esse entendimento cita Jean-François Lyotard, que organizou a exposição *Les Immatériaux* (28/03/85 -15/07/85), no Centre Georges Pompidou, em Paris, na qual discutia questões relativas à pós-modernidade, questões estas que eram objeto de reflexão em seus livros. Segundo ele, obras e artistas “transformam-se em instrumentos para demonstração de sua tese”. Coelho aponta que nessa

transformação do conceito há uma grande valorização do papel do crítico, do historiador, do curador, colocados no mesmo nível que o artista, e às vezes, em condição até mesmo superior. Os curadores não são mais “apenas responsáveis eventuais pelo aparecimento (ou descoberta) de artistas isolados: criam movimentos inteiros e dão rumos à produção artística”. Para colaborar a reflexão de Coelho exemplos não faltam. Só para citar alguns, Germano Celant, com a *arte povera*, Bonito Oliva, com a *transvanguardia*, Pierre Restany, com o *nouveau réalisme*, entre outros.

Sobre *Les Immatériaux*, Yves Michaud (1989, p.148) afirma que essa exposição utilizou recursos tecnológicos avançados, para sua época, como o holograma, as imagens de síntese ou até mesmo a interação com o computador. Argumenta o autor que “os instrumentos estão solidários, a maior parte - à sua teoria - e de uma teoria que pode ser lindamente complicada”(MICHAUD, 1989, p.148)<sup>18</sup>, pois os seus organizadores foram ingênuos ao esquecer que os equipamentos por serem novos faltava informação e conhecimento para que pudesse haver interação: “Se não se sabe nada não se vê nada, ou antes, se vê somente o dedo que indica, não o que ele indica”<sup>19</sup>. O catálogo da exposição, considerado um “monumento” foi dividido em dois: Inventário e Álbum. O primeiro contém as 71 fichas de sinalização da exposição; o segundo é a explanação detalhada do projeto em suas etapas a propósito do termo abordado na exposição. Michaud recomenda a leitura àqueles que são “amadores da auto-satisfação administrativo-teórica”. A sua análise reforça que, efetivamente, a exposição, com todo o mérito que possa ter, correspondeu a uma teoria.

---

<sup>18</sup> ...les instruments sont, pour la plupart, solidaires de leur théorie – et d’une théorie qui peut être joliment compliquée.

<sup>19</sup> Si on ne sait rien on ne voit rien, ou plutôt on voit seulement le doigt qui indique, pas ce qu’il indique.



A pesquisadora espanhola Anna Maria Guasch, ao analisar os manifestos pós-modernos, entende que as exposições se tornaram um poderoso e eficaz instrumento de poder cultural, e nesse processo o curador passou a ser uma figura “casi ineludible” no cenário artístico contemporâneo, sendo quase o ator principal da “commedia dell’arte”. Para ela,

al igual que el artista posmoderno, el comisario se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda perpetua de los valores de innovación y originalidad, sirviéndose de los creadores y sus obras como citas y fragmentos heterogéneos que le permiten construir la exposición como un todo, imagen de su manera de concebir la realidad y el arte (GUASCH, 2000, p.6)

É como se a exposição fosse a própria obra do curador, que imprime a sua concepção desde o plano conceitual e teórico até a montagem. Cada detalhe é por ele definido. Guasch cita uma afirmação de Fibicher:

Es como se el comisario se expusiera él mismo, ofreciendo un espectáculo de sus propias visiones y obsesiones, manipulando a los artistas y utilizando la exposición como puro instrumento de poder (*apud* GUASCH, 2000, p.6)

A autora argumenta que as exposições se metamorfosearam em “teses de autor” carregadas de energias artísticas primordiais, fomentando a reflexão e o debate sobre a arte atual.

No pensamento de Guasch, também, se evidencia a mudança no papel desse personagem que integra a cena do contexto cultural contemporâneo, tal como identificado na reflexão de Teixeira Coelho e, anteriormente, em Jacques

Leenhardt. Na perspectiva de Guasch, a obra, na exposição deixa de ser o elemento principal para ser, de certa forma, a ilustração da “tese curatorial”.

As reflexões dos críticos citados nos levam a perceber a mudança no sentido de que a exposição ou as obras dos artistas acabam, muitas vezes, por ilustrar um ponto de vista intelectual do curador.

Por exemplo, as bienais são exposições pensadas e organizadas por um curador independente, que têm como característica marcante colocar em situação de diálogo produções artísticas inéditas, já que não é a obra a escolhida, mas o artista em função de sua produção, de sua trajetória e de seu processo artístico. O curador responsável por sua realização tem um enorme desafio a enfrentar e a resolver; conta, muitas vezes, com o apoio de uma equipe de curadores que têm uma proposição, um tema geral estabelecido, uma concepção estética, os fundamentos teóricos e os princípios organizacionais por eles pensados em função de seu projeto. Tal como referido em Michaud e Davallon, o curador tem a “intenção”. A partir desses elementos estabelecidos os artistas são convidados a apresentar obras que de alguma maneira dialogarão com as questões pensadas pelo curador.

Do ponto de vista da organização a montagem será sempre uma caixa de surpresas, pois não se sabe, *a priori*, exatamente que obras virão. Algumas provavelmente serão pensadas pelo artista somente na hora em que ele chegar ao espaço, ainda que tenham sido projetadas anteriormente. O ineditismo das obras numa exposição com características dessa natureza pode vir a ser um risco e poderá implicar problemas diversos a serem solucionados, uma vez que o planejamento arquitetônico do espaço fica condicionado à obra que virá. Ainda que um projeto tenha sido encaminhado previamente, este

poderá sofrer alterações em função de questões que o próprio artista identifica no momento da montagem, como inadequação do tamanho da obra com o espaço ou impossibilidade de viabilizar um ou outro material.

O catálogo e a comunicação visual no espaço também sofrem restrições, pois não têm como ficar totalmente prontos antes, assim como tantos outros aspectos próprios de uma exposição. É um projeto de trabalho com metas, cronogramas e custos previstos, porém com várias questões em aberto em função do tipo de exposição a se realizar. Contudo, o fato de as obras serem inéditas é uma característica marcante das bienais, e quase sempre aponta para questões que estão emergindo na arte contemporânea. Sua realização reveste-se de grande importância, pois provoca o repensar sobre a produção contemporânea, dando visibilidade às transformações que estão em processo.

No Brasil um dos eventos mais importantes de arte contemporânea é, sem dúvida, a Bienal Internacional de São Paulo, cujo início se deu em 1951. Sua existência ao longo desses 54 anos foi sempre marcada por controvérsias e questionamentos, mas, a despeito dos prós e contras, o intenso debate gerado tem propiciado a ampliação e o aprofundamento das reflexões sobre arte, a aproximação com a produção artística de além-fronteira tem favorecido o conhecimento do que se realiza em outros países, assim como tem possibilitado um olhar mais atento para a produção artística contemporânea brasileira.

Dentre as exposições realizadas no pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, foi selecionada para análise nesse estudo a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, que teve como tema central, a Antropofagia.

O conceito de antropofagia, inspirado principalmente no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e nos *Ensaio*s, de Michel de Montaigne, segundo Herkenhoff, foi diferenciado “como tradição cultural brasileira de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro [...] um conceito suficiente amplo – e a amplitude já estaria na sua própria gênese” (1998, p.23), e foi determinante na concepção dessa exposição.

O conceito operacional apropriado para nortear a exposição foi a “espessura do olhar”, advindo do pensamento do filósofo francês Jean-François Lyotard; o que se pretendia era que o conceito de *antropofagia* não estivesse na arte somente como ilustração do tema, ou seja, a intenção norteadora de sua estruturação foi provocar um debate concreto sobre a história e a crítica da arte contemporânea, tomando uma posição crítica frente história da arte, a partir de uma visão não eurocêntrica, e das relações propostas ou estabelecidas pelas próprias obras. (HERKENHOFF, 1998, p.22).

Para a realização dessa 24ª Bienal havia uma equipe de curadores, sob a curadoria geral, que procedeu à seleção das obras em todos os continentes, com critérios estabelecidos a partir de uma longa pesquisa e fundamentação teórica sobre a proposta, cujo modelo de diálogo para a interpretação foi “o banquete antropofágico” (HERKENHOFF, 1998, p.23).

Ao propor a realização do Núcleo Histórico com a intenção de promover o “debate histórico concreto, integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto” (1998, p.22), a curadoria da exposição eliminou os recursos da territorialização<sup>20</sup> na concepção das salas e da tradição das salas especiais. O Núcleo Histórico,

---

<sup>20</sup> Professor Walter Zanini já havia proposto um projeto curatorial sem a divisão territorial, nas bienais de 1981 e 1983.

dividido em três partes, foi o norteador do projeto curatorial, dele decorrendo as possibilidades de relações conceituais e o entendimento de pluralidade, com vistas a demonstrar que a “antropofagia é um fenômeno de abertura da obra”. Na primeira parte estavam as obras de referência para a história da arte na América Latina; na segunda estavam os monocromos brancos de artistas de diferentes partes do mundo, tratando de questão plástica específica; na terceira parte estavam os monocromos de pura cor, retomando significados como diferença, desejo, gênero e cor.

A partir do Núcleo Histórico propôs-se a reflexão sobre a pluralidade cultural tendo como referência o conceito de antropofagia, fato, que segundo Herkenhoff, não tinha ocorrido no Brasil ainda.

A organização da exposição, sob o ponto de vista técnico, teve uma peculiaridade, pois embora fosse uma exposição com formato de bienal - na qual uma das características marcantes é o elemento surpresa com a chegada da obra ao espaço, uma vez que o convidado é o artista -, isso não ocorreu. A mostra foi programada, de maneira até previsível para a curadoria, já que não foi o artista selecionado, mas a obra, em função de as questões estéticas e conceituais por ela suscitadas estarem em conexão com a problemática discutida no projeto curatorial.

Apesar do aspecto de certa “previsibilidade” dessa bienal, ela foi particularmente complexa e trabalhosa, pois uma exposição dessa natureza demanda um amplo e complicado trabalho de agenciamento, contatos, convencimentos e acordos com os detentores da guarda das respectivas obras, instituições museológicas em outros países, como Tate Gallery, MoMA, Louvre, Orsay, Pompidou, Bensaçon, Prado e seus respectivos curadores,

com corpo diplomático, assim como questões de outra ordem, como seguros, patrocínios, transportes e tantos outros desdobramentos de praxe.

Também por sua natureza foi possível elaborar, antes da abertura, os catálogos (três no total), com bons textos fundamentando a concepção da exposição, fazendo uma reflexão sobre a trajetória dos artistas, suas produções e a variedade de imagens das obras expostas. Houve também a preocupação de se desenvolver um projeto educacional que atendesse desde a criança excluída, da periferia, até o visitante com pós-graduação. Também se produziu material para professores de arte, para subsidiar a elaboração de práticas docentes significativas, geradoras de transformação no contato das crianças com as respectivas obras.

A exposição foi concebida para abranger as diversas dimensões, seja, do ponto vista da organização, da intenção curatorial, do espaço de sua realização ou da recepção pelo público. O projeto arquitetônico, o projeto museográfico e o design gráfico foram exemplarmente contemplados. Em todos os ambientes havia textos específicos em função daquela curadoria, assim como as informações necessárias ao público para que ele próprio elaborasse as relações possíveis entre as obras, o contexto e as suas referências culturais e históricas. Não houve um texto principal da curadoria geral em algum ponto específico da exposição, mas aquele respectivo a cada sala.

Entretanto, esse tipo de mostra foge ao princípio que norteia as bienais, pois é uma exposição em que as obras estão articuladas em função do pensamento curatorial que a concebeu, embora tenha a clara intenção de ser provocadora de reflexão e de debate, não quer, no entanto, ser ilustração do

tema. Mesmo assim, a curadoria da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, de certa maneira, está em consonância com o apontado mais acima; não deixa de ser uma “tese curatorial” no sentido mais amplo. Ainda que composta de “diversas curadorias como discurso de leitura inventiva e poética da arte” (HERKENHOFF, 1998, p.23), que tenha sido dada a voz a outros, que tenha havido a intenção de deixar que a obra fosse instigadora, o conceito da curadoria – antropofagia –, ainda que polêmico, foi predominante.

Essa questão esteve presente em acalorados debates do meio artístico e da crítica de arte brasileira – uma exposição temática e não propriamente uma bienal. De maneira menos enfática, ela ainda reverbera nos debates sobre a proposta dessa exposição. Entretanto, foi importante, uma vez que possibilitou um olhar mais denso e crítico para a realidade e o percurso da arte brasileira.

### **3.2.2 Curadoria com participação dos artistas**

A proposição da curadoria com a participação do artista responde a intenção do curador de conceber um projeto aberto, no qual um desafio é proposto aos artistas e espera-se o engajamento deles. As obras são concebidas e elaboradas em função do desafio e relacionadas com o espaço por eles escolhido. O curador, nesse caso, a partir da observação, estará atento às questões artísticas emergentes que poderão advir dessa proposta. Acontece durante o processo um diálogo importante entre o curador e o artista, e entre os próprios artistas. Essa troca que ocorre no local enquanto a obra está se realizando é fecunda para ambos os lados.

Uma exposição com característica semelhante e que pode aqui ser citada foi a *Documenta 5*, realizada no ano de 1972 sob a curadoria de Harald Szeemann, em Kassel. Dois grandes projetos extremos foram propostos, um voltado aos artistas e o outro ao público. Mesmo não sendo aplicados na forma pura, havia interação entre eles. Aos artistas coube pensar, de maneira autônoma, a apresentação formal das obras; ao público, a possibilidade do diálogo a partir de suas próprias referências e mitos. Do ponto de vista expositivo ela buscou a crítica, a informação e a documentação. O eixo central da curadoria foram as *Mitologias Individuais*, com a proposta de ser aberta e democrática e tentar

retornar à situação e buscar um mitólogo individual entre os artistas conceituais, os estruturalistas, os realistas: cada verdadeiro artista é um. Ou então, a partir das mitologias individuais, tentando com acuidade e intensidade, e aceitando a dissimilitude formal, interrogar a diferenciação dos níveis da realidade segundo a hipótese do devir da obra pictural e vocês verão que é o enunciado subjetivo, a mensagem, que mais abre caminhos. [...] As “Mitologias individuais” tentam dar à “D5” a dimensão de um espaço metafísico no qual cada um coloca os signos e sinais expressando seu mundo pessoal (SZEEMANN, 1996, p. 31-32).<sup>21</sup>

Essa exposição, diferente de outras versões da Documenta até então, limitou-se a ocupar dois andares da *Neue Galerie* e do *Museum Fridricianum*, em Kassel. Foi uma exposição voltada para o espaço interno, com uma proposta curatorial densa, que possibilitou ao artista liberdade e autonomia para pensar a apresentação da obra no âmbito expositivo. Há, nesse projeto,

---

<sup>21</sup> Prefácio do catálogo da Documenta 5, inserido na publicação de 1996. [...] retourner la situation et cherchez un mythologue individuel parmi les artistes conceptuels, les structuralistes, les réalistes : chaque véritable artiste est un. Ou bien, à partir des mythologies individuelles, essayez avec acuité et intensité, et en acceptant la dissimilitude formelle, d'interroger la différenciation des niveaux de la réalité selon l'hypothèse du devenir de l'œuvre picturale, et vous verrez que c'est l'énoncé subjectif, le message, qui jette le plus de ponts [...] Les « Mythologies individuelles » tentent de donner à la « D5 » la dimension d'un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et signaux exprimant son monde personnel.



um aspecto que diferencia a proposta dessa curadoria daquela da Bienal de São Paulo. Lá as obras foram selecionadas em torno de um conceito com vistas a provocar a reflexão e o debate sobre a arte, e não os artistas; na D5 os artistas puderam conceber uma proposição artística e apresentar a sua obra no espaço expositivo. Aliás, Harald Szeemann, na exposição *When Attitudes Become Form*, realizada em Berna, em 1969, teve proposta curatorial semelhante. Em Berna os artistas não eram fazedores de objetos, mas liberavam sua obra alargando os seus limites; as atitudes interiores dos artistas é que foram colocadas em obras. A *Kunsthalle*, de Berna, foi transformada em um canteiro de obras. O tempo da montagem foi curto, em torno de três dias de intensas discussões animadas, em que os artistas tinham pleno controle de suas obras.

Nesse tipo de proposição o conceito de revisitamento não se aplica inteiramente, pois as obras não estão acabadas, a exposição não é concebida a partir da análise de obras prontas; elas vão se fazendo enquanto a exposição também se faz. Até que a exposição esteja pronta ela é, pode-se dizer, um ateliê coletivo em plena criação, a obra está em processo. Há a possibilidade de mudanças, pois é a obra que determina os seus desdobramentos, logo o artista caminha a partir do que a obra pede. Ao crítico e curador cabe acompanhar o devir da obra.

### **3.2.3 Curadoria mista**

A curadoria mista é aquela que tem, de um lado, uma proposição conceitual elaborada a partir da investigação sobre as manifestações artísticas

de uma época, ou de um local, e em decorrência desse estudo incita uma reflexão sobre o proposto. Busca, então, os artistas cujas obras possibilitarão esse objetivo. Por outro lado abre espaço para que os artistas façam as suas proposições artísticas em função de uma idéia norteadora, ou do espaço destinado, que eles escolherão conforme sua proposta artística. Ou seja, parte da exposição é prevista e planejada de forma mais fechada, objetiva, uma vez que já se sabe quais são as obras que virão e em quais condições. No entanto, em parte dela as obras serão feitas no local, durante a realização da exposição, sem tanta previsibilidade. O espaço expositivo é o ateliê dos artistas até que suas obras estejam concluídas.

A curadoria mista possibilita dois tipos de experiência curatorial na mesma exposição: um olhar para a produção artística já instituída e outro para as manifestações artísticas que estão emergindo.

No Brasil, uma exposição de grande porte, que pode contribuir para a reflexão e o aprofundamento sobre esse tipo de curadoria, é a I Bienal das Artes Visuais do Mercosul (Porto Alegre, 1997). O objetivo da proposta curatorial era “ajudar a reescrever a história da arte latino-americana”<sup>22</sup>, ou seja, contribuir para que se escreva uma nova história da arte de um ponto de vista que não seja exclusivamente euro-norte-americano, teve como característica ser um fórum de debates. Na sua composição participaram os países que integram a área do Mercosul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai – e a Venezuela como convidada).

Embora a exposição da I Bienal das Artes Visuais do Mercosul não tivesse um tema específico como a exposição da 24<sup>a</sup> Bienal Internacional de

---

<sup>22</sup> Techos retirados do catálogo da exposição, sem número de página.

São Paulo, elas tinham em comum o desejo de repensar a história da arte brasileira e latino-americana a partir do contexto de suas próprias obras de arte, de sua cultura e não do ponto de vista dos historiadores europeus ou norte-americanos. Ambas visavam identificar as apropriações e as ressignificações presentes nas obras, colocá-las frente a frente, mas, também frente à produção do outro.

O projeto curatorial dividiu a mostra em três vertentes: construtiva/ a arte e suas estruturas, política/ a arte e seu contexto e cartográfica/território e história. Distribuída em onze espaços pela cidade de Porto Alegre, por um lado se permitiu aos artistas fazerem intervenções no espaço urbano e, por outro, foi também destinado espaço para o núcleo histórico<sup>23</sup>, composto de obras latino-americanas pertencentes aos acervos públicos e privados do Brasil.

Em paralelo foram realizados dois seminários internacionais com vistas a discutir questões relativas às utopias latino-americanas e ao ponto de vista euro-norte-americano sobre a nossa arte. Várias galerias e espaços culturais de Porto Alegre e Novo Hamburgo promoveram exposições tanto de seus acervos como de artistas locais.

As exposições aqui abordadas são propostas curatoriais que decorrem de encaminhamentos diferentes. Não há, nesta pesquisa, pretensão ou intenção de julgar se uma exposição é melhor que a outra, mas tão somente pretende-se refletir sobre o encaminhamento da sua organização do ponto de

---

<sup>23</sup> Bonito Oliva, no texto sobre a exposição Contemporânea (Roma 1973 -1974) afirma que “as exposições históricas tendem a atribuir ao espectador um papel passivo, na medida em que deve de alguma maneira aceitar como premissa indiscutível o ponto de partida, premissa pela qual decolam por conseguinte todas as outras conseqüências”, ou seja, “a exposição é somente outra apresentação do ponto de vista do seu organizador científico, a encenação de um espetáculo conceitual no qual as obras singulares não servem mais que provas visuais a confirmação dum argumento preciso” : Les expositions historiques tendent à attribuer au spectateur un rôle passif, dans la mesure où il doit en quelque sorte accepter comme une prémisses indiscutable le point de départ, prémisses dont découlent ensuite toutes les autres conséquences [...] l'exposition n'est autre que la présentation du point de vue de son organisateur scientifique, la mise en scène d'un spectacle conceptuel dans lequel les œuvres singulières ne servent plus que de gages visuels à la confirmation d'une argumentation précise. (*apud* KLUSER e HEGEWISCH , 1998, p.406)

vista da curadoria, buscando identificar em que ponto elas se distanciam, com vistas a perceber a postura curatorial em cada caso. Parece claro que na 24ª Bienal Internacional de São Paulo houve o revisitamento, pois fez-se um estudo aprofundado sobre a antropofagia; as obras selecionadas propiciaram identificar e estabelecer o debate sobre as relações possíveis decorrentes da amplitude desse “conceito de estratégia cultural” e, por conseguinte sua apropriação a partir das obras, ressignificando-as de forma a possibilitar a reflexão sobre o eixo curatorial.

No entanto, nas exposições cuja curadoria foi realizada por Harald Szeemann – *Documenta 5* e *When Attitudes Become Form* - ao desenvolver um projeto no qual os artistas puderam escolher de forma autônoma o espaço e ali, livremente, conceber as suas propostas artísticas, partindo da idéia de “caráter fértil e ativo de uma exposição de arte”<sup>24</sup>, e buscando oferecer ao público outra possibilidade de ver as obras, o princípio do revisitamento tornou-se mais complexo. Em que aspecto se configura o revisitamento nesses projetos de curadoria? Nessa proposição há um conhecimento aprofundado das questões que estão emergindo na arte e das questões conceituais da arte e da realidade; o curador não escolheu as obras que davam visibilidade a essas questões e, sim, chamou os artistas, abriu-lhes o espaço e propôs a eles que realizassem a partir do que lhes era oferecido, sem questionar se tal obra era arte ou não, mas que fizessem seus projetos. Coube ao público, a partir de suas referências e níveis de diálogo com o que lhes foi apresentado, refletir sobre a realidade nas obras.

---

<sup>24</sup> Prefácio da Documenta, já citado anteriormente, [...] caractère fertile et actif d'une exposition d'art [...] p.27

Nesse caso a ação do curador foi de provocar, de desafiar os artistas a pensar, a debater, a questionar a arte e a realidade, a partir do próprio espaço de legitimação. Para alguns artistas tal proposição é complexa em função do questionamento sobre a estrutura institucional da arte. Nessa exposição não há a apropriação conforme se está discutindo no presente trabalho.

Por outro lado, na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, é possível inferir que parte da mostra se configura como tendo características de revisitamento, uma vez que se buscaram na produção artística elementos poéticos e poéticos que caracterizam a concepção curatorial, identificando os princípios construtivo, político e simbólico da arte latino-americana, que dão a sua singularidade com vistas a reescrever a história da arte, a partir do olhar de dentro dela, da sua cultura e do seu espaço geográfico. O projeto da curadoria também abriu espaço para que os artistas tivessem a liberdade de pensar e elaborar suas propostas e questionamentos, fazendo emergir questões da arte que estão latentes ou em processo de desenvolvimento, de certa forma fazendo eco às idéias de Szeemann.

#### **3.2.4 Curadoria como interpretação de um acervo**

Bernard Guelton (1998), em um ensaio sobre as interpretações e reinterpretções na exposição, analisa três mostras sobre arte contemporânea: “Mises en œuvres”, “Do it” e “Vis-à-Vis”. O projeto curatorial das exposições é de sua autoria. As duas primeiras foram realizadas no parque Pommery, em Reims, na França, e a última no museu da mesma cidade. As obras expostas têm como característica o princípio da releitura e da citação. A curadoria

discute a questão da teatralidade nas exposições de arte com apropriações e instalações. Sua hipótese nesse trabalho é de que a teatralidade e a reprodutibilidade são dois elementos constitutivos das exposições, assim como a interatividade e os modos narrativos.

Guelton argumenta que esse estudo está engajado numa pesquisa em que a exposição é considerada como meio e como o todo. Um campo em que se articulam seis noções solidárias: a cenografia, o local, a reprodução, a interpretação, a mediação e os atores da exposição. Essas noções se entrelaçam em uma cartografia que pode situar outras noções igualmente importantes, tais como o museu, o original, o autor e o espectador, categorias que o curador considera como intermediárias. É a partir dessas noções que as exposições foram concebidas e analisadas. O seu estudo é particularmente importante, primeiro porque ele é o curador, mas também é artista, ou seja, representa o olhar de quem faz pensando a forma de mostrar a obra. Segundo, porque sua análise recai especialmente sobre a mostra de obras que se enquadram no recorte desta pesquisa. Guelton entende as obras presentes nessas exposições como reinterpretações e/ou citações, no entanto, na perspectiva deste estudo, algumas se configuram como revisitamentos.

Os artistas foram convidados a criar as suas obras a partir das obras do museu. Eles se colocaram em processo de diálogo com as obras, foram tocados por elas, e propuseram-se a criar a partir desse embate. Tal proposição gerou uma situação de certa forma inusitada, pois o museu deixou sua condição de espaço de conservação e guarda, com o compromisso de apenas expor as obras, para estar numa "situação intermediária entre o lugar e a reprodução, o original entre a mediação e a interpretação, o autor entre os

atores e a mediação e o espectador entre os atores e a cenografia” (GUELTON, 1998, p.9).<sup>25</sup> O museu passa ele próprio a ser objeto de interpretação e de meditação para a arte.

Na exposição “Vis-à-Vis”, realizada no Museu de Belas Artes de Reims, em 1987, Guelton introduziu a questão da interpretação da obra e a de exposição por meio de certas condições e efeitos, que ele tomou como hipótese de uma “mise en scène”. Era o museu com suas obras que se abria para ser visto, interpretado e reinterpretado. O curador questiona “em quais condições pode-se dizer que uma obra interpreta ou reinterpreta outra?” (1998, p. 15)<sup>26</sup>. A interpretação de uma obra pelo artista, segundo o autor, vai contra a tradição clássica da história da arte, para inseri-la no domínio da retomada e da citação. Ou seja, o acervo museológico foi questionado como “o lugar determinante das condições e efeitos da “mise en scène””<sup>27</sup> (GUELTON, 1998, p.16).

A exposição foi estruturada a partir do convite a um pequeno grupo de artistas internacionais para, frente a frente com as obras do acervo permanente do museu, produzir as suas obras, trabalhando a partir de duas óticas características da produção contemporânea nos anos 80 – a citação e o espaço de apresentação e presentificação das obras. Essa exposição via obras do passado como um lugar de revelação da obra, assim como se propunha colocar-se na relação de dois jogos opostos da arte contemporânea: a lógica da apresentação e a arte da citação, presente no momento da exposição. Ou seja, “o desdobramento da representação e da apresentação se

---

<sup>25</sup> [...] situation intermédiaire entre le site et la reproduction, l'original entre la médiation et l'interprétation, l'auteur entre les acteurs et la médiation et le spectateur entre les acteurs et la scénographie.

<sup>26</sup> A quelles conditions peut-on dire qu'une œuvre interprète ou ré-interprète une autre ?

<sup>27</sup> [...] le lieu déterminant des conditions et des effets de la mise en scène.

viam limitado”, pois “o ato da apresentação no lugar artístico torna inevitavelmente representação” (1998, p.16)<sup>28</sup>.

Guelton argumenta que a face da arte do presente se revelaria na descoberta das obras que compunham o acervo do museu. Foram disponibilizadas onze salas, nas quais cada artista se descobriria naquele espaço, ou seja, suas obras seriam criadas no interior daquele espaço, quer a partir do olhar para uma única obra, quer para um conjunto de obras.

O grupo de artistas era composto por Jean-Michel Alberola, Ernest Meissonier, Bertrand Lavier, Daniel Buren, Braco Dimitrijevic, Gérard Garouste, Giulio Paolini e Wolfgang Robbe. O desafio proposto por Guelton a eles é uma provocação, no sentido de que instiga a busca de referência no acervo de um museu que é parte da história da arte ocidental. O autor entende que o deslocamento provocado constitui citação, no entanto, o que ele propõe não se configura somente como o ato de citar outra obra, mas como um diálogo intenso com o acervo desse museu. O que efetivamente é mais que citação.

O exercício curatorial de Guelton é instigante, pois as obras e a exposição são instauradas simultaneamente, no próprio espaço de apresentação. O museu, com o seu acervo, tornou-se, nesse caso, o ateliê dos artistas. Lugar no qual ocorrem diálogos intensos com o acervo e com configuração mais próxima do revisitamento do que da citação.

---

<sup>28</sup> [...] représentation et de la présentation se voyait limité, l'acte de présentation dans le lieu artistique devenant inévitablement représentation.



### 3.3 Curadorias e revisitamento, quando é possível?

A reflexão sobre algumas ações curatoriais de exposições, e antes sobre o conceito de exposição e de curadoria, dá elementos para em parte delimitar o assunto, mas, também para ampliar o olhar sobre ele, sem, no entanto esgotá-lo. Os aspectos que ficam evidenciados são que em qualquer que seja a modalidade de curadoria, esta é uma ação que tem como princípio estabelecer relações entre a obra e o público, entre as obras mesmas e entre elas e o espaço em que estão sendo expostas. Nessas relações tem-se o pensar estético e também o ético, que, se desenvolvidos com sensibilidade, conhecimento e liberdade, lançam possibilidades de abertura para que o público, quando tocados de forma significativa pelas obras, estabeleça relações transformadoras no sentido da construção de outro olhar, quer seja para o novo ou para o já visto.

A curadoria ocupa, hoje, um espaço talvez mais presente que o da crítica no cenário artístico, pois ela não apenas avalia, mas, devido à sua dinâmica própria, tem um diálogo intenso com a obra, estabelecendo relações de natureza temporal e espacial desta com outras obras do mesmo artista ou de outros. Há uma intimidade do curador com a obra. A crítica, por sua natureza judicativa e de distanciamento, pode não chegar à mesma intensidade. Esse, talvez, seja o maior perigo da curadoria, o limite e, com ele, a problemática da ética na relação com a obra.

Em que sentido se poderia falar de ética nessa relação? O contato com uma obra de arte inicialmente é o de fruição, é o de percepção, de se deixar ser tocado por ela e senti-la intensamente. O instante de prazer pleno. Esse

contato poderá ficar na instância do sensível, da experiência estética, mas poderá também se desdobrar numa reflexão que vai mais além, de busca da compreensão dos conceitos, dos elementos simbólicos, dos procedimentos artísticos e técnicos elaborados pelo artista. A ação da curadoria envolve a experiência estética e a reflexão de alguém que é iniciado no campo da arte. Por essa razão, o curador precisa de embasamento teórico e intelectual para desenvolver a análise de obras de arte, mas também de sensibilidade bastante aguçada para a vivência estética.

A ação curatorial implica uma aproximação muito íntima com a obra de arte; é nesse contato que se ampliam significativamente as possibilidades de sua compreensão. No entanto, o curador precisa de certo distanciamento para que sua análise não seja contaminada por suas preferências e gosto. Precisa ter claros os critérios e princípios que permeiam essa análise, os quais serão os norteadores na concepção da exposição a ser organizada. É nesse momento que a ética é fundamental.

Vimos anteriormente que dois pontos são fundamentais na ética: a universalidade e a responsabilidade. Como se pode aplicá-los na curadoria? O respeito para com o outro é um princípio universal, e na arte se aplica no respeito ao pensamento e à criação artística, garantindo a sua integridade. A responsabilidade se aplica ao desenvolvimento da análise criteriosa da(s) obra(s), ao planejamento e à organização da exposição tendo em mente que a obra e a proposição conceitual, enunciada de maneira clara e objetiva, é que estão em evidência e não o curador, ou a instituição, ou o espaço com sua cenografia, ou outra coisa. Ou seja, a obra é o centro da atenção é ela a ser evidenciada. O curador não deve e não pode perder de vista esses princípios.

Do mesmo modo, não lhe cabe acrescentar o que não está na obra, ou possibilidades de relações que ela própria não aponta. Tal ação não seria nem ética nem tampouco estética.

Entretanto, iniciamos este item com um questionamento – curadorias e revisitamento, quando é possível? Em diversos momentos deste trabalho foi apontado o conceito de revisitamento, considerando sua pertinência tanto na criação artística como em práticas curatoriais. Na ação do curador estão implícitos os movimentos interno e externo de ir ao encontro da obra na busca da compreensão dos conceitos, dos elementos poéticos e poéticos. Estabelece-se aí um diálogo com o conjunto da produção, identificam-se tensões e questões tratadas no pensamento visual do artista. O curador põe-se em estado de tensão e de interpretação. Mas ele também se apropria do pensamento artístico ali presente, na medida em que há tanto a reflexão como a subjetividade na sua ação.

Viu-se anteriormente que a apropriação é uma prática importante na arte contemporânea que resulta em diálogo, é gesto fundador e intencional de transformação de algo que já existe em algo novo. Na curadoria é possível identificar a apropriação, também, mas não exatamente como na criação artística. A apropriação é resultado da interlocução com a obra, em que o curador se põe a refletir e a aprender com ela, e é o resultado desse encontro que propiciará a criação da exposição. Ou seja, ele visita e revisita a obra, pensa sobre ela, e a sua proposta curatorial é o resultado desse processo de apropriação.

Pareyson argumenta que a atividade que denominamos arte “é a ‘formatividade’, um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o

‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissoluvelmente, invenção” (1993, p.20). Daí se depreende que, na criação artística, não existe regra *a priori*, cada obra traz em si suas questões e a solução, buscada e encontrada coerentemente no próprio ato de fazer. Neste sentido a obra de arte sempre instaura algo novo, singular, por consequência haverá algo a ser apreendido. O curador perspicaz e atento capta essa singularidade e dela se apropria, quando revisita a obra. Ao conceber a exposição criará as condições adequadas para que a obra se revele.

Dessa reflexão pensada de forma ampla, mas com o intuito de estabelecer elementos conceituais para compreender questões relativas ao conceito foco desta pesquisa, entende-se que, se existem evidências de revisitamento “na” obra de Schwanke, tratadas no capítulo anterior, há também o revisitamento “da” sua obra, pelo papel da curadoria, quando da concepção e montagem de exposições e, sobretudo, no tratamento de obras que exigem montagens: tanto realizadas em sua primeira versão pelo artista quanto, principalmente, aquelas que ficaram apenas em forma de projeto.

#### 4. Revisitamento “da” obra de Schwanke

*as cadeiras-poltronas lembram um pedaço de fernando pessoa  
em que o lusitano dizia que nossa senhora é uma mala.  
schwanke desmisifica também  
e baco, paulina bonaparte e madonas são cadeiras-poltronas.<sup>1</sup>*  
João Henrique do Amaral

A partir da reflexão desenvolvida até esta etapa da pesquisa e elaborando as idéias presentes na hipótese inicial de que é possível identificar questões de apropriações e de revisitamento não só na instauração da obra, mas, também, na ação da curadoria, neste capítulo serão tratadas as organizações de exposições da obra de Luiz Henrique Schwanke, realizadas pela autora deste estudo, no período de 1996 a 2003.

Esse pressuposto leva a reflexões sobre os aspectos estéticos e éticos envolvidos nesse processo, sobretudo por se tratar de obras em grande parte jamais montadas para fins expositivos pelo artista.

A aproximação com a produção artística de Schwanke – obras e textos -, durante o curso de mestrado, visou desvelar o seu pensamento visual e suas buscas estéticas. As fases mais significativas de sua produção foram analisadas na dissertação, e delas foram selecionadas as obras que comporiam a exposição.

Com a convicção de que, na análise de uma produção artística, é fundamental que a obra esteja presente, que seja analisada no original, procurou-se, em Porto Alegre, um espaço de grande dimensão onde coubesse, adequadamente, o conjunto de obras pensadas para serem expostas, e onde,

---

<sup>1</sup> Esta citação mantém a mesma características do texto fonte, o catálogo da exposição *a casa tomada (de júlio cortazar) por desenhos que não deram certo. desenhos de 1978/80. apogeu do claro-escuro pós-caravaggio*, realizada na Galeria Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, 1980.

principalmente, fosse possível estabelecer as relações presentes entre as obras apresentadas. A exposição teve de ser repensada, diante da impossibilidade do local idealizado, embora tenha havido receptividade da Pinacoteca para com o projeto. As obras escolhidas deveriam estabelecer um diálogo entre si e com o espaço, mas também dialogar com o texto dissertativo sem cair na mera ilustração do mesmo. E este era o grande risco.

A sala da Pinacoteca tem a forma de um “L” com espaço razoavelmente grande entre uma parede e outra, embora o pé-direito não seja tão alto. Estive na sala vazia durante uns quarenta minutos, aproximadamente, pensando e sentindo o espaço, enquanto já identificava o local para algumas obras. Feito o desenho da planta baixa, com as respectivas medidas, ângulos e local da coluna, a partir daí passei a pensar na exposição em si.

O critério estabelecido era que as obras fossem representativas de cada fase, possibilitando a abertura para outros caminhos perceptivos. Foi composta, então, por quatro desenhos e seis caixas, intituladas por Schwanke como *Box Arte*, cinco pinturas, a instalação *Brasilidade*, o projeto da obra *Antinomia*, cinco obras de objetos plásticos e um conjunto de quatro colunas.

Na montagem foi observada certa cronologia, mas também a aproximação de linguagem. O resultado possibilitou o desejado, o espaço amplo e único permitiu perceber a exposição no seu todo e a particularidade de cada conjunto.

O foco da curadoria era a obra e suas relações, mas refletindo, depois de nove anos, percebe-se que a seleção das obras se deu em função das questões apontadas e discutidas na dissertação. Por maiores que tenham sido os cuidados já colocados, o que se observa é que elas ali estavam em função

do texto, foi ele que determinou a escolha, ainda que este tenha resultado da análise sobre as obras.



**Figura 29.** Exposição: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca do Barão do Santo Ângelo/Insituto de Artes /UFRGS – 24/10/1996 a 17/11/1996 (detalhe - entrada)



**Figura 30.** Exposição: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca do Barão do Santo Ângelo/Insituto de Artes /UFRGS – 24/10/1996 a 17/11/1996 (detalhe – fundo)



**Figura 31.** Exposição: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca do Barão do Santo Ângelo/Insituto de Artes /UFRGS – 24/10/1996 a 17/11/1996 (detalhe – vista lateral)



**Figura 32.** Exposição: Universo Poético de Schwanke – Pinacoteca do Barão do Santo Ângelo/Insituto de Artes /UFRGS – 24/10/1996 a 17/11/1996 (detalhe – vista da saída)

No texto da dissertação, em nenhum momento é abordada a intenção de se realizar a exposição, apesar de ser tratada a possibilidade de realizá-la. A



pesquisa foi desenvolvida independentemente da possibilidade de existir a exposição, no entanto, com a exposição, a curadoria considerou como norte a dissertação na sua organização.

Em uma das salas foi colocado frente a frente um conjunto de pinturas, os perfis e os seios, nas quais há forte gestualidade expressiva, tensa e repetitiva, não da mesma figura, mas da mesma posição; cada figura é uma com toda a intensidade da sua dor, é quase um grito. Ao fundo da mesma sala, duas obras grandes com perfis individuais intensificam o sentimento que o conjunto suscita. Do outro lado, um conjunto de desenhos e as *Box Art*. Essas obras são mais silenciosas, porém não menos intensas, são profundamente irônicas, pois se apropriam do imaginário de artistas emblemáticos da história da arte para construir uma obra de caráter conceitual. É possível identificar elementos apropriados de Duchamp, Man Ray, Schwitters, Nelson Leirner ou Cildo Meireles.

No limite das duas salas foi colocada a obra *Brasilidade*, de certa forma uma retomada da linha construtiva presente na primeira fase da trajetória artística de Schwanke, de forte e sutil crítica social. A obra é formada de três partes de papelão apenas apoiadas uma na outra, com a forma em “u” invertido; a base superior sustenta uma seqüência de bananas de plástico cortadas e acumuladas de maneira a formar um túnel em arco. Essas bananas estão, igualmente, apenas apoiadas umas nas outras. É uma obra extremamente frágil, pois um toque um pouco mais brusco é suficiente para que ela se desmorone. O título “Brasilidade” remete a uma crítica social. Além das questões próprias da obra em si, o local em que foi colocada é uma

tentativa de estabelecer a relação com a outra sala, conforme pode ser observado na figura 32, ela está no limite entre ambas.

A outra sala, que corresponde à entrada da Pinacoteca, foi composta de obras cuja poética faz uso da apropriação dos objetos, repetidos e acumulados tal como nos perfis. Schwanke não interfere nos objetos; a sua transmutação se dá pela justaposição repetitiva dos elementos, o que resulta numa obra imponente e irônica.

A defesa da dissertação transcorreu dentro da sala da Pinacoteca, entre as obras, mas somente aqueles que dela participaram, ou alguns poucos informados verbalmente tinham conhecimento da relação entre os dois trabalhos. Embora se tenha tomado todo o cuidado com a sua preparação e montagem, faltou a dimensão comunicativa que envolve a organização de uma exposição. Não havia um texto de orientação que estabelecesse uma relação entre o conjunto de colunas na entrada do Instituto e a exposição que ocorria na Pinacoteca, que apontasse a existência de uma pesquisa por trás do que estava exposto. Cuidado primário que não ocorreu.

Logo em seguida, no período de 29 de novembro de 1996 a 8 de janeiro de 1997, essa mesma exposição foi organizada no Museu de Arte de Joinville, acrescida de mais quatro obras que não estavam presentes em Porto Alegre. O critério para a organização foi o mesmo, mas essa exposição apresentou profundas mudanças, a começar pela distribuição das obras em três salas menores e distintas. As relações se davam entre as obras de cada sala, de forma desconectada das demais.



**Figura 33.** Exposição Universo Poético de Schwanke– Museu de Arte de Joinville – 29/11/1996 a 08/01/1997 (detalhe da entrada)



**Figura 34.** Exposição Universo Poético de Schwanke– Museu de Arte de Joinville – 29/11/1996 a 08/01/1997 (detalhe da sala com pinturas)

Analisando as duas exposições fica evidente que, apesar de o critério de escolha e a montagem terem sido os mesmos, as relações decorrentes foram outras. Enquanto na Pinacoteca era possível, em determinados ângulos, ter a visão de toda a exposição e perceber como cada obra dialogava com o conjunto todo, ou perceber relações mais diretas entre conjuntos de obras, no museu só era possível ver partes e relações específicas com o espaço localizado. Na escolha das obras que compunham cada sala havia o critério norteador, mas este sofreu a interferência do próprio espaço devido ao tamanho, necessitando em certas circunstâncias de maior flexibilidade. Por outro lado, cada sala possibilitou relações mais definidas, como na sala das pinturas, na qual as pinceladas do grande seio, em relação aos painéis dos perfis, evidenciaram com muita força a gestualidade expressiva da pintura. Perceber a relação do todo exigiu do público um esforço um pouco maior, na

medida em que esta só se daria mentalmente, não na visualidade direta, como que foi possível na exposição anterior.



**Figura 35.** Exposição Universo Poético de Schwanke– Museu de Arte de Joinville – 29/11/1996 a 08/01/1997 (sala com as *Box Arte* e a *Brasilidade*);

A exposição de Joinville foi acompanhada de uma palestra sobre a trajetória do artista que teve grande repercussão na imprensa, o que minimizou a deficiência de informação, embora tenha sido colocado um grande *banner* sobre a exposição na fachada do museu.

Se a comunicação existente no espaço expositivo não foi a mais adequada no sentido de facilitar a percepção do eixo curatorial, por outro lado as obras instigavam a reflexão. Houve uma relação mais direta com o público,

pois as salas do museu<sup>2</sup> são pequenas e o número de obras em cada uma precisa ser menor, o que propiciou outra recepção e leitura da obra, permitindo um contato mais próximo do visitante com ela.

A curadoria das duas exposições, ao mesmo tempo em que era resultado da dissertação, decorria de uma longa pesquisa sobre a obra de Schwanke, de um olhar atento às questões apontadas por sua obra, da leitura de manuscritos e textos de sua autoria, da busca de informações com sua família, críticos e amigos que com ele conviveram, e mesmo das poucas conversas entre nós dois sobre o seu trabalho, embora não fosse uma entrevista sistematizada. Mas, principalmente do contato direto com sua obra. Esse ir ao encontro da obra, buscar compreender as questões ali desenvolvidas, e a partir dessas mesmas obras pensar uma forma de apresentá-las que provoque a reflexão sobre a arte e a realidade, todo esse processo é o que entendo ser o revisitamento “da” obra.

Em 1998, o 6º Salão Nacional Victor Meirelles, realizado no Museu de Artes de Santa Catarina - MASC, em Florianópolis, decidiu organizar uma sala especial com o nome de Schwanke, não para simplesmente fazer uma homenagem a um “artista catarinense”, mas antes como “reconhecimento à sua genialidade”, como disse o curador geral do VI Salão, Charles Narloch. Em decorrência da pesquisa por mim desenvolvida durante a realização do mestrado sobre o artista, fui convidada para realizar a curadoria dessa sala.

No mesmo museu havia sido realizada, em 1994, uma grande retrospectiva da obra de Schwanke, logo após sua morte. Não tinha sentido, apenas quatro anos depois, pensar numa outra retrospectiva, na mesma

---

<sup>2</sup> O Museu de Arte de Joinville fica em uma casa histórica. Era a residência do primeiro prefeito da cidade e foi adaptada para funcionar como museu. Embora seja uma casa grande as salas são pequenas, com muitas janelas e portas, o que dificulta a organização de determinados tipos de exposição.

cidade; era preciso pensar numa proposta de curadoria que possibilitasse um outro olhar para a sua obra, mais pontual, que revelasse questões mais específicas do seu pensamento visual.

À sala especial foi destinado um espaço privilegiado dentro do museu, com certa privacidade, mas com a possibilidade de integração ao VI Salão Nacional Victor Meirelles, cujo objetivo é trabalhar com a contemporaneidade na arte. Estimulada pela característica do Salão tomei a decisão de realizar um projeto curatorial arriscado, com a proposta de rever/revisitar uma individual realizada por Schwanke na Galeria Sérgio Milliet, no Rio de Janeiro, em 1980<sup>3</sup>, intitulada *a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo/desenhos de 1978 a 1980/ apogeu do claro-escuro pós-caravaggio*<sup>4</sup>.

A exposição de referência compunha-se de uma instalação, feita no centro da sala, que foi tomado por 500 metros de papel branco com gramatura 120 e largura de 2 metros, amassados e amontoados nesse espaço. Ao fundo, um velho projetor de cinema com arco voltaico<sup>5</sup> projetava um fecho de luz contínua que atravessava uma janela à sua frente e se perdia no infinito. Nas paredes um conjunto de vários desenhos realizados no período de 1978 a 1980, em que Schwanke fazia a apropriação de obras de artistas clássicos e barrocos.

---

<sup>3</sup> Essa exposição foi resultado de um prêmio conquistado no Salão de Arte Paranaense, no ano de 1979, no MAC de Curitiba.

<sup>4</sup> O título está em letras minúsculas porque optei em manter o mesmo formato do catálogo da exposição, feito por Schwanke com texto de João Henrique do Amaral.

<sup>5</sup> Arco voltaico – feixe de luz contínuo utilizado em aparelhos de projeção de cinema; usado, também, na 2ª Guerra Mundial para iluminar aviões de artilharia.



**Figuras 36 e 37.** Instalação *a casa tomada* (de júlio cortazar) por desenhos que não deram certo./desenhos de 1978 a 1980./apogeu do claro-escuro pós-caravaggio. Galeria Sérgio Milliet, 1980, Rio de Janeiro



Remontar esta instalação foi um desafio, já que havia apenas fotos, *slides*, uma parte dos quadros, o catálogo e o texto de Schwanke sobre a exposição. O primeiro passo foi estudar os registros visuais, as anotações, os textos do artista e do catálogo, as reportagens em jornais do Rio de Janeiro e Curitiba. Havia três questões sendo tratadas: os revisitamentos à história da arte por meio dos desenhos; a instalação em si que era um diálogo com o conto do escritor latino-americano Júlio Cortázar, e a instalação de luz que trouxe o conceito de claro-escuro a partir de Caravaggio.



**Figura 38.** Detalhe da Sala Especial Luiz Henrique Schwanke no VI Salão Nacional Victor Meirelles. 3/12/1998 a 1º/3/1999 -MASC – Florianópolis

Remontar na íntegra era impossível, pois não se sabe onde foi parar o velho projetor de cinema, nem para quem foi vendida uma parte dos desenhos; os papéis não são os mesmos e o ambiente também não. A decisão tomada foi resgatar as três questões discutidas por Schwanke, com os desenhos que

ficaram, buscar um aparelho de projeção similar e retomar os papéis amassados. Havia uma grande preocupação em dar conta dos conceitos trabalhados pelo artista na curadoria do seu trabalho, sem a pretensão de achar que seria a mesma exposição. Na verdade, essa curadoria constituiu-se em um verdadeiro revisitamento da exposição feita por Schwanke, com base na extensa pesquisa realizada.



**Figura 39** Detalhe da Sala Especial Luiz Henrique Schwanke no VI Salão Nacional Victor Meirelles. 3/12/1998 a 1º/3/1999 -MASC – Florianópolis.

Do ponto de vista técnico, a montagem teve alguns complicadores, como conseguir o papel: foram quase dois meses de contatos com fabricantes para enfim obtê-lo. Paralelamente iniciou-se uma investigação em cinemas antigos e museus de imagem, em busca de um projetor igual, cuja impossibilidade levou à opção por outro tipo que fizesse a projeção, mesmo não sendo o mesmo equipamento usado por Schwanke. Apesar das dificuldades havia a

infra-estrutura técnica e financeira do museu para a viabilização do projeto como um todo e a produção do catálogo. Na exposição da Pinacoteca e do MAJ, por ocasião da dissertação, os recursos financeiros eram mínimos.

A produção do catálogo<sup>6</sup> foi muito importante, pois nele constaram as fotos da exposição de 80, bem como os textos do catálogo e dos jornais da época. Constou, ainda, a reprodução de algumas imagens de obras que não estavam presentes, por não se saber para quem foram vendidas. O texto desse catálogo, intitulado *Revendo a Casa Tomada..., tão atual como em 80*, teve como propósito contextualizar o que estava sendo apresentado, porém refletindo sobre os conceitos apontados por Schwanke. Ou seja, o catálogo possibilitou trazer o máximo possível de informações sobre a primeira exposição, permitindo que o público fizesse a sua leitura da exposição atual, mas com elementos para estabelecer/construir um paralelo mínimo com a anterior. E, principalmente, deixar claro que esta era uma outra, era um outro olhar sobre a primeira. Um revisitamento àquela.

O texto do catálogo original, de João Henrique do Amaral, teve fragmentos incorporados à Sala Especial e ao seu catálogo, mantendo o mesmo tipo de diagramação, eis alguns daqueles:

*a casa tomada.*

*as casas são tomadas diariamente, infinitamente por palavras vazias.  
tomadas por gestos vazios. tomadas por desenhos que não deram certo.*

*as casas são vazios imensos. vazios de tudo. de essência, de sentimentos, e de  
crescer.*

*para que esses imensos espaços?(...)*

*a casa tomada é um desafeto aos espaços em branco que ocupam nossas cabeças.*

---

<sup>6</sup> A concepção gráfica e conceitual do catálogo é de Charles Narloch.

*(a sutileza fica por conta do freguês).*

*o preenchimento de uma galeria por papéis que não deram certo é como sentar num cinema em que se mostra o que restou – sobras de películas. porque – triste conclusão – nós, nesta “paranóia mistificadora”, apenas restamos. (...)*

*“alerta! estão tomando conta do que de direito é nosso”.*

*questiona-se a mesa posta.*

*questiona-se o que nos tomam as pessoas que nos invadem.*

Ainda que os fragmentos do texto original incorporassem o catálogo, que as questões estéticas tenham sido preservadas, que se tenha tido a preocupação de fornecer as informações devidas, ficam questões de natureza ética para serem pensadas. Será que, se o artista estivesse vivo, faria uma nova montagem daquela exposição? Se decidisse pela montagem, faria sem estar completa? Quando o artista está vivo é possível conversar, ouvir a sua opinião, discutir o assunto, para se tomar a decisão. Mas não foi o caso e na sua ausência tomam-se as decisões sem saber o que ele pensaria sobre essa proposição. Entretanto, a ação da curadoria ao organizar a montagem, essa sim, pode e deve ser questionada.

A decisão pela montagem com lacunas fere princípios éticos na apresentação da produção artística? A montagem sem algumas obras e com outro equipamento traiu a proposta do artista? Qual é o limite da curadoria nesse caso? O que é ética em apresentação de obras arte? Há pertinência em aprofundar esses questionamentos?

Na tentativa de refletir mais profundamente sobre essas questões, encaminhei duas perguntas a cinco curadores brasileiros que na sua experiência profissional realizam ou já realizaram exposições com acervos de

artistas já falecidos, com o intuito de perceber como eles se posicionam quanto ao assunto. Dois curadores responderam ao questionamento: Tadeu Chiarelli e Ricardo Rezende<sup>7</sup>. Ambos trouxeram elementos importantes, pois possuem longa experiência como curadores e fizeram parte de um grupo de pesquisa sobre o tema, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a coordenação de Chiarelli.

A primeira questão foi a busca do entendimento das possíveis implicações na ação curatorial de obras do artista vivo e do artista já falecido. Para Chiarelli, na curadoria com o artista vivo é fundamental a parceria no projeto curatorial, ficando, no entanto, claro o limite entre o artista e a ação do curador. Essa parceria possibilita ampliar a compreensão da obra do artista. Chiarelli ressalta que

Quando o artista está vivo, sua obra está em processo, num devir constante. Ela, parece, ainda não teve concluído seu ciclo. Cabe, portanto, ao curador não esquecer esse fato e ter o cuidado pra não ir além do artista na hora de enquadrar a produção na curadoria. Daí a importância de dialogar com ele, saber como hoje ele pensa a obra que produziu há anos atrás, etc (CHIARELLI, 2005, entrevista).

Essa compreensão é importante, pois enquanto o artista está produzindo tem-se um ciclo que não está fechado, questões que parecem resolvidas podem se desdobrar em muitas outras, as constatações estão em aberto, possíveis conclusões são, muitas vezes, provisórias e as mudanças de rumo de sua obra são esperadas.

Entretanto, se o artista já faleceu há maior facilidade na compreensão geral de seu universo, pois

---

<sup>7</sup> Os dois curadores responderam por e-mail e autorizaram a citação de suas opiniões neste trabalho.

o sentido que ele quis dar ou poderia ter dado ao seu próprio trabalho já está finalizado. As novas significações da obra, quem vai conferir será o público, a sociedade. E, neste contexto, a figura do curador terá uma importância fundamental. Agora caberá a ele redimensionar esteticamente e eticamente a produção do artista, percebendo-a, muitas vezes, em situações que o artista, quando vivo, nem chegou a intuir (CHIARELLI, 2005, entrevista).

A finitude física do artista encerra o seu processo criativo, fecha o ciclo, argumenta Chiarelli, o que possibilita perceber as questões que foram desenvolvidas na sua trajetória e seus desdobramentos em diferentes momentos, tornando-se possível perceber os principais conceitos presentes no conjunto da sua produção, as possíveis relações existentes entre eles. O papel do curador será importante em função da análise que poderá desenvolver a partir das evidências identificadas no conjunto da obra. Entretanto, há que se considerar o posicionamento ético e estético nessa análise da produção do artista.

Rezende tem posicionamento semelhante, mas destaca que pelo fato de ter “total autonomia sobre sua obra, raramente o artista delega para outros a responsabilidade de montagem e apresentação de seu trabalho”, ele próprio, na maioria das vezes, cuida da montagem e da apresentação de seu trabalho. Já no que diz respeito à

conceituação, sim, acaba ficando a cargo de curadores e críticos. E é esperado um comportamento ético desses profissionais em acatar as instruções e recomendações do autor, exceto quando há espaço para opinar (REZENDE, 2005, entrevista).

O posicionamento dos dois críticos destaca e faz refletir sobre os limites na relação entre curador e artista, mas ambos ressaltam as possibilidades de

ampliação de compreensão da obra a partir da relação de parceria e respeito mútuo no que diz respeito a cada um.

Podemos a partir daí inferir que a relação do curador com a obra é diferenciada se o artista está vivo, pelo fato de o conjunto da sua produção artística estar ainda em processo e pela possibilidade de o artista poder manifestar-se sobre qual a forma de apresentação por ele pensada e definida. Mas se o artista já faleceu a possibilidade do devir da obra se encerra abrindo espaço para uma análise mais profunda, as relações implícitas e identificadas na poética ficam mais bem - definidas. No entanto, em ambos os casos a sensibilidade estética, o bom senso e a postura ética do curador são fundamentais no sentido de respeito às evidências presentes na obra e sua relação com o contexto em que foi instaurada e apresentada pelo artista.

Em 2001, foram realizadas duas outras exposições: *Dois momentos...*, em Joinville, e *Luiz Henrique Schwanke*, no Museu Metropolitano de Arte, da Fundação Cultural de Curitiba. A primeira procurou trazer à tona, em duas fases distintas da obra de Schwanke, a mesma relação de serialidade e repetição identificadas tanto nas pinturas expressionistas como nos objetos, assim como um princípio de racionalidade na instauração das obras. Pois na pintura das figuras individualmente há a gestualidade movida pela espontaneidade do sentimento, entretanto, ao serem organizadas na montagem dos painéis (grandes ou pequenos) estas obedecem sempre a uma mesma lógica, as figuras ficam sempre viradas para o mesmo lado, na mesma posição.

Embora tenha tido curta duração - quinze dias apenas - foi produzido um pequeno catálogo com uma reflexão sobre a relação levantada pela curadoria.

Na organização foi possível contar com um grupo de cinco monitores preparados para o atendimento ao público em geral, mas, sobretudo para a recepção das escolas locais da educação básica. Na entrada foi colocado um grande painel informativo sobre a exposição e o artista, e o catálogo foi disponibilizado gratuitamente aos interessados.

*Dois momentos...* foi organizada em função de uma relação estética evidente na trajetória de Schwanke<sup>8</sup>, sem pretender ser uma grande exposição, mas cuidada nos detalhes de montagem e na recepção do público.

Poucos meses depois realizei outra exposição em Curitiba, no Centro Cultural Portão – MUMA<sup>9</sup>, na qual *Dois momentos...* foi a referência básica, no sentido de que foi mantida a mesma relação estética, acrescida da presença da luz na obra de Schwanke. O número de obras foi ampliado, incluindo a remontagem da instalação *Paralelepípedo de luz* e um conjunto de desenhos inéditos.

A instalação tinha sido montada uma única vez, no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis. Da obra original havia sobrado apenas a estrutura de ferro com os holofotes, os espetos, as fotos, um *release* feito pelo artista e algumas anotações. A partir desse material foram feitos os cálculos da armação frontal, da quantidade e do tipo de tecido necessário. No conjunto da produção artística de Schwanke, essa obra reveste-se de importância, pois significou a retomada, após dez anos, da presença da luz na produção do artista, ao mesmo tempo em que ela antecedeu a *Antinomia*, ou *Cuboluz*, apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo.

---

<sup>8</sup> A relação estética apontada no texto do catálogo era “diálogo fecundo entre duas fases da trajetória artística de Luiz Henrique Schwanke, uma de plena gestualidade e expressão e a outra conceitual. Embora distinta formalmente, guardam entre si os princípios da seriação, repetição e acumulação”. (Lamas:2001, p.8)

<sup>9</sup> Realização da Fundação Cultural de Curitiba, por sugestão da profª drª e crítica de arte Maria José Justino, quando fazia parte do Conselho daquela instituição, com apoio da Fundação Cultural de Joinville, e o inestimável apoio e colaboração da crítica de arte Nilza Procopiack.



A luz, para Schwanke, é fonte de “experiência sensível e estética”<sup>10</sup>; tem especial significado no conjunto da sua produção. Na instalação *Paralelepípedo de Luz* os espetos têm a função de alterar o sentido de espaço pelo ofuscamento, de gerar a “perda da noção de distância” e a insegurança. Para Schwanke, “os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções”. O movimento, nessa obra, é o contrário da instalação feita na Galeria Sérgio Milliet; naquela a luz se expandia em linha reta até que algo impedisse sua passagem rumo ao infinito, nesta, ela estava cercada por três paredes de tecido. “Passei a ver a luz aprisionada como um volume portando uma forma. Era um paralelepípedo de luz e não uma sala iluminada”. Sua fala dá a dimensão do significado da luz para ele, do desejo de elaborar o volume imaterial, e já remete ao *Cuboluz*, obra de grande impacto.



**Figura 40** Schwanke. *Paralelepípedo de luz* (detalhe) 1990. Spots de luz alógena, espetos de churrasco, cortina de algodão e suporte de ferro. 5 x 3 x 5m. Detalhe de uma das salas da exposição no Centro Cultural Portão – MUMA – 2001

<sup>10</sup> As falas de Schwanke neste parágrafo foram retiradas de um texto de autoria do artista, sem data.

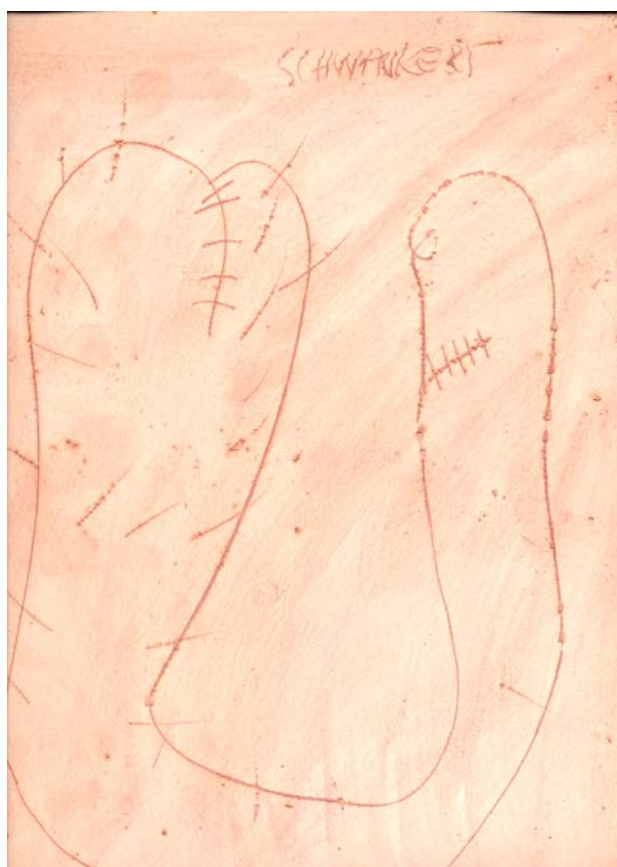
Resgatar essa obra foi importante em função de sua qualidade conceitual e técnica, que exigiu infra-estrutura elétrica especial, mas também porque estabelece uma possível ligação entre os diferentes momentos em que a luz esteve conceitualmente presente na sua obra, assim como foi o ponto de partida para o *Cuboluz*. Essa obra é muito difícil de ser retomada, em função da complexidade da infra-estrutura exigida e do alto custo.

As obras inéditas compunham-se de quatorze desenhos encontrados após a sua morte. Estavam guardados no ateliê, são todos assinados e datados, o que leva a crer que estavam concluídos. Dentre os textos, rascunhos e anotações de Schwanke, não há nenhuma referência a eles. Poucos dias antes de sua morte ele queimou um grande número de trabalhos, entretanto, conservou cerca de 1.300 desenhos, contados até o momento. Nesse número não constam as pinturas sobre jornais, livros de contabilidade e apostilas. Se ele os manteve é por que os considerava importantes.



**Figura 41** Detalhe de uma das salas da exposição no Centro Cultural Portão – MUMA – 2001, nas paredes laterais estão os desenhos inéditos

Os desenhos possibilitaram conhecer uma outra faceta do artista, desconhecida para o público, aquela de um produtor compulsivo, inquieto. Entretanto, há um aspecto intrigante, pois grande parte dos desenhos é da primeira metade da década de 80. Schwanke não os queimou, então devia querer conservá-los. Então, por que nunca foram expostos? O que impediu que isso ocorresse? Tinha ele a intenção de expô-los em outro momento?



**Figura 42.** Sem Título – 1985. Desenho. Técnica mista sobre papel



**Figura 43.** Sem Título – 1984. Desenho. Técnica mista sobre papel

Para a exposição foi organizado um catálogo que visava reunir textos para tornar-se material de consulta. No entanto, ele só ficou pronto no final da mostra e não foi disponibilizado ao público, nem mesmo para venda, por decisão da instituição organizadora. Fato lastimável, pois nele constam diversos textos de críticos, jornalistas e curadores sobre a obra de Schwanke, bem como, do próprio artista trazendo o seu pensamento artístico. Um importante material que poderia ser fonte de contribuição para futuras pesquisas, realizado com verba pública e infelizmente não divulgado<sup>11</sup>.

O espaço físico do MUMA é amplo, com divisões semi-abertas, o que possibilitou organizar as obras em conjuntos distintos, porém articulados com o todo. Na noite de abertura o museu organizou uma mesa redonda com a participação da curadoria e de Nilza Procopiak, com vistas a contextualizar a obra de Schwanke.

---

<sup>11</sup> Foram impressos 500 exemplares.

Dois pontos nessa exposição são passíveis de questionamento: a remontagem da instalação com luz e os desenhos não expostos até então. O primeiro porque havia poucas referências sobre a sua montagem, sendo necessário recorrer a cálculos matemáticos a partir de certas evidências identificadas em fotos, e em relação à estrutura com os holofotes e espetos, que era da obra original. O segundo questionamento deve-se ao fato de os desenhos não terem saído do ateliê do artista, até então, embora tivessem sido realizados há mais de meia década, e os demais do mesmo período, sim. O que o levou a não os expor? Não os considerava obras concluídas? Por que razão estariam assinadas, datadas e não foram queimadas?

Em 2002, a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR criou o Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, um projeto arrojado que tem como proposta “apresentar um panorama da produção emergente dos artistas contemporâneos de Santa Catarina”<sup>12</sup> e fui convidada a fazer a curadoria de uma exposição das obras do artista, nos moldes de uma sala especial.

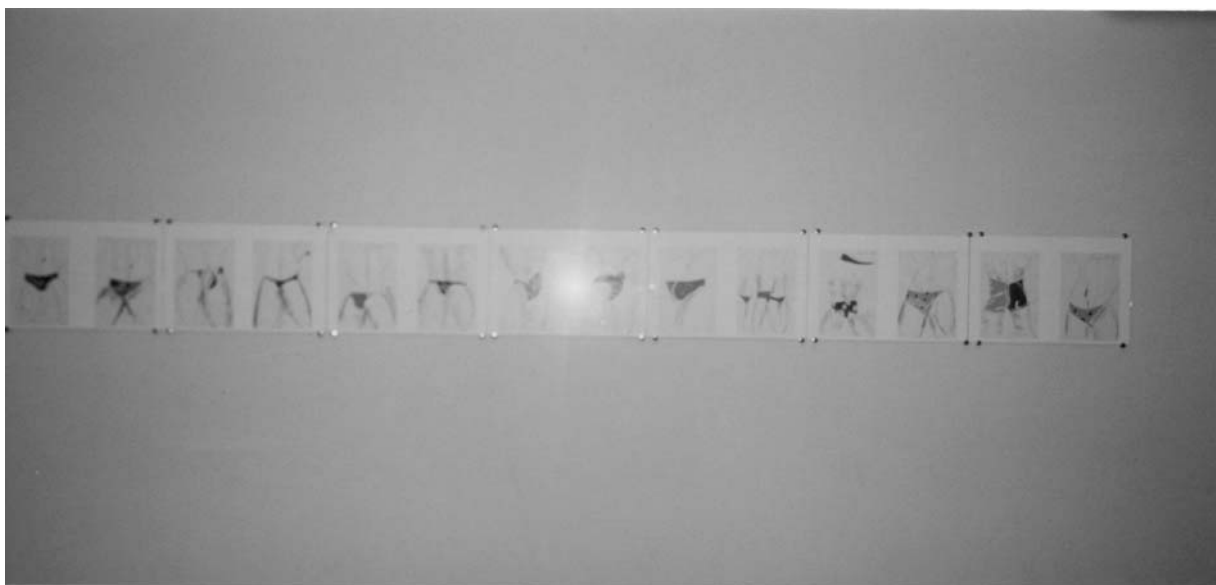
Foram disponibilizadas duas salas grandes, além do espaço externo. Em uma, foram expostos dois trabalhos de pintura com perfis: um painel de sete metros de comprimento e outro um pouco menor, colocados frente a frente. Nas paredes laterais dois conjuntos de desenhos, o da série *São Sebastião/ de Antonello de Messina*, e uma série de desenhos com dorsos masculinos e *shorts* coloridos, nunca expostos até então.

---

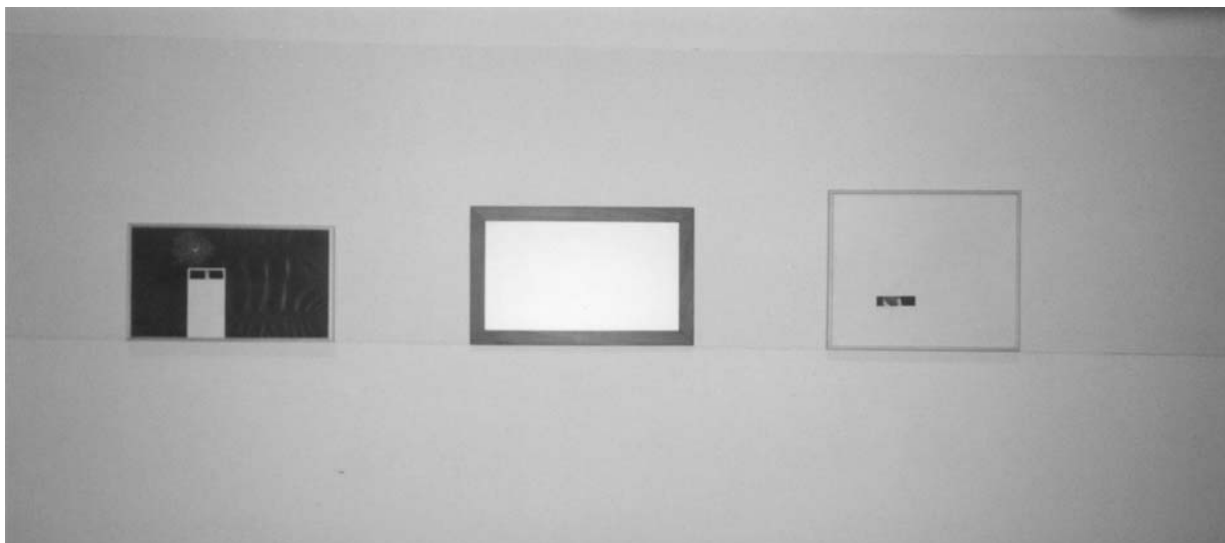
<sup>12</sup> Catálogo do salão



**Figura 44** Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke – Sala Especial – SCAR– Jaraguá do Sulvisão fundo da sala (detalhe)



**Figura 45.** Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke – Sala Especial – SCAR – Jaraguá do Sulvisão fundo da sala (detalhe)



**Figura 46.** Salão de Arte Contemporânea – Luiz Henrique Schwanke – Sala Especial – SCAR – Jaraguá do Sulvisão fundo da sala (detalhe)

As obras que integraram essa sala provocaram duas situações diferentes. Do ponto de vista físico o espaço da sala é grande, em torno de 7,5 x 10m e 4m de altura, o que possibilitou um bom distanciamento entre uma obra e outra. Em um dos extremos estava, o painel (figura 44) com os perfis pintados sobre folhas de jornal abertas e justapostas uma ao lado da outra. Na outra extremidade um painel menor com perfis pintados sobre folhas de livros de contabilidade usados por seu pai. Frente a frente os dois painéis exacerbaram e reverberaram o grito daquelas figuras profundamente expressivas, repetitivas, em sua individualidade. A gestualidade das pinceladas, o colorido intenso, a compulsão, a acumulação, provocavam a reflexão sobre o homem, a sociedade, a vida... É significativa a apropriação do jornal, publicação descartável, cujo papel é de baixa qualidade, mas que traz notícias diárias sobre os últimos acontecimentos locais e do mundo, das frívolas informações sobre a sociedade e da política, da economia, do cotidiano, enfim, como suporte de uma pintura em que a figura está gritando

ou vomitando. Um paradoxo na ação do artista, pois se de um lado manifesta o seu desprezo por tudo que acontece no contexto social e que o jornal expõe no seu dia-a-dia, por outro ao imprimir a sua gestualidade sobre ele pereniza as mesmas notícias que provocam o sentimento de angústia e desprezo.

Em uma entrevista dada à crítica Adalice Araújo em 1986<sup>13</sup>, Schwanke fala da sua compulsividade na elaboração destas pinturas

[...] eu tinha produzido uns três mil guaches sobre papel na garagem da minha casa, assim, eram montes [...] eu fazia vindo de dentro aquilo, tinha vontade, fazia rápido, produzia mesmo com garra, com vontade, com gesto, com emoção, sofrendo ao mesmo tempo, pensando às vezes coisas ruins [...] é trepidação, essa coisa toda terrível do mundo que eu vivo, que existe agora [...]essa coisa do mundo, do dia-a-dia que eu sinto de energia das pessoas. Nesse dia-a-dia das cidades grandes, dos problemas, de abrir o jornal e saber aquela carga, aquela batelada de coisas, nossa, muito mais tenebrosas e difíceis de enfrentar, do que fáceis, do que as notícias amenas, não sei. Depois de 30 anos eu vejo as coisas tão difíceis diante de mim, as coisas todas do mundo que é... Não sou mais criança, infelizmente. [...] Eu não sou mais criança, é uma perda terrível.<sup>14</sup>

Esta fala de Schwanke dá a dimensão do que está por trás desses perfis, da compulsividade no momento da instauração de sua obra. Os dois trabalhos, frente a frente, na mesma sala, eram como se os gritos de um trabalho fossem os ecos dos gritos do outro. Eles reverberavam naquela sala ao mesmo tempo em que provocavam um profundo silêncio nas pessoas, o silêncio da reflexão<sup>15</sup>.

Nas laterais dessa mesma sala, em contrapartida, os desenhos são silenciosos, mas não menos intensos e provocadores que as pinturas. De um

---

<sup>13</sup> Fotocópia da transcrição da gravação da entrevista dada por Schwanke à crítica de arte.

<sup>14</sup> Este trecho é parte da entrevista da à crítica de arte.

<sup>15</sup> Uma das monitoras da exposição contou que um grupo de crianças da Educação Infantil ao entrar na sala parou diante do grande painel. As crianças olharam um pouquinho, nada disseram, então, uma delas começou a bater palmas e as demais a seguiram. Foi um momento de emoção, conta ela.



lado o conjunto dos desenhos são obras conceituais decorrentes da apropriação da obra de Antonello de Messina, São Sebastião, em que Schwanke substitui a figura do santo pelo retrato de Peter Jubel, também apropriado de uma campanha publicitária e fragmentado em seis partes: “a série São Sebastião eu tirei de anúncios de revistas e fiz questão daquelas coisas parecerem praticamente iguais”. Nessas obras se observa a ênfase no tratamento da luz em cada um dos quadros. Talvez a maior contribuição de Messina para a arte tenha sido o uso da luz na definição da forma e dos detalhes, e Schwanke apropriou-se desse fenômeno estético e trabalha o claro escuro. Ele já tinha afirmado que a luz era algo que muito o instigara nas aulas de história da arte, estando presente em momentos distintos na sua obra.

Charles Narloch (2002, p.69) no texto do catálogo dessa mesma exposição diz que “seria ingênuo ver naqueles desenhos apenas luz estética, própria do *chiaroscuro* dos *caravaggisti*” e questiona “quem foram e como viveram Leonardo e Caravaggio? O que representa um São Sebastião para o mundo contemporâneo?” Narloch identifica tanto nessas obras quanto nos desenhos dos dorsos uma ambigüidade de gêneros.



**Figura 47.** Schwanke *São Sebastião*, de Antonello de Messina (detalhe) 1978. Ecoline, lápis de cor e Letraset sobre papel.



**Figura 48.** Schwanke. *São Sebastião*, de Antonello Messina (detalhe) 1980. Ecoline, lápis de cor e Letraset sobre papel.

Schwanke, ao se referir às obras dessa fase, mostra que havia um trabalho silencioso, de dedicação, de disciplina, de intimidade, mas também de intelectualidade:

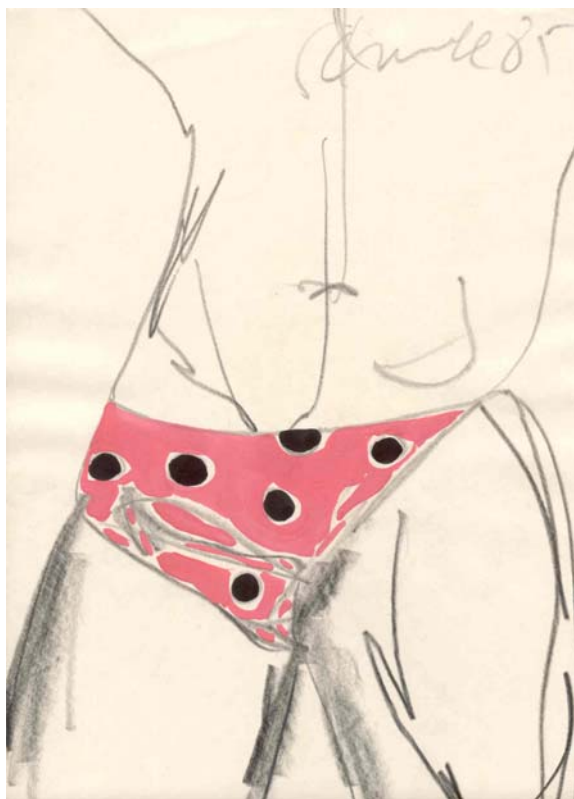
tinha assim um cuidado enorme de estética visual e de acabamento inclusive, tudo sobre esses aspectos e agora eu considero muito sincero e muito meu, todo o trabalho conceitual da fase do São Sebastião, a série das cadeiras [...] gosto muito do trabalho, foi assim uma fase que eu fiz muito poucos trabalhos por que [...] eu levava um mês ou mais fazendo um trabalho, trabalhando todo dia com lápis de cor, as margens eram recortadas com durex<sup>16</sup>

Na parede oposta às obras dessa série estavam os desenhos dos dorsos masculinos. Esses desenhos não tinham saído do seu ateliê até então. Mas, tal como os desenhos expostos em Curitiba, esses também estão todos assinados, datados e foram conservados por Schwanke. São cerca de 50 desenhos, com traços marcados pela gestualidade espontânea e sensual; alguns corpos são deformados, outros nem tanto. Eles são do ano de 1985, período em que o artista já realizava os perfis e as mancúspias. O número de desenhos e a rapidez do traço indicam que, tal como os perfis, eles eram elaborados compulsivamente.

<sup>16</sup> Entrevista à Adalice Araújo.



**Figura 49.** Schwanke. Sem título, 1985. Grafite e guache sobre papel sulfite- 21x29cm



**Figura 50.** Schwanke. Sem título, 1985. Grafite e guache sobre papel sulfite. 21 x39cm

Entretanto, nada foi escrito sobre eles, como era do hábito do artista, e não foram expostos. Seriam apenas esboços? São desenhos sensuais, assim como os do São Sebastião.

Ao pensar a organização dessa sala pretendia trazer esses dois lados da produção do artista, trazer o desenhista e o pintor, a linha e o gesto. Porém só seria possível se sua organização fosse de tal modo que provocasse um mergulho na sua obra. E foi o que aconteceu, pelo menos, para muitos.

A organização da segunda sala significou um corte no processo que se desenvolveu na primeira, mas foi tão brusco como a mudança que Schwanke realizou na sua obra ao voltar-se para o tridimensional, na segunda metade da década de 80, quando ainda estava em plena gestualidade. Nessa sala havia apenas três obras: ao fundo, a instalação *Paralelepípedo de luz*, a mesma que tinha sido montada em Curitiba, um volume imaterial. No outro extremo estava a obra *Brasilidade*, e na parede lateral uma obra com objetos de plástico. Cada uma correspondia a um tipo de apropriação dos objetos. Na *Brasilidade* tinha-se a repetição das bananas cortadas e acumuladas, formando o arco, e com elas a ironia evidenciada no título. Na outra obra, *Sem título*, era a apropriação do objeto, no caso vasilhas plásticas de lavar arroz, tal como são, sem nenhum tipo de intervenção, mas explorando a forma, a cor, acumulando-as e, assim, procedendo, eliminando a forma original fazendo surgir algo novo. Essa sala, com os objetos plásticos apropriados, estabeleceu um elo de ligação com as obras que se encontravam fora do prédio principal da SCAR.



**Figura 51.** Schwanke. *Sem Título*. 1989. ferro, madeira e plástico

No jardim em frente ao prédio foi instalado um conjunto de nove colunas de bacias vermelhas e brancas. As colunas são monumentais, têm 4 metros de altura por 3 metros de distância entre si, perfazendo uma área de 108m<sup>2</sup> (4 x 27m). Quando essa obra foi por ele montada em Joinville, em 1989, conversamos sobre elas e Schwanke fez referências ao minimalismo, mas também às questões construtivistas vindas de Mondrian, e do longo estudo que ele fez sobre as colunas na história, antes de realizá-las, desde o obelisco egípcio.

Mas as colunas estavam também em conexão com questões construtivas e as esculturas em grande escala que se desenvolviam em produções de artistas latino-americanos, talvez Goeritz, Bathcock, Ramirez, Otero, Weissmann ou Amílcar de Castro. Uma das características de

Schwanke era ser um grande estudioso da arte; viajava muito pelo Brasil e fora dele, ia a todas as exposições importantes que aconteciam em São Paulo e Rio de Janeiro. Nas bienais chegava a ir cinco, seis vezes, para ver e rever as obras. Era freqüentador de museus. Visitava o ateliê de outros artistas, discutia, trocava idéias. Assistia às palestras de teóricos e críticos de arte. Estava sempre atento ao circuito artístico e se nutria dele.

Nessa exposição outra obra inédita foi exposta. Ao fundo do prédio da SCAR há um pequeno morro com vegetação natural, e beirando o mato estava a *Cobra Coral*. Essa instalação foi projetada por Schwanke para a mata no fundo do jardim do Museu de Arte de Joinville, mas ele não chegou a executá-la, ficou apenas no esboço do projeto.

A área verde, no fundo do prédio da SCAR, era propícia para recebê-la. Analisado o projeto, em forma de desenho, as observações manuscritas, Maria Regina Schwanke Schroeder<sup>17</sup>, irmã do artista, e eu procuramos a empresa fabricante dos baldes plásticos, pois seria necessário um grande número deles, nas cores vermelho, branco e preto. O desenho tinha a forma sinuosa da cobra, que se perdia no mato. Havia todos os elementos para a sua montagem, pois a empresa propôs-se a realizar uma produção especial, já que não mais fabricava baldes pretos. Assim, a *Cobra Coral* passou a existir de fato, dez anos após a morte de Schwanke.

---

<sup>17</sup> Maria Regina é responsável pelo acervo, sem ela muitas exposições não poderiam ser realizadas, seu apoio é fundamental.



**Figura 52.** Schwanke. Cobra coral. 2002. Instalação montada a partir de projeto deixado pelo artista, com a colaboração da Empresa Cipla, que doou as peças conforme especificação do artista

Esse feito só foi possível por que a obra é resultado da apropriação de objetos do cotidiano, e sua organização foi prevista em projeto. Ela não depende da ação direta da mão do artista, não há a sua gestualidade. Entretanto, no movimento sinuoso da cobra são possíveis variações, tanto por questões de natureza estética, como também pelas próprias condições ambientais em que foi montada. Contudo, o gesto de repetição e acumulação dos objetos é o mesmo das colunas, só que agora na posição horizontal, adquirindo uma característica orgânica e sensual, na medida em que ela se arrasta pelo chão, insinuando-se. As obras com baldes e bacias montadas por Schwanke foram todas na vertical.

Na montagem foram tomados todos os cuidados quanto às cores, distâncias entre um balde e outro, e a extensão que em linha reta deveria ter 30 metros. Embora o local não seja a mata do MAJ<sup>18</sup>, a “cobra” está no fundo

<sup>18</sup> MAJ – Museu de Arte de Joinville

de uma instituição cultural na qual se realizava um Salão de Arte Contemporânea, que inclusive leva o nome do artista como referência. Esse dado foi muito importante na decisão de executar o projeto. Justificada a escolha do local e os cuidados tomados para não trair o pensamento de Schwanke, as questões de natureza ética retornam, agora com mais intensidade. Não há referências ou indicações da razão pela qual a obra não foi executada. Porém é um projeto/desenho datado e assinado, que leva a crer na sua intenção de um dia executá-lo, e esse foi outro dado muito importante, pois a assinatura constitui uma marca pessoal, é o reconhecimento de uma autoria.

Para Béatrice Fraenkel a assinatura é um indicativo de um sistema de signos de identidade, que mostra as características de um indivíduo e sua concepção social. A assinatura inclui o nome próprio e sua escritura, e o seu modo de inscrição significa a autografia. O nome assinado sobre uma folha faz dela um ato jurídico; sobretudo, torna-o “um traço, melhor, um empréstimo do corpo e da alma” (1992, p.7-13).

A gestualidade na inscrição de seu nome sobre a folha do projeto é a indicação de que foi pensado e está concluído, pois não há, entre seus pertences, esboços a serem concluídos que estejam assinados. O fato de assim o ter feito, pode ser entendido ou interpretado como autorização (implícita) para que alguém o execute? Para alguns, com certeza a compreensão é que talvez não devesse ser executado. No entanto, minha interpretação foi de que, se Schwanke não o queimou, junto com tantos outros trabalhos, era por que tinha significado, era importante, é possível que ainda pensasse em realizá-la.



Porém, foi tomado o cuidado para que o público tivesse as informações necessárias e compreendesse que essa obra só passou a existir materialmente a partir dessa exposição. Uma placa de 30x40cm com a informação sobre o projeto e o patrocínio da empresa doadora do material foi colocada em um local estratégico, mas com a necessária distância, para não comprometer a percepção da obra.

A proposta da curadoria dessa exposição não era fazer uma retrospectiva da trajetória do artista, mas apontar algumas evidências em seu pensamento visual por meio de obras pontuais de sua poética<sup>19</sup>.

A montagem da *Cobra Coral* foi determinante para repensar sobre o ético e o estético na curadoria, pois mesmo com todo o cuidado para que fossem preservados os conceitos propostos pelo artista, permaneceu a preocupação se o projeto deveria ser realizado. A reflexão sobre a implementação desse projeto, depois de algum tempo, motivou a segunda pergunta feita aos críticos anteriormente citados, com o intuito de buscar ouvir outras vozes sobre o tema. A questão aborda as implicações da montagem de obras conceituais, cujos projetos foram deixados pelo artista.

Rezende, que é responsável pela curadoria do acervo de José Leonilson, vive situação semelhante, pois o artista não deixou orientação para a montagem de suas obras. A instalação *Capela do Morumbi*, por exemplo, que foi executada logo após a sua morte por um grupo de amigos, seguiu os desenhos e algumas anotações de Leonilson, buscando, no entanto, a maior fidelidade possível às suas idéias. Segundo o curador a sua montagem é revestida de muita controvérsia, pois

---

<sup>19</sup> Aliás, o título do texto do catálogo foi *Evidências de um pensamento visual em obras pontuais de uma poética*.

para muitos trata-se de um *site-specific work* e, portanto, não permitiria ser remontado. Mas o trabalho divide opiniões de críticos, historiadores e curadores. Ela já foi remontada várias vezes (México, Portugal, Brasil 500 anos e CCBB SP).

O que ficou decidido pelo Conselho Curatorial do Projeto é que algumas premissas deveriam ser obedecidas toda vez que fosse solicitada. Seguir as medidas originais da Capela Morumbi onde foi apresentada pela primeira vez, dispor as obras exatamente como no projeto original, criar uma atmosfera de introspecção e neutralidade nas laterais.<sup>20</sup>

O posicionamento de Rezende é de que é preciso munir-se do maior número possível de informações e documentação, tais como projeto, relatórios de materiais utilizados, anotações, ou outro tipo de detalhe possível, para que se tenha a garantia da maior fidelidade possível à idéia do artista. Com relação àquelas obras que foram editadas uma única vez, além dos cuidados já citados, é importante, também, ter fotos de apresentação anterior. Entretanto, cita, na sua resposta, que a reedição de uma instalação/escultura de Leonilson com lâmpadas está em vias de ser realizada, mas, devido à existência de apenas um pequeno projeto pouco detalhado, o conselho curador está ainda discutindo se é ou não ético esse procedimento.

A resposta de Rezende indica a preocupação ética na montagem de obras do tipo instalação, particularmente quando o artista já não está mais presente para orientá-la. Tanto que ele se refere ao “conselho curador”, ou seja, trata-se de um grupo de profissionais que partilham do mesmo entendimento, de que é fundamental que o pensamento do artista seja respeitado na íntegra. E para isso é preciso que se tomem todas as precauções necessárias.

Respondendo à mesma pergunta, Chiarelli não vê problema na montagem desde que se tenha o cuidado de deixar “claro para o visitante que

---

<sup>20</sup> Entrevista via e-mail 2005.

aquilo que ele está vendo surgiu a partir de uma documentação, a partir de um projeto”. Pois entende que esse tipo de trabalho é “algo muito digno quando ajuda a compreender a obra do artista”. Trazer para o presente “a materialidade de certas obras que não tiveram oportunidade de virem à luz durante a vida do artista” é inerente à atividade do curador.

Outro aspecto que Chiarelli aponta é o fato de que

Produzir um projeto de um artista morto desloca o interesse da arte do mito do “autor”, do “gênio”, do “gesto criador” para o conceito de arte como pensamento, como elaboração e concatenação de novas possibilidades de percepção, onde a gestualidade pode ser importante em determinadas produções, mas não é fundamental a qualquer obra de arte.<sup>21</sup>

No seu posicionamento Chiarelli deixa duas questões claras: a primeira com relação à recepção da obra, enfatizando a importância de informar o público sobre o que ele vê, e a segunda no que diz respeito à desmistificação da autoria para a compreensão da “arte como pensamento”, na qual a ação gestual do artista é menos significativa, que o seu conceito, a sua idéia.

As obras em que fez uso da apropriação de objetos utilitários, como baldes, bacias, mangueiras, perfis plásticos etc., foram realizadas dentro da fábrica desses objetos. Schwanke supervisionava a execução realizada pelos operários (a partir do projeto), pois o processo de criação se dava antes, no ateliê. Essa postura no encaminhamento da construção da obra, de certa forma, deu-me segurança e - por que não - coragem para realizar a *Cobra Coral*, na medida em que a montagem não implicou a sua gestualidade. Obras dessa natureza estão em sintonia com o que pensa Chiarelli a respeito.

---

<sup>21</sup> Entrevista via e-mail

O Salão em Jaraguá do Sul, cuja curadoria geral foi de Charles Narloch, tinha sido projetado para ir a outras cidades e estados, com vistas a ampliar a visibilidade da produção artística contemporânea em Santa Catarina. Assim a exposição foi para o Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, em Florianópolis. Entretanto, os artistas selecionados receberam a visita dos curadores com o intuito de perceber o que esses artistas estavam produzindo um ano após a realização da primeira seleção. Em cada visita aos ateliês escolheu-se uma obra que indicasse o caminho que aquele artista estava trilhando desde então. Ou seja, a exposição agora era dos mesmos artistas, mas não das mesmas obras. Inclusive teve um novo catálogo.

Fui novamente convidada a realizar a curadoria da sala de Schwanke, porém com outras obras. O espaço era bem menor que o da SCAR, porém diante do prédio do CIC – Centro Integrado de Cultura, onde fica o museu, há um enorme jardim. Em 1994, com já dito anteriormente, houve uma grande retrospectiva das obras de Schwanke no mesmo museu, e no jardim foi colocada uma obra de colunas de bacias vermelhas, razão pela qual não via sentido em trazer aquela que havia sido montada em Jaraguá do Sul. Era preciso pensar em outra proposta.

Revisitando as instalações que Schwanke havia realizado optei pela retomada de uma obra apresentada uma única vez – o *Carrocel*<sup>22</sup>. Essa obra havia feito parte da 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, em Fortaleza, no ano de 1991. Em uma carta<sup>23</sup> dirigida à coordenação do evento, Schwanke explica por que se recusa a expor baldes, bacias e mangueiras,

---

<sup>22</sup> A palavra em português é *carrossel*, mas não é como ela está nos textos de Schwanke. Fiz a opção de quando me referir especificamente a sua obra adotar a grafia por ele usada, e ao referir a palavra no geral utilizar o termo tal como apontado no dicionário Novo Aurélio (1999, p.417)

<sup>23</sup> A carta na íntegra consta dos anexos do texto da dissertação de mestrado O Universo Poético de Schwanke.

pois considerava essas obras “caso superado”, além das dificuldades de transporte e custo que envolviam. Justificava argumentando: “sempre me apropriei do que [sic] já existe, até de obras de arte (coisa de Duchamp com a Mona Lisa etc.)”. E propõe a obra *Percurso do Círculo*, embora esta não tivesse inicialmente sido planejada em Fortaleza,

quero que as pessoas intuem sobre o círculo, desenhado no espaço por elas mesmas. Isso acontece quando V toma um carrocel, ou uma roda gigante. Apesar de V fazer isso duplamente por morar na terra (movimentação de rotação). Mas quero tornar a coisa mais evidente e mais irônica. Quero que a Fundação alugue por um dia um grande carrocel, ou uma roda gigante. Coloque na praça por um dia gratuitamente. O nome será “Percurso do Círculo”. Isso é minha obra e minha proposta. Está inscrita assim. Como eu dependeria de V p/ execução, poderá ou não ser realizada. Mas como conceito já é algo existente e real.

Havia entre os pertences em seu ateliê a foto do carrossel, essa carta datilografada, sem data e nem assinatura, e o rascunho manuscrito de uma carta<sup>24</sup> enviada ao crítico Frederico de Moraes, de 19 de junho de 1991. Nela Schwanke fala dessa obra, explicando ao crítico que junto segue também o projeto do

“Percurso do Círculo como Metáfora”. Que seria a apropriação de um “ingênuo” e “infantil” carrocel do “tipo bicho da seda”. Ou de cavalinhos até que vi uma vez isolado no Les Halles de Paris, no meio daquela praça moderníssima que daqui a 10 anos vai ser feiosa. O carrocel será colocado na Praça para todos andarem. Vão fazer com o movimento o percurso do círculo. A figura mais perfeita da geometria. Que perfazemos diariamente com o movimento de rotação da terra. O Victor Meirelles fez um círculo pintado e cobrava entrada p/ as pessoas verem, era um anel cilíndrico de papel com pinturas que as pessoas percorriam e viam, como o Scliar de Ouro Preto 360°. Quando contei o assunto ao Laus levei um BRUTA

---

<sup>24</sup> Tal como a carta anterior esta também se encontra na íntegra no anexo desta tese.

susto. O Wesley Duke Lee havia feito um trabalho chamado Helicóptero (anos 60) em que uma poltrona (?) girava em torno de uma pintura de SP<sup>25</sup> até que a paisagem desaparecia, como o anel de Newton.<sup>26</sup>

As informações contidas nas duas cartas e a foto daquela que seria a obra, em Fortaleza, possibilitou a busca do carrossel. Durante quatro semanas percorri diversas cidades do interior do Estado à procura de parques de diversões, com o objetivo de tentar alugar um carrossel com cavalinhos, pois este foi o modelo usado na obra primeira.



**Figura 53.** Schwanke – Percurso do Círculo. 1991. 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras – Parque Ecológico do Cocó - Fortaleza - CE

O carrossel foi alugado durante dois dias, sendo instalado no jardim em frente ao prédio do museu e disponibilizado para que as pessoas circulassem livremente, podendo, assim, realizar a proposição de Schwanke, ou seja, que as pessoas intuissem sobre o desenho do círculo em suas mentes, pois é

<sup>25</sup> Nesse ponto da carta Schwanke desenha um esboço do que seria a obra de Wesley Duke Lee.

<sup>26</sup> Carta anexada a esta tese

onde verdadeiramente o trabalho artístico se realizaria. Mais do que o objeto em si, a obra proposta é o conceito. Nela a gestualidade do artista está completamente ausente. Em Fortaleza Schwanke sequer escolheu o carrossel, conforme colocado na sua carta poderia até mesmo ser uma roda gigante ou bicho-da-seda<sup>27</sup>; entretanto, a decisão de se manter o carrossel garantiu que o trabalho fosse preservado.

Se em Jaraguá do Sul foi implementado um projeto que não havia sido executado em vida, a *Cobra Coral*, em Florianópolis aconteceu a reedição de uma obra realizada uma única vez, em Fortaleza, por um dia apenas.

Na sala do museu foram apresentadas obras realizadas entre 80 e 90, um conjunto dos desenhos de dorsos masculinos da mesma série expostos na SCAR, porém não os mesmos. Eram desenhos ainda inéditos. Na parede oposta foi colocado um conjunto de perfis<sup>28</sup> pintados a óleo sobre pequenas telas, em torno de 10 x 14 cm, as telas foram colocadas uma ao lado da outra, de forma linear. Fez parte, também, um conjunto de tótems compostos de frutas plásticas seriadas, nos quais identificam-se os conceitos de corte e de acumulação.

A exposição em Florianópolis possibilitou a reedição de uma obra integrante de uma exposição de abrangência internacional, ao lado de artistas como Cláudio Tozzi, Waltércio Caldas e outros, mas de pouquíssima, ou quase nenhuma visibilidade em Santa Catarina. O empenho na sua montagem era importante - tanto no sentido de materializar uma obra que existia apenas enquanto conceito, que uma vez idealizada não necessita da ação do artista

---

<sup>27</sup> Brinquedo de parques de diversões

<sup>28</sup> Também essas telas não tinham sido expostas, ainda.

para a sua existência, ao mesmo tempo, efêmera - como para provocar um olhar mais atento para o pensamento e a produção artística de Schwanke.

Retomando o pensamento sobre as práticas curatoriais aqui descritas e a reflexão desenvolvida ao longo deste capítulo, fica evidente que essas ações relacionadas às obras de Luiz Henrique Schwanke são da natureza de curadoria independente; não se trata, portanto, de um acervo institucional nem tampouco de ação curatorial vinculada a alguma instituição. Entretanto, nesse olhar retrospectivo às seis curadorias realizadas no período de 1996 a 2003, podem ser identificadas características específicas em cada uma, mas, fica evidenciado que para realizar uma curadoria há que se *revisitar* o conjunto da produção do artista e se *apropriar* do seu pensamento, problematizando-o, cruzando-o de modo a compreendê-lo. Sendo a obra de arte polissêmica, a sua recepção não se reduz a uma única leitura, a uma única interpretação, mas ela se desdobra, se amplia a cada possibilidade de fruição, reverberando no tempo e no espaço. Uma curadoria atenta a essa capacidade e potência que a arte tem possibilita que na apresentação da(s) obra(s) os olhares se ampliem. É próprio de uma curadoria em que a ética seja um fundamento básico, que a obra seja apresentada em toda a sua potência e que à recepção seja respeitada sua possibilidade de uma verdadeira experiência estética.

As questões levantadas neste capítulo sobre revisitamento e apropriação nas curadorias não são - e não pretendem ser – conclusivas; elas buscam, sobretudo, problematizá-las para tentar entender o processo curatorial e suas implicações.



## Conclusão

A reflexão desenvolvida neste trabalho de tese caminhou no sentido de argumentar e sustentar que o termo “revisitamento” define-se como o ato do artista de buscar referência em alguma obra de arte já existente, com a intenção de construir a poética, sendo esse ato parte constituinte de sua poética, cuja materialização se dá na instalação da obra. Verificou-se que esse conceito está presente e é pertinente em certo tipo de produção artística da contemporaneidade, sendo possível percebê-lo, também, em alguns processos curatoriais, o que ratificou a intenção da pesquisadora, de analisar curadorias realizadas por ele mesma da obra de Schwanke.

As referências conceituais definidas aqui e que possibilitaram as reflexões desenvolvidas indicam a possibilidade de serem expandidas para outras obras com as mesmas características, assim como permitem uma ampliação para além do espaço em que foram inicialmente pensadas, para se constituírem, espera-se, em uma possível contribuição para a reflexão sobre a arte. Nesse sentido, a produção artística de Schwanke revelou-se exemplar dentro das problemáticas estudadas.

A escolha do conceito de revisitamento e, dentro deste, os de apropriação e ironia decorreram da relação de pertinência direta dos mesmos com as obras estudadas. A hipótese de que eles teriam sido pensados pelo artista, ainda que intuitivamente, no momento da instauração das obras, confirmou-se, ao longo da observação de suas obras e da leitura de seus textos e entrevistas, como parte integrante de sua poética. Articulados a esses conceitos, refletiu-se também sobre o deslocamento, a autoria, a

polifonia, a paródia, a paráfrase, a ética e a estética, como conceitos vinculados à obra em questão e, simultaneamente, à atividade curatorial referente a obras de artistas já falecidos.

Nas obras de Schwanke aqui estudadas verificou-se a presença do conceito de revisitamento tal como foi definido, articulado com os conceitos acima citados. Em todas as obras estudadas está presente a apropriação, tal como é compreendida na pesquisa, e as variações do referente apontam para a polifonia de significados. A ironia foi uma característica encontrada, em diferentes intensidades, em todas as obras analisadas. Ela foi parte integrante da subjetividade do artista e se materializou na sua obra, quer como paródia, quer como paráfrase ou como jogo. Constatou-se que, ao fazer substituições dos personagens por poltronas, “coisificando” as pessoas, Schwanke realizou deslocamentos de característica freudiana.

A repetição e a seriação, tanto do processo como da figuração, foram outros recursos utilizado pelo artista, e a presença deles é marcante nas obras da decalcomania, das pinturas e dos objetos.

Como pôde ser verificado ao longo desta pesquisa, o sentido de “revisitar” no campo da arte não significa apenas ver uma obra, é mais do que isso, significa vivenciar intensamente uma fruição estética; ser afetado pela obra reagindo ao estímulo profundo por ela causado, e nesse ato apropriar-se do que foi particularmente singular na fruição, visando transformá-la, ressignificá-la.

Essa ressignificação se dá em níveis diferentes na criação e na curadoria, pois na primeira ela se materializa na própria obra, na segunda ocorre na forma como é destacada ou valorizada em uma exposição. É refletir

sobre o seu aspecto sensível e suas idéias a partir de uma maneira nova, singular.

O ato de ressignificar implica uma intenção. Na sua etimologia a intenção remete à ação de ir em direção a alguma coisa, mobilizada por uma vontade. Souriau (1999, p.895) entende que na estética a intenção é manifestada pelo artista no percurso de elaboração de uma obra a sua poética. Porém o que dá solidez a essa idéia é a relação entre a obra pronta e a intenção do artista, aquela não pode se equivaler à intenção, pois “há toda uma parte de invenção e de descoberta em curso, que torna a obra necessariamente mais rica e mais determinada do que a intenção primeira, podendo ocorrer, também, as modificações do projeto inicial durante o trabalho”<sup>1</sup>, até o instante de sua instauração. Ocorre um movimento interno que coloca em ação as referências, a visão de mundo e a subjetividade do artista na intencionalidade do ato de se apropriar e de ressignificar. Sem que ocorra um processo de tal profundidade não é possível falar em *transformação* e *invenção*, tal como Schwanke defendia.

O caminho que o artista percorre do ato de revisitar até a obra pronta é extremamente complexo e de grande profundidade, não consiste simplesmente em pegar a idéia do outro e modificá-la, é preciso ter clareza do significado desse processo na criação. Isso implica uma relação profunda com a obra de referência, no sentido de compreendê-la; perceber não só as evidências, mas as sutilezas do pensamento visual do artista implícitas na obra, para, então, apropriar-se do que instiga cada um a criar a sua própria obra.

---

<sup>1</sup> Il y a toute une part d'invention et de découverte en cours de route, qui rend l'œuvre nécessairement plus riche et plus déterminée que l'intention première ; il peut y avoir aussi des modifications du projet initial pendant le travail.

A poiética do artista vai das intenções à instauração da obra, passando por todos os aspectos do processo de criação. Consiste em dar vida a alguma coisa que não existia antes. René Passeron entende que a atividade criadora destaca-se por

três especificidades diferentes – 1) ela elabora um objeto único (mesmo se é destinado a uma multiplicação ulterior); 2) ela dá existência a um pseudo-sujeito (com a obra em processo, nós temos as relações de diálogo); 3) a obra compromete seu autor desde o começo da execução, tanto no sucesso social como na recusa e na censura (1988/1999, p.158)<sup>2</sup>.

A obra é elaborada, segundo Cattani (2004, p.57), “pelo viés de gestos, de procedimentos, de processos físicos que engajam o corpo do artista além de seu pensamento”. Ela é o resultado da tensão entre esses vieses; é o “produto ambíguo de um combate entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material” (PASSERON, 1998/1999, p.159)<sup>3</sup>.

O revisitamento como procedimento artístico no processo de criação não tem uma só forma, ele assume características diferenciadas em função das possibilidades de apropriação. Esse conceito já foi longamente tratado no segundo capítulo, mas talvez seja importante retomar o sentido de “tomar posse de algo” e de “pertença”, pois só nos apropriamos, ou tomamos posse de algo que já existe de alguma maneira. No diálogo com a obra, o que é passível de ser apropriado é esse “algo” que se evidencia à percepção do artista, tornando-se o elemento que deflagrará a intenção, que, por sua vez, dará início ao processo de criação.

---

<sup>2</sup> [...] trois différences spécifiques – 1) elle élabore un objet unique (même s’il est destiné à une multiplication ultérieure); 2) elle donne l’existence à un pseudo-sujet (avec l’œuvre en train, nous avons des relations de dialogue); 3) l’œuvre compromet son auteur dès le commencement d’exécution, aussi bien dans le succès social que dans le refus et la censure.

<sup>3</sup> [...] produit ambigu d’un combat entre la subjectivité de l’artiste et les nécessités du matériau.

Schwanke se apropriou da obra do outro com a clara intenção de estabelecer uma conversa. Em uma entrevista dada a Zilah Marchezini, em março de 1992<sup>4</sup>, disse que o seu trabalho sempre teve a intenção de “ser um comentário de obras de arte, de escolas de arte, isto desde 1978”, embora ele mesmo reconhecesse que no momento daquela entrevista, fosse menos evidente, mas lá estava. Na sua fala, transcrita a seguir, é possível perceber o que poderia ter sido esse “algo” que deflagrou o processo criativo:

São Sebastião e Santa Teresa eram dois dos meus favoritos, os primeiros. [...] eram levemente perversos; admirar o corpo nu manchado de algumas gotas de sangue, e Teresa, de Bernini, sempre me lembrava a Santa em êxtase. Não me deixa a menor dúvida sobre os estigmas que Santa Teresa acaba de receber. [...] ela é quase uma contraposição ao “branco sobre o branco” de Malevitch [...] É um novo modo de dessacralizar aquilo. Tornar aquilo uma coisa vista com outros olhos, outros materiais, você, digamos, é, você despe o santo [...] você mostra o que tem atrás do manto.

Nas apropriações de objetos Schwanke explicou que “era uma coisa do olhar”, pois não teorizava antes para executar depois, era o material que se mostrava, Schwanke era tocado por suas características. Era uma decorrência “da superfície, da cor e do ajuntamento que se pode fazer das coisas, o trabalho tem uma frieza, um distanciamento muito grande, ele é uma coisa fria”. Mas Schwanke esclarecia, ainda, que “ao mesmo tempo ele é muito irônico, ele tem um dado de ironia grande”.

Ao referir-se ao plástico, material muito usado por ele no fim dos anos 80 e início dos 90, observa que o próprio material lhe impunha “limitações e condições de ser”, pois a superfície é problemática, uma vez que a textura é acetinada; disse, ainda, que “apesar de todo mundo achar que é vulgar, eu acho ele muito bonito, [...] a textura é belíssima”. Ao falar do processo o artista

---

<sup>4</sup> Fotocópia da transcrição da fita. Esta entrevista realizou-se dois meses antes de sua morte.

declarou que apesar de não ser minimalista tinha o mesmo rigor, pois “qualquer arranhamento, qualquer deformação, qualquer ângulo que esteja torto aparece muito mais”.

Schwanke explicou que ao trabalhar na fábrica sofria os limites das condições próprias do espaço. Ele apresentava o projeto e, uma vez aprovado, a liberação do material ficava limitada àquela quantidade, se por acaso desse algo errado e precisasse de mais, seria necessário justificar para que fosse liberado. Outro aspecto de interferência é o fato de os funcionários não poderem estar disponíveis o tempo todo. Então era necessário adequar-se às condições impostas pelo próprio ambiente. No entanto, no ateliê o trabalho não tinha limitações, a questão consistia em adequar-se às condições da fábrica: “essa coisa profissional, a esse respeito eu ainda não absorvi totalmente [...] em casa, quando você está fazendo uma pintura você pode mudar 200 vezes e tal”, porém, dizia ele, “no processo de criação dentro de uma fábrica já é uma coisa que tem certas limitações”. No ateliê quem determina o tempo é a obra, enquanto na fábrica o tempo tem limites externos a ela.

Em outras obras, no entanto, Schwanke pegava o material, como os galões, por exemplo, e os levava ao marceneiro, pois era este “geralmente que executava a obra, que, aliás, é complicadíssima de executar”. Sobre a estrutura da obra Schwanke explicou que, “se você tirar uma radiografia, tem parafusos de 2 metros, e tem vários, e os furos têm todos que ser tirados em um esquadro para estarem todos no mesmo lugar. O trabalho não aparenta”. Essas obras têm elementos de engenharia, são necessários cálculos matemáticos precisos, razão pela qual o artista tinha o apoio de um engenheiro.

Esses fragmentos da fala de Schwanke são indicativos do processo de desenvolvimento de seu trabalho, se nos primeiros havia mais claramente o revisitamento às obras da história da arte, em que sua apropriação se dava de maneira irreverente e irônica, na fase dos objetos a referência aos movimentos artísticos revisitados é menos evidente. Entretanto, a apropriação e a ironia ali estão.

Tadeu Chiarelli considera que há, no período após a Segunda Guerra Mundial, uma tendência na arte a um “progressivo afastamento da subjetividade e da expressão do eu do artista, rumo a uma persistente apropriação de uma lógica produtiva artificial e anônima” (1999, p.121), segundo o autor uma lógica típica das sociedades industriais e pós-industriais. O que seria a marca peculiar dessas produções diz respeito ao “uso de elementos modulares, ao caráter serial e as impessoalidades de peças” (p.121). A fala de Schwanke com relação à frieza e ao distanciamento, e mesmo as obras com apropriação de objetos industriais apontam para essa característica abordada pelo crítico, na qual “quem dá a tônica para a estrutura da obra é o módulo ou, no caso do pós-minimalismo, a própria matéria” (p.121).

Nesse mesmo texto, Chiarelli, após contextualizar a tendência internacional da arte, analisa a trajetória de um grupo de artistas brasileiros<sup>5</sup> que também fazem uso da apropriação, porém por outra via; eles se apropriam de “uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles”, pois incorporam ao seu processo de criação uma “tradição artesanal não-erudita” (p.123). Esses artistas usam princípios semelhantes às manifestações

---

<sup>5</sup> Chiarelli se refere aos artistas Maria Clara Fernandes, Jac Leirner, Mônica Nador, Leda Catunda, José Leonilson, Shirley Paes Leme, Luis Hermano, Lia Menna Barreto, entre outros.

artísticas internacionais “ligadas à *minimal art* e ao pós-minimalismo” (p.124). Schwanke, embora tenha em comum com esses artistas o princípio da apropriação, se distancia dos mesmos, na medida em que sua referência é a arte internacional, e não a tradição artesanal. Esse aspecto se confirma, pois os artistas por ele citados na entrevista são Carl André, Dan Flavin, Donald Judd entre outros.

Entretanto, na mesma entrevista dada a Zilah Marchezini, Schwanke referiu-se a uma obra com mangueiras, também realizada na indústria, da qual ele disse que “entra nos princípios do barroco”. O artista não entra em detalhes sobre a relação com esses princípios, mas pode-se inferir que esteja fazendo referência à presença das curvas, por ele intensificadas na concentração da circunferência sugerida pela espiral feita de mangueira plástica, na cor azul.



**Figura 54.** Schwanke. Mandala. 1989. mangueira de plástico, 260cm de diâmetro



O artista, como um ser no mundo, apropria-se de elementos e referências, dando-lhes um sentido novo por meio da sua obra. Ele problematiza, critica, supera e ressignifica. O que se identifica na obra de Schwanke é esse movimento; quando ele dizia transformar e inverter, sua atitude era de revisitar, apropriar-se e ironicamente dessacralizar certas questões, dentro de uma obra contemporânea com referências internacionais.

Kierkegaard afirma que o “irônico é profético, pois ele aponta sempre para frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja” (2005, p.226); contudo ele não pode ser considerado um profeta, pois este está ao lado do seu tempo, enquanto o irônico “apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas” (p.226). Neste sentido talvez se possa perceber que a ironia, na obra de Schwanke, tivesse uma proximidade com o aspecto profético, apontando para a possibilidade de um aspecto precursor de sua produção artística, no sentido de que vivendo em um país de terceiro mundo, na década de 70, o seu ato de revisitar e a singularidade de sua obra antecederam as tendências que se consagraram nos anos 80.

A ironia, segundo Kierkegaard, é a primeira e mais abstrata determinação da subjetividade, pois esta precisa ser desenvolvida, e à medida que “a subjetividade se faz valer aparece a ironia” (2005, p.228-229). É preciso que o artista tenha consciência da sua ironia e se sinta livre para expressar-se por meio dela, pois ela liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta (p.275). Schwanke tinha consciência de sua irreverência, de sua ironia, tanto que ela está posta na sua poética e também foi verbalizada em momentos diversos.

A pesquisa confirmou que é possível identificar o sentido de revisitamento não só na obra, mas também em processos curatoriais da obra de Schwanke. O curador, no exercício dessa atividade, realiza um movimento semelhante ao do artista na elaboração de sua obra, embora a sua intenção seja dar visibilidade à produção artística já pronta e realizada por outrem. Há de sua parte a atitude intencional de ir ao encontro da obra, de vivenciar a fruição estética, de, igualmente, deixar-se ser afetado por ela reagindo ao estímulo profundo por ela provocado, para então apropriar-se do que foi particularmente singular na fruição. Não com a intenção de materializá-la no sentido de elaborar a obra de arte, mas para pensar formas singulares de dar visibilidade ao vivido, ao experienciado.

Essa atitude pressupõe sensibilidade estética, intelectualidade, erudição, mas, sobretudo, postura ética. Responsabilidade e bom senso no modo como a obra será apresentada são condições básicas, fundamentais.

Na curadoria de exposições há três dimensões: a sensível e a conceitual – já abordadas –, e a técnica. Esta corresponde ao aspecto operacional, iniciado a partir da definição conceitual e da seleção do que será exposto. É o momento de planejar os recursos expográficos do local de exposição, os conceitos e os meios efetivamente disponíveis para a comunicação com o público que se visa atingir, assim como outras providências que se fizerem necessárias. Entretanto, o aspecto visual do local não deverá ter visibilidade maior do que a obra, pois é ela a razão da exposição. A obra constitui, sempre, o foco que deverá provocar a sensibilidade do fruidor, nunca o cenário em que ela está inserida. Por isso, o cuidado que se deve ter em relação às “cenografias” que acompanham muitas mostras contemporâneas, pois, até que

ponto uma cenografia invasiva pode adulterar a percepção da obra, relegada ao segundo plano?

Na segunda parte da presente investigação buscou-se refletir sobre as ações curatoriais de seis exposições da obra de Schwanke, com o intuito de compreender a convivência com a sua produção e a conseqüente apresentação das evidências e percepções construídas ao longo do tempo. Uma especial atenção foi dada a algumas obras que não foram implementadas pelo artista, mas criadas por ele, bem como as que foram montadas uma única vez, enquanto ele estava vivo. Tal atitude curatorial representou um risco de talvez não garantir a fidelidade ao pensamento do artista. Mas teve o aspecto positivo de ampliar o olhar sobre a produção do artista, possibilitando perceber aspectos e dimensões de seu pensamento criativo que não seriam possíveis sem que as obras fossem expostas.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho várias questões foram sendo colocadas, a partir do próprio caminho trilhado. Algumas delas ficaram apenas esboçadas. Cabe, neste espaço, tentar respondê-las ou, pelo menos, apontar para possíveis respostas.

Uma pergunta posta inicialmente e que merece ser retomada é: se visitar é visitar de novo e se releitura é a ação de ler de novo, ou ler muitas vezes, o que muda entre o conceito de releitura e de revisitamento? Onde está a diferença entre eles? Outra questão que poderia ser posta ao lado dessas é com relação à citação: não trataria esse conceito do mesmo princípio, ou pelo menos de um princípio próximo, ao de revisitamento?

O ponto de partida seria a última questão, a citação, pois foi dito mais de uma vez neste texto que se tem a intenção de manter distância das referências

literárias para ater-se o mais possível ao campo da visualidade. No entanto, existe uma referência recorrente entre diferentes teóricos sobre a citação como característica de uma parte significativa da produção contemporânea, nos anos 80.

Chiarelli (1999, p.100) afirma que “uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o ‘citacionismo’”. Cattani (2004, p.73), refletindo sobre questões de mestiçagem na arte contemporânea, ao analisar a poética de Alfredo Nicolaiewsky e Nelson Leirner, argumenta que, ao se apropriarem de ícones eruditos, eles situam as obras em um “novo contexto, no qual as citações de níveis culturais diversos presentificam os espaços de representação, com seus interstícios, como lugares mestiços”. Agnaldo Farias (*apud* CATTANI, 2004, p.72), ao relatar o processo de releitura da *Santa Ceia*, realizado por Nelson Leirner, diz que “o artista soterra e altera vertiginosamente o original, faz com que a cena arquetípica, desgastada em versões cada vez mais esmaecidas, se recupere como visão seminal”. A ação de citar ou fazer referência à história da arte com intenção estética foi acentuada nos anos 80. Essas breves referências já indicam que a citação foi uma prática que teve e tem o seu reconhecimento. Assim como a releitura é um termo recorrentemente reconhecido no ensino da arte, porém com sérios e graves problemas de distorções conceituais<sup>6</sup>. Contudo, faz-se necessário o questionamento, pois se citação e releitura já são duas terminologias presentes e aceitas, se, apesar de serem termos oriundos do campo literário, são passíveis e aceitos como aplicáveis também

---

<sup>6</sup> A releitura é, com muita recorrência, confundida com uma estilização tosca e muito próxima da cópia de má qualidade, da obra de referência. Não há a fundamentação sobre a criação e a apropriação.

às práticas do campo da visualidade, por que mais um termo para tratar de situações semelhantes?

Não se trata de criar mais um termo para falar da mesma coisa, mas de refletir sobre a especificidade de um dado gesto presente em processos poéticos, e possível de ser analisado em algumas práticas curatoriais. Durante o processo poético, que vai da intenção do artista até a instauração da obra, o artista vai ao encontro da obra com a intenção de dela se apropriar; esta visita repete-se muitas vezes, são reencontros atentos com a mesma obra, para então ocorrer a apropriação do que parece significativo ao artista. O diálogo com a obra e a sua observação são profundos, até que a percepção do dado fundamental e o gesto efetivo de apropriação se realizem. Poder-se-ia ponderar, então, que na citação e na releitura algo semelhante se passa quando o artista faz uso desse gesto no seu processo de criação. Isso na verdade nem sempre ocorre, pois a citação não implica necessariamente em apropriação da obra como ponto de partida para a criação, ela pode integrar a obra do artista, mas isso ocorre de forma diferente no revisitamento, tal como aqui é entendido. Por exemplo, quando Schwanke realizou a obra "*Asinus in tegulis* a Vênus triunfante, Paulina Borghese Bonaparte de Canova", ele se apropriou de um dado sutil da escultura original, mas um dado fundamental, e realizou na sua própria obra uma ironia sobre a ironia de Canova. Ele repetiu, escancarou o que o artista, na sua época, camuflou. Até mesmo no procedimento técnico houve aproximação com o procedimento do neoclássico; Schwanke elaborou a sua obra com um desenho impecável, as figuras são quase fotográficas. Ele foi tão rigoroso na técnica do desenho, como Canova o foi no esculpir o mármore. Ou seja, o artista ressignificou ironicamente o

apropriado, até mesmo o sistema de formas da obra original é retomado no desenho.

Não há, aqui, a idéia de defender que esse procedimento seja mais significativo do que o outro, mas sim apontar a diferença entre os princípios, o que permite, principalmente, sustentar que o conceito de revisitamento tem especificidade. Essa especificidade fica mais evidente na poética, pois na curadoria ela se torna forçosamente mais tênue. Todavia sustentamos que, quando o curador vai ao encontro do conjunto de obras de um determinado artista para analisá-lo, seu movimento assemelha-se ao do artista no processo de revisitamento. O curador desenvolve uma sistemática de diálogo, de observação, de questionamento com o intuito de perceber proposições, inventividade, singularidades que advêm das obras. Ao refletir e ao conceber a exposição, o curador se apropriará dos elementos artísticos e inventivos presentes nas obras, para de forma criativa e também singular apresentá-las no espaço expositivo. Essa sistemática da concepção de uma exposição é complexa, pois é permeada de subjetividade; pode-se confirmar a hipótese de que algo próximo ao processo poético se passa. René Passeron (1989/1999, p.158) afirma que a definição de poética não “se aplica somente à arte, mas também a todos os setores no qual o homem se faz construtor”<sup>7</sup>. A curadoria é criação, é construção de algo. O que não a isenta da postura ética frente às obras e aos artistas.

A delimitação de um conceito, particularmente no campo da arte, constitui um grande desafio, assumido nesta tese por se ter como referência e sustentação a obra de Schwanke, artista de trajetória artística curta – pouco

---

<sup>7</sup> [...] non seulement à l'art, mais aussi à tous les secteurs où l'homme se fait constructeur.

mais de vinte anos –, mas suficiente para deixar um grande legado e com o potencial que se constata no acervo aqui analisado. Com o recorte e a argumentação desenvolvidos no presente estudo acredita-se ser possível falar em revisitamento *na* e *da* obra de Schwanke, tendo-se, no entanto, a plena clareza de que se trata de uma modesta contribuição para futuras pesquisas que poderão advir sobre essa obra.

No início desse percurso esta pesquisadora alertou para os possíveis desvios no seu caminhar de construção da presente cartografia em busca da compreensão do procedimento artístico aqui denominado de revisitamento. Os desvios foram muitos, a cada um se tentou proceder a um ajuste de rota com o intuito de retomar o proposto inicialmente. Contudo toda pesquisa se abre para muitas outras; logo, existem muitos caminhos abertos que possibilitarão outros percursos conceituais e metodológicos. Espera-se que muitos ocorram, tendo como fio condutor novos e importantes aspectos da obra de Schwanke...

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Martins Fontes, 1970.
- BAJ STROBEL, Michèle. “Muséographie et reinterpretation de la tradition chez les Amérindiens de la côte Nord-Ouest du Canada”. In: BERTHET, Dominique. **Art et appropriation**. Guadeloupe, Guyane: ibis Rouge, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. M<sup>a</sup> Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakthin. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Trad. Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BERTHET, Dominique (org.) **Art et appropriation**. Guadiloupe – Guyane: Ibis Rouge Editions, 1998.
- \_\_\_\_\_. Appropriation. **Revue du CEREAP** n. 2, septembre, 1996.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BLANCO, Ángela García. **La exposición, un medio de comunicación**. Madrid: Akal, 1999.
- BOZAL, Valeriano (org.) **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**. vol. 1. Madrid: Visor, 1996.



BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1997.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro – Instituto Italiano di Cultura, 1996.

CATTANI, Icléia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Édica (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade 4)

\_\_\_\_\_. “Intensidades: o princípio repetitivo como afirmação da diferença nos desenhos de Colette Deblé”. In: GRAFF, Marc-Ange (org.). **Colette Deblé, feminino plural**. Lisboa: Fenda, 1997.

\_\_\_\_\_. “Repetição/Criação”. In: Catálogo da Exposição **Repetere**. Porto Alegre: Solar dos Câmaras, 1993.

\_\_\_\_\_. “Apropriações de imagens, migrações de sentidos”. In: CEIA, Carlos. **O que é afinal o pós-modernismo?** Lisboa: Edições Século XXI, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 10.ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998**. São Paulo: MAM, 1998.

\_\_\_\_\_. **Grupo de estudos sobre curadoria: exposições organizadas em 1999**. São Paulo: MAM, 1999.

\_\_\_\_\_. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. **Apropriações coleções.** Porto Alegre: Santander Cultural, 2002. [Catálogo da exposição – 30/06 a 29/09/2002]

CHOCHIARALLE, Fernando. **Vertentes da produção contemporânea.** São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

COSTA, Marcus de Lontra. **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro:CCBB, 2004.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la história.** Trad. Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. “Le monde de l’art”. In: LORIES, Danielle (org.) **Philosophie analytique et esthétique.** Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

DAVALLON, Jean. **L’exposition à l’œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique.** Paris: L’Harmattan, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DOMINGUES, Ivan; PINTO, Paulo Roberto Margutti; DUARTE, Rodrigo (orgs.) **Ética, política e cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DUBORGEL, Bruno (org.) **Figures de la répétition.** Saint-Etienne: CIEREC, 1992.

DUFRENNE, Mikel. **A Estética e as Ciências da Arte.** Vol. II. Rio de Janeiro: Bertrand, 1976.

FERGUSON, Bruce. "Rhetoric of the exhibition". In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.) **Thinking about expositions**. London: Toutledge, 1996. Trad. Silvia Bassani Ramos.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3.ed. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRER, Mathilde e COLAS-ADLER, Marie-Hélène (org.) **Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945**. 2.ed. Revue et augmentée. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990.

FIORE, Kristina Herrmann. **Guide de la Galerie Borghèse**. Trad. Scriptum Srl. Roma: Edizioni De Luca, 1997.

FOSTER, Hal. **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editorial Paulista, 1996.

FOULCAULT, Michel. **O que é um autor?** 2. ed. Portugal: Veja/ Passagens, 1992.

FRAENKEL, Béatrice. **La signature: genèse d'un signe**. Paris: Gallimard, 1992.

FREUD, Sigmund, 1856-1939; TORRES, Luis Lopez-Ballesteros y de. **Obras completas de Sigmund Freud**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. v.1

GENETTE, Gerard. **A obra de arte I: imanência e transcendência**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GONÇALVES, Mônica Lopes *et al.* **Fazendo pesquisa: do projeto à comunicação científica**. Joinville, SC: Univille, 2004.

GUASCH, Anna Maria. **Los manifiestos del arte posmoderno: texto de exposiciones, 1980 – 1995**. Madrid: Akal, 2000.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1989.

HEGEL. **Estética: o belo artístico ou o ideal**. 3.ed. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

HEINICH, Natalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Minuit, 1998.

HILLER, Susan and LEWIS, Vicki (org.) **The producers: contemporary curator in conversation**. Great Britain: Baltic and University of Newcastle, 2000.

HILLER, Susan; MARTIN, Sarah (org.) **The producers: contemporary curator in conversation (2)**. Great Britain: Baltic and University of Newcastle, 2001.

HUYGHE, Pierre-Damien et DÉOTTE, Jean-Louis. **Le jeu de l'exposition**. Paris: L'Harmattan, 1998.

JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.

\_\_\_\_\_. **L'esthétique contemporaine**. Paris: Klincksieck, 1999.

\_\_\_\_\_. **La critique: crise de l'arte ou consensus culturel**. Paris: Klincksieck, 1995.

\_\_\_\_\_. "De la banalisation de l'esthétique au compromis culturel". In: CHATEAU, Dominique. **A propos de "la critique"**. Paris : L'Harmattan, 1995.

\_\_\_\_\_. "Para uma estética do risco". In : **Porto Arte**. Trad. Sônia Taborda. Porto Alegre, v. 10, n.19, p.61 – 71, nov. 1999.

\_\_\_\_\_. **Un neoconservateur "tendance"!**  
www.humanite.presse.fr/journal/ acessado em 01-09 -2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores 7)

\_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo**. 2.ed. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KIERKEGAARD, Soren. **La répétition: essai de psychologie expérimentale**. Traduit du danois par Jacques Privat. Paris: Payot & Rivages, 2003.

\_\_\_\_\_. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. Apres. e trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2ª ed. Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2005.

KLINTOWITZ, Jacob. **A ressacralização da arte**. São Paulo: SESC, 1999.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina. **L'art de l'exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler. Paris: Editions du Regard, 1998.

LE THOREL-DAVIOT, Pascale. **Petit dictionnaire des artistes contemporains**. Paris: Bordas, 1996.

LEENHARDT, Jacques. "Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo". In: MARTINS, Maria Helena (org.) **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2000.

MICHAUD, Yves. **L'artiste et les commissaires** - quatre essais non pas sur l'arte contemporain mais sur ceux qui s'en occupent. Paris: Jacqueline Chambon, 1989.

OCTOBRE, Sylvie. "Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs: au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain". In: **Publics & Musées**, n.14, juillet-décembre, 1998. Paris: Presses Universitaires de Lyon.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Ética e sociabilidade**. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop art**. Trad. Sônia Teixeira e Paula Reis (Lisboa). Germany: Benedikt Taschen, 1994.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. 10.ed. rev. e atual. Campinas. SP: Papyrus, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. **Point de convergence**: du romantisme à l'avant-garde. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Paris: Gallimard, 1976.

PRADEL, Jean-Louis. **L'art contemporain depuis 1945**. Paris: Bordas, s/d.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1992.

RADOSLAV, Ivelic K. **Fundamentos para la comprension de las artes**. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1997.

RAUSCHER, Beatriz. "Corte, fragmentação e estilhaçamento como potências". In: **Revista Univille** – Arte e Arte na Educação. Joinville/SC: Editora Univille, 2005. [7-18]

REY, Sandra. "A instauração da imagem como dispositivo de ver através". In: **Porto Artes** – Revista de Artes Visuais. V.13, n.21, maio 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, 2004.

REY-DEBOVE, Josette; REY, Alain. **Le nouveau Petit Robert** – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaire Robert, 1993.

ROSENFELD, Denis L. (org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablue, 1998.

SANT'ANA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2000.

SANTOS, Antônio Raimundo dos. **Ética**: caminhos da realização humana. 2.ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

SERS, Philippe; LE BOT, Marc; MESCHONNIC, Henri; CURNIER, Jean-Paul. **Le dialogue avec l'œuvre**: arte et critique. Bruxelles: La Lettre Volée, 1995. [Collection "Essais"]

SIDEKUN, Antonio. **Ética e alteridade**: a subjetividade ferida. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Presses Universitaires de France/Quadrige, 1999.

SZEEMANN, Harald. **Écrire les expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles : La Lettre Volée, 1996.

VALLS, Álvaro Luiz Montenegro. **Estudos de estética e filosofia da arte**: numa perspectiva adorniana. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. “Pontes entre Adorno e Gadamer”. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v.7, n.13, p.111 – 125, nov. 1996.

\_\_\_\_\_. “Ética e estética”. In: **Porto Arte**, v.88, n.15, p. 55 –62, nov. 1997.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética**. 21.ed. Trad. João Dell’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Convite à estética**. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WADE, Gavin. **Curating in the 21<sup>st</sup> century**. London: The New Art Gallery Walsall/ University of Wolverhampton, 2000.

WANNER, M<sup>a</sup> Celeste de Almeida. **Comunicações ANPPAV**. Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador/BA: UFBA, 2001.

WELSCH, Wolfgang. “Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje”. Trad. Álvaro Valls. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v.6, n.9, p. 7 – 22, mai. 1995.

### **Catálogos e periódicos**

LAMAS, Nadja de Carvalho. “Revisitamento na produção da obra de arte”. In: **Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes: real/virtual – 01 a 03/03/2004**. Madri- ES: UNED, Faculdade de las Humanidades e Fundación Carolina, 2004. [em CD-Room]

\_\_\_\_\_. “O abrir de caixas como desvelamento de um legado...” In: **Projeto Schwanke – Perspectiva das Artes Plásticas em Santa Catarina – 11 de setembro a 9 de outubro 2003**. – Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina/ SCAR, 2003.

\_\_\_\_\_. “Evidências de um pensamento visual em obras pontuais de uma poética”. In: **Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke – 17 set. a 17 nov. 2002**. Jaraguá do Sul, SC: SCAR, 2002.

\_\_\_\_\_. “Revisitamento da História da Arte na obra de Luiz Henrique Schwanke”. In: **2º Encontro de Historiadores Del Arte en Chile**. Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago de Chile, octubre de 2000.

\_\_\_\_\_. **Luiz Henrique Schwanke: dois momentos...** Joinville, SC: Editora Univille, 2001.

\_\_\_\_\_. “A luz na obra de Schwanke”. In: **Schwanke**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

\_\_\_\_\_. “Sobre a transformação e inversão”. In: **Schwanke**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

\_\_\_\_\_. **Linguarudos**. In Jornal O Linguarudo. Joinville: AL-SC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Revendo a casa tomada..., tão atual como em 80**. Catálogo Sala Especial *Luiz Henrique Schwanke*, Salão Nacional Victor Meirelles. Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 03/12/1998 a 1º/03/1999.

\_\_\_\_\_. “Inverter a ordem”. In: **Ô Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, maio/junho/1998, nº 29.

\_\_\_\_\_. **O universo poético de Schwanke**. Porto Alegre: PPGAV/ Instituto de Artes/ UFRGS, 1996. [Dissertação de Mestrado não publicada]

### **Sites consultados**

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. “**Só me interessa o que não é meu**”: a antropofagia de Oswald de Andrade.

<http://www.globalcult.org.ve/doc/CandidaRelea.doc> acessado em 29/07/2005

CARLUT, Christiane. **Contribution à une réflexion sur la liberté artistique d'appropriation**.



[http://www.freescape.eu.org/biblio/printarticle.php3?id\\_article=72](http://www.freescape.eu.org/biblio/printarticle.php3?id_article=72) acessado em 29/07/2005.

## **Textos do artista e cartas**

Durante dois anos aproximadamente o artista vem desenvolvendo pesquisa, segue abaixo as idéias em ordem cronológica. Tais idéias não apresentam caráter de cristalização, ou conceitos definitivos, já que o assunto desenvolvido se caracteriza por pesquisa.

No 33<sup>o</sup> Salão Paranaense o artista apresenta trabalho com a seguinte sustentação escrita (reproduções figuras 1 e 2.).

"E não há outra alternativa senão ruminar indefinidamente, com fotografias de fotografias, impressão de impressões, recópias de recópias." Yusuke Nakahara - Comissário e apresentador dos representantes japoneses na XII Bienal de São Paulo, Organizada pela Japan Foundation.

Não se trata de analisar o impresso somente como meio de expressão, na condição de matéria, como objeto único de causa/efeito, mas o inter-relacionamento entre a imagem real e a imagem impressa, ou a obra primeira e a obra impressa, ou o objeto a ser fotografado e a foto deste mesmo objeto, em relação aos diferentes tipos de reflexo causados no sensitivo do receptor.

Também não em questionar a importância da imagem real e a imagem impressa, ou o copiado e o recopiado, mas somente as diferenças que se caracterizam nesse processo de alteração/transformação e o efeito que tais alterações causam nos estímulos nervosos do indivíduo receptor, cuja reação ocorre de maneira diversa. (na fisiologia ocular/ da diferença das reações fotoquímicas causadas por frequências diferentes de ondas que atingem cones e bastonetes, resultam diferentes estímulos nervosos) - A condição do reimpreso - estímulo automático com função de asterisco, informa independente da emoção, apenas o visual computado, arquivado, que estimula o reflexo e pratica o ato, ou seja, a personalidade como patologia quando prescindindo dos mecanismos de revisão (objeto motor na forma de fenômeno de expressão).

No Salão de Desenho do DAC em 1977 o artista apresenta 3 trabalhos com a sustentação escrita que segue abaixo (não existe mais o caráter de sustentação escrita no texto, e sim um dos rumos que toma a obra, apresentado de forma escrita, o que difere do termo sustentação.)

"Continua a cópia, (o impresso é copiado através do desenho) mas agora a característica de maior importância não é o ato de recopiar o impresso com as suas possibilidades, porém utilizar o grafite como um comentário acerca das possibilidades que permitem o desenho, no processo mental a ser desenvolvido pelo receptor, tendo como referência a obra primeira (por obra primeira entenda-se o que o artista mostra ao receptor).

Se desenvolve a fábula, a partir de um ponto, o ato parte com simultaneidade para lados opostos a esse ponto, seguindo cronometricamente as indicações dadas pelo quadriculado. A linha caminha procurando no papel um lugar certo para se situar, como se tivesse um mapa nas mãos. Em relação ao receptor, no plano mental, a forma adquirida pelo desenho passa a condição única de referência. A partir daí o espectador inicia o processo próprio de desenvolvimento da obra. (a referência é semelhante ao método de apresentação desenvolvido por Warhol em "Do it yourself", mas o desenvolvimento da proposta se desmpearilha de Warhol justamente o momento em que o espectador passa a fazer a obra e não apenas completá-la.)

O anverso tem a possibilidade de ser em módulo imagem do verso, no caso imagem virtual (no campo de uma análise matemática, tomando como unidade grandezas inversamente dispostas partindo do zero). A partir daí o espectador diante da obra não tem mais sentido no que tange a completar, e sim o que fazer.

Num sentido diverso do cubismo, entre cujas premissas via o mesmo objeto de diversos ângulos, aqui, o objeto avança e regride ao mesmo tempo, há a possibilidade de se comparar o real com o virtual, mas qual o real e qual o virtual?

O anverso pode completar o verso e vice-versa, essa propriedade inerente ao desenho ainda no campo físico, pode ser levada ao metafísico. Na metafísica o enfoque das duas partes se completarem, assume um aspecto mais amplo, a lógica investe no campo da sutileza, o sutil é o todo.

No processo do espectador completar a imagem real com a virtual, ocorre o fenômeno mental em que se forma uma terceira imagem, que não é real nem a virtual, pois é completa, essa é a obra criada pelo espectador. As raízes da obra criada pelo espectador estão contidas nas referências dadas pelo autor. Mas o espectador, através de referências inversas incomple-

tas exerce o poder de criar. Pelo poder associativo inerente a cada indivíduo fica colocada a idéia: a possibilidade de unir inversos, colocar no plano da criação não o desenho apresentado, mas quaisquer elementos de necessidade ou interesse do indivíduo receptor. Elementos esses, mesmo que inversos, criados por ele mesmo, que é receptor passando à condição de autor. A partir de tal momento o "autor primeiro" se dilui totalmente, o autor primeiro que assinou a obra não existe mais, muda então totalmente a característica do artista.

Quanto ao trabalho atual não é senão uma progressão dos anteriores, cujos meios são o impresso e a cópia do impresso. Segue abaixo o desenvolvimento do processo:

o artista, se deparando com fotolitos realizados através de xerox, no simples ato de inverter o fotolito obtém a imagem virtual. Ocorrências desse fato se processam diariamente em qualquer espelho plano que esteja refletindo qualquer imagem. Artistas gráficos usam do mesmo artifício para seguir rigores técnicos de programação visual no sentido de concentrar mais em determinados pontos a atenção do receptor. No caso da figura 5, extraída do livro "MEDICINA LEGAL E DEONTOLOGIA" de Ernani Simas Alves (Imprensa da Universidade Federal do Paraná, primeira edição, página 280 figuras 51 e 52), se a morte do suicida tivesse sido causada por instrumento perfuro-cortante na ponta do coração, na imagem virtual (que poderia ser invertida no ato de revelação fotográfica) qualquer indivíduo que não tivesse conhecimento de tal inversão poderia não admitir que o instrumento houvesse atingido o coração. Tal fato é uma das circunstâncias mais evidentes dentro do caráter físico da imagem virtual de qualquer objeto real. Outro exemplo pode ocorrer com o quadro de Vermeer de Delft, "Auto Retrato", o pintor na imagem real está pintando com a mão direita, e na imagem virtual com a esquerda.

No entanto a idéias do artista não se resumem somente em pesquisar fatos físicos por demais comprovados pela ciência e relacionados a espelhos planos ou inversões de fotolitos, ou o fato das imagens virtuais serem quase imperceptíveis no processo mental. Com uma atividade mental mais aguçada com relação à imagem virtual veremos que existem sensíveis transformações na forma quando virtual com relação à real. Quanto ao envolvimento da obra com relação a essas sensíveis transformações, fica totalmente a cargo o receptor, estão colocadas as referências, está dado o caminho, apenas se repete a idéia milenar: as coisas, muitas vezes podem apresentar o inverso do que são, um pouco, e às vezes. Seriam iguais? o real e o virtual?

L.H.S.

"Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível, não no invisível". (Oscar Wilde, numa carta citação de S. Sontag em "Contra a Interpretação").  
 "Na verdade, se o olho humano permitisse ver o campo gravitacional de uma esfera, ela seria infinita".

Nas aulas de história da arte da UFP, o assunto claro-escuro de Caravaggio se tornou para mim uma idéia constante. A luz na quantidade máxima em requinte de representação. Comparava Caravaggio a Cuido Reni, onde Reni inundado de luz - mas todo claro e sem contrastes. Nessa época meu trabalho era em cima de obras do Renascimento, (isto é, reproduzida por exemplo "São José Carpinteiro" de La Tour, fig. 1, como uma poltrona sisuda (desenhada, mas copiada de revista de design) e ao lado uma mão acendendo um palito de fósforo (também desenhada e copiada de anúncio).

O caso de claro-escuro virou uma obsessão. Qualquer coisa era forma, via em tudo a forma da sombra tornando o volume uma forma. Comecei a disparar flashes e fotografar os ângulos da casa. A sombra nos contornos das portas e móveis da antiga casa de Curitiba se tornavam grossos traços pretos horizontais e verticais como os de Mondrian (não buscava com isso uma justificação do neoplasticismo na natureza ou cotidiano, mas lembrava Mondrian devido a forma que a sombra de esquadrias de portas tomavam na foto.

Um amigo engenheiro-eletrônico então me falou que com o arco voltaico eu teria uma permanência daqueles traços pretos por visão direta, pois o feixe de luz do arco voltaico era contínuo. Um técnico dos cinemas de Curitiba me deu um velho aparelho de cinema - o arco voltaico (esse mesmo processo era usado na 2ª Grande Guerra para iluminar aviões para a artilharia). Depois de queimar dezenas de fusíveis e levar uma dezena de sustos (pelo barulho), outro amigo conseguiu com um arame fazer uma resistência enrolada num pedaço de telha eternit, que permitiu o aparelho funcionar. Um mês depois não resisti (depois de rever toda a casa, o jardim, o sereno, as gotas de chuva no pinheiro, deixar os vizinhos em sobressalto, resolvi colocar aquele claro-escuro na Sérgio Milliet (com arame e eternit engaiolados) numa exposição que tinha ganho como prêmio do Salão Paranaense. Com intuito "meio jocososo", resolvi dar o título da obra "O Apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio". No Rio continuou a mesma história, das janelas gradeadas com bronze trabalhado, do porão do Museu Nacional de Belas Artes, jorrava na Araújo Porto Alegre um poderoso faixo de luz. Enchia de gente agachada na rua para ver o que era.

Trazer esse fato cotidiano, que comumente deslumra a todos, para o lugar de exercício puro de sensibilidade e estética me deu satisfação. A sala, da escadaria que leva à Rodrigo Melo Franco de Andrade explodia em luz. Levei montes de puchões de orelha no Paraná porque "aquela máquina louca" impedia até ver meus próprios desenhos, e eu o desenhista não necessitava daquele mídia. Enfim é muito difícil mudar a natureza, gosto de luz. Olhei horas os carvões diretamente; o Marc Berkowitz ficou parado, de óculos, muito tempo como quem contempla uma fogueira. Não havia porque fazer algo mais do que deixar a luz fluir, como quem recebe a música e divaga nos sentidos e sentimentos inconscientemente, e depois, num pequeno sobressalto, acorda e passa a perceber a realidade, ou o dado estético conscientemente. Foi bom passar por essa experiência, perceber a forma com aquela forte dispersão luminosa (e note que para mim forma não é só conceito de espaço, há a forma narrativa).

No entanto, os olhos têm seus limites de possibilidade. "Trinta é melhor que um". E isso complica. Não se pode olhar 160 mil watts de luz de vapor metálico de estádios confinados num cubo de 3 metros de lado. As serialidades dos baldes, ou a complacente "mandala" de 320 metros de mangueiras tinham outro compasso nessa história (fig.2).

E frente a Dan Flavin, ou o Madí? Ou outros? Trinta anos atrás Flavin pegou lâmpadas para realizar obra. Sinto em Flavin que suas instalações me situam numa plenitude paradisíaca, como se estivesse em outra dimensão, em calma e segurança (isso independente de um juízo estético). É como se um sentimento de perda da realidade tomasse conta do meu ânimo. Vejo então, que minha serialização de luzes busca o contrário: a provocação, a insegurança. Como no caso do "São José Carpinteiro" criar com a cópia. Ou com a "Genevra Benci" de Leonardo, onde copiava o mesmo quadro de diversos impressos (livros), para mostrar a nível de obra a diferença de cor e dimensão nos impressos de obra de arte que na maioria das vezes fazem parte do processo de informação sensível do artista no 3º mundo. O desnível entre a obra real e a impressa. Ou mesmo hoje quase todo o processo de informação se dá por reprodução, onde até o exercício de sensibilidade e estética se dá muitas vezes pelo impresso (fig.3).

Porém, temos também na arte de hoje o delírio anti-hedonista, quando o "belo" se dá pela força atordoante do rock, pelas experiências sado-masoquistas do Grupo de Viena de Arte Ritual, que usa experiências sensíveis radicais.

A luz intercalada com o espeto de churrasco provoca alteração do sentido de espaço pelo ofuscamento - perda da noção de distância, gerando insegurança. A noção proximidade/distância da obra se altera, como em algumas obras da op-art em que o corpo do espectador se movimenta para acompanhar o ritmo das formas no quadro. Há uma obra de Flanagan no Louisiana da Dinamarca em que uma cabeça humana dá uma testada num sino que quase mata de susto de tempos em tempos quem percorre o museu. E os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções. Mas maiores, muito maiores, que talvez Bachelor que não gostava de lâmpadas, mudasse de opinião (isso não quer negar a beleza da chama de vela).

Quando montei a parede de luz, com espetos de churrasco intercalados, resolvi proteger a obra com 3 paredes de cortinas quase transparentes. Passei a ver a luz aprisionada como um volume portando uma forma (fig.4), era um paralelepípedo de luz, e não uma sala iluminada. Imaginei que se tivesse todas as paredes cobertas de refletores teria a sensação parecida com o "cubo de espelhos" (essa obra está no MAM de Bruxelas) onde se entra e fecha a porta. Aí parece que se vai cair no abismo, o deslumbramento é vibrante, os sentidos se alteram porque não se tem mais os pés sobre o chão. O mesmo se dá frente ao refletor, é uma variante, os sentidos nos dão sempre as mesmas sensações, o importante é descobrir, criar novas formas de senti-lo.

Da parede de luzes, sem os espetos, cheguei ao cubo de luz, talvez próximo do concretismo latino-americano (imagem viva, caliente, sensual). Me lembro quando vi pela primeira vez o CUBOCOR de Aluísio Carvão, para mim obra fundamental da arte brasileira, tanto quanto Macunaíma de Andrade ou o Tropicalismo de Oiticica.

O "Cubo de luz" tem por paradoxo um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível.

Uma parede do cubo aberta me parece razoável para que se possa ver efeitos do feixe de luz sobre a névoa, chuva, etc., e que torna a obra mais perceptível ao público, do que se toda a luz fôsse totalmente confinada.

Falando de criação, Philo (o alexandrino) nos conta que a luz era uma imagem do Verbo Divino, era uma "luz invisível" perceptível apenas pela Mente. Desta "totalidade-de-luz" o sol, a lua, as estrelas e os planetas retiravam porções de acordo com sua capacidade. O próprio processo da luz passando de invisível para visível tornava-se inevitavelmente menos pura por entrar na esfera dos sentidos.

Philo Judaeus, on the creation.<sup>8</sup>  
Trad. inglesa Colman e Shindler.  
Loeb Classical Library, Glencoe  
dos Estados de New York  
1944 Trad. Julia Marany Bartolo-  
mel. Editora Borealis SP.

f.

## SCHWANKE

O trabalho em escultura foi desenvolvido com sistemática a partir de outubro de 1986. A princípio buscava trazer ao tridimensional os desenhos seriados com perfis. A área visual coberta com papel machê policromado. O molde e estrutura básica eram garrafas de plástico e frutas de plástico. Até que as cores e a matéria das frutas de plástico tornaram-se imperativas. As evidências formais partiram para a síntese.

Dois assuntos básicos passaram a existir. O ARCO e a RETA. A RETA vertical com caráter de tótem, e a horizontal mais plácida no sentido plástico, mas muito simples. São três assuntos distintos a serem abordados em tempos diferentes, etapas que vão ser abordadas uma a uma.

As colunas surgiram para criar a dimensão da obra e a posição do olhar. Como uma lupa que aumenta para revelar. O instrumento que faz o não visível tornar plástico o visível. O requinte do material busca solidificar a pureza, no sentido clássico, de nobreza ancestral. O tamanho é criação de medida para tornar possível o tipo de visão, determinante como o espaço entre um livro e o olho.

A seriação é fundamento plástico em hipótese, é básica, é anterior; a tendência da seriação em progressão (o antecedente é razão constante) está a nível de id.

LUIZ HENRIQUE SCHWANKE  
Joinville, 27 de janeiro de 1988

canvas, 160x330 cm  
 4. O Canto Agudo, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 160x220 cm  
 5. O Barroco e o Povo Pequeno, 1991  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 160x220 cm  
 6. Jibite e Dia, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 130x120 cm  
 7. Fe-de-Alena, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x138 cm  
 8. Será que Fê Vem, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 90x160 cm  
 9. O Adus de Maria, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 90x160 cm  
 10. A Dignita, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x130 cm  
 11. A Fossa, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 90x116 cm  
 12. A Certeza da Fé, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 13. Não Quero Sob o Converse Fada, 1989  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 14. A Súplica, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 15. Quero me Da uma Milenka, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 16. A Peste do Modelo, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 17. Eu Aquo e Meu Amor, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 18. Você Tem Nada com Isso?, 1990  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 19. Mulher Espantada, 1991  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm  
 20. Me Dêta em Pôr. Pô, 1991  
 Encaustica sobre tela/encaustic painting on canvas, 100x100 cm

## SCHWANKE

Nasceu em Joinville, Brasil, em 1951. Gradou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná. Vive em Joinville, Brazil, in 1983. Graduated in Social Communication from the Federal University of Paraná.

Exposições Individuais/Solo Exhibitions

■ 1980 Galeria Sérgio Milliet

■ 1987 Galeria Arco Arte Contemporânea

■ 1989 Casa Caboca uma Saetena, Museu de Arte Moderna, São Paulo / Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro/Joinville

■ 1990 Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

Exposições Coletivas e Prêmios/Collective Exhibitions and Prizes

■ 1985 XLII Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Prêmio Exposição Individual); XXXVIII Salão de Artes Plásticas de Goiânia (Prêmio Rómulo D. J. Oliveira); XVII Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo

Horizonte; Destaque Anual Revista Veja

■ 1986 II Salão de Artes Plásticas de Americana (Grande Prêmio); XXXIX Salão Nacional de Artes Plásticas de Pernambuco (Prêmio Construtora Norberto Odebrecht); IV Salão Paulista de Arte Contemporânea (Prêmio Aquisição e Prêmio Exposição Individual Galeria Sanga); Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel, Buenos Aires; Caminhos do Desenho Brasileiro, Museu de Arte do Rio Grande do Sul; IX Salão Nacional de Artes Plásticas (Prêmio Aquisição) ■ 1988 X Salão Nacional de Artes Plásticas; Bienal, Rio de Janeiro (Menção Especial do Juri); XLV Salão Paranaense (Prêmio Aquisição)

"Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está ao visível, não no invisível." (Oscar Wilde, citado por S. Sontag em Contra a Interpretação.)

"Na verdade, se o olho humano permitisse ver o campo gravitacional de uma esfera, ela seria infinita."

Nas aulas de história da arte da UFP, o assunto claro-escuro de Caravaggio se tornou para mim uma ideia constante. A luz na quantidade máxima em requinte de representação. Comparava Caravaggio a Guido Reni, onde Reni inundado de luz — mas todo claro e sem contrastes. Nessa época meu trabalho era em cima de obras do Renascimento — reproduzia, por exemplo, São José Carpinteiro, de La Tour, como uma poltrona sisuda (desenhada, mas copiada de revista de design) e ao lado uma mão acendendo um palito de fósforo (também desenhada e copiada de anúncio).

O caso de claro-escuro virou uma obsessão. Qualquer coisa era forma, via em tudo a forma da sombra tornando o volume uma forma. Comecei a disparar flashes e fotografar os ângulos da casa. A sombra nos contornos das portas e móveis da antiga casa de Curitiba transformava-se em grossos traços pretos horizontais e verticais como os de Mondrian (não buscava com isso uma justificação do neoplasticismo na natureza ou no cotidiano, mas lembrava Mondrian devido à forma que a sombra de esquadrias de portas tomava na foto).

Um amigo engenheiro eletrônico então me falou que com o arco voltaico eu teria uma permanência daqueles traços

pretos por visão direta, pois o feixe de luz do arco voltaico era contínuo. Um técnico dos cinemas de Curitiba me deu um velho aparelho de cinema — o arco voltaico (esse mesmo processo era usado na Segunda Grande Guerra para iluminar aviões para a artilharia). Depois de queimar dezenas de fusíveis e levar uma dezena de sustos (pelo barulho), outro amigo conseguiu com um arame fazer uma resistência enrolada num pedaço de telha Eternit, permitindo que o aparelho funcionasse. Um mês depois, não resisti (depois de rever toda a casa, o jardim, o sereno, as gotas de chuva no pinheiro, deixar os vizinhos em sobressalto), resolvi colocar aquele claro-escuro na Sérgio Milliet (com arame e Eternit engaiolados), numa exposição que tinha ganho como prêmio do Salão Paranaense. Com intuito "meio jocoso", resolvi dar o título da obra: *O Apogeu do Claro-Escuro pos-Caravaggio*. No Rio continuou a mesma história, das janelas gradeadas com bronze trabalhado, do porão do Museu Nacional de Belas-Artes, jorrava na Araújo Porto Alegre um poderoso fecho de luz. Enchia de gente agachada na rua para ver o que era.

Trazer esse fato cotidiano, que comumente deslumbra a todos, para o lugar de exercício puro de sensibilidade e estética me deu satisfação. A sala, da escadaria que leva à Rodrigo Melo Franco de Andrade, explodia em luz. Levei montes de puxões de orelha no Paraná porque "aquela máquina louca" impedia até de ver meus próprios desenhos, e eu, o desenhista, não necessitava daquela mídia. Enfim, é muito difícil mudar a natureza, gosto de luz. Olhei horas os carvões diretamente; o Marc Berkowitz ficou parado, de óculos, muito tempo, como quem contempla uma fogueira. Não havia por que fazer algo mais do que deixar a luz fluir, como quem recebe a música e divaga nos sentidos e sentimentos inconscientemente e, depois, num pequeno sobressalto, acorda e passa a perceber a realidade, ou o dado estético conscientemente. Foi bom passar



por essa experiência, *reperceber* a forma com aquela forte dispersão luminosa (e note que para mim forma não é só conceito de espaço, há a forma narrativa).

No entanto, os olhos têm seus limites de possibilidade. "Trinta é melhor que um." E isso complica. Não se pode olhar 160 mil watts de luz de vapor metálico de estádios confinados num cubo de 3 metros de lado. As serialidades dos baldes ou a complacente "mandala" de 320 metros de mangueiras tinham outro compasso nessa história.

É frente a Dan Flavin, ou o Madi? Ou outros? Trinta anos atrás Flavin pegou lâmpadas para realizar obra. Sinto em Flavin que suas instalações me situam numa plenitude paradisiaca, como se estivesse em outra dimensão, em calma e segurança (isso independente de um juízo estético). É como se um sentimento de perda da realidade tomasse conta do meu ânimo. Vejo, então, que minha seriação de luzes busca o contrário: a provocação, a insegurança. Como no caso do São José Carpinteiro, criar com a cópia. Ou com a *Ginevra Benci*, de Leonardo, onde copiava o mesmo quadro de diversos impressos (livros), para mostrar, a nível de obra, a diferença de cor e dimensão nos impressos de obra de arte, que na maioria das vezes fazem parte do processo de informação sensível do artista no Terceiro Mundo. O desnível entre a obra real e a impressa. Ou mesmo hoje quase todo o processo de informação se dá por reprodução, onde até o exercício de sensibilidade e estética se dá muitas vezes pelo impresso.

Porém temos também na arte de hoje o delírio anti-hedonista, quando o "belo" se dá pela força atordoante do rock, pelas experiências sadomasoquistas do Grupo de Viena de Arte Ritual, que usa experiências sensíveis radicais.

A luz intercalada com o espeto de churrasco provoca alteração do sentido de espaço pelo ofuscamento — perda da noção de distância, gerando insegurança. A noção proximidade/distância da

obra se altera, como em algumas obras da *op-art* em que o corpo do espectador se movimenta para acompanhar o ritmo das formas no quadro. Há uma obra de Flanagan, no Louisiana da Dinamarca, em que uma cabeça humana dá uma testada num sino que quase mata de susto de tempos em tempos quem percorre o museu. E os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções. Mas maiores, muito maiores, que talvez Bachelard, que não gostava de lâmpadas, mudasse de opinião (isso não quer negar a beleza da chama de vela).

Quando montei a parede de luz, com espetos de churrasco intercalados, resolvi proteger a obra com três paredes de cortinas quase transparentes. Passei a ver a luz aprisionada como um volume, portando uma forma; era um paralelepípedo de luz, e não uma sala iluminada. Imaginei que, se tivesse todas as paredes cobertas de refletores, teria a sensação parecida com o *Cubo de Espelhos* (essa obra está no MAM de Bruxelas), onde se entra e fecha a porta. Ai parece que se vai cair no abismo, o deslumbramento é vibrante, os sentidos se alteram porque não se tem mais os pés sobre o chão. O mesmo se dá frente ao refletor, é uma variante, os sentidos nos dão sempre as mesmas sensações, o importante é descobrir, criar novas formas de senti-lo.

Da parede de luzes, sem os espetos, cheguei ao *Cubo de Luz*, talvez próximo do Concretismo latino-americano (imagem viva, caliente, sensual). Me lembro de quando vi pela primeira vez o *Cubocor* de Aluísio Carvão, para mim obra fundamental da arte brasileira, tanto quanto *Macunaíma* de Andrade ou o Tropicalismo de Oiticica.

O *Cubo de Luz* tem por paradoxo um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível.

Uma parede do cubo aberta me parece razoável para que se possa ver efeitos do feixe de luz sobre a névoa, chuva etc., e que torna a obra mais perceptível ao público do que se toda a luz fosse totalmente confinada.

Falando de criação, Philo\* (o Alexandrino) nos conta que a luz era uma imagem do Verbo Divino, era uma "luz invisível" perceptível apenas pela Mente. Dessa "totalidade-de-luz" o sol, a lua, as estrelas e os planetas retiravam porções de acordo com sua capacidade. O próprio processo da luz, passando de invisível para visível, tornava-a inevitavelmente menos pura, por entrar na esfera dos sentidos.

Schwanke

\* Philo Jadaeus, *On the Creation*, trad. inglesa Colton e Whitaker, Loeb Classical Library, *Odisseia dos Essênios* de Hugh Schonfield, 1984, trad. Júlia Barany Bartolomeu. Editora Mercury, SP.

*During my UFF Art History classes, the subject of Caravaggio's chiaroscuro became a constant idea to me. Light in maximum quantity exquisitely exhibited. I compared Caravaggio to Guido Reni, whereon Reni was invaded by light but all clear, and with no contrasts. At that time my work was based on Renaissance works. I reproduced, La Tour's São José Carpinteiro, for instance, as a serious armchair (drawed, but copied from a design magazine), and beside there was a hand lighting a match (also drawed and copied from an advertisement).*

*The chiaroscuro subject became an obsession to me. Any thing was shape, I saw everywhere the shadow shape making a shape out of volume. I began shooting flashes and taking pictures of the house angles. The shadow on the doors outlines and furniture at the old house in Curitiba became thick black horizontal and vertical traces just like Mondrian's (I did not intend to justify the neoplasticism present in nature or in everyday life, but they reminded Mondrian due to the shape taken by the doors outlines shadow in the picture).*

*A friend of mine, who is an electronic engineer, told me that with the voltaic arc I would get a permanence of those black traces by direct vision, because the voltaic arc beam of light was continuous. A technician from a cinema in Curitiba gave me an old motion picture projector with*



Breve relato sobre atos administrativos de Schwanke nas exposições Bialal de SP e Parque Lage Rio de Janeiro.

Sem dúvida alguma nossas autoridades culturais tem acompanhado minhas exposições de artes plásticas. Exeto Marina Mosimann e outros poucos tem tido conhecimento de meu trabalho administrativo, que tem permanecido nos bastidores. Mas é devido a esses bastidores que a fachada tem reluzido na medida do possível.

Na Bialal, administrei uma equipe de aproximadamente 10 engenheiros e arquitetos que não se conheciam, nem poderiam se reunir por questões de custos entre SC e SP. Além das equipes de marketing.

O percurso dos apoios atingiu Brasília. Numa ação conjunta entre PDS, PMDB e PT, governos que participaram da produção geral. Havendo uma coordenação entre Governo do Estado de SC, do Município de Joinville, Fundação Cultural de Joinville, MAJ, Eletropaulo, Siemens, Osram, Nissei Instaladora, Kroppy Engenharia, Bialal de SP - Curadoria e Diretoria Administrativa, Prefeitura de SP - Departamento de Parques e Áreas Verdes, Departamento de Patrimônio Histórico, Serviço Regional de Proteção ao Vão, Departamento Regional de Aviação Civil do Aeroporto de Congonhas. Esse trabalho levou sete meses além das cinco exposições coletivas realizadas no mesmo período. Todas tendo minha mão nos serviços de divulgação - que foi base, apoio e prestação de contas do complexo encaminhamento das diversas questões.

Na exposição com obras públicas no Rio de Janeiro em 1990, com orçamentos estourados pela alta inflação (perto do lançamento do plano collar), mil peças de plástico compuseram uma exposição de escultura pública (premiada uma escultura por Júri Nacional). A escultura colocada em plena Praia de Botafogo tinha 25 metros de comprimento por 4 de altura. Trabalharam na complexa montagem mais de 10 pessoas, envolvendo a Riotur e RioArte. Essa montagem praticamente dificultada pelas filmagens das TVs Globo, Manchete e Silvio Santos que fizeram vasta divulgação em cadeia nacional. Também divulgação e comunicação foram realizados concomitantemente com a montagem da exposição, seguindo os rigores de prazos no Rio, pesquisados anteriormente (ex: divulgação em Revista 1 mês de antecedência, TV 4 dias.)

Os contratos de prestação de serviços redigidos pelo artista abrangiam trabalhadores de SC, do Rio: entre pedreiros, marceneiros, agente de segurança e empresas empreiteiras (ex: construção estrutural de ferro de 1 ton. para colunas). Tudo realizado com levantamento de 3 orçamentos. Impressos produzidos desde lay-out, produção fotográfica, texto e acompanhamento gráfico exclusivamente pelo artista.

Resultados como uma página no Jornal do Brasil, 3 matérias no "Globo", páginas em todos os outros jornais cariocas, 2 minutos no HOJE da Globo, numa época em que expunha no Rio o criador mundial da Pop Art, o inglês Richard Hamilton no Museu Nacional de Belas Artes - pode-se considerar um resultado satisfatório, um resultado administrativo satisfatório - a ponto de receber comentários ciumentos de que a administração superava a criação.

SCHWANKE

S

3. CARTAS

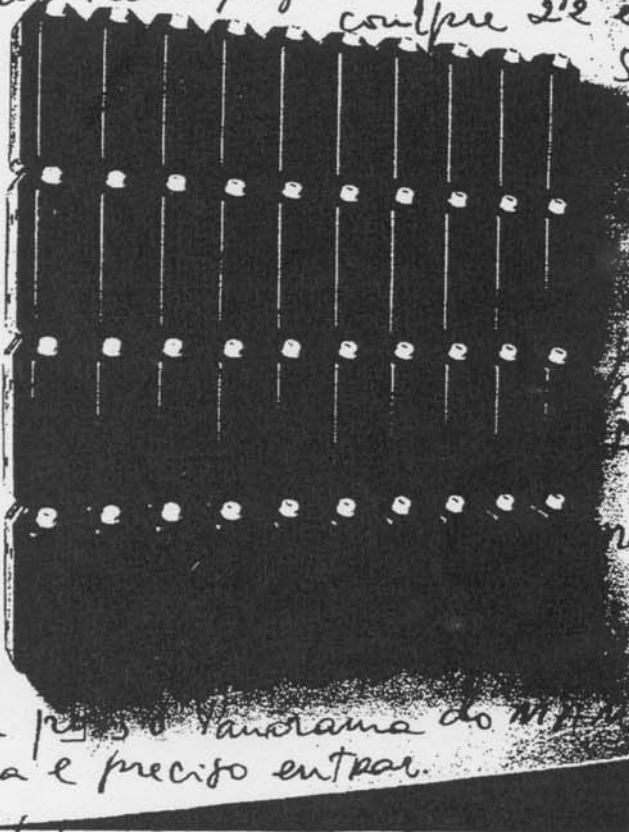
Jlle 12 maio de 1981.  
Cano Di Hanno.

Assua 91

O Sr. não imagina o que estou coen-  
do - ainda não consegue marcar a data de  
expor o projeto no BB de Jlle, em Jlyos vai  
ser dia 27/ a 7/7 na Agência do Centro,  
já estou com os painéis prontos. Essa semana  
tive que despechar os trabalhos p/ P. Alexe, 1  
caixa com 120 kg eram 3 outras menores, o  
painel de perfis de 1985 ficou com uns  
5m x 4m. Tenho expos individual na MASC  
em junho (de trabalhos de 1976 a 1982); Ex/ro Citi-  
va no Jndeed Prometen fibertus - a expos in-  
dividual de SP em OUT e a Bienal que está  
top complicado, agora quero que a prefeitura  
compre 22 e o governo 23

Schwabe  
Sem título 1989  
Plástico, ferro  
2.10 x 2.10 x 0.38 m

30 perfis e 3/5m  
fazendo 19 ao  
projeto J.



spots parecido  
na da terra  
O governo  
deu 2 cartos  
re comenda-  
ção e refizo  
pedida p/  
PHILIPS e Ona  
fo de lançada  
45.-9 por  
mare de cfe  
con resbamos.  
tor a SPena

germana p/ o panorama do m/ p/ ser de  
cultura e preciso entrar.  
PS o i

Jouville, 19 de junho de 1981.

Caro Frederico <sup>maimtentement</sup> ~~Pompadour~~ (1).

Estou quase pronto com a exposição individual de S.P. Produzi 9 trabalhos com perfis de plástico da Profoplast - Grupo Cipla. A montagem está sendo realizada na própria fábrica por um técnico em corte e montagem de plástico. Essa fábrica faz paredes divisórias, forros, frende dors, de arquivo etc. Foi super interessante trabalhar lá um mês. Agora no fim recebi a notícia que não vão poder patrocinar o resto da exposição (catálogos, convites etc - não sei o que aconteceu, mas é um fato).



A exposição está bonita, a forma tem uma "elegância" concreta e dionisiaca. São só linhas e listras em relevo, trazendo de volta Gidget Riley ou Dionísio del Vanto, ou Frank Stella, ou Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Jesus Raphael foto, até o Josef Albers - mas trazendo eles até um fato diferente, tão eclético quanto foi trazida a arquitetura grega ao renascimento (se não for pretencioso demais!) - mas pelo menos é explícito.

São quase todos "quadros" de parede. Não se conhece os materiais depois de colocados na obra, e são muito surpreendentes por isso. Além de uma dose unijó trágica na cor e composição.


Até se poderia ter uma leitura tipo "fibrilação" as listras como commente

FIBRILAÇÃO

mente trepida - dilatação é o que faz a  
 oração na hora do infante, bate tão rápi-  
 do que não bombe mais sangue, só trepada.  
 Há um trabalho que é um grande quadra-  
 do vermelho de 1m x 1m como se fosse uma  
 grande veneziana e outras ao lado bem  
 maior todo branco. Poderia até haver  
 uma leitura interpretativa ligada à  
 tragédia da fibrilação (vermelho) e a  
 conquista da morte como um encontro  
 trágico, dionisíaco.

Estou remetendo à V alguns dos perfis  
 usados, mas há coloridos. Alguns ficam  
 quase sacros. As listras encantam  
 sempre os pentidos com um ar de  
 elegância, uma elegância não siuda  
 mas sim humorada, vem por isso  
 deixando de ser milista. É também  
 diferente V fazer listras e serialismo  
 com repetições de cores com mate mais  
 apropriados. É como beber vodka e  
 água, são iguais <sup>na aparência</sup> ~~os outros~~ mas não  
 a quem bebe! É como perfil  e perfil 

Segue também o projeto do "Pecado  
 do Círculo <sup>em</sup> metafora". Que seria a  
 apropriação de um "ingênuo" e "infantil"  
 corocel "tipo sicho de seda". Ou de ca-  
 valinhos até que vi uma vez isolado  
 no Les Halles de Paris, no meio daque-  
 la praça moderníssima que daqui a 10 anos  
 vai ser feiosa.

O carrocel será colocado na Praça (B) L. p/ todos andarem. Vão fazer com a movimento o percurso do círculo. A figura mais perfeita da geometria. Que perfezmos diariamente com o movimento de rotação da terra. (O Victor Weirilles fez um círculo pintado e cobrava entrada p/ as pessoas verem, era um anel cilíndrico de papel com pinturas que as pessoas percorriam e viam como o Sol na ~~360~~ de Ouro Preto 360°. Quando contei o assunto ao Jans levei uma bruta BRUTA susto. O Wesley Duke fez havia feito um trabalho chamado Helicóptero (alt. 60) em que uma poltrona (?) girava em torno de uma pintura de SP  até que

a paisagem desaparecia, como o anel de Newton. Não quero nada com a visualidade, quero exercício dos sentidos com a imaginação. O Jans no texto acho que não apreendeu muito esse sentido. É um processo mental o trabalho. Aho que existe uma ordem de sentidos plenamente mental, independente do corpo, o corpo e algo primário, seus sentidos geram desestruturação de um ideal clássico elevado. A pior tragédia é o corpo.

O "posseio do círculo, como metáfora" e a ligação direta da sensação da imagem do círculo na memória, a nível de prazer. Por que o carrocel? Então porque o corpo e o carrocel tomam parte? Pelo cerimonial! É como apertar a mão com luvas.

É uma forma esquizofrênica de remi-  
 niscência a um plano hipotético. O Plano 4  
 da geometria, do ponto, da linha e do  
 infinito. O Eulero, pois precisamos  
 ser conduzidos a um evento num  
 plano hipotético, e nele usamos o  
 gozo, como exercício do prazer. Vou  
 usar algumas coisas que Susan Sontag usa  
 sobre a metáfora no texto 10 percu-  
 so antes de ser realizado tem que ser  
 programado, dimensionado. (Lembro do  
 seu percurso no Rio pelos caminhos + distân-  
 cia - esse dimensionamento é um dese-  
 nho na memória, um mapa, que pode  
 ter uso no exercício do prazer. Pode  
 ser relativo à estética e beleza como  
 linha, por exemplo quando vamos di-  
 recionar nosso percurso no trânsito  
 para irmos de um lugar a outro.  
 Trilhar a estética, na trilha mental  
 do percurso do espaço a ser realizado!  
 Fechar os olhos p/ não esbarrar em  
 superfícies (por exemplo superfícies  
 não cubistas) → terra, móveis, ma-  
 deira e folhose tudo que inte-  
 interrompe  
 o olhar. Uma árvore interrompe o olhar!  
 (Talvez por isso mesmo aquela mulher mandou  
 cortar a floresta no jardim do toure,  
 era folhosa demais poluindo o olhar!)

atual,

Schwartz



Caro Professor Hoarix, Jlle 23A00.90  
 O objetivo desta conferência é lhe informar que acaba  
 de ser um dos contemplados como Edital de Estímulo as  
 Artes Plásticas do Prêmio de S.C. Realizarei um projeto com  
 25 lâmpadas, 42 mil Watts no  
 MASC. Como pode  
 ser visto, sua ajuda  
 na montagem do  
 prototipo da obra  
 no MAJ valerá  
 Altenciosamente  
 J. G. Duarte

F.S. De joizville a milhe-  
 - Probeta pia inice  
 becta por pelo furi de  
 de lago catfirment



A Deposição de Cristo (1602/04)  
 1,3 x 2,03 m — Pinacoteca de Vaticano, Roma

Caro Sêrvulo

Desculpe insistir, mas meu trabalho com baldes, bacias e mangueiras considero caso superado, além de o de mangueiras ser p/ áreas internas, e as colunas de baldes e bacias custam muito caro p/ montagem, pois tem estrutura interna de ferro, necessita buraco de 1m no chão concretado etc e tal. A espo do Rio custou em produção US\$10.000,00 Meu trabalho atual está novamente beirando o conceitual, que foi a final onde ele nasceu. Sempre me apropriei do já existez até de obras de arte (coisa de Duchamp com a Mona Lisa etc.).

¶ "Percurso do Círculo" nasceu a bem mais tempo - não foi uma idéia p/ a exposição de escultura perecível de Fortaleza, mas seria bom se fôsse realizada aí. Quero que as pessoas intuem sobre o círculo, desenhado no espaço por elas mesmas. Isso acontece quando V toma um carrocel, ou uma roda gigante. Apesar de V fazer isso duplamente por morar na terra ( movimento de rotação e ~~translação~~). Mas quero tornar a coisa mais evidente e mais ironica. Quero que a Fundação alugue por um dia um grande carrocel, ou uma roda gigante. Coloque na praça por um dia gratuitamente. O nome da obra será "Percurso do Círculo". Isso é minha obra e minha proposta. Está inscrita assim. Como eu dependeria de V p/ execução, poderá ou não ser realizada. Mas como conceito já é algo existente e real. Gostaria que como tal fosse respeitada a criação. Gosto muito de V. acho ótimo alguém de seu quilate, vivência, experiência e criatividade concreta esteja no Brasil trabalhando e sobretudo propondo na tua terra eventos a outros artistas, é uma atitude desprendida de egoísmo e altíssimo humanismo. Shalom.

Schwanke

**Texto sem título**

(escrito para um artigo de Liliãna Reales Ruas)

Autor: Luiz Henrique Schwanke

Dez 1990

Houve tempo em que os artistas pintavam. Hoje pensam, e escrevem suas obras. Portanto cuidado para não andar na contra-mão dos circuitos eruditos das artes plásticas. O exemplo maior Bárbara Krüger e Jenny Holzer. Aliás Holzer coroada na 44ª Bienal de Veneza (90) com o "prêmio dito político", já atravessava o meu caminho na Prospect 87 de Frankfurt. Seus bancos de pedra, lápides sepulcrais, requinte extremo com texto em letras romanas, nos colocam a obra de cunho moral e crise de consciência americana. Bancos no chão e painéis eletrônicos na parede (onde correm frases com letras vermelhas), "inquietam o espectador diante de certas contradições de nossos hábitos linguísticos em torno do político e do social". Chegando a ponto de dizer: "Quando ouço falar em cultura tenho vontade de sacar meu talão de cheques". É o canto da cotovia do eixo de influência americano no mundo das artes. A gota d'água foi a lei em que o Congresso dos Estados Unidos pode vetar verbas para o NEA National Endowment for the Arts. O tiro certo foi disparado pela ira do Senador direitista Jesse Helms (Carolina do Norte), contra a exposição do artista R. Mapplethorpe na Galeria Corcoran de Washington - depois dessa exposição ter percorrido vários países. Portanto quando o dinheiro for público poderá haver veto contra a liberdade das artes pelo Congresso dos Estados Unidos, o que poderá colocar a arte de pesquisa em desconforto. Perde os Estados Unidos a sua área de influência para a florescência da unificação européia, a vitalidade auxiliada pela valorização das moedas européias e o déficit americano com as conseqüências quedas do dólar, contribuem para que a Europa receba as atenções. Temos o marco valorizado, a Espanha se tornando cada vez mais potência econômica (ver Centro de Artes Reina Sofia), a Holanda potencializando as artes e o curador da Documenta de Kassel belga.

Nesse novo mundo unificado europeu qual seria a tendência predominante? Os caminhos individuais. Que dá mais liberdade ao artista. Pode tudo. É claro que a qualidade é a condição maior, num processo altamente seletivo. Não há tendência dominante. Na opinião de Casimiro Xavier de Mendonça (que foi curador brasileiro na última Bienal de Veneza e acaba de voltar da Alemanha), existe uma tendência à obra em três dimensões (vide Panorama MASC de H. Laus), pintores usando partes escultóricas e vice-versa, inter-relacionando técnicas. O excesso de informação provocando a experimentação em todos os meios de exercício de linguagem, par dar uma versão pessoal do mundo, com componente poético intuitivo, emocional e biográfico, completamente diferente dos anos 70 onde prevalecia conceito e teoria. Algumas exposições com hidro-eleticidade, onde a energia é tirada da natureza sem o perigo nuclear ao meio ambiente. ( ) o texto até aqui reflete idéias de Casimiro Xavier de Mendonça, com quem realizei entrevista para escrever este artigo.

Pessoalmente sinto a Alemanha super preparada (a que era Ocidental). O super-renascimento alemão se potencializa fazendo inveja aos anos 20 em Berlim. Colônia, Frankfurt, Munich, Dusseldorf, Hamburgo, Stuttgart e Berlin concentraram nos anos 80 o máximo de fermentação/depuração nas artes. Tudo que foi bom passou lá. Não há megalomanias colossais arquitetônicas, pois a medida é o homem, a um nível de Brahms, Beethoven e Bach. A França que perdeu a luz com o deslocamento do pólo cultural para os Estados Unidos e depois Alemanha, agora com a unificação européia poderá retornar à ribalta, mas tendo que enfrentar a Espanha como forte competidor. O borbulhar nesses países se dá no inverno (ou proximidades) com as feiras de Hamburgo, Colônia, Frankfurt e Basileia, quando as galerias de arte contemporânea, quase oitenta por cidade, estão em pique total. Qualquer vontade de aprendizado, de sentir o cheiro da cor e da forma nesse novo mundo termina com a primavera, e tudo vira um árido deserto do superno, é época de merecidas férias para todos. Conforme Frederico Morais o eixo Rio/São Paulo já adotou as normas do primeiro mundo, onde ficam para trás os críticos e se tornam caciques os galeristas de arte contemporânea. O que sem dúvida não é saudável devido os interesses de mercado.

Antônio dias no folha D' de 16/12 diz que se fosse escolher onde viver na Europa hoje

começaria pela Alemanha, depois Itália e teria como terceira opção a Espanha. Dias também aponta o vídeo como a arte do futuro.

Meine Damen und Herren, nós aqui precisamos de geld, muito geld para patrocínios confortáveis. Já temos algumas empresas campeãs no mecenato das artes como Sadia e Ceval. Com a ajuda conjunta de empresas e Secretaria da Cultura do Estado poderemos deixar de lado a "Síndrome Van Gogh", que tem por sintoma a pobreza extrema e a morte como resultado. Precisamos da ajuda do Sr. Governador que poderia fazer uma aproximação dos artistas com o setor privado na busca de recursos, mais recursos, nós artistas daríamos retorno institucional às empresas como em todos os países desenvolvidos. Precisamos de livros atuais de arte e assinatura das dez principais revistas de arte dos Estados Unidos e Europa. É claro que teremos capacidade de administrar a informação sem colonização. Temos a avalanche de troca de informação européia como vetor da produção artística dos anos 90, como ficaremos nós sem informação nesse fim de século? O simples ato de conhecer conforme Haroldo de Campos, inclui indispensavelmente o conhecimento teórico - é importante para o artista autodidata saber porque Mondrian no Neoplasticismo se recusou a usar o verde em suas telas. Há que se discutir em seminários os paralelos entre obra de arte e quadro, arte e artesanato, as diferenças fundamentais entre abstrato e concreto. Um work-shop onde fosse abolidas a figuração e representação, entrando em seu lugar a ciência/alquimia, com a ajuda de técnicos da universidade. Há que se pensar no problema da representação mais seriamente (a superfície da tela inflamando a visão independente de figuração, como o processo da música que chega direto aos nossos ouvidos). Nós autodatas, e somos muitos os que queremos cursos de semiótica, há que se discutir as novas idéias para se estabelecer forma e cor em detrimento do conteúdo (por exemplo: uma boa idéia, um nobre tema moral, podem fazer uma grande obra de arte? Não, o que vai contar é a criação do artista a nível de cor e forma, só elas podem tornar o conjunto uma grande escultura ou pintura, portanto só interessa o que pode, e quem pode é a cor e a forma, esse assunto é brilhantemente abordado por S. Sontag e Otávio Paz em "Contra a Interpretação" e "Conjunções e Disjunções" respectivamente. Todas as cidades do interior que compõem o estado clamam por mais agitação cultural. Frederico Morais é brilhante quando diz que o artista não tem por objeto resolver questões sociais e econômicas. Nenhum país pode prescindir da existência do artista, deixar de sonhar, porque o sonho é fundamental à própria saúde mental do povo. (entrevista concedida à Nery Pedroso em "A Notícia").

O exercício de curadoria, sob o aspecto museológico, mostrando, por exemplo, a obra de Lígia Clark do MAJ pelo interior do estado, com projeções de slides e conferências sobre o neoconcreto junto com as atividades sensoriais de Lígia desencadeariam um processo salutar na nossa cultura (idem ao MASC). A própria indústria beneficiaria com a absorção de técnicos sensíveis com a manipulação desse material. Precisamos trazer de volta as penas ausentes a tempos do exercício da crítica, para somar às que já possuímos. A arte erudita de Santa Catarina poderia se reunir mais para despertar, na medida do possível, um pensamento comum, já temos um apogeu na arte ínsita que é invejável no país e em diversas partes do mundo. Enfim precisamos ouvir Wagner de manhã sem deixar de danças rock à noite. Temos que ajudar H. Laus a conseguir que o MASC seja todo pintado de branco, assim nossas obras valorizadas exclusivamente por suas cores e formas. O nosso MASC é maior que o Kunstverein de Berlin, e tem condições parecidas de estrutura.

Enfim, um tributo. Aos diretores de Museus, aos empresários de comunicação que nos cedem centenas de páginas anuais e provavelmente horas em rádio e televisão. Que os editores de variedades, críticos, jornalistas, colonistas nos dêem em 91 tanto espaço quanto em 90, afim de que se permita ainda mais reflexão no pedaço. Feliz Ano Novo.

**Cubo de luz, Antinomia** (obra de Schwanke na 21ª BISP)

Autor: Luiz Henrique Schwanké  
1991

Dentro da jaula, a 25 metros o leão parece manso.

Porém através de guindaste ou andaime, com aquelas roupas térmicas de bombeiros seria possível adentrar a jaula do leão, onde a obra ocorre, nos 3x3x3 metros do cubo. Na verdade o leão não é tão manso assim, o olho humano é que é decepcionante, pois, na verdade não poderia colocar lá dentro olhos humanos a contemplar 90 mil watts de luz que é equivalente a um estádio de futebol, cujos postes foram apropriados para realizar a obra. Só que a luz desse estádio fica confinada em 21 metros cúbicos. Talvez fosse menos decepcionante colocar as lâmpadas todas viradas para fora. Seria também um Cubo de Luz mais empolgante ou superficial. Virar as lâmpadas para dentro é renunciar ao deslumbre do lustre, à pirotecnia, ao artifício. Busco o seco, como a dobra do ferro. O monstro do filme de terror provoca medo menor que estar ao lado do monstro verdadeiro (pois, pode-se desligar a TV ou sair da sala).

Quando o corpo pode ser ferido em exercício da sensibilidade, temos um limite. O corte da faca na barriga mata e impede o gozo total sensível dessa experiência. O prazer estético/ sensível não pode ter limite. E o corpo é limite.

Na verdade não posso colocar 45 lâmpadas de 2.000 watts de multivapores metálicos a 5 metros de um público de 400.000 pessoas. Ou convidar o público a olhar uma lâmpada de 2.000 watts a um metro de distância, a fim de impor o claro-escuro. No "Cubo de Luz" essas lâmpadas só podem ser vistas a uma distância de 25 metros no 3º andar da Bienal. De onde só se vêem três lâmpadas diretamente, isto é, 6% do total. Se o tempo estiver sem umidade, ou precipitação no ar, praticamente nada será visto de dispersão luminosa.

Para o completo exercício dos sentidos teríamos que adentrar o plano euclidiano. A matéria é um horror, o corpo um impecilho, na mesma medida que o verde é impuro para Mondrian. Deslustrar os olhos pode ser superficial. Contem-se as árvores, como fabulou-se a respeito da favorita do Rei, para ver adiante. A superfície, mesmo no Cubismo limita o olhar. É necessário ter a reta e não a catenária (a catenária pressupõe a impossibilidade da reta quando esta for realizada com matéria, quando a reta for de forma escultória material). O exercício estético, de prazer sensível deve ser mental, intelectual. Precisamos cortar as árvores cujas folhas barram o olhar além da linha do horizonte. Outro horror da escultura é a gravidade que impossibilita ao ideal estético. A gravidade que é capaz de desviar o raio de luz, depressupõe o delírio e oculta o belo e faz da reta novamente uma impossibilidade.

O "Cubo de Luz" é a perseguição de um ideal utópico (se a intensidade de luz for aumentando gradativamente até o infinito teríamos um cubo matérico).

- O vão de luz é método e medida. É único e utópico pois persegue possibilidades. Reflexões sensíveis a nível mental.

- A idéia de efeitos pirotécnicos desviou a idéia essencial da obra. Me diziam que seria formado um obelisco no céu. Não cortei esse processo imaginativo porque não imaginava realizar a obra materialmente, e porque não acreditavam quando eu dizia que não haveria obelisco, mas dispersão luminosa - caso houvesse precipitação...

O faixo/obelisco é delírio criativo da imaginação e é efeito e não essência. Foram buscadas derivações de efeitos luminosos no cubo. Nada contra, mas a idéia é concentração luminosa no cubo, isso é a realidade da obra. A obra essencial não pode deixar de subsistir quando uma derivação frustra a imaginação.

Muitos efeitos poderiam ser conseguidos com a parafernália de show de rock, e arcos voltaicos. Onde há concentração e não dispersão luminosa. Dois objetivos díspares em iluminação. Não se pode iluminar jogadores de futebol com feixes de

arco voltaico, e na obra existe a apropriação do poste de estádios. Na verdade interessa exercitar o sensível diante da luz não solar, da maneira como se vê a luz na pintura, que também não é solar. Essas são questões fundamentais. Teriam dito que o "Cubo" seria pintura. Introduzir nas pessoas a idéia do "Cubo de Luz" via dados técnicos gerou fantasia. Isso pode ter sido perverso, mas não mentiroso. Licença do DRAC e DRPV do aeroporto leva a imaginação às nuvens. Retira

os pés do chão. Isso provocou o desenho mental de uma monstruosidade luminosa de efeitos estonteantes. Ora, a luz do sol passa ao lado da lua à noite e o céu continua escuro, só a lua fica iluminada por refletir o sol. O delírio do processo imaginativo colocou a fantasia como essência. A obra é processo mental no aspecto essencial. Levar a imaginação à essência, mesmo com a pequena intensidade luminosa visível, e teremos um novo cubo.

**Textos de autoria da pesquisadora sobre Schwanke**

## REVENDO A CASA TOMADA..., TÃO ATUAL COMO EM 80

Nadja de Carvalho Lamas \*

Dentre as várias mostras de artes visuais no Brasil, o *Salão Nacional Victor Meirelles* tem se destacado pela sua crescente qualidade e pelo empenho de seus organizadores no sentido de que seja representativo da produção artística contemporânea nacional.

Propondo uma ampliação nos objetivos do certame, o *VI Salão Nacional Victor Meirelles*, no ano de 1998, vem abrir espaço a uma sala especial, com curadoria específica, de um artista catarinense cuja produção artística está referendada pela crítica nacional. Para estreitar esta mudança, que deve se repetir nas próximas edições, a curadoria-geral do Salão optou pelo joinvilense *Luiz Henrique Schwanke*.

Falecido precocemente em 1992 - aos 41 anos e no auge de sua carreira - *Schwanke* foi um artista de atuação e de poética intensas. Seu percurso artístico foi marcado por uma incessante busca da contemporaneidade, através da leitura e recriação da história da arte, pela qual procura estabelecer pontes instigantes, e às vezes desconcertantes, entre correntes da arte atual. Dentre os destaques de sua premiada trajetória, podem ser citadas a participação na *21ª Bienal Internacional de São Paulo* (pág. 50) e na *Bienal Brasil Século XX*. Nesta última, *Schwanke* estava entre os 26 artistas, escolhidos pelo crítico *Agnaldo Farias*, para o segmento *A atualidade: de 1980 aos nossos dias*.

Ao se pensar numa *sala especial*, principalmente de um artista já falecido, costuma-se imaginar uma retrospectiva, ou ainda uma ampla seleção de obras de diferentes fases de sua produção. Entretanto, esta não é a proposta da curadoria, tendo em vista a característica do *Salão Nacional Victor Meirelles* e pelo fato de que o próprio Museu de Santa Catarina já realizou, em 1994, uma grande retrospectiva do legado de Schwanke, com destaque às suas fases mais conhecidas.

Buscando aprofundar e ampliar o reconhecimento do público e da crítica nacional à ampla contribuição de *Luiz Henrique Schwanke* às artes plásticas brasileiras, esta curadoria optou por expor uma fase ainda pouco estudada, mas nem por isso de menor importância, de sua instigante obra. A proposta é de re apresentar uma exposição individual, tal como foi reunida pelo próprio artista em novembro de 1980, na Galeria Sérgio Milliet, da FUNARTE, no Rio de Janeiro. Sua presença naquele espaço foi resultado de um prêmio conquistado no Salão Paranaense de 1979, com a série de desenhos criada a partir da obra *São Sebastião*, de Antonello de Messina. Tenta-se, portanto, reconstituir aquela exposição, a partir das fotos e dos slides constantes do espólio do artista, procurando manter a máxima fidelidade.

Em sua montagem original, a exposição foi apresentada somente naquela data, muito embora alguns dos desenhos que dela fizeram parte tenham sido expostos ao público isolados do conjunto, principalmente nas retrospectivas após sua morte. O título indica as três propostas presentes na exposição: *a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo; desenhos de 1978 a 1980; apogeu do claro-escuro pós-caravaggio*.

A primeira proposta a ser abordada é uma instalação que ocupou o centro e quase a maior parte do espaço da Galeria, tomado por metros e metros (cerca de quinhentos) de papel branco amassado. Eles parecem uma avalanche que cresce, como que tomando todo o espaço. Esse aglomerado simboliza os inúmeros desenhos que não deram certo, como a dizer que os desenhos que estão na parede são os resultados positivos das pesquisas e mais pesquisas. Que arte, também, é trabalho de investigação criteriosa e profunda. Há uma nítida intenção de revisitar a história da arte, de conceituar determinados pontos e que nem tudo, efetivamente, dá certo. Há, também, os desacertos na caminhada.

A instalação foi inspirada no conto do escritor argentino Júlio Cortázar, *A Casa Tomada*, no qual um casal de irmãos, de meia idade, habitam um casarão antigo. São pessoas de posse e de hábitos bastante arraigados. De repente uma parte da casa é tomada e eles se instalam naquela que restou. Lamentam as coisas que ficaram, mas se adaptam à nova realidade. Com o tempo a outra parte também é invadida, eles saem, trancam a porta e se dão conta de que tudo o que tinham ficou para trás. Viram as costas, jogam a chave no bueiro e se vão...

Os desenhos que não deram certo são um pouco isto, eles vão invadindo cada vez mais, porque são tantas as tentativas, até que tomam todo o espaço... A associação com Cortázar e com o realismo fantástico é muito feliz. Este gênero literário caracteriza-se pela entrada do mistério na cena da vida real, colocando-nos diante do inexplicável. Tudorov (1975), coloca que "o fantástico implica pois na integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados... A hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico".



No conto, o leitor tem, com intensidade, a sensação de invasão e depois, é como se um vazio nele se instalasse. A casa está tomada, está cheia, mas os donos já não estão mais ali. A incerteza gerada leva a perguntar se realmente houve invasão, se houve, por quem? por quê? Causa um certo estranhamento, pois o fantástico explora o espaço interior; tem uma estreita relação com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação (SCHNEIDER, apud Tudorov).

Os papéis brancos amassados causam esse estranhamento, incitam o público a tentar imaginar os desenhos que não deram certo, que desenhos eram estes, mas os papéis estão em branco, não há nenhum registro de tentativas, mas estão amassados e são muitos, muitos... A sala está tomada!

Esta obra revela princípios do realismo fantástico e, também, da arte conceitual que perpassa todas as obras que compõem esta sala e que se manterá nas fases que se seguem na sua "démarche" artística.

Mas existem os desenhos de 1978 a 1980, que estão expostos na mesma sala sugerindo, talvez, que sejam os desenhos que deram certo. Na exposição de 1980, na FUNARTE, havia 30 desenhos. Com eles, apropriando-se de obras clássicas, Schwanke reescreve a história da arte, através das imagens retiradas de revistas de móveis e de publicidade. Neste Salão estão 26 dos que estavam presentes na Sérgio Milliet, dos outros quatro, não se sabe quem são os proprietários.

Os desenhos, de características hiperrealistas, fazem referências à Pop Art. Nesta época, Schwanke conciliava as atividades de publicitário, de artista plástico e de teatro (cenógrafo, ator e autor). Com a publicidade



aproxima-se da Pop Art e, por consequência, de Warhol. Essa aproximação foi determinante, no sentido de que sempre foi uma referência, mesmo quando o artista criou pontes com outros estilos (LAMAS, 1996).

O gesto artístico de apropriação, uma constante na obra de Schwanke, tanto pelo desenho de imagens de *design* como pelas releituras das obras dos grandes artistas do passado, de certa forma o aproxima de Duchamp, colocando-o na usadia de uma produção pós-moderna, muito embora essa terminologia não tenha consenso. A sua poética caminha no sentido de dar um novo significado ao existente.

Os desenhos são divididos nas séries: *São Sebastião*, *Cadeiras*, *Dedos*, *Conversas sobre Mondrian* e *os Duplos*; todos inspirados em alguma obra considerada "clássica".

A série *São Sebastião* (pág. 15) é uma referência à obra com o mesmo título, de Antonello de Messina. A figura do santo foi substituída pelo retrato de Peter Jubel, apropriada de uma campanha publicitária. Esta imagem é decomposta em seis partes, cada uma corresponde a um quadro, tornando-se, assim, uma série de detalhes da referida obra. Antonello de Messina, pintor siciliano, parece ter sofrido forte influência da pintura flamenga. Foi um dos artistas que impulsionou a substituição da *têmpera* a ovo pela técnica a óleo. Mas a sua principal contribuição para a arte foi o uso da luz na definição da forma e dos detalhes. Schwanke diz em um texto que a luz sempre foi algo que o instigou desde o tempo das aulas de história da arte, na faculdade, razão pela qual se acredita que a escolha da obra de Messina tenha forte relação com sua busca da luz como fenômeno estético.

Os desenhos com "cadeiras" integram o conjunto das obras nas quais as figuras são substituídas de forma irônica por poltronas e cadeiras, evidenciando-se em cada uma a relação com a personalidade da figura retratada.

Na obra *Paulina Borghese Bonaparte* (pág. 41) vemos uma retomada da obra *Pauline Borghese como Vênus*, de Antônio Canova. Schwanke retrata Pauline como uma cadeira de descanso, uma espécie de cadeira do papai, desenhada e copiada de uma revista de *design*. Embora as formas da poltrona sejam arredondadas, há uma limpeza na forma e um rigor muito acentuado, na representação. Na escultura de Canova, Pauline está recostada sobre uma *chaise long* e seu olhar se dirige para o lado, enquanto seu corpo se volta para a frente. Embora a obra seja tridimensional, o que pressupõe que o espectador poderá olhá-la de todos os ângulos, sua concepção nos remete a uma visão bidimensional, como se estivesse contra a parede, tal como um quadro. Pauline tem o corpo semi-nu e carrega nas mãos uma maçã. Schwanke, em sua obra, dá um grande destaque para a maçã, enquanto Canova, a representa a partir do ideário neoclássico, talvez na tentativa de afastar as idéias maledicentes, representando o *fruto proibido* de forma discreta. Schwanke explora justamente essa contradição a partir de um referencial plástico e conceitual contemporâneo.



**São Sebastião (detalhe) / de antonello de messina.**

*São Sebastião, de Antonello de Messina.*  
Ecoline, lápis de cor e letreset s/ papel.  
1978.

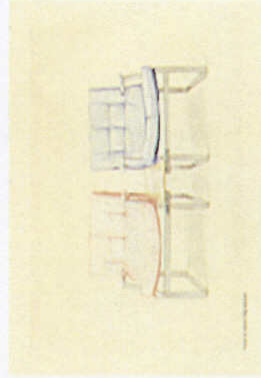
Da mesma série tem-se a apropriação da *Anunciação*, de Leonardo da Vinci (pág. 38), em que a Virgem é representada pelo desenho de uma poltrona de *design* moderno, em que os braços se abrem sob a incidência de uma forte luz. Do lado oposto à poltrona um dedo polegar é diri-

gido à Maria. O dedo simboliza o gesto de indicação proferido pelo anjo Gabriel, ao anunciar que ela, a Maria, entre tantas mulheres, havia sido escolhida para ser a mãe do filho de Deus. O tema bíblico da anunciação integra a farta iconografia do assunto, desde a Idade Média.

Da obra *Rosa e Azul*, de Renoir, Schwanke busca a jovialidade, a leveza e a intensidade da luz e com ela estabelece um diálogo desconcertante criando duas cadeiras, cujo *design* as mantém unidas por uma barra de ferro. Esse detalhe do *design* é significativo pois as meninas de Renoir estão de mãos dadas. A largura do assento das cadeiras estabelece relação com as saias das meninas, armadas pelos babados. A luz presente nos assentos rosa e azul, das cadeiras, faz referência direta com os efeitos luminosos sobre as faixas que adornam os vestidos das meninas. Mais uma vez, Schwanke busca a luz com intensidade e sutileza.

Mas retomar Cortázar é preciso, pois os desenhos geram um desconforto ao espectador uma vez que a substituição das figuras humanas por cadeiras é algo inimaginável. Schwanke satiriza ao jogá-las aos nossos olhos e, carregadas de novos significados, devemos olhá-las. A incerteza retoma o espectador, é possível tal representação da realidade, ou melhor, pode a realidade ser apresentada ou re-apresentada desta maneira? Estaria Schwanke ensaiando um passeio pelo realismo fantástico, nestas obras?

No conjunto desses desenhos percebe-se uma retomada da história da arte nos últimos quinhentos anos. Observando-se os tipos de cadeiras ou poltronas presentes em cada obra, substituindo as figuras humanas das obras originais, Schwanke nos induz a pensar na possibilidade de que esses móveis são também portadores de uma história. Estaria propondo uma relação



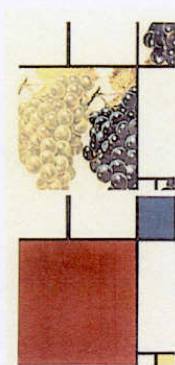
*Rosa e Azul*, de Renoir.  
Ecoline, lápis de cor e letraset s/ papel.  
1978.



entre a história da arte e a história do mobiliário, através da apropriação e da citação?

Na série *De uma Conversa com Paulo sobre Mondrian*, Schwanke novamente se utiliza do gesto artístico da apropriação ao dialogar com a obra *Composição com vermelho, azul e amarelo*, de 1930. Ele parte da obra tal como foi concebida pelo pintor holandês, porém, duplica a mesma forma do lado substituindo as cores por decalques. Estabelece aí um diálogo dos quadrados e retângulos do neoplasticismo de Mondrian com as figuras populares e industrializadas. Os decalques recolocam, no interior da arte conceitual, a nova figuração. Sugerem uma síntese dos dois estilos - neoplasticismo e Pop Art, pois a leitura dessas obras passam necessariamente por eles. Do neoplasticismo é possível perceber a via construtiva que passará boa parte de sua produção artística, tanto nos perfis como nas colunas de baldes e bacias, ou nas maletas ou mangueiras. Da Pop Art vem a apropriação, mas vem, também, a ironia, o sarcasmo e as imagens populares dos decalques. Imagens estas fartamente usadas como decoração, principalmente de cadernos escolares. Ousadamente, esses mesmos decalques são vistos e apresentados como elementos portadores de sentido estético. Dessa série constam onze quadros, porém nem todos acrescentam decalque, como é o caso da obra *Estudo do Vermelho* (LAMAS, 1996).

Curiosa e irônica é, também, a série com *Dedos* (pág. 45) e a *Banana* (pág. 18). Denominadas como *Pico do Marumbi*, *Cataratas de Iguazú* ou *Pedra do Cálice*, fazendo referência aos aspectos geográficos do Paraná, ao mesmo tempo em que cita Santa Catarina, numa atitude de auto-referência a um catarinense que incorporou o Paraná.



*Estudo - De uma conversa sobre Mondrian.*  
Ecoline, letraset e decalque s/ papel.  
1977.

Predominantemente nessas obras, o dedo é representado voltado para cima, indicando verticalidade. Mas o dedo desenhado não é o dedo indicador, e sim o polegar. Em termos de significados os dedos são portadores de atributos culturais e místicos. Para os bambarás, o dedo polegar é signo de poder e é neles que os chefes usam o anel com o raio. Ele encarna a força física e mental, o prolongamento da atividade da alma e o trabalho. Os valores numéricos 3 e 6 lhe são atribuídos pelos dogons, o 3 é um número signo de masculinidade e, na astrologia tradicional, é o dedo de Vênus. (CHEVALIER, 1996). Nas civilizações meso-americanas, notadamente astecas e maias, Vênus tem grande importância tanto para a elaboração do calendário como para a sua cosmogonia. Representava Quetzalcoatl, o deus da serpente de plumas, temido por trazer doenças ou deus da morte, que vinha trazendo uma máscara de morto. Entretanto, em outras mitologias, Vênus aparece como símbolo de feminilidade, da alegria de viver e refinamento estético. Ternura, carícias, desejos amorosos, fusão sensual, bondade, prazer e beleza são alguns de seus atributos.

A representação do dedo, como pode ser constatado nos desenhos, é também dúbia, apresentando tanto propriedades masculinas como femininas. Se para Schwanke, com certeza, é portador de significados, já para espectador tira a possibilidade de certezas e o joga de novo à sensação de estar no limite do *estranhamento* e do *maravilhoso*.

Na obra *Pinheiro*, há um desenho da caixa de fósforo em que faz uma denúncia à devastação das florestas do Paraná, cuja vegetação natural foi substituída pelo pinheiro reflorestado, com objetivo absolutamente mercantilista. O mesmo fósforo que acende, que ilumina, é responsável pelo impacto ambiental na região. É uma crítica social e se alinha às preocupações de ordem ecológica.



*Um pouco de Paranismo/  
Catarina em Curitiba.*  
Ecoline, lápis de cor e letretaset s/  
papel.  
1979.



Estabelecendo uma relação entre a representação conceitual de cadeiras, obras clássicas, dedos e o fósforo tem-se a obra *São José Carpinteiro de La Tour* (pág. 37), na qual o elemento visual "luz" toma força. Aqui, São José está representado como uma poltrona sisuda, desenhada sobre um fundo preto, embora receba uma luz intensa. Ao lado deste desenho há outro, só que com fundo escuro dando destaque a dois dedos que seguram um fósforo aceso iluminando aquela escuridão. Na obra de La Tour, a criança - Jesus - segura a vela que ilumina o espaço para São José nos seus afazeres e a luz é tão forte que transpassa a sua mão dando a sensação visual de transparência. O gesto de acender na obra de Schwanke é como se tivesse acendendo luzes na memória do espectador, despertando-o. Mas há, também, a evidência da apropriação da concepção religiosa de La Tour, pois os dedos sugerindo uma seta em diagonal indicam a poltrona no lado oposto. *"Poltrona e dedos com fósforo simbolizam situação oposta; a de São José que na condição de homem é iluminado, enquanto o fósforo e os dedos simbolizam o Cristo que é a própria luz, ao mesmo tempo, os dedos podem referir-se ao instante da criação, talvez uma referência a Michelângelo. O retângulo contém simultaneamente a luz e a sua ausência, uma simbologia da luz surgindo na escuridão terrena"* (LAMAS, 1998). Esta obra é uma síntese da concepção conceitual de Schwanke e das várias apropriações feitas por ele.

A luz, que através do jogo do claro-escuro, foi sempre motivo de investigação pelo artista, perpassou praticamente todas as fases, tanto do ponto de vista da representação, no caso dos desenhos, como da tentativa de materialização da luz ao propor as obras *Paralelepipedo de Luz e Antinomia* (pág. 50), anos mais tarde. Na terceira e última abordagem da exposição de Schwanke, a presença do arco voltaico, através do velho



*Um pouco de Paramismo/  
O Pinheiro.*  
Ecoline e lápis de cor s/  
papel.  
1979.

projetor de cinema, é a possibilidade de materializar a luz naquele momento, é trazer esse fato cotidiano ao espaço próprio da experiência estética, do exercício da sensibilidade. O grande fecho de luz contínua ilustra o conceito de *claro-escuro pós-Caravaggio*.

A luz pode ser vista, ou interpretada, numa perspectiva simbólica ou metafórica, sendo que o limite entre uma e outra é uma linha tênue. Pode ser percebida como *primeiro aspecto do mundo informe*, mas também como o momento em que surge uma nova época em seqüência a um período sombrio (ciclos históricos) ou, ainda, como conhecimento de caráter iniciático, isto é, sem intermediário, por intuição direta. Os significados da luz são muitos e dizem respeito sempre a dimensões profundas do ser humano. Para Schwanke, a luz tem a dimensão que vai do humano ao além do humano.

Ao possibilitar um contato mais significativo com o pensamento visual de Luiz Henrique Schwanke, a sala especial do *VI Salão Nacional Victor Meirelles* vem evidenciar a articulação de concepções artísticas na obra deste marcante artista, elaboradas através de intensa pesquisa. O que permite afirmar que a história da arte foi o motivo da produção desse artista, onde buscou a inspiração, os elementos e conceitos para as suas reflexões estéticas e embasou a construção de sua poética. São obras que ressaltam a sua grande capacidade de síntese, espírito investigativo e erudição.

É arte falando da arte.

\* Nadia de Carvalho Lamas.  
Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS.  
Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA e da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA.  
Membro da *International Society for Education through Art* - INSEA.  
Docente nas disciplinas *Estética e Pintura* na Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, João Henrique Calabresi. *a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo. desenhos de 1978/80. apogeu do claro-escuro pós-caravaggio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. Catálogo da exposição.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva... et al; 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- LAMAS, Nadja de Carvalho. *Universo Poético de Schwanke*. Dissertação de Mestrado, defendida em 25/20/96, no Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre.
- \_\_\_\_\_. *Inverter a Ordem*. In: Ô Catarina. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, maio/junho/98, n.º. 29.
- MORAIS, Frederico. *De Duchamp a Schwanke, a arte falando da arte*. In: O Globo. Rio de Janeiro, 21/11/1980.
- SCHWANKE, Luiz Henrique. Textos não publicados.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

### *o abrir de caixas como desvelamento de um legado...*

Ao dar início à seleção das obras que compõem a sala especial do *Projeto Schwanke*, da Sociedade Cultural Artística - SCAR, de Jaraguá do Sul, mais uma vez me vem à lembrança a narrativa sobre a *Caixa de Pandora*.

Diz a mitologia que Pandora (que possui todos os dons) é uma semideusa cuja vida está vinculada a Prometeu (aquele que prevê). Sabe-se que esse tipo de narrativa tem variações entre as culturas, o que justifica pequenas diferenças com alguma outra. Para trazer Pandora e estabelecer o vínculo com a produção de Luiz Henrique Schwanke, o que se propõe aqui, será necessário buscar a origem dessa narrativa.

Zeus, após ter sido enganado, vingou-se negando o poder do fogo aos homens. Prometeu roubou uma centelha do fogo para levar a humanidade e ensina-lhes tudo. Como vingança, Zeus condena-lhe a ficar de pé por toda a eternidade, preso a fortes correntes nas montanhas do deserto de Cítias. Sem que pudesse defender-se, todos os dias uma águia comia-lhe o fígado, no entanto, à noite, este se refazia mantendo-o vivo. Zeus lhe dá a liberdade depois de muito tempo, mas ordenou a Hefesto (deus das Artes) para que criasse uma criatura à semelhança das deusas imortais e que ela fosse bastante dotada. Criou-se então a mulher. Os atributos que lhe foram dados vieram de diferentes deuses e deusas. Por essa razão o seu nome, Pandora, significa aquela que possui todos os dons.



sem título (cobra coral) | projeto do final dos anos 80 executado em 2002 | plástico e cabos de aço | 30 m

Pandora foi dada em casamento a Epimeteu e recebeu de Zeus um presente para dar ao esposo. Curiosa, esta o abre e dele saem maldições, pragas e toda diversidade de coisas ruins que se espalham sobre a humanidade. Pandora tenta evitar um mal maior e ao fechá-la rapidamente consegue prender a esperança. Zeus condena-a a morte, mas a pedido de Hades, ressuscita-lhe, porém com a condição de que fossem dadas tarefas aos espíritos e, se cumprido, que ela os ressuscitasse. Mas Pandora, com ódio no coração e por vingança, sempre dava tarefas impossíveis e assim nenhum espírito foi ressuscitado.

Para alguns, num primeiro momento, pode não haver nexos nessa narrativa com a obra de Schwanke, porém, a relação está no gesto de abrir a caixa e de dentro sair algo que não se sabe o que virá. Já se passaram onze anos de seu falecimento e a cada vez que se busca algo em seu acervo, ainda é possível encontrar obras, projetos, esboços que não se tinha conhecimento até então. Se na caixa de Pandora saíram coisas ruins, restando apenas a esperança, nas caixas de Schwanke encontram-se obras instigantes, inusitadas, reveladoras de sua compulsividade produtiva e seu espírito investigativo.

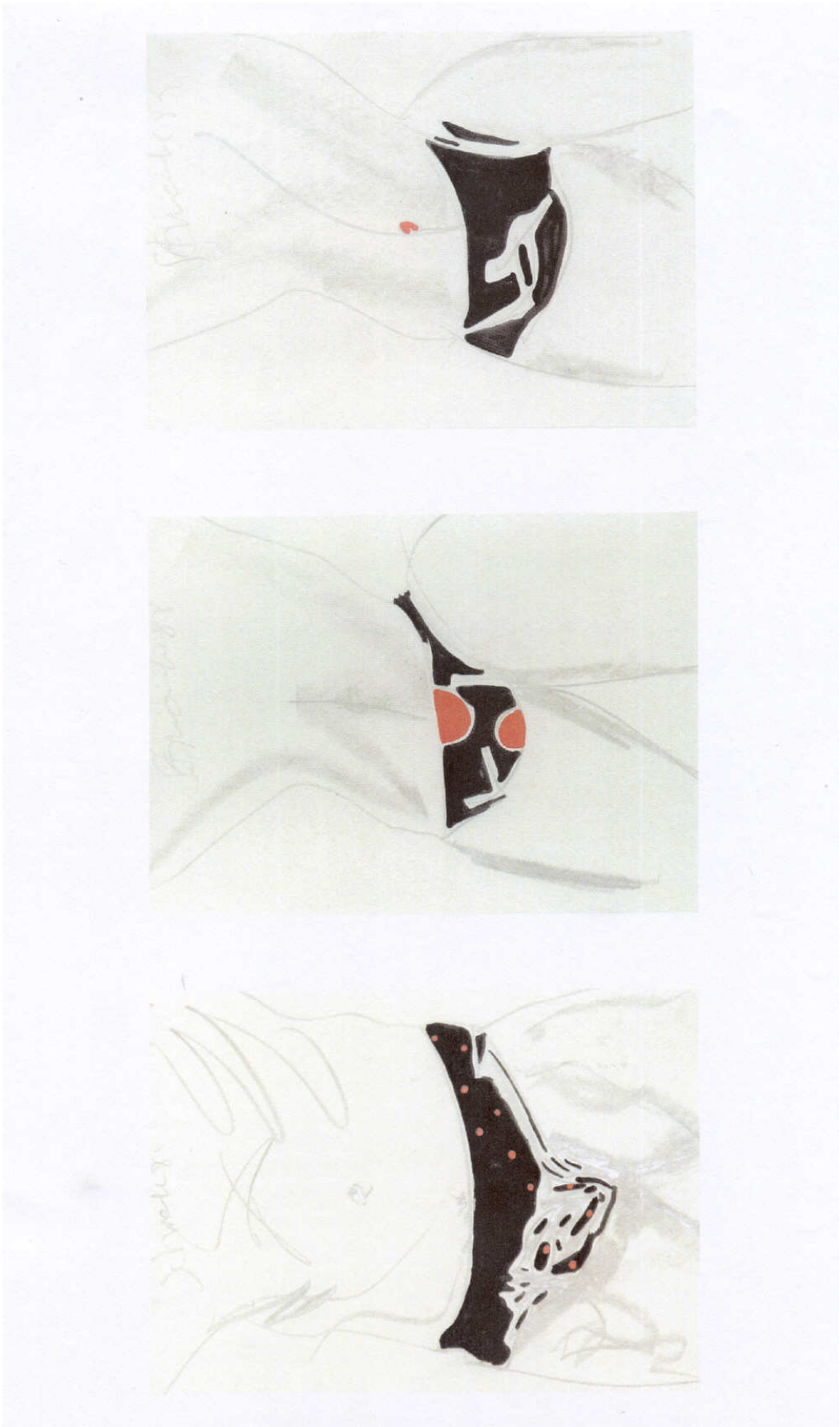
Suas caixas possuem obras para muitas exposições com trabalhos inéditos, o que possibilita revelar, pouco a pouco, o pensamento visual deste artista. Foi assim com os desenhos em Curitiba, a *cobra coral* e os dorsos em Jaraguá do Sul, só para destacar as mais recentes.



Nesta mostra, têm-se mais um conjunto de dorsos masculinos, dois conjuntos de pequenas telas com perfis pintados a óleo não apresentados ao público, uma série de desenhos expostos apenas em Curitiba, em 2001, um conjunto do tipo totens com frutos plásticos e o *Percurso de um Círculo*. As duas últimas decorrentes de apropriações.

Numa enquete sobre a arte catarinense havia a seguinte pergunta: *qual o pensamento que está por trás de sua obra atual?* Luiz Henrique Schwanke respondeu: - *A transformação, a inversão. É necessário transformar e inverter o existente para que o novo seja total. Esta frase é de grande relevância para começarmos a compreender a trajetória de Schwanke, na medida que nela fica explicitada a intenção apropriativa como gesto fundador no seu percurso artístico. A apropriação aparece em sua obra de diferentes maneiras, porém sempre com um certo tom de ironia e jocosidade.*

Para Dominique Berthet (1996) a apropriação é um diálogo, uma escuta, uma experiência de alteridade, uma reflexão que desemboca sobre o singular e a inovação. Ela é um componente do processo criador, ou seja, trata-se de um processo ativo, de ato voluntário, consciente, pensado, que deriva de um certo engajamento. Ela provoca um questionamento sobre as origens, mas, sobretudo, sobre a própria contemporaneidade. Questões que podem ser identificadas na poética de Schwanke.





percurso de um círculo | 1991  
 carrissel exposto no parque do cocó, em fortaleza, durante a 2ª bienal internacional de esculturas efêmeras

O carrissel, de um dos tantos parques de diversões que estão por aí nas cidades, é apropriado por um dia e disponibilizado gratuitamente ao público com intuito de possibilitar a vivência de intuir a trajetória do círculo. É uma obra de natureza conceitual, que não envolve a ação direta do artista na sua produção/ criação, mas de eleger o instrumento mecânico, e neste caso específico também lúdico, que desencadeará o processo de refletir sobre o percurso circular a partir do movimento contínuo do carrissel. *Percurso de um Círculo* fez parte, em 1991, da 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, realizada em Fortaleza, no Ceará, pela Fundação Demócrito Rocha. Em uma carta dirigida ao crítico de arte Frederico de Moraes, Schwanke conta do projeto do *Percurso do Círculo como Metáfora*, que consiste da apropriação de um ingênuo e infantil carrissel "tipo bicho de seda ou cavalinhos", que seria colocado numa praça para que todos nele pudessem andar, fazendo o percurso do círculo, tal como o movimento de rotação que a Terra faz diariamente. Para ele o

*passaio do círculo como metáfora é a ligação direta da sensação da imagem do círculo na memória ao nível de prazer [...] Quero que as pessoas intuem sobre o círculo, desenhado no espaço por elas mesmas. Isso acontece quando V toma um carrissel, ou uma roda gigante. Apesar de V fazer isso duplamente por morar na terra (movimento de rotação). Mas quero tornar a coisa mais evidente e mais irônica. [...] O nome da obra será 'Percurso de um Círculo'. Isso é minha obra e minha proposta. Está inscrita assim.*

Essa obra está sendo apresentada pela segunda vez, após 12 anos, respeitando os mesmos princípios colocados pelo artista, com vistas a provocar a *sensação da imagem do círculo*. No interior da sala especial, outros diálogos instigantes se estabelecem entre os desenhos, as pinturas e os objetos, uns mais evidentes, outros nem tanto, pois exigirão uma escuta silenciosa e um olhar atento, para que as obras possam, pouco a pouco, se revelarem.

Essas são algumas das produções artísticas que formam a grande caixa que é o legado de Schwanke, que diferente da diversidade de coisas ruins da Caixa de Pandora, nessas encontra-se uma diversidade de obras a serem minuciosamente estudadas e reveladas ao público.

Agosto, 2003.

nadja de carvalho lamas  
 curadora da sala especial

## Dois Momentos...

Nadja de Carvalho Lamas

*Esta exposição, dividida em duas salas contíguas, propicia-nos um diálogo fecundo entre duas fases da trajetória artística de Luiz Henrique Schwanke, uma de plena gestualidade e expressão e a outra conceitual. Embora distintas formalmente, guardam entre si os princípios da seriação, repetição e acumulação.*

*A fruição das obras desse artista pressupõe uma certa atenção, na medida em que elas não se revelam num primeiro momento. Refletem questões complexas como as do seu tempo e muito presentes na chamada "arte contemporânea".*

*Sua produção artística não é longa do ponto de vista temporal; corresponde às décadas de 70, 80 e princípio dos anos 90. Entretanto é intensa e muito profunda. Inicialmente revisita a História da Arte, seja na apropriação de princípios da pop art, seja na apropriação de obras dos períodos barroco e renascentista, transformando-as. Posteriormente caminha pela pintura, onde a gestualidade é intensa e sentimentos profundos são exacerbadamente explicitados.*

*No final dos anos 80 retoma a apropriação, porém agora de objetos "chulos" do cotidiano, passando pelos baldes, bacias e perfis, até retomar uma das questões primeiras, a luz, com a obra "Antinomia", apresentada na 21ª Bienal de São Paulo.*

Sem título  
(suportes de mangueira;  
4 m x 1 m)  
1989

As obras que compõem a primeira sala são o resultado da apropriação de objetos industrializados, tirados diretamente da linha de produção de uma fábrica de produtos plásticos (CIPLA) e usados tais como são, porém com uma organização onde a repetição seriada e a acumulação impõem um ritmo, de maneira a construir uma nova realidade.

A intenção é a transformação do produto apropriado. Schwanke estuda minuciosamente a forma do objeto e, através do processo de justaposição seriada e acumulação, cria algo novo. Em alguns casos os objetos perdem totalmente a referência, em outros a forma original mantém-se, porém em um novo contexto.

A "Mandala", obra elaborada com a utilização de 13 mangueiras plásticas, num total de 260 m, constitui-se numa forma rigidamente circular. Essa forma, "portadora de sentido simbólico, possibilita um auxílio à meditação e concentração. Nessa obra, Schwanke ressalta um ponto central de convergência que puxa o olhar do seu receptor. O poder de concentração dessa imagem remete a questões de ordem espiritual e conhecimentos intuitivos. Mexe com os sentidos. Mas a mandala traz com ela o rebuscamento e o exagero do barroco" (LAMAS, 1996).

Mandala  
(260 m de mangueiras de  
plástico em composição  
circular)  
1989

A revisitação é uma das características da arte contemporânea e em particular, neste período, das obras do barroco.

Na obra "Sem título", de 1989, Schwanke utiliza 40 galões plásticos azuis, de tampas brancas. "Constrói, com esses objetos, uma obra parietal organizada de maneira a formar um volume em que os galões repetem a mesma posição. O efeito visual é de quase total eliminação do objeto original, ficando apenas a rigidez da construção vertical da forma azul, quebrada pelas formas arredondadas das tampas brancas. Entre cada uma dessas, há um intervalo que diminui a velocidade do olhar e cria um espaço de tensão" (Idem, *ibidem*).

No mesmo período o artista cria uma obra, também sem título, em que utiliza maletas plásticas de guardar ferramentas. São 40 maletas, metade pretas e metade cinza, alternadas conforme o princípio da repetição justaposta. O resultado é uma composição de estrutura geométrica rígida, porém com uma cadência determinada pela organização das cores e os intervalos impostos pela posição das alças.

Essas obras de características parietais são ambíguas pois, pelo fato de estarem contra a parede, induzem a pensar numa obra bidimensional, entretanto com o pleno relevo determinado pelo volume dos objetos, elas assumem um caráter tridimensional. Schwanke trabalha com a forma e a cor dos objetos, explorando os sentidos.

Sem título  
(galões plásticos, ferro;  
210 x 210 x 0,36 cm)  
1989

*Esculturas monumentais, que ultrapassam a escala humana, são idealizadas com baldes e bacias. Esses objetos industrializados, apropriados e acumulados, formam grandes colunas que, ao serem organizadas com intervalos entre si, formam um grande retângulo. Uma nítida referência ao minimalismo e ao serialismo pop, referências estilísticas muito presentes na escultura contemporânea latino-americana.*

*As esculturas, por sua monumentalidade, são expostas em espaços públicos, onde dialogam com o espaço urbano. Schwanke desenvolveu longa pesquisa sobre a evolução da coluna, os materiais utilizados e os espaços em que estiveram presentes, desde o obelisco egípcio até a contemporaneidade. Tal estudo o levou à proposição de colunas em que o material fosse o do seu tempo, e em particular de um produto originado na sua cidade, neste caso os objetos de plástico. O plástico é uma das mais importantes invenções do século XX, mas também uma das grandes preocupações, já que não se sabe, ainda, o que fazer de sua sucata.*

*Em 1991, Schwanke expôs, em São Paulo, obras utilizando perfis plásticos. Os trabalhos são parietais, utilizando perfis de paredes divisórias e de forro, prendedores de arquivos e roupas, materiais que, ao serem colocados na obra, transformam-se, perdendo suas características originais. A organização de cores e da composição é que dão a dinâmica do espaço.*

Sem título  
(maletas plásticas, ferro;  
111 x 170 x 40 cm)  
1989

Na composição bipíctica "Sem título", vemos um quadro branco e outro vermelho, compostos a partir de perfis plásticos que se encaixam. Em uma carta dirigida ao crítico Frederico de Moraes, Schwanke sugere uma leitura interpretativa desta obra, relacionando-a à tragédia da fibrilação (é o que faz o coração na hora do infarto: bate tão rápido que não bomba mais o sangue, só trepada); "é a conquista da morte como um encontro trágico, dionisíaco" (SCHWANKE). Esta obra possui uma elegância e um rigor que se aproximam do clássico, por sua sutileza.

As obras presentes na primeira sala nada têm de convencional; são propostas ousadas que exigem esforço e até mesmo uma certa erudição, já que Schwanke transita por tendências estilísticas como pop art, minimalismo, concretismo e barroco, além de fazer uso de gestos artísticos típicos da pós-modernidade.

Na segunda sala somos levados, no primeiro momento, a vivenciar a expressão de sentimentos profundos, viscerais. Cada figura humana transforma-se em função da emoção exacerbada que expressa.

Sem título  
(bipíctico;  
163 x 171 cm;  
120 x 123 cm)  
1991

Observa-se no grande painel com perfis humanos que, embora tão distantes das obras presentes na primeira sala, há uma certa relação entre as duas. Schwanke utiliza-se dos princípios da seriação e da repetição, o que acentua de maneira brutal a expressão, o sentimento de escárnio e de asco. São obras em que o artista “sintetiza a exacerbação do sentimento do expressionismo e a seriação da pop art. Utilizando o princípio da repetição da imagem, que não é a mesma – o que se repete é a expressão de horror – realiza uma proposta artística que estabelece um elo que até então parecia impossível” (LAMAS, 1996).

Na pop art, em particular na obra de Warhol, a repetição é de uma figura, com a intenção de relativizar o seu poder, ou seja, desmistificar. “Nos linguarudos há repetição somente da disposição das figuras: as figuras, enquanto elementos, não se repetem; elas são únicas.

Cada uma traz em si toda a dificuldade e a dor da relação do homem com o mundo em que vive. As figuras, ao serem colocadas uma a uma, lado a lado, nos obrigam a olhá-las individualmente, e o que se tem, então, é uma dimensão ampliada da dor” (Idem, ibidem).

Sem título  
(óleo s/tela;  
60 x 1,20 cm)  
1985

*Dialogando com o painel de perfis – ou linguarudos – estão os grandes seios. Pintados com grossas pinceladas, movimentos rápidos e tinta empastada, eles possuem força e personalidade.*

*Os seios correspondem a uma fase anterior à dos perfis humanos, porém possuem uma forte expressão devido à gestualidade das pinceladas e das cores.*

*Essas obras foram fonte de inspiração ao grande poeta paranaense Paulo Leminski, na criação do poema Seios, Anseios, Receios.*

Sem título  
(óleo s/tela;  
131 x 181 cm)  
1982



## ■ evidências de um pensamento visual em obras pontuais de uma poética

Jaraguá do Sul, através da Sociedade Cultura Artística - SCAR, dá início à estruturação de um programa comprometido em *incentivar a produção artística contemporânea das artes plásticas em Santa Catarina*. Para tanto, não poupa esforços em desenvolver um trabalho sério e bem articulado, primando por uma seleção rigorosa e um projeto curatorial de qualidade. Mas, todo este esforço teria pouco sentido se não estivesse atenta também à sua recepção, em integrá-lo ao cotidiano da cidade.

O **Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke** prima para dar visibilidade à produção artística atual de Santa Catarina, mas também para que a cidade possa crescer com ele. Com vista a atingir tal objetivo, desenvolveu um curso de capacitação junto aos professores de arte da rede pública municipal e estadual, investindo na formação e qualificação do público, mas também para que crianças e jovens possam construir-se enquanto sujeitos que interagem com a arte de seu próprio tempo.

Os organizadores, atentos à complexidade da relação entre a arte contemporânea e o público, não pouparam esforços na formação de um corpo de profissionais que terá como compromisso estabelecer a mediação significativa entre ambos. Estas ações efetivamente qualificam a recepção e possibilitam que o evento se incorpore qualitativamente à vida cultural da cidade e seja um importante instrumento de aproximação entre arte e público. Este salão revela a qualidade do comprometimento social da política cultural que está sendo construída em Jaraguá do Sul, por uma instituição não governamental.

Como estudiosa da produção artística de Schwanke e como alguém que tem se dedicado à pesquisa e à formação de produtores e apreciadores da arte, fico particularmente gratificada, em constatar que o nome desse artista, que é um dos maiores nomes da arte contemporânea catarinense, esteja vinculado a um programa que prima pela qualidade em todos os sentidos.

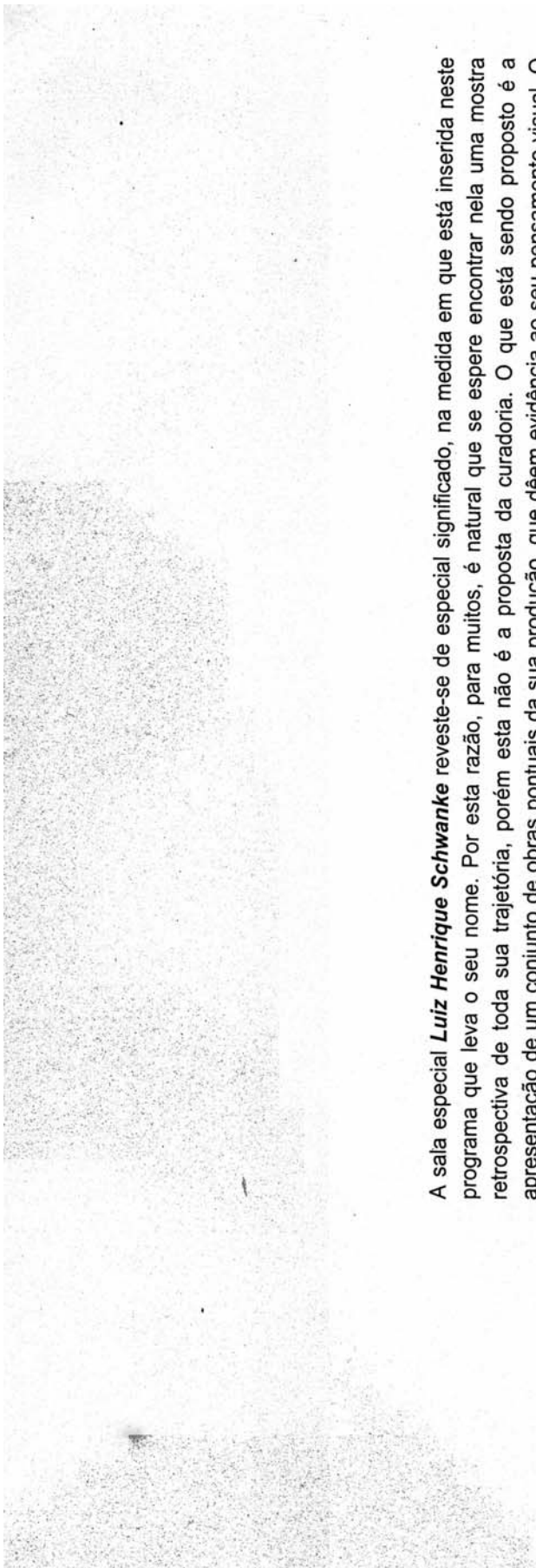
## ■ evidências de um pensamento visual em obras pontuais de uma poética

Jaraguá do Sul, através da Sociedade Cultura Artística - SCAR, dá início à estruturação de um programa comprometido em *incentivar a produção artística contemporânea das artes plásticas em Santa Catarina*. Para tanto, não poupa esforços em desenvolver um trabalho sério e bem articulado, primando por uma seleção rigorosa e um projeto curatorial de qualidade. Mas, todo este esforço teria pouco sentido se não estivesse atenta também à sua recepção, em integrá-lo ao cotidiano da cidade.

O **Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke** prima para dar visibilidade à produção artística atual de Santa Catarina, mas também para que a cidade possa crescer com ele. Com vista a atingir tal objetivo, desenvolveu um curso de capacitação junto aos professores de arte da rede pública municipal e estadual, investindo na formação e qualificação do público, mas também para que crianças e jovens possam construir-se enquanto sujeitos que interagem com a arte de seu próprio tempo.

Os organizadores, atentos à complexidade da relação entre a arte contemporânea e o público, não pouparam esforços na formação de um corpo de profissionais que terá como compromisso estabelecer a mediação significativa entre ambos. Estas ações efetivamente qualificam a recepção e possibilitam que o evento se incorpore qualitativamente à vida cultural da cidade e seja um importante instrumento de aproximação entre arte e público. Este salão revela a qualidade do comprometimento social da política cultural que está sendo construída em Jaraguá do Sul, por uma instituição não governamental.

Como estudiosos da produção artística de Schwanke e como alguém que tem se dedicado à pesquisa e à formação de produtores e apreciadores da arte, fico particularmente gratificada, em constatar que o nome desse artista, que é um dos maiores nomes da arte contemporânea catarinense, esteja vinculado a um programa que prima pela qualidade em todos os sentidos.



A sala especial **Luiz Henrique Schwanke** reveste-se de especial significado, na medida em que está inserida neste programa que leva o seu nome. Por esta razão, para muitos, é natural que se espere encontrar nela uma mostra retrospectiva de toda sua trajetória, porém esta não é a proposta da curadoria. O que está sendo proposto é a apresentação de um conjunto de obras pontuais da sua produção, que dêem evidência ao seu pensamento visual. O recorte feito compõe-se de desenhos, pinturas, obras tridimensionais com objetos apropriados e uma instalação com luz.

A trajetória artística de Schwanke não é longa. Vai da década de 70 ao início de 90, no entanto, o conjunto de sua obra não é somente vasto, mas, antes, vigoroso. Neste período transita por diferentes manifestações artísticas, estabelecendo articulações complexas entre elas, ainda que possam, no primeiro momento, parecerem simples. Do desenho à instalação imaterial, passa também pela pintura e pela *assemblage*, explorando materiais diversos.

Os desenhos de corpos masculinos, apresentados neste salão, são parte de um conjunto de trinta, aproximadamente, elaborados em carvão e guache sobre papel sulfite, datados de 1985 e por ele assinados. Até onde a pesquisa nos levou, não há constatação de que tenham sido apresentados em alguma exposição, o que nos leva a crer que esta seja sua primeira apresentação ao público.

Nestas obras, Schwanke apresenta um recorte do corpo masculino que vai do Joelho ao início da caixa torácica. O dorso é delineado através de traços rápidos, espontâneos, porém firmes. As sombras são apresentadas de forma igualmente espontânea e sem preocupação de obedecer aos limites das linhas. A pintura está somente no *short*, tal como no delineamento da forma e da sombra, a cor tem um tratamento semelhante, sem preocupação de ocupar inteiramente a forma delimitada. São desenhos expressivos e carregados de sensualidade.

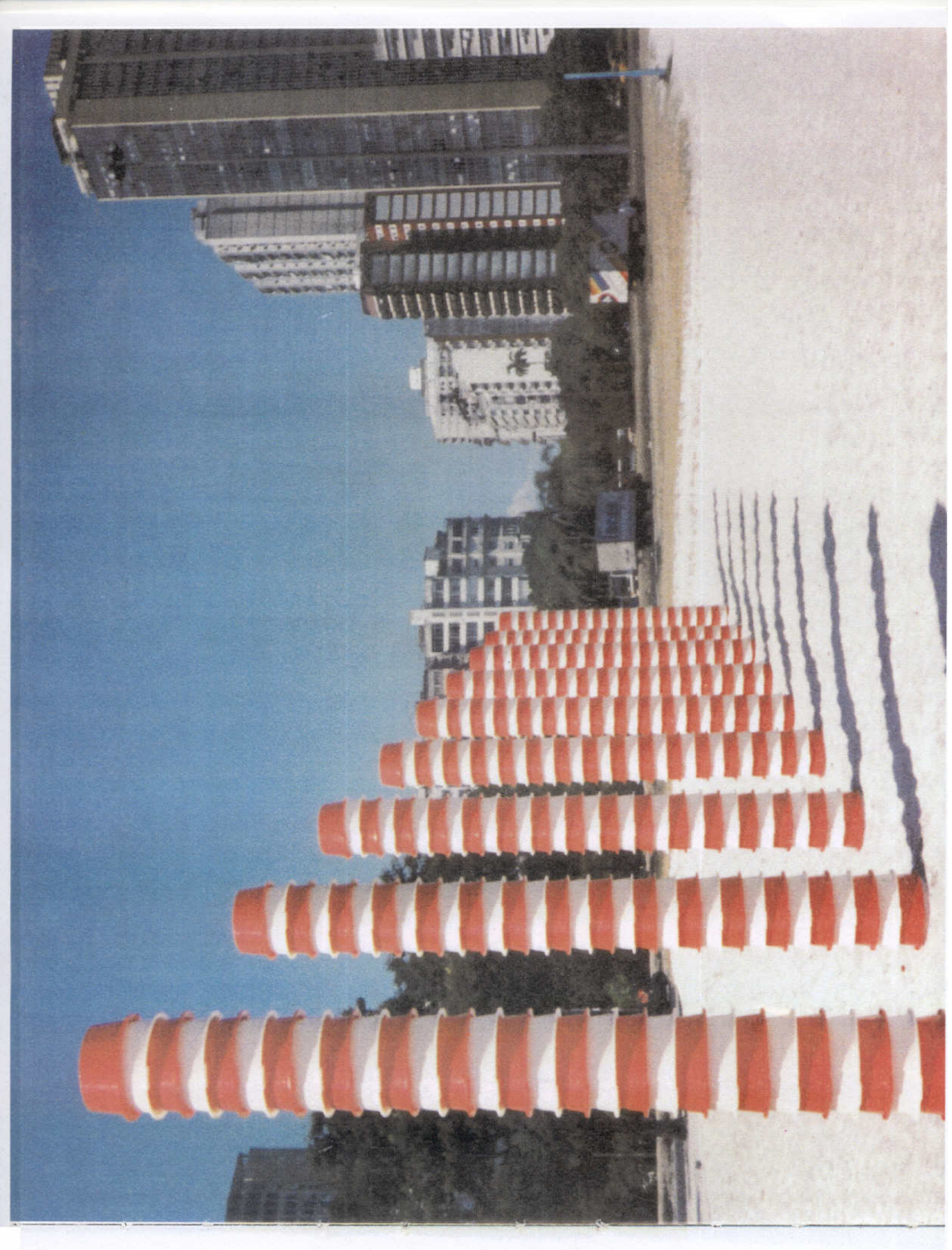
sem título | bacias plásticas, ferro e madeira | 27 x 4m | 1989  
I Bienal de Esculturas ao Ar Livre do Rio de Janeiro, Aterro de Flamengo  
foto: arquivo da família

A quantidade de desenhos deixados por Schwanke evidencia sua persistência numa investigação sistemática em cada fase de produção. São dezenas de estudos, porém todos assinados e datados, o que nos possibilita perceber que para ele cada um se constituía como um trabalho concluído e que o seguinte já seria uma outra construção. Trazer estes desenhos para o salão é também uma forma de percebermos, um pouco mais, o seu processo *poético*.

Nesta mesma linha de pensamento curatorial, está sendo apresentada a *Cobra Coral*, que constitui da montagem de uma obra com baldes a partir de um projeto do artista, pensado inicialmente, por Schwanke, para a vegetação que se encontra na parte externa do Museu de Arte de Joinville. Este projeto, no entanto, está sendo implementado na vegetação da parte externa da SCAR. Compõe-se de um conjunto de baldes vermelhos, pretos e brancos que se enroscam sinuosamente na vegetação, numa extensão de 30 metros de comprimento. As obras com baldes resultam das apropriações de objetos do cotidiano, que são resignificados pelo artista, gesto recorrente no seu processo de criação.

Ainda na parte externa, em frente ao prédio da SCAR, têm-se as colunas compostas a partir de bacias vermelhas e brancas. São nove colunas de quatro metros de altura que saem do chão, numa distância linear entre elas de três metros, o que resulta num grande plano retangular vazado, de 108 metros quadrados. É uma obra monumental que traz em si toda uma história da coluna ao longo dos tempos, mas também remete à monumentalidade da escultura latino-americana.

A *Cobra Coral*, na vegetação ao fundo, e as colunas no jardim frontal, são obras construídas a partir da apropriação dos baldes, mas com princípios formais distintos, pois enquanto uma se ergue no espaço verticalmente com linhas retas, a outra se instala horizontalmente num movimento sinuoso, num jogo irônico de se mostrar e se esconder.

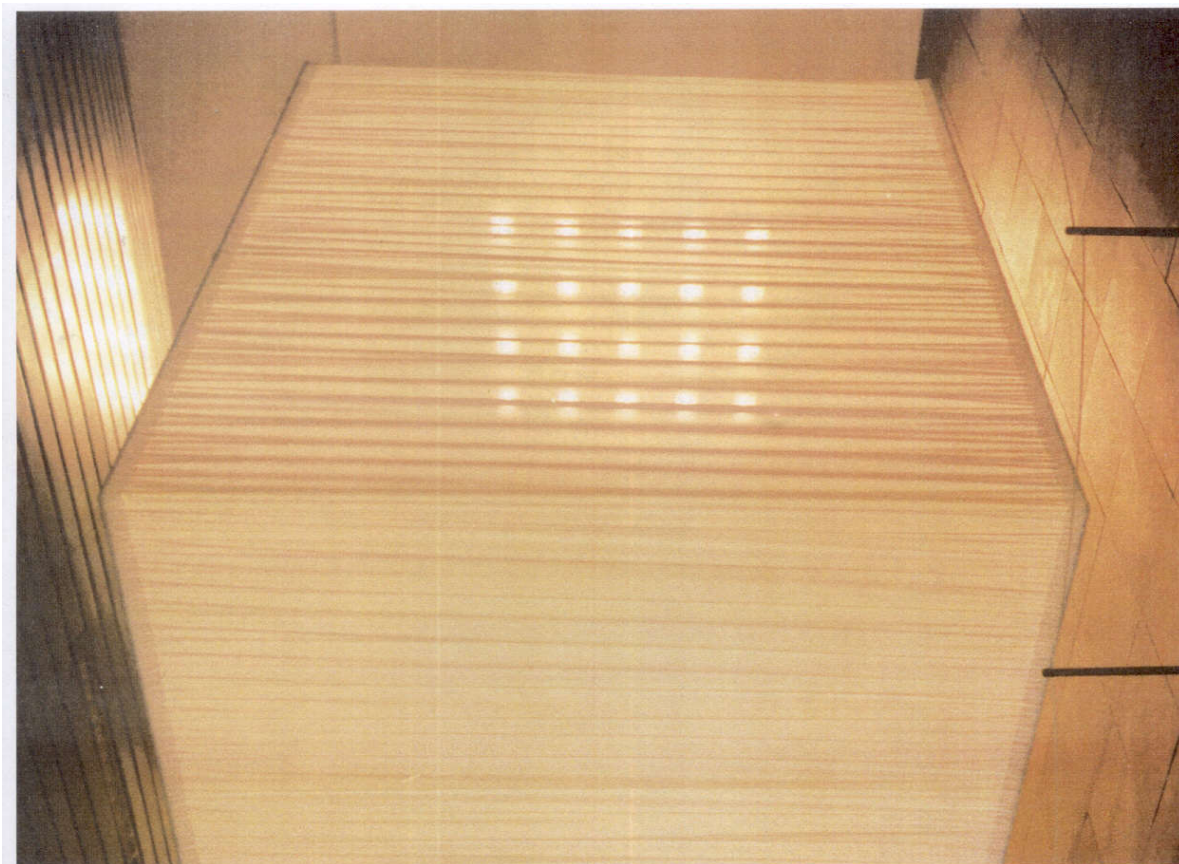


Na parte interna, as obras dividem-se em duas salas, numa a fragilidade do *Paralelepípedo de luz* dialoga com a obra *Brasilidade*, igualmente frágil, porém insidiosamente irônica. Aquela é resultado de uma busca constante da luz, pois em 1980 a luz se expandia através de um grande facho que constituía a instalação montada na Galeria Sérgio Milliet, no Rio de Janeiro. No início da década de 90 a luz é, para Schwanke, *aprisionada como um volume portando uma forma*. Era um *paralelepípedo de luz e não uma sala iluminada*. Essa, a *Brasilidade*, é uma obra composta de papelão e bananas de plástico, uma apropriação de materiais *chulos* do cotidiano, que num gesto de natureza *duchampiana* são resignificados. O título alegre, porém irônico, traz no seu bojo uma crítica afiada ao conceito de *brasilidade*, instigando uma reflexão a uma idéia extremamente frágil na cultura brasileira.

Na segunda sala têm-se duas pinturas seriadas dos *linguarrudos*. Uma composta dos perfis pintados sobre jornais em um grande painel. Obra significativa, pois se sobre o material Schwanke pinta com grande força expressiva os *linguarrudos*, que parecem estar gritando ou vomitando, por outro lado o suporte, jornal, é uma publicação diária de informação rápida, consequentemente descartável, que por força da obra adquire perenidade. A outra obra é uma pintura, também de *linguarrudos*, porém sobre um suporte com cor escura. Refletem momentos distintos da mesma fase.

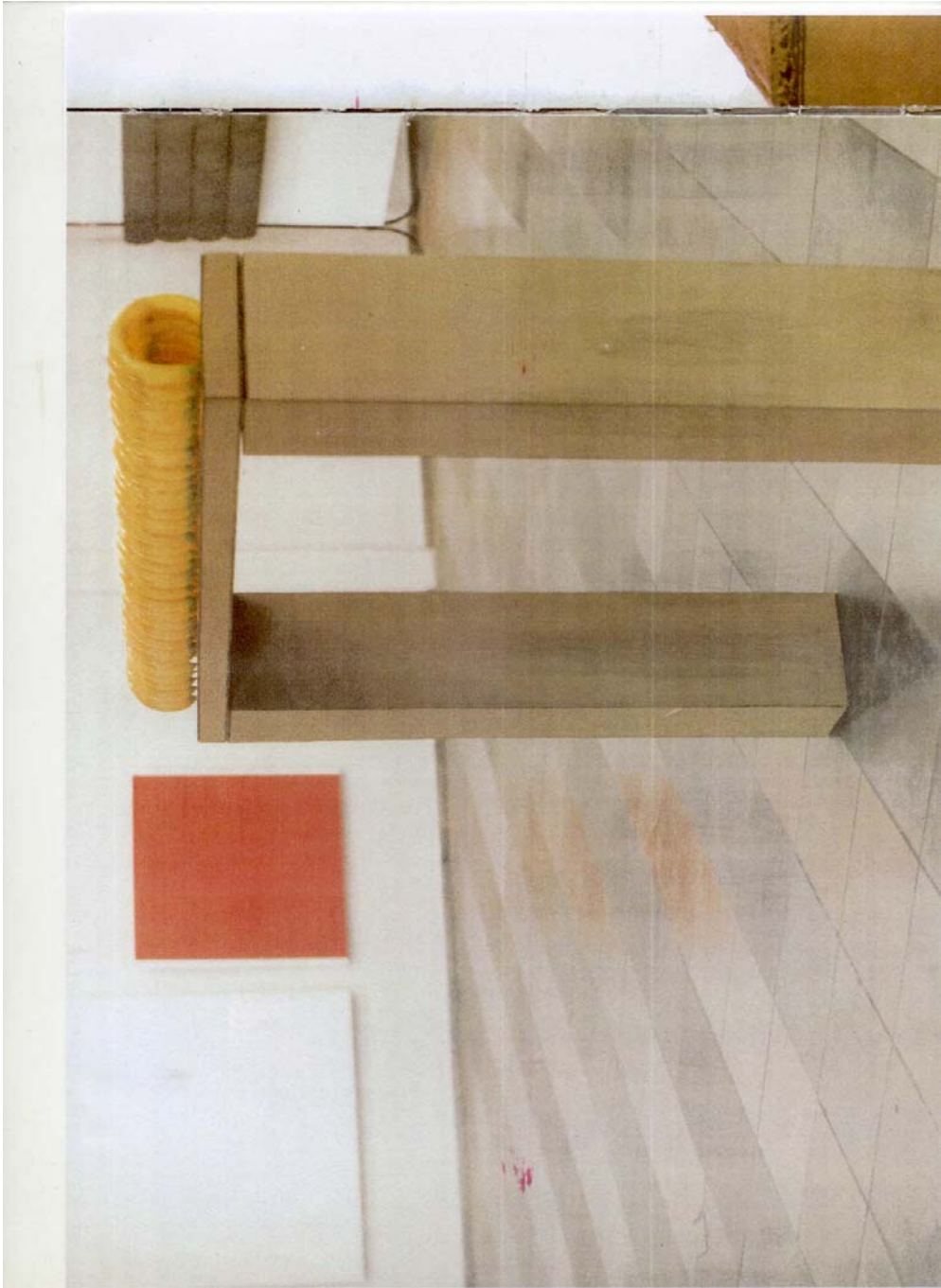
Nesta sala estão, ainda, parte do conjunto de desenhos dos dorsos masculinos, acima citados, de um lado e do lado oposto um outro conjunto de pinturas de fragmentos do corpo masculino, intitulada *São Sebastião de Messina*. A referência à figura deste santo e seu martírio na pintura contemporânea são recorrentes devido à sua simbologia no contexto atual. Estas obras evidenciam uma recorrência no processo criativo de Schwanke, que são as apropriações, porém nesta fase, de obras clássicas, que fazem paródias e paráfrases de natureza irônica.

O tratamento plástico da obra *São Sebastião de Messina* é de característica clássica, evidenciada pelo traço mimético da figuração. Entretanto, se ultrapassada esta constatação da aparência do tratamento dado à técnica do desenho/pintura, encontra-se uma concepção conceitual contundente, onde a força da apropriação da obra do outro é uma evidência incontestável.



páginas 77, 76 e 79  
paralelepípedo de luz (detalhes) | refletores, espelho de churrasco,  
cortina de algodão e suporte de ferro | 500 x 300 x 500 cm | 1991  
foto: arquivo da família

páginas 80 e 81  
brasilidade | papelão, frutas plásticas, gesso e madeira  
200 x 30 x 180 cm | 1987  
prêmio no 10º Salão Nacional de Artes Plásticas, Fumarte  
foto: arquivo da família







são Sebastião de messina (detalhe) | técnica mista sobre papel | 1980

A proposta de curadoria da sala especial **Luiz Henrique Schwanke** não tem a pretensão de esgotar, ou abarcar, o universo de sua produção artística, mas através de obras pontuais, trazer questões relevantes de sua poética.

A guisa de conclusão, nas obras externas ficam evidenciados os gestos de **apropriação** de materiais utilitários do cotidiano, mas também o gesto de **acumulação** advindo da **assemblage**, a **seriação** de natureza Pop e princípio minimalista. Schwanke articula esses gestos propondo uma obra que traz questões já apresentadas por outras obras, porém agora com novo significado.

Na sua poética pode-se falar em **apropriações**, pois este gesto artístico não se dá só através de baldes, bacias ou frutos plásticos, há também a apropriação de outras obras, de outros tempos, aquelas de natureza paródica ou parafrásica, para com o clássico ou o barroco. Atitude esta feita de maneira jocosa e irônica.

Os desenhos sobre papel estão próximos das pinturas dos perfis, tanto do ponto de vista da expressão gestual, como do ponto de vista temporal, pois ambos são de meados da década de 80. Ambos têm a força da expressão da emoção, ainda que na pintura esta esteja mais evidenciada que no desenho.

Como já apontado em outros momentos do texto, as obras que compõem a sala especial pretendem dar visibilidade ao pensamento artístico deste que foi e permanece como um dos grandes expoentes da arte contemporânea catarinense, que não por acaso, é parte significativa da arte brasileira nas três últimas décadas do século XX, em particular nos anos 80.

Agosto, 2002.

nadja de carvalho lamas  
curadora da sala especial

### A luz na obra de Schwanke

Nadja de Carvalho Lamas

Curadora

Joinville/2001

Os textos que abordam a obra de Schwanke, até o presente momento, têm sido construídos a partir da perspectiva do receptor, no entanto, pretende-se, aqui, inverter o enfoque, falando de sua obra sob o ponto de vista de seus textos e entrevistas.

Adentremos na sua poética pela *luz*, elemento fundamental nas obras de maior ousadia, quer enquanto representação, no caso de desenhos e pinturas, quer na sua materialidade mesma em instalações e escultura imaterial.

Em um texto de sua autoria publicado no jornal A Notícia (22/09/1991), Schwanke coloca que o assunto *claro-escuro de Caravaggio* havia se tornado para ele *uma idéia constante. A luz na quantidade máxima em requinte de representação*. Fazia referência as obras da década de 70, onde, através do desenho, apropriava-se de obras de artistas renascentistas e barrocos. São apropriações irônicas das obras, substituindo personagens por móveis, em particular poltronas, cujos desenhos são cópias de revistas de design e anúncios de publicidade.

Para o artista o claro-escuro virou verdadeira obsessão, passou a ver forma em tudo – *comecei a disparar flashes e fotografar os ângulos da casa. A sombra nos contornos das portas e móveis da antiga casa de Curitiba, tornavam-se [sic] grossos traços pretos horizontais e verticais como os de Mondrian*. Refere-se a este artista devido às largas linhas verticais e horizontais.

Da representação do claro-escuro através do desenho, Schwanke materializa a luz enquanto obra. Leva para a Galeria Sérgio Milliet, um velho aparelho de cinema, com o arco voltaico. Diz, então, *com intuito 'meio jocoso' resolvi dar o título da obra 'O Apogeu claro-escuro pós-Caravaggio'*.

No centro da sala foi colocada o projetor, a intensa luz ultrapassava a janela do Museu Nacional de Belas Artes sobre a Araújo Porto Alegre, onde *enchia de gente agachada na rua para ver o que era*.

Esta exposição marca a primeira de suas instalações em que a luz está materializada, além de deflagrar reflexões sobre a mesma. Para Schwanke trazer a luz para o *lugar de exercício de sensibilidade e estética* foi de grande satisfação, na medida que provocava o pensar sobre o fato artístico.

*Gosto de luz. Olhei horas os carvões diretamente; o Marc Berkowitz ficou parado, de óculos, muito tempo como quem contempla uma fogueira. Não havia porque fazer algo mais do que deixar a luz fluir, como quem recebe a música e divaga nos sentidos e sentimentos inconscientemente, e depois, num pequeno sobressalto, acorda e passa a perceber a realidade, ou o dado estético conscientemente. Foi bom passar por essa experiência, perceber a forma com aquela forte dispersão luminosa (e note que para mim forma não é só conceito de espaço, há a forma narrativa).*

Nesta fala fica evidente que a luz tinha um significado para Schwanke que ia para além do simples fecho luminoso, que tem a função de dar claridade a um ambiente. Mas, antes, é fonte de experiência sensível e estética. É perceber esse elemento visual na sua totalidade.

Embora, esta tenha sido uma experiência de grande intensidade, a luz, abordada dessa maneira só retorna nos anos 90, com a instalação “Paralelepípedo de Luz”. Obra apresentada no espaço do Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis. A obra é composta de uma estrutura de ferro com vinte holofotes intercaladas com espeto de churrasco. Estes têm a função de alterar o sentido de espaço pelo ofuscamento – *perda da noção de distância, gerando insegurança. A noção de proximidade/ distância da obra se altera... os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções*.

A referida estrutura de luz foi, por Schwanke protegida com três paredes de cortinas quase transparentes. *Passei a ver a luz aprisionada como um volume portando uma forma. Era um paralelepípedo de luz, e não uma sala iluminada*. O movimento nessa obra é o contrário da instalação feita na Sérgio Milliet, lá a luz se expandia em linha reta até que algo impedisse sua passagem rumo ao infinito.

Schwanke deixa explícito o seu desejo de *provocação*, de gerar *insegurança*; quer chegar ao contrário da sensação que as obras de Dan Flavin causam-lhe – *suas instalações me situam numa*

*plenitude paradisíaca, como se estivesse em outra dimensão, em calma e segurança (isso independe de um juízo estético). É como se um sentimento de perda da realidade tomasse conta do meu ânimo.*

A partir do Paralelepípedo de Luz Schwanke passa a imaginar que sensação provocaria a parede toda revestida de luz, lembra, então, do *Cubo de Espelhos*, visto no MAM de Bruxelas. Ao fechar a porta, a sensação ali dentro é de que *se vai cair no abismo, o deslumbramento é vibrante, os sentidos se alteram porque não se tem mais os pés sobre o chão*. Schwanke compara este fato à sensação frente ao refletor, entende que é uma variante, pois *os sentidos nos dão sempre as mesmas sensações, o importante é descobrir, criar novas formas de senti-lo*. Estas reflexões sobre a parede de luz e os sentidos o levam ao cubo luz e em consequência a estabelecer uma aproximação desta obra com o *concretismo latino-americano (imagem viva, quente, sensual)*. *Lembro-me [sic] quando vi pela primeira vez o Cubocor de Aluísio Carvão, para mim obra fundamental da arte brasileira, tanto quanto Macunaima de Andrade ou o Tropicalismo de Oiticica.*

Para Schwanke o *Cubo de Luz* tem como paradoxo o fato de ser *um volume imaterial, penetrável, visível e de contemplação impossível*. A projeção do cubo no espaço é a possibilidade de visibilidade da obra, no entanto, a impossibilidade de contemplação interna gera o estranhamento da sua imaterialidade e o ofuscamento da visão.

Ao concluir o seu pensamento sobre a obra *ANTINOMIA*, no já referido texto, Schwanke trata do conceito de criação a partir de Philo – o alexandrino – em que este conta que ... a luz era uma imagem do Verbo Divino, era uma 'luz invisível' perceptível apenas pela Mente. Desta 'totalidade-de-luz' o sol, a lua, as estrelas e os planetas retiravam porções de acordo com sua capacidade. O próprio processo da luz passando de invisível para visível tornava-se inevitavelmente menos pura por entrar na esfera dos sentidos.

## Linguardos

Nadja de Carvalho Lamas

Publicado no Jornal O Linguardo

Joinville/2000

A expressão *linguardo* é utilizada corriqueiramente com vários sentidos desde aquele, ou aquela, que fala demais pois não consegue guardar segredo, ou que faz fofoca, ou até mesmo a pessoa que literalmente tem a língua grande.

A palavra *língua* tanto tem o significado de purificação como de destruição, pois o seu poder não tem limites. Pode ser justa ou perversa, pode ser comparada ao fiel da balança na medida que julga. Quanto a sua forma lembra o movimento da chama. São como labaredas que tanto podem aquecer um ambiente como podem queimar e destruir.

Para algumas culturas é um órgão de grande importância, pois dela depende o bom funcionamento do *corpo social*. Saber controlá-la simboliza que a pessoa atingiu a maturidade, é *dona de si mesmo*. A língua é também o órgão do gosto e do discernimento, pois separa o que é bom, saboroso do que é mau, ruim.

Em diferentes linguagens artísticas estas questões foram metaforicamente objeto de representação, particularmente de forma cômica.

*Línguas e linguardos*, tornaram-se assunto de grande relevância em uma determinada fase da obra de Luiz Henrique Schwanke. Para quem o conheceu e conhece sua produção artística sabe da grande dose de ironia e humor que está por traz de sua poética. *Os linguardos*: perfilados estão com suas grandes *línguas* para fora, como a sugerir que estão a vomitar.

O que lançam os *linguardos*? Ou será o gesto atrevido de mostrar a língua, um revide às atrocidades das *más línguas*? Quem sabe..

### Sobre a transformação e a inversão

Nadja Carvalho Lamas  
Publicado no Diário Catarinense  
27 de maio de 1997

Ao ler a reportagem Kassel aposta na "retrospectiva", publicada no caderno MAIS (Folha de São Paulo - 18/05/97), em que a jornalista Jehovarina entrevista a curadora da X DOCUMENTA DE KASSEL, Catherine David, me coloquei a pensar em determinado trecho da entrevista: "O termo "retrospectiva" quer dizer "olhar para trás a partir de hoje".

As palavras de Catherine levaram-me de volta às entrevistas e aos textos escritos por Schwanke. Em uma delas ao ser questionado sobre qual o pensamento que está por trás de sua obra atual, ele respondeu: "A transformação, a inversão. É necessário transformar e inverter o existente para que o novo seja total". Questionado, ainda sobre como seria a arte do futuro, Schwanke diz: "a transformação do presente." Retomar a sua produção artística e suas palavras é constatar a contemporaneidade desde grande artista e o quanto ainda se têm para investigar sobre sua poética.

Voltando um pouco no tempo, lembremos que o tema da última Bienal Internacional de São Paulo (1996), foi A Desmaterialização da Obra de Arte no Final do Milênio. No entanto, Schwanke, em 1991, também na Bienal internacional de São Paulo, ao apresentar a obra *Antinomia*, uma forma imaterial que se projeta no espaço, já se propunha a mesma temática. O que evidencia a sua sintonia com este pensamento.

A Documenta de Kassel é a exposição de arte contemporânea mais importante no mundo, atualmente, e esta será a última deste século. A Bienal Internacional de São Paulo está entre as cinco mais importantes mostras de arte contemporânea da atualidade. São duas megas exposições de grande importância no contexto das artes plásticas, cujas preocupações conceituais têm eco na produção artística de Schwanke.

Homem de grande erudição tinha como princípio norteador de seu trabalho transformar o presente para que o novo seja total, a sua referência era a própria arte. Busca na produção existente o caminho de sua obra. Pesquisa, estuda e transforma em algo novo. Nada é colocado por acaso a metamorfose é intencional, é pensada, é fruto de conceito elaborado com requinte e erudição.

No início, conciliava as atividades de publicitário, de artista plástico e de teatro (cenógrafo, ator e autor). Como publicitário, aproximou-se da Pop Art e mais especificamente de Andy Warhol. Embora distantes no tempo e no espaço tinham em comum a mesma trajetória - artes plásticas, publicidade e teatro. Toda sua produção artística da década de 70 guardam profunda referência à Pop, mesmo quando não são explícitas. Obras como *Astnus in Tegulis a Venus Triunfante, Soneto e De uma conversa com Paulo sobre Mondrian*, pertencem a essa fase.

Dos primeiros anos da década de 80, têm-se as Box Art, um conjunto de 6 caixas de madeira com: 43 cm de altura, 40 cm de largura e 10 cm de espessura. As caixas possuem tampa de vidro transparente e apresentam-se em forma de relicário. Embora de forma tridimensional, são colocadas contra a parede, tal como se coloca um quadro, ficando assim no limite entre o bi e o tridimensional. Dentro das caixas são colocados pequenos objetos apropriados do cotidiano, fazendo irônicas críticas à cerimônia do casamento na cultura coletiva, ao poder feminino, ao poder nazista e ao poder do dinheiro. Ou ainda, fazendo jogo de significados com o símbolo fálico e a genitália masculina.

A fase seguinte se caracterizou pela força da gestualidade, a pincelada empastada com vigor dá forma a grandes seios, no primeiro momento, e aos perfis, no segundo momento. Os seios fora motivos de inspiração ao grande poeta paranaense Paulo Leminski, como o poema *Seios, Ansios e Receios*.

Os linguarudos são formas viscerais que surgem de maneira individual, alguns até "vomitando", numa nítida referência ao aspecto de sugicidade da arte contemporânea. Citada por Claus Honnef. Na fase seguinte os linguarudos se configuram espacialmente de maneira seriada, tal como na Pop Art com Andy Warhol, com a diferença de que nesta intenção é de relativizar o mito e em Schwanke, a intenção é intensificar a dor. Tem-se, aqui um grande

distanciamento expressivo. Os gestos artísticos de seriação e repetição que estavam presentes na fase dos sonetos, aparecem com força e ficam durante um longo período. São os gestos utilizados para fazer uma crítica contundente à violência da sociedade atual, que perdeu seu referencial de valores ético e moral.

A repetição aparece em diferentes fases da produção de Schwanke e quase sempre se encontra na organização espacial da obra. É ela quem estabelece a diferença que faz revelar o aspecto inovador. Essas obras guardam uma forte vontade construtiva, mas só no que diz respeito à composição, não à pintura em si, já que as figuras eram pintadas individualmente, como se fosse uma catarse. Após o distanciamento de criação, ai sim, permitia-se a racionalidade da organização construtiva.

Na segunda metade dos anos 80, a tridimensionalidade toma corpo e os gestos artísticos de acumulação e apropriação fazem-se presentes. Aproximando-se dos ready-made de Duchamp, no que diz respeito à apropriação do objeto industrial, se afasta do mesmo, ao realizar uma transformação da sua forma original.

Na obra *Brasilidade*, premiada no 10º Salão Nacional de Artes Plásticas (FUNARTE - 1988), tem-se uma estrutura (2m comp. X 1,8m alt. 30cm larg.) de papelão grosso, sobre o qual são colocadas 400 bananas de plástico cortadas, cujos pedaços são encaixados de modo a acentuar a forma de arco. O gesto do artista não consiste na mera apropriação do material, mas, antes, da re-criação do objeto elevando-o a categoria de obra de arte. O título - *Brasilidade* - é instigante pois faz referência à nossa identidade, sem no entanto ser nacionalista. Talvez sugerindo que devemos procurar, através do túnel do tempo, o conceito de brasilidade.

As obras do final da década de 80, foram desenvolvidas a partir de objetos tirados diretamente da linha de produção de uma fábrica de produtos plásticos (CIPLA) e usados exatamente como são, apenas com uma nova organização, de maneira a construir uma nova realidade. Os objetos agora utilizados são galões, mangueiras, maletas, baldes e bacias. As obras se dividem em peritais e em esculturas. As colunas são decorrentes de longo e profundo estudo da evolução da coluna de materiais utilizados na sua confecção, desde o obelisco egípcio.

As obras do início dos anos 90 são produzidas nas instalações da empresa patrocinadora, a Profiplast. São linhas e listras em relevo em que utiliza os perfis plásticos. Em carta a Frederico de Moraes (19/06/91) diz, "a exposição está bonita, a forma tem uma elegância concreta e dionisiaca... trazendo e volta Bridge Piley ou Dionísio del Vanto, ou Frank Stella, ou Kenneth Noland, Eliswort Kelly, Jesus Raphael Soto, até o Josef Alberts mas traz sendo eles de um jeito diferente, tão eclético quanto foi trazida a arquitetura grega ao renascimento (se não for pretensioso demais)."

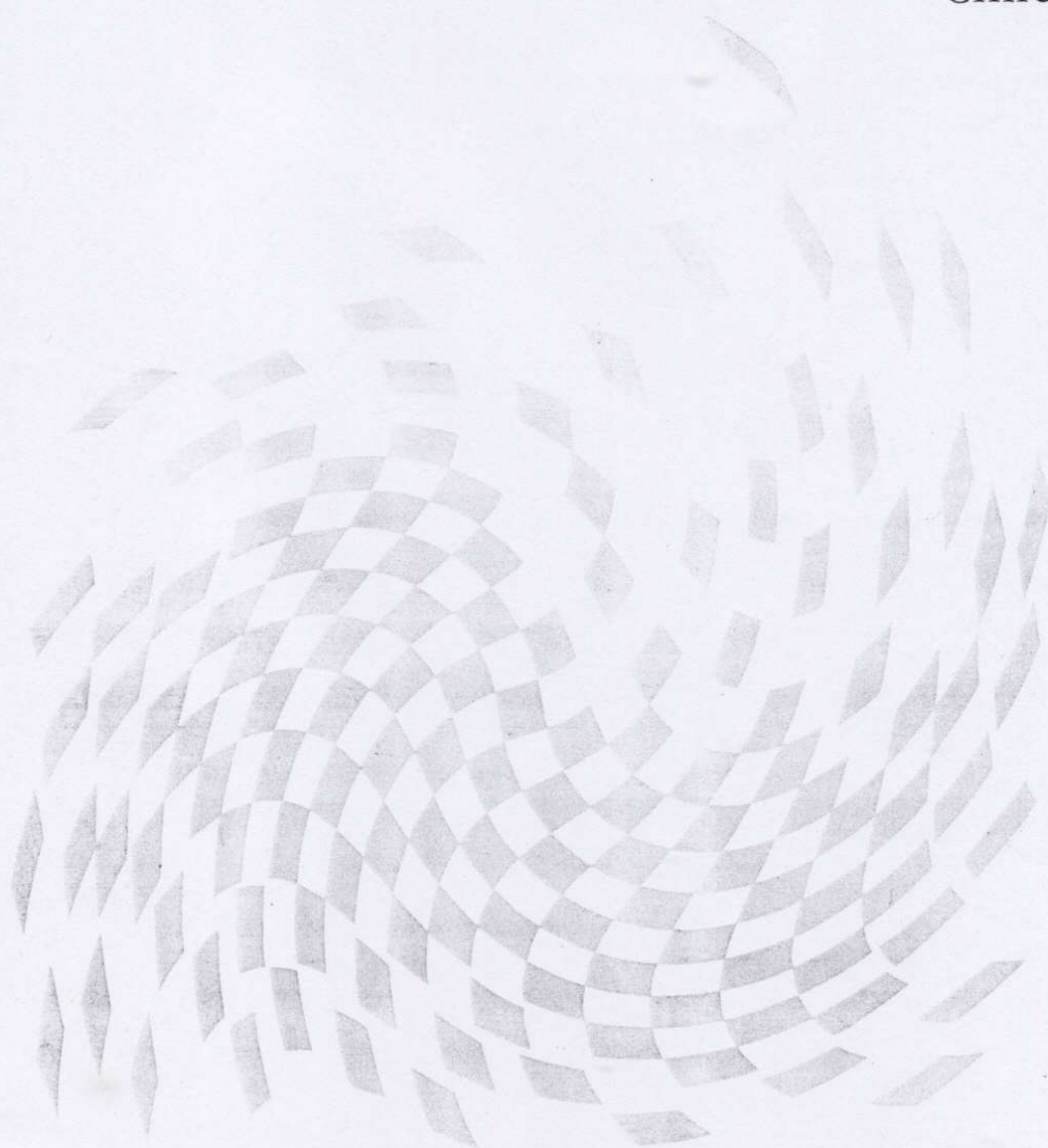
No mesmo ano, participa com carrossel, na 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, na cidade de Fortaleza, cujo título foi o *Percorso de um Círculo com Metáfora*, em que queria que as pessoas intuissem sobre o círculo, desenhando no espaço por elas mesmas.

À luz, motivo de seu vó maior, foi sempre fonte de pesquisas desde o princípio, quer seja na obra em que visita George de La Tour, estabelecendo relações com o Conceitual e a Pop, quer seja na instalação (1980) como arco voltaico, apresentada na Galeria Sérgio Millet (Rio de Janeiro), *O Apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio* ou ainda, no *Paralelepípedo de Luz* ou na *Impossibilidade da Reta*.

A obra CUBOLUZ ou ANTINOMIA, estabelece uma síntese de sua produção artística pois nela está embutido os princípios conceituais, concretos, construtivistas e minimalistas.

Na obra de Schwanke nada foi gratuito, pelo contrário, a tudo o artista impôs um profundo estudo, até que compreendesse a sua gênese para então apropriar-se reelaborar e criar "o novo total". Schwanke buscou a universalidade através da apropriação da história da arte e do material cotidiano. Fez uso da citação e da desconstrução, atitudes típicas de um artista que transita numa linguagem pós-moderna e que pode, com certa tranquilidade, ser colocado entre os artistas brasileiros de nível internacional.

2<sup>do</sup> encuentro  
de historiadores  
del arte en  
Chile



OCTUBRE 2000 - FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE

PONENCIA: Revisitamento da História da Arte na obra de Luiz Henrique Schwanke.

AUTORA: **de Carvalho Lamas, Nadja** INSTITUCIÓN: U. Região de Joinville - Brasil

DÍA: **Martes 17**

JORNADA: **Tarde**

SALA: **B**

Este trabalho é a síntese de um estudo sobre os revisitamentos à História da Arte, presente na produção artística de alguns dos artistas contemporâneos, nacionais. Embora, Marcel Duchamp, seja o mais importante marco do século XX em procedimentos desta natureza, este é um gesto artístico presente em outros momentos ao longo dos séculos.

Com vistas a dar visibilidade a esta investigação trazemos uma obra do artista Luis Henrique Schwanke (1951-1992), cuja poética foi marcada por este gesto artístico. A frase "é necessário transformar e inverter o existente para que o novo seja total", presente nos escritos por ele deixado, de certa maneira já nos indica o seu percurso poético.

Profundo estudioso da história da arte busca aí a referência para o seu processo de criação. Em especial na década de 70, elabora numerosos desenhos em que procura insistentemente a "transformação do passado" e não a ruptura com ele, uma das características própria da arte "pós-moderna".

A experiência profissional através da publicidade foi importante, pois o aproximou da Pop Art e por consequência de Warhol. Plasticamente, as duas grandes influências são do Barroco, através de Caravaggio que o levou a uma intensa e poética busca da luz, e da Pop Art, através da obra de Andy Warhol. Porém, na sua trajetória é possível detectar a articulação de quatro grandes tendências da arte contemporânea: Neoplasticismo de Mondrian; Minimal Art; arte Conceitual; e Pop Art.

Dentre os belos desenhos da referida década escolhemos "Pauline de Borghese, de Canova", para análise dos revisitamentos desenvolvidos por Schwanke. Muito embora estes estejam presentes em praticamente quase toda sua produção, mesmo nas obras tridimensionais onde apropria-se de objetos do cotidiano, transformando-os.

Os revisitamentos estão presentes em diferentes linguagens artísticas, nas ilustrações da literatura infantil, na mídia e outras linguagens, entretanto neste trabalho buscamos percebê-la na produção artística regional, aqui explicitada na poética de Luiz Henrique Schwanke.

## **Textos de outros autores sobre Schwanke**



DE DUCHAMP A SCHWANKE,  
A ARTE FALANDO DA ARTE

Frederico Morais\*

"Desde os tempos do Dada, o artista moderno substituiu a natureza pela arte como um dos temas centrais de seu trabalho criador. O artista passeia, hoje, pela História da Arte, como antes caminhava pela natureza. Ou pela realidade social. E assim como temos na massa de eletrodomésticos quer inundam a paisagem moderna uma segunda vegetação, a arte como que adquiriu autonomia, tornando-se um sistema auto-referencial. Arte sobre arte, eis o grande tema da produção artística contemporânea. Com sua reficula, Lichtenstein redesenhou toda a história da arte, assim como Paulo Roberto Leal tem passado em revista, com sua obra, a arte construtiva brasileira, e o desenhista Arlindo Daibert metamorfoseia-se em Vermeer para desenvolver, em seu ateliê, a lição de pintura. De Duchamp a Schwanke (Luiz Henrique) a arte tem sido motivo de todas as honrarias e atenções do artista. Está claro que ao deixar de, com sua arte, ilustrar a vida, o artista tende a reduzir a arte à mera tautologia, confinando sua área de influência, tornando-a por vezes um jogo para iniciados. Mas, enfim, este é um dos caminhos seguidos pela produção contemporânea, e à crítica cabe acompanhá-lo.

NA POLTRONA,  
A HISTÓRIA DA ARTE

A exposição de Luiz Henrique Schwanke (Joinville, Santa Catarina, 29 anos, morador em Curitiba), na Galeria Sérgio Milliet, da Funarte, está dividida em três partes. No centro da galeria, sobre o tapete, e ocupando quase todo o



espaço disponível, o artista acumulou folhas de papel de jornal amassadas. É uma ilustração quase literal de um conto de Júlio Cortázar, "A casa tomada". O artista como que é expulso de seu espaço pelos milhares de desenhos que não deram certo. Outra parte da exposição consiste na ilustração do conceito de claro-escuro, pós-Caravaggio, mediante a criação de um fecho intenso de luz. Só que a funcionária da galeria decidiu desligar a resistência e assim a obra deixou de existir.

Finalmente, a parte maior da exposição é constituída por cerca de 30 desenhos realizados a partir de 1979. Apesar de ser a parte mais convencional da exposição, é a mais interessante, e a que melhor ilustra o trabalho criador de Schwanke. O artista começa estabelecendo um diálogo entre dois quadrados e as três cores puras, numa antecipação de uma conversa que teria com um colega sobre Mondrian. (O artista holandês, aliás, anda muito presente nas exposições cariocas: vide Antonio Manoel, Márcio Sampaio e Salão Nacional). Desse "clássico" da pintura moderna, em cujo espaço introduz frutos e esportistas, Schwanke passa ao exame de artistas do passado, como Renoir, Canova, Georges La Tour, Antonello de Messina, Caravaggio, etc. Ao iluminar, com um fósforo, o espaço escuro do papel, Schwanke faz irromper bruscamente na memória do espectador ilustrado a bellissima obra do artista setecentista La Tour. Não é apenas o espaço que se forma ali, no papel e na memória, mas, também, a cor, subitamente iluminada, e que ele transfere para um sofá, representado ao lado. Elemento o sofá como leit-motif, Schwanke vai fazendo transposições cromáticas de obras do passado: Renoir, Caravaggio, etc. Como se ele quisesse sugerir que este perfeito design moderno fosse uma espécie de receptáculo de uma tradição plástica-visual forjada pelos pintores ao longo da história da arte. Vale dizer, a arte não está apenas naquilo que normalmente identificamos como arte - quadros, desenhos, esculturas - mas na totalidade do meio formal, assim como o presente está mergulhado no passado - e no futuro também. Pois a obra de arte

não seria apenas a documentação de um espaço-tempo espiritual, mas a antevisão de novos ambientes e comportamentos. A pintura antecipa o urbanismo renascentista, na Itália, assim como Reboló "documenta" uma cor paulista dos anos 30/40. Estes sofás miniaturizados de Schwanke como que guardam toda a elegante sensualidade do claro-escuro da época barroca ou do hedonismo clássico de Renoir, que por sua vez, foi beber sensibilidade em Velasquez. Ao fragmentar a imagem de São Sebastião, de Messina, em seis pequenos detalhes, Schwanke, por sua vez, desmistifica a religiosidade implícita na iconografia do santo, aproximando-a do universo da publicidade ou dos ídolos da cultura de massa."

\* Transcrição do texto publicado no jornal O Globo, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1980.

## SCHWANKE: EXPLOÇÃO DE ENERGIA

Maria José Justino \*

Artista híbrido, oscila entre ser ou não ser: catarinense ou paranaense? A obra de Schwanke extrapola estado, é cidadã do mundo. *Designer*, cenógrafo, pintor, escultor e criador; da comunicação social, em que era diplomado, envereda autodidaticamente para a arte. Começa pelo fim, pela aproximação ao hiper-realismo (Hegel o abançoa qualquer ponto pode ser o começo). Antes, havia feito uma pequena incursão no primitivo, sem produzir algo relevante. Esse exercício, entretanto, lhe valeu o desenvolvimento da linha e da expressão livre. Mas já nessa fase o artista se afirmava como diferença. Não era um *naive* como os normais: já se vislumbrava (exposição na Acaiaca, abril, 1975) um entendimento entre pontilhismo e construtivismo. Desde o início, nunca aceitou o caminho fácil. Ai já se anunciava o artista que viria a ser pesquisador e erudito. No interior das artérias construídas, nada há de gratuito em sua obra: é tudo pensado, sentido, experimentado, pesquisado. A emoção está no logos (discurso e princípio ordenador).



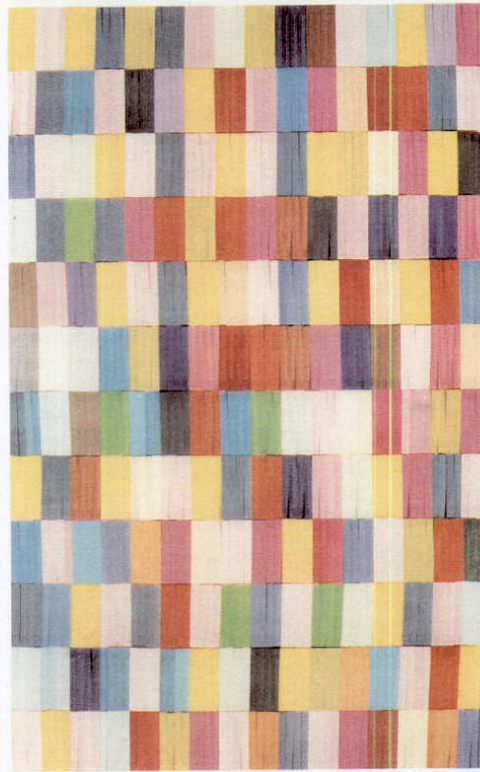
*Sem título.*  
Guache s/ papel de contabilidade.  
1986.

Sua obra desenvolve uma espécie de ironia (por meio do desenho e da letreset, nutrido-se também da fotografia), guardando uma aparência fria e técnica.

Inclina-se para uma especulação entre imagem e conceito. É a fase do diálogo (ou citação) com os clássicos da pintura: Caravaggio (*Deposição de Cristo, Baco*), Leonardo da Vinci (*Anunciação*), La Tour (*São José Carpinteiro*), Canova (*Pauline Borghese como Vênus*), Mondrian (*Composição com vermelho, azul e amarelo*), etc. Do imaginário desses artistas, Schwanke extrai um outro universo conceitual.

Quando tudo indicava a direção para o puramente conceitual, Schwanke insere um corte em sua obra e volta-se para a exploração da pincelada cheia e expressiva. Aprofundando suas leituras, particularmente a filosofia, mergulha no neo-expressionismo, lembrando o clima da *art brut* (1980). Profundamente expressivo, elabora uma pintura de forma tensa, caricatural, que suspende o cérebro e surge das entranhas. São os linguarudos. Gritos ou vômitos? Se guardam uma crítica social, ela é sutil. Há uma obsessão do artista por esses perfis linguarudos (presentes até 1987), que se multiplicam na repetição, embora cada um afirme uma expressão própria, uma personalidade. Confinados à repetição, é como se dissessem não à massificação. Nos linguarudos multiplicados já se inicia a acumulação. Parece haver uma forte ligação dos linguarudos com os seios. Linguarudos e seios saltam, nessa fase expressionista, como obras fenomenais. Na Galeria Caixa de Criação (nov. 1984), o poeta Leminski parece perceber essa ligação, no elogio-apresentação *Seios e Anseios*, sobretudo quando liga seios a olhos e boca.

A partir de 1986, aventura-se na terceira dimensão, voltando-se para o campo da escultura. Consolida o seu ideário construído na reelaboração da Pop Art, da Arte Povera, da arte Cinética, da Acumulação e do Minimalismo. Igualmente, apropria-se de objetos plásticos - baldes, mangueiras, maletas, bacias, galões, grampos de roupa -, a partir dos quais elabora uma poética completamente nova. Desenvolve as acumulações e seriações no encontro entre pintura e

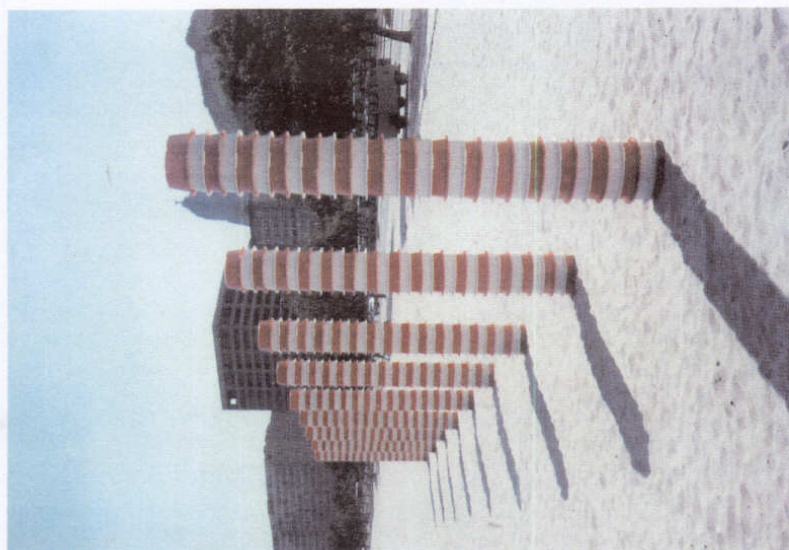


Sem título.  
Pregadores de roupa de plástico.  
1989.

escultura. É fantástico o poder desse artista em transmutar, metamorfosear objetos que nada mais guardam da existência anterior quando adormecidos na esfera industrial. O extraordinário é que o artista apropria-se de objetos já prontos, desloca-os e explora-lhes cor e forma próprias, diluindo-os em sua função primeira, para fazer surgir uma forma nova. Permanece - diferentemente de Duchamp - o apelo à contemplação. Nada falta e nada sobra. Nessa economia, a obra emerge soberba. Mesmo recorrendo a inúmeras poéticas, Schwanke não cabe em nenhuma delas, nem mesmo pode ser reduzido à *assemblage*, pelo fato de que o conceitual excede qualquer acumulação, criando um discurso próprio.

Schwanke tira partido do universo poético contemporâneo. Embora tenha trabalhado com elementos precários e descartáveis, o artista surge como uma espécie de mago: onde toca, a coisa se transforma. Da sucata extrai o diamante da arte. Desloca os objetos criando novo sentido. São extraordinárias as seriações de baldes e colunas. Materiais pobres, no limite do *kitsch*, adquirem grandeza: "Gosto de pegar um objeto chulo e torná-lo elegante", afirma. E é o que faz. É forte o gosto pela redução ao mínimo quando estrutura a obra: "A escultura se desfaz dos adereços, do excesso. Ela é total". Quanto mais reduz, mas a obra se alonga ao infinito. Schwanke repensa a própria materialidade: "A minha escultura busca dotar o espaço de harmonia transcendental. A coluna, por sua imaterialidade, é o elo de ligação da terra com o espaço. Antena? Pára-raio?" Mesmo quando elabora com bananas e frutas de plástico (Brasilidade), algo que poderia escorregar para o folclórico, salta toda uma carga conceitual e construtiva. Tudo nele convida a pensar.

Do mesmo modo que fez um inventário da materialidade, buscou em toda a sua obra reinventar a arte. O CuboLuz (21<sup>o</sup>. Bienal Internacional de São Paulo) é quase uma síntese das últimas pesquisas de Schwanke. Acumula toda a carga conceitual e concreta para explodir em pura energia: a matéria destrui-



*Sem título.*  
Colunas de bacias na praia de Botafogo.  
1991.

do-se pela arte e a imaterialidade, a diluição da realidade possibilitando o infinito. O que resta fazer depois dessa totalidade de luz? Elaborar a própria morte?



*Cubo da Luz - Antinomia.*  
21.ª Bienal Internacional de São Paulo.  
1991.



\* Transcrição do texto publicado no catálogo da mostra O Universo Poético de Schwanke. Pinacote do Instituto de Artes da UFRGS, 1986.

**Luiz Henrique Schwanke**

Marina Heloísa Medeiros Mosimann  
Curadora do artista na XXI Bienal Internacional de São Paulo,  
com a obra cubo de Luz ou Antinomia  
2001

Pretensioso tentar registrar em poucos escritos o trabalho de Schwanke em sua infinidade de performances.

Pretensioso tentar expressar o ineditismo de sua obra, sem enveredar no propósito da compreensão conceitual do espetáculo posto à disposição do espectador.

Portanto, notória a responsabilidade sobre qualquer enfoque que se possa dar a criador e criação, pelo arrojo da obra em contraposto à percepção do apreciador e pelo fim dos resultados alcançados.

Schwanke, além dos laços de amizade que nos permitiu e pelo absoluto desprendimento de sua pessoa, nos propiciou uma direta e constante sintonização à valoração da apurada linguagem de expressividade e de celebração da arte.

Encontramos em sua obra aquilo que a nós parece pretensioso, mas que corresponde às nossas expectativas como a mais pura simbologia do belo.

Em resultados, Schwanke, conseguiu albergar em retílicas e estruturas metafóricas a realidade e alcançar uma sensibilidade estética incontestada de equilíbrio do conjunto em sincronia com a criação e com toda a biosfera. Retrabalhou o lúgubre e o nefasto da pessoa em suas consequências impróprias.

Em sua trajetória, desencadeou magistrais séries que o transportaram da concepção própria do ser humano, com suas lisuras e desventuras, a estruturas imponentes e surreais, despejando aos olhos do admirador o apelo de seu sentimento visceralmente moderno, mas acima de tudo harmonioso.

Desde sua aparição no cenário joinvilense, firmou a correspondência precisa do irreal e abstrato numa osadia de propostas em terra mãe tão conservadora, apesar de seu contínuo ajuste à realidade.

Em transposição a seus primeiros trabalhos, chegou à escultura e sua máxima consagração se deu no ano de 1991, quando da realização da XXI Bienal Internacional de São Paulo, uma das quatro mais importantes mostras de arte do mundo, sendo selecionado entre 112 artistas, com a obra Cubo de Luz ou Antinomia, dentre aproximadamente 2000 artistas inscritos dos mais diversos países, dos quais 40 eram brasileiros e somente Schwanke catarinense.

Desse projeto, a princípio extremamente perturbador pela sua magnitude e grandeza, honrou-me a curadoria do artista, árduo trabalho que desempenhei lado a lado com o próprio artista.

Passo a passo, naquele ano, na cidade de São Paulo, num engajamento espontâneo e com intervenções de empresários, políticos e cidadãos dos mais variados ramos de atividades, a obra tornou-se realidade, resultado da criação de um visionário.

Na noite de abertura da mostra, o equilíbrio do conjunto, de leveza extremada e fugacidade, brilhou num esplendor de imaterialidade, diametralmente visível, quase ser pensante e a obra pensada, majestosa por si só.

Daquela oportunidade em diante, onde grandes amizades se firmaram, de Schwanke em particular, me tornei sombra inseparável, aprendendo cada vez mais a entendê-lo, respeitá-lo e admirá-lo.

Hoje na memória, guardo lembranças de lágrimas e risos de um período, mesmo que pequeno em dias, mas grande em realizações pelo oportuno convívio que me foi possibilitado ao lado do artista.

Aos projetistas gráficos, arquitetos, montadores, aos patrocinadores: Siemens S/A, Ostram do Brasil, Eletropaulo, Fundação Cultural de Joinville e Governo do Estado de Santa Catarina e aos cooperadores: Serviço de Aviação Civil, Serviço Regional de Proteção ao Voo, Departamento de Parques e Áreas Verdes da Prefeitura Municipal de São Paulo, nosso agradecimento e reconhecimento.

A Schwanke toda a minha admiração!

**Schwanke: explosão de energia**

Maria José Justino  
Setembro de 1996

Texto para a exposição "O Universo Poético de Schwanke"  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes/UFRGS

Artista híbrido, oscila entre ser ou não ser: catarinense ou paranaense? A obra de Schwanke extrapola estados, é cidadã do mundo. Designer, cenógrafo, pintor, escultor e criador; da comunicação social, em que era diplomado, envereda autodidaticamente para a arte. Começa pelo fim, pela aproximação ao hiper-realismo (Hegel o abençoa qualquer ponto pode ser o começo). Antes, havia feito uma pequena incursão no primitivo, sem produzir algo relevante. Esse exercício, entretanto, lhe valeu o desenvolvimento da linha e da expressão livre. Mas já nessa fase o artista se afirmava como diferença. Não era um naïve como os normais: já se vislumbrava (Exposição na Acaiaca, abril, 1975) um entendimento ente pontilhismo e construtivismo. Desde o início, nunca aceitou o caminho fácil. Ai já se anunciava o artista que viria a ser pesquisador e erudito. No interior das artérias construtivas, nada há de gratuito em sua obra: é tudo pensado, sentido, experimentado, pesquisado. A emoção está no logos (discurso e princípio ordenador).

Sua obra desenvolve uma espécie de ironia (por meio do desenho e da letreir, nutrido-se também da fotografia), guardando uma aparência fria e técnica. Inclina-se para uma especulação entre imagem e conceito. É a fase do diálogo (ou citação) com os clássicos da pintura: Caravaggio (Deposição de Cristo, Baco), Leonardo da Vinci (Anunciação), La Tour (São José Carpinteiro), Canova (Pauline Borghese como Vênus), Mondrian (Composição com vermelho, azul e amarelo), etc. Do imaginário desses artistas, Schwanke extrai um outro universo conceitual.

Quando tudo indicava a direção para o puramente conceitual, Schwanke insere um corte em sua obra e volta-se para a exploração da pincelada cheia e expressiva. Aprofundando suas leituras, particularmente a filosofia, mergulha no neo expressionismo, lembrando o clima da art brut (1980). Profundamente expressivo elabora uma pintura de forma tensa, caricatural, que suspende o cérebro e surge das entranhas. São os linguarudos. Gritos ou vômitos? Se guardam uma crítica social, ela é sutil. Há uma obsessão do artista por esses perfis-linguarudos (presentes até 1987), que se multiplicam na repetição, embora cada um afirme uma expressão própria, uma personalidade. Confinados a repetição, é como se dissessem não à massificação. Nos linguarudos multiplicados já se inicia a acumulação. Parece haver uma forte ligação dos linguarudos com os seios. Linguarudos e seios saltam, nessa fase expressionista, como obras fenomenais. Na galeria Caixa de Criação (nov.1984), o poeta Leminski parece perceber essa ligação, no elogio-apresentação Seios e Anseios, sobretudo quando liga seios a olhos e boca.

A partir de 1986, aventura-se na terceira dimensão, voltando-se para o campo da escultura. Consolida o seu ideário construtivista na reelaboração da Pop Art, da Arte Povera, da Arte Cinética, da Acumulação e do Minimalismo. Igualmente, apropria-se de objetos plásticos - baldes, mangueiras, maletas, bacias, galões, grampos de roupa -, a partir dos quais elabora uma poética completamente nova. Desenvolve as acumulações e seriações no encontro entre pintura e escultura. É fantástico o poder desse artista em transmutar, metamorfosear objetos que nada mais guardam da existência anterior quando adormecidos na esfera industrial. O extraordinário é que o artista apropria-se de objetos já prontos, desloca-os e explora-lhes cor e forma próprias, diluindo-os em sua função primeira, para fazer surgir uma forma nova. Permanece - diferentemente de Duchamp - o apelo à contemplação. Nada falta e nada sobra. Nessa economia, a obra emerge soberba. Mesmo recorrendo a inúmeras poéticas, Schwanke não cabe em nenhuma delas, nem mesmo pode ser reduzido à assemblage, pelo fato de que o conceitual excede qualquer acumulação, criando um discurso próprio.

Schwanke tira partido do universo poético contemporâneo. Embora tenha trabalhado com elementos precários e descartáveis, o artista surge como uma espécie de mago: onde toca, a coisa se transforma. Da sucata extrai o diamante da arte. Desloca os objetos criando novo sentido. São extraordinárias as seriações de baldes e colunas. Matérias pobres, no limite do kitsch, adquirem grandeza: "Gosto de pegar um objeto chulo e torná-lo elegante", afirma. E é o que faz. É forte o gosto pela redução ao mínimo quando estrutura a obra: "A escultura se desfaz dos



adereços, do excesso. Ela é total". O menos com menos da mais. Quanto mais reduz, mas a obra se alarga ao infinito. Schwanke repensa a própria materialidade: "A minha escultura busca dotar o espaço de harmonia transcendental. A coluna, por sua imaterialidade, é o elo de ligação da terra com o espaço. Antena? Pára-raios?". Mesmo quando elabora com bananas e frutas de plástico (Brasilidade), algo que poderia escorregar para o folclórico, salta toda uma carga conceitual e construtiva. Tudo nele convida a pensar.

Do mesmo modo que fez um inventário da materialidade, buscou em toda a sua obra reinventar a arte. O Cubo Luz (21ª Bienal de São Paulo) é quase uma síntese das últimas pesquisas de Schwanke. Acumula toda a carga conceitual e concreta para explodir em pura energia: a matéria destruindo-se pela arte e a imaterialidade, a diluição da realidade possibilitando o infinito. O que resta fazer depois dessa totalidade de luz? Elaborar a morte?

#### A casa tomada (de Júlio Cortázar) por desenhos que não deram certo

Desenhos de 1978/80

Apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio

Autor: João Henrique do Amaral

1980

*O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva  
E descer refletido na poça de lama do pátio.  
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,  
Quatro pombas passeiam.*

Manoel Bandeira

Se não fosse o Seu Gaspar da banca...

Me lembro ter começado a conhecer o pouco mundo que conheço na barraca do Seu Gaspar.

Para comprar bala de cor e ficava folheando revistas. Cruzeiro, Manchete, Fatos & Fotos, Seleção. Me lembro bem do primeiro número da Realidade, de saudosa lembrança. Era o Pelé, com chapéu da Guarda da Rainha.

Numa revista que mal me lembro o nome, vi pela primeira vez a "Guernica". Coisa mais esquisita... Me interessava saber como é que as coisas eram feitas: suas cores, seu tamanho - imaginem meu espanto ao saber que a "Guernica" era praticamente uma parede inteira! E assim, tendo só a reprodução das grandes obras, eu ia imaginando, recriando, refazendo, misturando e saí artista.

Essas palavras poderiam ser ditas por Luiz Henrique Schwanke. Ele não falou nada disso, mas bem que poderia. (Ele é muito estranho).

Atente para o seu desenho, Limpíssimo, não? Pínel, lápis de cor, dedo e algodão são instrumentos. Estudar Rembrand quando for necessário para dar uma tonalidade ou transparência.

Recriar as obras. Desenhos retirados de ilustrações de revistas.

Sensual. Erótico. (...) \* pra burro.

As cadeiras-poltronas lembram um pedaço de Fernando Pessoa em que o lusitano dizia que Nossa Senhora é uma mala. Schwanke distmifica também, Baco, Paulina Bonaparte e Madonas são cadeiras-poltronas.

Tudo muito limpo, tudo muito solto. Solto, sim!

Já havia dito que Schwanke era muito estranho. Muito bem. Sabem por que ele usa esses espaços pequenos? Porque ele é como um relojoeiro. Detalhista. Então atente-se para os detalhes.

Refazer. Recriar. Paulina neoclássica, tão maçã quanto ele mesma. Escondida atrás do armário, ela brinca com os pés roliços. Ah, pés roliços...

O trabalho de Schwanke não é um trabalho sério. Essas palavras são literais dele. Não tinha nada a ver com o resto do texto, mas ficam aqui registradas.

Cada peça é um desafio. Desafio a retroceder no tempo. Mas como? Com móveis, figuras tão dignas do nosso século. Refazer a estória. É a proposta-brincadeira do joinvilense.

Mas o que há de tão intrínseco (como não gosto dessa palavra) para nós, simples mortais viventes da época de João Paulo II, Boderek, Carter, que este mesmo joinvilense capta, se ri, faz de conta que tudo é mesmo uma brincadeira.

Quanta (...) \*!!!

Refaz toda a paisagem neoclássica. Simplifica num designer contemporâneo. Se Paulina se confundia com a maçã, que seja só maçã. A languidez de Paulina já está na cadeira, subentendida. E a maçã, símbolo tão velho quanto a humanidade.

A coisa pouco erudita fica por conta da cópia simples e pura das revistas da moda, cozinha & decoração. E é aí que a coisa volta ao seu começo. Ao começo da nossa história. Tudo apenas se transformou, mas ainda é a mesma coisa. Só que com outro lay - out.

Atender para o desenho é obrigação é obrigação. Cada pufezinho da almofada, sua

### Homenagem póstuma do Museu de Arte do Rio Grande do Sul a Luiz Henrique Schwanke

Adalice Araújo

Gazeta do Povo - Caderno Cultura G - 04/10/1992

No dia 24 último realizou-se no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, o lançamento do vídeo e da publicação "BR/80 - Pintura Brasileira Década de 80", o projeto do Instituto Cultural Itaú.

Durante o evento foi realizada uma mesa - redonda para debater a arte sul-brasileira da década de oitenta que - além dos representantes das duas instituições promotoras: Maria Eugênia Saturni (ICI) e José Albano Volkmer (MARGS) - contou com a participação de Evelyn Berg que, com rara competência, falou sobre a representação gaúcha; Liana Timm que - na qualidade de artista plástica atuante nos anos 80 - deu seu depoimento; Adalice Araújo que traçou um panorama sintético da arte nos estados do Paraná e Santa Catarina.

Porém, o ponto alto deste evento ficou por conta do MARGS que numa homenagem póstuma a Luiz Henrique Schwanke - artista que representa Santa Catarina no Projeto "BR/80 - Pintura Brasil Década de 80" - espôs duas obras de sua autoria, de grande formato, da fase caras/carrancas; doado pouco antes do falecimento do artista àquela instituição e ali exposta, pela primeira vez.

Schwanke foi uma das mais vigorosas personalidades da plástica sul - brasileira contemporânea; tendo sido um dos artistas mais premiados em território nacional nos últimos dez anos. Seu suicídio, por enforcamento, na madrugada do dia 28 de maio, chocou não só a colônia artística local como todo o país, onde era conhecidíssimo.

Sua atitude duchampeana - extremada permanece como uma incógnita, com muitas versões e especulações, porém, até o presente momento sem uma explicação lógica. Em sua vasta e versátil produção destaca-se a fase das caras/carrancas, registro gestual do desespero humano, na brutalizada sociedade de consumo contemporânea. Só que ninguém percebeu que nestas caras/carrancas, premonitoriamente ele anunciava não só a própria morte como a imensa crise política/social que a Nação hoje está vivendo.

Natural de Joinville, SC (1951), Luiz Henrique Schwanke era formado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná. Embora autodidata seu amadurecimento artístico dá-se em Curitiba. Seus primeiros trabalhos "bordados" por um pontilhismo peculiar - que negava a identidade do tempo, característica dos impressionistas, para se tornar diagrama visual de uma narrativa intuitiva - revelavam a visão lírica do adolescente. Na época de estudante trabalhou, simultaneamente, com teatro. Apesar de ter sido ator, cenógrafo e dramaturgo de grandes qualidades, acabou se decidindo por artes plásticas.

Pouco a pouco, seu processo de intelectualização se acentua de tal forma que, em 77, por razões filosóficas, bastante óbvias, ele discutiria a hierarquia do processo tradicional de criação, passando a empregar apenas a reprodução mecânica de obras famosas - através da heliografia - onde passa a intervir somente através da inversão da imagem ou das cores. Isto é, reduz sua proposta ao desafio da percepção visual do espectador, tentando questionar a deturpação da visão, em uma sociedade iminentemente televisiva.

Em 78, emerge com uma nova linguagem, conseguindo estabelecer um diálogo mais direto com o espectador. Na III Mostra de Desenho, realizada em Curitiba, torna-se evidente que ele passa a servir de um hiper-realismo de ironia. Lança mão do desenho (em que utiliza recursos fotográficos) e do texto (letra set) de nítida aproximação conceitual. Através do hermetismo da mensagem, ele põe em xeque a dualidade da aparência. Por exemplo, nas duas cadeiras com assento largo, através do título "As duas irmãs de Renoir", além de transgredir a leitura tradicional da história da arte, presentifica o onirismo latente no próprio design, aparentemente preocupado apenas com a racionalidade e a seriação. Em outra composição, subdividida em três cortes surgem: uma cadeira vazia, a "presença"; a ausência da cadeira a "própria ausência"; finalmente uma cadeira com a palavra "reservado", corresponde ao título: "Nem presença, nem ausência". O autor intervém em sentido analógico, não só revelando situações existenciais como questionado o paradigma social. Dentro da mesma linha situa-se a

série "São Sebastião (detalhe) de Antonello de Messina" premiada no 36º Salão Paranaense (79). Miniaturizando e concentrando seus desenhos envoltos por um grande campo visual branco, que nem por isso, perdem seu poder de impacto, arma um teorema, que recria o clima proposto por Pasolini, ao mesmo tempo que põe em xeque a iconografia religiosa.

Entre as suas exposições individuais destaca-se "A Casa Tomada (de Julio Cortázar) por desenhos que não deram certo", realizada em 1980 na Galeria Sérgio Millet da Funart (Rio de Janeiro). Comenta João Henrique Calabresi do Amaral: "O seu tempo, Schwanke marca com o relógio. São Sebastião é hoje Travolta, Magal ou Roberto Carlos. Mas são sempre os mesmos. Hoje e amanhã. Pois há o relógio que atenta para a eternidade dos sonhos das mulheres em Ter para si os homens que mistificam...O preenchimento de uma galeria por papéis que não deram certo é como sentar num cinema em que se mostra o que restou - sobra de películas. Porque - triste conclusão - nos resta paranóia mistificadora, apenas restamos".

Através de sua própria experiência existencial, acrescida pela leitura de filosofia, psiquiatria e psicologia, nos anos 80, seu trabalho sofre uma mudança radical, de cunho neo-expressionista, que mostra todo um direcionamento para uma linha mais livre, tensa e forte, onde aborda como temática o ser humano visto por uma ótica mais interna do que externa; profundamente sofrida e vivenciada. Sobre material descartável que utiliza como suporte - Schwanke faz um registro gestual do ser humano, que longe de serem chichês representam a voracidade, a violência e o caos individual. As Caras/Carrancas emitem um uivo da fera humana, cujo conjunto, em ritmo exacerbado, mostra os desejos de uma sociedade brutalizada que está se autodestraindo. As línguas em geral à mostra, mais do que símbolos fílicos agem como agulhas-mãe da agressão social; instrumentos cortantes que, impiedosamente retalham em todas as direções. O artista, mais do que um simples registro faz uma severa crítica que o leva a se despojar do padrão estético vigente, para retratar os closes da violência social de um Hitler, ao ditado burocrata latino americano, ou ao assaltante à mão armada. Sua reverência acusa a deteriorização da civilização ocidental, à véspera do século XXI, fazendo via inconsciente coletivo uma leitura existencial catastrófica bastante próxima do clima apocalíptico da 8ª Documenta de Kassel, em que salvo raras exceções como o chileno Alfredo Jaar, os artistas da América Latina estiveram ausentes. Aliás, diga-se de passagem que a ausência de Schwanke na 18ª Internacional de São Paulo - justamente, em 85, ano em que ele seria o artista mais premiado em território nacional - foi um dos grandes vazios da seleção "Expressionismo no Brasil/heranças e afinidades".

Sempre inquieto Schwanke não era, porém, artista que se detivesse em uma única linguagem. A partir de 88 retorna a linha de êrzsats" de material plástico - iniciada anos antes por João Ozório Brzezinski - para levá-las às últimas conseqüências. Conjugando requinte e precariedade, bom gosto e cafonismo, o lúdico e a ironia, ninguém melhor do que ele para nos falar das malezas do terceiro mundo. Dentro desta linha faria uma exposição de esculturas públicas, em Joinville, que choca a cidade; merecendo manchetes dos jornais locais. Porém, paralelamente, seria selecionado para a 1ª Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro a ser realizada na Escola de Artes Visuais. Embora esta mostra não se tenha realizado, em 90 ele expôs individualmente naquele espaço merecendo, então, a seguinte análise de Frederico de Moraes: "Os objetos industriais apropriados são encarados como módulos de estruturas minimalistas, óticas ou cinéticas, como nas colunas de baldes, que poderiam ser infinitas como as de Brancusi, ou como objetos irônicos, verdadeiros trocadilhos visuais, como o grande disco, os camarões e as bananas criadas com o plástico de mangueiras. É assim, ao mesmo tempo que critica uma falsa "brasilidade", reafirma, mais uma vez, a peculiaridade da arte construtiva brasileira e latino-americana.

Embora continuasse trabalhando com esta linha de pesquisa como bem o comprovava a proposta "Carrossel" com a qual participa da 2ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras realizada em Fortaleza (91/92), nos anos noventa Schwanke passa a se dedicar a instalações com luz. Assim, "Cubo Luz" uma das obras mais intrigantes da 21ª Bienal Internacional de São Paulo (91) é, justamente, uma instalação em que o artista trabalha com um das maiores concentrações de luz provocada por energia elétrica do mundo. Embora remetendo ao concretismo Schwanke pretendia fazer uma escultura imaterial como se o cubo fizesse irromper do centro da terra uma força energética ordenada para o espaço superfície. Diante desta utopia otimista criada para 21ª Bienal - próxima ao calor da América Latina - o tráfico fim de Luiz Henrique Schwanke torna-se, ainda, mais desconcertante; reafirmando-o como um Duchamp dos trópicos.

sombra, suas reentrâncias são bundinhas e seinhos, deliciosos de se apalpar.

Os pés roliços...Ah, Paulina...

E o Baco, o safado. Sua coloração é carne. Seu dedo firme como um obelisco é, salvo engano, o mesmo dedo da Anunciação de Da Vinci. Suas formas sinuosas, como a apresentação de um cartão.

-Prazer, Baco.

E o dedo do justo há de sodomizar o pobre. Alguma coisa de muito século XX nisto tudo.

Ah, não se tenha dúvidas, de que há coerência-brincadeira espalhada por todos os lados. Schwanke muda o que quer e como quer. Afinal o destino é dele e ele faz e desfaz. Mas, atencem: é como propriedade ímpar, é com lirismo, mas, acima de qualquer coisa, com erotismo e humor que o artista transforma as suas estórias.

O vinho de Baco será transformado em sangue que movimentará as máquinas das gráficas para recriá-lo.

Tudo muito frio. Tudo muito estático. Mas perceba, muito lírico. O dedo do justo que pode ser Cheque de Pagamento, Apólice de Seguro, ou a cabeça de algo que cresce, anuncia que o filho do homem será gerado em qualquer assento. E durma-se com um barulho desses...

E profundamente ou não, este mesmo dedo desta mesma mão virá remexer em entranhas nunca dantes remexidas.

Algo sempre para recriar. Estejam alertas. E como o dedo de Deus na Cistina há algo sempre sendo criado, composto, transformado, mas a essência...Ah, esta é sempre a mesma. E hája sexo para agüentar tudo isto...

E a serpente do mal, que a Madona fica com o pezinho matando? Mas é tudo muito matemático, tudo muito óbvio e ululante, ou não? Roda a roda e geme de prazer. E tudo se recria. É este o verbo. Recriar. Bela gravidez, enroladez, gravideira, serpentez. Tudo a mesma coisa. A cadeira, sempre a cadeira. Tudo muito matemático, ou não?

Falar de Schwanke, apenas como um dos mais criativos e limpos artistas da nova geração paranaense, é um lugar-comum que a visão do seu trabalho tornará evidente a conclusão.

Participante do seu tempo, atuante em seu meio, sua vivência antes do teatro, agora nos seus desenhos. Desenvolveram-se de forma lógica.

Sua transferência de Joinville para Curitiba, onde recebeu informações de escola universitária - ele é formado jornalista - aprimorou seu sentido lógico. Mas é importante o alerta. Uma lógica própria, com senso de humor sutilíssimo, às vezes incompreensível, uma lógica erótica, e aí há sutileza novamente, requer que seus trabalhos sejam pensados, encucados, e num estalo - a descoberta: Pô, é isso!!!

Então você vê alguém rindo sozinho na rua.

Dono de técnica irrepreensível, Schwanke demorou para alcançá-la. E dá-lhe pesquisa! E dá-lhe sujar as mãos! Enfim, a forma mais adequada. E a sua cabeça não pára um minuto pôde se exprimir. Colocar na técnica conseguida suas experiências, seu erotismo, sua verdade. Profunda verdade.

A crítica, e o artista é profundamente crítico, baseia-se no abaixo à pieguice romântica, no abaixo aos canastrões da arte. E, principalmente, abaixo aos burocratas da cultura.

Usando peças isoladas, Schwanke transforma-os em ídolos. Recriando, tratando de novamente codificar os símbolos. Iconoclasta e mistificador, paradoxos coniventes. Quebra um copo e põe um vaso.

Veja o exemplo das belezas paranaenses recriadas: o dedo, e sempre o dedo, elemento que apaixonou o artista. Pode ser o novo cartão - postal, seja do Pico do Marumbi, das Cataratas do Iguaçu, ou das Rochas de Vila Velha.

Mas não se prendam em olhar o desenho da forma mais convencional. Dobre-se, curve-se, vire-se. Descubra, e você vai descobrir, que há infinitas outras belezas, outros cartões-postais ... muito mais próximos de você.

Quanta coisa se pode sacar com os dedos, quantas? Será que apenas a beleza das Cataratas, mas também as belezas carnaís, seja ela qual for.

E a reprodução da caixa de fósforo? E aí o alerta para a técnica novamente. Para as cores que alcançam este resultado fantástico de recriar imagens. Alguém tem ido ultimamente ao Paraná? Aquela fama de terras dos pinheirais terminou porque não é mais o Paraná a terra dos

pinheiros. Eles se foram, em centenas de milhões de palitos de fósforos, caixinhas, caixonas, e Schwanke satiriza, tristemente tudo isto.

A textura conseguida, a forma, o espaço usado, e note a lógica - é fundamentalmente publicitária.

Mas já foi dito: tudo nasce da reprodução, das off-sets, das formas algumas vezes enganosas dos nossos meios de comunicação.

Então isto é divulgado amplamente. As informações têm duas visões. A real a do espectador. (E se escrevia um tratado da dialética, o que não compete).

O seu tempo, Schwanke marca com o relógio. São Sebastião é hoje. Travolta, Magal ou Roberto Carlos. Mas não sempre os mesmos. Hoje e amanhã. Pois há o relógio que atenta para a eternidade dos sonhos das mulheres em ter para si os homens que mistificaram.

A beleza masculina é também encarapuçada. Ela apresenta apenas um lado. A outra face é para que se complete ao belo prazer. E São Sebastião continua sendo o sonho das mulheres. O maior.

A visão de belas pernas excita-as. O constrangimento de excitar-se com pernas santificadas as excitam ainda mais.

E a quem um pouco de heresia não faz bem?

Cada detalhe de São Sebastião foi dissecado pelo artista, para que sua icinoplastia recriadora fosse satisfeita. Cada detalhe é importante. E por isso o desenho ser pequeno. É muito mais fácil transformar uma horta em um milharal no que num grande latifúndio. Os frutos podem ser em maior número, mas ao pequeno espaços reservam carinhos maiores. Os espaços em branco são para continuação. Não me parece lícito não se abster nesses espaços BRANCO. Veja que há um tratamento a eles também. Um belo espaço em branco, onde o espectador pode também, recriar algo. É a parte do amigo que Schwanke nos oferece.

As cores, que delicias essas cores surgidas do lápis e do dedo esfregando contra o papel. E eruditamente dos estudos dos grandes clássicos.

Os vermelhos-carmin, as cores de carne, a transparência nas dobras, o domínio da técnica aliada a um profundo conhecimento de composição revelam o joinvilense a uma posição de artista completo.

(\*autocensura)

A casa tomada. As casas são tomadas diariamente, infinitamente por palavras vazias. Tomadas por gestos vazios. Tomadas por desenhos que não deram certo.

As casas são vazios imensos. Vazios de tudo. De essência, de sentimentos, e de crescer.

Para que esses imensos espaços?

Salta aos olhos a aridez com que se tomam os espaços. Os bares cheios de nada. Nos teatros cheios de mofo. As casas tomadas.

A casa tomada é um desafeto aos espaços em branco que ocupam nossas cabeças. (A sutileza fica por conta do freguês).

Os nossos diários estão contando casos e mais casos de tremendos vazios. As belíssimas casas tão preenchidas por vazios cada vez mais insuportáveis. Há um grito mudo no ar. (Já ouvi isso alguma vez).

Mas a coisa, o grito não está mais se suportando dentro de peito algum. E que se cuidem os que estiverem dentro da casa.

O preenchimento de uma galeria por papéis que não deram certo é como sentar num cinema em que se mostra o que restou - sobre películas. Porque - triste conclusão - nós, nesta "paranóia mistificadora" apenas restamos.

O primeiro que deve gritar tomas drinques e se engasga e se confunde e torna a se aquietar.

"Alerta! Estão tomando conta do que de direito é nosso".

Questiona-se a mesa posta.

Questionam o que nos tomam as pessoas que nos invadem.

### Ludicidade na obra de Schwanke (revisto pela autora)

Nilza Knechtel Procopiak

Gazeta do Povo Coluna "Visão Crítica" - 09/07/89

Quando Picasso reuniu o guidão e o selim de bicicleta para montar uma obra de arte, que denominou "Cabeça de Touro", percebeu-se que ninguém antes dele tinha realmente olhado para a bicicleta.

Foi preciso que este artista, com sua extrema versatilidade no uso de materiais, deslocasse as formas ultraconhecidas de todos nós – numa analogia, a princípio, oculta – para que se pudesse reconhecê-las no contexto de uma outra montagem na qual desempenham perfeitamente o papel de uma cabeça de touro, sendo o guidão os chifres e o selim o crânio do animal.

E é neste jogo do conhecer, deslocar e reconhecer que se articula uma das facetas mais atraentes da arte.

O deslocamento de formas as mais corriqueiras para situações de conteúdos estranhos entre si, dizem da real importância do lúdico presente na arte.

Porque uma vez deslocado, o objeto apesar de "funcionar" formalmente – não perde através de uma análise mais profunda – o reconhecimento da origem, que sempre subjaz ao deslocamento.

Assim, cria-se um jogo equivalente ao do trocadilho, analisado por Freud em sua obra "O Chiste e sua Relação com o Inconsciente", aqui usado por Picasso através da metáfora dos materiais, consubstanciada nas formas utilizadas.

Dentro desta linha, em torno de uma cumplicidade maliciosa e irônica com o espectador, é que a obra de Luiz Henrique Schwanke – artista joinvilense – se desenvolve.

Cumplicidade esta que reside num ponto de equilíbrio alcançado pelo artista, entre a aparente solidez de suas construções geométricas e a colocação lúdica das formas ambíguas, que complementam suas esculturas.

Nelas se fundem os elementos provenientes de duas culturas: Alemanha e Brasil, totalizando um verdadeiro artista brasileiro, que consegue reunir o lado circunspecto de uma herança de construção formalista alemã à ludicidade tropical, remetendo inclusive à tropicália de Caetano Veloso, ao antropofagismo de Tarsila do Amaral, bem como ao clima das obras de Otília.

Deste modo, as esculturas de Schwanke "brincam" com o público, divididas entre a parte séria e a lúdica.

A primeira remetendo a um *ersatz* (palavra alemã = imitação) de materiais, uma vez que, pelo aspecto, vende a idéia de solidez e consistência do ferro – como se pode ver na exposição – porque, pintadas em grafite, as formas geométricas cuidadosamente montadas de suas esculturas parecem ser maciças. Esta é a parte metódica da criação do artista, ressaltada também pela precisão dos sólidos geométricos cortados à maneira de monumentos, que formam a base convencional para o desenrolar do segundo aspecto, ou seja, do lúdico.

Lúdico presente no jogo que é desvendado pela percepção de "chaves" colocadas em cada obra, seja na forma de conchas – *nautilus* – constituídas pelo inventivo encadeamento de simples utensílios de cozinha para lavar arroz, seja no formato de camarões – obtidos através de cortes em frutas de plástico, como as mangas.

Destacadas estas duas partes, percebemos que o artista joga com o mundo das ilusões de uma forma muito mais fundamental do que nos parece à primeira vista. A começar pelas estruturas pintadas em grafite que se revelam também como um jogo ilusório, feitas que são na realidade, do material mais simples e comum que se possa lançar mão: o papelão – pobre e frágil em sua essência, que carrega um simbolismo de pastiche (imitação) já que se apresenta deslocado de sua função habitual.

Igualmente, as lúdicas formas rítmicas – que aludem ao visceral – num exame mais profundo, também são relocalizações de materiais, que nos fazem pensar inclusive nas suas origens, além de compor um tipo de *assemblage* que avança as fronteiras da materialidade entrando na composição escultórica por meio do aglomerado de seus elementos.

A disparidade e o antagonismo do uso de materiais conflitantes na aparência revelam,

deste modo, uma unicidade na qual cada elemento formal carrega em si uma espécie de trocadilho, cuja função é a de romper as fronteiras habituais e penetrar no território do outro.

Assim, à aparente lógica da forma racional, contrapõe-se o pastiche no uso do papelão e à aparente não-lógica visceral dos elementos agrupados opõe-se a *assemblage* como resultado final elaborado na procura de formas plásticas.

Desta maneira, forma-se um círculo em torno da leitura dos materiais empregados porque onde parece estar a seriedade, que forma a base preta/sólida é que está presente o fingimento (no papelão), o pastiche do conjunto, e onde parece estar presente a ludicidade – no caso, os elementos que completam a escultura – sejam plásticos cortados, sejam pássaros empalhados, é que está presentificada a parte mais séria do trabalho do artista.

Do mesmo modo, as chaves – iscas, *clues*, pistas – constituídas pela parte lúdica de seu trabalho, demonstram, como nos livros de detetive, a vontade do artista para que se perceba a questão do chiste, do trocadilho.

E este jogo indeterminado de proposições ambíguas que brinca com o público não deixa de aparecer também como uma síntese plástica, devido inclusive ao *clean* dos elementos escolhidos, revelando igualmente o toque de irreverência – característica de toda a obra *schwankiana*.

Colocada desta forma, neste ponto da análise, fica ultrapassada a noção de mero pastiche de materiais, que se traduziria numa imitação simplista e incosequente da materialidade.

A presença de chaves, de pistas, retira da materialidade o *ersatz* que caracteriza somente uma substituição, um sucedâneo de material mais nobre, para deslocar o enfoque para um questionamento, para um profundo e paradoxal trocadilho das aparências, através do qual o artista denuncia/brinca/desafia os próprios fundamentos da arte e da vida.

### O Vão Maior de Schwanke

Harry Laus  
1990

Entre 10 e 31 de julho, Joinville vai conviver com a obra nada convencional de Luiz Henrique Schwanke, o artista joinvilense que, de surpresa em surpresa, vai construindo uma carreira baseada em profundas pesquisas, atestado da seriedade de suas propostas. Para esta exposição, contando com o apoio decido da Cia. Industrial de Plásticos CIPLA, ele realizou oito trabalhos tendo por suporte a apropriação, acumulação e a seriação de objetos prosaicos em material plástico, moldados em escala industrial, tirando deles efeitos visuais jamais imaginados por quem só encontra nestes objetos uma função unicamente utilitária. São baldes, bacias, galões, maletas para ferramentas, suportes para mangueiras e as próprias mangueiras que, pela repetição seriada e organização espacial, realçam a beleza oculta no design manuseado diariamente sem a menor preocupação estética. Além dessa descoberta, Schwanke vale-se do elemento cor, existente no próprio material, para dar mais ênfase à visualidade, sem qualquer alteração cromática dos protótipos, mas, simplesmente pela justaposição equilibrada da variação tonal apresentada pelos modelos selecionados.

Em linhas gerais, a exposição apresenta dois tipos de seriação: a vertical, sob a forma de majestosas colunas, e a parietal, compondo relevos de parede que denunciam a descoberta de uma nova geometria, aquela que, embora subordinada às formas originais, ele recria pela repetição, chegando a formulações geométricas inexistentes nos objetos tomados um a um que, dessa maneira, têm o volume enriquecido pela incidência variável da luz sobre as superfícies visíveis. Da seriação vertical o artista apresenta quatro exemplos, três deles colocados em praças ou vias públicas, e uma formando instalações numa das salas do Museu de Arte de Joinville; da seriação parietal, executou outros quatro propostos geométricos que se encontram nas paredes do museu. Além da apropriação e acumulação dos objetos em conjuntos de formação perfeitamente lógica, perfeitamente organizada, segundo a concepção corriqueira de coluna e relevo de parede, mais a cor como um dos elementos definidores da criação visual, Schwanke acrescenta dois atributos de alta significância em sua nova proposta: a dimensão e a simulação. A primeira é a essência da escultura, o que lhe dá imponência e possibilita se confronto com a arquitetura e sua contraposição com a natureza onde fica instalada. O impacto da grande dimensão define a força do escultor, sua audácia, sua crença no valor daquilo que cria com intrepidez e segurança. A monumentalidade das esculturas e relevos de Schwanke não deixa ninguém indiferente porque a obra impõe-se pela própria presença. E essa instigação do público, seja o descuidado passante da rua ou o interessado visitante do museu, é o começo da aceitação e respeito pela criação artística. Quanto à simulação, Schwanke subordina o material à ideia de obra de arte. O que primeiro se impõe é a obra de arte - coluna ou relevo - para depois cogitar-se de que material foi composta. E isto é conseguido pela composição rígida, as proporções extras e a disciplina estética do artista.

Apenas para uma questão de registro, vale à pena citar alguns dados numéricos. A seriação vertical das 9 colunas, por sua vez seriadas por bacias brancas, colocadas nos jardins do terminal Rodoviário, é formada por nada menos de 180 elementos, resultando um conjunto de 21 metros de comprimento, variando de um a cinco metros de altura. Na confluência da Av. Beira Rio com a Rua Nove de Março, são 231 baldes brancos e vermelhos distribuídos igualmente por 7 colunas de quatro metros de altura. Na Praça da Bandeira, a composição escultórica exigiu 297 bacias vermelhas, divididas por 9 colunas, atingindo 21 metros de comprimento por quatro de altura. Para a seriação parietal foram usados 40 galões azuis com tampa branca; 40 maletas de ferramentas negro e cinza; 160 suportes para mangueira verde-azeitona e 13 mangueiras azuis com um total de 260 metros de comprimento para a composição circular. Isto tudo perfaz 961 elementos cedidos pelo patrocinador, o que dá uma medida bastante significativa da compreensão dessa no apoio a manifestações culturais, por mais insólitas que pareçam.

No contexto da carreira artística de Luiz Henrique Schwanke, esta exposição é perfeitamente coerente com a obra já realizada. As pesquisas a que nos referimos no início desta apresentação revelam duas preocupações básicas: a forma da coluna e a seriação dos elementos. Em 1976, o projeto para um monumento formado por 110 colunas em aço inoxidável, foi premiado em

concurso realizado por uma empresa de Joinville. Entre 1978/82, a seriação apareceu em colagens e pequenas decalcomanias a cores com flores, insetos, crustáceos, peixes, etc.; o seccionamento de S. Sebastião, num conjunto de desenhos meticulosos que também incluem o dedo como prenúncio das colunas, executados entre 1980/82, são outras manifestações das mesmas preocupações; a seriação obsessiva dos perfis lingulados de 1985/87 é mais um atestado dessa coerência, depois voltando-se para a escultura em colunas com a apropriação seriada de frutos e verduras de plástico, sem esquecer as recentes seriações com grampos de prender roupa. Releia salientar que toda esta proposta, a nosso ver, eram a preparação de um vão mais amplo que agora se configura nas seriações verticais e parietais, em caráter monumental, lentamente descobertas por experimentações pertinentes à eclosão da obra maior, ser ter faltado o estudo feito pelo artista da coluna como sustentação e elemento de plasticidade, desde a Antiguidade até nossos dias.

Pode-se tentar caracterizar a obra de Luiz Henrique Schwanke em relação a manifestações artísticas da atualidade, incluindo-o numa das tendências em voga. Uma delas seria a assemblage (reunião ou acumulação) praticada por artistas franceses, alemães e americanos. Mas os materiais empregados por eles, como peças de automóveis, instrumentos musicais, etc., e o efeito visual são totalmente diversos. Outra ligação poderia ser com a pop-art, mas esta apropria-se dos objetos (latas de sopa, garrafas de coca-cola, etc.) pelos objetos em si, sem simular nada fora deles, como faz Schwanke recriando a coluna e o relevo. Também com a pop-art, a neo-geo ou new-geo podem ser encontradas aproximações pelas novas implicações da luz e da geometria, principalmente nas seriações parietais. E nas seriações verticais pode-se pensar na minimal-art, tanto pela simplificação dos recursos como pelo gigantismo das obras. Mas tudo isto não passa de uma tola procura de rótulos desnecessários. Estas ilações, por muito cabíveis que sejam, aproximam-se e distanciam-se de nosso julgamento à medida em que nos acercamos de uma obra ou de outra. O que se pode afirmar é que, no trabalho presente de Luiz Henrique Schwanke, existe a confluência de diversas correntes atuais, o que confere consistência contemporânea. E o que lhe acrescenta maior grandeza é a centelha de invenção e criatividade que repele classificações inúteis por não precisar delas para impor-se.

**Schwanke**  
Frederico Moraes  
1991

Em 1960, Aluisio Carvão construiu um cimento impregnado de vermelho, o seu *Cubocor*, obra que sintetiza as preocupações neoconcretas em torno da cor. Com esta obra, Carvão afirma a fisicalidade ou materialidade da cor demonstrando que o vermelho, por exemplo, tem uma densidade própria, um peso, é algo concreto, palpável, um objeto.

Trinta anos depois, Luiz Henrique Schwanke, da mesma vertente construtiva-conceitual da arte brasileira, realiza seu *cuboluz*, obra monumental e pública, com a qual procura demonstrar, da mesma forma, que a luz é também material, tem forma, é um objeto, alcançado, por sua concentração de lúmens, uma dimensão quase tátil. De fato, este cubo de luz que Schwanke instalou à sua esquerda, no gramado entre este prédio da Bienal e do Museu de Arte Moderna, medindo 54 metros de perímetro e pesando 4,6 toneladas, tem no seu interior, 45 lâmpadas de dois mil watts, sendo 9 em cada face interna do cubo, quando visto do alto. Trata-se, segundo o artista, da "da maior concentração luminosa do mundo por energia eletrocontínua".

A contemplação desta nova e radical obra de Schwanke, pode-se dar em vários tempos, autônomos entre si. Um primeiro tempo, é o do cubo propriamente dito, o invólucro encarado como obra de arte - e, como tal, de grande pureza formal. Por aí, o nosso artista catarinense integra-se à tradição minimalista de arte interacional e brasileira, que aliás, tem no quadrado, o próprio arquétipo da beleza pura. É a tradição de Donald Judd, Kenneth Noland, Albers, Carl André ou Weissmann. A obra de arte reduzida à sua expressão formal mínima, ausente qualquer conteúdo narrativo ou ideológico. Visualidade pura gerando sensações de pensamentos puros.

Um segundo tempo perceptivo é a contemplação deste cubo circundado por grades. Conhecido o seu conteúdo, cria-se ali, uma área de tensão extrema. O máximo de energia e de rigor formal.

Visto do alto, do interior deste terceiro pavimento da Bienal, a obra se abre como um corpo dissecado, expostas suas vísceras luminosas. Os holofotes criam um jogo virtual de diagonais, indicando, como na neoplasticista de Mondrian, uma ultrapassagem dos bordos do cubo, abrindo a obra para o infinito.

O último momento perceptivo, completando o percurso da desmaterialização do seu *cuboluz*, se dá necessariamente à noite, por período nunca superiores a 30, quando as lâmpadas de dois mil watts são ligadas. Nesse momento, cria-se uma situação paradoxal. Depois de algum tempo, por ofuscamento da luz, a base material da obra, o cubo, submerge da escuidão, desaparece, enquanto a luz realiza-se como objeto, no mínimo um quase-objeto ou objeto-virtual. Como um foguete de vários estágios, o cubo desprende-se do estágio principal, a luz, mergulhando na escuidão. Caos e cosmos. O projeto original de Schwanke era enterrar este cubo na terra, criando uma espécie de piscina luminosa, mas dificuldades de ordem técnica e de custos obrigaram-no a fazer brotar da terra, primeiro o cubo e só depois a luz. O que acrescentou novos significado à obra. E há, ainda componentes aleatórios, como os que resultam da relação entre a intensidade luminosa e fatores atmosféricos: poluição, garoa, chuva. Sobre a usina luminosa de Schwanke arabescam grafismos formando uma dança imprevista. O espaço se faz tempo, a mente e o olhar divagam.

A luz tem sido uma das matérias primas principais do trabalho criador de Schwanke. Ainda estudante de história da arte, ele ficara fascinado por Caravaggio, que atingiu o auge do claro-escuro em obras de grande impacto popular, obras que, como as de George La Tour antecipam o cinema. Nos anos 70, ele criou surpreendentes analogias entre um sofá iluminado pela chama de um fósforo, com obras do passado: Messina, Canova, os citados Caravaggio e La Tour, Renoir, etc... Em 1980, na Galeria Sergio Millet, no Rio, criou um feixe de luz que atrairá os passantes da rua.

Em Joinville, onde reside, com apoio de uma indústria local, realizou trabalhos com baldes, bacias ou mangueiras de plástico, nos quais estabeleceu uma ponte entre a *pop* e a *minimal*, com resultados ótico e cinéticos. Neles, como também nos trabalhos de paredes que estão expostos no atual Panorama de Arte Brasileira (MAM), o movimento virtual (de fibrilação

ou trepidação visual) abre espaço para que a luz se manifeste. A luz passa, perpassa entre os interstícios das lâminas irregulares, criando uma atmosfera que por vezes beira o religioso.

O trabalho anterior a este *cuboluz* é uma parede de luz, nova releitura de Caravaggio. A conjugação de lâmpadas de 300 watts e espetos de churrasco cria uma tensão luminosa que ofusca o espectador, cegando-o provocando nele uma sensação de instabilidade, de perda da noção de distância. Sua territorialidade fica afetada. As facas como se desprendem do espaço e ameaçam atingir o corpo do espectador.

O mundo de hoje, devido a eletrônica, é cada vez mais imaterial e incorpóreo, provocando uma sensação de perda de substância. Em seus trabalhos, Schwanke se propõe a discutir todas estas questões, preparando-se assim, para usufruir plenamente o novo milênio. Afinal, os artistas sempre foram considerados as "antenas do mundo" e a arte é uma forma de premonição.

### Schwanke

Autor: Frederico Moraes  
Revista Galeria - n.º 16 - págs. 145/146  
1989

Muitos outros artistas brasileiros poderiam figurar nesta Bienal e nas anteriores. Penso sobretudo em artistas que residem fora do eixo Rio- São Paulo, quase sempre excluídos das grandes mostras nacionais, bem como daquelas enviadas ao exterior. Se não estou equivocado, este ano, apenas um artista não reside no eixo, está presente na Bienal, aliás, um artista admirável, Marcos Coelho Benjamim. Habitualmente, artistas atuantes em Pernambuco, Mato Grosso, Minas Gerais ou Rio Grande do Sul, só entram na Bienal em mostras temáticas ou retrospectivas, isto é, suas obras diluem-se entre dezenas de outras, enquanto alguns artistas cariocas ou paulistas parecem Ter ali cadeia cativa.

Mas falar nisso é, na verdade, chover no molhado. O Brasil reproduz internamente a relação colonizadora de que é vítima no plano internacional: Rio e São Paulo sempre ditaram normas para o resto do país.

Eu diria que Luiz Henrique Schwanke é um artista que poderia figurar com todos os méritos nesta Bienal de São Paulo. Nascido e residindo em Joinville, Santa Catarina (passou uma temporada em Curitiba), ele é, no entanto, um artista perfeitamente entrosado no circuito nacional - já foi premiado em todos os principais salões de arte do país nos últimos dez anos, inclusive no Salão Nacional de Artes Plásticas, assim como realizou individuais no Rio (Galeria Sérgio Milliet) e São Paulo (Galeria Arco).

Viaja muito, inclusive para o exterior, lê bastante, e assim mantém-se bem informado sobre o que ocorre no Brasil e no mundo.

A arte que ele faz não está defasada em relação à atualidade nacional ou internacional e, tampouco, pode ser acusada de regionalista ou folclórica. Só para lembrar, Joinville é uma das cidades mais industrializadas do país. Schwanke, com sua peculiar inventividade e inteligência, realizou trabalhos que depois iriam servir de matriz para muitos artistas de Rio e São Paulo, como quando ocupou o espaço da galeria Sérgio Milliet com papéis amassados, quando empregou etiquetas adesivas explorando imagens kitsch ou quando criou narrativas com pautas musicais.

Sem se submeter a nenhum modismo internacional, mas atento ao que ocorre no mundo, transita, com competência e originalidade entre o Pop/ Novo Realismo e a arte Conceitual, revelando, igualmente, uma vontade construtiva, especialmente nos trabalhos mais recentes, nos quais pode-se notar aspectos neogeométricos ou simulaçãoistas. O que o aproxima da Pop norte-americana e do Novo Realismo europeu é a quantidade encarada como elemento estético, isto é, o uso da imagem ou do objeto industrial que se repetem exaustivamente. As máscaras que ele fez durante muitos anos, rápida e toscamente sobre jornal ou simples folhas de cadernos escolares e posteriormente reunidas em painéis, diferem, enquanto imagens, da Pop, pois que não são frias ou anônimas como as dos produtos industrializados ou da indústria cultural, como as de Warhol. São imagens hot, ásperas, quase expressionistas no seu tom debochado.

Nos seus trabalhos mais recentes, que podem ser rotulados, ao mesmo tempo, de pinturas, esculturas ou objetos, Schwanke não se comporta apenas como um autor de assemblages ou de ready-mades. O que ele propõe é uma síntese ou ponte entre a Pop e a construção. Concluída a obra, o que menos importa é o material empregado - baldes, bacias, maletas, mangueiras, etc. - . Diferentemente de boa parte dos artistas da Pop e do Novo Realismo, não há qualquer intenção crítica ou sociológica nos trabalhos de Schwanke. O que ele explora são possibilidades construtivas e visuais desses objetos industrializados. Com a acumulação e a repetição, procura alcançar efeitos óticos e cinéticos. Em outras palavras, encara os objetos de séries industriais como módulos de estruturas minimalistas ou de colunas que poderiam ser infinitas como as de Brancusi.

Enfim, com seus novos trabalhos, reafirma, mais uma vez, a peculiaridade da arte construtiva brasileira e latino-americana. Tivesse sido convidado a participar desta Bienal, Luiz Henrique Schwanke seria, com toda certeza, um dos seus destaques, inclusive junto à grande massa de visitantes, pois sua criação artística sabe ser popularesco, como provou com a implantação de suas colunas em diversos pontos de Joinville.

### De Duchamp a Schwanke, arte falando da arte

Frederico Moraes  
Jornal O Globo  
12/11/ 1980

Desde o tempo do Dada, o artista moderno substituiu a natureza pela arte como um dos temas centrais de seu trabalho criador. O artista passeia, hoje, pela História da Arte, como antes caminhava pela natureza. Ou pela realidade social. E assim como temos na massa de eletrodomésticos que inundam a paisagem moderna uma segunda vegetação, a arte como que adquiriu autonomia, tornando-se um sistema auto referencial. Arte sobre arte, eis o grande tema da produção artística contemporânea. Com sua retícula, Lichtenstein redesenhou toda a história da arte, assim como Paulo Roberto Leal tem passado em revista, com sua obra, a arte construtiva brasileira, e o desenhista Arlindo Daibert metamorfoseou-se em Vermeer para desenvolver, em seu ateliê, a lição de pintura. De Duchamp a Schwanke (Luiz Henrique) a arte tem sido motivo de todas as honrarias e atenções do artista. Está claro que ao deixar de, com sua arte, ilustrar a vida, o artista pode reduzir a arte a mera tautologia, confinando sua área de influência, tomando-a por vezes um jogo para iniciados. Mas, enfim, este é um dos caminhos seguidos pela produção contemporânea, e à crítica cabe acompanhá-lo.

### Na Poltrona, a História da Arte

A exposição de Luiz Henrique Schwanke, (Joinville, Santa Catarina, 29 anos, morador em Curitiba) na Galeria Sérgio Milliet, da Funarte está dividida em três partes. No centro da galeria, sobre o tapete, e ocupando quase todo o espaço disponível, o artista acumulou folhas de papel de jornal amassadas. É uma ilustração quase literal de um conto de Julio Cotazar, "A casa tomada". O artista como é expulso de seu espaço pelos milhares de desenhos que não deram certo. Outra parte da exposição consiste na ilustração do conceito de claro-escuro, p<sup>o</sup>a-Caravaggio, mediante a criação de um fecho intenso de luz. Só que a funcionária da galeria decidiu desligar a resistência e assim a obra deixou de existir.

Finalmente, a parte maior da exposição é constituída por cerca de 30 desenhos realizados a partir de 1979. Apesar de ser a parte mais convencional da exposição, é a mais interessante, e a que melhor ilustra o trabalho criador de Schwanke. O artista começa estabelecendo um diálogo entre dois quadros e as três cores puras, numa antecipação de uma conversa que teria com um colega sobre Mondrian. (o artista holandês, aliás, anda muito presente nas exposições cariocas: vide Antonio Manoel, Márcio Sampaio e Salão Nacional). Desse "clássico" da pintura moderna, em cujo espaço introduz frutos e esportistas, Schwanke passa ao exame de artistas do passado, como Renoir, Canova, Georges La Tour, Antonello de Messina, Caravaggio, etc. Ao iluminar, com um fósforo, o espaço, escuro do papel, Schwanke faz irromper bruscamente na memória do espectador ilustrado a bellissima obra do artista setecentista La Tour. Não é apenas o espaço que se forma ali, no papel e na memória, mas, também, a cor, subitamente iluminada, e que ele transfere para um sofá, representando ao lado. Elegendo o sofá como *leit-motif*, Schwanke vai fazendo transposições cromáticas de obras do passado: Renoir, Caravaggio, etc. Como se ele quisesse sugerir que este perfeito design moderno fosse uma espécie de receptáculo de uma tradição plástico-visual forjada pelos pintores ao longo da história da arte. Vale dizer, a arte não está apenas naquilo que normalmente identificamos como arte - quadros, desenhos, esculturas - mas na totalidade do meio formal, assim como o presente está mergulhado no passado - e no futuro também. Pois a obra de arte não seria apenas a documentação de um espaço-tempo espiritual, mas a antevisão de novos ambientes e comportamentos. A pintura antecipa o urbanismo renascentista, na Itália, assim como Rebolo "documenta" uma cor paulista dos anos 30/40. Estes sofás miniaturizados de Schwanke como que guardam a elegante sensualidade do claro-escuro da época barroca ou do hedonismo classe média de Renoir, que por sua vez, foi beber sua sensibilidade em Velasquez.

Ao fragmentar a imagem de São Sebastião, de Messina, em seis pequenos detalhes, Schwanke, por sua vez, desmistifica a religiosidade implícita na iconografia do santo, aproximando-a do universo da publicidade ou dos ídolos da cultura de massa.



## Schwanke\*

Frederico Moraes  
Encontros Culturais  
Rio, dezembro, 1989

Luiz Henrique Schwanke foi um dos artistas escolhidos para integrar a I Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro, que seria realizada em novembro de 1988 aqui mesmo na Escola de Artes Visuais e no seu entorno, o Parque Lage. Uma soma perversa de fatores adversos, mas principalmente a burocracia governamental, impediu a realização do evento. Mas fica a decisão do júri nacional que ao escolhê-lo para a Bienal acertou em cheio, afinal, Schwanke é um dos mais inventivos e originais artistas brasileiros. Nascido e residindo em Joinville, Santa Catarina (viveu algum tempo em Curitiba) Schwanke é, no entanto, um artista perfeitamente entrosado no circuito nacional, tendo sido premiado em todos os principais salões de arte do país nos últimos dez anos, inclusive no Salão Nacional, assim como realizou individuais no Rio e em São Paulo. E com frequência viaja ao exterior. Assim, a arte que ele cria nada tem de folclórica ou regionalista. Sá para lembrar, Joinville é uma das cidades mais industrializadas do país e é com o plástico, matéria prima universal, que Schwanke realiza seus trabalhos.

Seria dispensável lembrar estas coisas, mas ocorre que o Brasil reproduz, internamente, a relação colonizadora de que é vítima no plano internacional: Rio e São Paulo sempre ditaram normas para o resto do país, esquecendo ou recalando deliberadamente a obra realizada por artistas de outras regiões. No entanto, com sua peculiar imaginação criativa e sua inteligência visual, Schwanke realizou trabalhos que iriam servir de matriz para outros artistas hoje muito mais conhecidos e badalados, como quando ocupou parte do espaço da Galeria Sérgio Millet com papéis amassados (com "papéis que não deram certo", como ele diria), para citar apenas um exemplo.

Sempre bem informado, Schwanke transita com naturalidade por vários ismos contemporâneos, porém, imprimindo, em cada um deles sua marca pessoal. Antes, ao reverter imagens pelo processo heliográfico, com toques de humor, aproximou o Hiper-Realismo da Arte Conceitual. Durante algum tempo, deu à Pop-Art um tratamento quase néo-expressionista, ao com a língua de fora, sobre páginas de jornal ou folhas de velhos cadernos ou livros contábeis. Em seus trabalhos mais recentes, que revelam, no artista, uma vontade construtiva, ele retoma questões abandonadas pela Pop-Art e pelo Novo Realismo e se aproxima de outras, colocadas pela nova geometria e o Simulacionismo.

Os perfis de que ele reúne em painéis de grande impacto visual, ilustram bem os múltiplos significados da sua obra. Nas primeiras leituras feitas pela crítica, observou-se um sentido crítico em relação à sociedade atual, um *relais* social. Na ata do 17º Salão Nacional de Belo Horizonte (1985), o júri de críticos que o premiou anotou que "Schwanke faz desfilas em ritmos gráficos, ágeis na sua contundente ironia, seqüências de perfis que expressem a gama de reações do homem na sua dolorosa relação com o mundo". Pouco depois, em 1986, Adalice Araújo anotaria que estes perfis humanos, longe de serem clichês, representam a voracidade, a violência e o caos individual", acrescentando que "os uivos da fera humana mostram os despojos de uma sociedade brutalizada que está se autodestruindo".

Pouco a pouco, entretanto, a crítica começou a perceber estes rostos perfilados em grandes painéis, uma intenção propriamente mais construtiva, uma agressividade que é mais visual que expressiva. Isto é, percebeu um forte ritmo visual que "demonstra um processo adiantado de pesquisa essencialmente ótica" (Radhã Abramo). Com toda certeza, o modelo dessas obras estava na maneira absolutamente neutra e des-hierarquizada como Andy Warhol, tratava as imagens de Elvis Presley, Jackie Kennedy, Marilyn Monroe, Mao-Tsé Tung, Coca-Cola, sopa Campbel ou de uma cadeira elétrica.

Schwanke poderia dizer, como seu colega norte-americano que "thirty are better than one", ao repetir de modo obsessivo suas caras/carrancas, tal como Warhol agiu em relação à imagem de Mona Lisa de da Vinci. O que difere um do outro, num primeiro instante, é a temperatura do desenho (do gesto que funda a imagem) absolutamente *cool* no norte-americano, *hot* no brasileiro. Vivendo em sociedades diferentes, o primeiro optou pelo distanciamento

emocional, dando um tratamento quase industrial à sua obra, enquanto o segundo realizou um trabalho áspero e visceralmente participante. Porém, o que Schwanke acabou provando, à semelhança de Warhol, é que na sociedade atual, do *doping* publicitário, até mesmo a crítica mais contundente acaba se anulando em meio à banalidade imagética do consumo. Trata-se, então, de despolitizar sua criação, resgatando daquela série apenas o seu conteúdo visual. Mantidos os princípios da acumulação e da repetição, subverter o significado do objeto industrial e seriado, e, através dessa subversão, realizar um trabalho de reeducação do olhar. Foi o que Schwanke fez, em seguida, dando coerência interna à sua obra. Arrancou de seu contexto e uso objetos absolutamente banais - baldes, bacias, maletas de ferramentas, manguerias, prendedores de roupas, tudo de plástico e produzido em série - reagrupando-os segundo esquemas construtivos e simulando novas funções que, em última análise, são as funções da arte. Em outras palavras, nos trabalhos aqui expostos, Schwanke não se comporta como um autor de assemblages, menos ainda de ready-mades, apesar de alguns lances duchampianos em sua obra. O que ele propõe é uma ponte, que parecia imóvel até recentemente, entre a Pop-Art e a arte construtiva.

Concluída a obra, o que menos importa é identificar o material empregado, seu conteúdo sociológico. Schwanke explora as possibilidades visuais desses objetos industrializados, simula novos objetos e funções. Os objetos industriais apropriados são encarados como módulos de estrutural minimalistas, óticas ou cinéticas, como nas colunas de baldes, que poderiam ser infinitas como as de Brancusi, ou como *objetos* irônicos, verdadeiros trocadilhos visuais, como o grande disco, os camarões e as bananas criadas com o plástico de manguerias. E assim, ao mesmo tempo que critica uma falsa "brasileiridade", reafirma, mais uma vez, a peculiaridade da arte construtiva brasileira e latino-americana.

É preciso dizer, finalmente, que Schwanke abre com seus trabalhos, novas perspectivas para a arte pública. Ao levar para as ruas, parques e jardins um ideário construtivista (Op-Art, Cinetismo, Minimalismo), ou melhor, ao estruturar, em obras públicas, estes objetos banais segundo o rigor da linguagem construtiva, ele realiza uma importante tarefa educativa. Afinal, estas colunas e estes objetos criados por Schwanke acabariam por remeter de volta o olhar do espectador para as estruturas já existentes em nosso meio formal. Quantidade transformada em qualidade visual, a percepção estética sobrepondo-se ao utilitarismo da vida cotidiana.

### A Perigosa Luz de Schwanke no CIC

Sérgio Casares Pinto  
A Notícia Caderno Anexo  
1990

Comentários sobre a aventura humana, que pretendem e podem influenciá-la. Esta pode ser uma definição de arte.

Comentários sobre diferentes aspectos, a partir de diferentes ângulos, movidos sempre por preocupações filosóficas.

Quanto mais talentoso e sensível o artista, mais amplo, profundo e preciso o comentário. Mal-entendidos, desprezados e marginalizados, artigos de luxo ocasionais, os artistas jamais tiveram reconhecido o seu valor como sentinelas da caminhada humana, capazes de sondar e expor as raízes profundas de seus passos e colaborar assim, de forma indispensável, com a indicação e correção dos rumos.

Na Sociedade de Consumo - um enfermo agonizante mantido somente às custas de toneladas de cocaína e outros estimulantes/dia, que vive espasmos de triunfo frente à crise do leste europeu - houve uma valorização, ainda que parcial, da arte. Nesta forma de vida, que tem como objetivo básico o ganho de dinheiro para a compra de sensações descartáveis, os publicitários, vendo os artistas como pessoas capazes de influenciar outras, contratam-nos para criar os anúncios esperados por seus clientes.

Por que predominam formas de vida baseadas em valores tão pobres e superficiais? Por que a arte não tem o seu valor pleno e amplamente reconhecido?

Por que, sendo um fenômeno natural próprio da vida humana, a percepção do seu alcance e a sua aceitação não o são também?

Andando em meios aos escombros deixados pelas guerras e falências ideológicas, chegamos ao Centro Integrado de Cultura (CIC) (Volume 90, de H. Laus) e aí nos deparamos com o comentário de Schwanke sobre a própria arte: luz, muita luz. Perigosa luminosidade associada a numerosos espetos vindos de uma estrutura metálica dependurada na parede, numa alusão ao quadro de arte (20 spots de 300W e 20 espetos de churrasco!). Por cautela contra acidentes pelos quais seria responsabilizado, o artista cercou sua obra duplamente: com uma alta cortina e com uma cerca baixa de corda - e ainda prendeu dois pequenos cartazes nas únicas aberturas laterais proibindo a passagem! Quem se atrever a desobedecê-lo e penetrar no interior do seu comentário logo sairá: o calor cresce a cada segundo tomando a imagem do churrasco mais palpável, a presença ameaçadora dos espetos em ponta atraem o olhar, 6.000W de luz fustigam a retina despertando o impulso contrário, de afastamento dos olhos - criando-se um tal desconforto que empurrarão o desobediente para fora. Daí, tangencialmente, suportará melhor a visão da obra, intrigando-se com a experiência que provoca.

Chamemos também em nosso auxílio - além de Freud, sempre presente - F.G. Lorca com *Bodas de Sangue*, ato III, e então poderemos elaborar nossa resposta: "A lua deixa um punha/abandonado no ar, que sendo espia o chumbo/ que dor de sangue ser?". Entenda-se que na noite dos tempos (memória) fatos prejudiciais (punhal) imperceptivelmente (abandonado no ar) provocados (a lua) voluntária e morbidamente (espia de chumbo) atingem a família de todos e a todos (dor de sangue).

Lançar luz sobre estes acontecimentos e suas conseqüências, nebulosamente presentes na memória - poucos são capazes de fazê-lo e vivem atormentados por esta capacidade (preocupações/ cautelas de Schwanke) - provoca muita dor, acusações e autoacusações (espetadas do dedo acusador/sentimento de culpa), numa experiência difícil que ameaça o equilíbrio psicossomático (mal-estar no interior da obra de Schwanke).

... e agora? E agora, trabalho! Muito trabalho para poucos em nome de todos. Com muita ciência e muita arte.

### Protesto e Anticlichê

Walmir Ayala  
Jornal do Comércio, Caderno de Leitões/11 - 29/01/1990

Um dos delfins da arte catarinense, o joinvilense Luiz Henrique Schwanke, inaugura, no próximo dia 1º, uma individual de esculturas na Escola de Artes Visuais (Parque Lage). Schwanke é um homem simples, levemente irônico e absolutamente seguro de cada etapa de seu trabalho, que assume uma progressão inquietante dentro das diretrizes lançadas irresistivelmente pelo modernismo. Cubismo, Duchamp, quem sabe?, frisos egípcios, Schwanke está aí, propondo o que Frederico Moraes rotula com muita propriedade de um pop - construtivista.

O primeiro impacto que tive com a obra de Schwanke foram as caras com línguas de fora. A repetição, como de uma logomarca espontânea, era inquietante. Realizava, antes de tudo, a integridade formal do quadro, enquanto obra de arte, ou seja, havia uma intenção estética, equilibrando a crítica. Muita coisa foi aplicada àqueles anticlichês, sobretudo no plano do protesto aos descalabros sociais, e isto é de se entender quando a opressão nos induz à autodefesa.

Acredito que as caras repetidas, sequenciais, lineares em seu posicionamento, debochadas, de uma sensualidade caricata, testemunhem sobre a frivolidade perigosa da cultura popular imposta pelo colonialismo do poder. O homem contemporâneo tende, numa proporção considerável, a repetir o "sucesso" importado. Schwanke denuncia isto com uma dose consciente de inocência (que vem do componente elementar, primitivo, inconsciente). Felizmente ainda não temos sopa em lata, e outro dia eu vi um computador destrambelado, enlouquecendo usuários que esperavam dele uma resposta rápida e perfeita!

Disse e repito "só a morte é perfeita!". Há muito de índio nesta ironia de Schwanke, graças a Deus! Depois vi os jornais como suporte dos mesmos biótipos, e o que me fascinava era o exercício plástico do gesto e dos recursos plásticos. Schwanke crescia no meu conceito! Os trabalhos com vasilhame de plástico eu vi em Joinville; acho que estavam no começo! Eram instigantes, me desorientavam no primeiro impacto, depois se recompunham como possibilidade de se remontar ainda uma vez uma coluna que não fosse Partenon nem Niemeyer, e que esta nova coluna mexesse dramaticamente com as nossas opções.

Afinal, está comprovado que o plástico é uma das pestes do nosso tempo, não só pela feitura como pelo perigo, já que ainda não se encontrou forma de destruir sua sucata! É mais ou menos como a AIDS, e como a AIDS está sendo perseguida nos laboratórios, é possível que se encontre uma forma de dissolver o plástico. E se isto acontecer será certamente façanha de japoneses. Não estou brincando: há anos cientistas europeus se reúnem para tratar do assunto, sem maiores resultados. Então Schwanke adota estes seres malignos para um futuro perverso, e os "constrói" e lança uma ideologia da banalidade, como borduna do índio na cabeça do sábio.

Acho importante a presença de Schwanke no Rio de Janeiro, e a discussão que possivelmente implante a partir de suas "esculturas". Se não houver reflexão tudo está perdido.

### Do primitivismo à abstração

Jayro Schmidt  
Diário Catarinense  
05/1997

Um fato curioso marcou a trajetória artística de Luiz Henrique Schwanke (1951-1992). Seu início foi com a pintura primitiva, com os predominantes pontilhados visualizando um sentimento bucólico e telúrico. Porém, seu contato com as expressões contemporâneas operou, repentinamente, uma mudança radical que aos poucos passou a caracterizar indagações estéticas a partir de conceitos e seus meios materiais de manifestação. Esses conceitos, enfim, centraram-se no serial.

A seriação é um produto de técnicas na cultura de massa e teve importância máxima com a pop art, expressão que voltou-se para o realismo das grandes cidades através da vertiginosa da imagem. A seriação em Schwanke vale-se da fotografia, do xerox, da heliografia, dos modos reprodutivos industrializados. Notadamente tudo começou com os desenhos, tendo como motivos o olho e o dedo, membros do ver e do tocar que retornam mais tarde numa dimensão metafórica com a escultura imaterial. Seguem nas reproduções de obras abstratas, especificamente as de Mondrian, nas caretas pintadas sobre jornal, na justaposição de decalcomanias e na apropriação e acumulação de objetos em caixas.

Na seriação de holofotes em *Antinomia*, exposta na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, Schwanke procurou sintetizar as suas aspirações artísticas. Foi a sua obra total, desmaterializante. Os holofotes de 2 mil watts foram propostos como um obstáculo visual, ou seja: é óbvio que o excesso da luz se desfaz a materialidade das coisas, como ocorre na pintura impressionista. Contudo, os referenciais de Schwanke situam-se no Barroco, em especial na pintura de Caravaggio, sendo para ele "o apogeu do claro-escuro". *Antinomia*, portanto, não pode ser vista, naturalmente com outros olhos, mantendo em aberto as relações virtuais e fractais entre o olhar e o ver.

A função do olho é fixar, mas na realidade o olhar vaga sobre as coisas. São as autonomias propostas por Schwanke. Nessa complexidade material e imaterial há alguma coisa tão simples, podendo ser comprovada empiricamente: o que se olha não se vê e o que se vê não se olha. A arte, afinal, não reproduz o visível na perspectiva assinalada por Klee.

O enigma do olhar sempre foi e será uma fonte inesgotável para os artistas. O olhar é um receptor de imagens e um emissor de raios imaginários sobre as coisas da mesma maneira que os dedos apalham os objetos. Talvez por isso Schwanke tenha inicialmente desenhado os operadores imediatos da mente: o olho e o dedo, sintetizando as possibilidades conflitantes do olhar e do tocar, da recepção e da emissão como pós-mensagem da reflexão artística.

### A ironia tridimensional de Luiz Henrique Schwanke

Monique van Dresen  
Jornal O Estado - Caderno 2 Florianópolis  
11/1988

O artista prepara-se para mostrar no Rio de Janeiro seu novo trabalho de escultura, uma continuação de suas séries, iniciadas há 17 anos. A obra, ainda sem título, pode parecer simples, como ele mesmo afirma. Sete pilhas de baldes que provocam em muitas pessoas aquele sentimento de "isso eu também sei fazer". Mas Schwanke reforça assim sua busca do ideal plástico através da especulação com as formas e com os materiais, de preferência os mais simples, mais perecíveis. Com esta obra que vai ao Rio, ele mostra mais uma vez sua ironia, sua maneira de ver a arte, desta vez em três dimensões, com humor às vezes misturado com espanto, mas sempre sensível.

Criar onde parece que tudo já foi feito. Transformar o supra-sumo do Kitsch em conceitos de vanguarda. Abusar do descartável. Com Luiz Henrique Schwanke, dedos viram virgens, para não falar nas bananas que viram tripas e nos decalcos que viram sonetos. Há muito tempo que os signos da modernidade e utilidade quotidiana tomaram conta da arte, e talvez 88 seja mesmo o ano do ultimato para todos os "pós" da década, mas se há um caminho que vem sendo seguido pela produção contemporânea, Schwanke vem traçando boa parte dele. Agora ele se prepara para representar Santa Catarina na 1ª Bienal de Esculturas ao Ar Livre do Rio de Janeiro, que fica nos jardins do Parque Lage (Zona Sul) de 14 de janeiro a 14 de abril do ano que vem.

A escultura, sem título, é mais uma continuação do trabalho em séries que Schwanke vem desenvolvendo desde que começou nas artes plásticas, há 17 anos, da que uma nova descoberta. Há dois anos ele já vinha construindo formas, curvas e retas a partir de frutas de plástico, e dali para imponentes esculturas de baldes de plástico foi um caminho bem curto e natural. São dez metros de largura por quatro de altura, em sete colunas de baldes nas cores bege e vermelho que se destacam por completo da vegetação do jardim do Museu de Arte de Joinville, onde a obra foi montada há uma semana. É a contemporaneidade: depois de se desligar completamente da natureza, a arte divide com ele seu espaço - ou será que o espaço é da natureza?

Podem parecer simples, diz Schwanke. Sete pilhas de baldes são protótipos da obra que recebe milhares daqueles comentários "mas isso é arte?". Para o artista, é a busca da beleza e do ideal plástico, num processo onde entram fatalmente as coisas de seu interior e exterior, uma sensibilização que tem como resultado a própria arte, uma nova concepção dos elementos, uma recriação. "A escultura se desfaz dos adereços, do excesso, Ela já é total".

O total da escultura de Schwanke, porém, é mais complexo do que possa parecer. São cerca de um milhão de cruzados conseguidos em forma de patrocínio. A Cipla doou 250 baldes; a Boucher e Lepper, o ferro; a Tupi, as caixas de madeira para separar os baldes um dos outros; o Senai, o torno de precisão para os furos; e a Rodotigre, o transporte: "Um artista não pode arcar com o ônus de uma obra tão grande".

### Ironia

Com as esculturas, a novidade está retomada da ironia das obras de Schwanke da década de 70. A ideia de tridimensão já estava presente nas séries de perfis caricatos, que lançaram o artista joinvilense no mercado nacional. A especulação de formas, como a preferência pelos materiais mais humildes, pode ser notada desde os primeiros trabalhos, feitos na época em que morava no Paraná. A coerência com a seriação permanece, tanto nas sete pilhas de baldes quanto na escultura "brasileiridade", exposta no ano passado no X Salão Nacional de Arte Plásticas, em São Paulo.

O trabalho de repetir formas começou com painéis que colocavam decalcos lado a lado, dando origem a verdadeiros poemas visuais. No tema - insetos - Schwanke já esbanjava ironia. Da mesma década de 70 são os quadros da série "Um pouco de Paranismo", uma sátira a um

movimento artístico que acontecia naquela época no Paraná buscando a valorização do estado. Uma caixa de fósforos Pinheiro e um polegar que para cima representa o Pico Marumbi e para baixo as Cataratas do Iguaçu tentam encerrar o assunto, no mínimo com muito humor.

Em seguida vieram trabalhos de montagem em caixas, com miniaturas, numa recuperação das obras de Joseph Cornell, o papa da box art. Com as reinterpretações da história da arte, expostas na galeria Sérgio Millet em 80, ele recriava Renoir, Canova, George La Tour e Caravaggio, tudo isso sobre o tema básico de uma poltrona bem no estilo fim de década 70. Com a poltrona de um lado e um fósforo aceso de outro, Schwanke refazia a religiosidade de "São José Carpinteiro", do setecentista La Tour, e com um dedo apontado para aquele design tão moderno recriava "A Anunciação", de Leonardo da Vinci.

#### Perfis

Os "linguados", como ele chama carinhosamente os perfis, começaram a ser trabalhados em 80, em guache sobre folhas de velhos livros de contabilidade que mais tarde, montados em séries, levariam sua arte por todo o país e até para alguns salões no exterior. Schwanke continua o trabalho com as séries de perfis, agora em papel jornal e em algumas telas, que facilitam a entrada dos módulos no circuito comercial. A preferência pelos materiais descartáveis ou mais perecíveis, diz ele, é apenas a busca de uma solução plástica que se adapte à concepção da obra.

A dificuldade de comercializar este tipo de trabalho está justamente aí: eles podem ser feitos e refeitos, "é mais difícil ficar na memória".

Os perfis, que para a crítica de arte Aracy Amaral são de completa exacerbação da expressão, têm para Schwanke, além do componente plástico, um envolvimento mórbido com a vida, um lado que vem a cada ano ganhando mais cor e elementos. Há dois anos ele começou a trabalhar diretamente com as três dimensões, com arcos e retas montados em ferro a partir de frutas de plástico recortadas. Desta fase destacam-se a escultura "Brasilidade", com um túnel de bananas de plástico montado sobre uma estrutura de papelão e outros trabalhos, como uma foice e um ancinho com cabos feitos de pepinos e cenouras de plástico, num resultado com pitadas meio diabólicas.

As esculturas de Schwanke feitas de frutas de plástico, que Schwanke, apelidou de minhocas, são para ele ao mesmo tempo concretas e orgânicas, lembrando às vezes intestinos, apesar de o material parecer a princípio o mais inocente. A escultura que ele leva para a Bienal do Rio já é mais "sintética, menos visceral".

#### Estranho

Charles Narloch

Curador-Geral do 6º Salão Nacional Victor Meirelles

Texto de apresentação

Em 1980, quando Schwanke apresentou esta mesma exposição no Rio de Janeiro, João Henrique do Amaral já havia dito que ele era meio estranho.

É estranho se deparar refletido nos braços de *Pauline Borghese* como *Vênus*, num deserto dotado de um *realismo fantástico*, que reduz a figura humana a uma cadeira longa e de pés roliços. Tudo leva a crer que este desenho, como todos os demais, certamente deram certo. Quais são, então, os desenhos que não deram certo?

É estranho sentir a casa tomada. Montes de papel amassado são cerebais a quem se dispuser a pensar. Seriam nossos pensamentos que não deram certo, tomando conta de cada curva de nosso cérebro?

É ainda mais estranho que haja uma luz. O grande facho de luz sobre todos nós é como se estivesse lembrando que, se quisermos, também podemos iluminar nossa hipocrisia humana. Certamente, ainda é tempo.

Luiz Henrique Schwanke na Sala Especial do 6º Salão Nacional Victor Meirelles, com curadoria de Nadja de Carvalho Lamas.

Homenagem póstuma a esse artista catarinense? Não!

Reconhecimento à sua genialidade!

### Schwanke de corpo e alma

Janga - crítico de arte  
Diário Catarinense  
28/08/ 1994

*Fases mais significativas deste artista contemporâneo foram selecionadas pela curadora do MASC, Marina Mosimann*

Após expor os recortes matisseanos de Djalma e as descontraídas gravuras do Parque Lage, O Museu de Arte de Santa Catarina apresenta ao público sua mais importante mostra do ano. Ocupando as duas grandes alas do museu, uma bem montada retrospectiva nas mostras do Schwanke de corpo inteiro numa feliz seleção de suas fases mais significativas. Melhor que ninguém. Schwanke encarnou o perfil do artista contemporâneo. Preocupado sempre com a reciclagem de sua obra foi talvez dentre os catarinenses o que mais jogou-se de corpo e alma na aventura da contemporaneidade. Perto dele outros vãos parecem superficiais e rasantes, tal o nível de aprofundamento e síntese que conseguiu.

Mais conhecido por suas carrancas com as quais arrebatou praticamente todos os principais prêmios dos melhores salões de arte do País, o artista no entanto não sentou-se sobre os louros conquistados como fazem muitos. Viajando constantemente para o exterior, não hesitou em partir para objetos tridimensionais, ao sentir que era esse o direcionamento apontado pelas correntes internacionais. Sem medo de revistar períodos distintos da arte, soube apropriar-se de elementos pop como, por exemplo, nas seriações dos módulos das carrancas, aos quais imprimiu seu inconfundível toque neo-expressionista.

Seus personagens caricatos reduzidos a um esgar são o mais veemente retrato da opressão que sofre o homem numa sociedade brutal e massificante como a nossa. O alcance do seu grito extrapolou os limites regionais e impôs-se nacionalmente, deixando perplexos os críticos pela força expressiva e pela revolta e exasperação ali contidas. Antes das carrancas, Schwanke já tinha se destacado pelas séries de desenhos e instalações que comentavam a própria história da arte. Esse período que aproxima o autor do conceitualismo também está bem representado nessa mostra cuja curadora Marina Mosimann soube tão bem selecionar.

É fácil avaliar a importância da informação e de embasamento teórico profundo para um artista de nossos dias. Essa condição é absolutamente imprescindível para quem não quer perder o trem da história. Sem informação nem cultura o artista fica reduzido ao simples artesanato sem nenhum interesse para o que se entende hoje por arte. A desinformação de grande parte de nossos artistas e mais ainda do público, fez com que Schwanke não fosse devidamente valorizado e compreendido enquanto esteve entre nós. Agora, mesmo com toda a consagração nacional que conquistou, presenciamos um ato de vandalismo que destruiu parte de suas colunas em frente ao Centro Integrado de Cultura.

#### Um espelho da desinformação

O vandalismo em frente o CIC é o fiel espelho da hostilidade da comunidade para com obras tão geniais. A falta de vigilância das obras e a falta de sensibilidade de quem cometeu tal crime falam melhor que qualquer comentário que possamos fazer a respeito. Curioso que os mesmos que destroem a proposta do artista catarinense mais importante do século XX adoram aquelas aberrações como os bilros da Alfândega, os surfistas com pranchas, etc., que a mediocridade provinciana tem como "arte".

De qualquer forma, a sacudida que a mostra do Schwanke deu no acomodado gosto artístico local serve para reflexões várias, dentre as quais a inevitável conclusão de que o inimigo maior contra o qual lutam os verdadeiros criadores são o mau gosto, o acomodado gosto provinciano, que só quer saber daquilo que ele entende, aquilo que ele pensa que entende. Schwanke nos propõe um olhar novo em relação às coisas, acrescenta o seu toque pessoal a cada elemento que resgata dos períodos e movimentos mais diversos da arte.

Os maneiristas que repetem valores mortos e nos mantêm presos a esses valores, só

podem mesmo rejeitar algo que eles sabem representar a morte desses olhos velhos. O discurso da ignorância, o desconhecimento deliberado de questões amplas que dizem respeito a todo espaço da arte, deve-se muitas vezes aos próprios artistas que, subjugados por um mercado de arte viciado, buscam o ganho fácil e submetem-se às fórmulas aceitas sem o menor senso crítico com as maiores pretensões.

Schwanke, como todo verdadeiro artista, aceitou o desafio de seu tempo, assumiu a sua época e apontou para o futuro. Sua obra está apenas começando a ser descoberta e sem dúvida ficará como uma das mais substanciais contribuições que a arte catarinense deu para a arte brasileira do século XX.

### Quando a vida deixa de ser ao vivo

Claudio Seto

Correio de Notícias 1992

Quando o Bomdomingo, caderno de porralouque circulava toda semana neste Correio reunindo um time do traço e da troça - em trosa e poesia, todo mundo cutucando o humor com vara curtíssima, fizemos uma edição sobre "Os Fantasmas de Curitiba".

Como o espaço mais que democrático era absolutamente anárquico, o tema funcionava apenas como provocação, ponto de partida. Valla falar em fantasmas coletivos, fantasmas individuais, fantasmas falsos ou verdadeiros (?) de acordo com a crença do freguês, desde que o grupo - que chegou a reunir mais de 20 colaboradores - se encontrasse e fizesse toda a roda cutia com texto, poema, tira, cartum, fotografia, desenho, colagem, produção que de outra forma, não rolaria.

Naquela edição sobre "Os Fantasmas de Curitiba", o Roberto Gomes - escritor de primeiríssima e hoje diretor da editora da UFPR falou dos fantasmas que cruzavam o caminho dele, nesta cidade de loira fantasma e pirata Zulmiro. Um, era o artista plástico Rogério Dias, que aparece e some; tal e qual o fantasma mais legítimo. Outro era eu, que para ele tinha deixado de existir em carne e osso e virava apenas uma voz: circulava muito pouco, só dava o ar da minha graça muito eventualmente, pelo telefone, e, para pedir alguma coisa. (Lógico que não dinheiro e livro emprestado, daí seria pesadelo, não fantasma. Eu ligava pedindo texto para o Bomdomingo, naturalmente).

O texto do Roberto Gomes era primoroso. E, mais que tudo, divertidíssimo. Ontem, só ontem, descobri também o quanto ele era sério - quando soube da morte do artista plástico Luiz Henrique Schwanke, 41 anos, em Joinville.

Nos anos 70 o Schwanke era uma das figuras mais intrigantes do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Fazia o modelito da moda: barbudo, sempre com livros no sovaco, "catarina" ( faculdade curitibana que se prezasse, tinha nos anos 70, pelo menos 4 ou 5 "catarinas" - era assim que nós os chamávamos com bom humor, não sem uma ponta de ironia) e...mil projetos na cabeça. Era aí, justamente, que o Schwanke deixava de ser o modelito da moda, já que com ele, a maioria dos projetos vingava. Decidiu escrever peça de teatro, foi premiado, fez cenários, organizou salões universitários de artes plásticas, virou artista super atuante.

Enquanto morou em Curitiba até o início dos anos 80, fez e aprontou. Uma época, começou a vender muito bem, requisitado por galeristas e, lógico, foi taxado de comercial, quase cai em desgraça, exatamente quando as vendas lhe sorriam. Qual nada, preferio o caminho da pesquisa, aquele que tanto agrada os críticos e, na mesma medida, espanta compradores.

Um dia Schwanke decidiu voltar para Joinville, a cidade natal, mas nunca perdeu o contato com Curitiba. Volta e meia o carteiro trazia uma carta, um bilhete, um cartão com notícias.

Num deles, sempre buscando caminhos, Schwanke voltava atrás numa jura sincera feita anteriormente, de que não participaria mais de salões, ele que até 79 papara o Salão Paranaense três vezes e o Salão de desenho. Acabava de ser premiado no salão de Pelotas: "...retratos não choveram, o meu tempo não foi de chuva como o tempo de Curitiba..."

Passa algum tempo, um novo encontro, desta vez no Museu do Prado, Madrid, um cartão postal com notícias da fase de esculturas que Schwanke expunha no Salão Nacional, no Rio: "...a "brasilidade" é de papelão e frutas de plástico, bananas que perdem a identidade..."

Na edição do Bomdomingo de 2 de agosto de 87, meu filho crescendo, descobrindo o mundo e novas palavras, lembrei da língua que ele falava quando era novinho, língua que so mãe e pai traduziam, e veio a ideia: neste Bomdomingo, o tema será a língua, incluindo todas em exercício, do filho, da mão, da sogra, do malaco, da polícia e, lógico, a língua das artes plásticas.

O Paulo Leminski falou sobre "Palavras que matam - uma introdução da teoria do insulto", o Wilson Bueno na "Língua de Trapo", o Ali Chain na língua da crônica policial, e o Seto falou nas línguas enormes que o Schwanke punha em seus quadros. Quadros, nada, eram murais enormes sobre papel reaproveitados com desenhos muito coloridos, agressivos, que ilustraram todo o Bomdomingo, que também exibia os colaboradores de língua de fora.

Ah, o Schwanke ficou sabendo, lá em Santa Catarina, curtiu pra cachorro, e mandou um mural daqueles, de presente, com uma recomendação: um cara só, apenas como detalhe para ilustrar o jornal, o trabalho plástico só vale com o conjunto - e seguiam recomendações precisas de como monta-lo. Na carta, notícias sobre a última exposição, esculturas enormes, agora a partir de baldes de plásticos, ao ar livre como monumento.

Foi o último encontro com Luiz Henrique Schwanke, numa esquina de um Bomdomingo, seguida de uma carta. Se para Roberto Gomes eu virei uma vos, sem cara e sem corpo materializados, o Schwanke, eu não sabia, tinha virado para mim um adorável envelope, que não chegará mais, em um certo dia, porque acabou a nossa roda cutia.

### Para Sempre Sehnsucht

Néri Pedroso

Jornalista e editora do Anexo caderno de *A Notícia*

A morte, fina e pura como os brilhantes, chega certa. Diante da lembrança das mãos frias, busco a resposta na fala do poeta que, certamente, ainda não sabe por que as pessoas se enforcam. Ele diz que carregam um útero na cabeça.

Diante da pedra branca tumular, brilham os gestos de delicadeza: pérolas, templos, vãos. Cúmplice, no silêncio sonho com a reconstrução do mistério de dias felizes. Você atirado na cadeira de balanço, no banho das águas de Piçarras, risos soltos, chinelo no pé o verão joinvilense transformando nossas conversas sempre azuladas e interrogativas tantas as dúvidas, tantos transtornos, tantas faltas de apoio, tanta incompreensão. Quanto e tanto germanismo nos afastando e, ao mesmo tempo, nos tornando irmãos.

Quando aprendi contigo, tudo o que toda uma cidade recusa-se a enxergar e proteger. Fecham os olhos para você, sempre fecharam, tanto que desistiu. Nem eu, nem ninguém, soubemos intuir todo seu cansaço. Na esteira dos anos, o gesto frio da mão cruzada tumular placou a dor. A saudade, essa não, continua, como se o adeus definitivo pudesse ser apenas uma curta viagem com breve retorno: um paletó, uma borboleta, um sapato, uma pasta cheia de projetos, uma vida inteira para criar. Por que comungar privilégios que não sabemos porque merecemos? O medo da verbalização é o mesmo ao da traição. Não se pode revelar o que foi doado feito uma epifania.

Para tecer é preciso um fio, diz o poeta. E você deixou tantos que não sei nem sequer por onde começar. Quem sabe pela ousadia de ter sonhado com uma escultura de luz projetada no céu brasileiro. Talvez pelo banal e o contemporâneo essas bananas, esses baldes, esses seios, esses homens, essas línguas e luzes que você projetou sobre a cidade que não soube amá-lo e compreendê-lo. Pior que continua cega e ignorante diante de sua envergadura. Nadja, Regina, Maria, Paulo, Charles, Linda, Carlos, Marina, Avelar e todos os outros que cabem nesta curta lista, sabem que cada obra aprisiona um momento do criados e em cada uma delas há essências que só a verdadeira arte oferece. Tudo é uma pena quando a é pequena, pensamos nós ainda envolvidos pelas múltiplas leituras da luminosidade de uma obra guardada no confuso imaginário dos joinvilenses, que até hoje querem saber que ousadia é essa de empilhar plásticos e dizer que ali está uma criação tão potencializada que levou longe o nome da cidade e conquistou o reconhecimento para um grande artista contemporâneo.

Schwanke, poucos ousam dizer, é para sempre.

### Luiz Henrique Schwanke

Joinville SC 15/06/1951- 27/05/1992

Escultor, desenhista, pintor autodidata, cenógrafo, figurinista e autor teatral. Formado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná, também frequentou o Curso de Direito até o terceiro ano.

- 1962 1º Prêmio em Desenho - Grupo Escolar Rui Barbosa - Joinville  
Medalha de Ouro - II Salão de Arte Infantil - Santa Catarina  
Menção Honrosa - II Salão de Arte Infantil "Folha de São Paulo" SP
- 1969 Individual - Exposição de Flores e Artes de Joinville  
Autoria da peça *Uma destas, qualquer*
- 1970 I Exposição de Artes Plásticas - Diretório Acadêmico Rocha Pombo do Paraná  
UFPR - organizador e expositor  
Menção Honrosa - II Exposição de Artes Plásticas - D.A. Rocha Pombo do PR - UFPR  
Prêmio - VI Festival de Teatro Amador de Santa Catarina com *Rain X*, texto de sua autoria
- 1971 2º Lugar - Votação Popular - 1ª Coletiva de Artistas Joinvilenses - Museu de Arte de Joinville  
15º Salão de Artes Plásticas para Novos - Secretaria de Estado de Educação e Cultura - Biblioteca Pública do PR - Curitiba  
2ª Coletiva Barriga Verde - Blumenau - SC  
Individual - Liga das Sociedades - Festa das Flores e Artes de Joinville  
Prêmio - Melhor Cenário - VII Festival de Teatro Amador de Santa Catarina com *Sub-Sobri*, peça de sua autoria
- 1972 Individual - Museu de Arte de Santa Catarina - Florianópolis - SC  
I Salão de Artes Plásticas da Ilha de Santa Catarina  
Vencedor - Concurso Paineis para o Museu Arqueológico do Sambaqui - Joinville  
3ª Coletiva Barriga Verde - Blumenau - SC  
Brasil 72 Bienal Nacional - Museu de Arte Contemporânea do PR - Curitiba  
Leilão Carlos von Schimidt - Hotel Hilton - SP  
Coletiva Galeria Bel'Art - Joinville  
VIII Festival de Teatro Amador de Santa Catarina - cenário da peça *Toda donzela tem um pai que é uma fera*
- 1973 4ª Coletiva Barriga Verde - Blumenau  
17º Salão de Artes Plásticas para Novos - Secretaria de Estado de Educação e Cultura - Biblioteca Pública do PR  
Coletiva 9º Andar - Rio de Janeiro - RJ  
Leilão - Instituto Pedagógico de Reabilitação Infantil - Sociedade Harmonia Lyra - Joinville  
Itinerante de Artistas Joinvilenses - Casa da Cultura - Joinville  
Exposição - Reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis  
III Coletiva de Artistas Joinvilenses - Casa da Cultura - Joinville  
Recebe Voto de Regozijo - Assembléia Legislativa do Estado do Paraná pela participação em *Electra* de Sófocles, como autor do cenário e guarda-roupa para as duas montagens do Curso Permanente de Teatro da Fundação Guaíra e Grupo Momento de Teatro  
Peça *Fulano de Tal* de Manoel Carlos Karan - Teatro Guaíra - Curitiba e Teatro Álvaro de Carvalho - Florianópolis, criação dos efeitos plásticos
- 1974 18º Salão de Artes Plásticas para Novos - Secretaria de Estado de Educação e Cultura - Biblioteca Pública do PR  
Itinerante de Artistas Joinvilenses - Casa da Cultura - Joinville  
Recebe Voto de Regozijo - Assembléia Legislativa do Estado do Paraná pela participação em *Via Crucis* e *Marat Sade*, esta apresentada também em Brasília  
Peça *Maria Bueno* participa do elenco  
Peça *O Concertador de Brinquedos* participa do elenco

## **Curriculum**

**Luiz Henrique Schwanke**



## **Sobre o artista**

**Luiz Henrique Schwanke** nasceu em Joinville, Santa Catarina, em 15 de junho de 1951. Designer, cenógrafo, autor e ator teatral, pintor e escultor, formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná. Estudou desenho com Ivens Fontoura. Morreu em seu ateliê, em Joinville, no dia 27 de maio de 1992.

## **Principais individuais**

**1972** Museu de Arte de Santa Catarina  
Florianópolis - SC.

**1975** Galeria Acaiaca, Curitiba - PR.  
Galeria Stadio A-2, Florianópolis - SC.

**1976** **Schwanke 76** - Galeria de Arte Açú-Açú - Blumenau - SC

**1980** **a casa tomada (de júlio cortázar) por desenhos que não deram certo. desenhos de 1978 a 1980. o apogeu do claro-escuro pós-caravaggio.**  
Galeria Sérgio Milliet, FUNARTE, Rio de Janeiro - RJ.

**1984** Caixa de Criação Galeria de Arte, Curitiba - PR.

**1986** Sala Miguel Bakun, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba - PR.

**1987** Galeria Arco- Arte Contemporânea, São Paulo - SP.  
“**O Ritual**” - Piccolo Spazio - Arte e Objeto - Florianópolis - SC.

**1989** **Esculturas.** Museu de Arte de Joinville - SC.

- 1990 Esculturas.** Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro - RJ.
- 1991 RIOARTE** Instituto Municipal de Arte e Cultura, exposição ao ar livre, Praia do Botafogo, Rio de Janeiro  
**Luiz Henrique Schwanke.** Revisão da Obra. Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC.
- 1994 Vida Schwanke Vivo.** Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC.
- 1996 O Universo Poético de Schwanke.** Pinacoteca do Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS.  
**O Universo Poético de Schwanke.** Museu de Arte de Joinville, Joinville – SC
- 2001 Dois momentos,** 150 anos de Joinville, Cidadela Cultural Antártica, Joinville;  
**Luiz Henrique Schwanke,** Museu Metropolitan, MUMA, Fundação Cultural de Curitiba;

### **principais coletivas**

- 1962 II Salão de Arte Infantil.** Folha de São Paulo, São Paulo - SP.
- 1971 Exposição Coletiva de Artistas de Joinville.** Casa da Cultura, Joinville - SC.  
**17º Salão de Artes Plásticas para Novos.** Secretaria de Educação do Paraná, Curitiba - PR.  
**II Coletiva Barriga-Verde.** Teatro Carlos Gomes, Blumenau - SC.

- 1972 I Salão de Artes Plásticas da Ilha de Santa Catarina - SAPISC.**  
Florianópolis - SC.  
**III Coletiva Barriga-Verde.** Teatro Carlos Gomes, Blumenau - SC.  
**Brasil 72. Bienal Nacional.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná,  
Curitiba - PR.  
**II Coletiva de Artistas Joinvilenses** - Casa da Cultura, Joinville – SC
- 1973 IV Coletiva Barriga Verde.** Teatro Carlos Gomes, Blumenau - SC.  
**Salão dos Novos.** Curitiba - PR.  
**III Exposição Coletiva de Artistas Joinvilenses.** Casa da Cultura,  
Joinville - SC  
**III Exposição Coletiva de Artistas Joinvilenses.** Reitoria da UFSC,  
Florianópolis - SC.  
Recebe **Voto de Regozijo** da Assembléia Legislativa do Paraná, pela  
participação em **Electra** de Sófocles, pela atuação, como autor do cenário  
e guarda-roupa nas duas montagens do curso permanente de teatro da  
Fundação Teatro Guairá e Grupo Momento de Teatro, Curitiba;
- 1974 Salão dos Novos de Curitiba.** Curitiba - PR.  
Recebe **Voto de Regozijo** da Assembléia Legislativa do Paraná, pela  
participação em **Via Crucis** e **Marat Sade**, apresentada também em  
Brasília;  
Colaborador do Jornal “Diário do Paraná”, durante dois anos, com coluna  
sobre teatro, em Curitiba;
- 1975 Instinto e Criatividade Popular.** Museu Nacional de Belas Artes, Rio de  
Janeiro - RJ.  
**V Coletiva de Artistas de Joinville.** Casa da Cultura, Joinville - SC.  
**Ars - Artis - Coletiva de Artes Plásticas de Santa Catarina.** Galeria  
Studio A-2, Florianópolis - SC.
- 1976 VI Coletiva de Artistas de Joinville.** Casa da Cultura, Joinville - SC.  
**33º Salão Paranaense.** Sala de Exposições “Bento Munhoz da Rocha

Neto”, Curitiba – PR;

Vencedor do concurso de escultura para o Parque Industrial da Fundação Tupy, Joinville.

**1977 34º Salão Paranaense.** Sala de Exposições “Bento Munhoz da Rocha Neto”, Curitiba - PR. **Premiado**

**II Mostra do Desenho.** Departamento de Artes da Secretaria de Educação do Paraná - Hall de Exposições da Diretoria de Assuntos Culturais, Curitiba - PR.

**VII Coletiva de Artistas Joinvilenses.** Museu de Arte de Joinville - SC.

**Coletiva de Artistas de Joinville.** Langenhagen, Alemanha.

**Joinville/ Visão da Criatividade.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba - PR.

**Panorama de Arte no Paraná - IV Artistas Contemporâneos - 2ª parte.** Salão de Exposição do BADEP, Curitiba - PR.

**III Mostra do Desenho.** Secretaria de Educação do Paraná, Curitiba - PR.

**1978 35º Salão Paranaense.** Palácio Castelo Branco, Curitiba - PR. **Premiado;**

**3ª Mostra do Desenho** – secretaria de Estado da Educação e Cultura, Curitiba; **primeiro prêmio**

**1979 1ª Mostra do Desenho Brasileiro.** Sala de Exposição do Teatro Guaíra, Curitiba - PR. **Prêmio aquisição**

**36º Salão Paranaense.** Sala de Exposição do Teatro Guaíra, Curitiba - PR. **Prêmio Aristides Merhy Filho:** exposição individual na Galeria Sérgio Milliet, Funarte, Rio;

**2º Salão Nacional de Artes Plásticas.** Funarte, MAM - Rio de Janeiro, RJ.

**Festa de Cores.** Galeria de Arte Acaiaca, Curitiba - PR.

- 1980 37º Salão Paranaense.** Sala de Exposição do Teatro Guaíra, Curitiba - PR. **premiado**  
**2ª Mostra do Desenho Brasileiro.** Sala de Exposição Teatro Guaíra, Curitiba - PR. **Artista convidado**  
**Artist From Ohio's Brazilian Sister.** EUA.
- 1981 15 Desenhistas do Paraná.** Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC.  
**Desenhistas do Paraná.** Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS.  
**V Salão de Arte de Pelotas.** 5ª DEE - Rio Grande do Sul/ MEC/FUNARTE, Pelotas - RS. **Prêmio especial "Adail Bento Costa"**  
**Salão de Londrina.** Londrina - PR. **Menção Honrosa**  
Revista "Passarola" - Varig
- 1982 Desenhistas do Paraná.** Palácio das Artes, Belo Horizonte - MG.
- 1983 5ª mostra do Desenho Brasileiro.** Secretaria da Cultura e do Esporte, Curitiba - PR.  
**40º Salão Paranaense.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Sala de Exposição do Teatro Guaíra, Curitiba - PR.
- 1984 Panorama/84 - Arte sobre Papel.** Museu de Arte Moderna, São Paulo - SP. **Artista convidado**  
**6º Mostra do Desenho Brasileiro.** Sala de Exposições Teatro Guaíra, Curitiba - PR.  
**Artistas do Paraná.** Salão Cultural da Fundação Álvares Penteado - SP.  
Poema do poeta paranaense Paulo Leminski "Seios, anseios, Receios", homenagem à pintura de Schwanke;

**1985 42 Salão Paranaense.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba - PR. **Premio exposição Individual** na Sala Miguel Bakun, em (1986)

**38º Salão de Artes de Pernambuco.** Museu do Estado, Recife - PE.  
**Prêmio aquisição**

**VIII Salão Nacional de Artes Plásticas.** Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro - RJ.

**17º Salão Nacional de Arte.** Museu de Arte de Belo Horizonte - MG. **1º lugar Grande prêmio Cidade de Belo Horizonte;**

**3º Salão Paulista de Arte Contemporânea.** Pavilhão Bienal de São Paulo, SP.

**II Salão de Artes Plásticas de Goiânia.** Museu de Arte de Goiânia, GO.  
**Prêmio nominal D.J. Oliveira**

**I Semana de Arte e Erotismo.** Museu Guido Viaro, Curitiba - PR.

Destaque anual da Revista Veja, pela intensa premiação em salões nacionais

**1986 Perspectiva Catarinense de Arte - PAN'ART/86.**

- Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC
- Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo - SP.
- Fundação Cultural de Brasília - DF

**6 Pintores Contemporâneos do Paraná.** Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

**43º Salão Paranaense.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba - PR.

**Bienal Latino Americana de Arte sobre Papel.** Buenos Aires, Argentina.

**Arte sobre Papel.** Museu de Arte Goiânia, GO.

**9º Salão Nacional de Artes Plásticas.**

- Região Sul - Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS.

- Mostra final - Premiados - Palácio da Cultura, Rio de Janeiro - RJ

**2º Salão de Artes Plásticas de Americana.** Museu de Arte Contemporânea, Americana - SP. **Grande prêmio Cidade de Americana**

**39ª Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.** Museu do Estado, Recife - PE. **Prêmio Construtora Norberto Odebrechet**

**IV Salão Paulista de Arte Contemporânea.** Pavilhão da Bienal de São Paulo - SP. **Prêmio Aquisição e individual na Galeria BEMGE**

**O Planeta Saúda o Cometa.** Arte Galeria, Fortaleza - CE.

**Caminhos do Desenho Brasileiro.** Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS.

**43º Salão Paranaense** (Sala especial dos mais premiados) , Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba.

**1987 O Ritual, exposição coletiva de têmpera sobre tela.** Piccolo Spazio - Arte e Objeto, Galeria de Arte Álvaro Conde, Vitória – ES;  
**Arte sobre Papel** – Museu de Arte de Goiânia.

**1988 45º Salão Paranaense.** Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba - PR. **Prêmio Aquisição**

**6º Salão Paulista de Arte Contemporânea.** Pavilhão da Bienal de São Paulo - SP.

**18ª Coletiva de Artistas de Joinville.** Museu de Arte de Joinville - SC.  
**Prêmio Reprodução de obra em cartão postal**

**I Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro - RJ. **Menção Especial do Juri**

**10º Salão Nacional de Artes Plásticas.** Galerias: Sérgio Milliet/ Espaço Alternativo/ Rodrigo de Mello Franco Andrade/ FUNARTE/RJ. Rio de Janeiro - RJ. **Prêmio Aquisição**

**1989 XIX Coletiva dos Artistas de Joinville.** Museu de Arte de Joinville - SC.  
**Cada Cabeça uma Sentença.**

- Museu de Arte Moderna, São Paulo - SP
- Universidade Federal de Juiz de fora
- Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

**Artista convidado**

**Pára-Raios** (artista convidado), Curitiba;

**1990 XX Coletiva de Artistas de Joinville.** Museu de Arte de Joinville - SC.

**Artista convidado**

**Panorama Catarinense do Volume** – Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.

**1991 XXI Coletiva de Artistas de Joinville.** Museu de Arte de Joinville - SC.

**Artista convidado**

**Panorama da Arte Atual Brasileira/91.** Museu de Arte Moderna, São Paulo - SP.

**Auto-Refracto.** Centro de Artes Prometheus Libertus - Florianópolis - SC.

**BR-80 Pintura Brasil Década 80.**

- Casa da Cultura Mário Quintana, Porto Alegre - RS.
- Itaú Galeria - Brasília.
- Itaú Galeria - Goiânia.
- Itaú Galeria - São Paulo.

**21ª Bienal Internacional de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo - SP.

**Bienal para São Paulo ‘Outdoors’**, São Paulo;

**Panorama Catarinense do Volume 90.** Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC.

**2ª Bienal Internacional de Esculturas Efêmeras.** Parque Ecológico do Cocó, Fortaleza - CE.

**Ciclo de Junho.** Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis - SC.

**1992 Prós & Contrás Coletiva Harry Laus 70 anos** – Fundação Cultural Prometheus Libertus, Florianópolis;

**Ritual de Passagem, homenagem** – Galeria de Arte Palácio Barriga-Verde, Florianópolis.



- 1994 Bienal Brasil Século XX.** Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo - SP.
- 1995 Livro 50 Anos do Salão Paranaense** – sua obra integra o livro.
- 1998 6º Salão Nacional Victor Meirelles** – Sala Especial, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.
- 2000 Revisitamento da História da Arte na obra de Luiz Henrique Schwanke**, por Nadja de Carvalho Lamas, no 2º Encuentro de Historiadores Del Arte en Chile. Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- 2001** Sua obra **Cubo de Luz** faz parte do Livro Bienal 50 Anos, Fundação Bienal de São Paulo;
- 2002 1º Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke** – Sala Especial – Sociedade Cultura Artística , Jaraguá do Sul, SC.  
**Decreto Municipal nº 10.632**, 11/06/2002, cria o Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, Joinville – SC;  
Recebe **Medalha do Mérito Cultural Cruz e Souza**, Governo do Estado de Santa Catarina;
- 2003 Criação do Instituto Luiz Henrique Schwanke**, com 208 associados fundadores, Joinville;  
**Salas Especiais do Projeto Schwanke: Perspectiva das Artes Plásticas em Santa Catarina** – SACAR – Jaraguá do Sul, no Museu de Arte de Santa Catarina e na Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina, São Paulo;  
**Exposição Imagética** – Moinho Novo Rebouças , Curitiba.

- 2004 Schwanke: parcours artistique** , por Nadja de Carvalho Lamas, no Seminário: **Culture au Bresil: Developpement, Acteurs et Perspectives** – Embaixa do Brasil, Paris;
- Schwanke: parcours artistique**, por Nadja de Carvalho Lamas, no Seminaire doctoral, Sorbonne Panthéon, Paris 1;
- Revisitamento na produção da obra de arte**, por Nadja de Carvalho Lamas, no Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoria de lãs Artes, Real/virtual, UNED. Facultad de Filosofia y Fundación Carolina, Madri, Espanha;
- Apropriação na Obra de Luiz Henrique Schwanke**, por Nadja de Carvalho Lamas, no Ciclo APEB-Arte/ Maison du Brésil, Paris França;
- Coletiva de Artistas Plásticos de Joinville** – Sala Especial – Cidadela Cultural Antarctica, Jonville, SC.
- 2005 Exposição “Dor, Forma e Beleza”** – Curadoria Olívio Tavares de Araújo e Leopoldo Nosek – Pinacoteca, São Paulo de 23/07 a 04/09/2005. Evento paralelo ao Congresso Internacional de Psicanálise, - Rio de Janeiro.
- 2007 80/90 Modernos Pós Modernos ETC** – Curadoria de Agnaldo Farias – Instituto Tomie Otake, São Paulo de 25/05 a 15/07/2007.