

# NA SUPERFÍCIE | SOBRE PAPEL

ALAN FONTES

AMIR BRITO CADÔR

CARLOS WOLNEY

DAISY TURRER

ELISA CAMPOS

FABÍOLA TASCA

JÚNIA PENNA

LOUISE GANZ

MABE BETHÔNICO

MARCO PAULO ROLLA

MARCO TÚLIO RESENDE

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

MARIA DO CÉU DIEL

MÁRIO AZEVEDO

PATRICIA FRANCA-HUCHET

SÁVIO REALE

WANDA TOFANI

# NA SUPERFÍCIE | SOBRE PAPEL

## CURADORIA

Patricia Franca-Huchet  
Mário Azevedo  
Marco Túlio Resende

EXPOSIÇÃO PARALELA AO 23º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP  
GALERIA DA ESCOLA GUIGNARD/UEMG DE 16 A 30 DE SETEMBRO DE 2014

A exposição **Na superfície | Sobre papel** tem como ponto de referência o suporte papel: desde o desenho, aos cadernos de anotações, ao projeto, mas também a fotografia, a gravura, o livro, o cartaz, a escrita, a colagem, o diagrama, etc. A atenção focaliza os trabalhos que utilizam este suporte de fina espessura, mas de polivalente utilização; pois o papel, em sua singularidade, apresenta-se também como multiplicidade, assim como são suas maneiras de acolher a imagem e a forma em toda a sua profundidade. Já escutamos: *nada mais simples do que um pedaço de papel*. Algo simples, mas passível de receber o traço gestual, que ordena semelhanças e dessemelhanças materiais, assim como as coisas desconhecidas e invisíveis. Assim é o papel, esse flexível material — lugar para fixar constelações de qualidades, dispondo sua superfície para nossas invenções e possibilidades.

Patricia Franca-Huchet

Mário Azevedo

# NA SUPERFÍCIE | SOBRE PAPEL

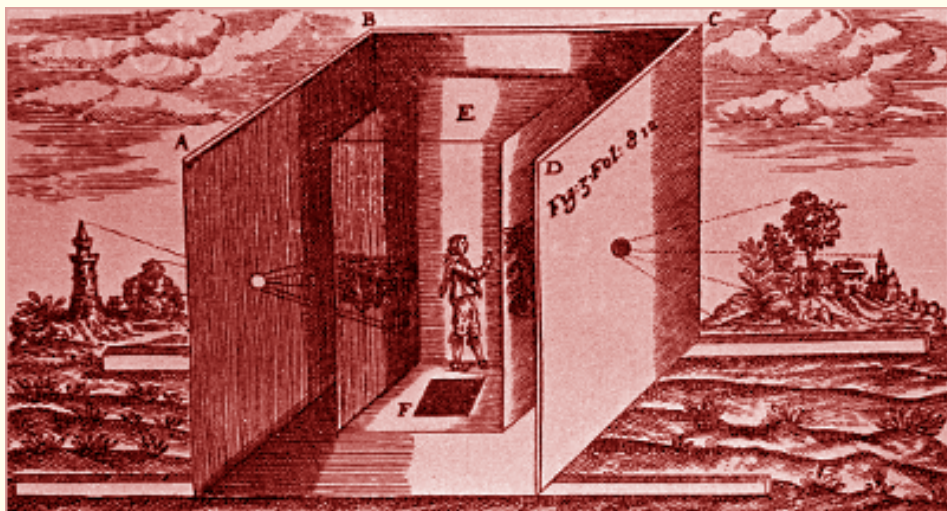
Os homens sempre quiseram reproduzir a vida em imagens, para deixar um traço do que vivem, do que pensam e do que sentem; uma maneira de se emancipar do esquecimento e da morte. Assim, a escrita, o livro, o desenho, a fotografia e as inúmeras manifestações artísticas sobre papel não são apenas objetos de visão dentre outros, mas constituem as condições de possibilidade para pensar uma história do imaginário.

A partir do século XIV, invenções para desenhar começaram a aparecer. Consistiam em uma moldura e de um visor através dos quais os olhos podiam fixar os objetos. Nessa época, foi Albrecht Dürer quem inventou muitas formas diferentes desses dispositivos. Um deles, a “máquina perspectiva”, chamada também de Perspectógrafo ou ainda Portinhola de Dürer, era uma bricolagem destinada ao transporte das formas de um objeto tridimensional para um plano, de maneira a obter um desenho.





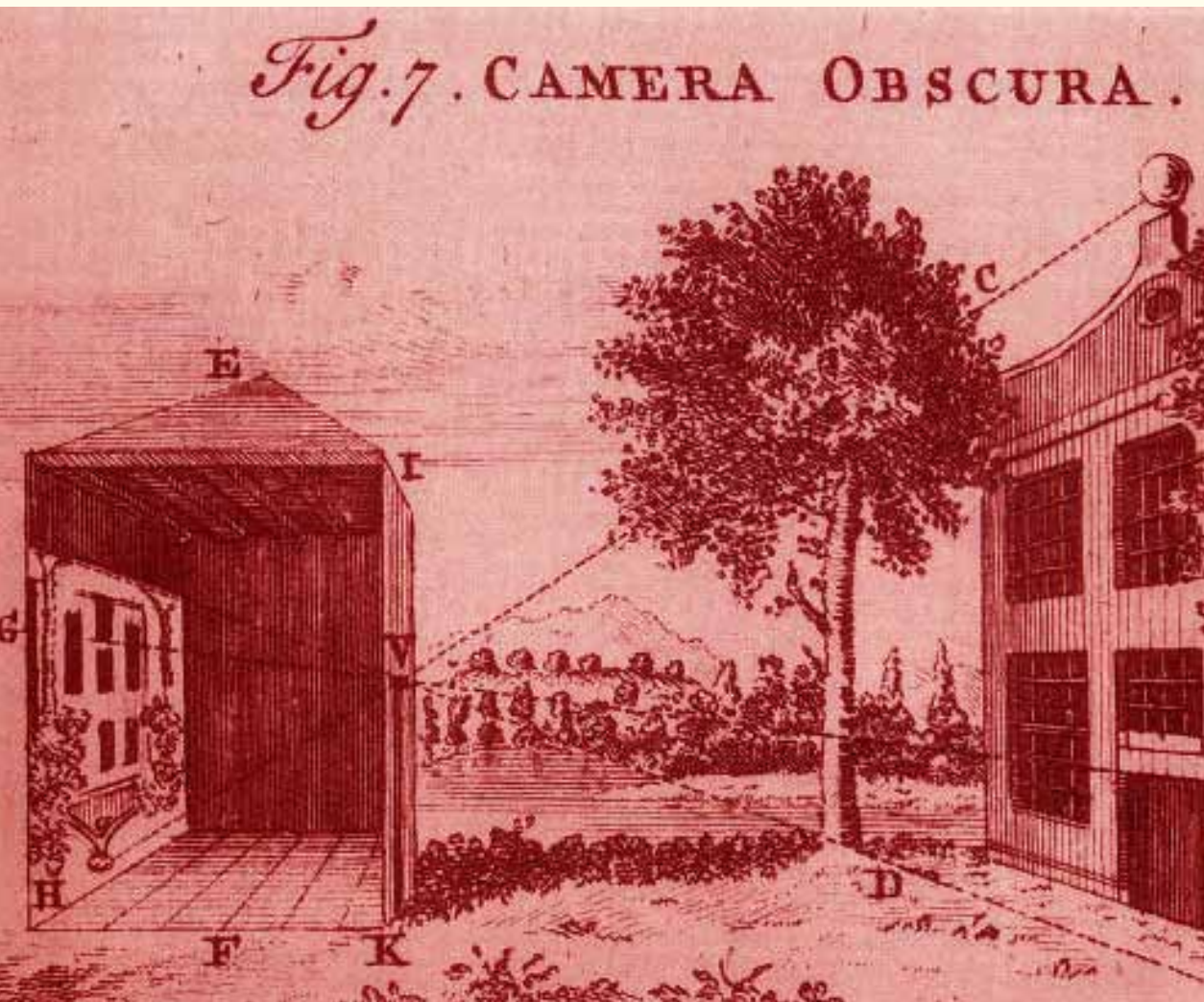
Após muitas maquinações, criou-se no século XVII a Câmera Obscura portátil, consistindo de um sistema ótico favorecendo as artes e as ciências para suas diversas observações, especialmente em astronomia como o fez Kepler, ou por exemplo, como foi usada por Veronese, que a utilizou em 1561 para desenhos que realizou em Treviso, seguindo depois por Veermer, na Holanda, e Canaletto, em Veneza. As formas para fixar imagens nas superfícies continuaram com as grandes revoluções na direção da fotografia e no desenvolvimento dos papéis, dos pigmentos e demais aparatos para criar e gravar imagens.



Essa história é detalhada, com necessidades técnicas que foram se descortinando para o futuro: o daguerreótipo, o calótipo, a *photographic drawing*, o colloidium úmido, seguindo-se de outras investigações materiais e técnicas. Captar muito bem o real se misturou entre pintura e fotografia, essa última liberando a pintura e o desenho de seu préstimo à cópia, trazendo um espaço de liberdade até então desconhecido. O poeta Paul Valéry disse no calor dos fatos “descrever o que não pode a si mesmo se inscrever”<sup>1</sup>. Assim, a arte moderna foi formatando sua existência, inclusive pela invisibilidade do elemento luz. A fotografia, ali chamada primeiramente como he-

<sup>1</sup> Citado por AMAR. Jean-Pierre. *Histoire de la photographie*. Paris: PUF, 1997, p.65.

liografia [helio = sol, desenho do sol] e depois desenho da luz, “muito rapidamente apareceu como uma forma de sublimação ou decantação do real, como uma espécie de radiografia do universo visível”<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> DE MÈREDIEU, Florence. *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1993.

Até o século XIX os artistas se preocupavam pouco em utilizar a superfície por si mesma. Era mais importante escavá-la para encontrar a perspectiva, segundo a teoria de Alberti, “a janela aberta sobre o mundo”. Mas a investigação futura sobre a superfície trouxe as práticas para a frente da cena, como se tudo acontecesse diante da cortina fechada de um palco de teatro, ao contrário de seus predecessores que preferiam as cenas no palco ao fundo. Se apoiando sobre a superfície, os artistas conseguiam trabalhar um outro tipo de profundidade, revelando uma nova natureza imageante — Gustave Courbet e seu *Homem desesperado* [1843-1845] nos faz pensar nesse avanço na direção do espectador em uma teatralização figural. Assim, visão e enquadramento iriam se transformar. Indagações discursivas se orientavam sobre a imagem e o visível; todavia, aquilo da nova superfície da imagem que transbordava no visível era sintoma para a nova consciência.



Lembramos que, em todo o século XX, obras muito diferentes, que foram nomeadas sob o termo genérico de colagem — cujo termo induzia aos agrupamentos de elementos heterogêneos para constituir uma obra — introduzia o real no espaço artístico: eram os papéis colados cubistas, as colagens surrealistas, as fotomontagens dos dadaístas, a obra de Schwitters e os “affichistes”, seguindo-se naturalmente de uma importante produção em papel no mundo todo assim como no âmbito brasileiro. A afirmação da superfície e o impacto da matéria fizeram as obras saltarem para o espaço na direção do espectador.

Michel Butor observou que encontramos em todas as épocas palavras na pintura, mas na auro-ra do século XX houve o grande entrelaçamento: a palavra imagem e a imagem palavra. Uma evolução adveio do encontro espacial desses amo-

res, a palavra entrando como espaço visual nos papéis do mundo. Foi Ferdinand de Saussure que pensava que o signo gráfico é uma imagem ou uma forma a considerar por si. Já estávamos cavalgando nas marés das outras disciplinas, a história se misturando entre os signos gráficos, os plásticos e os fotográficos, articulando um presente com longos braços para o futuro.



É uma razão para falarmos não somente das imagens criadas ou fotografadas sobre papel, mas também daquelas que fabricamos a partir das páginas de livros, contos, jornais e outras formas de narrativas, desde sempre. O imaginário desafiando o real onde nosso mundo encontra outros mundos inexistentes.

E agora? Século XXI. De uma coisa podemos estar certos. O papel continua sendo um dos suportes da grande arte, aquela que tem um olho aberto para o passado, sabe estar presente e configura o futuro. Não tem medo de estar fora dos padrões do mercado. E temos a certeza de viver em uma cidade — Belo Horizonte — de grandes artistas do papel.

Usamos desse clássico material para elaborar as mais sofisticadas abordagens artísticas. Fazemos do papel um aliado importante para nos-

sas investigações solitárias ou coletivas. E montamos... Montamos exposições, livros, jornais, cartazes, séries de desenhos, postais, cadernos, diários, fotografias, projetos, diagramas, catálogos *et j'en passe!*

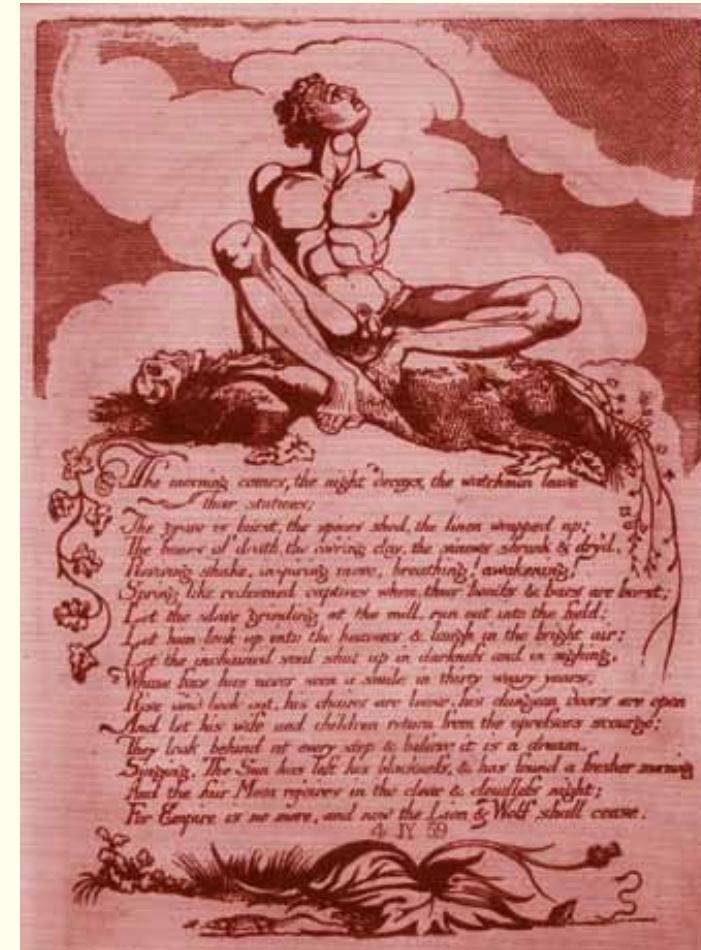
Patricia Franca-Huchet, 2014.



# Um desenho de mundo

A partir do Renascimento, quase todos os artistas plásticos que a *história* ocidental registra – independente de se estabelecerem como pintores, escultores, etc – trabalharam sobre papel, com anotações, desenhos, gravuras e, mais recentemente, com a fotografia. Grandes exemplos podem vir de da Vinci, Blake, Delacroix, Duchamp, Schwitters, Kandinsky, Torres-Garcia, Mira Schendel e Hélio Oiticica, entre outros. Todos eles – muito especialmente – lidaram intensamente com o papel, escrevendo, de-

senhando e pintando. Mas, via de regra, essas obras ainda não tem merecido a devida atenção dos meios de divulgação e estudo que cercam o nosso campo de conhecimento.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> É interessante notar que, no caso do Oriente – principalmente nas antigas civilizações árabes, na Índia, na China e no Japão – a história se conduz, inevitavelmente, através das imagens sobre papel, pois a escrita (importantíssima para a sua cultura) e o desenho/pintura (além da xilogravura, nesse último caso) sempre foram as suas vias mestras de criação e registro plástico/visual. Sempre acreditei que temos muito a aprender com esses povos, em sua seleção de *coisas* que devem habitar e permanecer ao nosso redor.

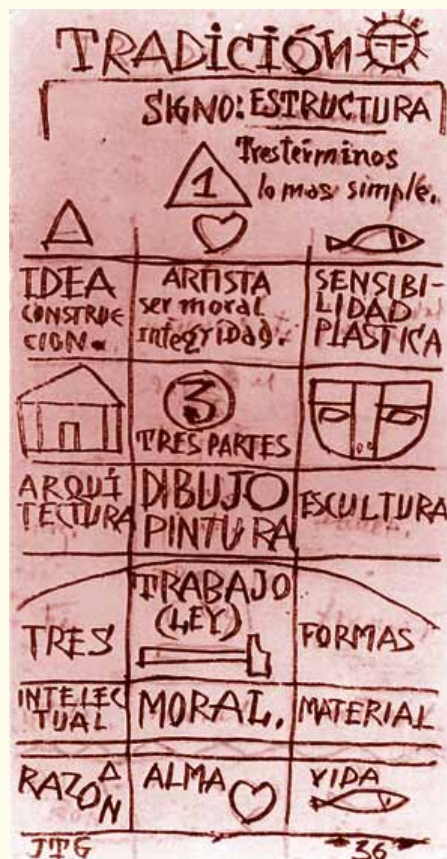
Entre nós, talvez seja possível creditar essa lacuna a um desconhecimento, que gera um certo preconceito. A apreciação e a convivência com a arte sobre papel traz determinadas exigências e especificidades, com as quais nem todos são facilmente capazes de se afinar. Materialmente, essas obras pedem maiores cuidados em seu arquivamento, emolduramento e exposição, através de regras delicadas e bem mais exigentes que as pinturas ou esculturas, mais resistentes em sua constituição. Dessa maneira, o mercado e as mídias não se interessam tanto por elas – muito *trabalhosas* – afastando-as ainda mais do convívio com seu possível público.

No entanto, essa produção resiste e se mostra – lentamente – cada vez mais nas reproduções de livros e catálogos, no material de base dos estudos dos teóricos e mesmo nas variadas exposições que se montam mundo afora. Nesse panorama, é notável a presença crescente dos livros

e seus congêneres, os invólucros mais perfeitos que existem para as folhas de papel, arquivos pulsantes de nós mesmos, sem grandes acabamentos, figurinos da moda, molduras excêntricas ou exigências metodológicas; ali, sólidos e transportáveis, ao alcance das mãos, em sua escala humana e amigável.

Nessa sequência, ainda é bastante visível como a fotografia ganha um espaço de constante ampliação em nossos meios e suportes, em nossa vida. A avalanche contínua de imagens – causada pela ansiedade de nossos mecanismos de comunicação e trabalho – em uma curiosidade que não cessa de apresentar variações das amostras reconhecíveis e dos lugares-comuns (alimentando-os, ao mesmo tempo), se dirige sofregamente na direção do que ainda se encontra sob as sombras, meio oculto do *outro lado*, por sua própria natureza.

A *nova história*, por exemplo, tem se deliciado com esse hábito de investigar e expor o que se encontra também ao redor – por baixo, acima e por detrás – de seus objetos de interesse principal, assim como a *crítica genética* tem se dedicado a explorar esse material aparentemente sem importância que habita as gavetas e armários – soltos ou reunidos em cadernos e/ou pastas – dos ateliês, nos arquivos e bastidores de toda a nossa criação mais recente, valorizando a estrutura daquilo que é mais óbvio ao nosso olhar.



Na formação (e formulação, digamos) dos artistas, o desenho representa tradicionalmente um dado fundamental no domínio do trabalho das artes plásticas/visuais. O meio, no desenvolvimento da capacidade de formatação e registro, oferece à imaginação do artista a possibilidade de *sentir* a transição entre pensamento e forma. Em uma tipologia racionalista, de modo geral, ele pode ocupar as categorias do exploratório ou do preparatório, do estudo ou da preparação, ou ainda se colocar independente da instância do projeto, como um *desenho de criação*, livre e válido por si mesmo.<sup>2</sup> É sempre o papel – sobre o qual se escreve ou se desenha preferencialmente, e que também acomoda as imagens fotográficas, as reproduções das gravuras tradicionais e outros tipos de impressões mais contemporâneas – o leito e depósito dessas matérias leves, mas de registro forte, que variam sua matéria e significação, entre ideia e realidade.

<sup>2</sup> HERKENHOFF, Paulo (citando Frank Gettings e Abram Lerner), in "Arte Moderna no Brasil – Caminhos". Catálogo da exposição "Caminhos do Desenho Brasileiro", Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Novembro-Dezembro/1986, p18.



Hoje, os artistas trabalham mais claramente atentos ao conceito de projeto – conforme a exposição “Na superfície | Sobre papel” – e não se furtam em potencializar esse *material em processo* que ocupa, de fato, o centro das concepções e criações de sua atividade. Etapas de desenvolvimento de algumas ideias de uma *coisa* ou registros e interpretações de certos momentos ou passagens do trabalho, já são obras plenas em si mesmas. Não há como ignorar essa(s) coisa(s) tão viva(s), que se deposita(m) sobre os nossos papéis. Considero que tais gestos de compartilhamento – da mecânica das obras, de suas fontes e modos de operar – plenos de generosidade com o público e o(s) outro(s). Não há material mais receptivo e encorajador – mais comunicativo – do que o papel, esse suporte milenar, com o qual qualquer um de nós guarda uma íntima relação. Os livros, cadernos e blocos, tickets e folhetos, jornais e revistas, estão francamente presentes em nossas vidas (mes-

mo nesses tempos de mundos virtuais). Aí, sobre esse emaranhado de fibras planificadas, se depositam constantemente os nossos códigos de referência, as nossas memórias e projetos, o esquema geral do nosso *desenho de mundo*, seja ele qual for.

Concordo com Mário de Andrade, que escreve: “O que me agrada, principalmente, na natureza tão complexa do desenho, é o seu caráter infinitamente sutil de ser, ao mesmo tempo, uma transitoriedade e uma sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica. (...) da mesma forma que as artes da palavra, [ele] é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. “Do desenho”, in “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”. São Paulo: Martins / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975, p.71.

O desenho é, por natureza, um fato aberto e foi do desenho que nasceu a escrita, como sabemos; são instâncias de uma mesma linguagem de significação, mesmo aparentemente distantes em alguns casos. Muitos escritores desenhavam, tendo também as imagens como componentes de sua escrita, na visualização ou fixação de personagens, paisagens e acontecimentos. Portanto, como e porque os desenhistas não deveriam, legitimamente, escrever?<sup>4</sup> As reações mais rápidas e as iluminações instantâneas precisam de uma condução possível, efetivamente condizente, fixada de modo mais geral pelo signo essencial e representativo das letras e números, conformadores das palavras, frases e operações, que retêm resumidas as fagulhas mais poderosas do curso do pensamento e da imaginação. A reunião – o reflexo, o diálogo, a parceria – desses papéis configura o próprio *trabalho em obra*

<sup>4</sup> Nesse sentido, ver LEBEL, Jean-Jacques (e outros). "L'un pour l'autre – Les écrivains dessinent". Catálogo da exposição homônima, Abbaye d'Ardenne, Caen, França, Janeiro-Março/2008.

*balho em obra*, as essências do acontecimento, a proposição luminosa da poética e as demonstrações da energia que perpassa o *papel* da arte.

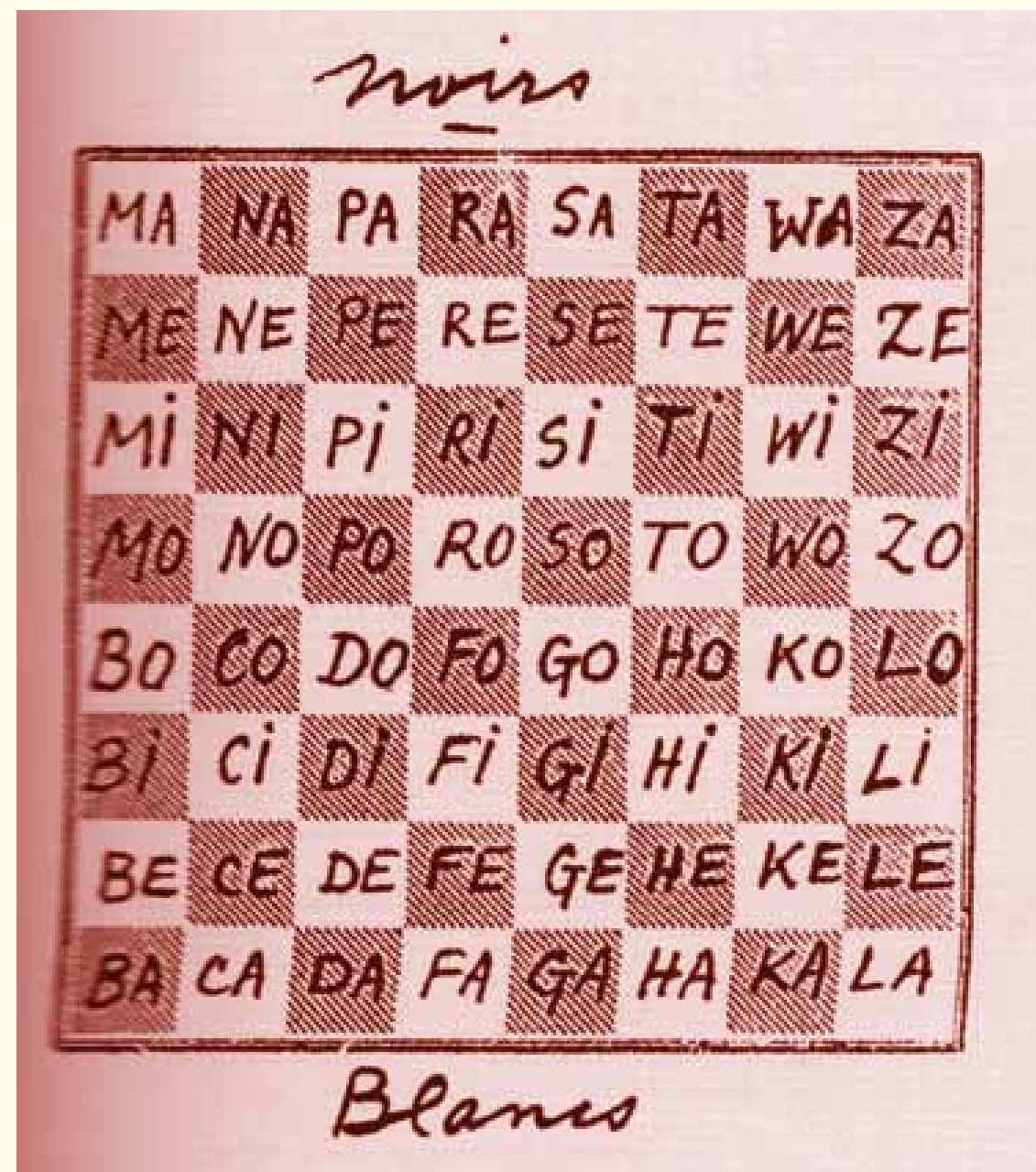


Como professor e pesquisador, creio principalmente em uma continuação – extensão e aprofundamento – do meu trabalho como artista plástico/visual, cultivando alguns dos diferentes espaços e/ou instâncias em que obras possam se construir, expandir e viver. Tudo se inicia em

um desenho, uma escritura, um mapeamento, um papel como suporte; passa pelo interesse na fabricação artesanal dos papéis, pelas colagens com outros papéis, pelo trabalho com as gravuras e pelas impressões, pelos livros-de-artista, pelas aquarelas e têmperas – pinturas que se fazem sobre papel – criando um conjunto complexo, mas coeso, de explorações que encontram suas resultantes nesse mesmo panorama em trânsito, no campo estabelecido pelo tempo de seu percurso.

Na realização do meu trabalho para a dissertação de Mestrado (“Desenhos e Pinturas 1995/1997 - Reflexões sobre uma produção”) e/ou minha tese de Doutorado (“A obra-texto de Joaquín Torres-Garcia”) – bem como em suas elaborações de base e suas conformações como textos que se criam a partir de imagens – penso que conduzi todos os seus elementos nessa direção.

Hoje percebo como esses roteiros de busca, esses achados, se encaixam em uma atenção continuada pelo *jogo* de um desenho-escrita, um diagrama, que se passa no papel, sempre papel.





Mário de Andrade, novamente, evoca esses terrenos de/em expansão – através do desenho, dos textos, do caderno e do livro, esses invólucros de papel – ao colocar que: “Os amadores do desenho guardam os seus em pastas. Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, hubaes, são quadrinhas e sonetos. O verdadeiro limite do desenho não implica de maneira alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo [suas] margens.”<sup>5</sup> Também é preciso evocar os admiráveis intentos de Aby Warburg, estabelecidos por um jogo bastante produtivo – o *projeto Mnemosyne*, uma verdadeira biblioteca *em movimento* – entre pranchas de imagens fotográficas e conjuntos de livros (textos) dispostos em um mesmo recinto, um grande mapa-dicionário, um atlas das imagens inscritas pelos tempos, inteiramente fixado, montado e disposto evidentemente sobre o papel. Nessas

---

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. “Do desenho”, in “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”. São Paulo: Martins / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975, p.74.

vontades de conhecimento pela coleção (no *work in progress* e nos catálogos), como um processo de investigação, existem muitos pontos em comum: recolher e ordenar, estabelecer elos e criar possíveis ligações, inventar e partilhar um corpus de operações sensíveis.

Mário Azevedo, 2014.

ALAN  
FONTES

# Notas sobre *O Livro do Vento*

*Ensaaios para o Livro do Vento* é uma série de desenhos e pinturas sobre papel, produzida a partir de um banco de imagens de tornados ocorridos em diversas partes do mundo, colecionados de pesquisa em jornais e internet. Imagens documentais que separadas do contexto da notícia e das coordenadas geográficas se tornariam a narrativa de um único evento.

*O Livro de vento* é ainda uma hipótese criativa de um objeto do qual não se sabe muito, e que poderá se confirmar como um livro, montado seguindo sua estrutura habitual de leitura ou que conservará do objeto livro apenas sua pretensa intencionalidade de conjunto, mas com apresentação, organização e percursos narrativos indeterminados. A composição das imagens no papel remonta a organização de uma página de livro que teria seu texto subtraído, conservando o espaço vazio da página. A variação da dinâmica das pinturas no suporte pretende criar a necessidade visual de uma diagramação em páginas nas quais se encontrariam imagem e palavra.



O vento como uma metáfora da passagem do tempo é representado na imagem dos tornados como uma ocorrência natural de extrema força e imprevisibilidade. Um fenômeno sobre o qual não temos controle e que juntamente com a agonia que traz consigo, traria também a inevitável necessidade de recomeço e reconstrução. O livro do vento pretende criar um percurso poético para um tornado que se deslocaria pelas páginas de um livro apagando sua história, mas nos entregando o branco vazio que de modo análogo a realidade proporia o desejo de uma nova escrita.







*Ensaio para o Livro do Vento n 1, 2, 3 e 4, 2014.  
Óleo s/ papel. 26 x 37,05 cm (cada).*

AMIR  
BRITO CADÔR





# O colecionador

Os trabalhos realizados nos últimos dez anos têm como procedimento de composição a montagem e edição de imagens achadas em livros e revistas, em anúncios e cartazes e também na rede mundial de computadores. As imagens têm sua própria história, associada ao contexto em que foi apresentada originalmente ou ao artista que a produziu. Ao reapresentá-las em outro contexto, elas funcionam como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores.

Tenho interesse pela utilização da imagem como modo de produção e transmissão de conhecimento em mapas e diagramas, em gravuras e desenhos incluídos almanaques e outros tipos de compêndios.

O processo de coleta e seleção de imagens é uma parte importante do meu processo de criação. As imagens coletadas são catalogadas e agrupadas em pastas de acordo com alguns temas. A maioria tem relação com a história da escrita, com os instrumentos de escrita ou com a história do livro.

Considero o meu trabalho parecido com o trabalho de um editor de livros, que seleciona o que deve ser apresentado ao mesmo tempo em que define a forma de apresentação. Adotei o formato do livro para os trabalhos porque ele permite mostrar conjuntos de imagens de modo mais prático, além da possibilidade de circular entre as pessoas, podendo participar de exposições simultâneas em mais de uma cidade ou chegar a países onde eu nunca estive.

O processo de produção pode demorar anos: uma página de enciclopédia mostrando máscaras dos cinco continentes e arquivada em 1998 deu origem a uma série de serigrafias em 2006, e apenas em 2012 as máscaras chegaram ao formato de livro, com impressão tipográfica utilizando clichês de metal. A série de figuras formava uma espécie de bestário que recebeu o nome de *O Livro dos Seres Imaginários*. O trabalho é formado por letras capitulares desenhadas especificamente para compor um texto que ainda não foi escrito.

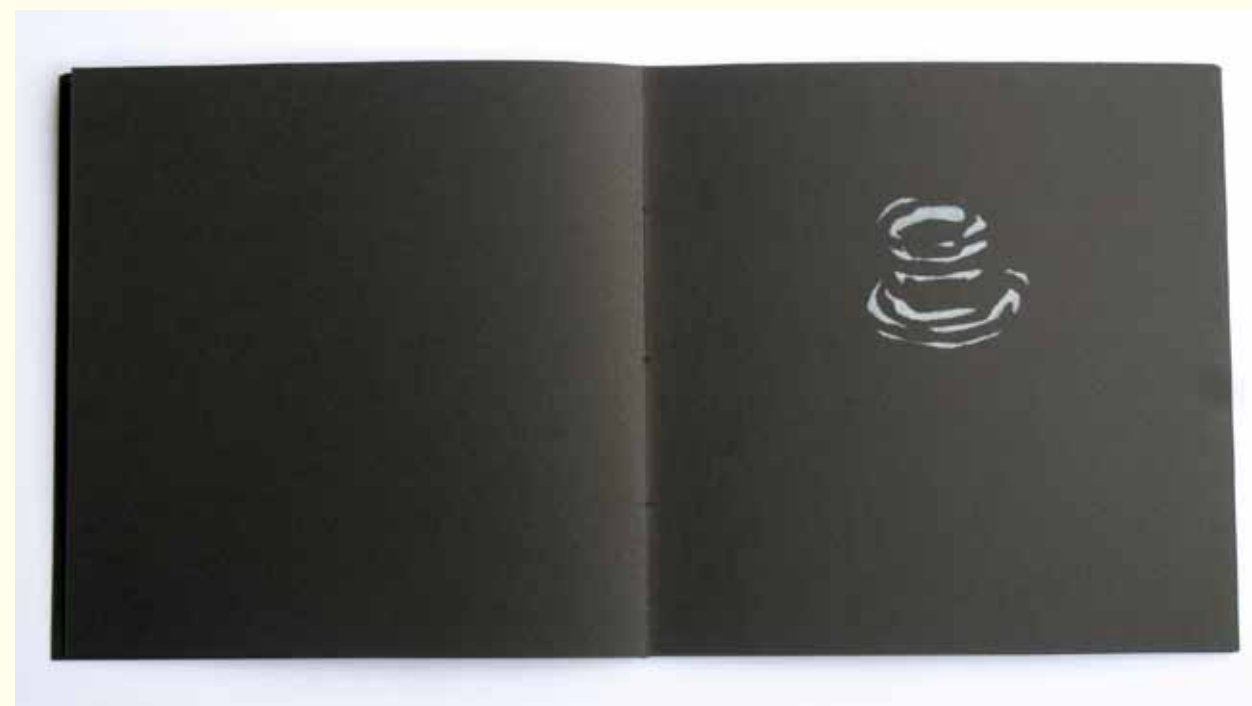
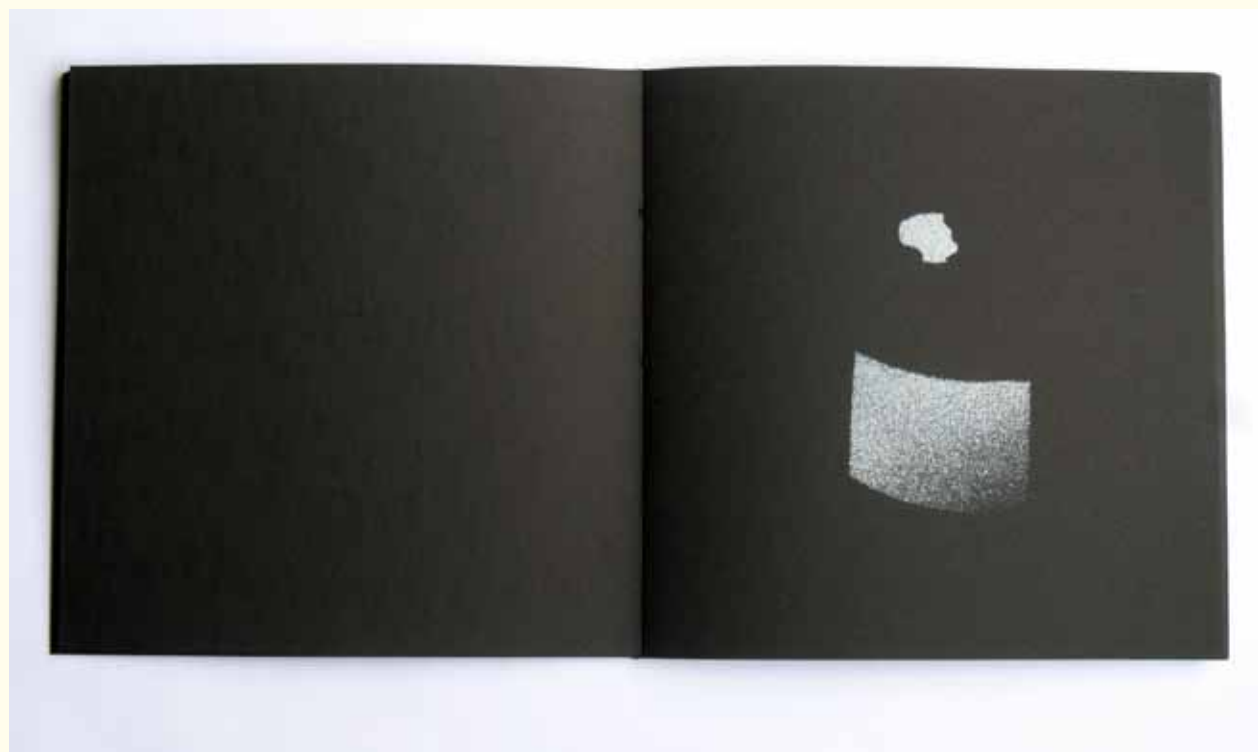
O modo como as imagens são produzidas faz parte de minha pesquisa com materiais e processos de impressão. Utilizo letras em estêncil, letraset, tipos de madeira ou chumbo e instrumentos de escrita, como pincel de cartazista, penas de caligrafia e caneta de bambu para desenhar ou fazer intervenções em imagens existentes. Do mesmo modo, adotei diferentes processos de impressão nos livros, da fotocópia e impressão jato de tinta, passando por carimbos, *pochoir* e offset.

Cada obra demanda recursos técnicos específicos. O livro *zwart black noir schwarz preto* foi impresso em papel preto com tinta de gravura branca. Em cada página imprimi um tinteiro copiado de cartazes dos anos 1970 ou desenhado a partir fotografias. O título é uma alusão ao rótulo de tinta para escrita, que apresenta o nome da cor em diversas línguas. *Projeto para uma Pintura* é um pequeno livro todo feito de carimbos. Cada página reproduz uma pincelada ou manchas de tinta copiadas de cartazes ou anúncios em revistas de artes gráficas. Duas pinturas de Roy Lichtenstein da série *brushworks* fazem parte do livro.

A coleção de imagens que deu origem aos dois livros se torna o tema de outro livro, produzido na mesma época. As mãos que aparecem no livro *Elogio da Mão* são de um escriba egípcio, de um manual de xilogravura da Alemanha, um manual de caligrafia de Mercator de 1540, um cartaz de April

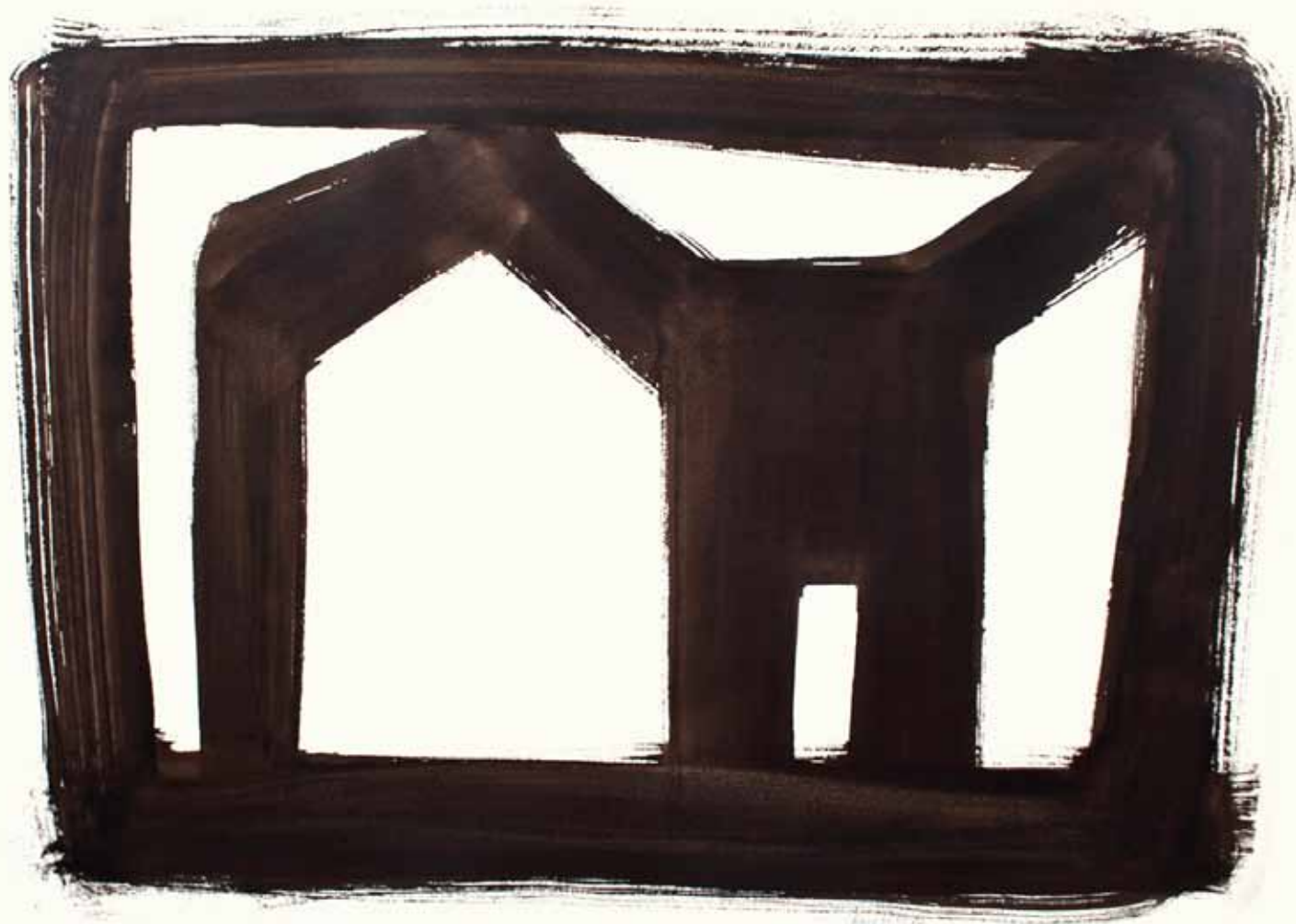
Greiman, desenhos de Saul Steinberg, Seymour Chwast e Ben Shan, um cartaz do artista húngaro Paul Gabor, uma ilustração mostrando como segurar um pincel japonês, um detalhe de M.C. Escher, um detalhe de uma pintura de El Greco, o verbete “Arte da Escrita” da Enciclopédia de Diderot, uma ilustração de Guto Lacaz, um desenho e uma pintura de Philip Guston, uma pintura de Larry Rivers, a *Madona do Magnificat* de Sandro Botticelli, um cartaz feito nos ateliês populares de maio de 1968, uma gravura japonesa de Sharaku e um detalhe da capa de um catálogo de Sigmar Polke. Este conjunto de livros são volumes de uma enciclopédia visual ainda em processo.





*zwart, black, noir, schwarz, preto.*  
Pochoir, 14 x 14 cm, 20 p.  
Livro de artista, edição de 12. Numerado, assinado.  
Andante, 2011.

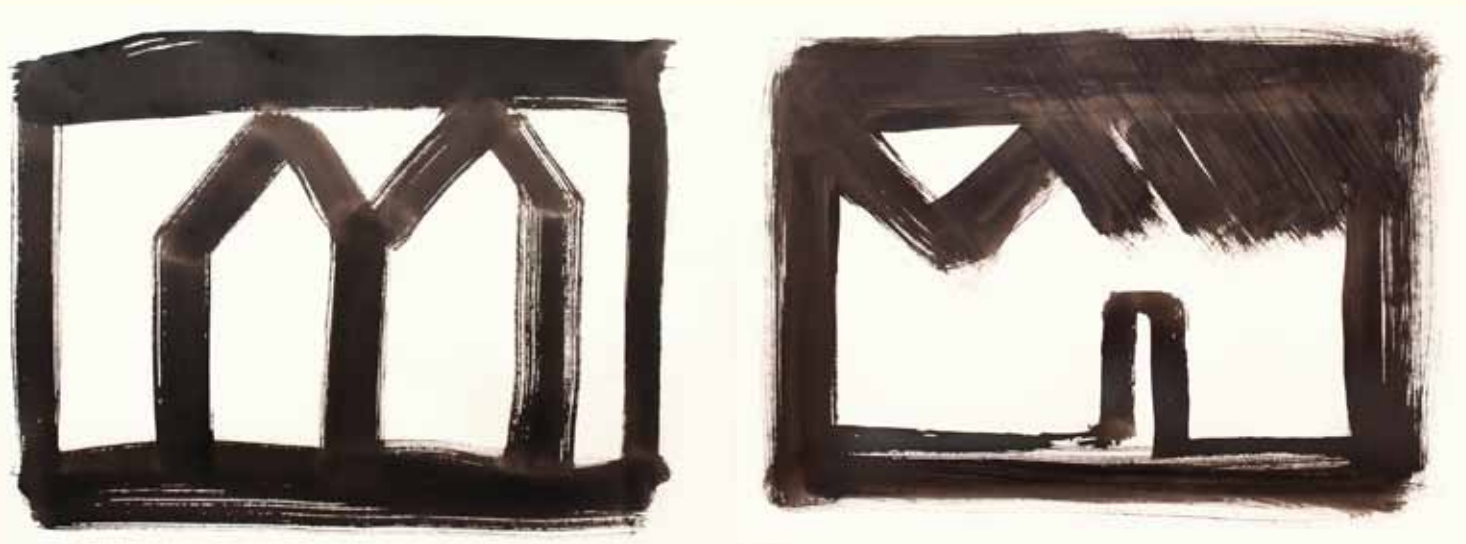
CARLOS  
WOLNEY



## O DESENHO E O AFETO DO OLHAR

O meu processo de criação em desenho é como um vento que sopra, o sopro rompe a névoa da incerteza, mas a intuição aponta para um conhecimento afetivo do mundo.

As formas de expressão conhecidas nas artes plásticas, tal como o desenho e mesmo a pintura, possibilitam o meu desenvolvimento como artista e a capacidade criadora. Assim desperta em mim o senso para uma linguagem plástica. Trata-se de uma linguagem, específica, silenciosa e destituída de medo. Uma linguagem tênue capaz de exprimir com exatidão o sentimento que tenho do meu mundo de artista.



Através de um envolvimento com uma ação objetiva, a partir da observação ao mundo objetivo e real, busco a liberdade e a disciplina. Da observação nasce uma intuição que se encontra na arte de olhar e na poesia do ver, em verdade, criadora, advinda do destemor de enxergar. E, por isto é capaz de induzir a mim, com o sentimento de um artista a uma visão poética, própria de meu mundo visível e também de uma estética daquilo que vejo e que me circunda.

O fato de observar implica para mim em um ato de olhar e em um novo modo de ver, portanto, implica em enxergar. Através do meu olhar entro em contato com o mundo visível, objetivo e externo. O meu olhar o mundo desperta a minha observação, a curiosidade e o desenvolve um senso estético e o interesse de fazer, faço ao meu modo aquilo que eu vejo e procuro exprimir como sinto o que vejo.

O ato de desenhar exige de mim uma atenção especial. A partir de um olhar destemido e de um ver sem qualquer temor nasce um ato de desenholar, e o desenho revela o meu mundo interior, no qual estou ligado. Com um gesto firme arisco a conduta de um olhar dirigido, ligo-me de tal modo que este me conduz a assumir uma atitude mais precisa diante do mundo visível, sendo objetivo na minha subjetividade. Sendo através de um olhar que me leve a um foco específico, ou que me faça distinguir o olhar do ver e que faça deste meu olhar a ligação entre a realidade externa e interna sem temer a objetividade da realidade visível. Olho e desenho corajosamente.

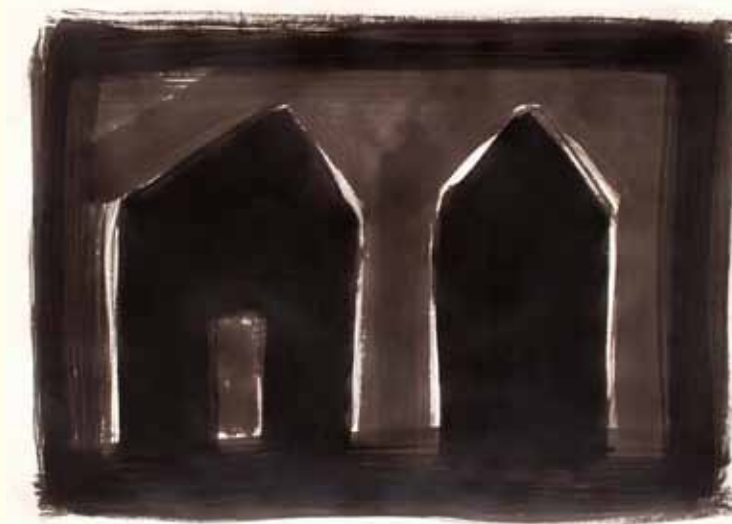
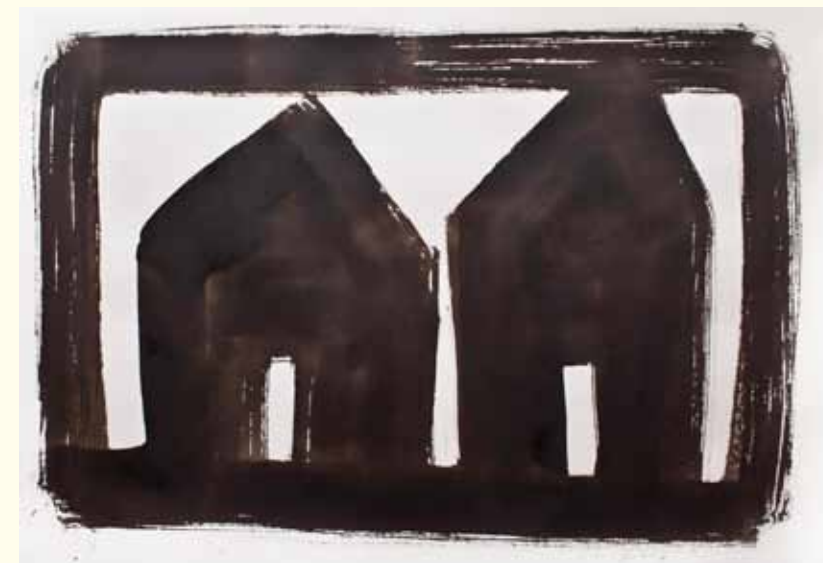
Desta forma, creio que o ato de ver decorre de um despertar do olhar para um mundo visível. O ato de ver busca um foco especial a partir da observação. Embora desconhecido o aspecto subjetivo amplia o meu olhar e o meu modo de ver. Assim, para um artista que observa aquilo que ele olha sem medo e vê sem temer e então enxerga, faz uma síntese do seu olhar o mundo. Perfaz um *Desenholar*.

Assim, ao referenciar a conduta de Guignard que, sem medo, levava seus alunos para desenharem no parque municipal, colocava-os diante da natureza, em frente às árvores gigantes com o objetivo de observar o diverso do mundo para distinguir o preciso e objetivo do impreciso e subjetivo, para que desfizessem do temor e do medo. E, sem temer, fica-



vam durante horas e horas a olhar as coisas, as cores, as copas das árvores. As formas visíveis e invisíveis do mundo objetivo. Portanto, sinto que ver o mundo e a vida em suas imprecisões ensina o sabor da coragem e reconhece a precisão dos sentidos.

Através do invisível mundo subjetivo, do impreciso olhar individual do artista, surgem olhares afetivos: um olhar corajoso, um destemido, um ver, um enxergar. Um desenholar capaz de despertar um senso estético destituído de medo e livre de temores. Sem amarras ancoradas no temor de errar e de não saber, mas confiante no fazer. Simplesmente fazer sem temer, e sim desenhar com coragem, como o agir do coração.



Extrato de noqueira sobre papel. 50X70 cm (cada). 2014.

DAISY  
TURRER





“Tirar o risco” faz parte do acervo da Biblioteca Para-Luz, trabalho que vem sendo desenvolvido desde 2006, que privilegia a gravura como paratexto, por suas margens, ou seja, por tudo aquilo que a cerca: marcas d’água, etiquetas, restos de tipografia, provas de estados, impressões. Todo esse material aparece impresso nas lombadas de livros vazios que, iluminados pela luz filtrada dos para-sóis colocados nas janelas, trazem do exterior o movimento fugidio das sombras, das imagens que não se fixam e das escritas que não se inscrevem. “Tirar o risco” é uma série de desenhos-gravuras que tenta capturar esse movimento. As sombras das folhagens do jardim são colhidas através dos para-sóis que as registram em grafite e stencil sobre papel para serem catalogadas como matizes e matrizes na Biblioteca Para-Luz.





*Arquivo das sombras/Biblioteca Para-Luz, 2006.  
Impressão, papel e entretelas dobradas e coladas. Dimensões variáveis.*

ELISA  
CAMPOS







# Paisagens interceptadas...



*(...) Quer dizer um espaço relativo ao fantasma. E porque a melancolia se faz extensiva, luminosa, este espaço em si não é um extensum (uma grandeza assinalável e mensurável, um plano), mais um puro spatium, uma profundidade implicada, indecisa mas intensiva, onde o efeito entretanto será um efeito de pan, eu diria, até mesmo de pânico: vertigens e quedas. É difícil se dar conta, porque isso diz respeito ao mesmo tempo à pura superfície [...] e alguma coisa como um apelo vertiginoso da profundidade. [...] Será então como uma espécie de perspectiva 'secundária' - assim como falamos de estados secundários -, a mise en abîme das próprias superfícies aonde irá nosso olhar, cativo, perigosamente. Ela se elevará da figurabilidade onírica, de sua inquietante liberdade - o poder, especialmente, de tudo inverter no sentido contrário. Freud diz que a figuração do sonho permite transformar o tempo (e a lógica) em puro espaço - em imagens, em simultaneidades visuais, mesmo contraditórias : e é porque uma imagem de sonho poderá representar também seu contrário. E é porque todo vôo aqui será uma queda, toda queda será uma queda no céu.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit 1998. p.69-70. (Tradução nossa).



Reúno ideias, costuro projetos antigos e novos, persisto, insisto nesse percurso, onde a trajetória é o que mais me encanta. De volta à ideia de um trabalho que se constitui como um observatório de imagens, procuro superfícies e nelas, paisagens escondidas, o dentro e o fora. Ainda desejo ver o mundo através... seja na água ou nas janelas e vitrines da cidade, imaginando sempre as histórias ocorridas que se projetaram e projetarão sobre elas. Registro então essas imagens que guardam em si sinais da acumulação de espaços e circunstâncias, ao mesmo tempo transparentes e reflexivas, paisagens que se interceptam e também são atravessadas pelos múltiplos sentidos de quem as vê.

Não seria incongruente dizer que as imagens amalgamadas que se produzem nas janelas e vitrines da cidade trazem consigo qualidades que se aproximam do conceito de heterotopia<sup>2</sup> desenvolvido por Foucault. Ao descrever os variados princípios que o definiriam, ele aponta por exemplo, situações em que ocorre a sobreposição de espaços que, a princípio, poderiam parecer incompatíveis: o dentro e o fora, a virtualidade e a realidade que testemunhamos ao encarmos um espelho ou uma superfície reflexiva como a do vidro. Por outro lado também reconhece na heterotopia uma relação temporal (denominada por ele, simetricamente, de heterocronia) identificada com o efêmero, ou com pequenos fragmentos de tempo. As Paisagens Interceptadas ocorrem dessa forma, sendo registros provavelmente impossíveis de

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. Dits et écrits 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

serem recuperados, senão no próprio flash de sua instantânea captura. Por fim, evidencia ainda outro princípio bastante pertinente a essas imagens, ao se referir à complexidade de uma realidade que conjuga aberturas e enclausuramentos, algo hermético e ao mesmo tempo penetrável. As superfícies aqui impressas tanto mostram o encapsulamento das paisagens como revela sua permanente condição de contaminação, sendo uma pura planaridade que ao mesmo tempo encerra, como também afirma Didi-Huberman, densidade e profundidade, o vôo e a queda.

*A maneira como os espelhos captam o espaço livre, a rua, e o transportam para o café, isso também faz parte do entrecruzamento dos espaços - o espetáculo pelo qual o flâneur se sente irremediavelmente arrebatado.<sup>3</sup>*

Ser flâneur hoje, em nossas cidades contemporâneas, exige uma atitude de suspensão e desaceleração que nem todos estão dispostos a se lançar no dia a dia. Mas esses elementos de paisagem que participam do espaço urbano como horizontes simultâneos do real, num desdobramento que se deixa atravessar e transformar continuamente, quando deslocados de seus contextos, podem solicitar a percepção, o olhar, o tempo, num escape momentâneo da anestesia cotidiana e, quem sabe, abrir-se para algum arrebatamento. Somos certamente menos crédulos na força desse arrebatamento, mas experimentar e buscar tal efeito ainda parece promissor.

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1169 p (p. 579).



*Série Paisagens interceptadas, 2014.*  
Fotografia impressa sobre papel. 60 x 80 cm (cada).

FABÍOLA  
TASCA



*Solilóquio* é o título que dei à pesquisa. Essa que começou há... eu não saberia precisar quando começou. *Sobre as regras do jogo: retificação, rigor e rasura* é parte dessa pesquisa e refere-se à decisão de ver imagens que eu mesma salvei do encarceramento definitivo no âmbito de um projeto que desenvolvo desde 2001: *12 imagens guardadas: procedimento jogo*. Tal projeto consiste em tomar fotografias com uma câmera de filme e não revelá-las, endereçando a respectiva bobina a outrem, em uma situação de exposição. As bobinas que não encontram acolhimento são guardadas para sempre. “Para sempre” é uma expressão fatalista que marca o final de histórias dramáticas ou o caráter rigoroso de determinadas atitudes. O que vou lhes contar tem algo a ver com rigor. Quando voltei do México, após a conclusão de um estágio *sanduíche*, no contexto de meu projeto de doutoramento, trouxe na bagagem algumas bobinas. Elas supostamente continham imagens que produzi utilizando uma câmera barata, comprada em uma das tendas que vendem produtos fotográficos nas estações de metrô da Cidade do México. Lembro-me de quando decidi fazer o trabalho, digo, continuá-lo. Foi uma decisão importante, marcava algo como uma autoconfissão: “eu sou artista”. Naquele contexto isso significava: “eu ainda sou artista”. Fiz as imagens em situações cotidianas durante os quase cinco meses que vivi na capital mexicana. São tomadas sem muita importância, registros casuais. Em relação a tais momentos, aparentemente desimportantes, quase sempre me pergunto se valem ou não o trabalho de um clique. Tão logo cheguei a Belo Hori-

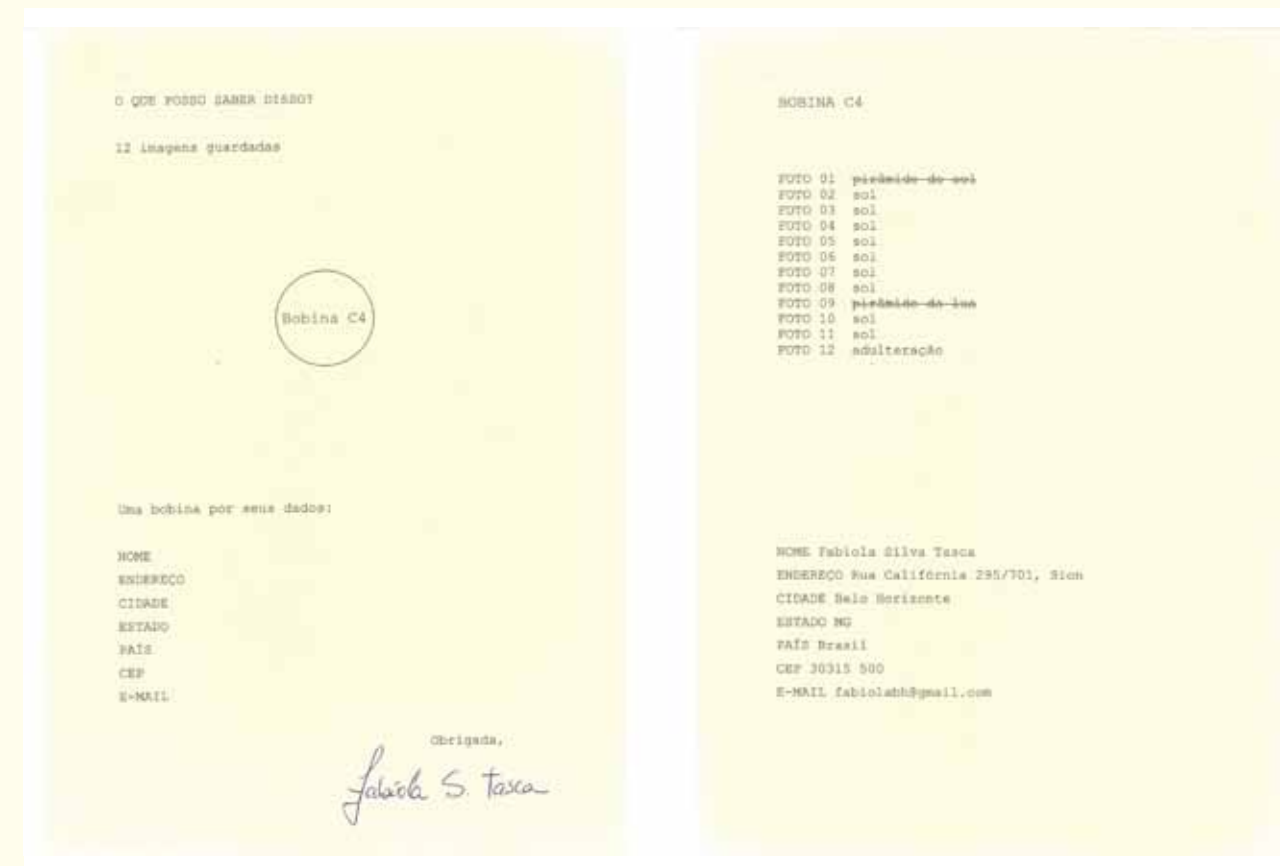


zonte, encaminhei a proposta de jogo de número 20 ao 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC – Videobrasil, de 2011. A plataforma curatorial sublinhava uma abertura para propostas de índole contemporânea e achei que falavam comigo. Como normalmente acredito, esperei pela adesão, pelo acolhimento, pela resposta positiva. Ela não veio. Veio a recusa, um “não” automático e polido que normalmente chega por carta ou por *e-mail* em caráter oficial, mas nunca pela assinatura do documento que propus como formalização dessa recusa: o Termo de Adesão. Um dia desses, pensei que, uma vez que o Jogo n. 20 não havia sido aceito, seria uma severidade encarcerar aquelas bobinas para sempre. Embora as tomadas que fiz no/do México mantenham seu caráter ordinário, constituem algumas das poucas imagens que veria daquele tempo e, subitamente, este me pareceu um argumento irrefutável para trazê-las à superfície.





*Sobre as regras do jogo: retificação, rigor e rasura (detalhe), 2014.*  
Fotografia e texto (impressão por pigmentos minerais em papel de algodão).  
2 painéis 55 x 80 cm.



*Sobre as regras do jogo: retificação, rigor e rasura , 2014.*  
Fotografia e texto (impressão por pigmentos minerais em papel de algodão).  
2 painéis 55 x 80 cm.

# Bobina C4



*Sobre as regras do jogo: retificação, rigor e rasura , 2014.  
Fotografia e texto (impressão por pigmentos minerais em papel de algodão).  
2 painéis 55 x 80 cm.*

JUNIA  
PENNA







## 4 Cantos



É na superfície plana que elaboro a experiência de ocupar o mundo. No espaço contido em duas dimensões, imprimo pensamentos, gestos, construo situações e lugares. As indagações e elaborações, por vezes, retornam à tridimensionalidade, por meio de esculturas ou elementos que se articulam e se organizam no ambiente destinado a eles.

Em *4 Cantos*, a linha, elemento fundamental para o desenho, aparece de modo quase imperceptível. Pequenas aberturas entre áreas escuras promovem tênues ocorrências lineares que afirmam a estrutura da imagem. Sua sutil presença de-

fine áreas e, através de frestas, projeta planos no espaço. A memória distante da superfície do papel se manifesta nos intervalos entre os campos de cor inexistente.

Em uma condição quase paradoxal, o espaço é construído por pequenas ausências e ações acumulativas. Gestos repetidos à exaustão constroem superfícies claras e escuras que ocupam lugares bem definidos. Extensões planas, ora amarelas, ora pretas, que resultam de um trabalho obsessivo, engolem a ação gestual que lhes deu origem. Os contrastes refletem situações antagônicas, e a luz parece ganhar aspecto sólido. Em alguns momentos, esse elemento, a princípio, impalpável, se manifesta como superfície estável, capaz de proporcionar sustentações.

Esse conjunto de desenhos tateia subjetividades. Ao penetrarmos no seu território, deparamo-nos com situações que podem nos deixar em desamparo. Somos imediatamente sugestionados a permanecer fixos em estranhas estabilidades ou a nos lançar em vazios quase abismais. Aqui tudo parece amplo, extenso, intangível, tudo parece estar por um fio. Nem mesmo o título que dá nome ao trabalho nos deixa em situação confortável. Ao invés de espaços fechados, cantos precisos que nos acolhem, estamos diante de um lugar indeterminado, onde os limites não se definem.



*4 Cantos*, 2013/2014.  
Oil bar e lápis dermatográfico sobre papel.  
75 x 99 cm (cada).

LOUISE  
GANZ

(EM PARCERIA COM  
INES LINKE)





## Práticas de Subsolo: Domínio Privado

Na localidade de Livramento de Nossa Senhora, na Bahia, o sistema de irrigação implantado na década de 1980 cria as condições favoráveis à territorialização do agronegócio, principalmente da manga, e a consequente supremacia do urbano na organização socioespacial. O campo passa a ficar cada vez mais subordinado aos desígnios urbanos. Ruas largas organizam terrenos de forma ortogonal, habitações estão implantadas em volta de grandes áreas vazias, onde uma ou outra bica d'água é instalada. A água, antes de ali chegar corre por extenso percurso, da nascente natural, passan-



do por barragem, balneário, canalização, tubulações, caixas d'água e torneiras.

A imagem da bica d'água, construída com uma caixa d'água, tanques, muro e portão, levou ao trabalho Práticas de Subsolo: Domínio Privado 1, proposto por thislandyourland em 2012. A bica é o ponto final de um sistema complexo que envolve questões econômicas, ambientais, técnico-construtivas e a organização do espaço relacionado aos modos de vida das pessoas.

O trabalho consiste em três etapas: primeiramente, o envio de carta a instituições de arte de todo o planeta, solicitando a autorização para perfuração de um poço artesiano em sua

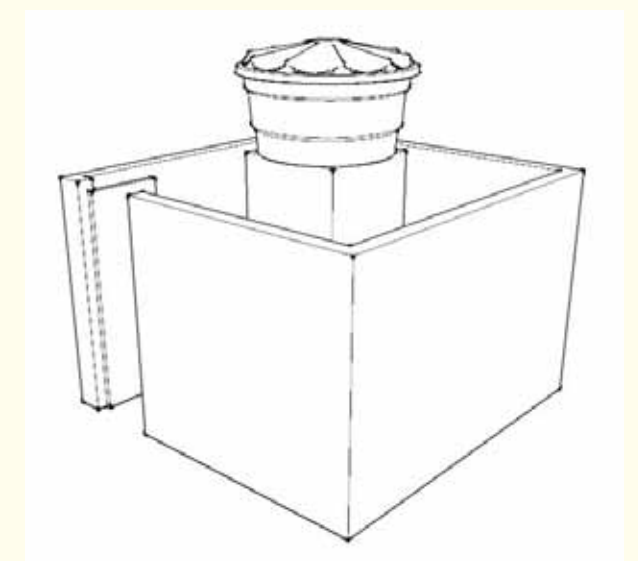
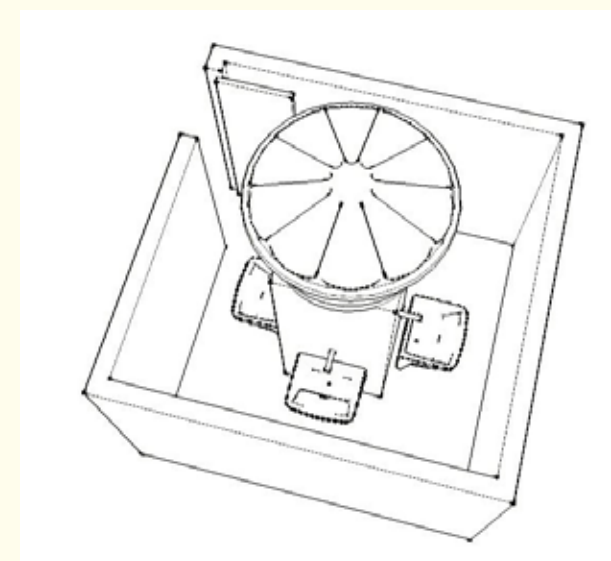


propriedade, a fim de obter água do subsolo. A segunda etapa do trabalho consta da pesquisa junto a órgãos públicos e/ou empresas privadas especializadas na perfuração, a fim de obter a documentação necessária que autorize perfurar o poço artesiano, em acordo com a legislação específica de cada país ou território. A última etapa é a perfuração propriamente dita, desde que autorizada e financiada pela instituição, e a construção da bica, cuja referência construtiva e espacial é aquela encontrada por nós, em meio ao grande largo de terra vermelha em Livramento de Nossa Senhora. A água passará, desse modo, a ser disponibilizada para os visitantes e público frequentador da instituição.

Práticas do Subsolo: Domínio Privado é um trabalho serial, que visa a mesma proposta para diversas instituições de arte pelo mundo afora. Como cada país possui legislações específicas, tais informações passam a ser constituintes do arquivo documental da obra. No contrato de aquisição da obra pela instituição, consta que esta última passará a ser proprietária do poço e da bica, tendo por dever disponibilizar, sem restrições, o acesso à água pelo público. Em nenhuma hipótese esse acesso pode ser negado. A instituição deve permitir o acesso público permanente. Interessa-nos, desse modo, jogar com instâncias públicas e privadas no contexto da obra de arte e suas implicações no domínio institucional. A água é também a obra e, ao ser disponibilizada, não se julga para qual finalidade – beber, lavar roupa, banhar o corpo,

levar para casa ou mesmo guardar como relíquia, *souvenir* artístico, parte da obra. Ao mesmo tempo, a instituição passa a ser uma “guardadora” da água, garantindo seu acesso.

A obra inaugural Práticas do Subsolo: Domínio Privado 1 foi realizada no Museu de Arte da Pampulha, em 2012, no contexto da exposição Outros Lugares. A expografia constituiu-se de um gabinete onde foram colocados diversos documentos: a carta enviada à instituição, direcionada à curadora, solicitando a permissão para perfurar um poço artesiano; a carta resposta da mesma; a solicitação de autorização para perfuração feita ao órgão ambiental do município; o orçamento da empresa de perfuração para a execução do serviço; a previsão do fluxo de água; a prospecção sobre o lençol freático daquela localidade e o ante-projeto da bica. O poço artesiano não foi perfurado pela falta de verba da instituição.



NOME: LOUISE GANZ [louisekanz@hotmail.com](mailto:louisekanz@hotmail.com)  
END.COM.:  
END.OBRA : PAMPULHA - BELO HORIZONTE - MG

TEL.: (31)3654-7822 / 9352-7381

ITEM 01 - Esta proposta é para um Poço de **60 metros** de profundidade da forma mostrada no quadro abaixo.  
ITEM 02 - A execução dos trabalhos será através do sistema de percussão e/ou roto-pneumatico, sendo que, caso as condições geológicas do subsolo exijam o uso dos dois sistemas, será cobrado a instalação dos canteiros de obras e transporte dos respectivos sistemas.  
ITEM 03 - O diâmetro da perfuração será de 125 mm a 300 mm nas camadas de rocha inconsistente, alterada e sã.  
ITEM 04 - O poço será revestido com tubos de aço com roscas e luvas norma DIN-2440.  
ITEM 05 - Para captação de água em formações de rochas alteradas, serão empregados filtros e pré-filtros.  
**ITEM 06 - A ocorrência de água, sua qualidade e quantidade depende exclusivamente, das características do subsolo a ser perfurado.**  
ITEM 07 - Será feito um teste de vazão no poço, com duração de ate 24 horas.  
ITEM 08 - Ao final da obra, forneceremos um relatório com, níveis, diâmetros, profundidades e dados construtivos.  
ITEM 09 - Poderá ser fornecida Análises da água, a ser feita em laboratório credenciado.  
ITEM 10 - O prazo para inicio dos serviços será de 20/40 dias a contar da data da assinatura do contrato.  
ITEM 11 - Prazo **estimado** para execução de 05 a 30 dias  
ITEM 12 - Opções de pagamento: 50% no inicio da obra e 50% no termino da obra ou 3% de desconto para pagamento total no inicio da obra.  
ITEM 13 - Validade da proposta 15 dias

**ITEM 14 - As quantidades e preço total abaixo descritos poderão sofrer alterações, tanto para mais quanto para menos, pois dependem das características do Subsolo a ser perfurado. Portanto, por serem estimativos, a quantidade (coluna 02), bem como o preço total constantes nesta proposta servem apenas como referência, sendo que o custo final da obra a ser eventualmente contratada será apurado levando-se em conta a quantidade e os serviços efetivamente realizados e os seus respectivos preços unitarios.**

ITEM	QTD	UND	DISCRIMINAÇÃO	UNITÁRIO	TOTAL
14.01		Und.	Diaria de maquinas, ferramentas e pessoal	750,00	
14.02	1	Und.	Transporte de equipamentos, pessoal e suprimentos durante a obra	800,00	800,00
14.03	1	Und.	Instalação do canteiro de obras	500,00	500,00
14.04	10	m	Perfuração em camadas inconsistentes no diâmetro de 250 mm	125,00	1.250,00
14.05		m	Perfuração em camadas inconsistentes no diâmetro de 200 mm	110,00	
14.06	9	m	Perfuração em rocha alterada / inconsistente no diâmetro de 250 mm	125,00	1.125,00
14.07		m	Perfuração em rocha alterada / inconsistente no diâmetro de 200 mm	110,00	
14.08		m	Perfuração em rocha sã no diâmetro de 250 mm	350,00	
14.09	1	m	Perfuração em rocha sã no diâmetro de 200 mm	200,00	200,00
14.10	40	m	Perfuração em rocha sã no diâmetro de 150/110 mm	115,00	4.600,00
14.11	18	m	Tubo de aço diâmetro de 150 mm	95,00	1.710,00
14.12		m	Tubo de aço diâmetro de 250 mm se necessário	180,00	
14.13	2	m	Filtro tipo Nold diâmetro de 150 mm	250,00	500,00
14.14		kg	Seixo rolado "Pedrisco / Areia selecionada"	0,80	
14.15	2	Ton	Pedra britada "Brita"	90,00	180,00
14.16	6	h	Teste com compressor de ar	60,00	360,00
14.17		m3	Fornecimento de água para execução da obra	40,00	
14.18	1	m.o.	Instalação e retirada da tubulação de teste	300,00	300,00
14.19		m.o.	Análise Físico Química da água	190,00	
14.20		m.o.	Análise Bacteriológica da água	250,00	
14.21		kg	Produtos químicos para desinfecção e ou limpeza do poço	40,00	
14.22		h	Desenvolvimento do poço através de processo mecânico "Embolo/Pistão"	99,00	
14.23		m2	Laje de proteção	90,00	
14.24		m	Cimentação do espaço anelar e colocação do tubo de recarga	40,00	
14.25	1	Pç	Tampa de proteção do poço	50,00	50,00
14.26	1	m.o.	Documentação técnica final	50,00	50,00
14.27		Und.	Caçamba para recolhimento de entulho e/ou lama	250,00	
14.28	1	m.o	Pedido de licença para perfuração junto ao Igam	400,00	400,00
14.29		m.o	Pedido de Outorga junto ao Igam ( até 100km, após cobrar mais R\$ 2,00 km )	3.600,00	
14.30		Pç	Conjunto Motobomba trifasico de 2 m³ /h, instalado (Estimado)	4.800,00	
<b>PREÇO TOTAL "E S T I M A D O"</b>					<b>12.025,00</b>

Estou(amos) de acordo com esta proposta e ciente que os preços totais acima são estimados, podendo sofrer alterações para mais ou menos, dependendo das características finais do poço Artesiano, que serão conhecidas após o término da obra.  
Obs: No caso dos serviços não serem concluídos por motivos geológicos, o cliente será informado e a obra dada como concluída.  
Será cobrado o valor que for maior, entre o item 14.01 e o restante da planilha.

De Acordo

Depto Comercial

Rua Gentil Portugal do Brasil, 507 - B; Camargos - Belo Hte-MG - Cep:30520-540 - Telefax:(31)3361-3322

Belo Horizonte, junho de 2012

À Curadora do Museu de Arte da Pampulha

Cara Sra. Renata Marquez,

Na oportunidade da exposição, solicitamos sua autorização para perfurar um poço artesiano no espaço físico do Museu de Arte da Pampulha, a fim de possibilitar a obtenção de água dentro da própria instituição. Após perfurado o poço, construiremos bicas, onde o público poderá buscar água gratuitamente.

O poço artesiano será fundado em estudos geológicos para a captação de águas subterrâneas. A avaliação hidrogeológica, o projeto construtivo da perfuração, o processo de obtenção de licença de perfuração e a solicitação de outorga prévia ao órgão estadual gestor de recursos hídricos antecedem o serviço de perfuração e instalação do poço artesiano. Depois de perfurado, mede-se a vazão real do poço e solicita-se a outorga do direito de uso da água.

Trata-se de uma solicitação que também será realizada em outras instituições artísticas, em diversas localidades e que visa a obtenção de água do subsolo dentro de diversas propriedades.

Aguardamos sua resposta.

Atenciosamente,

Ines Linke e Louise Ganz

Artistas do grupo Thislandyourland

*Práticas de Subsolo: Domínio Privado, 2012.*

Artista: thislandyourland (Louise Ganz e Ines Linke).

Documentos impressos em papel sulfite A4, vídeo em loop.

MABE  
BETHÔNICO





De como **Mabe Bethônico** percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante **Edgar Aubert de la Rüe**, e aprendeu francês, o idioma da obra **Brésil Aride (La vie dans la caatinga)**, no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no **Polígono das Secas**



# IM PRESS ION



S/título, 1989.

Impressão de gravura em metal sobre papel vergê. 9 cm de diâmetro.

Página anterior: Livro das Edições Capacete, 2014. *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe, e aprendeu francês, o idioma da obra Brasil Aride (La vie dans la caatinga), no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no Polígono das Secas.*

[Mabe Bethônico]. – Belo Horizonte : 218 p. : il. p&b ; 36 cm. – (Coleção “Livro para”).

ISBN 978-85-63537-09-6

A proposição de Mabe Bethônico para a exposição *Na superfície / Sobre papel* vai desde obras de sua primeira exposição individual no Itaú Cultural/ BH, de 1989, até seu último trabalho, de setembro de 2014, o livro: *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe, e aprendeu francês, o idioma da obra Brasil Aride (La vie dans la caatinga), no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no Polígono das Secas.* Este é o título publicado pelas edições Capacete, do Rio de Janeiro.

ro, com tiragem de 1000 exemplares. De uma perspectiva técnica, estamos diante do oposto de suas primeiras obras. Essas foram produzidas manualmente, explorando diferentes técnicas de gravura, experimentando materiais nos seus limites, às vezes encontrados em ferros-velhos buscando resultados inusitados e metal a baixo custo. Indo contra a natureza da própria gravura, uma de suas regras no trabalho era a de não produzir tiragens; ao invés disso, gravava monotípias, se pode-se dizer assim, que fez circular a baixo custo.

Em sua pesquisa em busca de materiais e relevos, Mabe utilizou-se de discos de vinil para impressão. “Gravação” aqui ganhava sentido sonoro e físico. Isso a levou a uma série de 100 gravuras diferentes, circulares, com desenhos esquemáticos e letras, que foram coladas no centro dos discos, substituindo seus selos originais. Os discos perdiam sua função e ao invés de tocados, iam para a parede, perdendo assim o conteúdo gravado no vinil, ou seja, sua qualidade temporal.

Já o livro apresenta a qualidade narrativa temporal que as gravuras apenas indicavam de modo distante, através de algumas sentenças curtas. O livro exercita seu poder sobre o tempo; até mesmo o título refere-se aos séculos XVII e XVIII, em que longos títulos anunciavam longos percursos de viagem. O livro, diferentemente das gravuras, que não deixa de

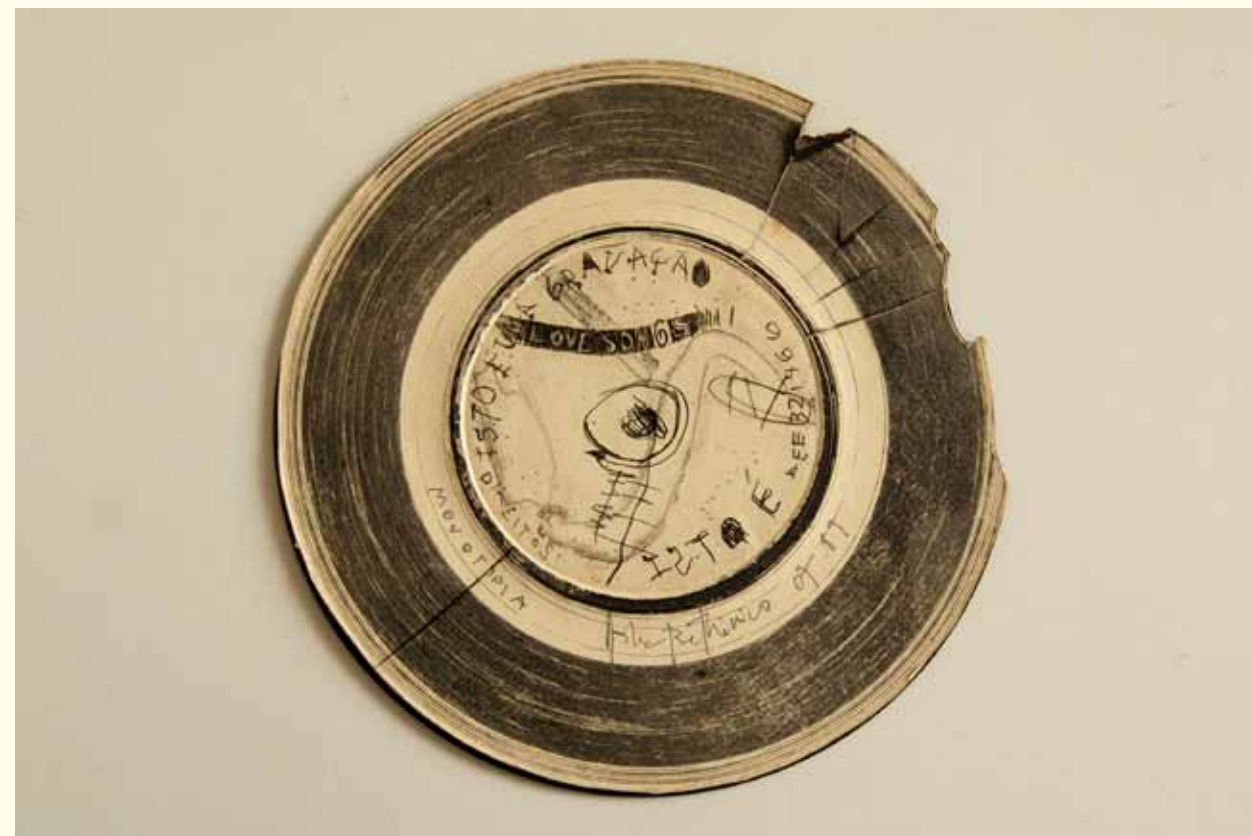
ser uma organização alfabética para criar conteúdo preciso, traz informação seguindo regras lingüísticas. Ambos trabalhos possuem a característica da artista de não se limitar à superfície, mas cavar e escavar, buscar aprofundamento.

O relevo da capa do livro, no longo título do trabalho a respeito do viajante suíço, está impregnado na face interna da capa. Diferentemente da circularidade dos discos, há linearidade e ainda que em letras invertidas, como nas matrizes das gravuras, são tangíveis. A qualidade háptica dos primeiros trabalhos de Mabe ainda está presente, mas agora com uma história a contar.

Joerg Bader



S/título, 1989.  
Disco de vinil e gravura em metal. 17cm de diâmetro.



*Isto é uma gravação, 1989.*  
Monotipia e gravura em metal impresso em papel colado sobre disco de vinil.  
17 cm de diâmetro.



MARCO PAULO  
ROLLA



# Dramas – Desenhos brancos



Da série *Dramas - desenhos brancos* - “*Revelação*”, 2010.  
Lápis de cor, conté e pastel seco. 84.1x118,9cm. Fotos Guilherme Cunha.

Página anterior: Da série *Dramas - desenhos brancos* - “*Um Amigo de Família*”, 2010.  
Lápis de cor, conté e pastel seco. 84.1x118,9cm. Fotos Guilherme Cunha.

A série Dramas é inaugurada pelos desenhos brancos construídos à partir da observação da dramaticidade em olhares, gestos e atitudes humanas encontradas em imagens divulgadas nos meios de comunicação de massa. Estas imagens são originárias de materiais impressos, não importando procedência e ano, mas a potência enigmática da eminência de um drama entre os habitantes daquele espaço representado.

Estes “pequenos” dramas são constantemente usados como ferramentas de persuasão sobre valores sociais e a massa da população é engolida por este sistema afetivo efetivo. A dramatização da vida é um desejo! Desejamos ter um drama para suportar, isto nos faz sentir “reais”. Realidade reinventada a cada estação da moda.



Dentro de nossas vidas encontramos sempre estes momentos feitos para desfigurar nossa realidade e abrir a possibilidade de reencontro ou transmutação para um outro conjunto dramático.

Assim somos vítimas de todo o mecanismo social; das diferenças de classe ao jogo da segurança por ele instituído. O que depende do que?

Os desenhos brancos tem um ar fantasmagórico, remoto, esvanecido e desaparecendo nos indica locais de pura tensão em nosso existir, em um contexto que sabemos que vai desaparecer. Impossível não sentir um pouco deste sentimento de horror à realidade divulgada em todos os jornais televisivos ou impressos, em novelas e colunas sociais. A política do terror e o terror instituído valem mais do que uma boa notícia. Disto não se tem a menor dúvida: o discurrer das más notícias, em um “*breaking news*” constante e incansável, tornando todas as manhãs, tardes e noites envolvidas pelo medo, pelo absolutamente improvável, pela revelação do fantasma.



Da série *Dramas - desenhos brancos* - “*O Impasse*”, 2010.  
Lápis de cor, conté e pastel seco. 118,9 x 84.1 cm. Foto João Victor Viegas.



Da série *Dramas - desenhos brancos* - “*No interior do armário*”, 2010.  
Lápis de cor, conté e pastel seco. 118,9 x 84.1 cm. Foto João Victor Viegas.

MARCO TÚLIO  
RESENDE



Na. K. S. 2011

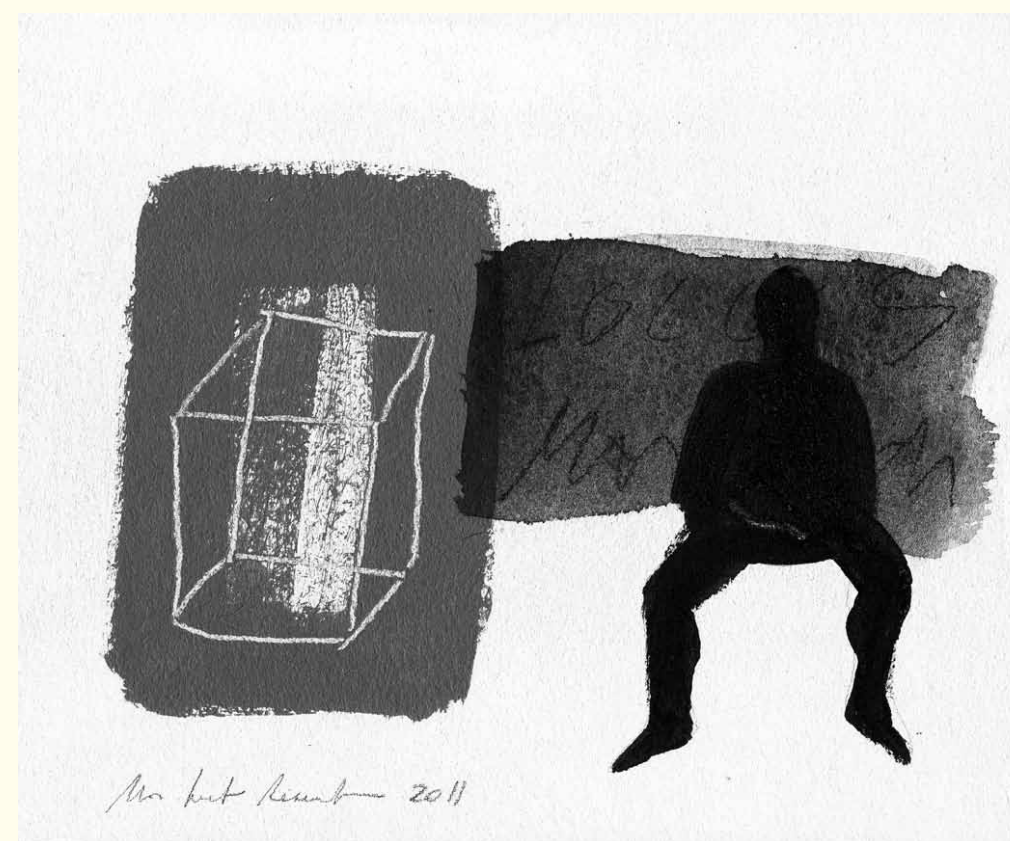
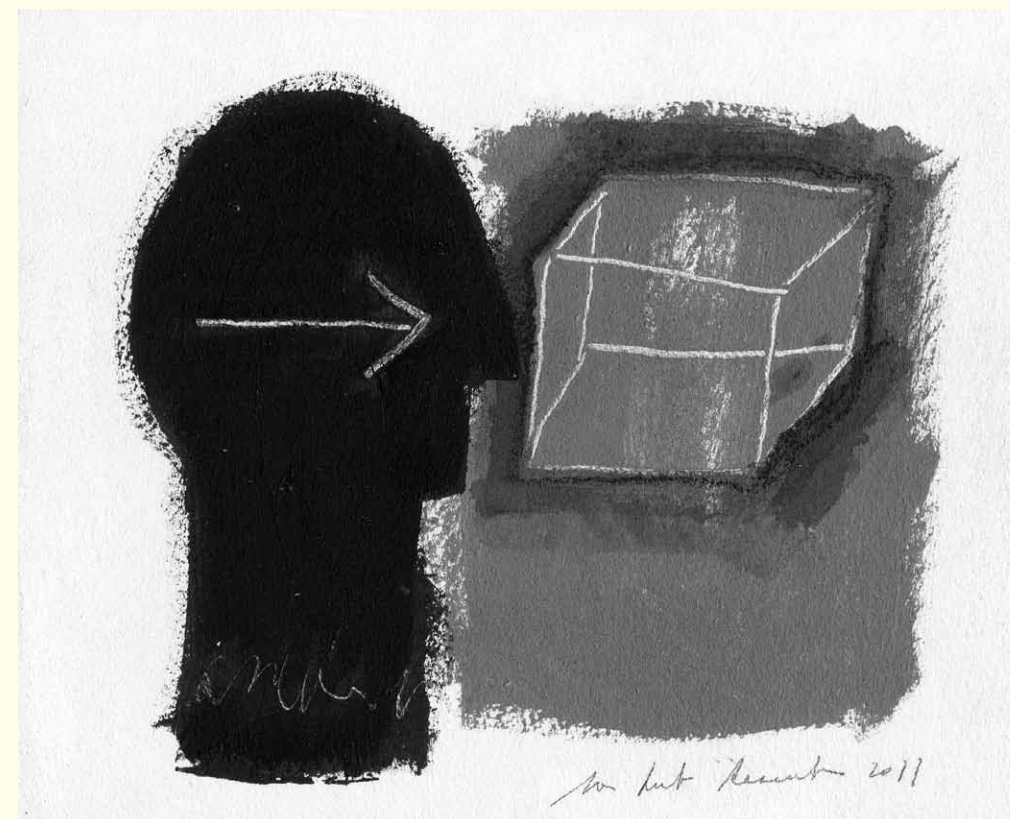


O trabalho provém de um acúmulo de informações em forma de Diário, contendo desenhos e escritas, fundamento de todo o pensamento e desdobramento das ideias.

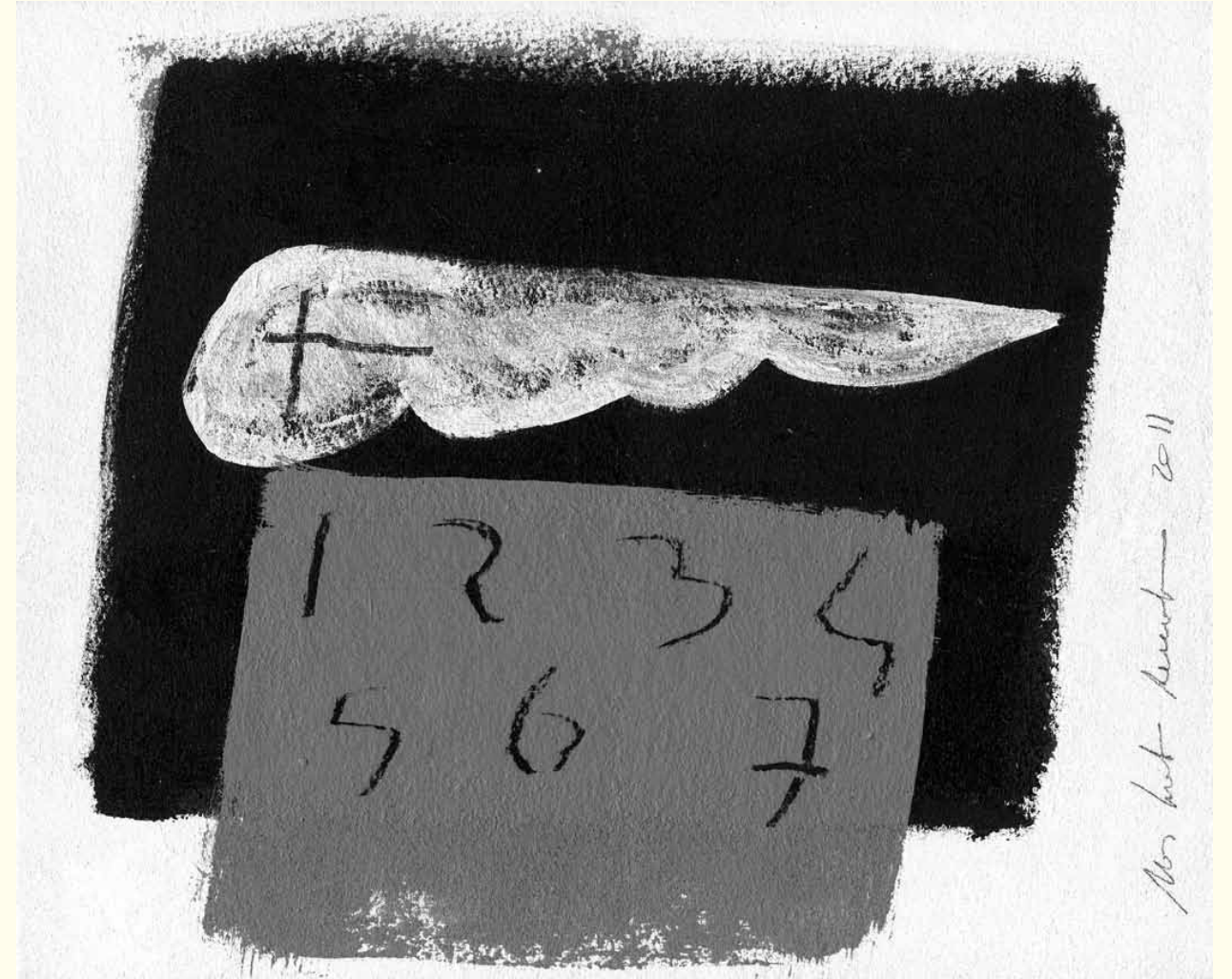
Não importa se o trabalho é uma pintura, uma gravura ou um objeto, o desenho está sempre presente e é o cerne de toda a criação. Sua poética é fruto de tudo que encontrei, toquei, deixei, perdi e sonhei; meu veneno e antídoto: nascimento por fórceps, descobertas lúdicas da infância, visões da morte, gestos não correspondidos, paixões avassaladoras, abandonos, emanações. Tudo é apenas ir e vir e como num palimpsesto, faço, desfaço e refaço, duvido e desconfio, avanço e paro quando me saturo: sou pelos excessos.

Série *Ex-Libris*, 2011.

Desenho - tinta acrílica e carvão sobre tubox. 31 x 37 cm.







MARIA DO CARMO  
DE FREITAS VENEROSO



# Caligrafias e Escrituras

A instalação Caligrafias e Escrituras, apresentada “Na superfície | Trabalhos sobre papel”, é, de uma certa forma, um trabalho que sintetiza as pesquisas que venho realizando. Foi produzida e exposta pela primeira vez em 1997, na mostra “Prospecções: Arte nos Anos 80 e 90”, um dos módulos do projeto “Um Século da História das Artes Plásticas em Belo Horizonte”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O projeto “Um Século da História das Artes Plásticas em Belo Horizonte”, coordenado por Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva, foi composto por vários módulos, entre eles “Prospecções: Arte nos Anos 80 e 90”, com curadoria de Walter Sebastião, e foi um marco no levantamento da história da arte belo-horizontina, tendo se mostrado um trabalho cuidadoso e tornando-se uma obra de referência fundamental.

Caligrafias e Escrituras teve como ponto de partida a história da escrita e da impressão, numa época em que desenhar, gravar e escrever eram atividades muito próximas, e seus suportes, como o papel, a argila e o metal. Relaciona-se também com a memória, a corrosão, o efeito que o tempo, a manipulação e o uso têm sobre as coisas, através das fotografias de família e de velhos muros descascados e grafitados com marcas e símbolos, incorporados às colagens, assim como antigos manuscritos. São várias épocas, tempos diferentes que se colocam e se completam. Através das transparências dos papéis, velo e ao mesmo tempo revelo: “pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (Walter Benjamin).

Foram essas “camadas” que explorei na instalação. O uso da argila remete às antigas tabuletas dos sumérios, gravadas com a escrita cuneiforme; os papéis artesanais orientais usados fazem uma referência à própria história do papel e o metal faz alusão ao livro, sendo usado na sua confecção em locais tais como a Indonésia. Existe também um vínculo entre as técnicas e materiais utilizados que remete ao conceito primário de “impressão”: a gravação sobre o metal e sobre a argila úmida, as fotografias como impressões luminosas. Tudo isso está relacionado à necessidade que o homem tem de deixar suas marcas, sua “escrita”, por onde passa. Tenho circulado por vários processos de impressão que, aliados

à colagem, têm sido meus meios prediletos de expressão. Continuo a produzir, no entanto, não somente “gravuras”, no seu sentido estrito. Ao invés disso, tenho me interessado pelo alargamento dos limites da gravura, incorporando nela outros processos, como colagem, costura, fotografia, trabalho feito à mão.

Apesar de todas essas referências, o que mais me interessa é o “tecido” do texto visual, seu aspecto não-verbal, que o diferencia do texto verbal e seu caráter não-representativo. Assim, a utilização da escrita como imagem é um ponto relevante, com o texto recobrendo o papel como uma textura, um pano de fundo para as fotos.

Caligrafias e Escrituras<sup>2</sup> está vinculada também à minha tese de doutorado<sup>3</sup>, de mesmo nome, tendo sido exposta por ocasião da sua defesa, na Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG. No trabalho mostrado, busco traduzir, do ponto de vista artístico, minha inserção no universo da palavra escrita, num diálogo com a tese, mostrando que são dois lados de um mesmo processo.

---

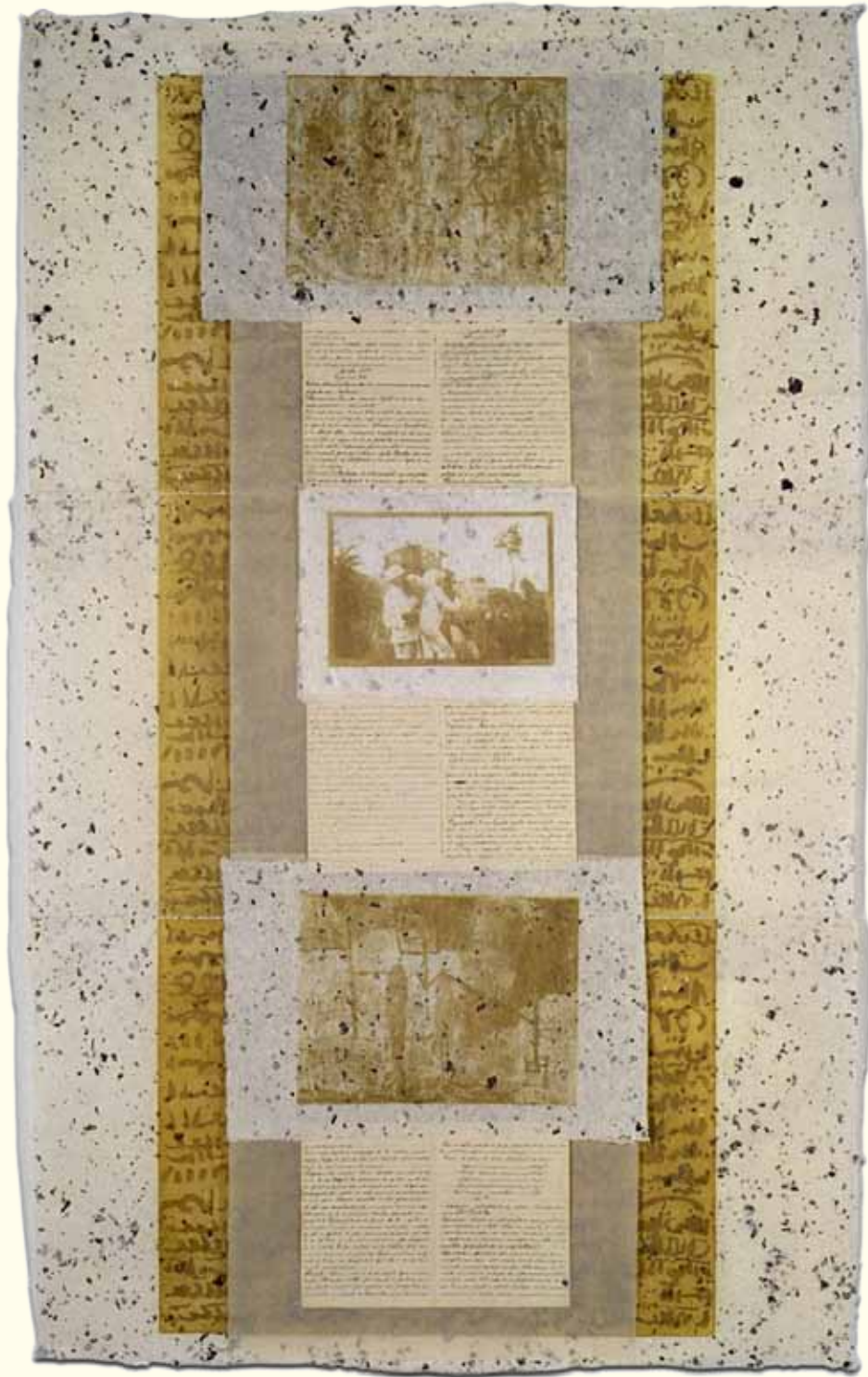
<sup>2</sup> Tanto o título da tese quanto a instalação remetem à exposição coletiva “Caligrafias e Escrituras”, realizada nas Galerias Sérgio Milliet e Espaço Alternativo do INAP/FUNARTE, Rio de Janeiro, 18 de junho a 18 de julho de 1985, da qual participei.

<sup>3</sup> VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. BH: C/Arte, 2012.



*Para ouvir os cuneiformes*, 1997.  
Livro de artista (cerâmica). 4,8 x 21,2 cm (cada página).





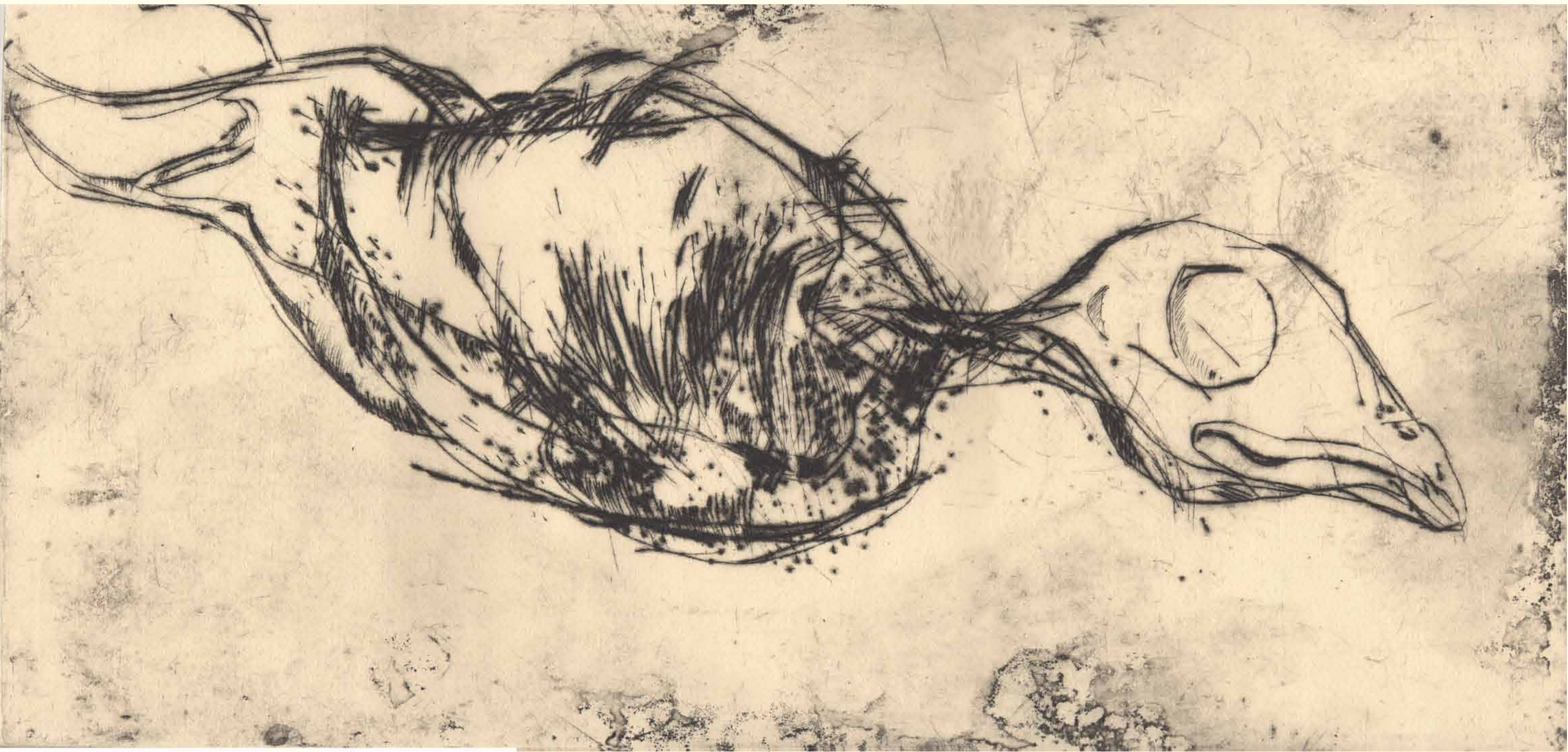
*Lição 17a, Capítulo VII (Topografia), 1997.*  
Fotogravura em metal (photoetching) e gravura em metal sobre papel de arroz,  
papel manuscrito e costura. 116 x 177 cm.



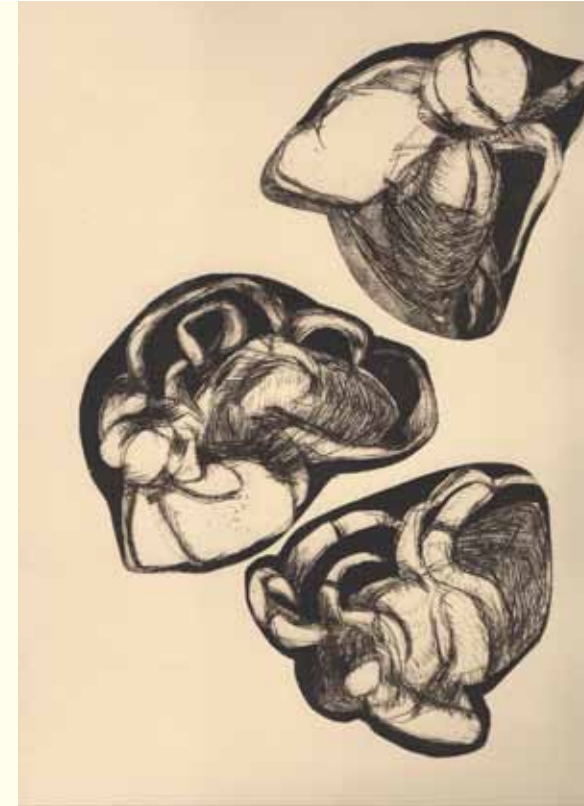
*Tudo ri..., 1997.*  
Fotogravura em metal (photoetching) e gravura em metal sobre papel de arroz,  
papel manuscrito e costura. 116 x 177 cm.



MARIA DO CÉU  
DIEL





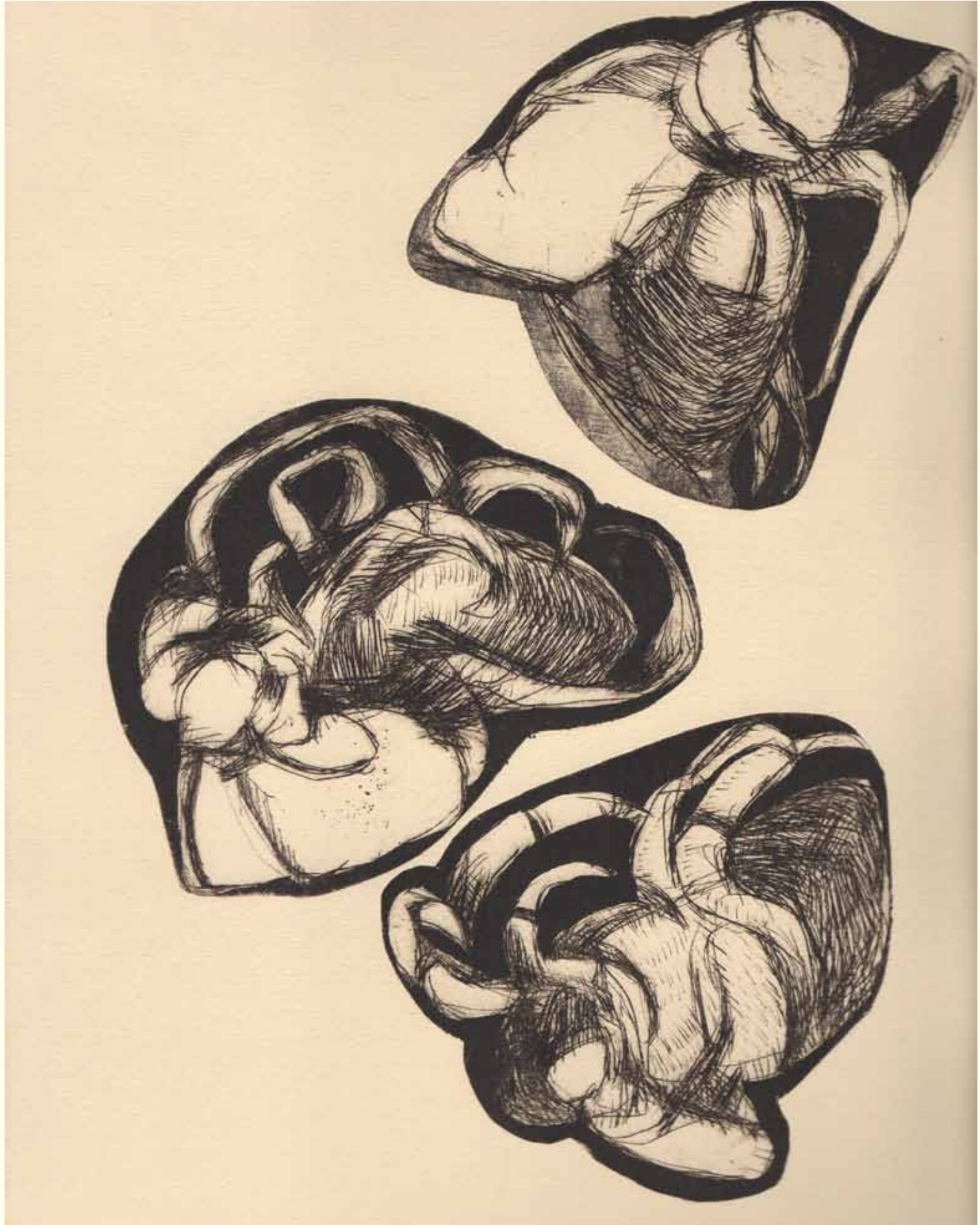
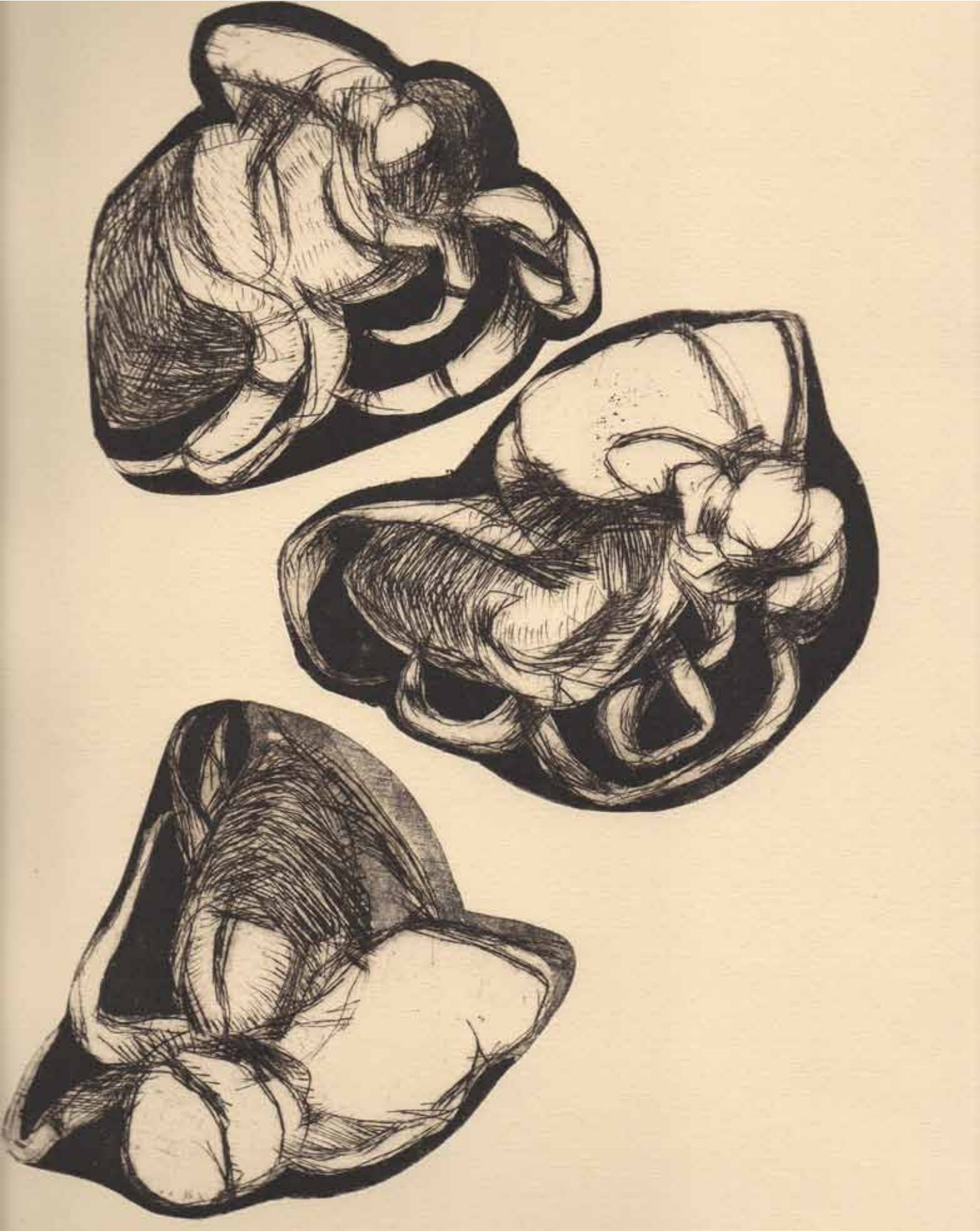


*Micros*, 2014.

Tríptico de gravura em metal. Ponta seca e água forte. 1,46 X 0,46 m.

O pássaro morto horizontalizou a caracaça para enfim retornar a linha entre céu e terra. Pouco antes de fechar os olhos deve ter se perguntado: “*então é só isso?*” e suspirou, tão pouco ar que nada no mundo mudou, nem uma partícula sentiu sua falta. No entanto, tudo mudou, a terra tremeu por horas e as árvores abaixaram os troncos para chorar. Insetos subiam e desciam do corpo, numa sinfonia de desespero e ação. Desconsolados, levavam pequenos pedaços do corpo mole em suas patas de arame, tentando apagar a dor. O pássaro sumia diante de todos, os culpados viravam o rosto e se esqueciam dele em suas vidas.







MÁRIO  
AZEVEDO







# Sobre alguns diagramas texto-imagem

Como professor e pesquisador, creio principalmente em uma continuação do meu trabalho como artista, cultivando alguns dos diferentes espaços e/ou instâncias em que obras possam se construir, expandir e viver. Tudo se inicia em um desenho, uma escritura, um mapeamento, criando um conjunto de explorações que encontram suas resultantes nesse mesmo panorama em trânsito, no campo estabelecido pelo tempo de seu percurso. Nas elaborações de base e suas conformações como textos que se criam a partir de imagens (como em meus trabalhos de Mestrado e Doutorado), penso que conduzi todos os seus elementos sob o diagrama de um *jogo* que se passa no papel, sempre papel.

Iniciei um trabalho mais frequente com a fotografia há uns 20 anos, principalmente em minhas viagens (das quais, antes, eu só trazia *coleções* de cartões-postais), como uma *anotação ampliada*. Sem interesse pelas vistas típicas, buscava apenas uma leitura própria das paisagens ao meu re-

dor, focando em *coisas* significativas, que me chamavam a atenção durante as andanças cotidianas por n paragens. Ao perceber que já reunira um número considerável de imagens, misturei todas elas – independente do seu local ou época de referência – e comecei a agrupá-las; e esse jogo foi-se transformando em um verdadeiro álbum (ou em muitos deles). Daí, examinando o material, fazendo algumas leituras e anotações, um outro jogo se abriu; as suas reverberações foram surgindo – através de uma espécie de rebatimento entre a escrita e as coleções construídas – ganhando corpo e amadurecendo lentamente, quando por fim se constituiu como um novo trabalho, redimensionando muitos dados do que podemos chamar de obra.

Quando resolvi então formatá-los para uma apresentação, em 2006, surgiu o *volume zero* dessa série de cadernos/catálogos, os “Neomonumentos”. Em seguida, montei outros e imagino a materialização de dez ou doze dessas peças, entre as quais já foram editados outros volumes, as “Escadarias” (n1) em 2012, e os “Gradeados” (n2) em 2013. São extratos desses trabalhos que apresento aqui, entre três grupos de impressões fotográficas e os seus três álbuns de origem, confundindo leitura e visualização, rebatendo textos e imagens, os habitantes mais apropriados dos conjuntos de folhas que chamamos de cadernos, depois unidos como livros, produtos  *finais* que vivem na superfície do papel; afinal, esse material simples e grandioso do conhecimento humano.

Série *Neomonumentos*.

Série 1. *Escadaria*.

Série 2. *Gradeados*.

2005/2012.

Fotografia digital, 30 x 40 cm (cada fotografia).









PATRICIA  
FRANCA-HUCHET



# Os quatro fotógrafos [o poeta fotógrafo]

À imagem de Fernando Pessoa, que marcou sua obra com quatro poetas, estou também desenvolvendo *Os Quatro fotógrafos*, quatro personalidades fictícias, diferentes umas das outras assim como são suas fotografias e como trabalham com a imagem. O interesse sobre os quatro fotógrafos é mostrar a simplicidade e a complexidade da nossa relação com as imagens, com a história de cada um, com os aspectos autobiográficos destas em nossas vidas. É um trabalho sobre o tempo e no tempo. Trata-se de uma invenção envolvendo a literatura e a imagem e busca aprofundar o sentimento, a consciência assim como a atenção sobre o outro. Nossa cultura, tal qual a vemos hoje, o espetáculo, a televisão, o cinema brutalizado, a política mentirosa, tudo isso nos priva de sensibilidade. Através da voz do heterônimo encontrei uma forma de apontar caminhos críticos e políticos.



A idéia de trabalhar com Os quatro fotógrafos é apenas um motivo para abordar o homem em uma dimensão mais antropológica, com sua história pessoal, com sua expressão particular. O aspecto antropológico vem do interesse pelas particularidades humanas e a possibilidade de expressar, através desses personagens, histórias fictícias, suas crenças, as experiências passadas, seu entorno social, enfim, todas essas variações que fazem parte de nossas vidas e as compõem. O trabalho da montagem e da edição é obviamente muito importante. Para a exposição *Na superfície / Sobre Papel*, apresento uma montagem sobre os poemas do heterônimo *Maël, o Poeta Fotógrafo*, que sucedeu ao fotógrafo *Zénon Piéters, o Espectador Fotógrafo*.

O heterônimo veio furar a superfície da pesquisa, apontando uma espessura de signos. É um painel indicador e um espaço de liberdade, há a possibilidade de um vocabulário da partilha, de obter a distância justa de um personagem, de encontrar a distância justa da imagem que fotografamos. Trabalhamos a insatisfação com a maneira que nos ensinam a olhar uma imagem. Considero o conjunto de dispositivos heteronímios, essa invenção de fotógrafos outros, que permitem-me desenvolver obras, com a potência da imagem e da escrita — muito diferentes daquelas que fiz com o meu próprio nome — aquilo que Fernando Pessoa chamava de “Teatro interior”.

Vale ressaltar que o resultado final da pesquisa é uma *imagem da pesquisa*, isto é, dos vários lugares e das várias instâncias que a caracterizam, antes, durante e depois do pro-



cesso. Um produto final [no caso do fotógrafo *Zénon Piéters*] que sintetiza as diferentes fases e diferentes componentes do trabalho: trabalho do heterônimo, aquele que visita os museus, aquele que seleciona as pinturas que vai fotografar, aquele que já assume a posição do espectador enquanto trabalha — o receptor e o produtor juntos —, aquele que toma uma posição crítica sobre a imagem, aquele que faz o livro como montagem de imagens e textos. E, através desse livro, leva o espectador a se apropriar do processo refazendo-o e reavivando as suas fases e várias etapas. Isso configura o jogo teatral do heterônimo, pois é a encenação condensada de todas as fases e papéis que se materializa como objeto artístico. É esse objeto artístico que permite uma remontagem e uma retrospectiva de todos esses elementos.

Pedaco do dia

a desolação selvagem  
daquele lugar abandonado  
inspirou meu coração a  
uma entorpecida curiosidade e  
prendendo meu cavalo branco em uma árvore  
andei sozinho na trilha dos mineiros róseos  
a luz clara do dia sobre mim  
irmã da sombra ao fundo que se anunciava  
irradiava da alvura do céu  
pedaco do dia intenso e perturbador

quando um pássaro azul se levantou sobre os  
meus passos  
farfalhando suas asas em um ritmo sonetile  
visto por mim  
do estranho grunhido seguiu-se a suspensão  
e então o vento  
assobiando com uma indiferença  
implidosa  
projetava grãos de areia e fina  
poeira  
sobre os meus olhos  
olhando para trás não vi mais  
o meu cavalo

· Perturbações sensíveis atingiam minhas  
forças

empalidecia

e na incapacidade de seguir o que estava  
externo

não pude andar mais  
desejando que o temor fosse  
compreendido e curado

rebaixei-me ao torpor dos sonhos

deveria voltar ao começo  
desamarrando meu cavalo cujos olhos  
como uma água escura  
refletiam o meu rosto

deixamos o sarajal ventoso e  
penetramos hesitantes na floresta molhada  
da qual gotas de água caíam de suas  
alturas

um frescor anunciou-me  
o fruto pressentido da esperança.

maël

SÁVIO  
REALE



# [projeto desmemória]

Grandes cidades, como Belo Horizonte, contam com significativo e crescente número de monumentos e esculturas sem identificação. A população, ao que tudo indica, parece não se reconhecer neles e, junto a uma administração pública desleixada e desinteressada, os percebe cotidianamente sendo espoliados. O que levaria a esta subtração do patrimônio público? O que está subjacente a este seqüestro de nossa memória? Apenas as injunções de nossa economia e a desigualdade social bastariam para dar uma resposta satisfatória? Tudo leva a crer que o descaso das autoridades pela preservação dos monumentos e pela educação de seu povo, se não fornece todas as pistas, tem grande peso na tentativa de elucidar estas questões.

O *[projeto desmemória]*, em processo desde 2004, nasceu dessas observações. Por algum motivo, seja por roubo ou descaso com o bem público, as placas de informações que costumam constar em pedestais, bustos, estátuas, esculturas e monumentos espalhados pelas cidades vêm sendo, sistematicamente, subtraídas.

O *[projeto desmemória]* consiste em fotografar pedestais vazios e esses bens públicos sem identificação. Naqueles onde ainda restam vestígios das placas suprimidas – restos de cola, pinos utilizados na sustentação, buracos deixados por parafusos – procuro instalar uma outra “placa”, ainda que de caráter acentuadamente provisório, em cores vivas, grafada com o nome do projeto – como se fora algo arquitetado, planejado para nos subtrair a memória.

Assim, procuro chamar atenção para a falta de cuidado e o descaso, seja da administração pública, seja da população, para com a sua história. Aquilo que um dia foi concebido para ser uma homenagem e um constante apelo à memória, um reconhecimento por um grande feito ou por uma vida que beneficiou a vida de outras pessoas, tornou-se um tributo, sintomático, à falta de memória, ao esquecimento.

Com este trabalho, a ser abordado e desenvolvido em um projeto de Doutorado pretendo investigar, entre outras questões:

- . a falta de identidade da população com as esculturas e monumentos;
- . o descaso do poder público para com os mesmos;
- . as diversas razões que levaram à atual falta de identificação (placas suprimidas).

Outras razões (locais) que me levaram a interessar pelo tema:

- . a “dança” de parte dessas esculturas e monumentos desde que foram instalados em logradouros públicos de Belo Horizonte (o que é comum a muitas cidades, mas que aqui parece ter um caráter mais acentuado), algo que transparece nas reportagens pesquisadas;
- . o fato de que os maiores e, em grande parte, mais bem elaborados monumentos públicos de Belo Horizonte se encontram no cemitério (do Bonfim) e não na cidade dos vivos;
- . o lugar do monumento e da escultura pública na contemporaneidade.



*[projeto desmemória]*, 2004 – em processo. Mapeamento e intervenção (pontual) sobre pedestais, esculturas e monumentos públicos sem identificação ou em “deslocamento” pela cidade.





*Monumento ao turista-viajante-pedestre (e variantes), 2013 - 2014.*  
Série postal decorrente de percursos realizados pelo artista.  
Impressão s/ papel e interferência manual (carimbos). 12 x 15cm (cada).



WANDA  
TOFANI



*D'après Bourgery & Jacob et Butor. [Não me deixe só com minhas palavras], 2011. Gravura digital, 50 x 65 cm.*

## Corpos anatomizados: um diálogo entre vida e morte

Tudo começou com a fascinação por imagens anatômicas que representam a morte do corpo. Contudo, uma morte apresentada através de um universo plástico configurado com requintada artisticidade, por Nicolas H. Jacob, no século XIX.<sup>1</sup> Apropriar-nos delas nos pareceu um caminho natural, uma vez que se constituía eivado de afetividade. Entre uni-las a bonecos recortados no papel e palavras - ditos de nossa lavra a versos e frases de Michel Butor -, temos um percurso de cerca de cinco anos.

---

<sup>1</sup> BOURGERY, J. M.; JACOB, N.H. *Atlas of Human Anatomy and Surgery. The Complete Coloured Plates of 1831-1854*. Köln: Taschen, 2006.

Se o rigor científico justificava e dirigia o potente detalhamento figurativo da fisiologia dos corpos anatomizados – ossatura, músculos, tecidos, ligamentos, fâscias, órgãos, vasos, glândulas, nódulos, pele -, aos nossos olhos leigos de ciência, percebemos que o ilustrador ia muito além do que lhe fora encomendado, pois nos fez sentir, paradoxalmente, que a vida ecoa, freme nestes corpos despedaçados. Ao nos cativar esteticamente, ao nos afetar, duplamente, pelo conteúdo e pela linguagem plástica que as constrói, essas imagens povoaram nosso campo meditativo e emocional, enquanto nos convidavam à interação, às intervenções, à apropriação.

Todavia, a proficiência imagética do artista impediu-nos de traçar, de desenhar ou de pincelar sobre elas. Apagá-las com manchas, riscá-las, raspá-las ou executar quaisquer gestos diretamente sobre uma superfície impregnada de sensibilidade pareceu-nos constituir uma profanação desses corpos que, no entanto, quase sempre já se apresentavam fragmentados.

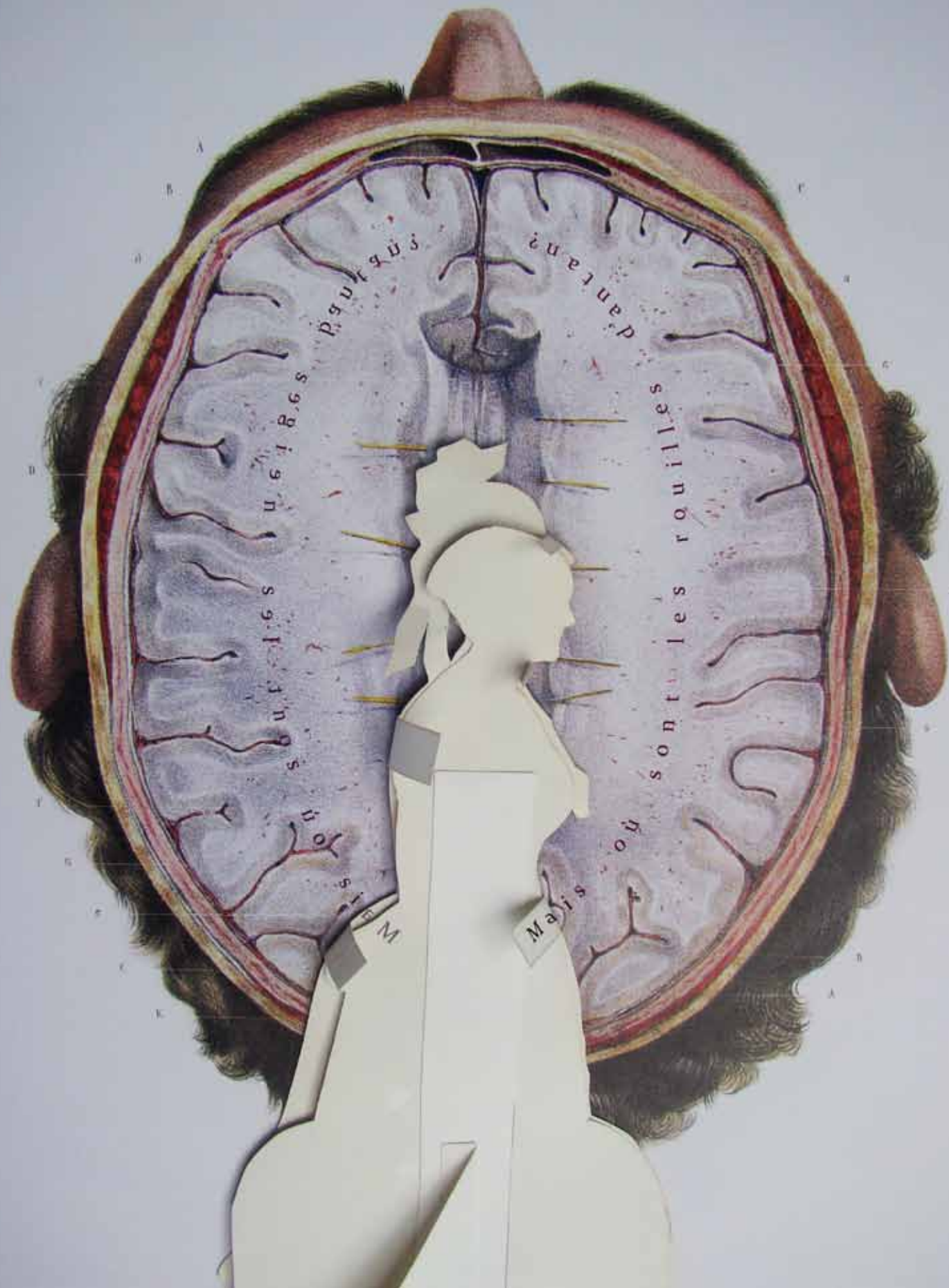
O recorte de formas humanas, que repousam sobre essa superfície impressa, que a tocam levemente, pareceu-nos ser a única solução plausível para capturar definitivamente essas imagens. E o fizemos através de montagens e da fotografia digital.

A figura feminina recortada, que se aproxima destas gravuras litográficas e vê esses corpos entreabertos, é compelida a expressar suas incertezas, angústias e medos, por sentenças curtas ora reiterativas ora contraditórias.

No caminhar desse trabalho, o encontro com o pensamento e a poesia de Michel Butor multiplicou nosso campo imaginativo, desdobrando-se em outras relações entre imagens e palavras. Assim, a personagem feminina profere ditos que foram capturados em versos, textos ou entrevistas desse autor. Nossas escolhas recaíram sobre pensamentos que se referem ao enfrentamento com a morte, com o sofrimento ou com a fugacidade da vida diante da inexorabilidade do tempo que passa.

Inscrevendo-se sobre essas imagens, cujo pano de fundo é constituído pela transitoriedade do corpo e a potência do humano, a figura e as palavras buscam agregar-lhes outros sentidos.





*D'après Bourgery & Jacob et Butor. [Uma infelicidade irmã da minha...], 2011.  
Gravura digital, 50 x 65 cm.*

*D'après Bourgery & Jacob et Butor. [Não me deixe só com minhas viagens], 2011.  
Gravura digital, 50 x 65 cm.*

Página anterior: *D'après Bourgery & Jacob et Butor. [Mas onde estão as ferrugens de an-  
tanho?], 2011.  
Gravura digital, 38 x 50 cm.*

# NOTAS CURRICULARES

# Amir Brito Cadôr

Nasceu em São Paulo em 1976. Vive em Belo Horizonte, MG. Graduado em Artes Plásticas pela Unicamp, fez mestrado na mesma instituição, com pesquisa a respeito da escrita como imagem. Em 2012 defendeu tese de doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, com o tema Enciclopédia visual em livros de artista. Artista, pesquisador e professor da EBA/UFMG, em suas pesquisas aborda a seleção e a coleção de imagens como forma de produção em que o artista atua como editor. É curador da Coleção Livro de Artista e realizou a curadoria de mostras no Museu de Arte da Pampulha e no Sesc Pompeia. Participa de mostras coletivas de gravura, livros de artista e de poesia visual desde 1996. Fez individuais em Santos, Campinas e Curitiba. Em 2011 realizou exposição individual em Belo Horizonte na Galeria Livro Objeto. Publicou pelas edições Andante os livros “Learn to Read Art”, “A Night Visit to the Library”, “Specimen Book”, “Historia Natural” e “Elogio da Mão”, entre outros.

# Alan Fontes

Alan Fontes vive e trabalha em Belo Horizonte. Graduado em Belas Artes com habilitação em pintura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição, tendo realizado dissertação intitulada “Rumos da Pintura na Era da Imagem Técnica”. Seu trabalho em arte é desenvolvido a partir de sua pesquisa em pintura, mas se expande para diferentes meios como o desenho, a instalação e a fotografia. Entres suas mais recentes mostras estão: “Série *Desconstruções*” em 2014, na Baró Galeria em São Paulo. “Instalação Casa Kubitschek” em 2014 no Museu de Arte da Pampulha. Vencedor em 2013 do 1º Prêmio Foco Bradesco/ Art Rio e Participou do Programa Bolsa Pampulha 2013-2014.



# Carlos Wolney

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG, Graduação em Filosofia pela FAFICH UFMG, Bacharel em Artes Plásticas pela Escola GUIGNARD UEMG. Vice-diretor da Escola Guignard-UEMG 2012-2016. Membro Conselho Editorial e ilustrador do Suplemento Literário de Minas Gerais. Professor da Escola de Belas Artes da UFMG [1996-2003]. Coordenador do 34º e 35º Festivais de Inverno da UFMG — Diamantina, 2002 e 2003. Fundador do ALAP — 1973-1978. Membro da Casa litográfica e Oficina Cinco e ALAP. Participação em vários Salões Nacionais e Oficiais de Artes Plásticas, prêmios em Gravura, Desenho e Pintura. Exposição de Artistas Gravadores Brasileiros na Venezuela, 6 artistas Mineiros em Londres, 1ª Bienal Nacional SP 1974, 5ª Bienal de San Juan Del Grabado Latino Americano, 6ª Bienal de San Juan Del Grabado Latino Americano, Salão da Fundação Mokiti Okada Tóquio/Japão.

# Daisy Turrer

Graduada em Licenciatura Plena em Desenho e Artes Plásticas pela FUMA (Fundação Mineira de Arte, atual UEMG). Mestrado em Literatura Brasileira, e Doutorado em Literatura Comparada pela FALE-UFMG, e Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais EBA/UFRJ. Professora de Gravura da Graduação e da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Trabalha com gravura e técnicas de impressão, com reverberações no desenho, livros-objetos e instalações. Participou de vários Salões Nacionais, Bienais de Gravura no Brasil e no exterior, tendo realizado um número expressivo de exposições coletivas e individuais. Atualmente tem publicado ensaios sobre arte e literatura em revistas e livros.

# Elisa Campos

Artista-pesquisadora, tem participando de exposições coletivas e individuais em várias cidades do Brasil, desde 1991. Doutora em Arte (EBA/UFMG), pesquisando a *Materialidade da Imagem* na Université Paris 8 – Paris/FR, é Professora Adjunta na Habilitação em Artes Gráficas e na Pós Graduação EBA/UFMG, além de atuar na Pós Graduação *Lato Sensu* da Escola Guignard / UEMG. Coordena o Grupo de Pesquisa LEVE – Laboratório de Estudos e Vivências da *Espacialidade*, dando continuidade a projetos e ações coletivas de intervenção urbana. Atuou no Museu de Arte da Pampulha (SMC-PBH), organizando exposições nacionais e internacionais, curadorias do acervo e implantando o núcleo de Arte Educação (1997 /2003). Junto a Benedict Wiertz, implantou também o Projeto Educativo do Instituto Inhotim - Brumadinho/MG.

# Fabíola Tasca

Artista plástica e pesquisadora. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG e professora na Escola Guignard da UEMG. Das participações em exposições e eventos acadêmicos, destaca: Fiat Mostra Brasil, Porão das Artes/SP (2006); Pelas vias da dúvida: 2º Encontro de Pesquisadores dos programas de Pós-graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro (2012); Festival Internacional de Performance VERBO, Galeria Vermelho/SP (2013); V Congresso Internacional Criadores sobre Outras Obras, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2014). Atualmente desenvolve um projeto de pesquisa em arte com financiamento do CNPq.

# Júnia Penna

Em 1991 forma-se em Desenho pela Escola de Belas Artes-UFMG. Participa do ateliê coletivo Galpão EMBRA, em Belo Horizonte entre 1989-1998. Conclui o mestrado em Artes Visuais na EBA-UFMG, em 2003. Dois anos depois recebe bolsa da Pollock-Krasner Foundation. Entre as principais exposições individuais destacam-se *BREU*, Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte (2011); *Júnia Penna, Gesto Gráfico* Galeria de Arte, Belo Horizonte (2001). Entre as principais coletivas destacam-se *Campo Branco*, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza (2012); *Geometria Impura*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2010), Museu de Arte da Bahia, Salvador (2009) e Palácio das Artes, Belo Horizonte (2006). É professora do departamento de artes Visuais da Escola Guignard-UEMG.

# Louise Ganz

Louise Ganz é artista visual e arquiteta, doutora em Artes Visuais pela EBA-UFRJ (2014). Professora da Escola Guignard UEMG, e pesquisadora em arte, enfocando os temas natureza, utopias e geopolítica. Realizou publicações de artigos em revistas e livros de arte e arquitetura, nacionais e internacionais, e publicou 5 livros. Participa de exposições, sendo as mais recentes: 2013 *O Abrigo e o Terreno* – MAR, RJ; 2012 *Outros Lugares*, Museu de Arte da Pampulha; 2011 *Panorama da Arte Brasileira* – MAM São Paulo; 2010 *Kits Ambulantes para Espaços Vagos* – Centro de Arte Hélio Oiticica, RJ. Em 2007 fundou o grupo Thislandyourland em parceria com Ines Linke, artista e doutora em Artes Visuais pela EBA UFMG.



# Mabe Bethônico

Artista e Professora da Escola de Belas Artes da UFMG; Mestrado e Doutorado em Artes Visuais pelo Royal College of Art, Londres. Coordena o Grupo de Pesquisa Memória, mímese, amnésia. Artista do World of Matter, grupo internacional de artistas e teóricos iniciado por Ursula Biemann e Uwe Martin em colaboração com o Institute for Theory (ZHdK), Zurique e Visual Department da Goldsmith College, Londres. Desenvolveu pós-doutorado no Museu de Etnografia de Genebra. Desde 2000 desenvolve o projeto museumuseu – [www.museumuseu.art.br](http://www.museumuseu.art.br) – e desde 2011 o Museu dos Assuntos Públicos. Desde 1996 constrói o projeto O Colecionador e desde 2010 pesquisa sobre a invisibilidade da mineração em Minas Gerais. Participou de vários projetos e exposições no Brasil e em outros países. Tem várias publicações incluindo livros, catálogos e artigos.

# Marco Paulo Rolla

Natural de São Domingos do Prata, Minas Gerais, 1967. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG em 2006, fez residência na Rijksakademie van Beeldende Kunsten – Amsterdam, Holanda, 1998 e 1999. Desde 2001 é criador, coordenador e editor do CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte – Belo Horizonte. Realizou exposições individuais no Brasil, Alemanha, Argentina e Holanda. Participou de exposições coletivas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Rohrbach Zement, Dotternhausen, Alemanha; Muu Gallery, Helsink, Finlândia; e na Fondazione Pistoletto, Italy. Participou da programação de Performance da 29 Bienal de São Paulo, 2010. Ganhador do Premio de Aquisição do Salão Nacional da FUNARTE, Rio de Janeiro e do Premio Edgard Gunther de Pintura do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

# Marco Túlio Resende

Formado pela Escola Guignard UEMG e pela School of the Art Institute of Chicago como bolsista da Fulbright Comission, onde fez curso de mestrado. Professor da Escola Guignard UEMG, ministra palestras e workshops em universidades e festivais de Arte. Participou de salões nacionais, tendo obtido diversos prêmios, destacando o Grande Prêmio do XII Salão da Prefeitura de Belo Horizonte e prêmio de viagem no Salão Nacional FUNARTE. Participou também da XII Bienal de São Paulo e expõe em galerias, tanto nacionais quanto internacionais. Artista visitante na UFMG e na Sheffield Hallam University - Inglaterra (British Council). Tem trabalhos em coleções como: Gilberto Chateaubriand, João Satamini, Museu de Arte de Belo Horizonte, MAM São Paulo, entre outras.

# Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Artista, pesquisadora do CNPq e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000), Mestre (Master of Fine Arts - MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Pós-doutorado na Indiana University– Bloomington, EUA (2009). Trabalha focalizando o campo ampliado da gravura, do livro de artista e da fotografia, e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Expõe sua produção artística e publica livros e artigos regularmente no Brasil e no exterior. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e da IAWIS - International Association of Word and Image Studies.

# Maria do Céu Diel

Maria do Céu Diel nasceu em Porto Alegre em 1962. Morou e estudou em São Paulo, sendo aluna de Evandro Jardim, Marcelo Grassman, Marco Buti e Milton José de Almeida. Atualmente é Professora Associada II da EBA UFMG, onde leciona no Departamento de Desenho. Suas pesquisas incluem estudos sobre a Memória e a Pedagogia Visual, além de aproximações com Harold Bloom, Ab Warburg e Peter Greenaway. Dedicou-se a gravura em metal, ao desenho e a colagem.

# Mário Azevedo

Trabalha com desenho, gravura, pintura, objetos, fotografia e edições desde 1980, com mais de 25 exposições individuais em galerias e instituições de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Suas obras integraram inúmeros Salões de Arte, mostras especiais e eventos, sendo premiado diversas vezes. Graduação (Desenho, Gravura e Licenciatura) e Mestrado (Poéticas Visuais) na Escola de Belas Artes – UFMG, onde leciona Pintura desde 1990. Doutorado (Teoria, História e Crítica de Arte) no Instituto de Artes - UFRGS, com estágio na Université de Picardie Jules Verne, em Amiens, na França.



# Patricia Franca-Huchet

Patricia Franca-Huchet: Pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora e Mestre pela Université de Paris1—Sorbonne, Pós-doutorado pela Université de Paris III CRECI: Centre de Recherche en Esthétique du Cinéma et des Images. Investiga a imagem focalizando seu interesse pela reconstrução crítica da tradição pictural. Divide as suas atividades artísticas com a prática da pesquisa, ensino, publicação, exposição, curadoria e do evento [comunicações, palestras e apresentações de trabalho diversas no Brasil e em outros países]. Coordena o grupo de pesquisa *BE-IT: Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo*.

# Sávio Reale

Mestre em Artes Visuais pela EBA/UFMG (2010; dissertação *Reter e dispersar – experiências de memória: fragmentos, coleções e ações*). Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Escola Guignard (1987) e em História pela FAFICH/UFMG (1987). Professor de Desenho da Escola Guignard/UEMG e membro do grupo de estudos e pesquisa *Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade – LEVE* – EBA/UFMG (2013-14).

# Wanda Tofani

Professora, pesquisadora e artista graduada em Desenho, Pintura e Gravura pela Escola de Belas Artes da UFMG (1981 e 1983). Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1997). Doutora em Letras, pela Faculdade de Letras da UFMG (2005). Professora aposentada, voluntária no Departamento de Desenho e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Realizou quatro exposições individuais e participou de inúmeras coletivas e salões locais, regionais e nacionais, tendo sido premiada em alguns eventos. Publicou três capítulos de livros, versando sobre a representação e a apresentação nas artes plásticas.

## NA SUPERFÍCIE | SOBRE PAPEL:

EXPOSIÇÃO PARALELA AO 23º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP  
GALERIA DA ESCOLA GUIGNARD/UEMG DE 15 A 30 DE SETEMBRO DE 2014

### ANPAP

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

**JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA**

PRESIDENTE

**LUCIA GOUVÊA PIMENTEL**

VICE PRESIDENTE

### ESCOLA GUIGNARD

**DIJON MORAES JÚNIOR**

REITOR DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

**ANA CRISTINA BRANDÃO DE CASTRO**

DIRETORA DA ESCOLA DA ESCOLA GUIGNARD/UEMG

**CARLOS WOLNEY SOARES**

VICE DIRETOR DA ESCOLA GUIGNARD/UEMG

### ESCOLA DE BELAS ARTES

**JAIME ARTURO RAMÍREZ**

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**SANDRA REGINA GOULART ALMEIDA**

VICE REITORA

**MARIA BEATRIZ MENDONÇA**

DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

**CRISTIANO BICKEL**

VICE DIRETOR DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – EBA/UFMG

**MARIANA DE LIMA E MUNIZ**

COORDENADORA

**CARLOS HENRIQUE FALCI**

VICE COORDENADOR

### CURADORIA

**PATRICIA FRANCA-HUCHET | MARCO TÚLIO RESENDE | MÁRIO AZEVEDO**

PRODUÇÃO VINCULADA AO BE-IT: BUREAU DE ESTUDOS SOBRE A IMAGEM E O TEMPO

### PROJETO GRÁFICO

MÔNICA VAZ





*anpap*<sup>®</sup>  
associação nacional  
de pesquisadores  
em artes plásticas

