

Alcides, Eneléo e Cherem, Rosângela (orgs.)
Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffmann
138 p.

ISBN 978-85-66820-03-4

1. Catálogo de Arte Contemporânea.
2. Exposição Exprimível do Vazio de Juliana Hoffmann .

CDD 66820

FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

DIRETORIA EXECUTIVA

ENELÉO ALCIDES
DIRETOR GERAL

HELENA MAYER
DIRETORA ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

CONSELHO CURADOR

JUSTINIANO PEDROSO
PRESIDENTE DO CONSELHO CURADOR

OLÍVIO KARASEK ROCHA
LUIZ HILTON TEMP
LUCIANO DE MARCO
CONSELHEIROS

CONSELHO FISCAL

AMAURI EVALDO NAU desde 08/2017
JOSÉ HENRIQUE WAGNER desde 08/2017
RUI CARLOS CORDIOLI desde 08/2017

EQUIPE DE PRODUÇÃO DA FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

BIANCA JUSTINIANO SANTOS designer gráfico
CAROLINA RAMOS NUNES arte educadora
CLARICE DANTAS produtora cultural, até 09/2017
JONAS LAURIANO administrativo financeiro
KARINE JOULIE produtora cultural, desde 10/2017

CATÁLOGO

PROJETO EDITORIAL, ORGANIZAÇÃO E TEXTO
ENELÉO ALCIDES
ROSÂNGELA CHEREM

PROJETO GRÁFICO
BIANCA JUSTINIANO DOS SANTOS
ENELÉO ALCIDES

EDIÇÃO DE IMAGENS
BIANCA JUSTINIANO DOS SANTOS
CLARICE DANTAS
KARINE JOULIE

REVISÃO GERAL DE TEXTOS
EQUIPE DA FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

TRADUÇÃO
OSMAR YANG

FOTOGRAFIAS
PHILIPPE ARRUDA
RODRIGO SAMBAQUI
JULIANA HOFFMANN
CLARICE DANTAS

EXPOSIÇÃO

CIRCUITO PROPAGACÕES
PARCERIA SESC/SC - FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

CURADORIA
JULIANA CRISPE

PROJETO GRÁFICO
BIANCA JUSTINIANO SANTOS
ENELÉO ALCIDES

FOTOGRAFIAS
PHILIPPE ARRUDA
RODRIGO SAMBAQUI
JULIANA HOFFMANN
CLARICE DANTAS

EQUIPE DE PRODUÇÃO DO SESC
MARISTELA MEDEIROS
PATRÍCIA GALELLI
DEISE DE LUCA
LEONARDO KUFNER
SANDRA CHECRUSKI

GALERIAS

GALERIA MUNICIPAL DE ARTE DO CENTRO DE CULTURA E EVENTOS | CHAPECÓ
01 JUN - 07 JUL/2017
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC | FLORIANÓPOLIS
20 JUL - 24 AGO/17
GALERIA DE ARTE DO SESC | JARAGUÁ DO SUL
01 SET - 20 OUT/17
GALERIA DE ARTE DO SESC | JOINVILLE
09 NOV - 29 DEZ

- 07** EXPRIMÍVEL DO VAZIO E O CIRCUITO PROPAGAÇÕES
EXPRESSIBLE OF THE EMPTINESS AND THE PROPAGATIONS CIRCUIT
ENELÉO ALCIDES
- 13** EXPRIMÍVEL DO VAZIO
EXPRESSIBLE OF THE EMPTINESS
JULIANA CRISPE
- 17** A ARTE DA RUINOLOGIA
THE ART OF RUINOLOGY
ANA LUIZA ANDRADE
- 34** INVENTÁRIO, ACUMULAÇÃO E ACIDENTE
INVENTORY, ACCUMULATION AND ACCIDENT
KELLYN BATISTELA
- 53** A EROSÃO DOS LIVROS E A VEEMÊNCIA DAS LINHAS
THE EROSION OF THE BOOKS AND THE VEHEMENCE OF THE LINES
RAFAELA MARIA MARTINS
- 69** FASCÍNIO E ATRAVESSAMENTO
FASCINATION AND CROSSING
ANNA MORAES
- 83** INATUALIDADE, ESPECTRO E RUÍNA
OUTDATEDNESS, SPECTER AND RUIN
ROSANGELA MIRANDA CHEREM
- 94** ESPAÇOS
GALERIA MUNICIPAL DE ARTE DO CENTRO DE CULTURA E EVENTOS | CHAPECÓ
FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC | FLORIANÓPOLIS
GALERIA DE ARTE DO SESC | JARAGUÁ DO SUL
GALERIA DE ARTE DO SESC | JOINVILLE
- 130** ABERTURAS
- 132** RODA DE CONVERSA
- 134** BIOGRAFIA



EXPRIMÍVEL DO VAZIO E O CIRCUITO PROPAGAÇÕES

Eneléo Alcides

Exprimível do Vazio, de Juliana Hoffmann foi selecionada através do Edital 2017 da Fundação Cultural Badesc para ocupar o Espaço Fernando Beck, concorrendo com outras 76 propostas analisadas por uma comissão formada pelo curador Fabrício Peixoto, pela jornalista Néri Pedroso e pela produtora cultural Denise Bendiner. No mesmo ano, a Fundação assinou um acordo de parceria com o SESC/SC promovendo a circulação pelo Estado nas galerias do SESC e em galerias parceiras. Para a primeira edição da circulação, os organizadores, Maristela de Medeiros (SESC), este apresentador e Carolina Ramos (ambos Fundação Cultural Badesc) selecionaram a exposição de Juliana, que inaugurou o projeto batizado como *Circuito Propagações*. Este nome foi sugerido e cedido pela própria artista, que nomeia uma de suas séries como *Propagação do vazio*. *Exprimível do Vazio* teve curadoria de Juliana Crispe e foi exibida na Galeria Municipal de Arte do Centro de Cultura e Eventos de Chapecó, entre 01 de junho e 07 de julho; no Espaço Fernando Beck da Fundação Cultural Badesc em Florianópolis, entre 20 de julho e 24 de agosto; na Galeria de Arte do Sesc de Jaraguá do Sul, entre 01 de

EXPRESSIBLE OF THE EMPTINESS AND THE PROPAGATIONS CIRCUIT

Eneléo Alcides

Expressible of the Emptiness, by Juliana Hoffmann was selected by the 2017 Call Notice by the Fundação Cultural Badesc to occupy the Espaço Fernando Beck, competing with 76 other proposals, analyzed by the commission composed by curator Fabrício Peixoto, by journalist Néri Pedroso and by cultural producer Denise Bendiner. In the same year, the Foundation signed a partnership agreement with SESC/SC promoting its transit through the State at the SESC galleries and partner galleries. For the first edition of the transit, the organizers Maristela de Medeiros (SESC), this presenter and Carolina Ramos (both Fundação Cultural Badesc) selected Juliana's exhibition, which inaugurated the project named *Circuito Propagações*. This name was suggested by the artist herself, who calls one of her series as *Propagação do vazio*. *Expressible of the Emptiness* had the curatorship of Juliana Crispe, and was exhibited at the Galeria Municipal de Arte do Centro de Cultura e Eventos de Chapecó, between June 1st. and July 7th; at the Espaço Fernando Beck da Fundação Cultural Badesc in Florianópolis, between July 20th. and August 24th; at the Galeria de Arte do Sesc de Jaraguá do Sul, between September 1st. and

setembro e 20 de outubro e na Galeria de Arte do Sesc de Joinville, entre 09 de novembro e 29 de dezembro de 2017.

Em 22 de agosto 2017, no encerramento da exposição em Florianópolis, a Fundação Cultural Badesc realizou uma *Roda de Conversa* com a artista e com a curadora da exposição, Juliana Crispe. Além do público, professores e pesquisadores aprofundaram leituras sobre o material exibido na galeria. Desta conversa surgiu a vontade de organização deste catálogo, que vem ao encontro do projeto *Acervos e Arquivos Artísticos em Santa Catarina. Implicações e Conexões*, da pesquisadora Rosângela Cherem/UEDESC, do projeto de pesquisa pós-doutoral deste apresentador sobre *O acervo documental da Fundação Cultural Badesc e os diferentes arquivos artísticos correspondentes as exposições ocorridas entre 2014-2017*, em curso no PPGAV/UEDESC e do projeto *Memória em 4 Tempos* da Fundação Cultural Badesc, que consiste na recuperação, produção e preservação de material sobre artes visuais realizadas na Instituição.

Em *Exprimível do Vazio*, Juliana Hoffmann ressignifica plasticamente o que resta de livros e objetos em ruínas, destruídos por traças e cupins, como forma de expressar a passagem do tempo e suas reminiscências. O material bruto provém, em grande parte, da biblioteca da família, que guarda as memórias da paixão do pai da artista pela literatura e influencia singularmente a sua formação. Na expografia apresentada na Fundação, três séries ocuparam diferentes espaços. Em *Entre linhas textos*, a artista interfere nos livros e páginas com linha vermelha, amarrando, costurando ou apenas transpassando a linha pelos vazios das

October 20th. and at the Galeria de Arte do Sesc de Joinville, between November 9th. and December 29th. 2017

On August 22nd. 2017, at the closing of the exhibition in Florianópolis, the Fundação Cultural Badesc promoted a *Roda de Conversa* (conversation round) with the artist and with the exhibition's curator, Juliana Crispe. Besides the public, professors and researchers furthered their readings on the material exhibited in the gallery. From this talk came the wish to organize this catalog, which joins *project Acervos e Arquivos Artísticos em Santa Catarina. Implicações e Conexões*, by researcher Rosângela Cherem/UEDESC, the research project by this presenter about *O acervo documental da Fundação Cultural Badesc e os diferentes arquivos artísticos correspondentes as exposições ocorridas entre 2014-2017*, ongoing at the PPGAV/UEDESC and the *project Memória em 4 Tempos* at the Fundação Cultural Badesc, which comprises the retrieval, production and preservation of material about the visual arts performed at the institution.

In *Expressible of the Emptiness*, Juliana Hoffmann plastically gives new meaning to what remains of books and ruined objects, destroyed by moths and termites, as a form to express the passage of time and its reminiscences. The raw material comes in great measure from the family library, which keeps the memory of the passion with which the artist's father passion for literature and influences singularly its formation. In the exhibition design presented at the Foundation, three series occupy different spaces. In *Between_text_lines*, the artist interferes in books and pages with red thread, tying, sewing or just crossing the thread over through the voids in the pages, letting it hang loose, as if the book were slowly

páginas, deixando-a pender solta, como se o livro estivesse se esvaindo. Em *Propagação do vazio*, desenha linhas de propagações a partir dos vazios deixados pelas traças e cupins nas páginas dos livros. Nas palavras da artista, o desenho destas linhas se assemelha aos mapas de Curva de Nível, lembrança da época em que frequentou o curso de Estradas na Escola Técnica Federal de Santa Catarina, revisto mais tarde nas aulas de engenharia. *O mapa das Curvas de Nível descreve o relevo topográfico de uma determinada região. Se olharmos por cima um livro corroído por traças/cupins, os buracos vão criando uma topografia onde cada página é um nível topográfico, o desenho planifica esta configuração.* Em *Expressível do Vazio*, série que nomina a exposição, as obras apresentadas não sofrem interferência pela artista. Os livros abertos e as capas corroídas são apropriados, cuidadosamente desempoeirados e expostos ao público.

Neste catálogo, as imagens não são apresentadas de acordo com as séries constantes na expografia, mas conforme o fluxo dos pensamentos e referências propostos pelos pesquisadores que oferecem suas leituras ao processo criativo, à trajetória e às obras de Juliana Hoffmann. As abordagens são variadas, no intuito de acolher as múltiplas questões contempladas na sua poética e fatura, mas, talvez, o principal fio que permita relacionar os textos aqui reunidos seja um certo entendimento da impregnação da memória nas coisas, ao mesmo tempo em que se reconhece a impossibilidade de reter tanto a memória como as coisas. E não seriam a perecibilidade e a impermanência condições da existência? Por isso o lance da memória, a obstinação em fixar

vanishing. In *Propagation of the Emptiness*, she draws propagation lines from the gaps left by the moths and termites in the pages of the books. In the artist's words, the drawing of these lines resembles the Level Curves maps, a memory from the time she attended the class on Road Construction at the Escola Técnica Federal de Santa Catarina, later also seen in the engineering classes. *The Level Curves map describes the topographical relief of a given region. If we look at a book corroded by moths and termites from above, the holes create a topography where each page is a topographical level, the drawing makes this configuration a plane.* In *Expressible of the Emptiness*, the series that gives the exhibition its name, the artwork presented do not suffer any interference by the artist. The open books and their corroded covers are appropriated, carefully dedusted and exposed to the public.

In this catalog, the images are not presented according to the series comprising the exhibition design, but according to the flow of thoughts and references proposed by the researchers who offer their readings about the creative process, the career history and the artworks by Juliana Hoffmann. The approaches are varied, with the objective of comprising the multiple questions regarded in her poetry and execution, but perhaps, the main thread which allows us to relate the texts collected here may be a certain understanding about the impregnation of memory on things, at the same time we recognize the impossibility of retaining both the memories and the things. And aren't perishability and impermanence the very conditions of existence? That is why memory is key, the obstinacy in holding evanescence. For Benjamin, *true remembrances must proceed*

a evanescência. Para Benjamin, *verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.* Isso conduz ao pensamento de que a memória não é instrumento para a exploração do passado, mas o meio onde se deu a vivência, *ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador.*¹

Mas qual o sentido em se preservar os restos de uma biblioteca familiar em um tempo que virtualiza todos os textos e prenuncia o abandono de todas as estantes? Só pode entender quem teve e guardou um livro, uma página, um recorte; quem cultivou o gosto de dobrar uma folha, sublinhar um parágrafo, anotá-lo, confrontá-lo ou aquiescer com seu devaneio; quem preencheu uma obra com marca páginas, post its, fitas ou cartões. Afinal, não é só o que guarda uma biblioteca, mas como guarda. Na interpretação poética doada por Cícero, *guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado*

*informatively, less than indicating the exact place where the investigator appropriated them. Strictly speaking, epically and rhapsodically, a true remembrance must, therefore, at the same time, supply an image of who remembers, in the same manner a good archaeological report must not only indicate the layers from whence come its findings, but also, and above all, those other which were traversed earlier. This leads us to the thought that memory is not an instrument for the exploration of the past, but the place where the living experience occurred, that is, the images which, loose from all the most primitive connections, remain as treasures in the sober dwellings of our late understanding, like torsos in the collector's gallery.*¹

But what is the sense in preserving the remains of a family library in a time which virtualizes all texts and forebodes the abandonment of all shelves? The only ones who can understand it are those who had and kept a book, a page, a cutout; who cultivated the pleasure of folding a leaf, underlining a paragraph, annotating it, confronting it or concede to its reverie; who filled an oeuvre with bookmarks, post its, ribbons or cards. After all it is not only about what you keep in a library, but how you keep it. In the poetic interpretation given us by Cicero, *keeping a thing is looking at it, staring at it, watching it for the sake of admiring it, that is, illuminating it or being illuminated by it. Keeping a thing is guarding it, that is, keep vigil over it, that is, watching it, that is, being awake for it, that is, being for it or staying for*

¹ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Obras escolhidas II. SP: Editora Brasiliense, 1987, p. 239.

² CICERO, Antonio. Guardar – *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337.

¹ BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Obras escolhidas II. SP: Editora Brasiliense, 1987, p. 239.

² CICERO, Antonio. Guardar – *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996, p. 337.

por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.² Esse é o lance desse catálogo, guardar as conversas que tivemos com Juliana e o que ela nos revelou em *Expressível do Vazio*.

it.² This is the key point of this catalog, to save the conversations we had with Juliana and what she revealed us in *Expressible of the Emptiness*.

Eneléo Alcides possui graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (1993), graduação em Direito pela Universidade do Vale do Itajaí (1990), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998) e doutorado em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Realiza Pós doutorado na linha de História da Arte no PPGAV/UDESC, com supervisão da Profa. Doutora Rosângela Miranda Cherem. Trabalhos como professor universitário com ênfase nas disciplinas ligadas à antropologia e Direito de família. É procurador - advogado - consultor jurídico do BADESC - Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina e autônomo. Possui experiência na área de Direito, atuando principalmente nos seguintes temas: direito empresarial, direito de família, antropologia, interdisciplinaridade e sexualidade. Desenvolve atividades autodidatas na área de música e fotografia. Atualmente é gestor cultural exercendo a função de Diretor Geral da Fundação Cultural Badesc.

Eneléo Alcides has a degree in Journalism from the Universidade Federal de Santa Catarina (1993), a degree in Law from the Universidade do Vale do Itajaí (1990), a master degree in Social Anthropology from the Universidade Federal de Santa Catarina (1998) e a doctor degree in Law from the Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Currently working on his post-doctorate in History of Art at PPGAV/UDESC, under supervision of Prof. Dr. Rosângela Miranda Cherem. Has work experience as university professor with emphasis in subjects related to Anthropology and Family Law. He is an attorney - lawyer - legal advisor to BADESC - Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina and self-employed. His experience includes following subjects: Business Law, Family Law, Anthropology, Interdisciplinarity and Sexuality. He also pursues interests as self-learner in music and photography. Works currently as cultural manager, holding the office of General Director of Fundação Cultural Badesc.



EXPRIMÍVEL DO VAZIO

Juliana Crispe

As obras que marcam a trajetória da artista Juliana Hoffmann estão envoltas pela memória, em um movimento de repetição e diferenciação, por onde as imagens retornam, modificam-se e ressignificam-se em cada composição. Nesse atravessamento, a artista vem construindo obras que partem do repertório do vivido.

Em sua nova exposição, *Exprimível do vazio*, Juliana foge das telas, pinturas, fotografias e imagens postas, para transitar entre composições que partem de livros corroídos e transformados pelo tempo. Continua a trabalhar com a reminiscência, mas por nova materialidade carregada de intervalos-vazios como marca.

Por trás dessas obras, percebe-se a base literária da infância, que permeia a vida da artista. Juliana traz essa informação que ficava lá, oculta em seu passado, como referência para construir novas obras-paisagens-retratos-ficções, que estão presentes na série. Os personagens desse enredo diluem-se em palavras e lacunas, a língua inglesa, que se tornou marca para a família, como profissão dos pais, irmãs e da artista; em sua vivência diária entre a língua estrangeira e a natal, estas entrelaçam a esse conjunto que reverbera novas estratégias para falar, ou calar,

EXPRESSIBLE OF THE EMPTINESS

Juliana Crispe

The artworks that mark the trajectory of artist Juliana Hoffmann are shrouded by memory, in a move of repetition and differentiation, through which the images return, modify themselves and acquire new meanings in each composition. In this crossing over, the artist has been building artworks that originate from the repertoire of the living experience.

In her new exposition, *Expressible Of The Emptiness*, Juliana shies away from the canvas, paintings, photographs and ready images, to transit among compositions that take their point of departure from corroded books transformed by time. She continues to work with reminiscence, but now with a new materiality, heavy with empty intervals as a mark of distinction.

Behind these works, it is noticeable the literary groundwork from her childhood, which permeates the life of the artist. Juliana brings out this information hidden in her past as a reference to build new artworks-landscapes-portraits-fictions that are present in the series. The characters of this plot are diluted in words and gaps, the English language that has become a trademark of the family, as the profession of her parents, her sisters, and of the artist herself; in her daily life experience between the foreign language and her

aquilo que retorna como um sempre outro.

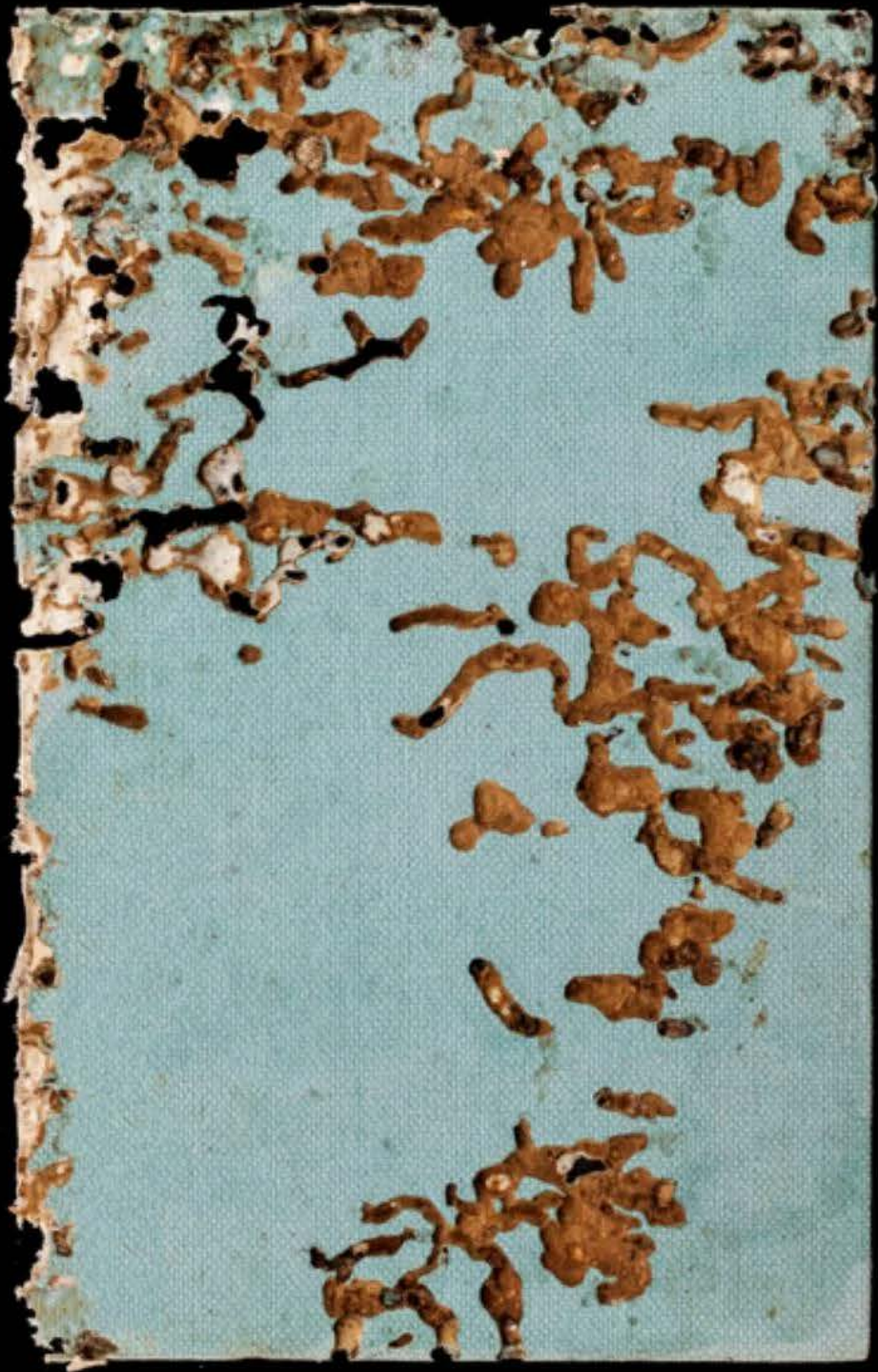
O que se reconhece de íntimo em sua produção nessa nova série de livros corroídos pelas traças e cupins é a memória, que retorna como meio e conceito em suas instalações, mostrando-se embaçada e perfurada, carregada de vazios, que se tornam a força do trabalho. As linhas vermelhas que percorrem algumas obras é marca de trabalhos anteriores da artista, estão postas como tentativa de retenção da memória através das amarras, para que nem tudo se esvaia. Reter, segurar o vazio, completar as frestas com novas possibilidades. Exprimir do vazio não o caos, mas novas potências.

mother tongue, both interlace with this complex set that reverberates new strategies of speaking, or keeping silent, those things which returns as an ever new.

What is recognizable as intimate in the production of this new series of books corroded by moths and termites is memory, which returns both as means and concept in her installations, showing itself blurred and perforated, loaded with the voids, which are in fact the strength of the artwork. The red lines that cross some of the artworks are a distinctive mark of previous works by the artist and are placed as an attempt to retain memory by means of the ties in order to keep it from dissipating. Keep, hold the emptiness, fill the gaps with new possibilities. From the emptiness express not chaos, but new potencies.

Juliana Crispe é natural de Florianópolis, Santa Catarina. Curadora, Pesquisadora, Professora, Arte-educadora e Artista Visual. Possui formação em Bacharelado em Artes Plásticas, Licenciatura em Artes Visuais, ambas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UDESC. Doutora em Educação pelo Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em andamento na Universidade do Estado de Santa Catarina, PPGAV - CEART/UDESC, no Programa de Pós Graduação em Artes, com a pesquisa "Armazém - Reflexões sobre o projeto, o múltiplo e a publicação de artista e outros desdobramentos".

Juliana Crispe é natural de Florianópolis, Santa Catarina. Curadora, Pesquisadora, Professora, Arte-educadora e Artista Visual. Possui formação em Bacharelado em Artes Plásticas, Licenciatura em Artes Visuais, ambas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UDESC. Doutora em Educação pelo Programa em Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em andamento na Universidade do Estado de Santa Catarina, PPGAV - CEART/UDESC, no Programa de Pós Graduação em Artes, com a pesquisa "Armazém - Reflexões sobre o projeto, o múltiplo e a publicação de artista e outros desdobramentos".



A ARTE DA RUINOLOGIA

Ana Luiza Andrade

“Das ruínas de um gesto de luto, entre a contra-arquitetura do cupim e a teia da aranha”

A arte de fazer ruínas não é produção comum. Menos até quando se percebe o gesto nela implícito de buscar os percursos da memória para formar um arquivo singular e multifacetado, em aberto. É por isso que examinar os danos causados à biblioteca do pai e da irmã de Juliana Hoffman, a serem revisitados através do olhar singular desta artista, pode significar um desafio. Ela expõe o seu trabalho de intervenção artística nesses livros do pai justamente por terem sido arruinados pelo cupim. “Eu cresci num mundo de literatos, pois meu pai é escritor. Tenho muito interesse pelo drama humano, alegrias, sonhos, conflitos e angústias, formam o meu olhar. [...]” Parte daí uma produção artística que se opera com uma certa distância no tempo, um trabalho de interferência que acaba por propor-se como uma mudança, dando margem a múltiplas leituras.

Muito do fascínio das ruínas vem do fato de que elas nos falam do tempo e da memória. As ruínas de uma biblioteca dão voz às preferências de leitura de seu proprietário, ao modo e à (des) razão de seu abandono; mas, mais ainda, aludem ao fato de que potencialmente devolveriam a

THE ART OF RUINOLOGY

Ana Luiza Andrade

“From the ruins of a gesture of mourning, between the counter-architecture of the termite and the cobweb”

The art of making ruins is not a commonplace production. Even less when you perceive the its implicit gesture of searching the paths of memory to build a singular and multifaceted archive, still open. For this reason, to examine the damage done to Juliana Hoffmann’s father and sister library, which are to be revisited by the artist’s singular regard, may present a challenge. She exposes her work of artistic intervention in these books which belonged to her father exactly because they were ruined by the termites. “I grew up in a world of scholars, for my father is an author. I am very much interested in the human drama, joys, dreams, conflicts and anguish mold my regard[...]” From there emerges an artistic production that operates with a certain distance in time, a work of interference which may at last be proposed as a change, allowing for multiple readings.

Much of the fascination of ruins comes from the fact that they speak to us about time and memory. The ruins of a library give voice to its owner’s preferences in reading, to the manner and (un)reason for its abandonment; but, furthermore, they recall the fact that they might potentially

voz ao sujeito leitor da biblioteca e aos livros que foram destruídos. Seus resíduos podem ser entendidos, portanto, como arquivos que ao serem destruídos, formariam, em seu conjunto, o que resta da memória de suas leituras, e estas, ao serem retraçadas em seus infinitos caminhos poderiam chegar até a montar um rosto... Porém, antes de tudo, é preciso aclarar que o modo de destruição dos livros foi o cupim, um bicho daninho, que além de ser muito brasileiro, possui a peculiaridade de penetração dos materiais, também ele, por uma infinidade de percursos (desleituras).

Dentro de uma percepção mais geral do que leva uma artista ao gesto de exprimir o vazio, entende-se não só que há na exposição, antes de tudo, um exprimível gesto de luto dentro da proposta de trabalhar com um patrimônio herdado que foi danificado pelo cupim, mas também que isso implica na violência e na dor que ficam da ação de um tempo de abandono exercido à força da poeira e do cupim, e o sentimento de perda que isso teria provocado em Juliana Hoffman. Gesto de luto que a afeta, gesto de um luto transferido, que tanto nos afeta. Pois, desde a frase de Didi Huberman ao citar Pierre Fedida, "o luto coloca o mundo em movimento" (2016).

Na exposição *O Exprimível do Vazio*, a busca de Juliana parece destacar, antes de tudo, o tempo das suas matrizes/raízes originárias da memória: de um lado a de seu pai, que é escritor e que portanto viaja sua imaginação entre os livros de literatura; e de outro, a de sua mãe que gostava de fazer renda, que tinha portanto familiaridade com os fios utilizados no trabalho artesanal, fios aqui considerados "aracnianos" (DELIGNY, 2015, p. 24-40) e que Juliana vai utilizar como um tipo de amarras nos livros destruídos.

restore the voice of the reader person of the library, and to the books which were destroyed. Its residues may be understood, therefore, as archives which, as they were destroyed, would form in its entirety what remains from the memory of her readings, and these, when being followed in their infinite paths might even reconstruct a face... However, above all, it is necessary to explain that the mode of destruction of the books was the termite, a harmful bug, which besides being typically Brazilian, has the peculiarity of penetrating materials, he too, by an infinitude of resources (unreadings).

From a wider perception of what leads an artist to a gesture of expressing the emptiness, it may be understood that in the exhibition there is not only, above all, an expressible gesture of mourning within the proposal of working with an inherited legacy which was damaged by the termites, but this also implies the violence and pain that are left by the action of a time of abandonment exerted by the force of the dust and the termite, and the feeling of loss that this would have caused in Juliana Hoffmann. A gesture of mourning which affects her, a gesture of transferred mourning which affects us all. Therefore, the sentence by Didi-Huberman citing Pierre Fedida "mourning makes the world move" (2016).

In the exhibition *Expressible of the Emptiness*, Juliana's search seems to highlight, above all, the time of her matrix/roots originating from memory: on one hand her father, who is an author and therefore travels with his imagination throughout the literature books; on the other hand her mother, who liked to embroider, who was thus familiar with the threads used in artisan work, threads here considered "aracnian" (DELIGNY, 2015, p. 24-40) and which Juliana will employ as a kind of binding on the destroyed books.

“O que se reconhece de íntimo nessa produção é a apresentação de uma nova série de livros corroídos pelas traças e instalações. É a memória, que retorna como meio e conceito, mostrando-se embaçada e perfurada, carregada de vazios, que se tornam a potência do trabalho. As linhas vermelhas que percorrem algumas obras é marca de trabalhos anteriores da artista, tentativa de retenção da memória por amarras, para que nem tudo se esvaia”, explica a curadora Juliana Crispe (2017).

De fato, se de um lado os fios vermelhos (que vão aparecer em muitos dos seus trabalhos) representariam as ligações afetivas derivadas desde uma relação artesanal sanguínea, materna, de outro, o potencial dos vazios dos livros trabalhados pelo tempo do abandono, coincidente ao do trabalho do cupim, chama a atenção. Com efeito, sobre estes últimos pode-se perguntar: seria como ler nas entrelinhas das frases dos livros, os seus vazios antigos, entrelugares de meditação durante a leitura de seus significados? Porém, já nem se trata mais do apagamento de uma leitura do significado propriamente contedutístico dos livros, ainda que por vezes haja também alguma indicação deste tipo residual simbólico de destruição. Trata-se, desta vez, de uma destruição mais completa. Percebe-se a extensão desse trabalho de destruição através das fotos dos resíduos das páginas dos livros, o que poderia ser entendido no duplo sentido de seu caráter destrutivo implicando dois momentos, o de destruição do cupim, como o de um operário das ruínas, e o de construção de Juliana, que ao iluminar o fundo e trazer a força do branco ou sua potência à tona da imagem, também a transforma. Começa aqui o trabalho de

“What may be acknowledged as intimate in this production is the presentation of a new series of books, corroded by moths, and installations. It is memory, which returns as a means and a concept, showing itself blurred and perforated, charged with voids, which become the potency of her work, The red threads that traverse some of the works are the trademark of previous works by the artist, an attempt to retain memory by tying it, so that not everything vanishes”, explains curator Juliana Crispe (2017).

In fact, if on one hand the red threads (which will appear in many of her works) represent the emotional bonds derived from a sanguine artisanal relationship, maternal, of another, the potential of the voids in the books labored by time of abandonment, coincident with the labor of the termites, demands our attention. As a matter of fact, about these we may ask: it would be like reading between the lines of the books their old gaps, between-places of meditation during the reading of their meaning? However, this is no longer a matter of erasing of a reading of meaning about the contents of the books, although there is also some indication of this kind of symbolic residue of destruction. It is a matter now of a more complete destruction. It can be noticed that the extension of this work of destruction through the pictures of the residues of the book pages, which could be interpreted as a double meaning of its destructive character implying two moments, one of the destruction by the termites, as well as of a laborer of ruins, and one of the construction by Juliana, who as she illuminates the background and brings the strength of the white or its potency to the surface of the image, also transforms it. Here begins the



FIGURA 05

superação do luto, o que faz parte do gesto maior de seu processamento, mas também um outro momento, que vai de um gesto representativo a um performático.

A DESTRUIÇÃO/CONSTRUÇÃO DO CUPIM

O painel que aqui se apresenta (figura 05) desta exposição de Juliana Hoffman tem as partes do livro comidas pelo cupim iluminadas. Percebe-se, assim, que o branco se destaca com a luz, formando um outro desenho. Este, onde não há mais palavras, onde o amarelo do papel velho dá lugar ao espaço de um forte branco iluminado, e onde, em certos pares de páginas contrapostas se pode observar uma certa simetria de formas. Este é o espaço da contra-arquitetura do cupim. Daí um novo desenho se apresentar aos olhos do observador, um desenho totalmente diferente, mas que exprime outro significado que não é mais o que poderia ser extraído do conteúdo destruído das páginas do livro. Ao cupim não lhe interessa o significado do que destrói, interessa destruir. Ao se tratar aí de uma contra-arquitetura entende-se o outro lado de um olhar que se desdobraria da imagem: um vazio quase nunca apreciado, ou mesmo notado, e que agora expressa a sua marca própria, inovadora.

Um dos famosos fragmentos das imagens-pensamento de Walter Benjamin (1995) é, bem a propósito, a de um tempo/espaço, ao pensar sobre "O caráter destrutivo" iniciando-se ao dizer: "O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço". Por outro lado, é significativo que o fragmento termine ao considerar o tempo.

labor of overcoming the mourning, which is part of a bigger gesture in her processing, but also another moment, which goes from a representative gesture to a performance.

THE DESTRUCTION/CONSTRUCTION BY THE TERMITES

The panel from the exhibition presented here (figure 05) has parts illuminated of the book devoured by the termites. It may be noticed, therefore, that the white stands out with the light, forming another figure. This, where there are no more words, where the yellow of the old paper gives way to the space of a strong lighted white, and where, in certain pairs of opposing page one can observe a certain symmetry of forms. This is the space of the counter-architecture of the termite. Hence a new design presents itself to the observer, a totally different design, but which expresses another meaning that is no longer what could be extracted from the destroyed contents of the book pages. The termites are not interested in the meaning of what they destroy, they are only interested in destroying. As we are dealing here with a counter-architecture, we understand the other side of a regard which would derive from the image: an almost never appreciated or even noticed void, and which now expresses its own, innovative mark.

One of the famous thought-images fragments by Walter Benjamin (1995) is, by the way, on a time/space, on thinking about "The destructive character" begins by saying: "The destructive character only knows one motto: create space," by the other hand, it is significant that the fragment ends when time is considered.

“O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis porque vê precisamente caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda a parte, tem de desobstruí-lo também por toda a parte. Nem sempre com brutalidade; às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe, ele converte em ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (1995, p.236-237).

Assim como no poema “Paisagem com cupim” de João Cabral de Melo Neto, o caráter destrutivo deste inseto que em outro poema foi chamado por Augusto dos Anjos de “operário das ruínas” pelo seu trabalho de destruição/ transformação, devasta todo o tipo de material indiscriminadamente, inclusive cidades, paisagens, chegando ao próprio poema. Em sua intensa operação de modificador de materiais e texturas, a corrosão de um cupim exemplifica-se no seu próprio modo de penetração, o que se apreende das palavras: “tudo se gasta mas de dentro/ o cupim entra nos poros, lento/ e por mil túneis, mil canais/ as coisas desfia e desfaz” (1994, p. 235) Semelhantemente à imagem dialética do livro aberto no painel de Juliana em seus contrastes de luz, em que se expõe tanto o desgaste do livro pelo cupim quanto o desenho que se ilumina com o espaço criado de novas formas, as artes do poeta também se valem, analogamente, das operações destruidoras do cupim para esvaziar, ocar, furar, e com o auxílio do inseto, modificar, deslocar, transformar o que antes ali havia.

Como um dedicado operário de ruínas em seu “caráter destrutivo” acaba por refinadamente construí-las ao transformar os seus caminhos:

“The destructive character does not see anything lasting. But this precisely the reason it sees ways everywhere. Where others stumble upon walls or mountains, here, too it sees a way. Once it sees it everywhere, it has to unblock it everywhere. Not always with brutality; sometimes with finesse. As it sees ways everywhere, it always stands on a crossroad. At no moment it is able to know what the next will bring. What exists, it converts in ruins, because of the way that goes through them” (1995, p.236-237).

As in the poem “Landscape with termites” by João Cabral de Melo Neto, the destructive power of this insect, which in another poem was called “laborer of ruins” for its destructive/ transformative work, indiscriminately devastates all kinds of material including cities, landscapes, getting even to poem itself. In its intense operation as a material and texture modifier, the corrosion of a termite is embodied in its mode of penetration, which may be apprehended from the words: “everything wears, but from the inside/ the termite enters the pores, slowly/and through a thousand tunnels, thousand channels/shreds and undoes things” (1994, p. 235). Similar to the dialectic image of the open book in Juliana’s panel in its light contrasts, in which the wear of the book is exposed, as well as the design illuminated by the space created in new forms, the arts of the poet also explores comparably the termite’s destructive operations of emptying, hollowing, piercing, and with the insect’s assistance, modifying, dislocating, transforming what was there before.

As a dedicated laborer of ruins in its “destructive character” in the end delicately builds them as it transfigures its path: João Cabral, foe

João Cabral, por exemplo, modifica a paisagem praieira olindense a partir da “carne rala” da “bucha e do pau-de-jangada,/ (chega) até a natureza puída /porém inchada, da cortiça” (1994, p. 238).

Já outro artista curitibano, Bruno Zeni, mostra que, a partir do próprio ciclo biológico do cupim em suas transformações radicais, o bicho opera tão drasticamente quanto as mudanças que ele causa: o alpiste vira casquinha, a madeira migalha, o muro branco, barranco, o rostinho se tafetá, maracujá (1997, p. 3).

Juliana Hoffman, como o artista ou os poetas mencionados, se torna uma “ruinóloga” (PONTE, 2016) aquela artista que sucumbe ao fascínio das ruínas, ao agir com o cupim, seu aliado, ao adotar, em seu caráter destrutivo, essas duas perspectivas – a da destruição e a da transformação – nas páginas do livro aberto no painel, expressas em imagens dialéticas. A partir delas se pode ler que se o seu legado “mundo de literatos” transmitido através do pai desmorona com o cupim, enquanto ele também é “cultuado” num ato de luto que nada mais é do que um processamento desse “mundo de literatos” coincidente a uma recomposição do rosto do morto¹, e que por isso expõe tanto o seu desmoronamento quanto o que dele restou. E as variações destas leituras se multiplicam à medida em que os percursos por estas imagens percorrem esse mundo, e ao tomarem as mais

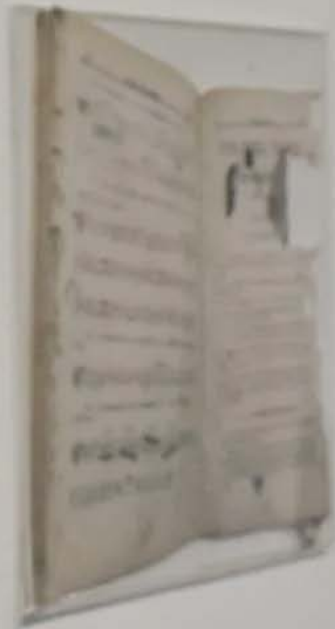
instance, modifies the beach landscape of Olinda from the “carne rala” da “bucha e do pau-de-jangada,/ (chega) até a natureza puída /porém inchada, da cortiça” (1994, p. 238).

On the other hand, another artist from Curitiba shows that, based on the biological cycle of the termite itself in its radical transformations, the bug operates as drastically as the changes it causes: birdseed becomes husks, wood becomes crumbs, the white wall, embankment, the taffeta face, passionfruit (1997, p. 3).

Juliana Hoffmann, like the artist or the quoted poets, becomes a “ruinologist” (PONTE, 2016), that artist who yields to the fascination of the ruins, as she acts with the termite, her ally, as she adopts, in its destructive character, these two perspectives – of the destruction and of the transformation – in the pages of the book open on the panel, expressed in dialectical images. From them it is visible that her legacy of a “literary world” left by her father crumbles with the termites, as he is still “honored” in an act of mourning which is nothing but a processing of this “literary world” coinciding with a reconstitution of the face of the dead¹, and therefore exposes its crumbling as well as what is left of it. And the variations of these readings multiply as the routes by which these images traverse the world, and when they take the most varied directions they

¹ Fédida, Pierre, em *O Sítio do estrangeiro a situação psicanalítica* (Tradução Eliana Borges Pereira Leite et alii. São Paulo: Editora Escuta, 1996) escreve: “Se a *imago* transferencial é *máscara*, é dessa substância de aparência que ela extrai seus traços, que são signos de linguagem à semelhança dos traços do rosto, embora não se confundam com estes. Nesse sentido, a *máscara* da *imago* aparenta-se exatamente à *lembrança*, sobre a qual Freud afirma ser a única a possuir a evanescência necessária para “poder inscrever [*einzeichnen*] os antigos traços [*die alten Züge*] sobre a nova imagem [*in das neue Bild*].” (p.117).

¹ Fédida, Pierre, in *O Sítio do estrangeiro a situação psicanalítica* (Translation Eliana Borges Pereira Leite et alii. São Paulo: Editora Escuta, 1996) writes: “If the transferring *imago* is *mask*, it is from this substance of appearance that she extracts its features, which are the signs of language that are similar to the features of a face, although they are not mistaken with them. In this sense, the *mask of the imago* appears to exactly like the *remembrance* about which Freud asserts that it is the only one to have the necessary evanescence to “inscribe [*einzeichnen*] the old features [*die alten Züge*] over the new image [*in das neue Bild*].” (p.117).



diversificadas direções, se vêm como leituras da destruição, em seus “caminhos por toda a parte”. Há por exemplo, o caminho pela temática épica da literatura inglesa cultuada pelo pai, em que os títulos do trabalho do cupim e do livro destruído se combinam e coincidem, numa conexão entre os antigos e os novos processos de leitura num espaço-tempo simbólico no presente (figura 06).

Daí como não perceber que o famoso *Bartleby* de Melville não escapa à voracidade do cupim, não podendo se recusar, agora ironica e analogamente ao personagem, a deixar o cupim fazer aquilo que ele tem que fazer.²

Há, no entanto, o percurso da arte escultórica do cupim que, tal qual um artista de vanguarda, paralelamente ao próprio ato de destruir deixa sua própria marca bárbara de construção. Aqui os furos do cupim indicam o ápice de uma topografia delineada ao seu redor: a interferência da artista, como nas demarcações dos mapas, tem o efeito das linhas sinuosas na descrição de seus pontos altos e baixos mostrando-se em linhas negras desenhadas na contracapa do livro análogas às de um terreno (figura 07).

Trata-se de contracapas de livros mais grossas em espessura, em que a interferência seria justamente a de apontar para os furos como demarcação nova, ao imitar uma técnica topológica cartográfica.

Mais abaixo (figura 08) as páginas abrem-se na destruição feita como uma escultura em leque, em folhas exibindo o sulcado, por vezes surpreendentemente simétrico do percurso do cupim no papel que faz parecer um cabelo cortado

may be regarded as readings of destruction in their “paths everywhere”. There is, for instance, the path of the epic theme of English literature honored by her father, in which the titles of the termites’ work and of the destroyed book are combined and coincident, in a connection between the old and the new processes of reading in a symbolic space-time in the present (figure 06).

How can we not see that Melville’s famous *Bartleby* does not escape the voracity of the termites, having no way to deny, now ironically and analogous to the character, the termites to do what they must do.²

There is however the sculptural art of the termite which, like an avant-garde artist, simultaneously to the act of destruction leaves its own barbarous mark of construction. Here the termite holes indicate the apex of a delineated topography surrounding it: the interference by the artist, as the demarcations on the map, has the effect of winding lines describing its highs and lows exhibited in black lines analogous to terrain’s drawn on the back cover of the book (figure 07).

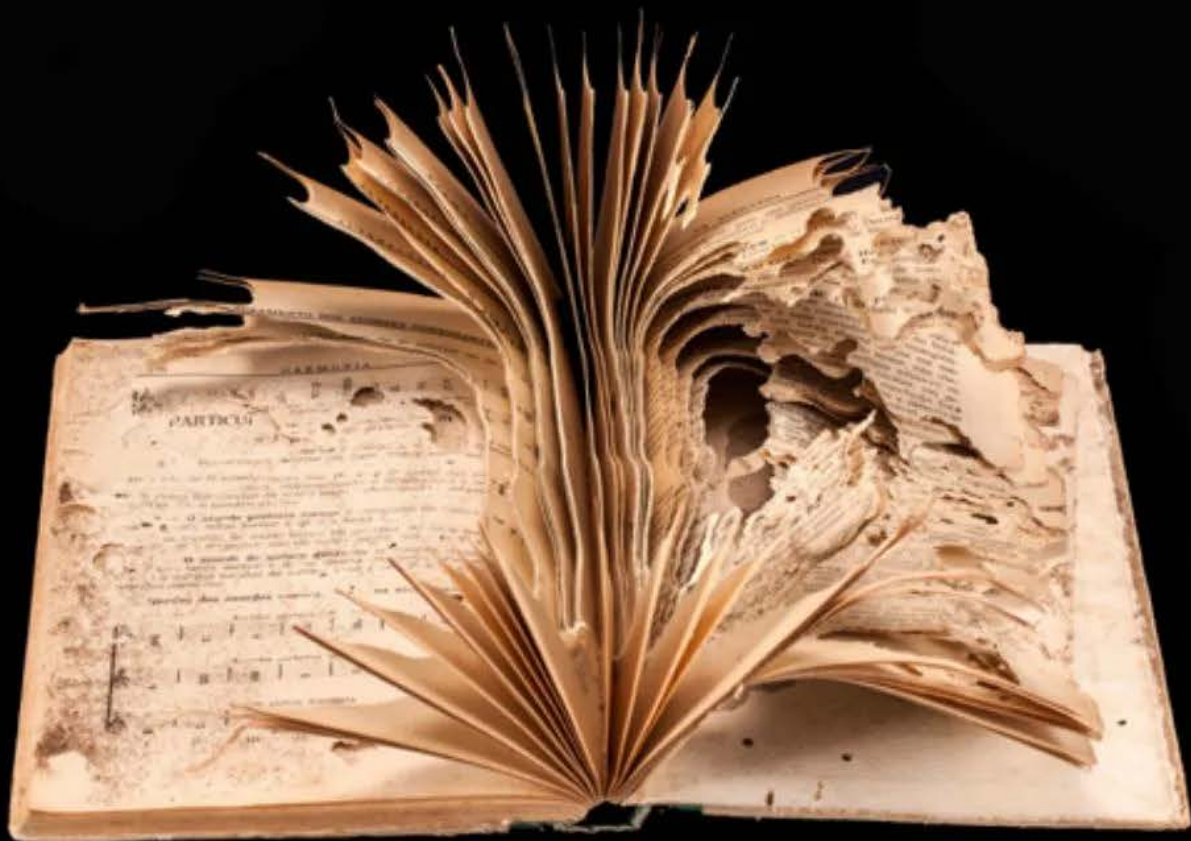
Here are back covers of thicker books, in which the interference would be exactly to pinpoint the holes as a new demarcation, imitating a cartographical topological technique.

Farther below (figure 08), the pages open to the destruction made a sculpture as a fan, in leaves exhibiting the grooves, sometimes surprisingly symmetric of the termite’s path through the paper that makes it look like a strand of hair from a horse’s mane, evoking,

² William Melville, *Bartleby o escrivão* São Paulo: Record, 1982.

² William Melville, *Bartleby o escrivão* São Paulo: Record, 1982.





em crina de cavalo, evocando , por exemplo, a imagem do “bibliotecário” de Arcimboldo , que é a montagem de uma cabeça toda feita de livros.³

No entanto, a rede de linha vermelha que envolve os livros destruídos pelo cupim vai enredar livro e piano de uma só vez, como na imagem abaixo (figura 09), e adiciona outra dimensão ao trabalho artístico de Juliana, a de um gesto performático.

Aqui se pode verificar um envolvimento de uma linha, tal qual a rede de uma aranha. Ora, o entendimento de Fernand Deligny sobre o “aracniano” acerca-se do modo de ser artista hoje, tanto em sua solidão no ato de criar, como por se tratar, antes, de um ato gestual performático que de um ato representativo.⁴ Deligny explica este gesto aracniano comparável ao ato de escrever: “escrever é traçar , e traçar está ao alcance de toda a mão, haja ou não um projeto pensado e sem que tenha intervindo o aprender; inumeráveis mãos de escolas portadoras de traços traçados estão aqui, testamentos de primeira mão.” Aqui, um querer involuntário se encontra com uma espécie de “voo”(2015, p. 50) que exerce sua atração assim como com o “tocar” da música do piano. Um voo da imaginação em que a sensibilidade se alastraria em seu alcance artístico. Porém um piano enredado pela trama aracniana teria, por força, um som

for instance, the image of the “librarian” by Arcimboldo, which is an assembly of a head made of books.³

However, the network of red threads which envelops the books destroyed by the termites will tangle the book and piano at once, as in the image below (figure 09), and adds another dimension to Juliana’s artistic works, that of a performing gesture.

Here we can see the enveloping by the thread like a spider’s web. Well, the understanding of Fernand Deligny about the “arachnean” gets close to the artist’s way of life today, as much in its solitude of the art of creation as it is rather a performing gestural act than a representative act.⁴ Deligny explains this arachnean gesture as comparable to the act of writing: “writing is tracing, and tracing is within reach of every hand, whether there is or not a well thought out project and without intervention of knowledge; countless hands from schools bearing traced traces are here, first-hand witnesses.” Here, an involuntary want meets a kind of “flight” (2015, p. 50) which exerts its attraction as well as with the “playing” of music on the piano. A flight of imagination in which the sensibility would spread in its artistic scope. However, a piano entangled by

³ Faço referência aqui à famosa montagem de livros , uma das famosas cabeças feita por Arcimboldo (1527-1593) antecessor do surrealismo, intitulada *O Bibliotecário* (cerca de 1566) in *Giuseppe Arcimboldo Um mágico maneirista*. Germany: Taschen,1993. Aí as páginas do livro estão abertas em leque à feição de um cabelo em pé, ou ao corte das crinas de cavalo que se reparte em folhas.

⁴ O gesto performático tem a ver com mimetismo, com “mostração” em lugar de “demonstração”, lugar de enunciação da palavra como “ser escrevente” em que “só somos escritos escrevendo” [Jacques Derrida] APUD Rosi Bergamaschi in “Escrita Morte-Vida Diários com Lucio Cardoso ” Tese de Doutorado Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis,2017, p.43.

³ I refer here to the famous book assembly, one of the famous heads made by Arcimboldo (1527-1593) predecessor of surrealism, titled *The Librarian* (circa 1566) in *Giuseppe Arcimboldo. A mannerist magician*. Germany: Taschen,1993. In it the books are open as a fan with the aspect of standing hair, or of a horse’s mane which divides itself in leaves.

⁴ The performing gesture relates to mimicry, with the “showing” instead of “demonstrating”, enunciation place of the word as “writing being” in which we “are only written by writing”. [Jacques Derrida] APUD Rosi Bergamaschi in “Escrita Morte-Vida Diários com Lucio Cardoso ” Tese de Doutorado Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis,2017, p.43

PARTICUL

Exemplo de Gammas contra nos 1^o, 2^o e 3^o graus das escalas
 tonica, subdominante e dominante e nos 2^o
 e 3^o graus das escalas de modo maior e menor.
 Ex. 1. O quadro abaixo

— O acorde perfeito menor e composto de terça (baixa) e quinta (alta) e tercia menor e de quinta diminuta. Encontramos este acorde nas escalas de modo maior e nos 2^o e 3^o graus das escalas menores.

Quadro dos acordes consonantes na escala menor

Acordes perfeitos maiores

Acordes perfeitos menores

Acorde de quinta diminuta

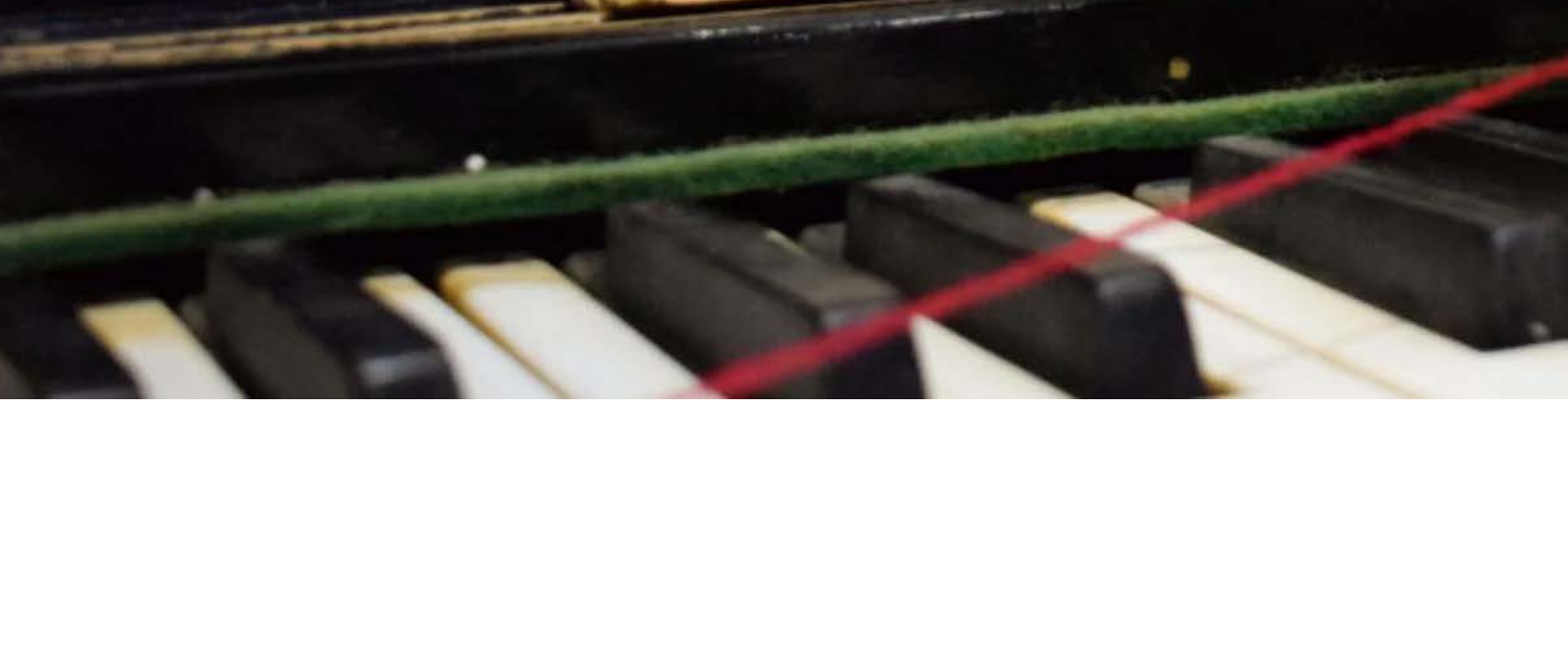




FIGURA 09

silenciado. Isto porque a seleção aracniana atua de forma diferente às nossas, o matiz simbólico das palavras, dos gestos, das atitudes, das mímicas, não é retido, escutado (2015, p. 114-115). Em suma, uma rede que se forma fora da ordem simbólica, e o gesto de tocar piano seria uma daquelas formas de relação impossíveis de perceber. O modo aracniano é um modo de evocar estas outras formas (2015, p. 118).

Mais precisamente, o gesto aracniano, inconsciente, obedece a um gesto ritual, em que o material já existe graças a uma fábrica incorporada. Trata-se de gestos em que, com Deligny, "o mistério nos espera pacientemente como a aranha se agacha em sua morada, com uma pata indolentemente apoiada sobre os fios de sua teia que chegam até ela; a partir do qual tudo o que sucede em sua teia, situa, e avalia a origem provável das vibrações" (2015, p. 39).

O paradoxal do modo de atuação em errância do aracniano é que ele é mais livre enquanto não sai de seu "cerco", e ao mesmo tempo, abrange os maiores traços enquanto se delimita à forma de um ovo. Para se ter uma ideia, dir-se-ia que o aracniano das linhas de errância pendura-se numa sorte de parede que não existe (2015, p. 46). Atua sob a mesma tensão da recordação que refaz o esquecimento e a urdidura a lembrança, as duas formando a rede do aracniano.

Acima o fio da aranha cai sobre as páginas dos livros (figura 10), denotando a sua capacidade de alastrar-se em abrangência maior, seja sobre o piano, seja sobre a folha de papel, caindo na vertical...

Portanto a pergunta se há ou não um projeto pensado para os trajetos aracnianos valeria também para o caso do cupim. Ambos apontam para as imagens dialéticas que colocam em movimento os

the arachnean mesh would by force have a silenced sound. This is because the arachnean selection acts in a different manner as ours, the symbolic hue of words, of gestures, of attitudes, of mimic, is not retained, heard (2015, p. 114-115). All in all, a network which forms outside the symbolic order, and the gesture of playing the piano would be one of those relationship forms impossible to perceive. The arachnean way is a way to evoke these other forms (2015, p. 118).

More precisely, the arachnean gesture, unconscious, follows a ritual gesture, in which the matter already exists thanks to an embedded manufacture. They are gestures in which, with Deligny, "the mystery that patiently awaits us like the spider that crouches in its nest, with a leg indolently supported by the threads of its web reaching it; from which everything that happens in its web, locates and evaluates the probable origin of the vibrations" (2015, p. 39).

The paradoxical of the mode of acting in wandering of the arachnean is that it is freer as it does not leave its "siege", and at the same time it encompasses the largest features when delimiting itself to the form of an egg. In order to get a better view, we might say that the arachnean of the wandering lines hangs itself on a non-existing wall (2015, p. 46). It acts under the same tension of the remembrance which remakes the forgetting and the warp the remembrance, both forming the arachnean web.

Above the spider thread falls on the book pages (figure 10), denoting its capacity to spread in a larger scope, be it on the piano, be it on a paper page, falling on a vertical...

Therefore, the question whether there is or not a thought-out project to the arachnean paths, would also be valid to the termite case. Both point

gestos transmissíveis, ou seja, os gestos legados pela experiência, mas de modo inconsciente (RANCIÈRE, 2009). Pois ambos os gestos, um separado do outro, apontam, paradoxalmente, para um outro modo de olhar que vai justamente à contra-corrente do olhar da experiência (BENJAMIN, 1994, p.14) representativos de laços afetivos. Pois estes gestos, apesar de destrutivos, refazem-se enquanto gestos transmissíveis, ou seja, enquanto fósseis, tornando-se, uma vez mais, vivos (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 104), ao se colocarem como uma gestualidade que é puro meio (AGAMBEN, 2007, p. 55). Em última instância, renascem precisamente ao expressarem movimento em objetos mortos.

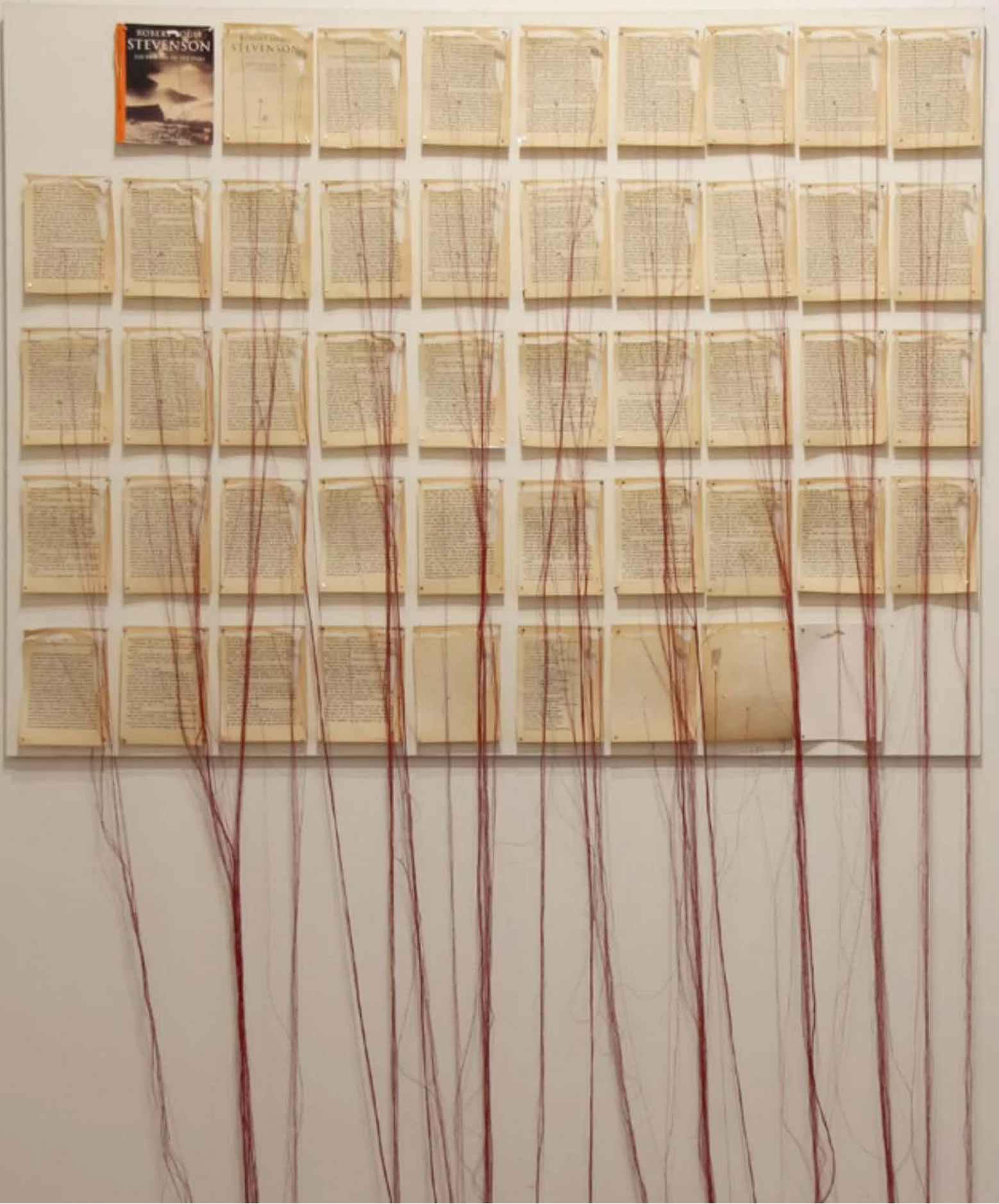
Não há relação entre o modo aracniano e o modo do cupim, a não ser que essa relação possa ser entendida através do Outro do olhar, ou o olhar da artista, em seu devir-aranha ou em seu devir-cupim. Mas, qualquer que seja o modo do devir, há um apagamento da autora neste gesto artístico quando o seu gesto de luto se torna nosso, quando esse próprio gesto, que vai do simbólico ao performático, coloca o mundo em movimento, e ao ser transferido, se apaga. "Onde está o autor em todas essas manobras? Desaparece, apagado como se apaga a ideia de que a arte é representar" (DELIGNY, 2015, p. 154). Em suma, se torna anônimo, se torna arte.

Ana Luiza Andrade, professora de literatura da UFSC, traduziu Susan Buck-Morss, *Dialética do Olhar* [2002] e *Mundo de Sonho e Catástrofe* [2017]. Publica, dentre outros, *Osman Lins: Criação e Crítica* [2ª ed., 2014]. Relaciona palavras às imagens e às artes plásticas em vários textos, assim também a coletânea *Ruinologias ensaios sobre destroços do presente* [EdUFSC, 2018]. Lidera o Núcleo de Estudos Benjaminianos (UFSC) desde 2002.

to the dialectic images which put in motion the transmissible gestures, that is, the gestures bequeathed by experience, but in a certain way unconscious (RANCIÈRE, 2009). For both gestures, separated from one another point, paradoxically, to another mode of looking that flows counter-current to the regard of experience (BENJAMIN, 1994, p.14) representative of affective bonds. For these gestures, although destructive, are reborn as transmissive gestures, that is, as fossils, becoming once again alive (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 104), when they present themselves as a gesture which is pure media (AGAMBEN, 2007, p. 55). Ultimately, they are reborn precisely when they express movement in dead objects.

There is no relationship between the "arachnean" mode and the termite mode, unless this relationship may be understood through the Other in the regard, or the artist's regard, in its spider-becoming or in its termite-becoming. But whatever be the mode of becoming, there is an erasure of the authoress in this artistic gesture when her mourning gesture becomes ours, when this gesture itself, that ranges from the symbolic to the performing, sets the world in movement, and being transferred, erases itself. "Where is the author in all these maneuvers? She disappears, erased as the idea of art is representation is erased" (DELIGNY, 2015, p. 154). In conclusion, she becomes anonymous, she becomes art.

Ana Luiza Andrade teaches Literature at UFSC. She translated Susan Buck-Morss' *Dialectics of Seeing* [1991] and *Dreamworld and Catastrophe* [2002]. One of her own books: *Osman Lins: Criticism and Creation* [Curitiba: Appris, 2nd ed., 2014]. She relates words to the plastic arts in several publications, such as *Ruinologies essays on the refuges of the present* [EdUFSC, 2018]. She leads a study group on Walter Benjamin (UFSC) since 2002.



INVENTÁRIO, ACUMULAÇÃO E ACIDENTE

Kellyn Batistela

A BIBLIOTECA COMO INVENTÁRIO DAS COISAS

Toda biblioteca guarda mistérios, que os digam Walter Benjamin, Georges Bataille e J. L. Borges. Dos livros pode-se ter o inventário complexo sobre as coisas, desde as mais simples e ordinárias, como igualmente, o sistema extraordinário de entendimento enciclopédico e fidedigno do mundo, como também, de sua porosidade ficcional e subjetiva. Nos livros, igualmente se deposita o duro encargo de construir elos com o passado pela transmissão da memória, no obstinado exercício de testemunhar a vida mediante a inevitável finitude das coisas. Portanto, são supérstites que nomeiam e aderem, nas paredes da memória, a frágil experiência humana passível, frente ao esquecimento, de sucumbir ao patético destino de inexistir.

Juliana Hoffmann situa seu trabalho plástico da mesma maneira que assinala o terreno que sedimenta sua memória. A menina-artista cresceu entre escritores e artistas que frequentavam sua casa de infância nos anos vindouros em que seu pai, reconhecidamente, publicava literatura. *Essa exposição ... eu quis entrar nessa história*

INVENTORY, ACCUMULATION AND ACCIDENT

Kellyn Batistela

THE LIBRARY AS AN INVENTORY OF THINGS

Every library keeps mysteries, so might say Walter Benjamin, Georges Bataille and J. L. Borges. From books the complex inventory of things may be had, from the most simple and ordinary, to the extraordinary system of encyclopedic and faithful understanding of the world, as well as of its fictional and subjective porosity. On books, likewise, rests the hard obligation of building links to the past by means of transmission of memory, in the obstinate exercise of witnessing life facing the inevitable finitude of things. Therefore, supérstites are what give name and cling to the walls of memory, the fragile human experience vulnerable, facing oblivion, to succumbing to the pathetic fate of non-existence.

Juliana Hoffmann places her plastic artworks in the same manner with which she marks the terrain that sediments her memory. The girl-artist grew up among authors and artists who frequented her childhood home in the coming years when her father, admittedly, published literature. *This exhibition ... I wanted to enter this story because of the books. I like to look at the*

por causa dos livros. *Eu sou de olhar os livros. Minha avó tinha um álbum de fotografias, ela era muito detalhista, e lá em casa, eu sempre ficava folheando. Ficava eu como cuidadora das coisas* (Conforme depoimento da artista, 2017). Através de diagramas, atlas, maquetes, cenários, recortes, rasuras, desconstruções e remontagens, Juliana Hoffmann – em *Exprimível do vazio*, 2017 – exige do olhar a apurada acuidade da qual se vale o filólogo, ao se deparar com o texto no sopro de sua gênese.

Toda a tipologia visual que a artista ativa lembra-nos do minucioso ofício destes silenciosos obreiros que investigam, nos rastros deixados pelo escritor, as pistas que podem desarmar o pensamento criador. Só que neste caso o tempo é o demiurgo da obra, e, Juliana é a filóloga que reúne, classifica e inventaria os despojos ainda sobreviventes de uma parte da biblioteca de seu pai, mais precisamente, dos livros que acompanharam-na em sua indelével infância.

Tudo constitui um pequeno arsenal em literatura, dicionários, enciclopédias, manuais, mapas que assegura a legitimidade de saberes, um sistema de verdades o qual se pressupõe, na via de mão única, que deverá ser transmitido. Educada entre os livros, a artista atesta sua experiência de leitora e ouvinte, pois recorda-se do cenário colecionável e afetivo de tantos volumes em literatura inglesa que faziam de seu pai, escritor de contos, seu preceptor na língua que lhe era estrangeira. *Tinha uma época de minha infância que era proibido ler em português. Lá em casa foi uma necessidade. Meu pai tinha uma biblioteca imensa em inglês. Os livros não eram traduzidos. Eu lia com o meu pai* (Conforme depoimento da artista, 2017).

A representação da biblioteca – organizada em gêneros literários, em tipologias textuais,

books. My grandmother had a photo album, she was very... and at home I was always browsing. It was my role as keeper of things. (According to the artist's ..., 2017). Through diagrams, atlases, maquettes, ..., , Juliana Hoffmann – in *Expressible of the emptiness*, 2017 – demands from our regard the ... acuity of which the filologue uses , when he faces the text in the threshold of its genesis.

Every visual typology the artist activates reminds us of the meticulous craft of these silent workers who investigate, in the tracks left by the writer, the clues that might disarm the creative thought. Only that in this case, time is the demiurge of the artwork, and Juliana is the philologist who collects, classifies and catalogues the surviving remains of a part of her father's library, more precisely, of the books which kept her company in during her unforgettable childhood.

Everything comprises a little arsenal in literature, dictionaries, encyclopedias, handbooks, maps which assure the legitimacy of knowledges, a system of truths, which presupposes, on the one-way road, what should be passed on. Educated among books, the artist certifies her experience as a reader and listener, as she recalls a collectible and affective scenery of so many volumes of English literature that made her father, an author of short stories, her preceptor in a language that was foreign to her. *There was a time in my childhood when it was forbidden to read in Portuguese. At home it was a necessity. My father had a huge library in English. My books ere not translated. I read with my father.* (According to the artist's statement, 2017).

The representation of the library – organized in literary genres, in textual typologies, in alphabetical order – builds the hypothetical

em ordem alfabética – constrói a hipotética metáfora arquitetural da memória, cujos arquivos documentais estão catalogados e preservados nas gavetas da anamnese. Podem, assim como se crê, a qualquer instante, reabilitar as necessárias ligações entre o passado-presente; de serem, portanto, acionados sem as falhas da amnésia. A contrapelo desta concepção, que o diga Marcel Proust, a memória é a *recherche* de um tempo perdido, diríamos que está adormecida, num limiar do despertar da consciência, só que involuntariamente. Mas igualmente, a memória pode estar ao abrigo dos fragmentos que a constitui e que necessitam, quando acionados, serem constantemente ressignificados e atualizados pela experiência do vivido. *A palavra que me vem é aceitação. Cada um tem o seu filtro. Mas o meu trabalho passa pela memória. (...) A gente vê com a memória e não com os olhos. O artista produz com a memória, cada um tem uma experiência, uma vivência* (Conforme depoimento da artista, 2017).

Lembremo-nos de que já nos foi consentido que a premissa das vias de transmissão com a tradição encontram-se em ruínas, o homem moderno não se reconhece no acúmulo que faz do passado que lhe pertence. *Apesar dos livros estarem falando da minha vida, eles falam do mundo, das coisas que estão corroendo* (Conforme depoimento da artista, 2017). E se o único liame possível entre o velho e o novo encontra-se na acumulação de um tipo de arquivo monstruoso, Juliana não se ressentiu em apresentar as máculas. Não hesita em tocar a ferida que existe nos elos de transmissão cultural, seja através da oficialidade do passado histórico que se impõe; seja pela experiência narrada do ponto de vista do repertório feminino no trânsito do espaço doméstico.

Herdeira de inúmeros livros da coleção

metaphor of memory, whose document archives are catalogued and preserved in the drawer of anamnesis. They can, so is believed, at any time, restore the necessary connections between past and present; of being, therefore, activated without the flaws of amnesia. On the reverse side of this conception, as Marcel Proust would say, memory is the *recherche* of a lost time, we might say it is dormant, at a threshold of the awakening of consciousness, but involuntary. But likewise, memory may be sheltered from the fragments which constitute it, and need, when activated, to be constantly be assigned new meanings and updated by the living experience. *The word that comes to my mind is acceptance. Everyone has one's filter. But my work passes through memory. (...) One sees with one's memory, not with the eyes. The artist produces from memory, each one has one's own experience, a living* (According to the artist's statement, 2017).

We remind ourselves that we were already granted that the premise of the transmission route finds itself in ruins, the modern man does not recognize himself in the accumulation he does of the past belonging to him. *Although the books are speaking about my own life, they speak about the world, about the things being corroded* (According to the artist's statement, 2017). And if the only possible connection between the old and the new is found in the accumulation of a monstrous kind of archive, Juliana does not avoid presenting its faults. She does not hesitate to touch the wound which exists in the links of cultural transmission, be it through the statute of an imposed official past; be it through the experience narrated from the angle of a feminine repertoire in the transit of the domestic realm.

Heir to countless books from the paternal

paterna, Juliana Hoffmann é descendente da linhagem dos artistas acumuladores. E se tudo isso é verdade, que a posse pressupõe o ato de colecionar, Benjamin qualifica como misteriosa a relação com a propriedade. Portanto, colecionar pode ser um sistema de classificação do mundo cuja tentativa reside em compreendê-lo ou uma empreitada ante o esquecimento, na malograda tarefa da retenção mnemônica e a sua inevitável pulsão de morte.

Juliana Hoffmann constrói uma outra narratividade, mais instintivamente feminina e consequentemente muito distante da oficialidade do gênero literário. *E então, um dia eu fui mexer na estante do pai, de vez em quando eu dava uma olhada. Na última estante tinha uma pilha de livros, e daí é que apareceu a exposição, estavam em cima do outro, e quando eu os peguei estavam todos comidos. Eu gostei demais do efeito da coisa comida. Fechei e guardei. Eu sabia que eu ia trabalhar com eles, mas na hora eu não sabia como. Naquele momento eu estava na pintura. E eu guardei. Aonde eu ia esses livros iam junto. De vez em quando eu achava mais livros comidos e eu só ia aumentando o estoque. Sem coragem de mexer porque eles já estão prontos* (Conforme depoimento da artista, 2017). Aquilo que inutiliza a funcionalidade dos preciosos objetos que um dia construíram as necessárias pontes ao saber de Hoffmann é, no presente, a pueril descoberta de um capital estético. Neste aspecto, aproximamo-nos de Jean Baudrillard para quem vê na extinção da funcionalidade dos objetos colecionáveis uma ordem da subjetividade do colecionador. O que equivale dizer que todo objeto puro, descolado de sua instância prática, infere em abstração apaixonada. Pois, este artefato cessa de ser algo nominável, de ter identidade própria, para tornar-

collection, Juliana Hoffmann is a descendant from the lineage of artist-collectors. And if it is true that possession must be preceded by the act of collecting, Benjamin qualifies as mysterious the relationship with property. Therefore, collecting may be a system of world classification, as an attempt to understand it, or an enterprise in face of oblivion, in the unsuccessful task of mnemonic retention and its inevitable death instinct.

Juliana Hoffmann builds another narrative, more instinctively feminine and consequently farther from the statute of literary genre. *And then, one day I went through my father's shelf, sometimes I checked it out. In the last shelf there was a pile of books, and it is from there that the exposition happened, they were all over each other, and I lifted them they were all eaten up. I very much liked the effect of a corroded thing. I closed and stored them. I knew I would work on them, but at the time I didn't know how. At that moment I was working on painting. I stored them. The books went wherever I went. Sometimes I found more corroded books, the stock was growing. Without the courage to mess with them, because they are already finished.* (According to the artist's statement, 2017). What disables the functionality of precious objects which once built the necessary bridges to Hoffmann's knowledge is, at present, the puerile discovery of an esthetic capital. In this regard we come close to Jean Baudrillard, who sees in the extinction of the collectible objects' functionality an order of the subjectivity of the collector. This amounts to saying that every pure object unattached from its practical instance, infers a passionate abstraction. For, this object ceases to be something nameable, to have its own identity,

se posse qualificada pelo indivíduo acumulador: *um empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal* (BAUDRILLARD, 2012, p. 95).

Ao modo dos tesouros enterrados na infância, a artista extrai do legado paterno, colecionado por anos a fio, não mais os habituais livros que outrora serviram-lhe instrutivamente. *Há dez anos em processo. A gente não mexe na hora, mas cada vez que está pesquisando, viajando, vendo exposições, o cérebro faz ligações, sem muita consciência. (...) Esse bicho usa o que tem para sobreviver. O trabalho nasce de uma crise, uso as coisas que estão no ateliê* (Conforme depoimento da artista, 2017). Herda a letuada matéria corroída, perfurada, danificada, portanto, a ruína em estado ainda vivo, alterada ora pelas manchas do tempo, ora pelos vestígios, inoportunos a qualquer leitor, deixados pelos insetos domésticos. Toda coleção, nos lembra Walter Benjamin, remete ao invólucro do homem privado, pois o sentido primeiro de habitar para este autor, também pode ser o de deixar rastros, um universo cuja lei é um processo de renovação e cujas coisas ainda podem cintilar pelo fabuloso, pois estão desembaladas de seu caráter ordinário, para orbitarem como astros-coisas. É a retórica do homem colecionador aproximar a confluência entre tempos diversos religando conexões esquecidas ou obliteradas. *Quando eu olhei aqueles livros comidos, quando você olha é um terreno, uma topografia. Cada página é um nível, uma cota* (Conforme depoimento da artista, 2017).

and now becomes a qualified possession of the collecting individual: *a passionate enterprise of possession, in it the daily prose of the object become poetry, unconscious and triumphant discourse* (BAUDRILLARD, 2012, p. 95).

In the same manner as the buried treasures of childhood, the artist extracts from the paternal legacy no longer the usual books which served her as instruction. *It's been ten years in process. We do not deal with it at the time, but every time you're researching, travelling, visiting expositions, your brain makes connections, without being conscious of it. (...) This bug uses what it has to survive. The work is born from a crisis, I use the things that are in the studio* (According to the artist's statement, 2017). She inherits the corroded, perforated, damaged lettered matter, thus the ruin in still living state, altered by either the stains of time, either by the vestiges, inappropriate for any reader, left by the domestic insects. Every collection, reminds us Walter Benjamin, recalls the enclosing of the private man, for the primary sense of inhabiting, for this author, also may be of leaving footprints, a universe whose law is a process of renewing, and whose things may still sparkle by the wondrous, for they are stripped of their regular character, to orbit as star-things. It is in the rhetoric of the collector person to approximate the confluence of different times connecting forgotten or obliterated links. *When I looked at those worn out books, when you look at them they are a landscape, topography. Each page is a level, a spot elevation* (According to the artist's statement, 2017).

EXPERIÊNCIA ACUMULADORA

Juliana Hoffmann orchestra nos achados da inoperante biblioteca herdada uma espécie de partitura arqueológica, cuja pauta desfaz-se em linhas soltas de um bordado incompleto (figura 11), cujas notas não são mais do que furos silenciosos nas páginas de muitos livros. Se embora tudo nos parece ineficaz, reside um dispositivo que Juliana opera pela marca, pela persistência e por aquilo que define como *expressível do vazio*.

Que desejo move Juliana Hoffmann nesta série de trabalhos que a conduzem à necessidade de ser uma artista coletora? O que Juliana Hoffmann interroga, ao se permitir esperar, na longa e silenciosa tarefa de guardar e aguardar que os livros da biblioteca fossem pouco a pouco corroídos pelos comensais? Diante da efemeridade da memória e da matéria posta impreterivelmente à prova pela artista, que implicações são recolocadas em questão?

Todo artista coletor, ao se valer do engenho de reunir discontinuidades, opera, pelo excesso perdulário, uma espécie de economia improdutiva, cuja ação dispendiosa constitui uma propriedade positiva da perda. Aparentemente estáticos, os objetos que Juliana Hoffmann nos apresenta são portadores de diferentes estruturas-códex, que forçosamente, em suas diferenças, devem coabitar. A primeira estrutura-códex é um sistema de ícones que advém da linguagem escrita (literatura) e da cartografia (topografia) cujo dever primeiro é o de representar, direcionar e referenciar. Enquanto que a segunda estrutura-códex apresenta-se pela linguagem gestual e intimista marcada pelo fazer da costura e do bordado. Já a terceira estrutura-códex é o registro labiríntico deixados nos livros por pequenos insetos comensais, rastros instintivos

ACCUMULATIVE EXPERIENCE

Juliana Hoffmann orchestrates with the findings in the inherited inoperative library a kind of archeological musical score, whose staves unravel in loose threads of an incomplete embroidering (figure 11), whose notes are no more than silent holes in the pages of so many books. Although everything seem to us ineffective, it still remains a dispositive which Juliana operates, by the marking, the persistence and by what she defines as *expressible of the emptiness*.

What desire moves Juliana Hoffmann in this series of works that lead her to the necessity of being a collecting artist? What does Juliana Hoffmann interrogates, when she allows herself to wait, in the long and silent task of keeping and waiting for the library's books to be slowly corroded by the diners? In face of the fleeting nature of memory and matter unfailingly put forward by the artist, what are the implications put again in question?

Every collecting artist, when making use of the artifice of gathering discontinuities, operates by the overspending excess, a kind of unproductive economy, whose onerous action makes up a positive property of the loss. Apparently static, the objects presented by Juliana Hoffmann are carriers of different code-structures, which must forcibly live together in their differences. The first code-structure is an icon system which originates from the written language (literature) and from cartography (topography) whose main obligation is to represent, give directions, to reference. The second code-structure is represented by the intimate sign language typified by the work of sewing and embroidering. Now, the third code-structure is the labyrinthic register left on the books by little guest insects, instinctive tracks which embed



que incrustam no papel caminhos vazios. É neste conjunto, de registros em algaravia, que aparentemente nos parece familiar – a literatura, a costura/bordado e o papel corroído pelas traças e cupins – que a artista nos sabota todas as certezas. Não conseguimos, integralmente, ler texto algum.

O livro sob o aerofone não tem partituras e tampouco as teclas do instrumento musical reverberam. As insistentes topografias desenhadas não situam e muito menos não são referências geográficas; os mapas são decupados e desterritorializados; os livros alternam-se em desencapados e desfolhados; as páginas aglomeram crateras vazias; os pontos caseados não costuram. Para além de interrogar as fronteiras entre o público e o privado, a imagem-arte deflagrada por Juliana Hoffmann convoca a pensar estratégias que desabilitam a linguagem representativa e comunicacional, pois a única pista, inicialmente partilhada pela artista, advém, nada mais nada menos, de uma conhecida fórmula literária de Herman Melville enunciada pelo protagonista-escrivão Bartleby *"I would prefer not to"*.

"I would prefer not to" indicado como prólogo de todos os trabalhos em exposição – já que é curioso comentar que nenhum trabalho exposto carrega título ou identificação – não estaria a artista, antes de nos delegar a chave da significação, impondo-nos uma advertência? "Preferiria não", eis a inoperância de possíveis ações que Juliana propõe esgotamento e que nos surpreendem: preferiria não transmitir a memória legada da oficialidade patriarcal; preferiria não me responsabilizar pelo acondicionamento material e pelo inventário arquivístico de uma velha biblioteca; preferiria não bordar ao modo do tradicional fazer feminino; preferiria não tocar piano, pintar telas, representar coisas, ler velhos livros; preferiria não nominar e

empty paths on the paper. It is in this ensemble of registers in dissonance, which sounds so familiar – the literature, the sewing/embroidering and the paper, corroded by moths and termites – that the artist sabotages all certainties. We cannot read the text as a whole unit.

The book under the aerofone has no musical score and either do the instrument's keys reverberate. The insistent drawn topographies do not locate anything and are not geographical references; the maps are cut out and deterritorialized; the books alternate as coverless and leafless; the pages accumulate empty craters; the stitches don't sew. Beyond interrogating the limits between public and private, the image-art struck by Juliana Hoffmann provokes us to think about strategies which disable representational and communicative language, for the only clue, initially shared by the artist, comes, nevertheless, from a well-known literary formula by Hermann Melville enunciated by the protagonist-scribe Bartleby *"I would prefer not to"*.

"I would prefer not to" quoted as a prologue to all the works in the exposition – as it is curious to comment that none of the exposed works carries a title or identification – would not be the artist, before leaving us the key to the meaning, imposing on us a warning? "I would prefer not", herein lies the ineffectiveness of possible actions with which Juliana proposes exhaustion and surprise us: I would prefer not to transmit the memory bequeathed by the paternal legacy; I would prefer not to be responsible for material storing and for the archival inventory of an old library, I would prefer not to embroider using the traditional feminine way; I would prefer not to play the piano, paint canvasses, represent things, read old books; I would prefer not to nominate and classify the



MÚSICA

harm

preluçã
dramático
habitissir
a invençã
a pobreza de
conhecido como

Estudou

GOIN

Renata Almeida
músico

Darms
de bo

H
E

ant to say so; but Harry always makes it out somehow, and Aunty Rosa doesn't believe a word I say. 'Jul! Don't you say I'm bad too?' as much as you say. 'Aunty Rosa says you are,' said I. 'The Vicar so when he came yesterday.'

'Why does she tell all the people outside the me? It isn't fair,' said Black Sheep. 'When I was in B and I was bad—*doing* bad, not made-up like the Mamma told Papa, and Papa told me he was bad that all *Outsides* people didn't know too. Meeta didn't know. I say, 'It's good for you, I say.' 'I don't remember,' said Judy wistfully. 'I was all little then. Mamma was just as fond of you as she was of me wasn't she?' 'Oh for the potato-fields. For her! 'Course she was. So was Papa. So was everybody you

'Aunty Rosa likes me more than she does you. She says that you are a Trial and a Black Sheep, and I'm not to speak to you more than I can help.' 'Always? Not outside of the times when you mustn't speak to me at all?'

Judy nodded her head mournfully. Black Sheep turned away in despair, but Judy's arms were round his neck. 'Never mind, Punch,' she whispered. 'I will speak to you just the same as ever and ever. You're my own own brother though you are—though Aunty Rosa says you're bad, and Harry says you are a little coward. He says that if I pulled your hair hard, you'd cry.'

classificar os objetos apresentados na exposição.

Na via de mão única transmitida pelos saberes institucionalizados, a artista-filóloga desarticula a transmissão da autoridade do texto, dito patriarcal em nossa cultura, apresentando na força tipográfica não mais que letras-mortas. Os habituais caracteres impressos – ordenados no sólido e compacto conjunto gráfico, supostas vozes legitimadoras – são apagados por fraturas profundas que perfuram as páginas em sulcos vazios de significação escrita. O texto que fora narrativo é agora completamente indiferente à compreensão de sua natureza primeira, o de ser literatura. Deixa de ser um sintagma identificável e legível para assumir, juntamente com os propositais acidentes da matéria, uma semiose visual não-arbitrária em sua natureza linguística significante.

Se a função do código grafado é a legitimidade da língua escrita que constitui saberes e memória, a artista opera, na camada do texto escrito, lapsos (apagamento, rarefação, disjunção, justaposição) instaurando uma espécie de potência do fragmento em texto-imagem, portanto, palimpsesto.

A potência do fragmento – que desabriga o lugar da paternidade enquanto estrutura, propriedade e hereditariedade, tão solidamente edificado em nossa cultura (tanto na academia quanto no âmbito privado) – é articulada nos trabalhos de Juliana Hoffmann qual colcha-de-retalhos. A figuração desse sujeito feminino transborda pelos fragmentos que o constitui, em trânsito, com inquietações *work in progress*, tão semelhantes ao fazer da costura que trabalha pelas bordas. O filólogo é também aquele que decifra as margens, que ainda é capaz de encontrar a fulguração da palavra-viva no momento anterior à legitimação da escrita-obra. Dá atenção aos rascunhos e manuscritos, aos fragmentos textuais

objects presented in the exposition.

On the one-way road of the transmission of institutionalized thought, the artist-philologist dismembers the transfer of authority from the text, said patriarchal in our culture, presenting in the typographical strength no more than dead letters. The usual printed characters – organized in a solid and compact graphical set, supposedly legitimizing voices – are erased by profound fractures which perforate the pages in grooves emptied of written meaning. The text that was once narrative is now completely indifferent to the comprehension of its primary meaning, of being literature. It ceases to be an identifiable and legible syntagma to assume, together with the purposeful accidents of matter, a visual non-arbitrary semiosis in its significant linguistic nature.

If the function of the written code is the legitimacy of the written language which constitutes knowledge and memory, the artist operates, in the written text layer, lapses (erasures, rarefaction, disjunction, juxtaposition) establishing a kind of potency of the fragment in text-image, therefore, a palimpsest.

The potency of the fragment – which uncovers the place of paternity as a structure, property and heredity, so solidly built into our culture (as much in the academy as in the private realm) – is articulated in the works of Juliana Hoffman much like a quilt. The figuration of this feminine actor overflows by the fragments that constitute it, in transit, as uneasiness of *work in progress*, so similar to the act of sewing which works from the fringes. The philologist is also someone who deciphers the fringes, who is still capable of finding the spark of the living word in the moment before the legitimizing of the written word. She pays attention to the drafts and manuscripts, to textual

e papéis avulsos que subjazem adormecidos na obra final. Portanto, é atraído por tudo o que teve que ser renegado, esquecido, obliterado, rasurado, alterado e substituído.

Os fragmentos são trapos, resíduos, restos e impurezas que a experiência da memória ainda pode cintilar em imagem quando operados pela montagem. A artista desabilita, o lugar de certeza do texto (livro), do discurso (linguagem) e da autoridade do saber (biblioteca). Desta operação, que não é dicotômica mas sim dialética, assinala-se um lugar que performa a arte, pelo uso dos fragmentos que resistem e sobrevivem ao entendimento histórico-linear do sujeito.

ACIDENTES DA MATÉRIA

Toda herança precisa da sua sombra, necessita provocar o seu próprio *chiaroscuro*. Juliana Hoffmann não dá as costas ao legado que lhe fora transmitido, mas ao deslocar este lugar, do letramento advindo pela literatura estrangeira e pela topografia, opera um atravessamento plástico. A artista, ao reconhecer que insetos interfiram no sedimento memorial de sua educação (os livros herdados), interroga pelos vestígios de um outro tão estranho a si mesma (traças, brocas e cupins) as relações entre proximidade (intimidade, dissecação) e distância (anonimato, abertura), pois a artista-filóloga pouco intervém nos textos que se transformaram, pelos instintivos roedores domésticos, em ruínas letradas.

A partir do repertório reconhecidamente íntimo não estaria a artista recolocando as velhas questões que séculos atrás artistas barrocos introduziram na arte? Identifica-se uma função operatória como nos lembra Gilles Deleuze e

fragments and loose papers which lie dormant in the final artwork. Therefore, she is attracted by everything that had to be denied, forgotten, obliterated, erased, altered and replaced.

The fragments are rags, residues, leftovers and impurities, which the experience of memory can still make sparkle in images when operated by the assembly. The artist disables the place of certainty of the text (book), of the discourse (language) and of knowledge authority (library). This operation, which is not dichotomic, but dialectic, marks a place where art is performed by the use of fragments that resist and survive the historic-linear understanding of the subject.

ACCIDENTS OF THE MATTER

Every inheritance needs a shadow, needs to provoke its own *chiaroscuro*. Juliana Hoffmann does not turn her back to the legacy passed to her, but as she moves this place of literacy stemming from foreign literature and from typography, she operates a plastic crossover. The artist, as she acknowledges the insects which interfere in the memory sediment of her education (the inherited books), interrogates the vestiges of another one so stranger to herself (moths, wireworms and termites) looking for relationships between proximity (intimacy), dissection) and distance (anonymity, opening), for the artist-philologist does few interventions on the texts which were transformed by the instinctive domestic rodents in lettered ruins.

Based on this acknowledged intimate repertoire, wouldn't be the artist be reopening the old issues which centuries ago the baroque artists introduced in art? An operating function is identified, as Gilles Deleuze reminds us, apropos

you forget to say your
me, is the rest of the afternoon

'Rogue' replied, had he? and then
his finger. 'I am no politician, I
always hated a politician, and I
thing better through. And I
Cassius, I do not need a man
wife's death, and you know, with
thing: awful - I was here, and
shall see. And talking of the
suddenly, his hand moved, he
racked with interest and some
God?' he asked, after a moment
relief.

For some reason he was
man near to fainting, but he
and, in somewhat prominent
thank me for the health, and
ference.

'One question, is it
true that you have
He seemed



propósito do arcabouço barroco: *sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna* (DELEUZE, 2012, p.18). Veias que impregnam os viventes agarrados na matéria. O barroco, como carne viva, nos propõe suas dobras criptográficas. Os compartimentos identificados como câmara secreta, câmara escura, cela, sacristia, igreja, cripta e teatro permitem recolocar em debate o conceito de mônada, o lugar barroco por excelência. Não seria a biblioteca, herdada por Juliana Hoffmann, um desses lugares, uma mônada?

A estrutura barroca compõem-se de dois níveis ou andares que são unidos e separados, conjuntamente, pela mesma dobra, tal qual podemos observar na dissecação cartográfica da artista-filóloga: a matéria em alto e baixo relevo cujos acidentes soberanos (as valas deixadas pelos insetos compensáveis nos livros) tiranizam o texto escrito em páginas e mais páginas, numa espécie de escrita-lacunar incompreensível ao leitor. *No barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas* (DELEUZE, 2012, p. 30). Reporta-se Deleuze à tensão entre afundamento e elevação, ou dito de maneira mais esclarecida, das barrocas figuras tanto tumulares que aparecem na Basílica de São Lourenço quanto aquelas do teto de Santo Inácio. A mesma complexidade do artifício duplo da dobra pode ser percebido nas figuras de Tintoretto e El Greco em que o corpo representado comprime-se, nas redobras da matéria, vítima de seu próprio peso, enquanto que do alto a matéria é atraída sob efeito de vertigem.

the baroque framework: *always a fold within a fold, like a cave within a cave* (DELEUZE, 2012, p.18). Veins which impregnate the living clinging to matter. The baroque, like a raw wound, proposes us its cryptographic folds. The compartments, identified as a secret chamber, a dark chamber, a cell, a sacristy, a church, a crypt, a theater allow us to bring back into debate the concept of monad, the baroque place par excellence. Would not the library, inherited by Juliana Hoffmann, one of these places, a monad?

The baroque structure is composed by two levels or floors that are united or separated jointly by the same fold, as we can observe in the cartographic dissection by the artist-philologist: the matter in high or low relief whose paramount accidents (the grooves left by the plywood insects on the books) tyrannize the written text page after page in a kind of gap-writing incomprehensible to the reader. *In the baroque the soul has a complex relationship with the body: always inseparable from the body, it finds in it an animality that stuns, that holds it in the refolds of matter, but also finds in it an organic and cerebral humanity (the degree of development) which allows it to elevate itself and will make it ascend to totally distinct folds.* (DELEUZE, 2012, p. 30). Deleuze reports to the tension between depression and elevation, or more aptly said, about the baroque figures both the sepulchral ones which appear in the Saint Lawrence Basilica, as well as the ones on the ceiling of Santo Inácio. The same complexity of the double fold artifice may be perceived in the figures by Tintoretto and El Greco, in which the represented body is compressed in the folds of matter, a victim of its own weight, while from above the matter is attracted under the effect of vertigo.

About the plastic enigma presented by Juliana Hoffmann it is interesting to think about

Sobre o enigma plástico apresentado por Juliana Hoffmann torna-se interessante pensar no dispositivo, um tanto barroco, operado pela artista no duplo regime: a relação entre *grenier* e *cave*. Sendo o *grenier* (sótão) o pavimento elevado de uma edificação, a ele destina-se o local de armazenamento e estocagem tal qual a funcionalidade de um silo. Assemelha-se, portanto, o empenho consciente dos registros da memória transformados em pulsão de vida. Esta imagem nos é legada através da estrutura do arquivo, da biblioteca, do museu que reafirmam persistência e continuidade. Quanto à imagem do nível subterrâneo da *cave* (porão), *caveau* (sepultura), *caverne* (cavidade), esta promove os estados inconscientes, advindos tanto da embriaguez quanto do sonhar, próximos da dimensão dionisíaca.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio é o significativo lugar de Morfeu, aquele cujo nome significa dar a forma. Provoca igualmente um efeito de guarida que, por estar vazia, abriga (catacumba, sepultura e caverna). Por outro lado, também é pertinente aquilo que, no escuro e em descanso, necessita maturar, e assim, ganha forma, textura, densidade.

É desta *arkhé*, poderíamos dizer, que se vale Juliana Hoffmann ao situar, nas dobras e redobras do repertório plástico da matéria decadente, os seus objetos do desejo: fantasmas conscientes, memórias difusas, discursos desabilitados. Se é preciso o sonho para talvez acessar o pretérito vivido, já que é, na contemporaneidade uma experiência ainda possível de limiar, poderíamos reconhecer em Juliana Hoffmann uma espécie de despertar (sair da *cave*). Didi-Huberman, a propósito de Benjamin, nos diz que o despertar libera inicialmente uma imagem, que não é uma imitação das coisas, mas propriamente *a linha de fratura entre as coisas* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.

the device, somewhat baroque, operated by the artist in double regime: the relationship between *grenier* and *cave*. Being the *grenier* (attic) the elevated floor of a building, it is the place of storing and stocking with the functionality of a silo. It is similar therefore to the conscious effort of the memory registers transformed into life yearning. This image is given to us by the structure of the archive, of the library, of the museum that reassert persistence and continuity. As for the image at the subterranean level of the *cave* (cellar), *caveau* (sepulchre), *caverne* (cavity), this promotes the unconscious states, originated in the intoxication and the dreaming, close to the Dionysian dimension.

In the *Metamorphosis* by Ovid, it is significant the place of Morpheus as that whose name means to give form. It also evokes an effect of protection which, being empty, shelters (catacomb, grave, and cave). On the other hand, it is also pertinent to that which, in the dark and in repose, needs to mature, and thus, gains form, texture, density.

It is this *arkhé*, we might say, that Juliana Hoffmann takes advantage of by placing, in the foldings and refoldings of the plastic repertoire of the decaying matter, her objects of desire: conscious ghosts, diffuse memories, disabled discourses. If the dream is needed to access the lived past, as it is, in the contemporaneity an experience still feasible of a threshold, we could acknowledge in Juliana Hoffmann a kind of awakening (coming out of the *cave*). Didi-Huberman, citing Benjamin, tells us that the awakening releases at first an image, which is not an imitation of things, but more exactly *the line of fracture between things* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). The fracture in the works of Juliana Hoffmann proposes another language inside

126). A fratura nos trabalhos de Juliana Hoffmann propõem uma outra língua dentro da própria língua. Todos os livros que Juliana desprende e desperta de seu sono profundo, canibalizados pelas larvas do tempo, ressurgem como uma cartografia acidental de sulcos que cruzam, interceptam e rasgam o corpo da escrita numa espécie de delírio. Eis a escrita de si proposta pela artista no emblema imagético dos livros corroídos pelos pequenos insetos comensais: uma escrita íntima e pulsional nas dobras e redobras da escrita oficial. Uma imagem que desfere antes acontecimento que artifício, pois perfura buracos, causa intervalo: *porque na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Tal qual um retrato pictórico, a escrita de si como propõe Juliana Hoffmann é uma representação silenciosa que mais oblitera que revela; menos se assemelha do que estilhaça; se é presença disposta ao olhar, de outro modo, é figura que se perde em sua própria captura.

language itself. All the books Juliana releases and awakens from their deep sleep, cannibalized by the maggots of time, resurface as an accidental cartography of grooves which cross, intercept and tear the body of the writing in a kind of delirium. Here is the writing of herself proposed by the artist in the imagetic symbol of the books corroded by the little guest insects: an intimate and passionate writing within the fold and re-folds of the official writing. An image which evokes an event, rather than an artifice, for it digs holes, provokes and interval: *because in the image, the being crumbles: it explodes and, doing so, shows – but for such a brief time – what it is made of* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Exactly like a pictorial portrait, the writing of herself, as proposed by Juliana Hoffmann is a silent representation, which rather obliterates than reveals; tries less to be similar than to fragment itself; if it is a presence visible to the regard, in another way, it is a figure which loses itself in its own capture.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MELVILLE, H. **Moby Dick**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

Kellyn Batistela é Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, bolsista FAPESC; mestre em Teoria Literária pela UFSC; bacharel em Artes Plásticas pela UDESC. Atuou como docente em instituições como: UDESC, UNISUL, Estácio de Sá. Participou de Salões em Arte: 1998, Prêmio Aquisição FAPEU, IX Salão Estadual de Artes Plásticas, Florianópolis, SC; 1999, IV Salão Elke Hering, Blumenau, SC; 2003, 11o Salão dos Novos de Joinville, SC

Kellyn Batistela is PhD student in Visual Arts from Estate University of Santa Catarina (UDESC), with Santa Catarina research foundation scholarship; Master in Literary Theory by Federal University of Santa Catarina (UFSC); Bachelor of Fine Arts from UDESC. Worked as a Professor in institutions such as: UDESC, University of south Santa Catarina (UNISUL), University of Estácio de Sá. Took part in Art Exhibition: 1998, FAPEU Award, IX State Hall of Plastic Arts, Florianópolis, SC; 1999, IV Elke Hering Hall, Blumenau, SC; 2003, 11th Salão dos Novos in Joinville, SC.

A EROSÃO DOS LIVROS E A VEEMÊNCIA DAS LINHAS

Rafaela Maria Martins

“... Eu era cuidadora de coisas antigas.”

Os livros sempre estiveram presentes na vida da artista Juliana Hoffman. Desde criança seu pai manteve seus filhos em contato com rebuscadas literaturas. Com o passar do tempo, os antigos livros retornam a sua vida destituídos da finalidade de leitura. Caídos no descuido da memória, foram encontrados por cupins e traças que os designou nova funcionalidade.

Inevitável não pensar que esses livros, encontrados por outras pessoas, certamente essas seriam tomadas pelo descontentamento da destruição e decretariam ali sua inutilidade. De livros, para casas de cupins, para obras de arte, a artista nos mostra que algo só tem fim quando não há mais a possibilidade de produção de história e de arte.

Numa seleção primorosa, imersa em folhas, cupins e memórias, a artista olha para aquilo que ninguém denominaria de virtuoso o suficiente para contemplação e enxerga a possibilidade de uma metáfora propícia para representar o contemporâneo e os acontecimentos de sua própria vida pertencente a ele. Circunstâncias comuns a todos nós, acaso que nos tange em momentos inoportunos e se

THE EROSION OF THE BOOKS AND THE VEHEMENCE OF THE LINES

Rafaela Maria Martins

“... I was the keeper of old things.”

Books were always present in the life of artist Juliana Hoffmann. From early childhood, her father kept his children in touch with sophisticated literature. With the passing of time, the old books come back to life stripped of the purpose of reading. Fallen into the abandon of memory, they were found by termites and moths that designated for them a new functionality.

It is inevitable not to think about these books, if found by other persons, that these persons would certainly be overwhelmed by discontent, and would decree there and then their uselessness. From books, to termite homes, to works of art, the artist shows us that something only comes to an end when there is no longer possibility of production of history and art.

In an exquisite selection, submerged in leaves, termites and memories, the artist looks at things that nobody would deem virtuous enough for contemplation, and perceives the possibility of a favorable metaphor to represent the contemporary and the events from her own life that belong to it. Circumstances common to all of us, chances that touch us in untimely moments and resurface

repetem com faces variadas, nos molda com tempo até que inevitavelmente transparece o esgotamento, seguidas das tentativas de concertar e sanar, resultando numa beleza decorrente justamente do caos.

Mesmo afirmando que não se trata de uma obra autobiográfica e somente corresponde a sua visão sobre a contemporaneidade, a artista percorre pelo passado constantemente para alcançar meios que emitam sua convicção. Foi necessário visitar a parte falha, reviver as certezas, olhar para si para entender a estranheza do externo, ficando assim, subjetivo até onde ela retrata o mundo ou a si mesmo.

Assim a artista se define, alguém que “*nasceu para observar a vida*”, um olhar desde cedo treinado para as sensibilidades ao seu entorno, nos leva a ver além do rotineiro espiar, descortina nossos olhos para o que é singelo sob a perspectiva do novo, por meio de um resgate ao passado dispendo de linhas e livros Juliana nos diz que ainda permanece cuidando de coisas antigas.

A EROSÃO DO SABER

Naturalmente os livros com o tempo adquirem páginas amareladas e cheiro característico presente nos ares de uma antiga biblioteca. Nos livros de Juliana Hoffmann o processo de desgaste é acelerado pela passagem dos cupins e das traças resultando em uma representação impensadamente geográfica, cria-se linhas cartográficas e relevos que se assemelham e se complementam ritmicamente com o rastro do animal.

A partir das fendas nas páginas, desenvolvem-se oscilantes linhas curvas (figura 17). As linhas que contornam a erosão reverberam

with a variety of faces, and mold us with time until the exhaustion inevitably transpires, followed by attempts to fix and clear, resulting in a beauty that follows from chaos.

Even asserting that she is not dealing with an autobiographical work, and that it only corresponds with her vision about contemporaneity, the artist runs across her past to attain the means to express her convictions. It was necessary to look up the failed parts, relive the uncertainties, look inside herself to understand the strangeness of the external, remaining thus subjective to what extent she portrays the world or herself.

The artist defines herself as someone who was “*born to observe life*”, a regard from early times trained for the sensibilities to her surroundings, leads us to believe beyond the prosaic peek, unveils our eyes to what is unassuming under the perspective of the new, by means of a ransom of the past having at her disposition threads and books, Juliana tells us she’s still taking care of the old things.

THE EROSION OF KNOWLEDGE

As a matter of fact, the books acquire with the passing of time those yellowed pages and characteristic smell present in the atmosphere of an old library. In Juliana Hoffmann’s books the process of decay is accelerated by the passage of termites and moths resulting in an unexpected geographical representation, cartographical lines and reliefs are created that are similar and complement themselves rhythmically with the tracks of the animal.

Departing from the cracks in the pages, oscillating curved lines evolve (figure 17). The



por todo o quadro, se expandem e se distorcem a todo segundo em direções diferentes e por razões diferentes. Ao mesmo tempo se repetem de forma contínua e se espremem para acomodarem-se tantas quantas possíveis num quadro, mas é perceptível que sua expansão vai além.

Na construção de um conhecimento traçamos linhas, estabelecemos rotas, imagetivamente finda-se na criação de mapa para chegarmos em um saber. Digamos, que para consumir uma conclusão crítica, caminhamos por relevos do pensamento. Tem-se então, a fiel representação da construção da nossa ciência pessoal, delineada, ironicamente, na erosão das páginas dos livros.

As páginas postas em frente a luminária (figura 05) alude a um mapa planificando. Entre os espaços abertos pelas traças surgem delineamentos geográficos, corporifica assim, os trilhos percorridos por pensamentos fluidos e instáveis, onde se desbrava no almejo de poder atracar os barcos em conceitos firmes-terras descobertas. Onde o saber, por ora, entende-se como concluído.

Se, por devaneio, no remate de nossos pensamentos pudéssemos nos postar diante da evolução dos tracejos desenhados pelo raciocínio, já com maturidade para compreender as escolhas de nossa lógica, talvez, orgulhosos, diríamos:

Oh, que são vocês afinal, meus pensamentos escritos e pintados! Há pouco tempo ainda eram irisados, tão jovens e maldosos, com espinhos e temperos secretos, que me faziam espirrar e rir – e agora? Já se despojaram de sua novidade, e alguns estão prestes, receio, a tornar-se verdades [...] Que coisas escrevemos e pintamos, nós, mandarins com pincel chinês, eternizadores dos que consente

lines encircling the erosion reverberate throughout the picture, they expand and distort every second in all directions and for different reasons. At the same time, they constantly repeat themselves and squeeze to accommodate so many as possible in the picture, but it is perceptible that their expansion reaches beyond it.

When constructing a knowledge, we trace lines, establish routes, the creation of a map imagetically ends when we reach a knowledge. Let us assume that, to reach a critical conclusion, we walk over reliefs of thought. We have then the faithful representation of the construction of our personal science, outline, ironically, by the erosion of the book pages.

The pages placed in front of the light refer to a flattened Map (figure 05). Between the spaces the moths tore up, geographical delineations appear, embodying the tracks traversed by fluid and unstable thoughts., where new paths are pioneered in the eagerness to moor the boats in discovered firm-land concepts. Where the knowledge, for the time being, is considered conclusive.

If, by a wandering of the mind, in the conclusion of our thoughts we could stand before the evolution of the tracings drawn by our reasoning, already mature to understand the choices of our logic, we might proudly announce:

Oh, what are you after all, my written and painted thoughts! A short time ago you were iridescent, so young and malicious, with thorns and secret spices, that made me sneeze and laugh – and now? You divested your novelty, and some are on the brink, I fear, of becoming truths [...] What things we write and paint, we, mandarins with a Chinese brush, immortalizers

em ser escrito, que coisa conseguimos apenas pintar? Oh, somente aquilo que está a ponto de murchar e perder seu aroma! Oh, somente pássaros que se fatigaram e extraviaram no vôo, e agora se deixam apanhar com a mão – com a nossa mão! Eternizamos o que já não pode viver e voar muito tempo, somente coisas gastas e exaustas! Apenas para sua tarde eu tenho cores, meus pensamentos escritos e pintados, muitas cores talvez, várias delicadezas multicolores, e cinquenta amarelos e vermelhos e marrons e verdes: – mas com isso ninguém adivinhará como eram vocês em sua manhã, vocês, imprevisíveis centelhas e prodígios de minha solidão, vocês, velhos e amados – maus pensamentos! (NIETZSCHE, 1886).

AS LINHAS: MODOS DE BORDAR

As obras de Juliana Hoffman permeiam pelo bordado, a ornamentação dos livros com fio tende a ter inúmeras leituras. A linha pode ser entendida como algo vivo que resiste ou como o ato de render-se. A linha amarra, costura e ornamenta.

Há amarrações entornando a página fechando-a quase por completo, na parte superior a intensidade da linha diminui, tornando possível a leitura do título *Bloods Relations*, traduzido para o português, *Relações de Sangue*. Relações familiares, maternas, relações dolorosas. Quais relações seriam essas afinal bordadas por todas as páginas?

A base da exposição de Juliana é a persistência da memória, um retorno do passado. Os livros antigos pertenciam ao pai e a linha personifica a imagem da mãe. Seria então a relação familiar – portanto, de sangue – que sustenta toda a poética da exposição? Sim, mas não limita-se a isso.

of what allows to be written, what things do we manage just to paint? Oh, only that which is at the verge of wilting and losing its aroma! Oh, only the birds that got tired and lost their way in flight, and now let themselves be caught with the hand – with our hand! We immortalize what can no longer live and fly much time, only worn and spent things! Only for your afternoon have I colors, my written and painted thoughts, many colors maybe, several multicolored delicacies, and fifty yellows and reds and browns and greens: – but with that nobody will guess how you were in the morning, you, unpredictable sparks and prodigies of my solitude, you, old and loved – evil thoughts! (NIETZSCHE, 1886)

THE THREADS: MANNERS OF EMBROIDERING

The artworks by Juliana Hoffmann pervade by the embroidering, the ornamentation of the books with thread may have several possible readings. The thread might be understood as something living which resists or as an act of surrender. The thread ties, sews and embellishes.

There are bindings contouring the page almost closing it, on the upper part, the intensity of the thread diminishes, making it possible to read the title *Blood Relations*, translated to Portuguese, *Relações de Sangue*. Family relations, maternal, painful relations. What relations would be these, at last, embroidered across all the pages?

The foundation of Juliana's exposition is the persistence of memory, a comeback of the past. The old books belonged to her father, and the thread embodies the image of the mother. Would then be the family relations – therefore blood relations – what supports the whole poetic of the exposition? Yes, but it is not restricted to it.

PART ONE
THE LOST WORLD

*“... Minha mãe dizia “Eu amo te ver bordando”.
E aí eu passei seis meses ali bordando. [...] Eu era
os braços dela.”*

O bordado permaneceu até os últimos dias da vida de sua mãe e quando a mesma já não conseguia executar os movimentos, Juliana os fez por ela. Apesar de compor fragilidade, a ação de bordar era uma forma de elaborar a dor diante da eminência de uma vida que estava prestes a ir. Assim como Nietzsche, Juliana estaria eternizando o que já não pode viver e voar muito tempo no ato de bordar.

A relação de sangue, portanto, é essa troca dolorosa de afazeres diante da impotência, uma cumplicidade que se estabelece e é documentada na ornamentação de um tecido. Relação de sangue é o ato de aceitar o encerramento do vínculo da alma com a carne, e então, desarmado das recusas do fim adornar a beleza proveniente da dor.

As páginas e as linhas permanecem bordando, agora como suturas (figura 19). O intuito não é mais adornar, é manter unido, manter vivo, fazer com que continue funcionando. É a sutura da alma, é o seguir em frente mesmo que ainda ardente. É o avesso do bordado, a parte escondida, que não se deseja ver, mas que necessária para a conclusão da arte final.

Já é de conhecimento que a linha remete a figura materna da artista e desenrola-se em um ato de despedida, estamos percorrendo um lugar comum onde supõe-se que esse seja o adeus, entre tantos outros, mais penoso.

Na mesma série de páginas destacadas, se estampa no centro a silhueta feminina desenhada pelo toque da agulha no papel, este atuando como

*“... My mother said “I love to see you
embroidering”. Then I spent six months there,
embroidering. [...] I was her arms.”*

The embroidering remained until the last days of her mother's life, and when she could no longer perform the movements, Juliana performed them for her. Despite configuring fragility, the action of embroidering was a way to process the pain in the face of a life that was almost gone. As well as Nietzsche, Juliana would be making eternal what can no longer live, and fly in the act of embroidering.

The blood relation, therefore, is this painful exchange of activities in the face of the impotence, a complicity established and documented in the ornamentation of a fabric. Blood relation is the act of accepting the closing of the bond between soul and flesh, and then, unarmed of the denial of the end, embellish the beauty derived from the pain.

The pages and threads still stay embroidering, now as sutures (figure 19). The goal is no longer to adorn it, it is to keep it united, to keep it alive, to keep it still in working condition. It is the suture of the soul, it is the going ahead even when painful. It is the reverse of the embroidering, the hidden part, what one does not want to see, but is necessary to the conclusion of the final art.

It is known that the thread recalls the artist's maternal figure and unwinds in an act of farewell, we are traversing a common place where on supposes is the farewell, among so many others, but more painful.

In the same series of separated pages, a female silhouette is highlighted in the center, drawn by the touch of the needle on the paper,



pele, traz cravado o formato da cicatriz, pressupõe que a dor estampa o rosto do que a causou, os pontos então traduzem-se em uma marca que figura o seu motivo.

O tecido ao mesmo tempo em que recebe o adorno, enquanto esta sendo bordado submete-se a ser perfurado, se feito sem a linha, o que ficam são somente os espaços deixados pela passagem agulha, cabe afirmar que o pontilhado da lauda traduz-se na ação de bordar sem a peça crucial, ficando somente o esboço, uma imagem sem definição.

Intactas de interferência humana, destacadas de sua usual função como os ready made propostos por Duchamp, expostas cuidadosamente em um espaço artístico, sem costuras, somente uma capa, rendida, mostrando suas vísceras caídas e abatidas, é possível sentir a textura de esfarelamento das linhas restantes que mantinham as páginas presas.. Concerne o prenúncio da sutura, o momento em que o esgotamento se instala, quando as linhas que mantinham a conexão se rompem pelo desgaste, cessando a possibilidade de costurar. A grafia no interior da capa diz em inglês "Sobre a Humanidade", pressagiando o que será comum a todos nós, momentos de vazio pleno, um fim que já nos olha e espera a tempos.

Em complemento a capa, tem-se as páginas gastas e corroídas, entende-se que estas retratam as laudas desconexas. Trazem as marcas que remoem e ardem até o fim da vida, os sinais de uma dor, de um arrependimento, de um dia louvável que se ousou dizer ser o mais feliz de toda a vida. Com manchas e rastros de memórias turvas, certamente, como diria Nietzsche, as páginas representam "a alma humana e suas fronteiras, a amplitude até aqui alcançada nas

this acting as skin, brings engraved the form of a scar, presupposes the pain which caused it stamps the face, the stitches then are translated as a mark that configures their cause.

The fabric as it receives the embellishment, as it is being embroidered submits itself to being perforated, if done without thread what remains are only the gaps left by the passing of the needle, it may be stated that the dots in the page are translated in the action of embroidering with its main piece, leaving only a sketch, an image without definition.

Untouched by human interference, separated from their usual function like the ready-mades proposed by Duchamp, carefully exposed in an artistic venue, without stitches, only a cover, torn, showing the fallen and collapsed entrails, it is possible to feel the texture of crumbling of the remaining lines which kept the pages bound together. It concerns the prelude to the suture, the moment when the exhaustion happens, when the threads that held the connection break under the abrasion, ending the possibility of sewing. The writing inside the cover says in English "About Humanity", foretelling our commonality, moments of full emptiness, and end that already regards us and has been waiting for a long time.

Adding to the cover, there are worn and corroded pages, one understands that they portray the unconnected pages. They bring with them the marks that hurt and burn until the end of life, the signs of a pain, of a regret, of a laudable day which dared being said to be the happiest of a whole life. With stains and tracks of shadowy memories, as Nietzsche would certainly say, the pages represent "the human soul and its frontiers, the amplitude reached up to now in the interior human experiences, the heights, the



experiências humanas interiores, as alturas, profundezas e distâncias dessas experiências, toda a história da alma até o momento [...]”.

Das páginas para o piano, em repetição a linha entorna o instrumento junto ao livro de partituras corroído que agora está destituído sua utilidade musical, não há meios que possibilitem a reprodução de suas notas.

Ao amarrar a linha decreta a morte do piano junto ao livro. Isolando-os juntos consiste dizer que as suas serventias não cabem mais. Isolar ambos juntos é manter a conexão póstuma, onde na morte origina o nascimento da arte e cravar em vida, em uma imagem, para afastá-lo da morte na qual ele já está mergulhado.

Uma vez que se entende algo como morto, deve ser mantido no passado, portanto a linha amarra e sinaliza para evocar a decisão de que algo que não deve ser revisitado, mesmo que ainda possível.

O VERMELHO

A cor se destaca inquestionavelmente em meio as páginas amareladas pelo tempo, funciona como um ponto de fuga, o vermelho é um detalhe que causa perturbação, desestabiliza o equilíbrio dos tons monocromáticos das páginas e nos rouba o olhar à medida que ganha ainda mais ardência.

A artista afirma que houve a tentativa de alterar a cor para o azul, mas que no fim o vermelho sempre retorna. Deveras a representação do azul não traria o significado de ardência, de agonia e de âmago desejado pela artista.

A veemência da cor vermelha é intimamente ligada ao princípio da vida. Acentua a ideia do sangue, da relação carnal com outro corpo humano. A presença da cor na sala de exposição concerne

depths and distances of these experiences, the whole history of the soul until this moment [...]”.

From the pages to the piano, repeating itself, the line wraps around the instrument along with the corroded musical score book, now stripped of its musical usefulness, there is no possibility of reproducing its notes.

The tying of the thread decrees the death of the piano along with the book. Isolating them together means there is no more use for them. Keeping them together is keeping a posthumous connection, where in death it engenders the birth of art and clings o life, in an image, to keep it away from death in which it has already plunged.

Once it is understood that something is dead, it must be stored in the past. Therefore, the thread ties and signals to evoke a decision that something must not be revisited, even when it is possible.

THE RED

The color unquestionably stands out in the middle of the pages yellowed by time, it works as a vanishing point, the red is a detail which causes a perturbation, it destabilizes the balance of monochromatic hues of the pages, and it gets our attention as it turns more and more fiery.

The artist asserts that an attempt was made to change the color to blue, but in the end it is the red that always returns. Indeed, the representation in blue would not bring the connotation of burning, of agony, and of heart aimed for by the artist.

The vehemence of the red color is intimately connected to the principle of life. It highlights the idea of blood, of a carnal relationship with another human being. The presence of this color in the



emergência, impõe distância, é o prenúncio de uma chaga que ainda arde. Demarcar com o vermelho é dizer sobre a chama de uma vela apagada mas que é possível sentir o vapor de sua queima, é sobre ausência que mantém-se presente e a única coisa que cabe fazer é aceitar e sentir enquanto te consome e te torna impotente.

Simultaneamente, ao passo que enfarda e decreta encerramento, alude a persistência de uma vida, fraca embora pulsante. Das fendas dos livros caem delicados fios vermelhos que não constituem força e muito menos rigidez, assemelham-se a um líquido ralo caindo já a muito tempo, prestes a cessar. São resquícios de um ciclo em processo de conclusão.

A história traçada aqui mantém a linha como um ponto chave de conexão, seja como linha de raciocínio, seja como ornamento ou material de sutura, ou ainda na cor vermelha como vestígios de vida, ela permeia por toda a obra. A linha nos submete em meio a todos os materiais usados, a presença de sua mãe, ao mesmo tempo em que afirma sua ausência. A morte exemplifica de forma incisiva o fato de que a ausência sempre decorre de uma presença. É preciso que algo tenha realmente existido para que possamos sentir sua falta e é preciso que seja valiosa para desejarmos eternizar.

Quando afirma que a obra não é autobiográfica e sim o mundo visto por ela, a medida em que explica o motivo da presença de cada material, percebe-se que Juliana coloca-se como o ser contemporâneo que ela espera representar, ao passo que descreve a irresignação diante das incertezas e distúrbios atualidade, remete constantemente a si mesma. O que permeia a artista é a percepção da semelhança que possui com o que retrata na medida em que

exposition venue implies emergency, imposes a distance, it is the foretaste of wound that still hurts. Outline with the red color is telling about the flame of an extinguished candle, but when it is still possible to smell the vapors of its burning, it is about an absence that is still present, and the only possible thing to do is accept it and feel it whilst it consumes you and renders you impotent.

Simultaneously, as it bundles and decrees closure, it indicates the persistence of life, weak but still pulsing. From the gaps in the books fall delicate red threads which do not constitute force even less stiffness, they resemble a thin liquid falling for a long time, on the brink of drying up. They are the remnants of a cycle and a process of closure.

The history outlined here keeps the thread as a key connection point, be it as a reasoning line, as an ornament or a suture material, or even in the red color as vestiges of life, it permeates the whole artwork. The thread reasserts to us, among all the used materials, the presence of the mother as well as her absence. Death exemplifies in an incisive manner the fact that an absence always arises from a presence. It is necessary that something really has lived in order that we feel its absence, and it is necessary that it be valuable for us to make it eternal.

When she asserts that her oeuvre is not autobiographical, but a world seen by her, as she explains the motivation for the presence of every material, it can be noticed that Juliana regards herself as a contemporary being which she hopes to represent, while she describes the unconformity before the uncertainties and disturbances of the present time, she recalls herself unceasingly. What permeates the artist is the perception of the similitude she has with what she portrays as she

busca entende-lo e representa-lo.

Existem formas distintas de se perceber as semelhanças, dentre elas por compatibilidade e por aversão, neste caso as causas se complementam. A dor tornou-se um caminho de acesso a sensibilidade necessária para compreensão dos costumes e seres que apesar de iguais quanto ao tempo cronológico, não pertencem a essa época e entram em discordância com a mesma, por fim resultam na corporificação de sua própria essência.

A inquietude de Juliana remete ao quanto é preciso ser contemporâneo para falar sobre ele, o quanto é preciso ser tocado para entendê-lo a ponto de traduzi-lo de forma segura em livros e linhas. Talvez expresse o contemporâneo como modo de entender a si mesma e olhando com afastamento, percebe seu descompasso com tempo e acaba por aceitar, ainda que com repúdio, a semelhança que não quer reconhecer no outro.

Embora o afastamento pressuponha a impossibilidade de contato entre o tocado e o tocante, é o olhar distanciado que assegura a veracidade de suas assimilações, e assim não deixar-se ser contaminada pelo fascínio mantendo seu objeto de estudo por um longo período em observação.

tries to understand it and represent it.

There are distinct forms of perceiving similitudes, among them by compatibility and by aversion, in this case the causes are complementary. The pain became a path to have access to the necessary sensibility in order to understand the traditions and beings, who, though they are chronologically identical, they don't belong to this time and clash with it, at last result in the embodiment of its own essence.

Juliana's uneasiness reminds us how much it is necessary to be contemporary to speak about it, how much it needs to be touched to understand it, to the point it can be translated in a safe manner through books and threads. maybe it expresses contemporaneity as a way to understand herself, and looking from a distance, may notice she is out of step with time, and ultimately accepts, albeit reluctantly, the likeness she does not want to acknowledge in the other.

Although the distancing presupposes the impossibility of contact between the touched and the toucher, it is the distant regard that assures the veracity of its assimilations, and thus does not let itself be contaminated by fascination, holding its study object for a long period of observation.

Rafaela Maria Martins é mestranda na linha de Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais-UDESC, SC; licenciada em Arte pela Fundação Dracense de Ensino e Cultura (Dracena, São Paulo). Atuou como professora na rede estadual de educação de São Paulo e na rede municipal de educação do Mato Grosso do Sul (2014-17). Integrante do grupo de pesquisa Imagem-acontecimento do programa de pós-graduação em artes visuais da UDESC.

Rafaela Maria Martins is M.A. in Theory and History of Art in the Postgraduate Program in Visual Arts by the State University of Santa Catarina (2017-19); graduated in Art by the Dracense Foundation of Education and Culture (Dracena, São Paulo, Brazil). Worked as a teacher in the education of São Paulo and Mato Grosso do Sul (2014-17). Member of the research group "Imagem-acontecimento" of the Postgraduate Program in Visual Arts of UDESC

CHAPTER I

On Observation

HERMAN
MELVILLE

BARTLEBY
AND
THE LIGHTNING-ROD MAN



PENGUIN BOOKS

FASCÍNIO E ATRAVESSAMENTO

Anna Moraes

A LINHA VERMELHA COMO LINHA DE FUGA

Quando Capitão Ahab parte em busca do monstruoso cachalote branco que arrancara sua perna no passado, ele parte tomado de fúria e paixão, concentrado em apenas um objetivo: avistar o terrível monstro, ajustar o alvo e lançar o arpão em direção à terrível baleia branca. Hermann Melville, autor deste clássico da literatura, entendia que esta corda do arpão ao ser lançada ao mar, determinaria triunfo ou fracasso, uma vez que, a corda ao sair em disparada poderia alcançar a baleia com êxito, mas estando mal posicionado o baleeiro, também poderia arrastá-lo ou estrangulá-lo enquanto a linha se desenrola rumo ao alvo. “Todos os homens vivem rodeados de linhas baleeiras. Todos nascem com uma corda no pescoço: porém, somente quando se sentem presos pela súbita e vertiginosa roda da morte, os mortais compreendem os sutis e onipresentes perigos da vida” (MELVILLE, 2017, p. 220).

Neste limiar de vida e morte que a linha se faz presente em Melville é que se configura o trabalho de Juliana Hoffmann na exposição *Expressível do Vazio*. Esta, conta com livros de família corroídos por traças e cupins, desenhos

FASCINATION AND CROSSING

Anna Moraes

THE RED THREAD AS A VANISHING LINE

When Captain Ahab sets sail in search of the monstrous sperm whale that tore his leg off in the past, he departs full of fury and passion, focused in one single goal: catch sight of the terrible monster, aim at his target, and throw the harpoon toward the terrible white whale. Hermann Melville, author of this literature classic, understood that this harpoon rope, when released through the sea, would determine triumph or failure because once sent speeding, the rope might successfully hit the whale, but were the whaler badly positioned, it could also drag him or strangle him while unwinding toward its goal. “All men live enveloped in whale-lines. All are born with halters round their necks; but it is only when caught in the swift, sudden turn of death, that mortals realize the silent, subtle, ever-present perils of life” (MELVILLE, 2017, p. 220).

At this threshold between life and death where the line is present in Melville, is also where the work by Juliana Hoffmann in the exhibition *Expressible of the Emptiness* is configured. Her work relies on her family’s books corroded by moths and termites, drawings made on decayed



FIGURA 24

feitos sobre páginas deterioradas e por livros, folhas avulsas e um piano atravessados e amarrados por linhas de cor vermelha. O trabalho é permeado por memórias de família, fato que torna inviável pensar a obra sem pensar alguns dados da vida pessoal da artista. Filha de pai escritor e professor, Juliana cresceu em um ambiente que teve como hábito a leitura em família da literatura na língua inglesa, disciplina que o pai lecionava, e que pode assim, ensinar a língua à Juliana e a suas irmãs. Os livros integrantes da exposição são os mesmos livros que Juliana conviveu na infância, tendo sido encontrados anos mais tarde, deteriorados, corroídos pelo tempo, pelos insetos e pela umidade.

Situar-se na exposição de Juliana Hoffmann é adentrar neste universo tomado pela literatura: folhas soltas, desenhos sobre os textos, capas de livros, livros posicionados nas mesas e páginas em suportes nas paredes. Livros antigos, amarelados pelo tempo, corroídos, que marcam uma história e remetem a um passado. Autores angloamericanos estão presentes em todos os ambientes do espaço expositivo, e conduzem à reflexão de considerações feitas por Gilles Deleuze sobre estes autores, lançando a reflexão de que tudo neles é partida, devir e passagem. Diferente de autores franceses que se dedicam tanto aos fatos históricos como ao futuro, que se preocupam mais em criar raízes que traçar linhas de fuga, Deleuze escreve que a literatura angloamericana opera segundo linhas geográficas: “a fuga rumo ao oeste, a descoberta que o verdadeiro leste está no Oeste, o sentido das fronteiras como algo a ser transposto, rechaçado, ultrapassado” (DELEUZE, 1992, p. 137-138). Sempre há um devir, ou um algo a se lançar. Os personagens estão sempre criando linhas de fuga, criadas por linha de fuga. “Fugir é

pages and books, loose leaves and a piano crossed and tied by threads in the color red. The artwork is permeated by family memories, a fact that makes it unfeasible to think about the artwork without thinking about some occurrences from the artist's life. Daughter of a father who was an author and teacher, Juliana grew up in an environment where the reading of literature in English was a habit within the family circle, a language that the father taught, and in this manner taught it to Juliana and her sisters. The books comprising this exposition are the very same which Juliana was acquainted with in her childhood, found years later, decayed, corroded by time, by insects and by humidity.

To locate oneself in Juliana Hoffmann's exhibition is entering this universe taken by literature: loose leaves, drawings over the texts, book covers, books set on tables, framed pages on the walls. Old books, yellowed by time, corroded, that mark a history and recall a past. Anglo-American authors are present in every setting of the exposition space, and they lead us to the reflection about some considerations by Gilles Deleuze about these authors, stating the thought that everything in them is a departure, a becoming, a passage. Unlike other French authors who dedicate themselves as much to the historical facts as to the future, and who are more concerned with the creation of roots than with the tracing of vanishing lines, Deleuze writes that Anglo-American literature operates according to geographical lines: “the flight toward West, the discovery that the real East is in the West, the sense of frontiers as something to be crossed, rejected, overcome” (DELEUZE, 1992, p. 137-138). There is always a becoming, or something to project. The characters are always creating vanishing lines, are created by

traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (id., p.139) . Partir é traçar uma linha, e para autores como Melville, partir é uma fuga, que transpassa a linha do horizonte. Para Deleuze, esta linha de fuga é uma desterritorialização: “a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, que as leva à potência de uma linha vital abstracta ou traça um plano de consistência” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 646).

Juliana se apropria do antigo livro da família e o expõe fragmentado, cada folha posicionada lado a lado na parede, presas por imãs e pregos, com linhas vermelhas que atravessam rasgaduras e buracos feitos pelas traças e cupins, saltando de um ponto a outro e escorrendo por entre as páginas (figura 10). Aqui, a linha vermelha atua, como define Deleuze, como uma linha de fuga na construção deste mundo moderno, um mundo fragmentado e exposto em pedaços. A linha afeta este mundo impedindo-o de ser homogêneo, é uma linha sem passado ou futuro, que não expõe a construção do mundo moderno como uma sequência de um ponto a outro, mas que salta de uma fissura a outra, de um corte a outro, que se posiciona entre uma marca por vezes imperceptível, mas que está ali, como marca da ruína, da presença e da ausência, do vazio. A linha vermelha como linha de fuga não insiste somente em apontar esta ruína, mas segue contra as reterritorializações que a esperam.

A linha de fuga é apenas um dos três tipos de linhas que atuam em nossas vidas, tema que foi recorrente na pesquisa de Deleuze e Guattari (1998, p. 101), tendo ambos dedicado boa parte de seus escritos ao tema das linhas: das que nos fazem viver, das que nos fazem morrer, como

vanishing lines. Fleeing is tracing a line, lines, a whole cartography. Worlds are only discovered by means of a long, broken flight” (id., p.139). Departing is tracing a line, and for some authors like Melville, departing is a flight that crosses the horizon line. For Deleuze, this vanishing line is a deterritorialization: the creation of a new land, that is, each time it connects the vanishing lines, which takes them to the potency of an abstract vital line or traces a new plane of conscience” (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 646).

Juliana makes an old family book her own, and exposes it fragmented, each leaf placed side by side on the wall, held by magnets and, with red threads that crisscross rips and holes made by moths and termites, jumping from one point to another and running through the pages (figure 10). Here, the red thread works, as defined by Deleuze, as a vanishing line in the construction of this modern world, a fragmented world exposed in pieces. The thread affects this world preventing it of being homogeneous, it is a thread without past nor future, which does not expose the construction of the modern world as a sequence from one point to another, but jumps from a crack to another, from a cut to another which positions itself between a mark sometimes imperceptible, but which is there, as the mark of ruin, of presence and absence, of the void. The red thread as a vanishing line does not insist in pointing only to this ruin, but it stands against the reterritorializations that await it.

The vanishing line is one of only three kinds of lines that act upon our lives, a theme recurrent in the research by Deleuze and Guattari (1998, p. 101), both having devoted a substantial part of their writings to the theme of lines: those that make us live, those that make us die, as individuals

indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas . Nos escritos, encontramos três diferentes tipos de linha: a linha dura, que é a linha que nos constitui em segmentos delimitados e em boa parte de forma binária: linha da infância/velhice, homem/mulher, centro/periferia, etc. A linha flexível, que se constitui dos micro-desvios que Peter Pal Pelbart (2014, p.157) define como limiares entre crenças e desejos, afetos e percepções, como todo um mundo de agitações e variações.

E por último a linha de fuga, a linha da desterritorialização e da partida. É a linha que foge e que faz fugir o mundo. Esta linha é a linha baleeira, a linha vermelha da construção do mundo moderno, que destina ao imprevisível, ao desconhecido e não preexistente. Peter Pal Pelbart escreve que as três linhas são imanentes, estão emaranhadas, “elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmos, elas nos prendem ou nos libertam, [...] cartografar essas linhas é uma tarefa incessante e criadora - a própria criação poderia ser definida como o traçado dessas linhas.” As três linhas se entrelaçam numa vida e nos compõem, e ainda que nos conduzem de um ponto a outro - na linha dura, há sempre uma fissura, uma rachadura que nos faz mudar o caminho, que é a linha flexível, e outra linha que nos conduz a uma ruptura, que nos conduz a um movimento ainda que tudo permaneça o mesmo.

Deleuze escreve que não é entre dois pontos que se encontra uma linha, mas que o ponto se encontra no entrecruzamento de várias linhas, e prossegue afirmando que tende a pensar as coisas como um conjunto de linhas a serem desemaranhadas. Como estruturas que não se reduzem ao trajeto de um ponto a outro, as linhas escapam da estrutura do real, sem devires, sem

or groups, we are made up of lines⁶. In these writings, we find three different kinds of lines: the hard line, which is the line that constitutes us in delimited segments and to a large extent in binary form: childhood/old age line, man/woman, center/periphery, etc. The flexible line, which constitutes itself of the micro-deviations which Peter Pal Pelbart (2014, p.157) defines as thresholds between beliefs and desires, affects and perceptions, as a whole world of upheavals and variations.

And as the last one, the vanishing line, the line of deterritorialization and of departure. It is the line that flees and makes the world flee. This line is the whaling line, the red line in the construction of the modern world, that is destined to the unforeseeable, to the unknown and not-preexistent. Peter Pal Pelbart writes that three lines are immanent, they are entangled, “they define and constitute us, but also drag us away from ourselves, they arrest us or free us”, [...] to map these lines is a relentless and creative task – creation itself might be defined as the tracing of these lines.” As três linhas se entrelaçam numa vida e nos compõem, e ainda que nos conduzem de um ponto a outro - na linha dura, há sempre uma fissura, uma rachadura que nos faz mudar o caminho, que é a linha flexível, e outra linha que nos conduz a uma ruptura, que nos conduz a um movimento ainda que tudo permaneça o mesmo.

As Deleuze writes, it is not between two points that a line is to be found, but the point is found at the crossroad of several lines, and he proceeds asserting that he tends to think things as a set of lines to be disentangled. Like structures that do not reduce themselves to the path from one point to another, the lines escape from the structure of the real, without “becomings”, without

futuro ou passado. Tudo é um emaranhado de um entrelugar, um rizoma. Na obra de Juliana Hoffmann essa linha povoa as lembranças de infância, e são nestas linhas que se configuram as coisas, onde menos que ligar um ponto a outro numa lógica binária de antes e depois, de certo e errado, de passado e presente, uma linha salta a outra numa composição heterogênea de dobras e fissuras, que se dobra, retoma em outra parte, salta por cima, enrola os objetos e constitui seu trabalho. Para Deleuze (1998, P. 22), pensar nas coisas é justamente criar rizomas, e não raízes.

Na série de trabalhos em que a linha cria emaranhados por cima das páginas dos livros, Juliana não apenas retoma lembranças ou reminiscências do passado, mas permite que este passado se configure também num aqui e agora, onde não há uma linha cronológica do antes e depois, mas apenas esta linha que apreende, enrosca, amarra e sufoca as páginas arrancadas do livro e se configuram como um lugar de suspensão, como um entrelugar de infância e presente. O passado que antes se constituía pelas marcas do tempo nos livros, se torna presente em decorrência da linha operando neste novo lugar, amarrando as páginas como a linha baleeira se enrola no pescoço, num jogo de criação e destruição, de sufocar e deixar viver. Nos trabalhos "Part One", "The Lost World" e "We Poor Shadows", a linha circunda a página arrancada dos livros, e em cada um destes trabalhos a linha se torna cada vez mais presente e imponente num emaranhado em que chega a constituir uma mancha vermelha que sufoca o papel (figura 22).

Deleuze escreve que a linha escorre entre as coisas, que passa e faz passar novas possibilidades. Dito isso, ele afirma não ser os

future nor past. Everything is an entanglement of a "between-places", a rhizome. In the work of Juliana Hoffmann this line peoples the memories of her childhood, and in these lines are configured the things, where other than connecting a point to another in a binary logic of before and after, of right and wrong, of past and present, a line jumps to another in an heterogeneous composition of folds and fissures, which doubles itself, returns in another pace, jumps over, wraps the objects and constitute her work. For Deleuze (1998, P. 22), thinking about things is exactly that, creating rhizomes, not roots.

In the series of works in which the line creates a tangle over the book pages, Juliana not only recovers memories or reminiscences from the past, but also allows this past to configure itself in a "here and now", where there is no chronological line from before to after, but only this line that apprehends, winds around, ties and suffocates the pages torn from the book, and which constitute a place of suspension, as a "between-places" of childhood and present. The past, constituted before by the marks of time on the books, becomes present as an outcome of the line operating in this new place, tying the pages as a whaling line that wraps around a neck, in a game of creation and destruction, of suffocating and letting live. In the works "Part One", "The Lost World" e "We Poor Shadows", the line surrounds the page torn from the books, and in each of these works the line becomes more and more present and imposing, in a tangle which configures a red stain that suffocates the paper (figura 22).

Deleuze writes that the line drains between things, it passes through and allows passage of new possibilities. This being said, he asserts that what matters are not the beginnings or ends,

começos e os fins que importam, mas o meio, “o zero inglês está sempre no meio. Os estrangulamentos estão sempre no meio. Está-se no meio de uma linha, e é a situação mais desconfortável. Recomeça-se pelo meio” (DELEUZE, 1998, p. 33). Este meio é o entrelugar, a linha de fuga onde a construção do mundo moderno é ao mesmo tempo sua destruição. É a ruína e a destruição, o imprevisível que nos arrasta de nós mesmos. E é aqui que se configura o trabalho da artista: neste meio em que nos encontramos na linha: naquilo que nos estrangula, de recomeço, num entremeio de vida e morte, entre viver e deixar morrer.

O MEIO E A LINHA COMO RUINA

Entre o imaginário que se cria na infância advindo dos livros, das histórias lidas em família e do ambiente familiar, até Juliana encontrar estes livros anos mais tarde, deteriorados com o tempo, infinitas linhas são traçadas, emaranhadas e transpostas entre a infância e a maturidade da vida da artista. Neste intervalo de sua vida, os livros guardados vão sendo corroídos e marcados pela presença dos cupins e das traças. Como o ato ou o efeito de ruir, a ruína se faz presente, necessária e parte fundamental do trabalho da artista. Da ruína sempre se espera um diálogo com o tempo. Ela testemunha o passado, e das formas que se compreende este passado é possível se compreender o presente e até mesmo o devir. O tempo, na ruína, se configura de emaranhado de tempos: passado, presente e devir atravessados e entrelaçados como o emaranhado de linhas do trabalho de Juliana. Olgária Matos escreve que a “dispersão temporal não é o mundo do caos,

but the middle, “the English zero is always in the middle. The bottlenecks are always in the middle. \one is in the middle of a line, and this is the most uncomfortable situation. One resumes from the middle” (DELEUZE, 1998, p. 33). This middle is the “between-places” a vanishing line where the construction of the modern world is also its destruction, the unpredictable that drags us from ourselves. And it is here that the work of the artist is configured: in this middle of the line where we find ourselves: in that which strangles us, of a new start, in an interlacing between life and death, between living and letting die.

THE MIDDLE AND THE LINE AS RUIN

Between the imaginary created in childhood that was derived from books, from stories read in the family circle, and from this family environment, until Juliana rediscovered these books years later, decayed by time, an infinite number of lines were traced, entangled and transposed between the artist’s childhood and adulthood. In this span of her life, the stored books were being corroded and marked by the presence of termites and moths. As an act or effect of crumbling, the ruin is present, necessary and a fundamental part of the artist’s work. From ruin a dialog with time is always expected. It witnesses the past, and from the ways that this past is understood it is possible to understand the present and even the becoming. Time, in ruin, configures itself as an entanglement of times: past, present and becoming, traversed and interlaced just as the entanglement of Juliana’s work. Olgária Matos writes that “the temporal dispersion is not the world of chaos, but

mas um estado de ruína” afirmando que a ruína opera como ruído e lembrança, e que em meio ao desaparecimento, guardam o imperecível, como vestígios do invisível” (MATOS, 1998, p. 84). De vestígios do invisível, a fragmentação e destruição dos livros pelo tempo é a ruína que surge como potência criadora do trabalho da artista, como latência da vida e da morte.

A isso se acrescenta o fato de que a aplicação com que essa moça se dedica a desenhar conchas indica nela uma busca da perfeição da forma que o mundo pode e deve portanto atingir; eu, ao contrário, há muito tempo estou convencido de que a perfeição só se produz por acaso, acessoriamente; por isso ela não merece nenhum interesse, pois a verdadeira natureza das coisas se revela apenas na ruína.” (CALVINO, 1990, p. 63)

Ainda que sem trabalhar neste aspecto de forma intencional como Calvino, o fascínio pela ruína aparece em seu trabalho não só na ruína que os cupins deixam os livros, mas também na forma em que a linha se comporta como ruína em seu trabalho, e ambas caminham juntas, linha e ruína, criação e destruição, ora no papel que lhes é atribuída ora invertendo os papéis, pois da mesma forma que a linha atua na destruição, a ruína provoca a construção do mundo.

Se por um lado a exposição alude à relação com o pai por meio dos livros e da literatura, por outro lado a relação com a mãe se dá por meio da linha. Deleuze escreve que sempre há uma maneira de se reterritorializar em uma viagem: “é sempre seu pai e sua mãe

a state of ruin” asserting that ruin operates as noise and remembrance, and that in the midst of the disappearing, they keep the imperishable as vestiges of the invisible” (MATOS, 1998, p. 84). From the vestiges of the invisible, the fragmentation and destruction of the books by time is the ruin that emerges as a creative potency of the artist’s work, as a latency of life and death.

In addition, there is the fact that this girl’s application in drawing seashells denotes in her a search for formal perfection which the world can and therefore must attain; I, on the contrary, have been convinced for some time that perfection is not produced except marginally and by chance; therefore, it deserves no interest at all, the true nature of things being revealed only in disintegration. (CALVINO, 1990, p. 63)

Even without laboring this aspect purposefully as does Calvino, the fascination with which ruin appears in her work, not only in the ruin left by the termites on the books, but also in the way in which the thread behaves as ruin in her work, and both go hand in hand, thread and ruin, creation and destruction, here in the role attributed to them, there inverting the roles, for the same way in which the thread acts on the destruction, the ruin causes the construction of the world.

If on one hand this exposition recalls the relationship with the father through the books and literature, by another the relationship with the mother is established by the thread. Deleuze writes that there is always a way to deterritorialize oneself in a journey: “it is always

(ou pior) o que se encontra em viagem” (1998, p. 31).

Juliana passa seis meses longe do ateliê e de sua produção para ficar com a mãe em seus últimos meses de vida, acompanhando-a em uma atividade que depois tomaria força e potência em seu trabalho artístico: o bordado. Após a morte da mãe, a artista retoma à produção no ateliê e desta forte ligação com a mãe no fim da vida, o bordado e a linha se tornam peças fundamentais e indispensáveis em seus trabalhos artísticos. A linha que acompanha a morte é a linha que compõe o bordado, como potência de espera, alusão à morte. Dia após dia enquanto o bordado toma forma, a mãe se despede aos poucos deste mundo; a linha, como a ruína do cupim, vai tomando forma no bordado da artista e a mãe, por fim, dá seus últimos suspiros na cama, permitindo a linha se constituir de uma materialidade da espera, a mesma materialidade dos livros corroídos, que marcam a presença do vazio.

Nestes últimos trabalhos, Juliana borda os vazios das folhas dos livros corroídos com bordados da linha vermelha. Ela não preenche esses vazios, apenas insinua que eles estavam ali, como uma cicatriz que fica marcada para sempre. Conforme o tempo é atravessado por outros tempos, o que existia antes ali era ruína, e se transforma em potência construtiva e criadora de vida conforme a linha atua nestes vazios. Ela costura estas marcas do passado, talvez nas desterritorializações que escrevia Deleuze, criando uma nova terra, conectando linhas de fuga, levando à potência de uma linha vital abstrata. Neste ofício de bordar os vazios, Juliana preenche de novos vazios a folha

your father and mother (or worse) who are on a journey” (1998, p. 31).

Juliana spends six months away from her atelier and from her art production to stay with her mother in the last months of her life, keeping her company in an activity that would later assume strength and potency in her artistic work: embroidering. After her mother's death, the artist resumes the art production work in her atelier, and from this strong attachment to her mother at the end of life, the embroidering and the thread become fundamental and indispensable components in her artworks. The thread which accompanies death is the same thread which composes the embroidering, as a waiting potency, an allusion to death. Day after day as the embroidering takes form, the mother gradually says farewell to this world; the thread, just like the ruin from the termites, takes form in the embroidery by the artist and her mother, and at last, she gives her last breath on the bed, allowing the thread to constitute an embodiment of the waiting, the same embodiment of the corroded books, which mark the presence of the emptiness.

In these latest artworks, Juliana embroiders the voids in the corroded pages with a red thread, embroidering. She does not fill these voids, only suggests that they were once there, as a scar that will be forever present. As time is traversed by other times, what existed there before was a ruin, and it becomes a constructive potency and creator of life as the line actuates on these voids. She sews these marks from the past, perhaps in the deterritorialization described by Deleuze, creating a new land, connecting vanishing lines, taking it to a potency of a vital abstract line. In this labor of embroidering the

arrancada do livro antigo, e a marca da agulha marca o papel da mesma forma que as traças e os cupins. “À medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado” (BENJAMIN, 1995, p. 128).

Walter Benjamin, em suas memórias de infância, lembra de sua mãe bordando na janela enquanto a neve caía lá fora, e de como, ao bordar papéis e outros suportes em suas brincadeiras de criança, ficava fascinado pelo desenho que se formava no avesso do papel feito pelos pontos e linhas da costura. No trabalho de Juliana, esse olhar ao avesso também aparece. O que se borda no papel acaba criando uma outra imagem atrás, e o que se tem com o que se chama “bordado” só existe por esse duplo frente e trás; visível e invisível. Não é possível pensar a frente sem o verso, eles se constituem um no outro e o traçado real só se sustenta pelo avesso, como construção e ruína que caminham juntas na construção do mundo moderno de Juliana (figura 19).

O homem de paixão morre um pouco como o capitão Ahab, perseguindo a baleia. Ele transpõe a linha (DELEUZE, 1992, p. 135). Juliana transpõe a linha, traçando linhas de fuga que partem de linhas de fuga, como linhas de partida, que fogem e fazem fugir o mundo, rumo ao desconhecido, as linhas permitem que o trabalho opere na criação de um novo mundo, um novo mundo a partir das linhas que nos compõem. Menos que atravessar de um ponto a outro, essas linhas criam emaranhados de afetos e memórias, preenchem e expõem o vazio ali existente, o vazio do papel, das

voids, Juliana fills with new voids the pages torn from the old book, and the mark of the needle scores the paper in the same manner as the moths and termites. “As the paper yielded to the needle with a light snap, I yielded to the temptation of falling in love with the reticule on the reverse side, which kept getting more and more confused with each stitch” (BENJAMIN, 1995, p. 128).

Walter Benjamin, in his childhood memories, recalls his mother embroidering at the window while snow fell outside, and how as he embroidered on paper and other media in his childhood play, he became fascinated by the patterns that formed on the reverse side of the paper made by the stitches and sewing thread. In Juliana’s artwork, this same reverse vision also appears. What is sewn on paper also creates another image behind it, and what is called an “embroidery” only exists with this double front and back; visible and invisible. It’s not possible to think about the front without the back, they constitute themselves one from the other, and the actual tracing is only backed by the reverse side, as construction and ruin, which walk hand in hand in the construction of Juliana’s modern world (figura 19).

The passionate man dies a little like captain Ahab, chasing the whale. He transposes the Line (DELEUZE, 1992, p. 135). Juliana transposes the line, tracing vanishing lines that originate from vanishing lines, as lines of departure, that flee, and make the world flee, towards the unknown, the lines allow the artwork to operate in the creation of a new world, a new world originating in the lines that compose ourselves. Rather than traversing from one point to another, these lines create entanglements of affects and memories.,

reminiscências da infância, da presença / ausência da mãe. A linha opera como este entrelugar em seu trabalho, uma suspensão do tempo que atravessa o presente e sua infância, e cria novas possibilidades de se relacionar e de entender seu passado, sua vida e o futuro. A linha como meio, a linha como ruína, mas não somente como potência destrutiva, mas como chave de criação de sua vida, do mundo moderno, do devir.

fill and expose the emptiness that exists there, the emptiness of the paper, of the childhood remembrances, of the mother's presence/absence. The line operates as this "between-places" in her work, a suspension of time which traverses the present, and her childhood, and creates new possibilities of establishing relationships and understanding her past, her life and future. The line as a medium, the line as ruin, but not only like a destructive potency, but as the key to the creation in her life of the modern world, of a becoming.

1 Anna Moraes é mestranda em Artes Visuais na linha de Teoria e História da Arte do PPGAV/CEART/UDESC (2017-2019) com Bacharelado em Artes Visuais pela UDESC (2013) e Especialização em Gestão Cultural pelo Senac/SP(2016). Pesquisa artistas que trabalham com o suporte e linguagem do desenho em espaços expositivos de Florianópolis. Atua na gestão da Galeria do Nacasa Coletivo Artístico, e ministra o curso "Desenho Artístico" em seu ateliê.

Anna Moraes is Master on Visual Arts (2017 -) in Theory and Art History of PPGAV / CEART / UDESC, has Bachelor on Visual Arts from UDESC (2013) and Specialization in Cultural Management on Senac / SP (2016). Researches artists who work with the support and language of drawing in exhibition spaces of Florianópolis. She acts in the management of the Gallery of Nacasa Coletivo Artístico, and minister the course "Artistic Drawing" in her atelier.

THE BUILDING OF
THE MODERN WORLD

BOOK III
THE EXPANSION OF EUROPE

J. A. BRENDON, B. A.



INATUALIDADE, ESPECTRO E RUÍNA

Rosangela Miranda Cherem

O conjunto de textos que compõem este catálogo permite constatar que a principal questão trazida por Juliana Hoffmann para a Fundação Cultural BADESC, em meados de 2017, está relacionada aquilo que o tempo leva e aquilo que o tempo devolve. Bem verdade que isto já incide no texto assinado pela curadora, Juliana Crispe, ao salientar a relação das obras com a memória. Ao finalizar esta coletânea, parece interessante destacar alguns aspectos que são recorrentes nos trabalhos da exposição intitulada *Expressível do vazio* e estão igualmente indicados pelas diferentes abordagens que aqui comparecem.

O primeiro aspecto se refere à presença material dos livros e seu desdobramento em obras. Deslocados daquilo que um dia foram e destituídos da função que um dia tiveram, estão ali metamorfoseados num tipo singular de coisas, muitas delas mais aproveitadas do que manipuladas com labor, o que nos leva a prestar atenção ao efeito da ação dos cupins e traças, parceiros sem os quais os trabalhos não existiriam. Chamam atenção as páginas roídas e os fios vermelhos esvaídos que se interpõem entre elas. Metáfora da condição de coisas perecíveis a que voltaremos em breve? Se assim for, o que

OUTDATEDNESS, SPECTER AND RUIN

Rosangela Miranda Cherem

The set of texts which make up this catalog allows us to determine that the main question raised by Juliana Hoffmann at the Fundação Cultural BADESC in the middle of the year 2017 may be related to the things which time takes, and the things which time brings back. It is true this is already apparent in the text signed by curator Juliana Crispe, when she points out the relationship between the artworks and memory. To conclude thus collection, it seems meaningful to emphasize some recurrent aspects in the works from the exhibition named *Expressible of the emptiness*, which are likewise indicated by the different approaches presented here.

The first aspect refers to the material presence of the books and their evolution into artworks. Displaced from what they once were, and stripped of the function they once had, they are morphed there into a singular type of things, many taken as they are rather than laboriously manipulated, which leads us to pay attention to the effects of the action of termites and moths, coworkers without whom the artworks would not exist. Our attention is drawn to the eroded pages and to the faded red strings interposed between them. A metaphor of the condition as perishable

to which the art of acting then rose to so epoch-making in her career as Sarah Siddons.

Sarah Kemble was born at Brecon in Wales in 1753, the eldest of a family of twelve children of a strolling player, Roger Kemble, and Sally his wife. Her father was reputed to have begun life as a hairdresser, but he claimed to belong to an old English Roman Catholic family, and certainly he and his children showed many of the gifts associated with good breeding. While still very young, his handsome face attracted the attention of some strolling players, and, joining their company, he fell in love with, and married, the manager's beautiful daughter. The strollers in those days were held in contempt: classed in the eyes of the law as vagrants and vagabonds, they were treated as such, and a hard, precarious life they led. Soon after his marriage, Roger inherited the company from his father-in-law, and most of his large family were born "on circuit" at various towns in the Midlands.

The education of the children must have been a difficulty to the Kembles, but, owing largely to her mother's determination and energy, little Sarah seems to have succeeded in getting a surprisingly good one. Whenever possible she was sent to schools in the towns where the strollers were playing, but very early her services were required on the stage to assist the fortunes of the family. Even as a small child she had been brought out to recite the fable of the Boys and Frogs, as one of the attractions at a benefit, and it is impossible to discover at what age she made her first appearance in a play. We know from the play-bill, which is still to be seen, that when she was eleven and her brother John nine, they took part in a performance at Worcester of

the tragedy "Charles the First," as the Princess Elizabeth and the Duke of York. Sarah, too, at the age of twelve acted the part of Ariel in "The Tempest"; Shakespeare was always popular with the strollers. Mr. Kemble evidently intended his son John for the Roman priesthood, and sent him to a seminary near Wolverhampton, and later abroad to continue his studies. But her father was also concerned over the education of Sarah, had her taught music, encouraged her to read Milton and other poets, and cultivated her powers of elocution. With his growing family and heavy financial responsibilities, he naturally wished to turn her great gifts to account.

Meantime her extraordinary beauty attracted much admiration; she received attentions from young squires, whose homage she distantly tolerated, while her girlish affection was given to a handsome boy in the company named Siddons. When a very eligible rival, who had been enslaved by hearing pretty Sarah sing "Robin, Sweet Robin," pressed his suit, poor young Siddons was summarily dismissed from the company. As she still refused the addresses of the squire, she too was sent away, and took a position in what was called "a dependent capacity," becoming, in fact, lady's maid in a family at Guy's Cliff in Warwickshire. Here, we are told, she ~~gave~~ great delight in the servants' hall by reciting parts of plays. She and her lover remained constant; he visited her at Guy's Cliff, and finally, as usually happens with determined young people, the parents had to give their reluctant consent to the marriage, which took place at Coventry in 1773. Sarah was then eighteen, and the young couple returned to the company. Siddons is described as "a fair and very

cabe aos morrentes que somos, uma vez que a lei do orgânico é perecer? Podemos reter aquilo que inelutavelmente nos escapa? Como podemos elaborar a vã tentativa de segurar aquilo que inevitavelmente esvaece? Seria a memória um modo humano de existir?

Situado num campo oposto ao determinismo, ao evolucionismo e ao positivismo, em fins do século XIX Henri Bergson em *Matéria e Memória, Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*, abordou dois tipos de conhecimento. De um lado, aquele associado à produção de conceitos e juízos, fossem indutivos ou dedutivos; ao conhecimento analítico e técnico, baseado na lógica e no cálculo, na comparação, quantificação e sucessão linear. De outro lado, um conhecimento gerado por uma sorte de impulso vital, que não distingue corpo e alma, consciência e vida, cérebro e pensamento, experiência interior e sonho, que não divide o tempo e nem se conta cronologicamente porque reconhece sua duração indivisível e interpenetrada. Este é o lugar da intuição e da memória, cujos domínios pertencem ao espírito. Assim, o que constitui o humano não é um mero jogo de ideias abstratas, mas é assunto meta-físico. Separando corpo e alma de modo distinto de Descartes, reconheceu que enquanto o corpo se situa no presente, a alma existe em relação ao passado, ou seja, ter consciência de algo é reconhecê-lo à luz de um passado.

Cerca de sessenta anos depois, Martin Heidegger refletiu em *Construir, Habitar, Pensar* sobre o fato de que construímos e habitamos espaços sensíveis, moramos em nossos afetos e percepções, sendo que habitar é diferente de construir ou residir, pois habitar é resguardar, *somente os humanos habitam, somente os humanos são, enquanto habitam sob este céu*

things to which we will soon return? If that is the case, what is left to us dying beings, since the law of the organic is to perish? Can we retain that which unavoidably escapes from us? How can we devise a vain attempt to hold onto something that inevitably fades away? Could it be that memory is just a human mode of existence?

Located in a knowledge field opposite to determinism, to evolutionism and to positivism at the end of the XIX century, Henry Bergson in *Matter and Memory, Essay on the Relation of Body and Spirit* touched upon two kinds of knowledge. On one hand, that knowledge associated with the production of concepts and judgements, be they inductive or deductive; to the analytic and technical knowledge, based on logic and calculation, in comparison, quantification and linear succession, On the other hand, a knowledge generated by a sort of vital impulse that does not distinguish body from soul, conscience from life, brain from mind, internal experience from dream, that does not fraction time and does not count it chronologically, for it acknowledges time's indivisible and interpenetrated duration. This is the place of intuition and memory whose domains belong to the spirit. Thus, what constitutes the human being is not a mere play of abstract ideas but is a metaphysical subject. Separating body and soul in a manner distinct from Descartes, he admitted that, while the body must be located in the present, the soul exists in relation to the past, that is, being conscious of something is to recognize it in the light of a past time.

About sixty years later, Martin Heidegger in Building, Dwelling, Thinking reflected upon the fact that we build and dwell in sensitive spaces, we live in our affections and perceptions, dwelling being different from building or residing, for dwelling is

e sobre esta terra. O que estes dois autores possuem em comum com os trabalhos de Juliana Hoffmann? Para ambos a matéria mais singular de nossa humanidade provém de um passado alimentado através de nossa memória. A medida em que a elaboramos e processamos, somos por ela constituídos, nossa matéria é nossa memória e tudo aquilo que com ela podemos construir neste lugar a que chamamos mundo e em nossa condição de mortais. Eis, pois, o enredo e desafio pelo qual a artista parece transitar.

Um segundo aspecto que merece ser destacado se refere aos três protagonistas invisíveis, mas muito presentes nos trabalhos de Juliana Hoffmann, os quais se tornam melhor reconhecidos porque foram referenciados em conversa com a artista durante o período da exposição: o pai, a mãe e a filha. Os livros são oriundos da antiga biblioteca paterna. Muitos deles são de literatura inglesa, a qual a filha assimilou através de um lento aprendizado que compreendia sessões de leitura e conversas a respeito, muitas vezes em inglês. Este idioma foi um importante recurso com o qual o pai complementava o sustento da família. Também foi por conta deste material que a casa era frequentada por artistas e escritores que ali vinham para conversar.

A outra presença é a materna. Lembrando que também a avó bordava, a artista conta que durante os últimos meses em que a mãe estava doente, sentava ao seu lado e punha-se a bordar. Assim, passavam o tempo, às vezes silenciosas, às vezes conversando sobre esta atividade ou outros assuntos. Esta atividade, passada de geração para geração, seguiu sedimentando a relação entre mãe e filha até a beira da morte. Cada uma das sutis perfurações feitas pela agulha com esmerada repetição e capricho era uma insistência naquilo

shielding, only human beings dwell, only humans are, whilst they dwell under this sky and this earth. What do these two authors have in common with the artworks by Juliana Hoffmann? For both, the most singular matter of our humanity comes from a past fed by our memory. As we elaborate and process it, we are constituted by it, our matter is our memory, and everything we can build in this place we call our world in our condition as mortals. This is, therefore, the plot and the challenge through which the artist seems to transit.

A second aspect that deserves to be emphasized refers to the three protagonists, invisible, but nevertheless present in Juliana Hoffmann's works, which become more recognizable as they were referenced by the artist in conversations during the exhibition period: the father, the mother and the daughter. The books come from her father's old library. Many of them are about English literature, which the daughter assimilated during a long learning process which included reading sessions and conversations about them, several of them in English. The English language was an important resource for the father to supplement the family's income. This material was also a cause for the home be frequented by artists and writers who went there to talk.

The other presence is the maternal one. Remembering her grandmother who also embroidered, the artist tells that during the last months of her mother's illness, she sat at her bedside and embroidered. In this manner, they spent the time, sometimes silent, sometimes talking about this activity or other subjects. This activity, passed from one generation to another, continued cementing the relationship between mother and daughter up to the verge of death. Each of the needle's perforations, made with

que desaparecia para reaparecer em seguida, reafirmando contornos e preenchendo vazios. Trabalhar a delicadeza maleável do fio sobre um tecido era um modo de resistir e tentar evitar o fim próximo, mantendo a linha presente em seus trabalhos como a presença de sua mãe, ao mesmo tempo em que se preparava para sua ausência.

A terceira protagonista é, ao mesmo tempo, a criança lembrada pela artista em sua familiaridade com os livros de literatura e as linhas de bordado e a artista que busca na criança uma referência para construir objetos dotados de elevada carga mnemônica como parte de um esforço para reter o teor afetivo a que remetem. As figuras paterna e materna, associadas aos instantes de felicidade amorosa, constituem-se numa espécie de registro obliterado, eivado de vivências oriundas na infância, revigoradas em seu teor de emoções e lembranças pelas metamorfoses poéticas e as minúcias de sua fatura. Neste sentido, reter e rearranjar surgem como esforços pelos quais a artista translada o arsenal imagético de suas lembranças e afecções.

Em alguns trabalhos, a frágil composição da linha entornando o livro repetidas vezes, cria uma força visual que transcende sua delicadeza material, confrontando o espectador com a ambiguidade entre a natureza do objeto e sua desnaturalização. Em outros, através da costura, perpassa e fere as páginas dos livros, sem desfazê-las como suporte e preservando a sua integridade. Juliana Hoffmann conta que, embora tenha constatado a decomposição dos livros há mais de dez anos, demorou bastante tempo para poder acolhê-los como algo a ser trabalhado artisticamente. Um longo caminho se fez até poder amarrá-los, decompor as páginas e sustentá-las por alfinetes, expor sobre uma mesa,

careful repetition, was an insistence on that which disappeared to soon reappear, restating contours e filling voids. Working with the delicate suppleness of the thread on fabric was a way of resisting and trying to delay the inevitably approaching end, keeping the thread present in her works as her mother's presence, and at the same time preparing herself for her absence.

The third protagonist is, at the same time, the child remembered by the artist in her familiarity with the literature books and the embroidering threads, and the artist who searches in the child a reference to construct objects endowed with a high level of mnemonic load as part of an effort to retain the affective content of which it reminds her. The paternal and maternal figures associated with the moments of loving happiness, constitute a kind of obliterated register, filled with living experiences from her childhood, reinvigorated in their emotional content and remembrances by the poetic metamorphosis and the details of her handiwork. In this sense, retaining and rearranging appear as efforts by means of which the artist translates the imagetic arsenal of her remembrances and affections.

In some of the works, the fragile composition of the line, wrapping the book several times, creates a visual force which transcends its material delicacy, confronting the spectator with the ambiguity between the object's nature and its denaturalization. In others, by means of the sewing, it punctures and hurts the pages of the books, without undoing them as supports and keeping their integrity. Juliana Hoffmann tells us that, although she had noticed the decomposition of the books more than ten years ago, it took her a long time to decide to use them as something to be worked artistically. A long path followed until

enquadrar em placa de acrílico e /ou sob foco de luz, bordar, desenhar sobre um relevo de páginas, reaproveitar as capas marcadas por fungos.

Voltemos agora à questão anteriormente formulada sobre a memória como morada da alma, considerando que ela é constituída por um tempo que se dirige ao passado e, portanto, dotada de uma inatualidade, pois é nesta condição que os trabalhos que comparecem em *Expressível do vazio* parecem se situar. Se *Kronos* era para os gregos, o deus do irreversível, não era possível negar a incorporeidade de *Aion*, infinitamente fragmentado e recombinado. Entre protensão e retenção, eis um reencontro da artista com seus seres mais amados no tempo da infância e nos instantes que sobre ela ainda cintilam. Porém, ainda que tudo já tenha se esvaído, pressentimos algo inapreensível, bem ali, diante de nós. Agora é o espectador que fica retido no tempo de *Kayrós*, único capaz de realizar uma suspensão, no exato momento em que o passado coabita o presente e assim ficamos presos pelo espanto de uma pequena chama ininteligível, diante da qual, não passamos de pequenos insetos fascinados pela luz, detidos por aquilo que não podemos tocar, mas que não cessa de nos alcançar.

É nesta inatualidade que algo de nós se deixa queimar junto com as afecções de Juliana Hoffmann, em seu esforço para remeter ao não mais, produzindo uma atualidade fraturada, disjuntiva e falha, onde também nós chegamos muito tarde para este encontro. Se os romanos tinham uma máxima que dizia: *logo esquecerá tudo, logo todos te esquecerão*, a artista não parece discordar, mas acrescenta: *lembrar é o que os humanos podem fazer, antes que seus olhos se fechem para sempre*.

Um terceiro e último aspecto que deve ser

she was able to tie them, unmount their pages and stick them with pins, expose them on a table, frame them in acrylic boards and / or under a light focus, embroider, draw over a page relief, reusing the covers stained by fungus.

Let's now turn back to the question we formulated before about memory as the residence of the soul, considering it to be constituted by a time drawn to the past and, therefore, endowed with an outdatedness, for this is the condition in which the artworks that appear in *Expressible of the emptiness* seem to be located. If *Kronos* was for the Greeks the god of the irreversible, it was not possible to deny the incorporeal nature of *Aion*, infinitely fragmented and recombined. Between pro-tension and retention, here is the reunion of the artist with the most loved beings of her past times of her childhood, and in the moments that still sparkle about it. However, even though everything has already vanished, we still feel something inapprehensible right there before our eyes. Now is the spectator who stays suspended in the time of *Kairos*, the only one able to suspend time in that exact moment when the past co-inhabits the present, and then we are caught by the wonder of a little unintelligible flame, before which we are no more than little insects fascinated by the light, arrested by that which we cannot touch, but which unceasingly reaches us.

It is in this outdatedness that something in us lets itself burn along with the affections of Juliana Hoffmann, in her effort to recall the not any more, producing a fractured, disjointed and flawed reality, where we, too, are late for this rendezvous. While the Romans had a saying: *soon all will be forgotten, soon all will forget you*, the artist does not seem to disagree, but adds: *remember is what humans can do, before their eyes close for eternity*.

destacado nos trabalhos de Juliana Hoffmann, e que também incide sobre a questão da memória, diz respeito ao seu espectro, aqui reconhecido em suas duas dimensões: a que se volta para um leque de amplitudes com que os assuntos mnemônicos são tratados, e a que provém de um campo de imagens dotadas de intensidade fulgurante. Nos dois casos, trata-se de dimensões incorpóreas. Começamos pelo espectro que torna possível envolver um piano em fios e tornar as páginas arruinadas um bloco, onde comparece uma estranha e caprichosa topografia com o desenho de curvas de nível. A amplitude aqui se refere a uma dimensão intransferível, feita a partir das lembranças das músicas tocadas na eletrola da casa e do piano tocado pela avó que só conheceu pelas lembranças da família. Também se refere à aluna que fez um curso técnico em Edificações e depois fez uma graduação em Engenharia, antes de decidir tornar-se artista de vez. É então que a memória pode ser pensada como um arquivo inextenso e incorpóreo, infinitamente móvel. Neste sentido, não se trata de pensar o arquivo como um lugar, mas sim como uma instância imaterial onde moram as imparidades, onde as coisas se avizinham e articulam, se alcançam e ressignificam a partir de impressões, supressões, arbitrariedades, contingências, vestígios. Eis um espectro que a artista parece destacar: entre o excesso e a insuficiência, habitamos e somos habitados por tudo aquilo que pertence apenas a cada um, mas que só se torna verdadeiramente nosso, quando processado na sua mais absoluta singularidade.

A outra dimensão relacionada ao espectro se refere à própria condição ruínosa e ao trabalho de perecibilidade que segue operando no interior da obra, incapaz de ser detido. Desgarrados e

A third and last aspect that must be emphasized in the works by Juliana Hoffmann, and is also related to the question of memory, concerns the specter, here perceived in its two dimensions: the one that turns itself to a range of amplitudes with which the mnemonic subjects are treated, and the one that originates from an image field endowed with a dazzling intensity. In both cases we deal with incorporeal dimensions. Let's begin with the specter that makes possible to envelop a piano with thread and turn the ruined pages into a block, where a strange and capricious topography appears as drawings of level curves. The amplitude here refers to a non-transferable dimension, based on the memory of the tunes played on the home's gramophone, and of the piano played by her grandmother, whom she only knew through family mementos. It also refers to that student who attended a technical course on Building, and later went on to achieve an Engineering degree before deciding to definitely become an artist. It is then that memory can be thought of as a brief and incorporeal archive, infinitely movable. In this sense we cannot think of the archive as a place, but as an immaterial instance where the disparities reside, where things draw closer and articulate, they reach to each other and re-signify from impressions, suppressions, arbitrariness, contingencies, remains. There is the specter which the artist seems to emphasize: between excess and insufficiency, we inhabit and are inhabited by everything that belongs to each one of us, but which only truly becomes ours when it processed in its most absolute singularity.

The other dimension related to the specter refers to the ruinous condition itself and the process of decay that continues to operate inside the artwork, unable to be stopped. Stray and

brilhantes, os objetos explicitados em sua decomposição e inoperância, tanto travam um combate com a imponência do que foi a presença paterna e sua biblioteca, como um trabalho de elaboração de luto pela perda materna. Enquanto a literatura é processada como coisa, a linha torna-se um texto indecifrável que segue pontilhado, contornado, amarrado ou escorregado. Suspensos pelo fascínio entre o quase tudo que foi e o quase nada que resta, os trabalhos de Juliana Hoffmann acolhem o espectro que habita bem no amago que mistura o que perece e o que persiste, o que desaparece e o que sobrevive. Questão que conduz ao paradoxo de que as imagens são como fantasmas situados, concomitantemente, entre a condição de clausura e de extrapolação do tempo.

A este respeito, cabe lembrar a compreensão de história da arte de Aby Warburg que, recusando uma abordagem cronológico-evolutiva, problematizou o conceito *Nacheleben* como um tipo de espectralidade que sobrevive pelas complexas estratificações da memória, buscando nas formas imagéticas, tanto sintomas compartilhados, como vestígios e indícios singulares. Apreendidas em seus efeitos de báscula, de um lado incidiriam as plausibilidades históricas e, de outro, o caráter intempestivo e anacrônico com que o mais remoto comparece e se atualiza. Encarando a questão da temporalidade contida nas obras de arte, mais recentemente Didi Huberman reafirma que as imagens possuem mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à linearidade eucrônica, sendo que a memória é feita de tempos descontínuos e heterogêneos, existindo na contradança da cronologia. Dito de outro modo, toda obra carrega consigo um pretérito e também uma projeção em direção à posteridade, sendo que nela permanece uma

brilliant, the objects explicit in their decomposition and inoperativeness fight a battle against the magnificence of the former paternal presence and his library, as well as are an elaboration of mourning for the maternal loss. While literature is processed as a thing, the thread becomes an indecipherable text which goes on stippled, contoured, tied or slipped. Suspended by the fascination between the almost everything that was and the almost nothing that remains, the works by Juliana Hoffmann welcome the specter dwelling in the kernel which mixes what perishes and what persists, what disappears and what survives. It is a question that leads to the paradox where images are as located phantoms, simultaneously between the condition of enclosure and the extrapolation of time.

In this regard, we are reminded of Aby Warburg's understanding of the History of Art who, rejecting a chronological-evolutive approach, put forward the concept of *Nachleben* as a kind of spectral quality, which survives by the complex stratifications of memory, searching in the imagetic forms both shared symptoms as well as traces and singular clues. Apprehended in their alternating tilting effect, on one hand are the historical plausibilities, and on the other hand is the unexpected and anachronic character of the remote things which appear and renew themselves. Facing the question of the temporality contained in works of art, Didi-Huberman more recently reaffirms that images possess more memory than history, for time is not reducible to a synchronic linearity, as memory is composed by discontinuous and heterogenous times, being out of step in relation to chronology. In other words, every artwork carries within itself a past tense as well as a projection toward posterity, remaining in it

fagulha explosiva daquilo que um dia foi fazendo com que o passado não cesse de se reconfigurar como abertura. Desse modo, as imagens passam a ser concebidas como questões irresolutas que retornam sob certas contingências e persistências. Entre Warburg e Didi Huberman, encontramos a noção benjaminiana de tempo impuro, apreendido por meio de afinidades empáticas e semelhanças inverificáveis, bem como a noção borgeana de temporalidade labiríntica. Daí decorre a noção de uma história fantasmal, como sintoma que permite interrogar a relação da obra com o tempo. É quando a imagem se torna portadora de um fundo oblívio a que as figuras pertencem. Eis enfim, a história da arte como história de fantasmas que se conta aos adultos e é para esta história que os trabalhos de Juliana Hoffmann parecem nos remeter com a potência inatural e ruínosa de seus espectros.

an explosive spark of what it once was, making the past reconfigure itself unceasingly as an opening. In this manner, images are conceived as unanswered questions that return under certain contingencies and persistencies. Between Warburg and Didi-Huberman we find the benjaminian notion of an impure time, apprehended by means of empathic affinities und unverifiable similarities, as well as the borgean notion of labyrinthic temporality. From this follows the notion of a phantom story, as a symptom which allows us to interrogate the relationship of an artwork and time. It is when the image becomes the bearer of an oblivious background to which the images belong. There at last, the history of art as a history of phantoms to be told to adults, and it is of this history that Juliana Hoffman's artworks seem to remind us with the outdated and ruinous potency of their specters.

Rosângela Cherem é doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada ACERVOS E ARQUIVOS ARTÍSTICOS EM SANTA CATARINA, IMPLICAÇÕES E CONEXÕES.

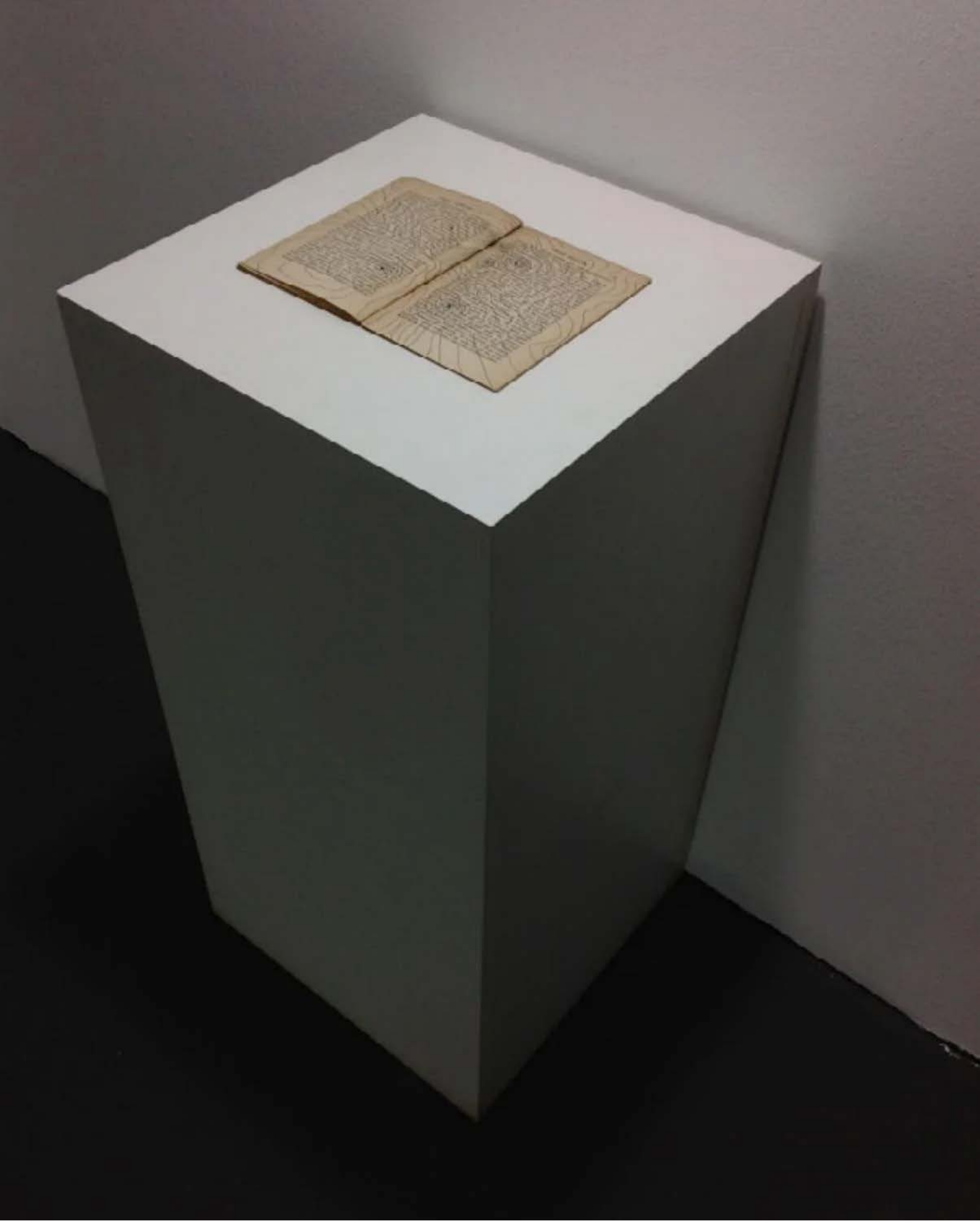
Rosângela Cherem is Doctor in History by São Paulo State University (USP) (1998) and Doctor in Literature by Santa Catarina Federal University (UFSC) (2006); Associate Professor in History and Theory of Art in the Visual Arts Course and the Post-graduate Program in Visual Arts at the Center of Arts of the Santa Catarina State University (CEART-UDESC); coordinator of the Grupo Imagem-acontecimento; she supervises students, has research and publications about History of Sensibilities and Modern and Contemporary Perceptions; at present she develops the research named ACERVOS E ARQUIVOS ARTÍSTICOS EM SANTA CATARINA, IMPLICAÇÕES E CONEXÕES.



CHAPECÓ

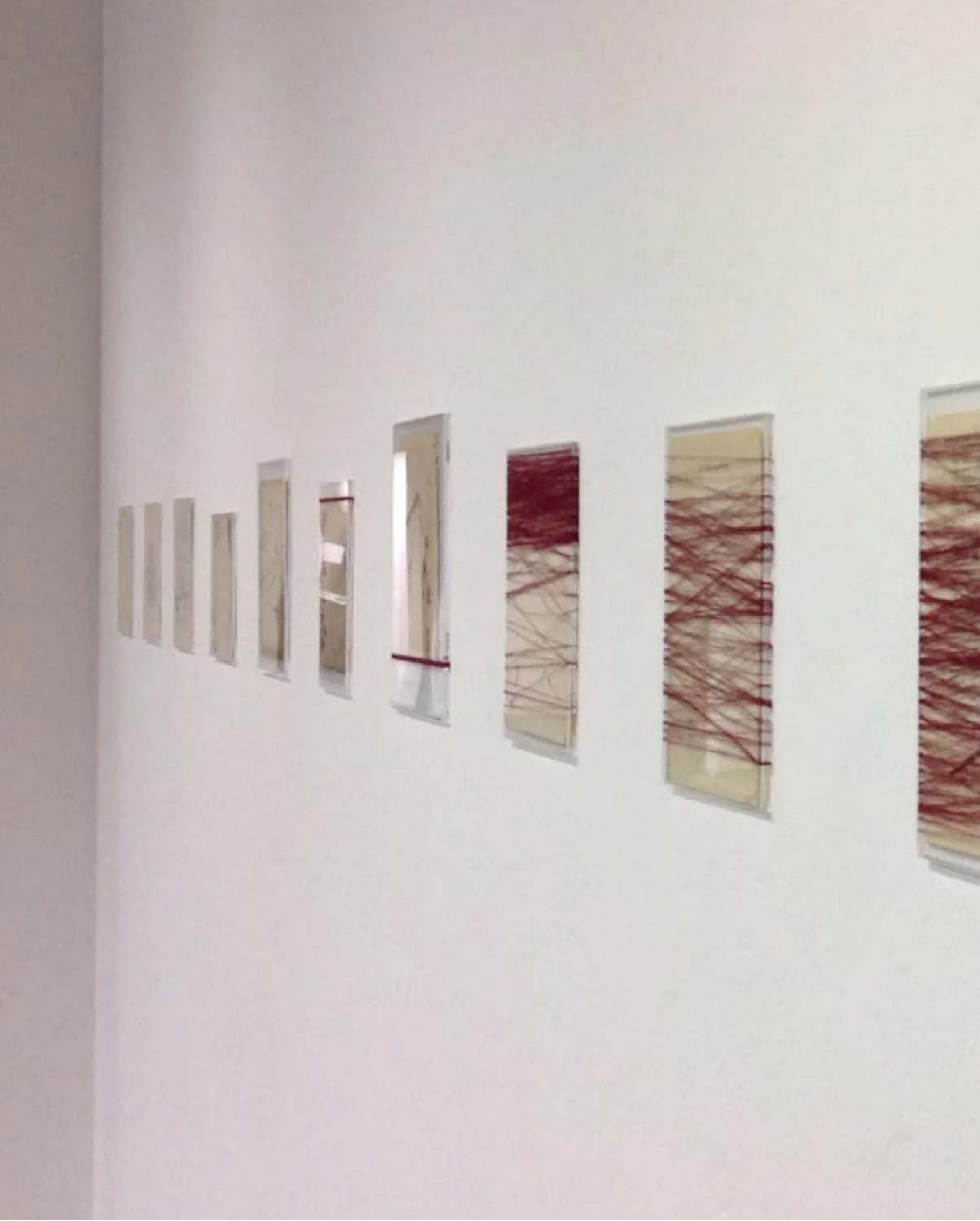
GALERIA MUNICIPAL DE ARTE DO CENTRO DE CULTURA E EVENTOS

ABERTURA 01 JUN 2017 19H30 | **VISITAÇÃO** 02 JUN 07 JUL











FLORIANÓPOLIS

FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

ABERTURA 20 JUL 2017 19H | **VISITAÇÃO** 21 JUL 24 AGO





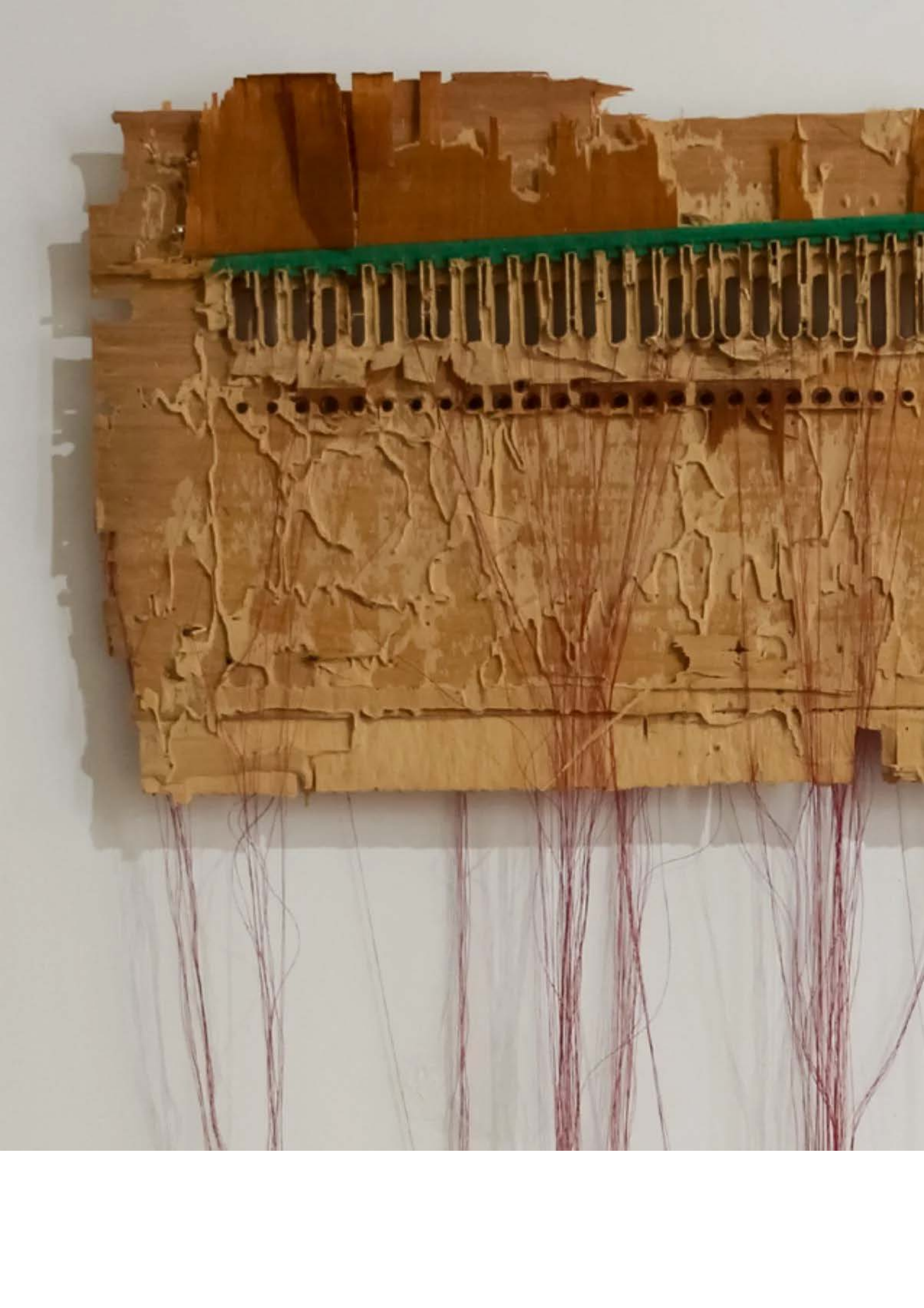


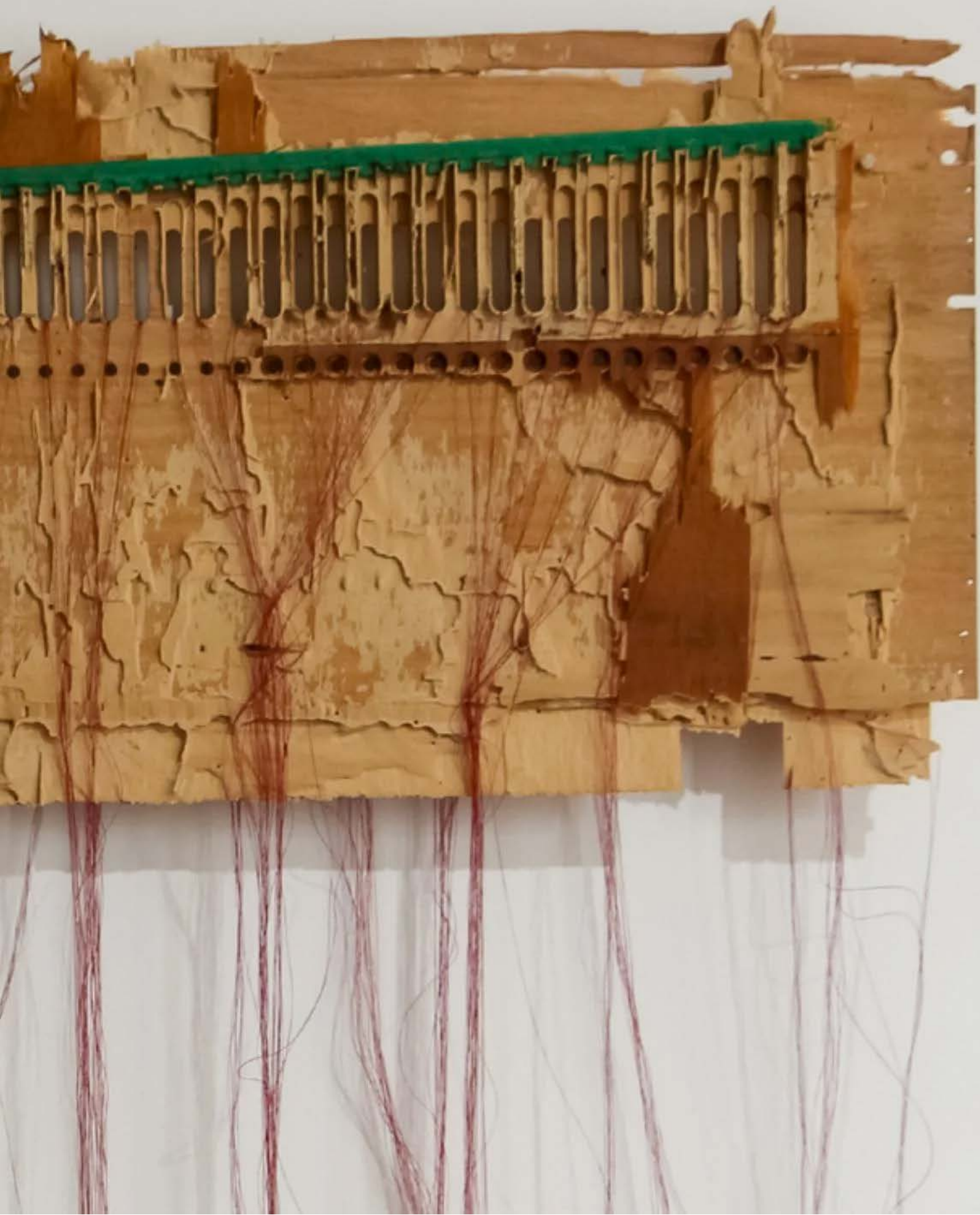












SARAH SIDDONS

... custom, when she was about to go to bed, she
retired before the play began to a room of her own
and composed herself to thinking only of the
night: "When, just as I had finished my walking
was pondering with fearfulness by the window,
the grand fiendish part, comes Mr. Sheridan's
at my door, insisting, in spite of all my entreaties
to be interrupted at this tremendous moment, that
I should go to bed, Mrs. Siddons intended in the
walking scene to put down the candle before she
the famous words, "Out, damned spot! and this was
contrary to tradition. But Mrs. Siddons was firm, she
could not wash her hands while holding a candle, and
she refused to change. She said afterwards, "Mrs.
Sheridan himself came to me after the play and
ingenuously congratulated me on my obstinacy."
It is an illustration of the keen interest taken in
days in the acting of Shakespeare to find this
tion of Mrs. Siddons' referred to in the
heresy of the candle." The performance
actors and actresses in the well-known
to the last detail, was a matter of
critics and the intellectual
Lady Macbeth concentrated
moment to the last; her
famous lines were
She had a
ton, plow

those
presump
ness as "the
ance by famous
p parts, ever down
ance of the day
interest from the new
rendering of every one of the
triumph. Kemble's appreciation
of the character of Mak-
beth, and those who have had the good
fortune to see Kemble and Mrs. Siddons in 'Macbeth',



who had
able to
continue
acting in
Edinburgh
field and
The plan
building, where they had
went into

Edinburgh
field and
The plan
building, where they had
went into

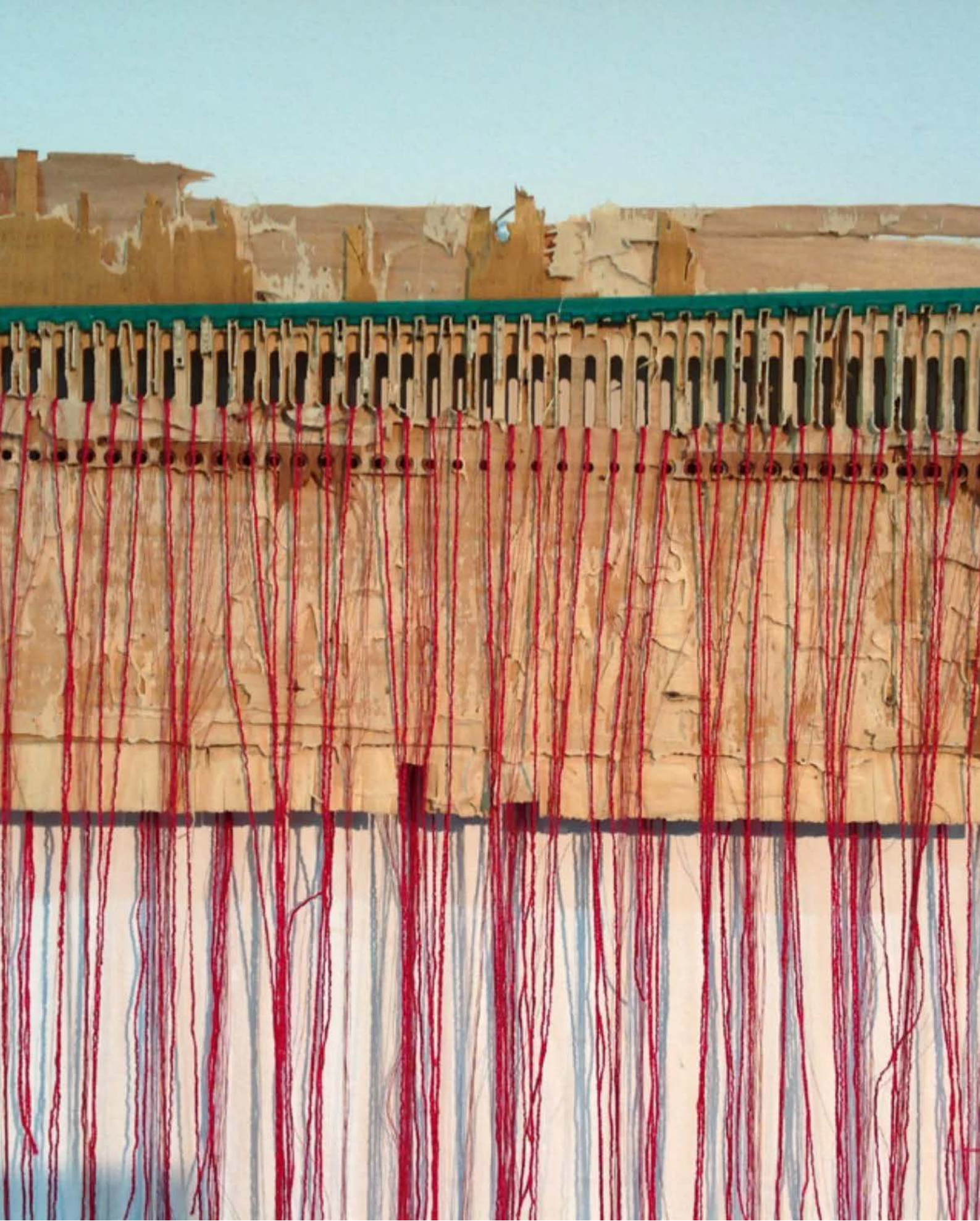




JARAGUÁ DO SUL

GALERIA DE ARTE DO SESC

ABERTURA 01 SET 2017 19H | **VISITAÇÃO** 02 SET 20 OUT

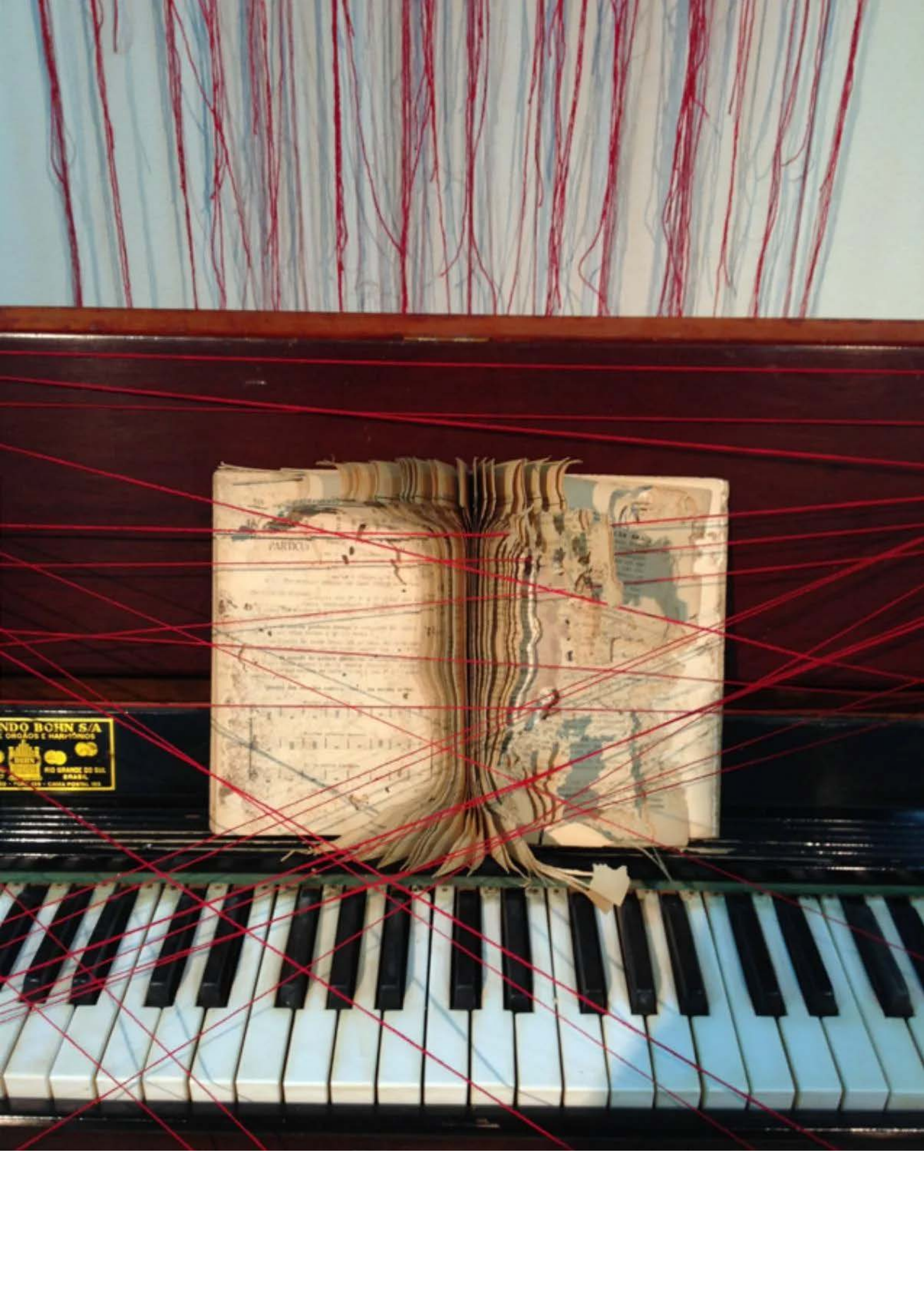












INDO BOHN S/A
E OMOLOS E HABITADOS
RIO GRANDE DO SUL
BRASIL
R. P. 110 - CORUA VERDE, 110



JOINVILLE

GALERIA DE ARTE DO SESC

ABERTURA 09 NOV 2017 19H | **VISITAÇÃO** 10 NOV 29 DEZ













EXPRIMÍVEL DO VAZIO

ABERTURAS



EXPRIMÍVEL DO VAZIO

RODA DE CONVERSA

22 AGO 2017 15H



JULIANA
HOFFMANN



Concórdia, SC, Brasil 1965.

Vive e trabalha em Florianópolis, SC, Brasil.

Em 1987 conclui o curso de Engenharia Civil na UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina. Em 1988 abandona a Engenharia para se dedicar a arte e a aulas particulares de inglês.

Concórdia, SC, Brasil 1965.

Lives and Works in Florianópolis, SC, Brasil.

Graduated 1987 in Civil Engineering at Santa Catarina Federal University, UFSC. In 1988 leaves the engineering to dedicate to Art and English private classes.

Principais Exposições Individuais Main Solo Exhibitions

1991 "Pinturas", Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; **2004** "4 Estações", Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; **2005** "Pinturas", Museu Maliverni Filho, Lages, SC; **2006** "Interiores", Curadoria Janga - Casa Açoriana, Florianópolis, SC; **2008** "Pinturas", Museu Histórico de Santa Catarina, Florianópolis, SC; **2016** "Continuous Relations - Open Studio", Cite International des Arts, Paris, França; **2017** Exprimível do Vazio, Curadoria Juliana Crispe, Circuito Propagações, SESC/Fundação Cultural BADESC, Chapecó, Jaraguá do Sul e Joinville, SC; **2017** Exprimível do Vazio, Curadoria Juliana Crispe, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis/SC.

Principais Salões e Mostras coletivas Main Saloons and Group Shows

1983 "X Salão de Arte Jovem", Galeria de Arte do Centro Cultural Brasil/Estados Unidos, Santos, SP; **1983** "4o Salão da Ferrovia", Rede Ferroviária Federal S.A., Rio de Janeiro, RJ. **1984** "4a Jovem Arte Sul América", Curitiba, PR; **1990** "VI Salão Alcy Ramalho Filho de Artistas Plásticos", Curitiba, PR; **1992** "I Salão Estadual de Artes Plásticas Contemporânea de Blumenau", Blumenau, SC; **1998** "Mostra Acervo do MASC", Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; **1999** "IV Salão Elke Hering", Blumenau, SC; **2005** "Italian Blog on Arthur Rimbaud", Museum Castello di Rivara, Centro d'Arte Contemporanea, Turin, Milão, Itália; "X Salão de Artes de Itajaí", Itajaí, SC; **2006** "Paint a Future", Rembrandt, Amsterdam, Holanda; "Paint a Future", CCSP, São Paulo, SP; **2007** "Lestada e a Desconstrução", Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, SC e Galeria Multipla, São Paulo, SP; **2008** "Brazilian Biennale Winning Artists and guests", New Century Gallery, Nova York, EUA; "No Boundaries", Wilmington, NC, EUA; **2009** "Xul Solar", Maison du Bresil, Paris, França; "Xul Solar", Fundación San Rafael, Buenos Aires, Argentina; **2010** "Contaminações", Museu Histórico de Santa Catarina, Florianópolis, SC; **2012** "Contaminações", Fundação Cultural de Campos Novos, Campos Novos, SC, Fundação Cultural de Lages, SC e Museu de Artes de Joinville - MAJ, Joinville, SC; **2013** "Fotografia(s) Contemporânea Brasileira: Imagens, Vestígios, Ruídos", curadoria de Lucila Horn e Paulo Greuel, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; "Um Novo Horizonte", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre, RS; **2015** "Tessituras Contemporâneas", curadoria de Carlos Franzoi, Joinville, SC; "In the meantime" Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre, RS; **2016** "Projeto ARMAZÉM", Curadoria Juliana Crispe Galeria SESC, Joinville, SC; "PRETEXTO

Múltiplos”, Curadoria Juliana Crispe, Galeria SESC, Joinville, SC; “Coletiva XVI SIANOJA”, Curadoria Manolo Saens, Centro Cultural Palácio Marqués de Albacín, Noja, Espanha; **2017** Exposição “Ciranda: entre ser uma e ser muitas”, Curadoria Juliana Crispe, MASC, Florianópolis, SC; “XX1 Salão Nacional Victor Meirelles*”, Nacasa Coletivo artístico, Florianópolis, SC; “Armazém no Salão de festas- anúncios, enunciados e outras palavras”, Curadoria Juliana Crispe, MASC, Florianópolis, SC; “Seleção de obras SIANOJA”, Curadoria Manolo Saens, Santander, Espanha; “13a Edição do Projeto ARMAZÉM”, Museu da Gravura da cidade de Curitiba, Curitiba, PR; “Bienal de Curitiba – Polo SC”, Curadoria Sandra Mackowieky, Francine Goudel e Juliana Crispe, MESC, Florianópolis, SC; **2018** “DESTERRO DESATERRO, Arte Contemporânea em Santa Catarina, MASC 70 anos”, curadoria Josué Mattos, MASC, Florianópolis, SC; “O Mundo Como Armazém- 16o Projeto Armazém”, curadoria Juliana Crispe, MASC, Florianópolis, SC; “EXPERIMENTAL#1”, Curadoria João Aires, Local O SITIO Arte Educação & Coworking, Florianópolis, SC; “Irrupção Geográfica – Transbordamentos Possíveis”, Curadoria Juliana Crispe e Cláudia Zimmer, Fundação Cultural BADESC, Florianópolis, SC; **2018** “Harmonie - l'exposition LAF 2018”, Curadoria Kenneth G. Hay, Larroque, França.

Prêmios Prizes

1982 “3o Salão Catarinense de Novos Artistas” Primeiro Lugar, Florianópolis, SC; **1983** “VI Salão Estadual Universitário de Artes Plásticas” Prêmio da categoria desenho, Florianópolis, SC; **1984** “VII Salão Estadual Universitário de Artes Plásticas”, Prêmio Especial Desenho, Florianópolis, SC; **1990** “Em Busca de Talentos Catarinenses” Primeiro Prêmio, Chapecó, SC; **2007** Menção Honrosa “I Bienal internacional de Sorocaba”, Sorocaba, SP; **2015** “Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea” 1o Lugar, Florianópolis, SC.

Simpósios - Residências Artísticas Symposia – Artistic Residences

2007 “Simpósio Internacional Paint a Future”, Artista brasileira convidada, Chateau Saint Michel, Rully, Borgonha, França; **2008** “No Boundaries International Art Colony”, Artista brasileira convidada, Wilmington, NC, USA; **2016** Residência artística na “Cite International des Arts”, Prêmio Aliança Francesa, Paris, França; **2016** “XVI Simposio Internacional de Artistas SIANOJA”, Artista brasileira convidada, Noja, Espanha; **2018** “LAF-2018”, Larroque, França.

Obras em Coleção Permanente Works in Permanent Collections

Museu de Artes de Santa Catarina - MASC, Florianópolis, SC, Brasil.

Museu Malinverni Filho – Lages, SC, Brasil.

Museu de Arte Primitiva - MAPA, Assis, SP - Brasil.

Casoria Contemporary Art Museum – CAM, Napole, Italy.

Acervo SIANOJA – Noja, Espanha.

Coleções particulares no Brasil, França, Estados Unidos, Holanda, Espanha e Irlanda.





BADESC

