



SCHWANKE

HABITAR OS INCORPORAIS

O ARTISTA E SUA SINGULARIDADE POÉTICA

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC 1951 – 1992) começou sua vida artística em meados dos anos 70, enquanto estudava Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Sua produção resultou em cerca de cinco mil peças entre desenhos, pinturas, instalações, esculturas e projetos. Realizou exposições individuais e participou de coletivas, obtendo dezenas de prêmios nacionais e deixando obras em locais como Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Museu de Arte do Rio (MAR-RJ) e Museu Oscar Niemeyer (MON-PR).

Sua bagagem formada por leituras, viagens e interlocuções com importantes críticos e artistas permite perscrutar a complexidade com que depurou diferentes referências em sua produção artística. De um lado, alcançou experimentações bastante racionais advindas do construtivismo, do minimalismo e do concretismo, apropriando-se de objetos industrializados e de uso cotidiano, tais como perfis de persiana, prendedores de roupa, mangueiras e outros objetos plásticos. De outro lado, processou dimensões mais emocionais e gestuais que vão do barroco ao expressionismo, passando pelo dadaísmo, surrealismo e informalismo, além da pop art e da arte povera, resultando nos desenhos, colagens, pinturas e instalações em que fez uso de papelão e jornal, espetos de ferro e fontes luminosas. Entretanto, não se trata de um procedimento polarizado, mas de uma travessia incessante. A concomitância torna-se um elo entre essas duas possibilidades aparentemente antagônicas, sendo que os procedimentos de encaixar, emparelhar, alinhar não estão longe de expurgar, trepidar, fibrilar.

O CONJUNTO DAS OBRAS E O CONCEITO DE INCORPORAL

Os estóicos consideravam que o mundo era composto de corpos, mas reconheciam que certas coisas não os tinham. Assim, chamavam de incorporal tudo aquilo que não podia ser medido ou pesado, quantificado ou que ocupasse lugar. Na mais imensa vastidão do espaço e no mais diminuto instante, no mais íntimo e na mais obscura exterioridade, no mais pulsante e renitente, no que sempre volta e no que sempre escapa, era lá que ele estava. A esta dimensão do mundo pertenciam o sonho e a memória, a obstinação e a imaginação, o tempo e o próprio pensamento. Se a tarefa da arte é aproximar-se das forças heteróclitas e inexprimíveis, imponderáveis e incongruentes que existem no mundo, se a arte vive em zonas inextensas e indeterminadas, então é possível dizer que a matéria da arte se refere aos incorporais. Há neles uma incompletude e falta, sendo por esta condição, constantemente frequentados e revisitados.

Num texto não datado em que encena um questionário com perguntas e respostas sobre arte, Schwanke observa que: *As coisas oferecidas pelo criador a outro indivíduo devem ser apenas referenciais para que o receptor passe a criador e o círculo da criação se desenvolva em progressão geométrica, pois o importante tem que ser a criação, e não a limitação da coisa criada com relação ao indivíduo criador (...) existe um processo mental dependente e independente do processo humano.*¹

Tal entendimento, que se encontra bastante identificado com as premissas do coeficiente duchampiano, ratifica-se no projeto de uma obra feita para uma exposição em Fortaleza em findos 80: *Não quero nada com a visualidade, quero o exercício dos sentidos com a imaginação.*² Assim, nem sujeito nem objeto, nem aparência nem essência, mas o conceito compreendido como coisa mental, uma unidade móvel capaz de acionar um fluxo entre o pensamento e o artista, o artista e a obra, a obra e o espectador, o espectador e o pensamento, um incorporal.

¹PEDROSO, Néri. Filigrana. In KLOCK, Kátia et al. (orgs.). *Percurso do Círculo*. Florianópolis: Contraponto, 2010, p. 42

²PEDROSO, Néri. Filigrana. In KLOCK, Kátia et al. (orgs.). *Percurso do Círculo*. Florianópolis: Contraponto, 2010, p. 49

PISO TÉRREO

ENTRADA Em meados dos anos 80 Schwanke criou formas que eram, ao mesmo tempo, humanas e esquemáticas, figurativas e abstratas, pintura e desenho. Num de seus textos, em que escreveu sobre o problema do real e do virtual em relação ao espectador, observou: *O anverso pode completar o verso e vice-versa, essa propriedade, inerente ao desenho ainda no campo físico, pode ser levada ao metafísico. Na metafísica o enfoque de as duas partes se completarem, assume um aspecto mais amplo, a lógica investe no campo da sutileza, o sutil é o todo (...) as coisas, muitas vezes podem aparentar o inverso do que são, um pouco e às vezes.*³

HALL Em Mandala, pode-se reconhecer um objeto feito pelo ato de enrolar uma mangueira até que ela se torne um diagrama geométrico com sentidos exotéricos e ritualísticos, com poderes vertiginosos e encantatórios destinados à concentração e meditação. Esse efeito estonteante e hipnótico que reverbera num além olho, certamente não passou impune à vocação convulsa do orgânico em direção à supressão dos limites da mera visualidade, confirmando o círculo como a figura mais perfeita da geometria- que perfazemos diariamente com o movimento de rotação da terra...⁴

ESCADA No livro intitulado Bestiário, de Julio Cortázar, há um conto denominado Cefaléia em que são apresentados seres sagazes e malevolentes, denominados Sem título (*Mancúspias*). Sendo que os machos, quando adultos, emitem um pio estridente e as fêmeas produzem uivos afiados, sofrem de dores de cabeça que transmitem aos seus tratadores, causando-lhes vertigens e alucinações. Na narrativa, não é possível distinguir com clareza se estes sintomas acometeram o protagonista ou se o que ele descreve é parte de uma realidade circundante que testemunha. Nas três telas pintadas em tinta vinílica e sem título, formas corporais indivisas e indeterminadas, excessivas e inconclusas, alheias a qualquer protocolo ou moralidade, parecem inserir a própria pintura num campo de produção de sensações, cuja fatura procura tocar os efeitos dramáticos e delirantes de um distúrbio encefálico.

³SCHWANKE, Luiz Henrique. Verso e anverso. In: GUERREIRO, Walter. **Rastros**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011, p. 119 a 121.

⁴PEDROSO, Néri. Filigrana. In: Op. cit., p. 49.

SALAS *Fibrilação* pode ser a chave para pensar algumas questões contempladas nas obras que comparecem nestes três ambientes. Trata-se de um díptico que remete aos movimentos que dilatam e contraem os músculos cardíacos, sístole e diástole, permitindo que este órgão se alterne entre cheio e vazio, ruidoso e silencioso. Ocorre que a alteração que faz com que os batimentos necessários à circulação sanguínea ocasiona um estresse que pode levar à falência e à morte. O movimento de incorporação e entrelaçamento entre orgânico e inorgânico também comparece em outros trabalhos feitos a partir de material plástico, onde cada composto de cores e linhas rigorosamente ordenadas parece guardar um segredo que se insinua na convivência entre cálculo e reverberação, regra e variação, correção e incorreção, forma e caos, luz e sombra.

Recusando a pureza das fórmulas modernistas, o artista faz do orgânico um módulo e da grade um informe, buscando a aparição que se dá a ver nos enquadramentos de uma espécie de janela obliterada, através da qual o olho cede lugar ao conceito. Refazendo uma conversa sobre os procedimentos pictóricos em outros termos, recoloca a questão das pinceladas e dos padrões geométricos. O mesmo acontece com as maletas e os galões dispostos num enquadramento como se estivessem numa tela, mas em desacordo com as noções de superfície e profundidade, forma e conteúdo que lhe caberiam. Assim, por outros meios, a pintura emerge como uma questão a interrogar sobre o que lhe é intrínseco e também o que lhe escapa até tornar-se coisa outra.

JARDIM

Cobra Coral foi concebida dentro de um conjunto de proposições para serem instaladas em locais públicos, operando com a composição modular de baldes nas cores vermelha, preta e branca, medindo entre 20 e 30 metros e apresentando-se como estrutura anelada e vertebral destinada a assemelhar-se ao movimento rastejante da serpente. Neste trabalho que só foi realizado após a morte do artista, o contraponto entre artificial e orgânico aponta a imagem viperina que anuncia certo perigo e possibilidade de envenenamento. Ao mesmo tempo associa-se aos brinquedos infantis, por meio das possibilidades de construção do inusitado e de reestruturação da matéria como jogo lúdico. Sem esquecer as intervenções urbanas e as articulações modulares que dão forma maleável e cinética às esculturas, ao ocupar um lugar da paisagem e redimensionar o corpo do espectador, observa-se que o artista não busca uma interatividade intimista, mas pede uma transitividade do espectador para experimentar a obra no espaço, dando vida à fábula serpentina e gerando uma dimensão reflexiva na relação entre o objeto e o corpo, o conceito e mundo.



PISO SUPERIOR

Schwanke

SALA À DIREITA O abstracionismo geométrico de Mondrian é tratado com irreverência ao ser re combinado meticulosamente com pequenas imagens decalcadas de atletas. O que seria o corpo de um santo na tela do pintor renascentista Antonello de Messina se contrapõe a partes fragmentadas do corpo masculino, desenhadas de modo tão perfeito que se assemelham a três pequenas e delicadas colagens sobre páginas brancas, onde se reconhece rosto, braço e parte inferior do tronco e pernas. O mesmo erotismo se apresenta em outras duas séries. Numa parede encontram-se perfis que remetem à cabeças masculinas, cujas nuances de preto, vermelho e branco lembram cores de edema e sofrimento da carne, contemplado também na alusão à coroa de espinhos. Em outra parede, como croquis de moda ou cartazes publicitários, desenhos de torsos intensificados pela pintura dos calções coloridos ganham destaque como ironia transgressiva, onde o orgânico se dá a ver como força perturbadora que inscreve na repetição das formas não sua diferença, mas a dissolução do princípio subjetivo e individualizante.



SALA FINAL DO

Remetendo ao que poderia problematizam, de modo conc O aglomerado de coisas dís secreta que não é nem quadro do bidimensional, preservanc gabinetes fluxus e os cubos m

NO CORREDOR À ESQUERDA Entre o esplendor de uma *Claro-Escuro* apresenta em seu primeiro plano um enorme plotter que reproduz um incidir nesta obra: os minuciosos desenhos feitos em findos dos anos 70 que refe começo dos 80 e a experimentação com materiais industrializados dos findos de 8 pelo plano de trás, o qual é constituído por uma grade com holofotes e espetos, cu Porém, a mesma luz que serve para produzir um efeito luminoso e divinal na ce claridade inundante e sem contraste acaba por se constituir como uma aparição de que a figuração de um corpo sagrado remete ao incomensurável e ao inquantificá forma e desmedida, entre o que se define e o que se desfaz, elo indissoluto que s exatidão e a extâse, a matéria e o incontemplável, Schwanke busca uma concilia mas a presença de todas as medidas ao mesmo tempo.



SALA MENOR

Páginas de revista recebem sonetos feitos por meio de simples traços que obliteram as palavras, deixando ver um fundo, cujas imagens não se sabe se estão ali de modo cifrado ou aleatório. Contraponto aos sonetos que parecem surgir de gestos mais espontâneos e quase automáticos, comparecem outros três sonetos onde a premeditação está mais explícita, através do recurso de decalques de flores, peixes e insetos alinhados com obstinada perfeição e minúcia, mas que, ainda assim persistem como a própria figuração de uma poesia muda e como linguagem poética interdita ao significado.

Confirmando que ao artista cabe o poder demiúrgico de transformar a matéria para fazer surgir outra coisa, no encontro de duas paredes em quina, encontra-se outra série de quase inacreditável fatura: desenhos com ecoline e lápis de cor fazem referência a Leonardo da Vinci, George de La Tour, Antônio Canova e Renoir. Porém tais artistas não podem ser identificados pela completude figurativa das suas obras, mas por um pequeno detalhe que invade os desenhos com a mesma intensidade e soberania com que um sonho expande e faz cintilar o que era somente um diminuto e despercebido fragmento diurno, fazendo com que um quase nada se torna uma inteireza.

CORREDOR À ESQUERDA

ser um pequeno palco ou vitrine, seis caixas
iso e cifrado, a continuidade das coisas no mundo.
pares de cada uma constitui uma dramaturgia
o tridimensional, nem escultura que se aproxima
do certas afinidades com as caixas dadaístas, os
minimalistas.



cena sagrada e o maravilhamento de uma cena fílmica paralisada, a instalação
a tela de Caravaggio. Todo o pensamento que marcou a trajetória do artista parece
reenciavam a história da arte e o design, os enigmas contemplados nas caixas do
0. Trata-se de uma síntese configurada numa única e espantosa imagem, afetada
suas formas o olho tenta inadvertidamente apreender.

ena da descida da cruz, impede a percepção objetiva deste segundo plano. Uma
estabilizadora, produzindo um efeito de luz sobrenatural, um estado onírico em
vel. O olho que se abisma no excesso de visibilidade é afetado pelo convívio entre
e instaura entre a estrutura e o caos. Assim, entre a premeditação e o onírico, a
ção impossível, confirmando que a desmesura não é o contrário do mensurável,

FICHA TÉCNICA

Coordenação

Eneleo Alcides *(Fundação Cultural Badesc)*

Maria Regina Schwanke Schroeder *(MAC/Instituto Schwanke)*

Curadoria

Rosângela Miranda Cherem

Curadoria assistente

Carolina Ramos Nunes *(1ª assis.)*

Anete George *(2ª assis.)*

Arte educação

Carolina Ramos Nunes

Articulação

Néri Pedroso

Logística

Carlos Franzoi

Gabriela Maria Carneiro de Loyola

Mônica Juergens

Design

Bianca Justiniano dos Santos

Montagem

Flávio Brunetto

Ass. de imprensa

CCR Gestão de Comunicação

Néri Pedroso

OBRAS QUE APARECEM NESSE FOLDER

Claro-Escuro, 1990 | 3x2,03x1m | Plotagem, ferro, 24 spots de luz, 24 espetos de churrasco. [A foto deste folder corresponde à montagem feita em 2003, em *Moinho Novo Rebouças, Curitiba*].

Sem título, 1991 | díptico | 1,63x1,70m e 1,20x1,23m | perfis de plástico

Mandala, 1989 | 1,5m de diâmetro | plástico e madeira

Cobra-coral, 1989 | 30m | plástico e cabo de aço

A Vênus Triunfante Paulina Bonaparte Borghese, de Canova, 1978 | 0,62x0,35m | desenho, ecoline, lápis de cor sobre papel

A Noiva, 1982 | 0,43x0,40x0,10m | madeira, vidro e flores de laranjeira

