



José Damasceno | Angela Detanico , Rafael Lain
52. esposizione internazionale d'arte di venezia | padiglione brasilie



José Damasceno | Angela Detanico , Rafael Lain
52. esposizione internazionale d'arte di venezia | padiglione brasilie

*

Jacopo Crivelli Visconti, curador
52. Esposizione Internazionale d'Arte | Padiglione Brasile
São Paulo | Venezia, 2007
1a. edição
Fundação Bienal de São Paulo



Fundação Bienal de São Paulo

la Biennale di Venezia

52. Esposizione
Internazionale
d'Arte
Partecipazioni nazionali

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977)
Presidente Perpetuo do Conselho [Perpetual Presidente of the Council]

CONSELHO DE HONRA [HONORARY COUNCIL]

Oscar P. Landmann
Presidente [President]

Alex Periscinoto
Carlos Bratke
Celso Neves
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilhelm
Julio Landmann
Luiz Diederichsen Villares
Luiz Fernando Rodrigues Alves V
Maria Rodrigues Alves V
Roberto Muylaert

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO [MANAGEMENT BOARD]

Miguel Alves Pereira *Presidente [President]*
Elizabeth Machado *Vice-Presidente [Vice-President]*

MEMBROS VITALÍCIOS [LIFETIME MEMBERS]

Benedito José Soares de Mello Pati
Ernst Guenther Lipkau
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
João de Scantimburgo
Jorge Wilhelm
Manoel Ferraz Whitaker Salles
Oscar P. Landmann
Pedro Franco Piva
Roberto Duailibi
Roberto Pinto de Souza
Rubens José Mattos Cunha Lima
Sábato Antonio Magaldi
Sebastião de Almeida Prado Sampaio

MEMBROS NÃO VITALÍCIOS [MEMBERS]

Adolpho Leirner
Alex Periscinoto
Aluizio Rebello de Araujo
Álvaro Augusto Vidigal
Andrea Sandro Calabi
Angelo Andrea Matarazzo

Antonio Bias Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Arnoldo Wald Filho
Áureo Bonilha
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Alberto Frederico
Carlos Bratke
Carlos Francisco Bandeira Lins
Carlos Ramos Stroppa
Cesar Giobbi
David Feffer
Decio Tozzi
Edemar Cid Ferreira
Eleonora Mendes Caldeira
Elizabeth Machado
Emanuel Alves de Araujo
Evelyn Ioschpe
Fábio Magalhães
Gian Carlo Gasperini
Ivo Rosset
Jens Olesen
Jorge Wilhelm
Julio Landmann
Manoel Francisco Pires da Costa
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Miguel Alves Pereira
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Cury
Pedro Paulo de Sena Madureira
René Parrini
Ricardo Renzo Brentani
Roberto Muylaert
Rubens Murillo Marques
Thomaz Farkas
Wolfgang Sauer

DIRETORIA EXECUTIVA [EXECUTIVE BOARD]

Manoel Francisco Pires da Costa *Presidente [President]*
Eleonora Mendes Caldeira 1 . *Vice-Presidente [1st. Vice-President]*
Carlos Ramos Stroppa *Diretor [Director]*
Maria Leonor de Castro Bastos *Diretora [Director]*

DIRETORES REPRESENTANTES [REPRESENTATIVE DIRECTORS]

Embaixador Celso Amorim *Ministro das Relações Exteriores [Minister of Foreign Affairs]*
Gilberto Gil *Ministro da Cultura [Minister of Culture]*

We hope to give to the visitors of the Venice Biennale the chance to see a part of young Brazilian art, and that this may further fuel the interest that our contemporary production has been attracting worldwide. The diversity of languages and concepts with which the artists are currently working in Brazil reflects the complexity of a territory of great geographical and symbolic proportions. This diversity is our greatest cultural asset.

The culture that is evolving in our human context is a sprawling symbolic continent, filled with the generative strength of many generations, the heritage of different nations and unexpected encounters of civilizations. Ever since this America of ours was conquered by Europeans, our continent has experienced an enormous cycle of cultural, aesthetic and linguistic confluences: thus we have become Brazilians. A portion from Africa, another from Latin culture; here there are populations that harbor values gathered from the West, through varied times of contact and flux, as well as from the multiple and vast territories of the East. Values that got lost from their origins or found again their mythical roots in the great richness of Amerindian meanings.

These mixtures and frictions are not fusions or desegregations; they are cultivations and vitalities, ways of confrontation and survival, which give us modern and contemporary traits replete with consequences. This is what Hélio Oiticica so aptly conveyed in his delightful phrase, “We live on adversity”. This breath of heterogeneity is our “tradition”, and its presence can be felt everywhere, even when not trivially evident. This heterogeneous culture, which will never be the sum of many parts – since their origins are so diverse and at times even conflicting – ends up by reliving, at each new moment, the energetic ebullience of its constitutive opposites. The processes of mixture and hybridization are gradually infused by new technologies and enter the plane of electronic mixings. I believe this multiplicity of alterities has its radical moments of aesthetic reflexivity, going beyond its sedimented anthropological forms, deriving in great part from our contemporary artistic production, both in music and in the visual arts.

I hope that my words may be understood by thoughtful gazes, and that this opportunity may be followed by many others of encounter and experience for those who have become interested in the things of Brazil.

Gilberto Gil
Minister of Culture

Esperamos dar ao público da Bienal de Veneza a oportunidade de ver uma parte da jovem produção brasileira e que assim se acentue mais ainda o interesse que nossa arte contemporânea vem despertando mundo afora. A diversidade de linguagens e conceitos com que artistas têm produzido suas obras atualmente no Brasil espelha a complexidade de um território de enormes proporções geográficas e simbólicas. Essa diversidade é nosso maior patrimônio cultural.

A cultura que se desdobra em nosso ambiente humano é um extenso continente simbólico, um universo carregado da força geradora de muitas gerações, sedimentos de povos diferentes e encontros inesperados de civilizações. Desde que essa nossa América foi pisada por europeus, nosso continente vive um enorme ciclo de confluências culturais, estéticas e lingüísticas: e assim nos fizemos brasileiros. Um tanto em Áfricas, um tanto em Latinidades; havendo aqui populações que cultivam tanto valores acolhidos do ocidente, em tempos variados de contato e fluxo, quanto de orientes múltiplos em sua vastidão de territórios. Valores que se perderam de suas origens ou se reencontraram em suas raízes míticas através de uma grande riqueza de significações ameríndias.

Essas misturas e atritos não são fusões ou desagregações, são cultivos e vitalidades, modos de enfrentamentos e de sobrevivências, que nos dão feições modernas e contemporâneas cheias de consequência. Como bem plasmou Hélio Oiticica em sua saborosa frase “da adversidade vivemos”. Esse sopro de heterogeneidade, é nossa “tradição” e sua presença se faz sentir por todos os lados, ainda que não esteja trivialmente aparentado. Essa cultura heterogênea, que não será nunca a soma de muitas partes – visto que elas têm origens e sentidos descontraídos e até conflitantes – acaba por reviver em cada momento a ebulição enérgica dos contrários. Os processos de mestiçagem e hibridização vão se contaminando com novas tecnologias e passam ao plano eletrônico das mixagens. Creio que esse múltiplo de alteridades tem seus momentos radicais de reflexividade estética, para além de suas formas antropológicas sedimentadas, em boa parte de nossa produção artística mais contemporânea, na música, assim como nas artes visuais.

Espero que minhas palavras se façam entender aos olhares pensantes. Que essa oportunidade se siga de muitas outras ocasiões de encontro e experiência para quem teve seu interesse despertado pelas coisas do Brasil.

Gilberto Gil
Ministro da Cultura

The Fundação Bienal de São Paulo, in partnership with the Ministry of Foreign Affairs, furthers its work of showing Brazilian production overseas through the organization of the Brazilian pavilion for the 52nd edition of the Venice Biennale.

Based on Robert Storr's curatorial proposal, Fundação Bienal de São Paulo curator Jacopo Crivelli Visconti chose artists José Damasceno and Detanico Lain.

From Rio de Janeiro, José Damasceno presents a new installation especially designed for the Brazilian pavilion, in which he questions the construction of the image. From Rio Grande do Sul, Angela Detanico and Rafael Lain (Detanico Lain) also deal with the construction of the image, through the virtual image and the conception of typographic fonts.

We thus fulfill our commitment with Brazilian art and to providing opportunities for exchange between Brazilian artists and the world.

Manoel Francisco Pires da Costa
President
Fundação Bienal de São Paulo

A Fundação Bienal de São Paulo, em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, segue divulgando a produção brasileira no exterior através da organização do pavilhão brasileiro na 52.ª Edição da Bienal de Veneza.

Para responder à proposta da curadoria de Robert Storr para esta edição, o curador da Fundação Bienal de São Paulo, Jacopo Crivelli Visconti, escolheu os artistas José Damasceno e Detanico Lain.

O carioca José Damasceno apresenta uma instalação nova, pensada para o pavilhão brasileiro, onde está em questão a construção da imagem. Os gaúchos Angela Detanico e Rafael Lain (Detanico Lain) também tratam da construção da imagem por via da imagem virtual e da concepção de fontes tipográficas.

Selamos, assim, nosso compromisso com a arte brasileira e as possibilidades de intercâmbio dos artistas brasileiros com o mundo.

Manoel Francisco Pires da Costa
Presidente
Fundação Bienal de São Paulo



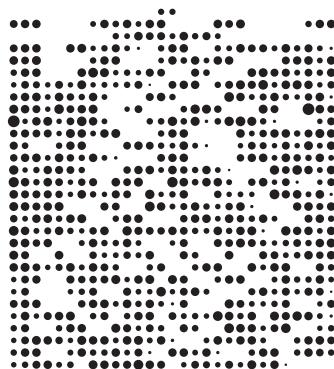
Notes
in the margins
of an imaginary
text

Jacopo Crivelli Visconti

*

NOW, THE SHADOW OF THE BEAM
Now, the shadow of the beam... it starts like this, exactly like this, twice repeating the incipit, first as the chapter's title, then, at the beginning of the paragraph, *La jalousie* [Jealousy], by Alain Robbe-Grillet,¹ one of the most extraordinary novels of the 20th century, where the real protagonist is the style, so surgically precise that it almost literally shines in the dazzling limpidity of the descriptions, which alone are enough to tell the plot, the succession of the events, the jealousy itself.

Lain, in association with Jiri Skala, based on Helvetica, have created the character set *Helvetica Concentrated*, where each letter is substituted by a circle of a surface equivalent to the area of ink occupied by the letter in its original version. The character's purity is raised to the ultimate power, to the point of making it indecipherable: rather than the letters, here, the text itself becomes invisible.



The shadow of the reinforced concrete beam that crosses the two rectangular bodies of the Brazilian pavilion, at the Venice Biennale's Giardini, invites you to enter, seeking protection from the blinding sun of the lagoon, to walk slowly around the two rooms and observe, reflect, understand, to observe again, going back to re-understand something that had slipped away and, so, conclude the visit leaving through the other side, by the bank of the also shadowed pond populated by frogs during wintertime.

III
THE MAP OF SUÁREZ MIRANDA
Suárez Miranda's famous and very brief short story, referred to by Borges in his *Historia universal de la infamia* [Universal History of Infamy]², tells about a map, made in ancient times by the College of Cartographers, in scale 1: 1, so as to coincide point for point with the immense empire and reproduce its every detail. Borges (or Miranda) doesn't deepen the subject, but it is fascinating to try to imagine the map with all of its details, to figure the way it overlapped the castles, the boulevards, and

² Jorge Luis Borges, *La historia universal de la infamia*, 1935.

the squares, to ponder how and to what extent it reproduced the world's details. Would it resort to coarse ideograms, to a universal but limited language, made of a plain and solid key of primary colors in pastel shades, or would it dare to reproduce the stains on the sidewalks of the streets in the centre of the town, the volutes of a Baroque window opening to a square, the nuances of a grain of sand on the bed of a river, the tonality of the stones making up the high chimneys of the College of Cartographers itself? In short, what was the map's resolution? From what sidereal distance did one need to look at it in order to read the image and not to remain imprisoned in the surface of its dots?

IV

LE VOYAGE DANS LA LUNE



Borges liked cross references, allusions, quotations, and notes: he would have surely liked *Écran/Crayon*,³ José Damasceno's work built by patiently stacking up 120,000 black and white pastels, one on top of the other meant to be looked at both from up close and far away, just like the map the Cartographers wanted. Up close,

it openly unveils the simplicity of its construction, the elementariness of its mounting; from afar, you see one image, better still, two: one of a movie screen and one of the movie you can see on it. The movie, in turn, is also a mirror, as you can clearly see in it the big granite sphere resting on the pavement, on the opposite side of the room. And, as was inevitable, also the sphere⁴ enters the game of cross references and quotations: almost perfect, it has two small protuberances, a tribute to the notorious image, from Georges Méliès's *Voyage dans la Lune* (1902), of the Moon's face with a rocket pierced in the eye. A fundamental element of the fantastic imagery, a privileged *locus* of mythical adventures, the Moon has been the destination of countless literary voyages, from Lucian of Samosata to Ludovico Ariosto, who sent Astolfo, the English knight, up there to recover Orlando's lost wits;⁵ from Cyrano de Bergerac to Baron Munchausen, who climbed up a Turkey-bean plant onto the Moon;⁶ from Jules Verne, whose *De la Terre à la Lune* [From the Earth to the Moon]⁷ directly inspired Méliès, to Qfwfq, the polymorphous protagonist of Calvino's *Cosmicomiche* [Cosmicomics]⁸, of an unpronounceable and remarkably, as we will see, palindromic name.

⁴ It is actually José Damasceno's *Viagem à Lua*, 2007, granite, diameter 80 cm.

⁵ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, "Canto XXXIV", 1516.

⁶ Rudolph E. Raspe, Baron Munchausen's Narrative of his Marvelous Travels and Campaigns in Russia, 1785.

⁷ Jules Verne, *De la terre à la Lune*, 1865.

⁸ Italo Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 1984.

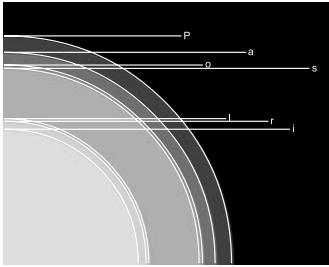
V

ALL THE NAMES

And Damasceno's moon, which at the same time quotes an archetypic movie and places

¹ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1958..





of their eternal journey among cultures and myths, the stars themselves: white circles on a black background, expanding points of vibrant light.

VI

THE IMAGINARY TEXT

The continuous returning, the going back and forth from one room to the other to understand and bring resonance to shapes, stories, colours, and ideas, little by little form the *fictional woods*.¹¹ In this case, this is an *imaginary* text (in the etymological sense which through the verb *to imagine* makes it derive from *image*) that expands in all directions at the same time and recalls to mind previous works of both artists. *Écran/Crayon's* pastels, for instance, remind one of *Observation Plan*¹², an



¹² José Damasceno, *Observation Plan*, 2003, pencils on wall, dimensions variable.

installation of a few years ago by the same José Damasceno, where the pencils of the title drew, without wasting even an ounce of their graphite, other movie screens: they thrust themselves on a wall, almost transforming themselves, already at that time, into pixels of a computerized image. The work is part of a long reflection on the theme of the construction of an image that the artist from Rio de Janeiro has been carrying

out, one work at a time, in recent years. In this almost literary and highly imaginative universe, the nostalgia of the steps of a dance, miraculously solidifying itself in marble (that is, the precisely opposite of the lightness that dance tries to achieve), may transform itself into an extremely, almost ethereal sculpture:¹³ in other words, a sculpture that relates more to the artist's dream than to the weight of the world. And hundreds of hammers, each one hanging from the nail it has just hammered into the wall, line the profile of high mountains, maybe exactly those that mark the limit between one universe and the one that, adjoining to the former, already observes other rules and other laws.¹⁴ In conclusion, everything is possible and even plausible: the objects (often industrial products that converge into the work without being submitted to any modification) speak about themselves and we are there listening to them. And we understand them.

VII

λόγος

It is on this threshold, blurred between text and image, that Detanico and Lain also insistently remain. In their case, the text is writing in every sense: letter and typographic character, yes, but reasoning also: λόγος. It is not by chance that the works where the letters are the fundamental element are also those where the order, the explanation, and the rational lines they are based on are more transparent

and legible. That is the case, for instance, of *Ano zero*,¹⁵ but also of *New Roman Times*,¹⁶ or of *Helvetica Concentrated* itself. Furthermore, the Literature, the

New Roman Times

one with capital L, runs not far away, on a binary that is parallel but, as often happens, can be touched quite before infinity. The titles' subtle and ingenious game demonstrates this: *Or, autrement*, for example, is the title but also the reading key for a work that is simply the anagram of "nature morte";¹⁷ in *New Roman Times*, however, the anagrammatic process is applied to words, not to letters, so as to suggest a hidden sense to the banality of arguably the most used character set in the world...

VIII

BUSTROFEDÓN

And speaking of literature, with *Écran/Crayon*, José Damasceno created a tongue-twister-*calambour* that would have been perfect in the mouth of Bustrofedón, or Bustrófedon, Bustródefon, Bustrófono, Bustrófelix..., the memorable character of Guillermo Cabrera Infante's masterly novel *Tres Tristes Tigres* [Three Trapped Tigers]¹⁸. An inexhaustible creator of palindromes (despite that "el mejor, el más difícil

¹⁵ *Angela Detanico and Rafael Lain*, *Ano zero*, 2007, digital animation, 2 min in loop.

¹⁶ *Angela Detanico and Rafael Lain*, *New Roman Times*, 2006, text written in *Times New Roman* font.

¹⁷ *The work* (2006) consists of two projections side by side, that show how the image of a 16th-century Flemish still-life is progressively subtracted, pixel by pixel on one side and recomposed on the other side. In conclusion, this is an authentic visual anagram, in which, by the end – exactly as in a conventional anagram – when one changes the factors' order the result changes, to the point of becoming unrecognisable.

¹⁸ *Guillermo Cabrera Infante*, *Tres tristes tigres*, 1964.

⁹ 5th edition – revised, Hoffleit+, Yale University Observatory, USA, 1951.

¹⁰ *Angela Detanico and Rafael Lain*, *Star Names*, print on paper, 42 x 42 cm.



MZ FQE PQ O DUEFA , RSDCWG RS QFWGHC
 LYEPD OP NCTDEZ , STEDXH ST RGXHID
 KXDOC NO MBS CDY , TUF EYI TU SHYIJE
 JWCNB MN LARBCX , UVGFZJ UV TIZJKF
 IVBMA LM KZQABW , VWHGAK VW UJAKLG
 HUALZ KL JYPZAV , WXIHBL WX VKBLMH
 GTZKY JK IXOYZU , XYJICM XY WLCMNI
 FSYJX IJ HWNXYT , YZKJDN YZ XMDNOJ
 ERXIW HI GVMWXS , ZALKEO ZA YNEOPK
 DQWHV GH FULVWR , ABMLFP AB ZOF PQL
 CPV GU FG ETKUVQ , BCNMGQ BC APGQRM
 BOUFT EF DSJTUP , CDONHR CD BQHRSN
 ANTES DE CRISTO , DEPOIS DE CRISTO
 ZMSDR CD BQHRSN , EFQPJT EF DSJTUP
 YLR CQ BC APGQRM , FGRQKU FG ETKUVQ
 XKQBP AB ZOF PQL , GHSRLV GH FULVWR
 WJPAO ZA YNEOPK , HITS MW HI GVMWXS
 VIOZN YZ XMDNOJ , IJUTNX IJ HWNXYT
 UHNYM XY WLCMNI , JKVUOY JK IXOYZU
 TGMXL WX VKBLMH , KLWVPZ KL JYPZAV
 SFLWK VW UJAKLG , LMXWQA LM KZQABW
 REKVJ UV TIZJKF , MNYXRB MN LARBCX
 QDJUI TU SHYIJE , NOZYSC NO MBS CDY
 PCITH ST RGXHID , OPAZTD OP NCTDEZ
 OBHSG RS QFWGHC , PQBAUE PQ O DUEFA
 NAGRF QR PEVFG B , QRCBVF QR PEVFG B

¹⁹ Precisely, page 288 of the *Seix Barral Edition*, Barcelona, 2005.

²⁰ Angela Detanico and Rafael Lain, *Separação*, 2006, graphic project, 2 pages.

²¹ Angela Detanico and Rafael Lain, *White Noise*, 2006, digital animation.

²² Angela Detanico and Rafael Lain, *Selected Landscape / Deleted Landscape*, 2005, animated image, dimensions variable.

y el más fácil, el temible *yo soy*” had never come to him, as another protagonist of the novel, Arsenio Cué, would say, years after his death), to whom the whole of life was a text to read and reinvent, to recite, paraphrase, invert and re-create, Bustrofedón is also the author of the project of an absolutely incomprehensible literary work written on a typewriter with the letters randomly shuffled. In the memorable page where this project is explained,¹⁹ the text abdicates its right/duty to have a meaning and makes itself, *tout court*, an image, almost a painting: that is, a work of art. The quotation, *ça va sans dire*, once again is not fortuitous, once again it is of use to close the circle that starts with Damasceno and ends with Detanico and Lain, who, without knowing it, have almost remade this page in their project for the book *27a. Bienal de São Paulo: Como viver junto*.²⁰

IX.

FALSE MOVEMENT

White Noise,²¹ with *Paisagem selecionada / Paisagem apagada*²² and *Broken Morse*,²³ is part of a trilogy that deals with the idea of false movement, where static images give the impression, always generated by their decomposition or digital selection, of being in movement. *White Noise* is also the title of a novel by Don de Lillo,²⁴ an unmerciful catalogue of confused ambitions and fears of a society set adrift. In acoustics, white noise would be characterised by the absence of periodicity and by the constant amplitude at the

whole spectrum of frequencies: it *would be* because, actually, authentic white noise doesn't exist, considering that there isn't a system capable of generating it. The most fascinating thing, however, is that it is called *white* because an analogous electromagnetic radiation, within the visible light band, would appear to the human eye as an absolute white light. Maybe the very dazzling light of the tropical sun that projects the shadow of the beam against the corner of Robbe-Grillet's house, where, as chance would have it, everything always seems to be the same, motionless, and the times and the events imperceptibly superimpose themselves.

X

CARTOGRAPHIES

A cartogram is a map where, in a more or less schematic representation of geographical areas, determined statistical data is presented. It is also, in our case, a work by José Damasceno, where a red line unexpectedly animates itself and becomes tridimensional and, while drawing a sort of mountainous chain, helps a bevy of compasses to stay on points, as in a dance choreography.²⁵ Not truly reliable, just like all cartograms, it is at the same time the representation of a landscape and the landscape itself, the map and its object. The equivalent of the dusty old map, faded and almost illegible on the yellow background of an old parchment is, today, the satellite picture – just like the one in that *White Noise* is read by Photoshop, which eliminates, one by one, all the

²³ Angela Detanico and Rafael Lain, *Broken Morse*, 2006–7, digital animation: 13 sec. in loop; projection: 186 x 274 cm; photographic prints: 123 x 177 cm and 16 x 20 cm.

²⁴ Don De Lillo, *White Noise*, 1985.

²⁵ José Damasceno, *Cartograma*, 2000–2007, iron and compasses, dimensions variable.

colors, transforming the image into a vast white field. It is worth emphasizing that the image of a satellite picture is the one of the world seen from the sidereal distance, where you can't distinguish it from its own map. Perhaps, what can be seen here, then, is just another version of the story of Suárez Miranda's map and its decomposition, from the time of its creation to a still remote future, quickly passing by the time where, in the western deserts, *the shattered ruins of the map, inhabited by animals and by beggars* endured²⁶

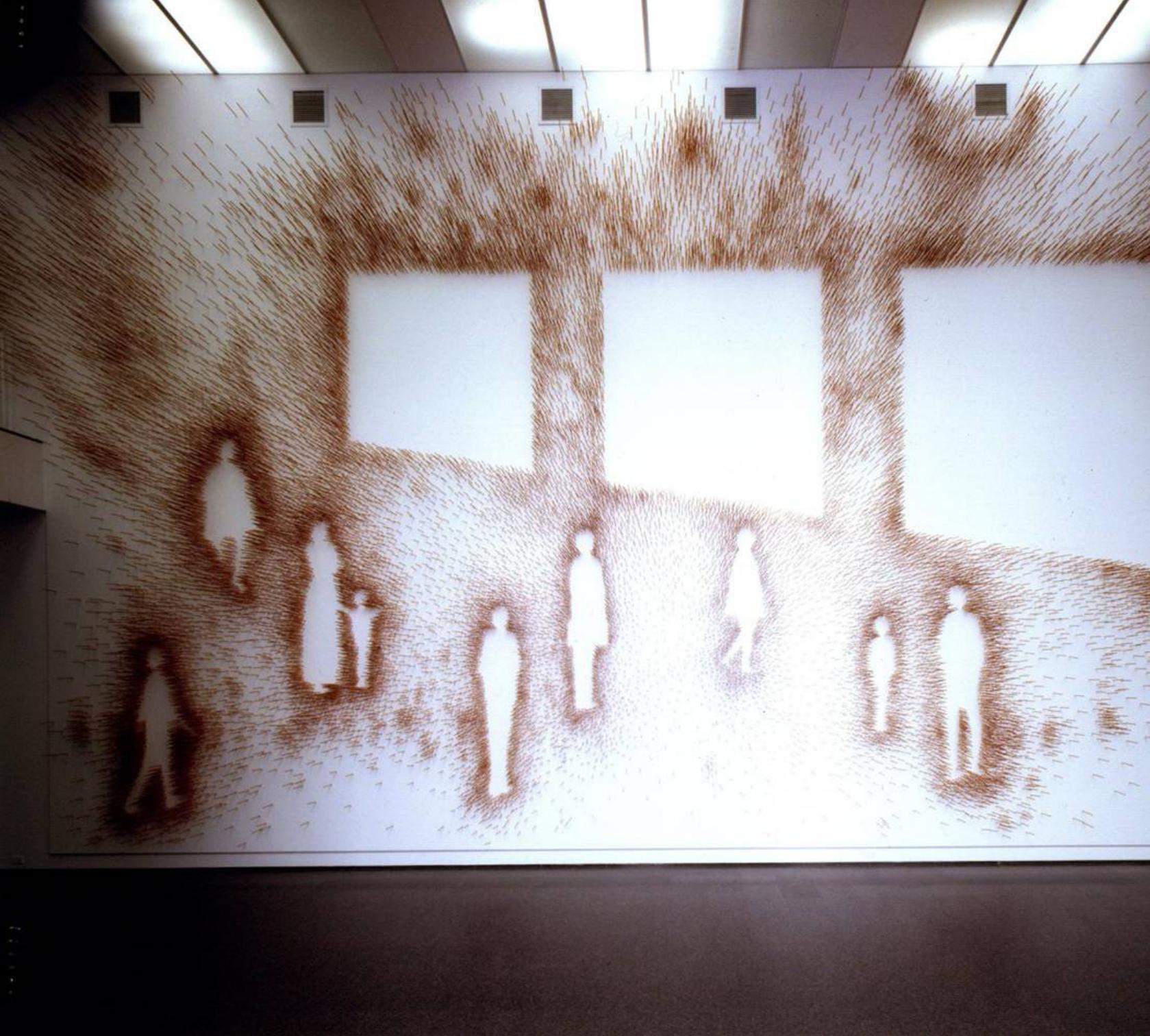
²⁶ *despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos...*

XI

PROJETO-OBJETO

*Projeto-objeto*²⁷ occupies, all alone, the pavilion's biggest wall. Almost lost among hundreds of pastels and moons, stars, maps and cartograms, it has something in common with each of the works that surround it. It is an almost tautological poetry, *à la* Francis Ponge, or a small visual poem, *à la* Joan Brossa, but it is also and above all a technical sketch, an architect's draft for a work that, yet, will never leave the paper where it lives and on which it feeds, because, as the title well explains, the project of this object is to be the object of a project, a bit like the map that wants to be the territory it depicts, the names of the stars that are the very stars, the granite sphere that is the Moon in which it inspires itself, and these scattered notes that are, after all, the text in the margin of which they are written...

²⁷ José Damasceno, *Projeto-Objeto*, 2007, collage, 130 x 25 x 90 cm.



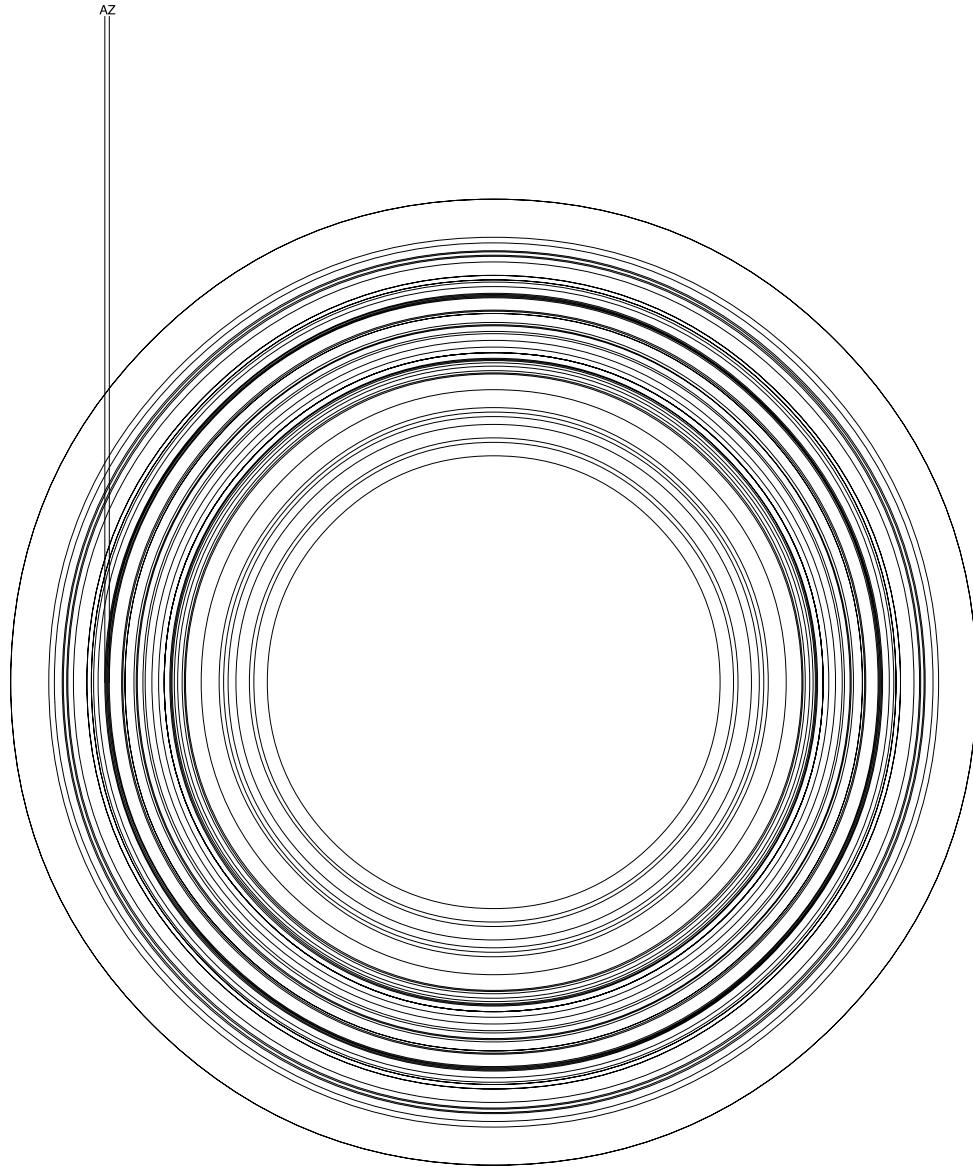
Angela Detanico
Rafael Lain



0 2 = \ 1 0 7 \ 2 0 2 / - >
F 0 r 0 \ 1 1 0 / 2

Text at time T

Jacinto Lageira



Language is so constrained by its rules, codes and conventions that the imposition of new constraints would double the difficulty for an artistic practice in which language is the main tool. Although constrained literary practices underwent much development after the founding of Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) in 1960 by Raymond Queneau and François Le Lionnais, the research by visual artists making use of texts, words and letters – from the avant-garde to this day – has been focused less on the valorization of the meaning than on that of the signifier of language, being itself understood as material. Visual and concrete poetry – in Brazil, we can refer, for instance, to the work of Haroldo and Augusto de Campos – had already explored the aesthetic/formal aspect of language through countless spatializations, the use of colors, media or subject matters that temporarily reduced the functions of the message to put the accent on the “poetic function”. Language was acknowledged by itself, for its sounds and operations, for its possible forms and graphics, visibility taking precedence over the immediate sense. Within this long and rich story of a certain poetic output, certain works by Angela Detanico and Rafael Lain have played a role.

The playful aspect is another essential element of their work, to the point that it induces the viewer to take false paths if he/she does not have a map to go by; in other words, the code that gives access to the meaning of the aesthetic/formal/verbal signs. Because this is what the procedure that guides the composition in the neons and in Nomes das estrelas [Names of the Stars] is all about. In this respect, even when it is extended to the illogical or the nonsensical, the material of language is such a potent system of constrictions that either we respect a minimum of rules still with the aim of manipulating the language, or we radically withdraw ourselves to the level of pure aesthetic/formal concerns. Here, Detanico and Lain operate in such a way that the strictly visual aspect of the works itself contains the language as modeled or semi-modeled on the aesthetic/formal plane. The theory of models in mathematics, in physics and linguistics consists of schematizing and reducing to a set terms and rules a field which is generally very different from that in which it will be formalized or modeled. In the works of Detanico and Lain, it is this kind of transformation that is used, which is less a translation than a transposition of the visual into the verbal or the verbal into the visual. So that the model or the formalization operate, we must be able to go from one structure to the other. Even if the forms are not simple to identify, the updating potential of language and of the visual is attainable to everyone through the knowledge of the rule or the code.

This is what takes place with the neons whose arrangement is apparently determined strictly by their aesthetic/formal operation, in a kind of parody of Flavin's works. It is, in fact, a reconfiguration of the Braille alphabet created for blind people, which was invented by Louis Braille in 1829 (he himself was blind as a result of an accident), and which allows a tactile reading of the letters thanks to the dots made in relief. A Braille character is represented by a combination of 1 to 6 dots displayed over a matrix of two dots wide by three dots high. Here, the dots are determined by the articulations between the neon lights, marked exclusively by their visual and tactile absence. Detanico and Lain linked the dots between them thanks to the neon light tubes, just as in some types of crossword puzzles, where we must bring the scattered letters together to find the hidden word – in such a way that a person conscious of Braille may reconstitute the word, and even do this in a tactile way. The word is certainly visible and palpable, but only readable once the third codification is carried out based on the formalization of our alphabet into Braille. By linking the absent dots, Detanico and Lain imparted visibility to the paths of the fingers precisely tracing a line that is invisible, though bodily consummated. To someone who cannot see, this tenuous line is really traced under the fingertips. The system elaborated by the artists, simply called Braille ligado [Linked Braille], is thus semi-modelized, because a second system of language signs is ulterior to the aesthetic/formal formation of the elements from which the meanings and the functions are deviated. However, it is clearly about a signifier system, in the sense that every existing combination in Braille integrates another aesthetic/formal set which sends us back to the natural language.

In the entirely modelized system of Nomes das estrelas, the aesthetic/formal aspect of the objects and the images no longer lies properly in the language or the words worked on, which would be taken out of a semiotic system equivalent to a linguistic structure. While the neons are a variation of a real and universal alphabet, the stars are the result of a codification entirely created by Detanico and Lain, in collaboration with Jiri Skala. The 26 letters of our alphabet started out by conventional means to be reduced to a more or less thick black dot, according to the typographical content of Helvetica characters, as if they were compressed. Each dot is necessarily distinct from the others, and corresponds to one, and only one, letter. Thanks to a computer, we write in dots and a simple click of the mouse allows us to quickly see the dots we typed transposed into the Helvetica characters of our alphabet – or vice versa. We can increase or reduce the size of these dots, their value being identically preserved, this diameter always codifying the correspondent letter. Just as the maps of the night sky show us the stars in the form of dots on the celestial dome with their magnitude (the number which characterizes the brightness of a star) depicted in dots of greater or lesser importance, Detanico and Lain had the unique idea – not of uniting them as in the maps, in a kind of Braille language for people who are not astronomers to see – but of relating the thickness of the Helvetica modelized dots with the name of the stars. Each letter that composes the name of the star (for instance, Aldebaran, Bellatrix or Nair al Saif) is thus represented by circles, which allows us to literally visualize the shape of the name. Once it is transferred to the medium, we have simultaneously

the magnitude of the chosen star and the magnitude of its name, although we know that the brightness of the image does not correspond to the real magnitude of the stars, but is proportional to the quantity of letters in their name. Certainly, this does not have any sense or function unless within the system imagined by the artists. This requires the creation of the system, with the relations of the structure between signs and the symbols, without which the configuration is incomprehensible. It is in this way that various codes that recur to inscriptions or very unusual modalities (roadway signage, maritime signals, bar code, telegraph code) could be created and be made functional. Therefore, Detanico and Lain invented a system of arbitrary symbols, in which the signifier rules are entirely respected; what linguists call “codes of second articulation”, or what philosopher Nelson Goodman names, more generally, a “notational system” with its syntax and semantic relations, music being a typical example of this kind of notation.

As part of a different kind of work, White Noise is based on a photograph of a portion of the Amazon region taken by satellite and consists of selecting from it the 256 colors available on a computer screen, that is, a digital image compressed for Internet transmission. Once the colors present in the image are selected and invade the screen with their whiteness (white here being a mixture of additive colors), the sound available in the computer is proportionally increased. The white noise of the sound is thus equivalent to the white noise of the visual, as if the selected dots were transformed into the same number of sounds. Even though the intention of the artists might not be to present a metaphor of the deforestation of the Amazon region and the pollution of its great river, we cannot help thinking about it, as what we call the “white noise” is an indistinct and continuous sound produced by the impact of myriad drops of water. The whiteness that invades emerges as a kind of progressive desertification of the image, as the sound of the aquatic reference turned totally invisible rises.

The interactions between sound, the visual and the verbal that Detanico and Lain bring about are thus played out on different shared strata of signifiers that are arbitrary or conventional, but never random. The apparent deregulation or destructuring is already foreseen by the system in place here. However, the final impression of certain works – particularly those that involve the manipulation of pixels on screens – is that they allow one to see or understand, in a completely different way, a kind of stochastic (from the Greek *stokhastikos*, “conjectural”) representation of the set. As in stochastic music, here the elements grow and diminish, appear and are erased, gain shape and evanesce in one of the strangest of indeterminisms. Everything seems so well conducted, operated and foreseen that the entropy toward which everything is headed plunges us into perplexity. This is because the various representations of alphabets, the letters, the words or the sounds redirect them all to our everyday use. Finally, Detanico and Lain's modelizations are a stochastic representation of reality. We speak, act, understand and produce gestures and sounds that are often distorted, or which lose their initial meaning and shape. And even if our words and actions can return more or less to a certain original condition, we nevertheless know that a certain duration occurred; time is no longer the

same, the reality of the bodies, of the perceptions, of the gestures and of the phrases has literally been transformed. To say it in a serious manner, and according to Hegel's formula, we understand that "a form of life has grown old".

Detanico and Lain's artistic game is therefore this serio ludere without which no game can take place or impel the players into action. And the game that is proposed to us consists of playing against our own time. It is obvious that the scales of temporal greatness are immeasurable: a great number of stars that stopped shining years ago are still visible to our eyes, due to the time it takes their light to travel the millions of light years of intervening space to reach us. To perceive the interactions of sound and visual elements in White Noise does not take us more than a couple of minutes. In other words, the scales of timeless greatness are immeasurable in the measure of human temporality. What could be taken as a banality is seen to be less so when we consider that the makers of certain megalithic sites of the Neolithic, such as Nabta Playa (High Egypt) of 6000 to 6500 b.C., or Stonehenge (Wiltshire, England), 5000 b.C., were already looking at the same stars that we see today. In another extreme and on our scale, beyond the feeling of the aging of our body, the most immediate way to feel the flux of our temporality is to feel that of our language. It not only temporalizes the actions and space-time segments in which we evolve, but, most significantly, it temporalizes us existentially. Language anchors us in time and its temporality is what establishes the rhythm of our very existence.

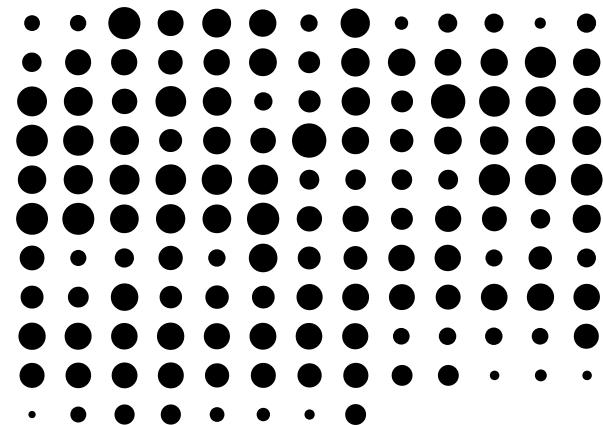
When recurring to systems of imaginary languages Detanico and Lain are always careful not to make impossible or illogical inventions, for they would be inoperative if they did not connect with our language, with our body, with our awareness of time. It is here that we stumble again on the power of the systems and their constraints. Even if they or we wished to get out of the temporality that marks us, that fixes us and conducts us, would they/we be able to do this? We can most certainly imagine a temporality without language, such as the temporality of animals, but the meaning or the sensation of time could never be abolished. Under a pleasurable and amusing appearance that incites our curiosity, the sound and visual games that Detanico and Lain propose have precisely all the austerity of appearance: it is not and does not remain more than appearance. And if we try to undo or remake this appearance, it takes shape precisely from its deformation. Here resides the most terrible of all constraints, and the most efficient system.

*

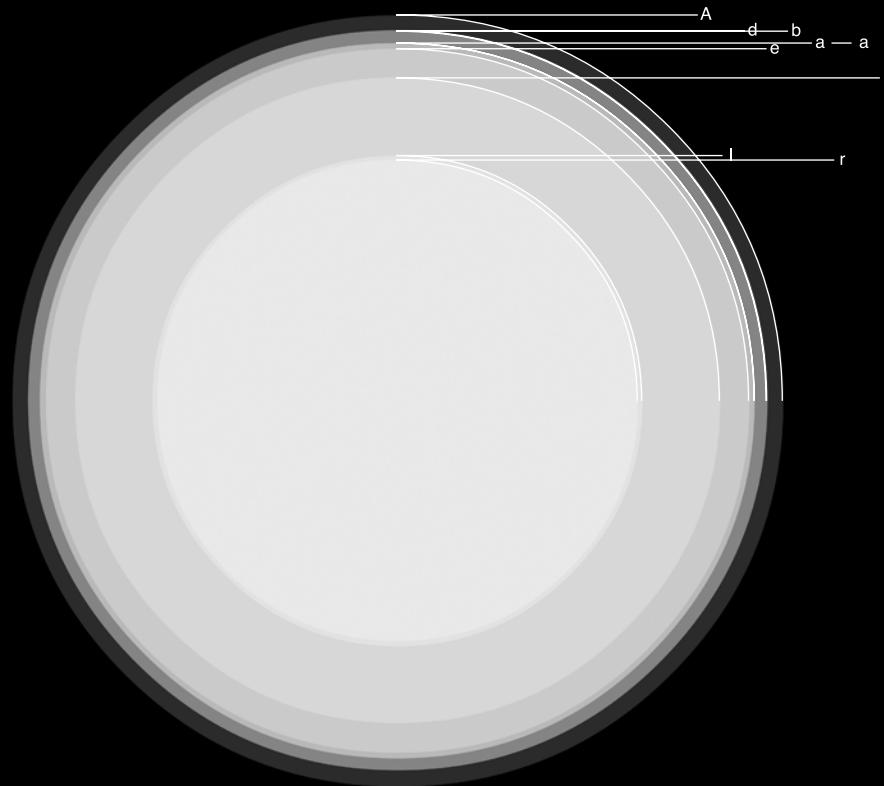
HELVETICA, 1957, Max Miedinger.

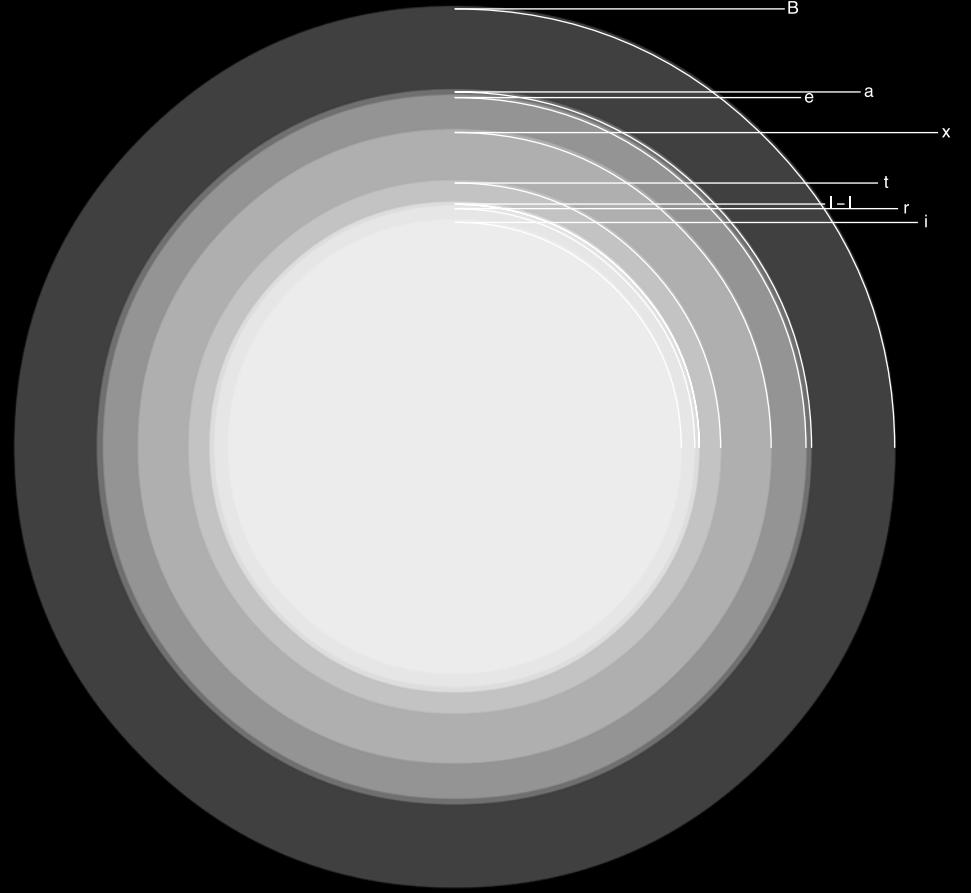
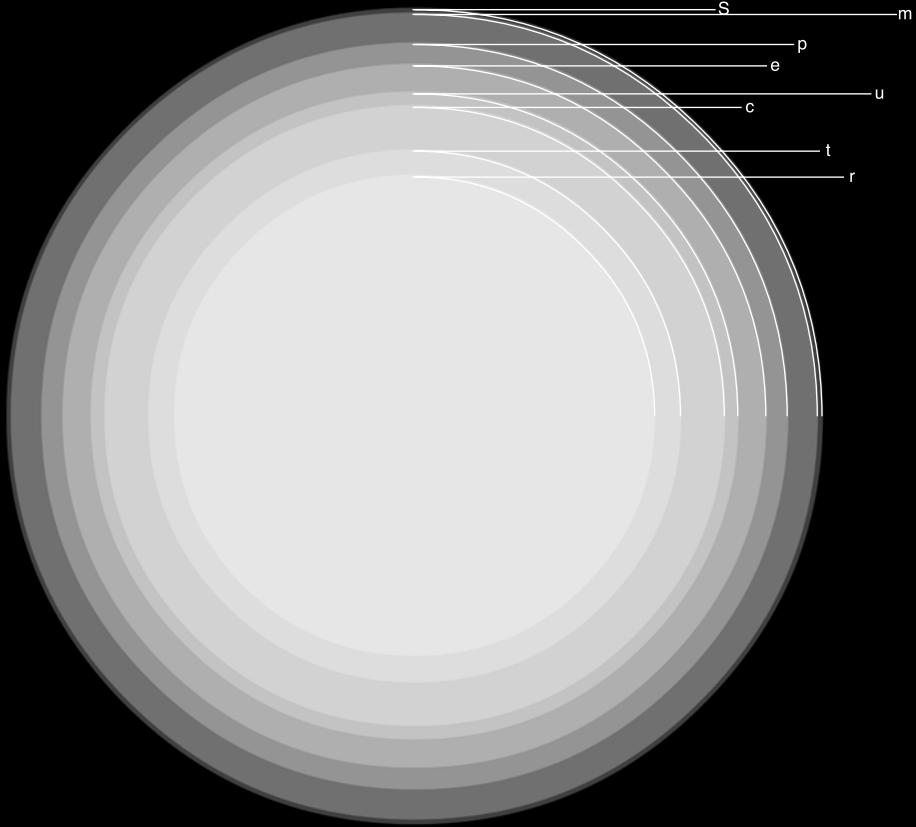
~!@#\$%^&*()_+12345
 67890ABCDEFGHIJK
 LMNOPQRSTUVWXYZ
 ZÁÂÃÄÅËÊËÈÌÍÎÏÓÔ
 ÕÖÛÜÛÑabcdefghijkl
 mnopqrstuvwxyzéêø
 äåáâãäåäéêëèíîïóòõ
 úûùñ][',;./{}|":?]

HELVETICA CONCENTRATED, 2004, Angela Detanico, Rafael Lain, Jiří Skala.



Alpheratz	Opik	Alsu hail	Izar	Affecca Meridiana
Caph	Ain	Miaplacidus	Zuben Elgenubi	Albaldah
Algenib	Aldebaran	Turais	Merga	Aladfar
Deneb Kaitos Shemali	Theemim	Al Minliar al Asad	Kocab	Nodus Secundus
Ankaa	Sceptrum	Alphard	Zuben Elakribi	Arkab Prior
Shedir	Hassaleh	Alterf	Nekkar	Arkab Posterior
Diphda	Al Anz	Subra	Brachium	Rukbat
Achird	Haedi	Ras Elased Australis	Zuben Elschemali	Anser
Cih	Cursa	Ras Elased Borealis	Pherkad Minor	Albiero
Marfak	Capella	Regulus	Alkalurops	Alsafi
Dheneb	Rigel	Adhafera	Pherkad	Sham
Mirach	Bellatrix	Tania Borealis	Ed Asich	Tarazed
Adhil	Alnath	Algieba	Nusakan	Altair
Ruchbah	Nihal	Tania Australis	Zuben Elakrab	Terebellum
Polaris	Mintaka	Praecipua	Alphekka	Alshain
Achernar	Thabit	Alkes	Unukalhai	Prima Giedi
Torcularis Septentrionalis	Arneb	Merak	Dschubba	Secunda Giedi
Baten Kaitos	Meissa	Dubhe	Graffias	Alshat
Segin	Nair al Saif	Zosma	Marfik	Dabih
Metallah	Alnilam	Chort	Jabbah	Peacock
Mesarthim	Alnitak	Alula Australis	Yed Prior	Sadr
Sharatan	Phaet	Alula Borealis	Yed Posterior	Rukbat al-dajajah
Head of Hydrus	Saiph	Gianfar	Alniyat	Deneb Dulfim
Alrisha	Wezn	Zavijah	Kajam	Rotanev
Almaak	Betelgeuse	Phad	Antares	Sualocin
Hamal	Menkalinan	Alchiba	Kornephoros	Deneb
Mira	Propus	Minkar	Marfic	Gienah Cygni
Kaffaljidhma	Furud	Megrez	Atria	Albali
Miram	Tejat Posterior	Gienah Ghurab	Arrakis	Kitalpha
Angetenar	Murzim	Zaniah	Sabik	Alderamin
Azha	Canopus	Acrux	Aldhibah	Sadalsuud
Gorgonea Secunda	Alhena	Algorab	Rasalgethi	Alfirk
Menkar	Mebstuta	Gacrux	Sarin	Nashira
Acamar	Alzirr	Porrina	Lesath	Azelfafage
Gorgonea Tertia	Sirius	Mimosa	Maasym	Enif
Algol	Adara	Alioth	Shaula	Garnet Star
Gorgonea Quarta	Mekbuda	Auva	Rastaban	Deneb Algedi
Botein	Muliphen	Cor Caroli	Sargas	Al Dhanab
Fornacis	Wezen	Vindemiatrix	Kuma	Sadalmelik
Zibal	Wasat	Diadem	Rasalhague	Alkurhah
Mirphak	Aludra	Bgh	Cebalrai	Alnair
Atik	Gomeisa	Mizar	Dsiban	Baham
Rana	Castor	Spica	Grumium	Ancha
Celaeno	Procyon	Alcor	Nash	Sadalachbia
Electra	Pollux	Heze	Yildun	Al Kalb al Rai
Taygeta	Azmidiske	Alkaid	Kaus Meridionalis	Situla
Maia	Naos	Mufrid	Kaus Australis	Homam
Asterope	Suhail al Muhlif	Agena	Alathfar	Matar
Sterope II	Tegmen	Menkent	Kaus Borealis	Sadalbari
Merope	Altarf	Thuban	Vega	Skat
Alcyone	Alsciaukat	Asellus Tertius	Sheliak	Fomalhaut
Atlas	Avior	Syrma	Ain al Rami	Fum al Samakah
Pleione	Muscida	Arcturus	Nunki	Scheat
Menkib	Al Minliar al Shuja	Asellus Secundus	Alya	Salm
Zaurak	Asellus Borealis	Asellus Primus	Deneb el Okab	Markab
Beid	Asellus Australis	Seginus	Sulafat	
Hyadum I	Talitha	Rigel Kentaurus	Ascella	
Hyadum II	Acubens	Riji al Awwa	Polaris Australis	

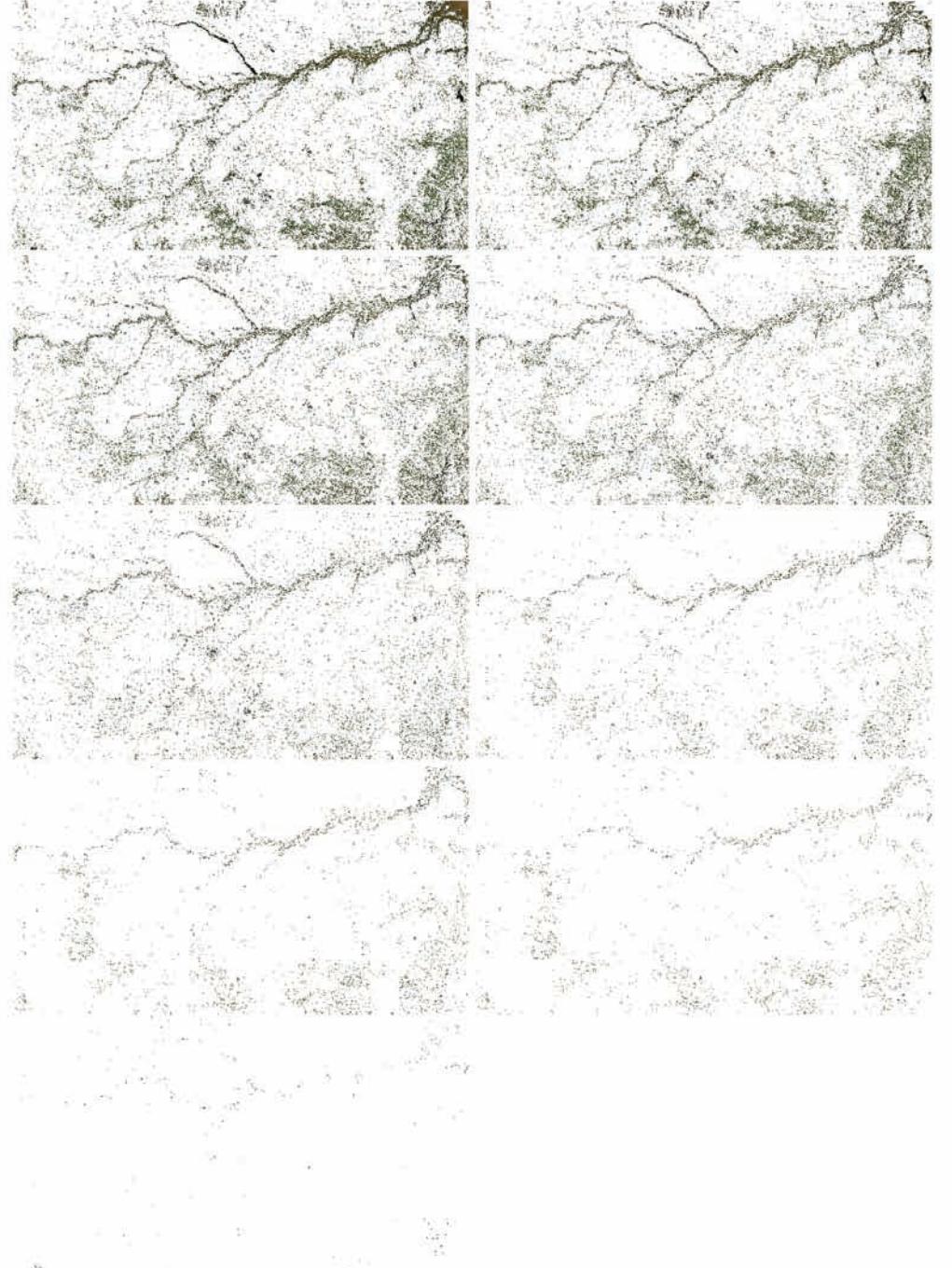
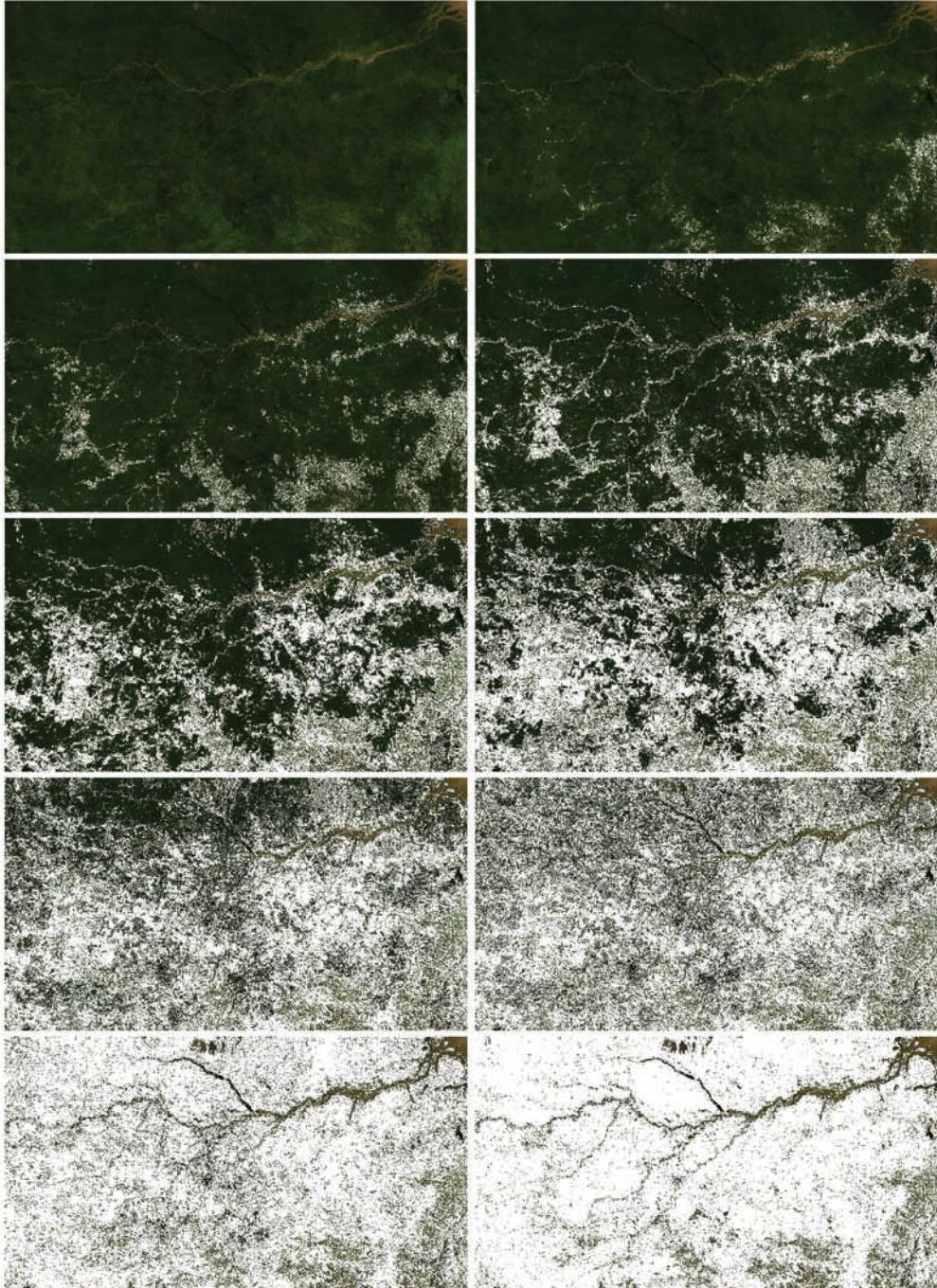




\L\ 7 /r 2L\
r>Hr/ 0H\
/ /r r | \
/ r\
Lr r 0H / 7=
r>H\
| 0 7 = L 0 = \
0 7 r

>r 2L\
L / /L 0 | / /
0 2H 0 / 7 0 | | \
H> \L\
2LH>L =L 2L\
| 7>H | \
>r 2L\
>H 2L\
>H 2L\
>H 2L\
>H 2L\
>H 2L





José Damasceno

Exercises in volatile rigor

José Thomaz Brum

Démonter et remonter jusqu'à l'intensité
—Robert Bresson, 1975

We are at home in a strange, inexplicable world that emerges from within itself, amid cutting, abrupt movements, lines that transport us, spheres that split into spheres, levels of geometric projection. Yet this is a fiery geometry, fed by a devouring imagination.

We are speaking of the artist's laboratory. In it, pieces of treacherous immobility appear, containing a swarm of optical, tactile, and mental events. Here, the high tension of exact form responds to the continuous flux of existing reality – an exactness built with the voluptuousness of a poet's imagination. Space bends, expands, and proliferates; the artist cuts, extracts, and projects.

We enter the imaginary laboratory. Here, solid as granite, volatile landscapes are produced – mapmaking instruments that design an imminent relief. Film of that inconstant sphere (the one that wanders from the Earth to the Moon) unspools at a distance, from representation to the reality of substance.

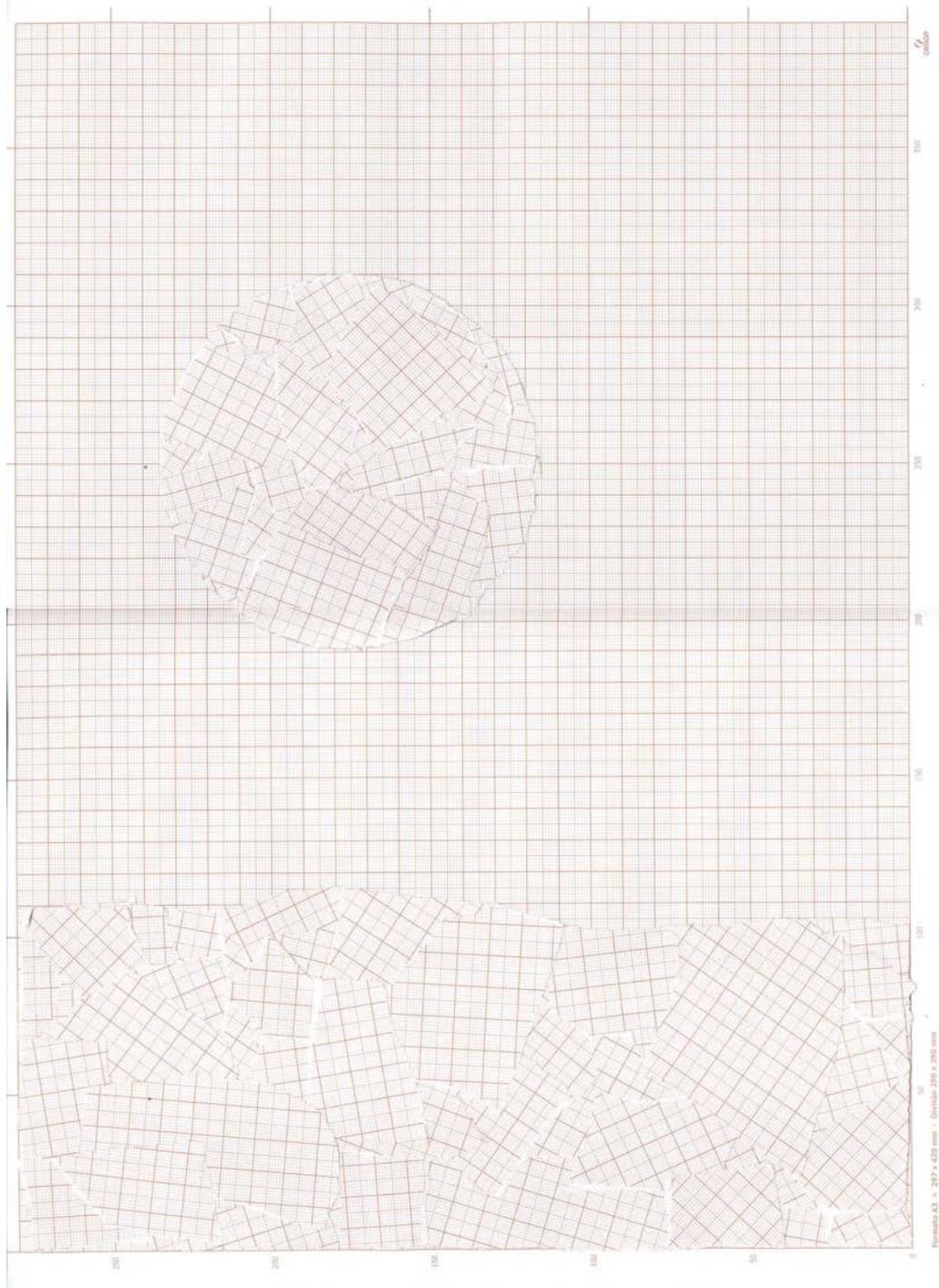
We move slowly through these complicated leaps or grasp their meaning as a playful game in which construction is synonymous with the exploration of a terra incognita. The dense, spatial investigation of a world that becomes increasingly complicated with our every gaze, José Damasceno's work performs an abrupt synthesis of something that will always elude us.

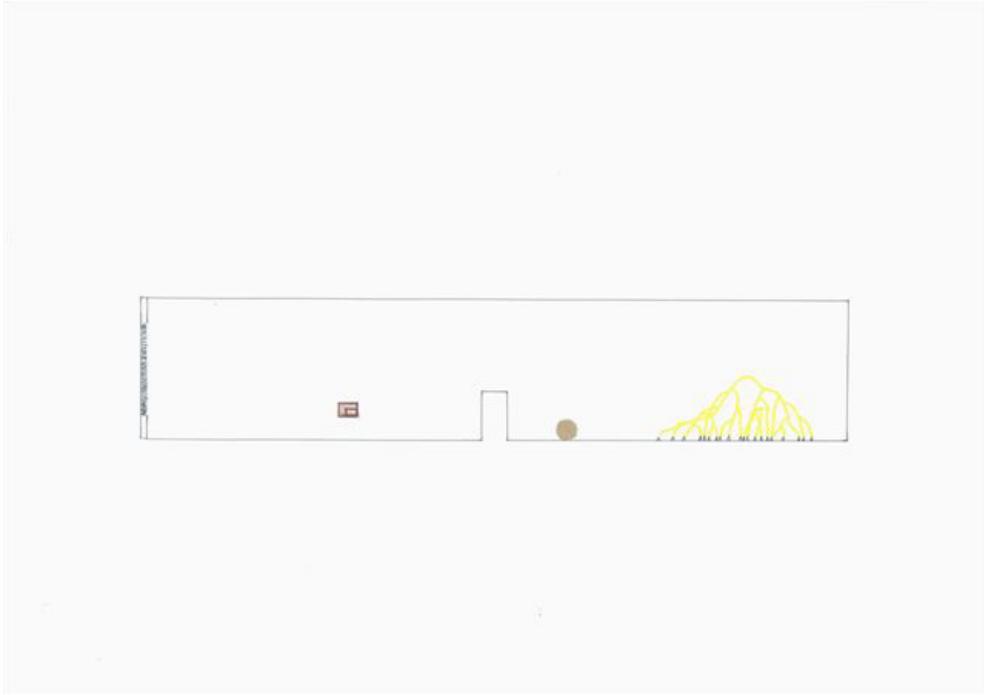
We are at home in an untamable density-world that leaps before our eyes. Our small planet contains such deeds.

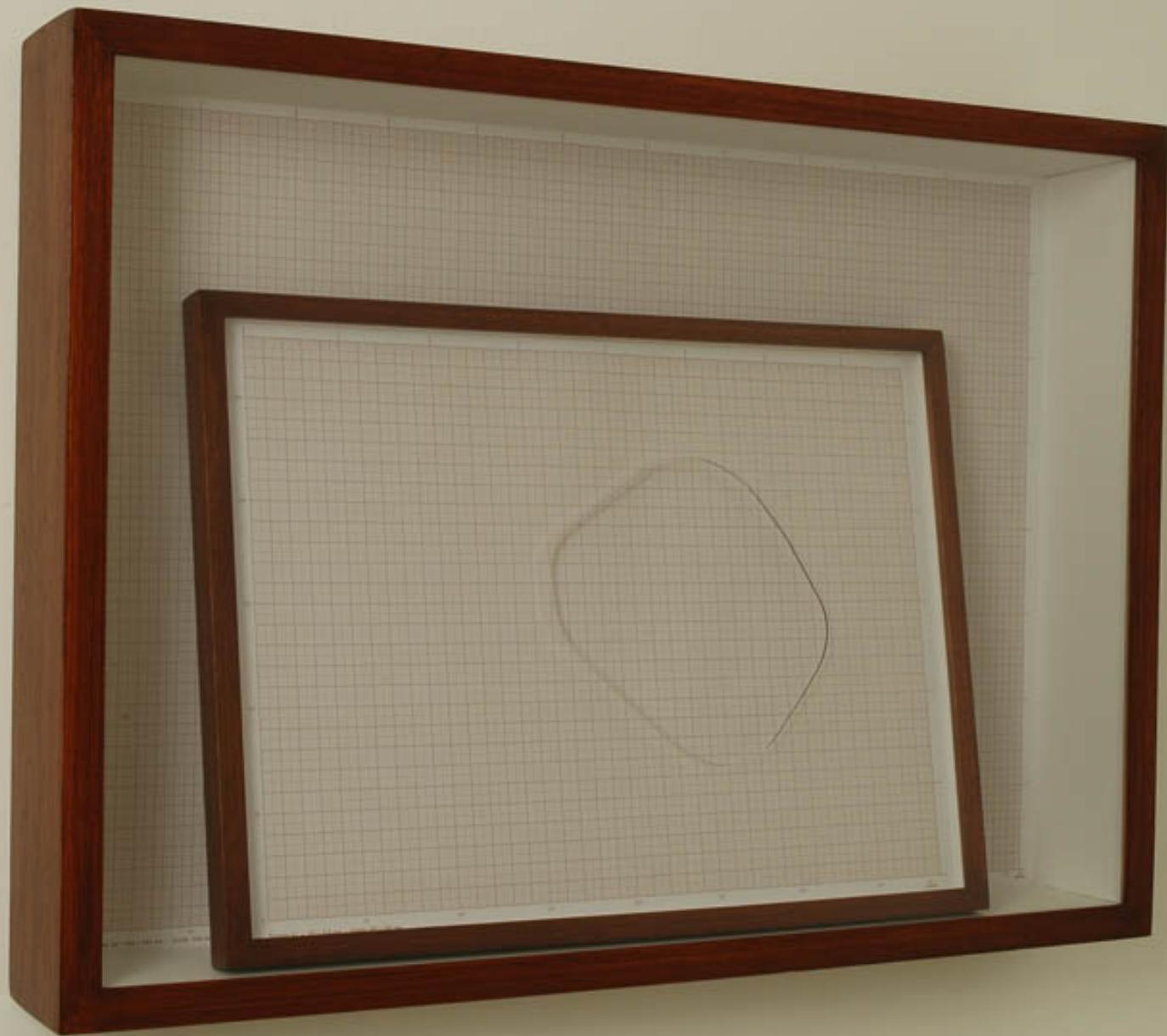
*











54

Écran-Crayon

Écran-Crayon

55

56

Écran-Crayon





traduções

Notas à margem de um texto imaginário

Jacopo Crivelli Visconti

I

AGORA, A SOMBRA DA VIGA invisibilidade absoluta. A fonte tipográfica Helvetica, desenhada em 1957, por Max Miedinger (1910-1980), é considerada o arquétipo da fonte neutra, invisível: o *caractere sem caráter*. *La jalousie* [O ciúme], de Alain Robbe-Grillet¹, em dos romances mais extraordinários do século XX, onde o verdadeiro protagonista é o estilo que, de tal precisão cirúrgica, brilha, quase literalmente, na limpidez deslumbrante das descrições que, sozinhas, se bastam para contar a trama, a sucessão dos fatos, o próprio ciúme.

A sombra da viga de concreto armado aparente, que atravessa os dois corpos retangulares do pavilhão do Brasil, nos Giardini da Bienal de Veneza, é um convite para entrar a proteger-se do sol ofuscante da laguna, caminhar lentamente pelas duas salas e observar, refletir, compreender, voltar para observar de novo, compreender de novo alguma coisa que passou despercebida e, em seguida, concluir a visita saindo pelo outro lado, à borda do espelho d'água, que também está à sombra e onde vivem rãs, durante o inverno.

II

O ÁRBITRO E O TRADUTOR O editor, o tradutor e o árbitro têm em comum a aspiração à

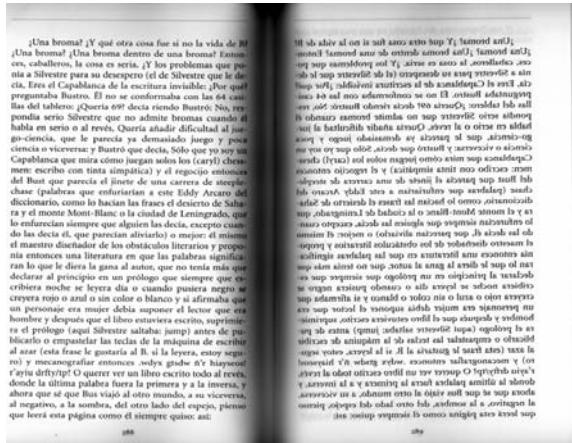
invisibilidade absoluta. A fonte tipográfica Helvetica, desenhada em 1957, por Max Miedinger (1910-1980), é considerada o arquétipo da fonte neutra, invisível: o *caractere sem caráter*. Angela Detanico e Rafael Lain, em colaboração com Jiri Skala, partindo da Helvetica, criaram a fonte *Helvetica Concentrated*, no qual cada letra é substituída por um disco, de superfície equivalente à área de tinta ocupada, na versão original, pela letra. A pureza do caractere é elevada à enésima potência, a ponto de torná-lo indecifrável: em vez das letras, aqui é o próprio texto que se torna invisível.

III

O MAPA DE SUÁREZ MIRANDA No famoso e brevíssimo conto de Suárez Miranda, citado por Borges na sua *Historia universal de la infamia*², fala-se de um mapa realizado em épocas muito remotas, pelo Colégio dos Cartógrafos, em escala 1:1, de modo a coincidir ponto por ponto com o imenso império, e reproduzir cada detalhe. Borges (ou Miranda) não se aprofunda, mas é fascinante procurar imaginar o mapa em todos os seus particulares, afigurar-se o modo como se sobrepunha aos palácios, às alamedas e às praças,

invisibilidade absoluta. A fonte tipográfica Helvetica, desenhada em 1957, por Max Miedinger (1910-1980), é considerada o arquétipo da fonte neutra, invisível: o *caractere sem caráter*. Angela Detanico e Rafael Lain, em colaboração com Jiri Skala, partindo da Helvetica, criaram a fonte *Helvetica Concentrated*, no qual cada letra é substituída por um disco, de superfície equivalente à área de tinta ocupada, na versão original, pela letra. A pureza do caractere é elevada à enésima potência, a ponto de torná-lo indecifrável: em vez das letras, aqui é o próprio texto que se torna invisível.

¹ Jorge Luis Borges, *La historia universal de la infamia*, 1935.



¹ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1958.

perguntar-se como e até que ponto reproduzia os detalhes do mundo. Recorreria a ideogramas toscos, a uma linguagem universal, mas limitada, feita de cores primárias em tons pastéis, lisas e simples, ou, ao invés disso, se arriscaria a reproduzir as manchas das calçadas das ruas do centro, as volutas de uma janela barroca aberta para uma praça, os matizes de um grão de areia no leito de um rio, a tonalidade da pedra das altas chaminés do próprio Colégio dos Cartógrafos? Qual era, em suma, a resolução do mapa? De qual distância sideral era preciso olhar para ler a imagem e não ficar preso na superfície dos seus pontos?

IV

LE VOYAGE DANS LA LUNE Borges gostava das referências cruzadas, das alusões, das citações e das notas: com certeza, teria gostado de *Écran/Crayon*³, obra de José Damasceno construída empilhando 120.000 giz de cera pretos e brancos, e que precisa ser olhada ao mesmo tempo de perto e de longe, assim como o mapa desejado pelos seus cartógrafos. De perto, desvela abertamente a simplicidade da construção, a elementaridade da montagem; de longe, é uma imagem ou, melhor, duas: a da tela cinematográfica e a do filme que se pode ver nela. O filme, por sua vez, não deixa de ser também um espelho, onde se distingue claramente a grande esfera de granito apoiada sobre o pavimento, na parte oposta da sala. Também a esfera⁴, como seria inevitável, entra no jogo das referências cruzadas e das citações: quase perfeita, tem

porém duas protuberâncias, homenagem à imagem célebre, tirada de *Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès (1902), do rosto da Lua com um foguete enfiado no olho. Elemento fundamental do imaginário fantástico, *locus* privilegiado de aventuras míticas, a Lua foi meta de infinitas viagens literárias, de Luciano de Samosata a Ludovico Ariosto, que lá fez subir o cavaleiro inglês Astolfo para recuperar o juízo perdido de Orlando⁵; de Cyrano de Bergerac ao Barão de Munchausen, que subiu até a Lua escalando um pé de feijão⁶; de Júlio Verne, cujo *De la Terre à la Lune* [Da Terra à Lua]⁷ inspirou diretamente Méliès, a *Qfwfq*, o multiforme protagonista das *Cosmicomiche* [Cosmicômicas]⁸ de Calvino, de nome impronunciável e significativamente, como veremos, palindrômico.

V

TODOS OS NOMES

E a lua de Damasceno, que, ao mesmo tempo, cita um filme arquetípico e apresenta-se como elemento escultórico em si mesma, funciona como uma espécie de palíndromo: pede, até fisicamente, para voltar, convida o visitante a refazer os próprios passos, a entrar de novo na primeira sala do pavilhão do Brasil e repensar, à luz desta lua de granito, o *Bright Star Catalogue*⁹, o catálogo das estrelas luminosas, em que se baseia a série de gravuras de Angela Detanico e Rafael Lain¹⁰, na qual os nomes de todas as estrelas visíveis a olho nu são escritos com a fonte Helvetica Concentrated. Nesse caso, porém, as letras são impressas

⁵ Ludovico Ariosto, Orlando furioso, Canto XXXIV, 1516.

⁶ Rudolph E. Raspe, As aventuras do Barão de Munchausen, 1785.

⁷ Júlio Verne, De la Terre à la Lune, 1865.

⁸ Italo Calvino, Cosmicomiche vecchie e nuove, 1984.

⁹ 5ª Edição – revista, Hoffleit+, Yale University Observatory, EUA, 1951.

¹⁰ Angela Detanico e Rafael Lain, Nomes das estrelas, impressão sobre papel, 42 x 42 cm.

³ José Damasceno, *Écran/Crayon*, 2007, 120.000 giz de cera Faber-Castell, dimensões variáveis.

⁴ Trata-se, na realidade, de José Damasceno, *Viagem à Lua*, 2007, granito, diâmetro 80 cm.

com tinta branca sobre fundo negro e sobrepostas, não dispostas em uma linha. Assim, os nomes das estrelas (*todos os nomes*, diria Saramago...) tornam-se um retrato daquilo que designam: Andrômeda, Sírius, Nair al Saif, Dheneb, Alzirr, Regulus, Polaris... Esses nomes tão sugestivos, que refletem as migrações do catálogo (nascido na terra de Babilônia, reelaborado na Grécia por Hiparco e, sucessivamente, por Ptolomeu, depois fugido, como grande parte da ciência e da filosofia helênicas, para Arábia, e regressado finalmente ao Ocidente em tradução latina), *tornam-se* desse modo, na última etapa da sua viagem eterna entre culturas e mitos, as próprias estrelas: círculos brancos sobre um fundo negro, pontos de luz vibrante e em expansão.

VI

O TEXTO IMAGINÁRIO Essas contínuas voltas, esse ir e vir entre uma sala e outra, para entender e pôr em ressonância formas, histórias, cores e idéias, pouco a pouco, formam um *bosque da ficção*¹¹. Neste caso, trata-se de um texto *imaginário* (no sentido etimológico que o faz, através de *imaginar*, derivar de *imagem*), que se expande simultaneamente em todas as direções, e remete a obras anteriores dos dois artistas. Os gizes de cera de *Écran/Crayon*, por exemplo, relembram *Observation Plan*¹², instalação de alguns anos atrás, do próprio José Damasceno, na qual os lápis do título desenhavam, sem desperdiçar nem uma grama do seu grafite, outras telas cinematográficas: enfiados

bem retos na parede, quase se transformavam, já na época, em pixels de uma imagem computadorizada. A obra é parte de uma longa reflexão sobre o tema da construção da imagem que o artista do Rio de Janeiro vem levando adiante, em anos recentes, uma obra por vez. Nesse universo quase literário e transbordantemente fértil de histórias, a nostalgia dos passos de uma dança, como por milagre, pode solidificar-se no mármore (ou seja, exatamente o oposto da leveza que a dança busca) e transformar-se em uma escultura levíssima, quase etérea¹³: uma escultura, enfim, mais próxima ao sonho do artista do que ao peso do mundo. E centenas de martelos, cada um pendurado no prego que acaba de bater na parede, desenham o perfil de altas montanhas, talvez exatamente as mesmas que demarcam os confins entre um universo e aquele que, adjacente, já obedece a outras normas e outras leis¹⁴. Tudo é possível, em suma, e até plausível: os objetos (muitas vezes produtos industriais que confluem na obra, sem sofrer modificações) falam de si e nós ficamos ali, a ouvi-los. E os entendemos.

VII

λόγος

É nesse limiar desfocado, entre texto e imagem, onde também se obstinam a ficar Detanico e Lain. No caso deles, o texto é escritura, em todos os sentidos: letra e caractere tipográficos, certamente, mas também raciocínio, λόγος. Não é por acaso que as obras em que as letras constituem o elemento fundamentaisãotambémaquelas

¹³ José Damasceno, *Dance floor (Step by step)*, 2006, mármore, dimensões variáveis.

¹⁴ José Damasceno, *Trilha sonora*, 2001, martelos sobre parede, dimensões variáveis.

¹⁵ *Angela Detanico e Rafael Lain, Ano zero, 2007, animação digital, 2 min. em loop.*

¹⁶ *Angela Detanico e Rafael Lain, New Roman Times, 2006, texto escrito em Times New Roman.*

¹⁷ *A obra (2006) consiste em duas projeções uma ao lado da outra, que mostram como a imagem de uma natureza morta flamenga do século XVI é subtraída, progressivamente, pixel por pixel, de um lado e recomposta do outro. Trata-se, em suma, de um autêntico anagrama visual, que, no fim, exatamente como um anagrama convenci-onal, mudando a ordem dos fatores, o resultado muda, ao ponto de ficar irreconhecível.*

¹⁸ *Guillermo Cabrera Infante, Tres tristes tigres, 1964.*

¹⁹ *Exata-mente a de número 288, da edição Seix Barral, Barcelona, 2005.*

em que são mais transparentes e legíveis a ordem, a explicação, a impoção racional sobre as quais se fundamentam. É o caso, por exemplo, de *Ano zero*¹⁵, mas também de *New Roman Times*¹⁶, ou da própria *Helvetica Concentrated*.

A Literatura, aquela com L maiúsculo, de resto, corre bem perto, sobre um binário paralelo mas que, como muitas vezes acontece, pode-se encontrar muito antes do infinito. O jogo sutil e engenhoso dos títulos é uma demonstração disso: *Or, autrement*, por exemplo, é o título, mas também é a chave de leitura de uma obra que não passa do anagrama de “nature morte”¹⁷; em *New Roman Times*, por sua vez, o processo anagramático é aplicado às palavras e não às letras, de modo a sugerir um sentido escondido na banalidade da que talvez seja a fonte mais usada no mundo...

VIII BUSTROFEDÓN

É a propósito de literatura, com *Écran/Crayon* José Damasceno criou um trava-língua-calambour que teria ficado muito bem na boca de Bustrófedón, ou Bustrófedon, Bustródefon, Bustró, Bustrófono, Bustrófelix..., o inesquecível personagem do magistral romance de Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres*¹⁸. Criador inexistente de palíndromos (malgrado nunca lhe viesse “el mejor, el más difícil y el más fácil, el temible *yo soy*”, como diria, anos depois da sua morte, um outro protagonista do romance, Arsenio Cué), para o qual a vida inteira era um texto para se ler e reinventar, recitar, parafrasear, inverter e recriar,

Bustrófedón é também o autor, em uma página memorável¹⁹, do projeto de uma obra literária absolutamente incompreensível, escrita em uma máquina de escrever com as letras alteradas ao acaso, onde o texto abdica do próprio direito/dever de ter um sentido, para se tornar, *tout court*, imagem, quase pintura: obra de arte, em suma. A citação, *ça va sans dire*, mais uma vez, não é casual: mais uma vez, serve para fechar o círculo que começa com Damasceno e termina com Detanico e Lain, que, sem conhecê-la, quase refizeram essa página, no seu projeto para o livro *27. Bienal de São Paulo: Como viver junto*²⁰.

IX

FALSO MOVIMENTO

*White Noise*²¹, com *Paisagem selecionada / paisagem apagada*²² e *Broken Morse*²³, faz parte de uma trilogia que se poderia chamar “do falso movimento”, em que imagens fixas dão a impressão, gerada sempre através da sua decomposição ou seleção digital, de estar em movimento. *White Noise* é também o título de um romance de Don de Lillo²⁴, catálogo desapiadado dos medos e das ambições confusas de uma sociedade à deriva. Em acústica, por sua vez, o *ruído branco* seria caracterizado pela ausência de periodicidade e pela amplitude constante em todo o espectro de frequências: *seria*, porque, na realidade, o autêntico ruído branco não existe, dado que não existe um sistema capaz de gerá-lo. A coisa mais fascinante, de qualquer modo, é o fato dele ser chamado de *branco* porque uma radiação eletromagnética análoga, no interior da banda

²⁰ *Angela Detanico e Rafael Lain, Separação, 2006, projeto gráfico, 2 páginas.*

²¹ *Angela Detanico e Rafael Lain, White Noise, 2006, animação digital.*

²² *Angela Detanico e Rafael Lain, Paisagem selecionada / paisagem apagada, 2005, imagem animada, dimensões variáveis*

²³ *Angela Detanico e Rafael Lain, Broken Morse, 2006-7, animação digital, 13 seg. em loop; projeção: 186 x 274 cm; impressões fotográficas: 123 x 177 cm e 16 x 20 cm.*

²⁴ *Don De Lillo, White Noise, 1985.*

²⁵ *José Damasceno, Cartograma, 2000/2007, ferro e compassos, dimensões variáveis.*

da luz visível ao olho humano, a uma outra versão da história apareceria como uma luz totalmente branca. Talvez exatamente a mesma luz a época da sua criação até um ofuscante do sol tropical que projeta a sombra da viga contra o canto da casa de Robbe-Grillet, onde, veja o acaso, tudo parece ser sempre igual, imóvel e os tempos e os acontecimentos sobrepõem-se imperceptivelmente.

X

CARTOGRAFIAS

Um cartograma é um mapa no qual, através de representações mais ou menos esquemáticas de áreas geográficas, citam-se determinados dados estatísticos. É também, no nosso caso, uma obra de José Damasceno, em que uma linha vermelha, de repente, anima-se e torna-se tridimensional e, enquanto desenha uma espécie de cadeia montanhosa, ajuda uma revoada de compassos a ficar na ponta do pé, como em uma coreografia de dança²⁵. Pouco confiável, como todos os cartogramas, é, ao mesmo tempo, a representação de uma paisagem e a mesma paisagem, o mapa e o seu objeto. O equivalente ao antigo mapa empoeirado, esmaecido e quase ilegível, sobre o fundo amarelo de um antigo pergaminho, hoje é a fotografia de satélite, como aquela a partir da qual, em *White Noise*, o Photoshop lê e elimina, uma por uma, todas as cores, transformando a imagem em um enorme campo branco. A imagem de uma foto de satélite, vale a pena frisar, é aquela do mundo visto da distância sideral de onde não se consegue distingui-lo de seu próprio mapa. Talvez, o que assistimos aqui, então, seja só

XI

PROJETO - OBJETO

*Projeto-objeto*²⁶ ocupa, sozinho, a parede maior do pavilhão. Quase perdido entre milhares de gizes de cera e luas, estrelas, mapas e cartogramas, tem alguma coisa em comum com cada uma das obras que o circundam. É uma poesia quase tautológica, à la Francis Ponge, ou um pequeno poema visual, à la Joan Brossa, mas é também e sobretudo um desenho técnico, esboço de um arquiteto para uma obra que, porém, nunca deixará o papel onde vive e do qual se nutre, porque, como explica muito bem o título, o projeto desse objeto é ser objeto de um projeto, um pouco como o mapa que quer ser o território que representa, os nomes das estrelas que são as próprias estrelas, a esfera de granito que é a Lua na qual se inspira, e estas notas esparsas que são, no fundo, o texto à margem do qual são escritas...

*

²⁵ *José Damasceno, Cartograma, 2000/2007, ferro e compassos, dimensões variáveis.*

²⁶ *José Damasceno, Projeto-objeto, 2007, colagem, 130 x 25 x 90 cm.*

Texto em tempo T

Jacinto Lageira

A língua é um material tão constringido pelas suas regras, códigos e convenções que é dobrar a dificuldade a imposição de novos constringimentos numa prática artística na qual a linguagem é o instrumento principal. Se depois da fundação de Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais, as práticas literárias por constringimento de todo o gênero desenvolveram-se abundantemente, as artes plásticas tendo feito recurso a textos, palavras e letras \neq das vanguardas aos nossos dias \neq , inscreveram menos as suas pesquisas na valorização do significado do que na do significante da linguagem, ela mesma entendida como material. A poesia visual e concreta \neq - no Brasil podemos nos referir, por exemplo, à obra de Haroldo e Augusto de Campos - \neq já tinha igualmente explorado a plástica da linguagem através de inumeráveis espacializações, de cores, de suportes ou de matérias as quais minorizavam temporariamente as funções da mensagem para colocar o acento sobre a “função poética”. A linguagem era apreciada por ela mesma, pelas suas sonoridades e agenciamentos, pelas suas formas e grafias possíveis, tomando a visualidade vantagem sobre o sentido imediato. É, entre outras, nesta longa e rica história de uma certa produção poética que vêm ter lugar certos trabalhos de Angela Detanico e de Rafael Lain.

O lúdico é um outro elemento essencial do seu trabalho, ao ponto em que este induz o espectador em trilhos falsos se este não dispõe de um mapa para caminhar; dito de outro modo, do código que dá acesso à significação dos signos plástico-verbais. Porque é disso que se trata no procedimento que rege a composição nos néons e em *Nomes das estrelas*. A este respeito, mesmo quando ele é alongado até ao alógico ou ao *nonsense*, o material da linguagem é um sistema de constringimentos tão potente que, ou nós respeitamos um mínimo de regras ainda com o objetivo de manipular a linguagem, ou nos afastamos radicalmente para nos encontrarmos na plástica pura. Detanico e Lain operam aqui de tal modo que o aspecto estritamente visual das obras contém nele mesmo a linguagem modelizada ou semi-modelizada plasticamente. A teoria dos modelos \neq em matemática, em física e em lingüística \neq consiste em esquematizar, em reduzir a alguns termos e regras, um campo geralmente bem diferente daquele no qual ele será formalizado ou modelizado. Nos trabalhos de Detanico e Lain, é este gênero de transformação que é empregado, o qual é menos uma tradução do que uma transposição do visual em verbal ou do verbal em visual. Para que o modelo ou a formalização sejam operantes, devemos poder passar de uma estrutura a outra. Mesmo se as formas não são simples de identificar, o potencial de atualização da linguagem e do visual está ao alcance de todos mediante o conhecimento da regra ou do código.

Assim acontece com os néons aparentemente dispostos segundo um agenciamento estritamente plástico, espécie de paródia às obras de Flavin. Trata-se na realidade de uma reconfiguração do alfabeto Braille destinado aos cegos, o qual foi inventado por Louis Braille em 1829 (ele mesmo privado da sua visão na seqüência de um acidente), e que permite a leitura tátil das letras graças a pontos ligeiramente em relevo. Um caractere braille é representado pela combinação de 1 a 6 pontos dispostos sobre uma matriz de dois pontos de largura por três pontos de altura. Estes pontos são aliás aqui determinados pelas articulações entre os néons, assinalados unicamente pela sua ausência visual e tátil. Detanico e Lain ligaram os pontos entre eles graças aos tubos de néon \neq tal como em certos jogos de palavras cruzadas nós devemos juntar as letras espalhadas a fim de reencontrar a palavra escondida -, de modo a que uma pessoa tendo consciência do braille pode reconstituir a palavra. E mesmo reconstituí-la de modo tátil. A palavra é certamente visível e palpável, mas somente legível uma vez entregue a terceira codificação realizada a partir da formalização do nosso alfabeto corrente em braille. Ligando os pontos ausentes, Detanico e Lain tornaram visíveis os percursos dos dedos traçando, precisamente, uma linha invisível, mas corporalmente consumada. Para quem não vê, esta linha tênue é realmente traçada sob a ponta dos dedos. O sistema elaborado pelos artistas, simplesmente chamado *Braille ligado*, é então semi-modelizado, isto porque um segundo sistema de signos de linguagem é anterior à formação plástica dos elementos dos quais as significações e as funções são desviadas. Porém, trata-se claramente de um sistema significante, na medida em que todas as combinações existentes em braille integram uma outra plasticidade que nos reenvia à língua natural.

No sistema inteiramente modelizado de *Nome das estrelas*, a plástica dos objetos e das imagens não é mais a da linguagem ou das palavras trabalhadas nela mesmas as quais seriam tiradas de um sistema semiótico equivalente a uma estrutura lingüística. Enquanto que os néons são a variante de um alfabeto verdadeiro e universal, as estrelas são o resultado de uma codificação criada inteiramente por Detanico e Lain, em colaboração com Jiri Skala. As 26 letras do nosso alfabeto começaram por ser reduzidas convencionalmente a um ponto negro mais ou menos grosso segundo o conteúdo da tipografia dos caracteres Helvetica, como se estes estivessem comprimidos. A cada ponto, necessariamente diferente, corresponde uma letra e uma só. Graças a um computador, podemos escrever em pontos e basta-nos um *clac* para ver rapidamente aparecer nos caracteres Helvetica do nosso alfabeto a palavra ou a frase antes datilografada sobre a forma de pontos \neq ou inversamente. Podemos aumentar ou reduzir estes pontos, o seu valor manter-se-á idêntico, tal diâmetro codificando sempre a letra correspondente. Tal como os mapas do céu nos apresentam as estrelas sob a forma de pontos através da abóbada celeste e a sua magnitude (número que caracteriza o brilho de um astro) é representada para pontos mais ou menos importantes, Detanico e Lain tiveram a idéia singular, não de as unir como nos mapas \neq numa espécie de linguagem braille para as pessoas que vêm mas que não são astrônomos \neq mas de meter em relação as grossuras dos pontos modelizados da Helvetica com o nome das estrelas. Cada letra compondo o nome da estrela (por exemplo, Aldebaran, Bellatrix ou Nair al Saif) é deste modo figurada por círculos, os quais permitem visualizar literalmente a forma plástica do nome. Uma vez transferidas para o suporte, nós obtemos

ao mesmo tempo a magnitude da estrela escolhida e a magnitude do seu nome, sabendo, no entanto, que o brilho da imagem não corresponde à magnitude real das estrelas, mas é proporcional à quantidade de letras de seu nome. Tudo isto não tendo, evidentemente, sentido ou não tendo qualquer função a não ser no interior do sistema imaginado pelos artistas. Aqui é essencial a criação do sistema, com as relações de estrutura entre signos e os símbolos sem os quais a configuração é incompreensível. É assim que numerosos códigos recorrendo a inscrições ou a modalidades mais que estranhas (código da estrada, sinais marítimos, código de barras, telégrafos) puderam ser criados e tornarem-se funcionais. Detanico e Lain inventaram então um sistema de símbolos arbitrários no qual as regras significantes são inteiramente respeitadas. Aquilo que os lingüistas chamam de “códigos de segunda articulação” ou aquilo que o filósofo Nelson Goodman nomeia, mais geralmente, um “sistema notacional” com as suas relações sintáxicas e semânticas, sendo a música o exemplo típico deste gênero de notações.

Fazendo parte de um gênero diferente de trabalhos, *White Noise* consiste em selecionar na fotografia tirada por satélite de uma parte da Amazônia, as 256 cores disponíveis de um tela de computador, de fato, uma imagem digital comprimida para transmissão via internet. À medida que as cores presentes na imagem são selecionadas e invadem o tela da sua brancura (o branco não sendo mais do que a mistura de cores aditivas) aumenta proporcionalmente o som disponível no computador. O ruído branco do sonoro é assim equivalente ao ruído branco do visual, como se os pontos selecionados se transformassem simultaneamente no mesmo número de sonoridades. Se não parece ser intenção dos artistas apresentar uma qualquer metáfora da desflorestamento da Amazônia e da poluição do seu imenso rio, não nos podemos no entanto impedir de pensar nisso, na medida em que, o que chamamos de “ruído branco” é o som contínuo e indistinto produzido pelo impacto de milhares de gotas d’água. A brancura que invade surge como uma espécie de desertificação progressiva da imagem à medida que avoluma o som de um referente aquático tornado totalmente invisível.

As interações do sonoro, do visual e do verbal que Detanico e Lain metem em cena jogam assim sobre diferentes estratos significantes que têm todos em comum serem arbitrários ou convencionais mas não aleatórios. O aparente desregulamento ou desestruturação é já prevista pelo sistema que aqui preside. No entanto, a impressão final de certas obras, \neq em particular daquelas que apelam à manipulação dos pixels das telas, \neq é a de que elas dão a ver ou a entender, de um modo completamente diferente, uma espécie de representação estocástica (do grego *stokbastikos*, “conjunctural”) do conjunto. Como na musica estocástica, aqui os elementos crescem e decrescem, aparecem e apagam-se, tomam forma e desvanecem-se num dos mais estranhos indeterminismos. Tudo parece tão bem regido, agenciado e previsto que a entropia em direção à qual tende tudo isso mergulha-nos na perplexidade. Isto porque as representações dos alfabetos, as letras, as palavras ou as sonoridades diversas reenviam todas ao nosso uso quotidiano. Em última instância, as modelizações de Detanico e Lain são uma representação estocástica da realidade. Nós falamos, agimos, entendemos e produzimos gestos e sons que, freqüentemente, se distorcem, perdem a sua forma e significação inicial. E se as nossas palavras e ações podem retornar

mais ou menos a um certo estado original, sabemos que entretanto uma duração escoou-se, o tempo não é mais o mesmo, a realidade dos corpos, percepções, gestos e frases transformou-se literalmente. Para dizê-lo de uma maneira séria, e segundo a fórmula de Hegel, nós compreendemos que “uma forma de vida envelheceu”.

O jogo artístico de Detanico e Lain é então este *serio ludere* sem o qual nenhum jogo se pode desenrolar e fazer agir os jogadores. E o jogo que nos é aqui proposto consiste em jogar contra o nosso próprio tempo. Certamente que as escalas de grandeza temporal são incomensuráveis: um grande número de estrelas ainda perceptíveis a olho nu dissiparam-se no nada depois de muito tempo, se bem que são para nós ainda visíveis, dada a sua distância a milhões de anos-luz; perceber as interações do sonoro e do visual em *White Noise* não nos leva mais do que alguns minutos. Dizendo melhor: as escalas de grandeza intemporal são incomensuráveis à medida da temporalidade humana. O que pode passar por uma banalidade é-o menos quando consideramos que os construtores de certos locais megalíticos do neolítico \neq tal como Nabta Palya (Alto Egipto) de 6000 a 6500 anos a.C., ou Stonehenge (Wiltshire, Inglaterra), 5000 a.C. \neq viam já as mesmas estrelas que nós hoje em dia. Num noutro extremo e à nossa escala, para além de sentirmos e percebermos o envelhecimento do nosso corpo, a maneira mais imediata de sentir o fluxo da nossa temporalidade não é outra a não ser a nossa linguagem. Ela temporaliza não somente as ações e os cortes espaço-temporais nas quais nós evoluímos mas, sobretudo, ela temporaliza-nos existencialmente. A linguagem ancora-nos no tempo e faz de nós seres para os quais a existência é literalmente ritmada pela sua temporalidade.

Quando eles recorrem a sistemas de linguagens imaginárias, Detanico e Lain têm sempre o cuidado de não fazer invenções impossíveis ou ilógicas, já que elas seriam inoperantes se elas não tivessem ligações com a nossa linguagem, como o nosso corpo, com a nossa consciência do tempo. É aqui que nós tropeçamos de novo sobre a potência dos sistemas e dos seus constrangimentos. Ainda querendo-o, seriam eles \neq ou seríamos nós \neq capazes de sair da temporalidade que nos marca, que nos fixa e nos conduz? Podemos certamente imaginar uma temporalidade sem linguagem \neq aquela dos animais é assim - mas o sentido ou a sensação do tempo não seria nunca abolida. Debaixo de uma aparência agradável e divertida que espicaça a nossa curiosidade, os jogos sonoros e visuais que propõem Detanico e Lain têm precisamente toda a seriedade da aparência: ela não é e não permanece mais do que aparência. E se tentarmos Estamos em casa, no mundo estranho, inexplicável, que surge de si próprio. Há movimentos cortantes, abruptos, linhas que nos transportam, esferas que se dividem em esferas, níveis de projeção geométrica. Mas uma geometria incandescente, alimentada por uma imaginação devoradora.

*

Exercícios de rigor volátil

José Thomaz Brum

Démonter et remonter jusqu'à l'intensité
- Robert Bresson, 1975

Falamos do laboratório do artista. Dele surgem peças de imobilidade enganosa, que contém um enxame de acontecimentos ópticos, táteis, mentais. Ao fluxo contínuo da realidade existente, responde aqui a altíssima tensão da forma exata. Uma exatidão construída com a volúpia de uma imaginação de poeta. O espaço se curva, se amplia, prolifera. O artista recorta, extrai, projeta.

Entramos no laboratório imaginário. Aí se produzem paisagens voláteis com a solidez do granito. Ferramentas cartográficas que desenham um relevo iminente. Ao longe passa o filme da esfera inconstante, aquela que vaga da Terra à Lua, da representação à realidade da matéria.

Podemos percorrer aos poucos estes saltos complicados, ou apreendê-los em um jogo lúdico em que construir é sinônimo de explorar uma *terra incognita*. Investigação espacial (e densa) do mundo que se complica a cada olhar, a obra de José Damasceno é uma síntese abrupta de algo que sempre nos escapará.

Estamos em casa, no mundo-densidade, indomesticável, que salta diante dos olhos. Nosso pequeno planeta comporta essas proezas.

*

Angela Detanico, Rafael Lain

- obras expostas -

Angela Detanico, Caxias do Sul, Brasil, 1974

Rafael Lain, Caxias do Sul, Brasil, 1973

Vivem e trabalham entre [live and work between] São Paulo e [and] Paris

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS [SELECTED SOLO EXHIBITIONS]

2007 Inverse Times, Musée Zadkine, Paris, França

2006 After Utopia, Pharos Centre for Contemporary Art, Nicosia, Chipre

2005 About to say, Martine Aboucaya, Paris, France

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS [SELECTED GROUP EXHIBITIONS]

2006 Echigo-Tsumari Art Triennial, Echigo-Tsumari, Japan

2005 On Difference #1, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany

2004 26 . Bienal de São Paulo

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA [SELECTED BIBLIOGRAPHY]

RENARD, Émilie, Flatland – al fil de l'eau, Paris, La Ferme du Buisson/Martine Aboucaya, 2005

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo & CURY, Pedro (orgs.), 9 . Mostra Internazionale d'Architettura di Venezia – Padiglione Brasile, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

LAGNADO, Lisette, "Angela Detanico et Rafael Lain. Du langage partout", Parachute, 118, 2005.

BRAILLE LIGADO

2007

sistema de escritura para lâmpadas fluorescentes

[writing system for neon lights]

dimensões variáveis

[variable dimensions]

star names

ALDEBARAN

THEEMIN

SCEPTRUM

HASSALEH

AL ANZ

HAEDI

CURSA

CAPELLA

RIGEL

BELLATRIX

ALNATH

NIHAL

MINTAKA

THABIT

MEISSA

NAIR AL SAIF

ALNILAM

ALNITAK

PHAET

2007

sistema de escritura para lâmpadas fluorescentes

[writing system for neon lights]

dimensões variáveis

[variable dimensions]

WHITE NOISE

2006

animação, cor, som [animation, color, sound]

5"37"

Rio de Janeiro, Brasil, 1968
Vive em [lives in] Rio de Janeiro

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS [SELECTED SOLO EXHIBITIONS]

2006 Inframarket, Galeria Thomas Dane, Londres [London]
2005 Imminent Circuit, The Project LA, Los Angeles
2004 Observation Plan, Museum of Contemporary Art, Chicago

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS [SELECTED GROUP EXHIBITIONS]

2006 Biennale of Sydney – International Festival of Contemporary Art, Sydney
2005 L'esperienza dell'arte, Padiglione Itália, curated by Maria de Corral, 51 Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Veneza [Venice]
2004 Estratégias Barrocas – Arte Contemporânea Brasileira, Centro Cultural Metropolitano de Quito

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA [SELECTED BIBLIOGRAPHY]

Cat. exp. José Damasceno Trabalhos 1992-1998, São Paulo, Galeria Camargo Vilaça, 1998.

DEL CORRAL, Maria (org.), "José Damasceno" IN: cat. exp. 51 . Esposizione Internazionale d'Arte, L'Esperienza dell'Arte, Veneza, Marsilio/Fondazione La Biennale di Venezia, 2005.

FORTES, Márcia; GABRIEL, Alexandre e SARDEMBERG, Ricardo (orgs.), José Damasceno, São Paulo, Galeria Fortes Vilaça, 2001.

ÉCRAN/CRAYON,
2007
105.600 gizes de cera [crayons]
400 x 12 x 264 cm

PROJETO-OBJETO
[PROJECT-OBJECT],
2007
Colagem [collage]
130 x 25 x 90 cm

VIAGEM À LUA
[TRIP TO THE MOON],
1997/2007
Granite [granite]
80 cm ø

CARTOGRAMA
[CARTOGRAM],
1999/2007
Ferro e compassos [iron and compasses]
260 x 400 x 230 cm

Cortesia [courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 8-9
Brazilian Pavilion in Venice
[Pavilhão Brasileiro em Veneza], 2002
Photo Glória Bayeux

p. 12
Chapter II "The referee and the translator" from
"Notes in the margins of an imaginary text" set in
[diagramado em]
Helvetica concentrated, 2004
Angela Detanico, Rafael Lain, Jiri Skala
Digital typeface [tipografia digital]

p. 13
crédito viagem à lua

Observation Plan, 2003
José Damasceno
30.000 pencils [30.000 lápis]
800 x 1700 cm
Exhibition view at [vista da exposição no] Museum of
Contemporary Art, Chicago
Collection of the artist [coleção do artista]
Photo Michael Raz-Russo
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 14-15
Trilha Sonora, 2001
José Damasceno
Hammers on wall [martelos na parede]
Dimensions variable [dimensões variáveis]
Coleção Inbotim Centro de Arte Contemporânea,
Brumadinho, Minas Gerais, Brasil
Photo Pedro Mota
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 16-17
Dance Floor (step by step), 2006
José Damasceno
Marble [mármore]
Detail, exhibition view [detalhe, vista da exposição]
Inframarket at Thomas Dane Gallery, London
Dimensions variable [dimensões variáveis]
Collection Dimitris Daskalopoulos, Greece
Photo Thierry Bal
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 18
Aldebaran, 2007
Angela Detanico, Rafael Lain
Text set in Helvetica concentrated, ink jet print
on paper, engraved plexiglas [texto em Helvetica
concentrated, impressão jato de tinta sobre papel,
acrílico gravado]
42,5 x 42,5 cm. Detail [detalhe]
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris /
Galeria Vermelbo, São Paulo

p. 19
New Roman Times, 2006
Angela Detanico, Rafael Lain
Text set in [texto em] Times New Roman
Dimensions variable [dimensões variáveis]
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris / Galeria
Vermelbo, São Paulo

Cabrera Infante

p. 20-21
Or, autrement, 2006
Angela Detanico, Rafael Lain
2-channel animation, color, silent
[animação em dois canais, cor, silêncio] 8'32"
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris /
Galeria Vermelbo, São Paulo

p. 22
Ano zero, 2007
Angela Detanico, Rafael Lain
Animation, black and white, silent
[animação, branco e preto, silêncio]
Montagem com quadros da animação
2' in loop
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris /
Galeria Vermelbo, São Paulo

p. 24-25
Selected landscape/Deleted landscape, 2005
Angela Detanico, Rafael Lain
2-channel still projection, black and white, silent [projeção
em dois canais, branco e preto, silêncio] Loop
Stills from animation
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris /
Galeria Vermelbo, São Paulo

p. 26
Text set in [texto diagramado em]
Helvetica concentrated, 2004
Angela Detanico, Rafael Lain, Jiri Skala
Digital typeface [tipografia digital]

Text set in [texto diagramado em]
Braille ligado, 2006
Angela Detanico, Rafael Lain
Digital typeface [tipografia digital]

p. 31
Helvetica concentrated, 2004
Angela Detanico, Rafael Lain, Jiri Skala
Digital typeface [tipografia digital]

p. 32
Star with proper names compiled by the [estrelas com
nomes próprios compiladas pelo] Bright Star Catalogue, 5th
Revised Ed., Hoffleit+, 1991, Yale University Observatory.

p. 33
Helvetica concentrated – outline letters
from A to Z, 2007

p. 34
Sceptrum, 2007
Angela Detanico, Rafael Lain
Text set in Helvetica concentrated, ink jet print
on paper, engraved plexiglas [texto em Helvetica
concentrated, impressão jato de tinta sobre papel,
acrílico gravado]
42,5 x 42,5 cm
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris / Galeria
Vermelbo, São Paulo

p. 35
Bellatrix, 2007
Angela Detanico, Rafael Lain
Text set in Helvetica concentrated, ink jet print
on paper, engraved plexiglas [texto em Helvetica
concentrated, impressão jato de tinta sobre papel,
acrílico gravado]
42,5 x 42,5 cm
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris / Galeria
Vermelbo, São Paulo

p. 36-37
Excerpt from [trecho do texto] Text in time T set in
[diagramado em]
Braille ligado, 2006
Angela Detanico, Rafael Lain
Digital typeface [tipografia digital]

p. 38-41
White noise, 2006
Angela Detanico, Rafael Lain
Animation, color, sound [animação, cor, som]
DURATION
Stills from animation
Satellite image from [imagem de satélite] NASA/The
Visible Earth <http://visibleearth.nasa.gov/>
Courtesy [cortesia] Martine Aboucaya, Paris / Galeria
Vermelbo, São Paulo

p. 44
A Gruta, 2006 (After Johann Moritz Rugendas,
Grottes Près de St. Jozé, 1835)
José Damasceno
collage on photograph [colagem sobre fotografia]
90 x 130 cm Edition of 5
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 46-47
Foto Crepe, 2006
José Damasceno
Photograph and tape [fotografia e fita crepe]
Photograph by Joana Traub Csekö
100 x 67 x 10 cm
Photo Vicente de Mello
Edition of 5
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 48
Project for the Brazilian Pavilion in Venice [Projeto
para Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza], 2007
José Damasceno
Section view [corte]
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 49 - 51
Project for the Brazilian Pavilion in Venice [Projeto
para Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza], 2007
(model [maquete])
José Damasceno
Photo Joana Traub Csekö
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 52
Viagem à Lua, 1997
(model [maquete])
José Damasceno
Wood [madeira] Ø14 cm
Coleção Artur Barrio, Rio de Janeiro
Photo Joana Traub Csekö
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 53
Viagem à Lua, 2007
(model [maquete])
José Damasceno
Marble [mármore] Ø 23 cm
Photo Joana Traub Csekö
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 54-55
Projeto – Objeto, 2006
José Damasceno
Mixed media [técnica mista]
45 x 63 x 9 cm
Coleção Nelson Diz, Rio de Janeiro
Photo Vicente de Mello
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 56
Sketch for [estudo para] Projeto-Objeto, 2007
José Damasceno
Collage [colagem]

p. 57
Cartograma, 2000
José Damasceno
Iron and compasses [ferro e compassos]
Dimensions variable [dimensões variáveis]
Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro
Photo Everton Ballardín
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

p. 59
Elevador, 2006
José Damasceno
29 x 21 cm
Lithograph ctp plate [litografia em chapa ctp]
Photograph by Joana Traub Csekö
Edition of 30
Printed by [impresso por] Iuri Frigoletto
Photo Vicente de Mello
Courtesy [cortesia] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

- exhibition production [ficha técnica] -

CURATORSHIP [CURADORIA]
Jacopo Crivelli Visconti

Fundação Bienal de São Paulo would like to thank
[A Fundação Bienal de São Paulo gostaria de agradecer]:

PRODUCTION [PRODUÇÃO]
Bartolomeo Gelpi
Liliane Fratto
Vânia Mamede

Galeria Vermelho, São Paulo
Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
G-Inter, São Paulo
Faber Castell, São Paulo

EXHIBITION SET UP [MONTAGEM]
Joacyr Salles Barros Filho

Angela Detanico and Rafael Lain would like to thank
[Angela Detanico e Rafael Lain gostariam de agradecer]:

SHIPPING [TRANSPORTE]
G-Inter

Martine Aboucaya,
Françoise e Jean-Philippe Billarant,
Eric Binnert,
Eduardo Brandão,
Eliana Finkelstein,
Jacinto Lageira,
Lili Laxenaire

CATALOGUE EDITION [EDIÇÃO DO CATÁLOGO]

EDITORS [EDITORES]
Jacopo Crivelli Visconti
Ana Gonçalves Magalhães

José Damasceno would like to thank
[José Damasceno gostaria de agradecer]:

GRAPHIC PRODUCTION [PRODUÇÃO GRÁFICA]
Ana Elisa de Carvalho Silva

ENGLISH COPYEDITING [REVISÃO INGLÊS]
John Norman

For Joana with love
[para Joana com amor e todo carinho]

GRAPHIC DESIGN [PROJETO GRÁFICO]
Angela Detanico e Rafael Lain

PRE-PRINT [PRÉ-IMPRESSÃO]
Bureau São Paulo

Jacopo Crivelli Visconti,
Marcia Fortes,
Alessandra Ragazzo D'aloia,
Maurício Pereira,
Vânia Mamede,
Ana Magalhães,
Ana Elisa de Carvalho,
G-Z Arnold,
Katia Holz,
Betão,
Gilmara Zanin,
Izabel Trinas,
Marcus Wagner,
Sra. Terezinha,
Douglas Alves,
Antonio Marcheti

PRINT [IMPRESSÃO]
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

PAPER [PAPEL]
Body [miolo]: couché fosco 145 gr.
Cover [capa]: cartão Art Premium 330 gr.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
Parque do Ibirapuera – Portão 3 – pavilhão da Bienal
04094-000 – São Paulo – SP – Brasil
tel.: 0055-11-5576 7600
fax: 0055-11-5549 0230
www.bienalsaopaulo.org.br



imprensaoficial

SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA



ISBN 978-85-85298-30-2
9 7 88585 298302