

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/

GUILHERME DABLE

MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS

por Daniela Name

No videoclipe de *Quando o carnaval chegar*, canção de Chico Buarque para o filme homônimo, o compositor e o ator e diretor Hugo Carvana cantam e dançam desengonçadamente no salão do Hotel Quitandinha, em Petrópolis. O clima é de fim de festa: músicos tocam para quase ninguém, exauridos, enquanto serpentinas moribundas se espalham pela cena, como folhagem de árvores despidas, reclusas, outonais. Carvana usa um terno rosa-bebê, Chico está de branco; a paleta rebaixada e o filme antigo dão a tudo um filtro natural de melancolia. Tudo que está em cena é quase ou ainda; tudo é memória do carnaval passado, e essa lembrança é a única esperança de que haja uma próxima folia. *Fiz ele soletrar seu nome*, exposição que Guilherme Dable fantasiou para o Rio, também acontece como uma longa quaresma, cheia de expectativas.

O conjunto de trabalhos apresentados aqui é de certa maneira uma reverberação da exposição do artista realizada em Londres em 2016. Mas, se por um lado se agiganta a sensação de um espaço e, mais do que isso, de uma atmosfera transitória e transitiva, por outro há diferenças gritantes entre o momento capturado há dois anos e este de agora. Nas pinturas reunidas na galeria Anita Schwartz, é possível ver Dable explorar de maneira vertiginosa suas antigas preocupações com

a linguagem e o fazer pictóricos, radicalizando as supostas antíteses entre o rigor e o gesto; entre o plano e o escorrimento aquarelado; entre os tons sombrios e uma luz que parece raiar sobre as sombras, vinda do fundo ou das margens da tela. Luz que se insinua, ora discreta, ora vigorosa, como uma aurora teimosa a vencer a noite. Há, de fato, um novo amanhecer dentro da história do artista. Se ainda é clara certa filiação a uma cosmogonia que tem na geometria bêbada e cambaleante de Sean Scully um de seus pilares, há cada vez mais forte a presença figurativa e – eu me arrisco a dizer – um início de reconciliação de Dable como sua identidade como brasileiro, ainda que um brasileiro lunar e noturno, subtropical.

Além das pinturas, a exposição revisita dois trabalhos apresentados na capital inglesa. O vídeo *The radio was always on in the kitchen – Hammer of the gods* mostra uma chaleira fervendo, que aciona um conjunto de microfones. Em Londres, há dois anos, o trabalho soava como possível metáfora de um país bipolarizado e em ebulição, permeado pelo ódio, água sempre prestes a derramar. Agora, o mesmo trabalho nos invade como uma voz fantasma e renitente, abafada pelos sofridos golpes que açodaram o Brasil. O som que chia na memória de Dable, criança na Porto Alegre dos anos 1970, vinha da cozinha. Da área de serviço das casas e prédios, os radinhos de pilha de babás, cozinheiras e porteiros tomavam a área social e patronal com o som de Odair José, Roberto Carlos e músicas folclóricas gaúchas. A chaleira do vídeo, *Hammer of the gods*, é o martelo dos deuses, inclemente, que parece vaticinar ser impossível calar essa massa. À parte essa sintonia com a vida que o cerca, Dable finca as raízes mais profundas de *The radio...* em sua própria trajetória. Ao longo dos anos, o artista sempre tratou a música de maneira analítica, recuperando o que ela tem de matemática sensível e decupando-a como um intervalo de sons e silêncios. Através de curiosa sinestesia, transpôs as áreas cheias e vazias de um intervalo sonoro para o jogo entre mancha/traço e apagamento/vazio que norteia o desenho. Sim, desenho. Com os olhos e ouvidos abertos para um imenso legado (John Cage, Chelipa Ferro, Rebecca Horn), o artista agora usa uma chaleira para transformar vapor em música e o som do microfone em desenho de ar. O vídeo se afina com mais uma versão expandida de *O samba ainda*

não chegou, que no Rio desafia a parede de vidro que separa a sala expositiva do segundo andar da galeria de seu terraço. “Veja, o dia ainda não raiou”, diz a canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso na canção que batiza o trabalho (Sim, com esse artista, tudo no fundo, às vezes nem tão fundo assim, é música). A folhagem em tons pastéis que toma conta do ambiente nos leva de volta ao Quitandinha do início deste texto. E também a Matisse e a uma espécie de cambalhota que Dable propõe a um legado já perceptível que a pintura e a ideia de “ruído” deste artista imenso que é Luiz Zerbini, influência inquestionável para as gerações de pintores mais jovens.

A folhagem de papel está sujeita à ação do sol, vai perecer com a luz, como uma alegoria carnavalesca que se destrói durante o desfile. Junto a ela, os adesivos que emulam azulejos nos fazem uma espécie de síntese da mostra, com a geometria importada dos murais de Athos Bulcão, assimilada por nossa elite culta como um legado da arte brasileira, sendo invadida por estampas de padrões populares que tomavam conta das cozinhas brasileiras nos anos 1970. Presentes também como corpos lindamente estranhos nas novas pinturas de Dable, os azulejos anunciam um momento muito fértil e imprevisto na sua trajetória. “Mais que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade”, clamam, melancólicos, Toquinho e Vinicius. Ruidosas como a chaleira, as estampas embaralhadas, jardim flutuante e imaginário, são a negociação possível entre mundos aparentemente díspares. Se “acabou nosso carnaval” e ninguém mais “ouve cantar canções” talvez elas sejam a única possibilidade de amanhecer nessa lenta noite escura, marcha da quarta-feira de cinzas em que todos estamos mergulhados.

ASH WEDNESDAY MARCH

by Daniela Name

In the videoclip for *Quando o carnaval chegar*, a song by Chico Buarque for the movie of the same name, the composer and the actor and director Hugo Carvana sing and dance awkwardly in the hall of Hotel Quitandinha in Petropolis. The mood is that of the end of a party: exhausted musicians play to almost no one, while moribund serpentine are dispersed in the scene, like naked recluse autumn trees. Carvana wears a baby-pink suit, Chico wears white; the debased palette and the old movie provide a natural melancholic filter. Everything is still in the scene; everything is a memory of the past carnival, and this memory is the only hope that there will be a next party. *I made him spell your name*, the exhibition that Guilherme Dable fantasized for Rio de Janeiro, also takes place like a long and full of expectations Lent.

The set of pieces presented here is, in a way, a resonance of the artist's exhibition in London in 2016. But, if on the one hand the feeling of space and, more than that, of a passing and transitional atmosphere, enlarges, on the other, there are huge differences between the moment captured two years ago and this one now. In the paintings at Anita Schwartz gallery, it is possible to see Dable exploring in a vertiginous way his old concerns with the pictorial language and its execution, radicalizing the alleged antithesis between rigor and gesture; between flat and the watercolor run-off; between the shadowy tones and a light that seems

to rise over the shadows, coming from the bottom or the edges of the canvas. A light that insinuates itself, sometimes discreet, sometimes vigorous, as a stubborn dawn that defeats the night. There is, in fact, a new dawn in the artist's history. If one can still see a certain filiation to a cosmogony that has the drunk and staggering geometry of Sean Scully as one of its pillars, the figurative presence is stronger and – I dare say – it is the beginning of Dable's reconciliation with his Brazilian identity, even if it is a lunar and nocturnal subtropical Brazilian identity.

In addition to the paintings, the exhibition revisits two of the pieces presented in the English capital. The video *The radio was always on in the kitchen – Hammer of the gods* shows a kettle boiling, which triggers a set of microphones. In London, two years ago, the work sounded like a possible metaphor for a bipolarized effervescent country, permeated by hatred; water always on the verge of spilling. The same work now invades us like a ghostly persistent voice, suffocated by the hurtful blows that Brazil suffered. The sound present in Dable's memory, himself a child in Porto Alegre in the 1970s, came from the kitchen. From the service area of houses and apartments, from the radios that nannies, cooks and doormen listened to and that invaded the parlors and living rooms, with the music of Odair José, Roberto Carlos and the folk songs of Rio Grande do Sul. The kettle in the video *Hammer of the gods* is the severe hammer of the gods, which seems to predict that it is impossible to shut this mass. In addition to this connection with the life that surrounds him, Dable sets his most profound roots for *The radio...* in his own trajectory. Throughout the years, the artist always treated music in an analytic way, recovering what it has of sensitive mathematics and applying decoupage to it, in an intermission of sounds and silences. Through a curious synesthesia, he transposed the full and empty areas of a sound intermission for a game between stain/trace and erasing/emptiness that governs the act of drawing. Yes, drawing. With eyes and ears open for a huge legacy (John Cage, Chelipa Ferro, Rebecca Horn), the artist now uses a kettle to transform vapor into music and the sound of the microphone into air drawings.

The video is related to another expanded version of *Samba has not yet arrived*, which in Rio de Janeiro challenges the glass wall that separates the exhibition room of the second floor in the art gallery from its deck. 'Look, the day has not yet arrived' say Gilberto Gil and Caetano

Veloso in the song that gives name to the piece (yes, with this artist, deep down, and sometimes not so deep down, everything is music). The foliage in pastel tones that dominates the environment takes us back to Hotel Quitandinha from the beginning of the text. And also, to Matisse and a type of somersault, which Dable proposes to a noticeable legacy that painting and the idea of 'noise' for the huge artist that is Luiz Zerbini, an undeniable influence for the younger generations of artists.

The paper foliage is subjected to the action of the sun; it will perish with the light, like a carnival allegory that breaks during the parade. With it, the stickers that emulate tiles transform us into a kind of synthesis of the exhibition, with the geometry that was imported from Athos Bulcão's murals, assimilated by our educated elite as a legacy of the Brazilian art, invaded by prints of popular appeal, which occupied the Brazilian kitchens in the 1970s. Present also as beautifully strange bodies in Dable's new paintings, the tiles anticipate a very fertile and unpredictable moment in his trajectory. 'We need to sing more than ever/We need to sing and bring joy to the town', cry the melancholic Toquinho and Vinicius. Noisy like the kettle, the mixed prints, a floating and imaginary garden, are the possible negotiation between apparently unequal worlds. If 'our carnival is over' and no one else 'hears songs being sung', maybe they are the only possibility of a dawn in this slow dark night, an Ash Wednesday march in which we are all submerged.

MARTELO DOS DEUSES

por Daniela Name

Guilherme Dable trouxe a memória das casas de sua infância para esta sua primeira exposição individual em Londres. Se pensarmos que a memória nada mais é que o território em que ficcionamos o mundo e o lar que nos abriga – na angústia, na epifania –, esta é uma mostra de fantasmas de casas, e eles percorrem outras casas: aquelas que o artista inventou para si, e para contar um pouco de si aos outros. *The radio was always on in the kitchen* é um título capaz de abraçar muitas ambivalências. Dable foi criança no Brasil da década de 1970, país que já era reconhecido pela Bossa Nova de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto; já tinha sido apresentado ao poderoso cancionista lírico de Chico Buarque e passado pelas invenções de Caetano Veloso e Gilberto Gil na Tropicália – movimento que ultrapassou as fronteiras nacionais fundindo a música do país com a lisergia e as guitarras elétricas, e tomando seu nome emprestado de uma obra de Hélio Oiticica.

Mas não é exatamente desse país e dessas canções, legitimadas pelo chamado bom gosto, que esta mostra se aproxima. O rádio que o artista ouvia quando era criança vinha da área de serviço, espaço até

hoje tratado com muita distinção nos lares brasileiros. Era o rádio de uma população apartada, formada por trabalhadoras domésticas que então eram quase invisíveis: cozinheiras, babás, faxineiras, diaristas. O som deste gosto popular – cantores como Roberto Carlos e Odair José misturados ao repertório folclórico do Rio Grande do Sul, estado onde Dable nasceu – infiltrava a sala e os quartos, vindo da cozinha. Era e é o vestígio de um Brasil que outros Brasis ainda não escutam e seguem se recusando a ver. A violência silenciosa desse recalque é contraditória, já que transforma a nação amordaçada em força que assombra, no melhor dos sentidos, todo este conjunto de trabalhos.

O título da exposição foi retirado do trabalho homônimo, em que uma chaleira fervendo aciona um conjunto de microfones. Possível metáfora para um país bipolarizado e em ebulição, o vídeo funciona como antena e esponja dos últimos acontecimentos no Brasil, que enfrenta uma crise política deflagrada, entre muitas outras razões, porque o som da cozinha, eco das antigas senzalas, tem se tornado audível. À parte essa sintonia com a vida que o cerca, Dable finca as raízes mais profundas de *The radio...* em sua própria trajetória. Ao longo dos anos, o artista sempre tratou a música de maneira analítica, recuperando o que ela tem de matemática sensível e decupando-a como um intervalo de sons e silêncios. Através de curiosa sinestesia, transpôs as áreas cheias e vazias de um intervalo sonoro para o jogo entre mancha/traço e apagamento/vazio que norteia o desenho. Sim, desenho. Com os olhos e ouvidos abertos para um imenso legado (John Cage, Chelipa Ferro, Rebecca Horn), o artista agora usa uma chaleira para transformar vapor em música e o som do microfone em desenho de ar. No passado, fez de uma ruidosa enceradeira o seu lápis, se curvando a essa espécie de vórtex bailarino e ao seu traçado do acaso¹. Ora, enceradeiras e chaleiras são objetos de uso doméstico. No Brasil de nossa infância (somos, eu e ele, da mesma geração), e ainda no de agora, são também as ferramentas de um trabalho realizado majoritariamente pelas classes populares.

O samba ainda não chegou, instalação que toma conta da galeria, volta a se referir à música já no título. Se a segunda parte do título do trabalho *The radio was always on in the kitchen – The hammer of the gods –* se refere a um verso da “Immigrant song”, do Led Zeppelin, *O samba ainda não chegou* é um trecho de “Desde que o samba é samba”, canção de Caetano e Gil para o CD “Tropicália 2”, que comemorou os 25

anos do movimento musical.

Ao citar o samba, ritmo mais claramente reconhecível da cultura brasileira, mas escolher um verso que diz que ele “ainda não chegou”, Dable talvez aponte para duas questões importantes. A primeira delas diz respeito à sua própria formação. Nascido na região que está no extremo sul do gigantesco território brasileiro, o artista sempre teve dificuldade de se reconhecer nas referências tropicais associadas à nossa identidade. O outro ponto insinuado pelo verso é a ideia de trânsito: “o samba ainda não chegou”, mas pode estar a caminho, aparecer a qualquer momento. Ou não. A canção citada no título continua com “o samba não vai morrer/ veja, o dia ainda não raiou”.

Destaco as duas pontas de novelo que consigo enxergar apenas nesse título, por entender que esse é um trabalho capaz de nos fazer viajar até um anterior: os desenhos *Shelterrauin/Ruínaabrigo*, que Dable apresentou neste mesmo espaço, na mostra coletiva *Bar to the future*, em 2013. Criados para o chão, eles foram instalados no lugar do tapete de entrada da galeria. Criados em lápis aquarelável, mostravam um mosaico de padronagens de William Morris, tão importantes para a memória visual dos lares londrinos, coberto por um anteparo de acrílico, que protegia o desenho colorido, cobrindo-o ainda com outro traçado. A placa translúcida reproduzia padronagens de cobogós, um tipo de tijolo vazado muito usado nas construções modernistas brasileiras. Os visitantes pisavam neste conjunto de referências todas as vezes que passavam pela porta de entrada. Se seus sapatos estivessem molhados, a água colaborava para que a sombra negativa dos cobogós no acrílico comesçasse a diluir a aquarela e redesenhar a citação a William Morris. Um *dripping* de acaso, como o vapor da chaleira e como o baile da enceradeira.

Olhar para *Shelterrauin/Ruínaabrigo* depois de conhecer *O samba ainda não chegou* tem, no entanto, ainda mais relevância quando ultrapassamos as fronteiras formais para arriscar um passeio pelas redes subjetivas e simbólicas. Os dois trabalhos se avizinham em sua capacidade de evidenciar o trânsito de imagens, tão importante para alguém proveniente de um país cujo inventário visual já nasceu mestiço, barroco, elíptico e viajante. Curiosamente, as duas incursões de Dable em Londres tiveram a mesma capacidade: estimular o artista a se reconhecer um pouco mais como brasileiro, se arriscando em trabalhos

que mergulham de maneira vertiginosa na exuberância e nos ruídos dos trópicos, mas também em suas dores, seus recalques, sua imensa melancolia.

É notável, ainda, a reafirmação que *O samba ainda não chegou* faz de uma ideia de casa. Se em *Shelterruin/Ruínaabrigo* nossa atenção se voltava para o piso, agora somos convidados a percorrer um imenso painel de azulejos, panorama aparentemente desconjuntado de imagens distintas. Não são apenas azulejos com a geometria lírica dos painéis criados pelo artista Athos Bulcão para os prédios modernistas de Brasília, patrimônio reconhecido pela chamada “elite culta”. As estampas também vêm das mesmas cozinhas que habitam a memória infantil de Dable, em que o gosto popular amalgamava nos azulejos, sob uma paleta contrastante, de imagens de flores e releituras da *op art*. Crucial para a cultura portuguesa, o azulejo é memória brasileira e elemento estratégico de nossa arquitetura moderna. Mas, ao citar esse repertório, o artista escolhe a lembrança filtrada pelo olhar que vem da margem, da cozinha, sem dar tanta relevância aos painéis dos salões monumentais ou ao crivo que vem da sala de estar. É um filtro que dá visibilidade àquilo que é, como já dito antes, recalcado. Nesse caso, não apenas na cultura brasileira, mas também nos circuitos e discursos da arte. Temos negligenciado o simbólico, as artes aplicadas e o popular; temos represado a poesia através de uma análise estritamente formal e conectada com as “últimas tendências”.

Parte do vigor de *O samba ainda não chegou* vem de algo – na verdade, de alguém – que não é novo, e que oferece difíceis obstáculos mediante uma insistência na exclusividade do formalismo. As folhas cinzentas que tomam as paredes e o piso de boa parte desse ambiente, cortadas e pintadas uma a uma, nos levam até Matisse, pintor-viajante e artista dos trânsitos por excelência. Ao flertar com os *cut-outs* matissonianos, Dable recupera a possibilidade de unir pintura, desenho e tridimensionalidade em um suporte ordinário e ancestral: o papel. A gama de cinzas escolhida para o trabalho cria inúmeras encruzilhadas. Na via da história da arte, o cinza é cor de passagem de um campo de cor para outro, ponte entre mundos, luz e forma se modulando em *sfumato* – pincelada tão vaporosa quanto um bico de chaleira. No caminho popular, as Cinzas batizam a quarta-feira de regeneração depois dos excessos do Carnaval e antes da contenção da Quaresma, lembrando que o

samba pode ser triste como *Folhas secas*². Matisse foi ao Marrocos, criou vitrais e murais e se assumiu como selvagem, sem medo de ser taxado de exótico ou decorativo. Aqui neste outro tempo, Dable cria uma argamassa de referências díspares e um tanto despudoradas. Com ela, ergue paredes e espalha pelo chão essas imagens que cantam. O som delas é abafado, mas constante, resistente. Martelo dos deuses.

¹ Eu me refiro aqui aos *Desenhos de enceradeira*, série que o artista começou em 2007.

² Nome de um samba de Nelson Cavaquinho, um dos mais importantes compositores brasileiros, e nome fundamental para a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, do Rio de Janeiro.

THE HAMMER OF THE GODS

by Daniela Name

Guilherme Dable brought the memory of his childhood homes to his first solo exhibition in London. If we think that memory is nothing more than the territory in which we fictionalize the world and the home that shelters us – in anguish, in epiphany – this is a show of house ghosts, and they wander to other houses: those that the artist invented for himself, and to tell a little about him to others. *The radio was always on in the kitchen* is a title that embraces many ambivalences. Dable was a child was in 1970's Brazil, a country that was already known for the Bossa Nova of Tom Jobim, Vinicius de Moraes and João Gilberto; that had already been introduced to the powerful lyrical repertoire of Chico Buarque and gone through the inventions of Caetano Veloso and Gilberto Gil in Tropicália – movement that went beyond national borders by merging the Brazilian music with lysergic electric guitars, and that took its name from a work by Hélio Oiticica.

But it's not just this country and these songs, legitimated by the so-called good taste, that this show addresses. The radio sounds that the artist heard as a child came from the service area, a space that is still to this date is treated with distinction in Brazilian households. It was the radio of a population aside, consisting of domestic workers who were at the time almost invisible: cooks, nannies, maids, cleaning ladies. The sound of this popular taste – singers like Roberto Carlos and Odair José

mixed with the folk repertoire of Rio Grande do Sul state, where Dable was born – infiltrated the living room and other rooms from the kitchen. It was and is a trace of a Brazil that other Brazils still do not listen to and keep refusing. The silent violence of this repression is contradictory, since it transforms this gagged nation in a force that haunts, in the best sense, this whole body of work.

The exhibition's title was taken from the eponymous work in which a boiling kettle triggers a set of microphones. Possible metaphor for a polarized country in ebullition, the video works both as antenna and sponge of the latest events in Brazil, which faces a political crisis triggered, among other reasons, by the sound of the kitchen, echoing the old slave quarters, has become audible. Apart from being tuned to the events that surrounds him, Dable puts down the deepest roots of *The radio ...* in his own artistic path. Over the years, he has always treated music analytically, recovering its sensitive math and distilling it as a range of sounds and silences. Through a particular synesthesia, is transposes his *Tacet* series transposed full and empty spaces of a sound interval to a game between smudge/line and erasing/void that guides drawing. Yes, drawing. With eyes and ears open to a huge legacy (John Cage, Chelipa Ferro, Rebecca Horn), the artist now uses a kettle to turn vapour in music and the microphone sound in air drawing. In the past, he made his pencil out of a noisy floor waxing machine, bowing to this kind of dancing vortex and its random tracing path¹. Nevertheless, polishers and kettles are household objects. In our childhood's Brazil (we are both from the same generation), and also today, they are also tools of a work done mostly by the popular classes.

*Samba has not yet arrived*², installation that fills the gallery, also refers to music in its title. By mentioning samba, Brazilian culture's most recognizable rhythm, but choosing a verse that says that it "has not arrived yet," Dable may point to two important issues. The first relates to his own formation. Born at the Southern extreme of a giant-sized Brazil, the artist has always had difficulty in recognizing the tropical references associated with our identity. The other point implied by the verse is the idea of transit: "Samba has not arrived yet", but it may be on its way, show up any time. Or not. The song quoted in the title continues with "samba will not die / see, the day has not yet dawned."

I highlight these two possibilities I can see in this title because I believe that this work can make us travel to a previous point: the *Shelterruin/*

Ruínaabrigo drawings, which Dable presented in this same space, in the group show *Bar to the Future* in 2013. Intended to be on the floor, they were installed in place of the gallery's entrance mat. They showed a mosaic of William Morris patterns, so important to the visual memory of the London houses, done in watercolor pencil. This was covered with a translucent perspex plate that had patterns of cobogós, a hollow tile widely used in Brazilian modernist buildings, cut through it. Visitors crossed this set of references every time they passed through the gallery entrance. If their shoes were wet, the water collaborated as the cobogós' negative shadow began to dilute the watercolor and reconfigure the artist's nod to William Morris. A dripping made by chance, as the steam from the kettle and the dance of the waxing machine.

To look at *Shelterrauin/Ruínaabrigo* after seeing *Samba* has not yet arrived has, however, even more important when we surpassed the formal boundaries to risk a tour through subjective and symbolic networks. The two works neighbor their abilities to evidence the transit of images, so important for someone from a country whose visual inventory was born mestizo, baroque, elliptical and traveler. Interestingly, Dable's two incursions in London had the same power: to stimulate the artist to recognize himself a little more Brazilian, taking risks in works that dive vertiginously in the tropics' exuberance and noises, but also in their pains, their repressions, in its immense melancholy. It is also noteworthy the statement that *Samba* has not yet arrived does makes of an idea of home. If *Shelterrauin/Ruínaabrigo* turned our attention to the floor, we are now invited to look at a huge fake tile panel panorama of seemingly disjointed distinct images. There are not only Athos Bulcão's panels, with their lyrical geometry, created for Brasilia's modernist buildings, a heritage acknowledged by the so-called "educated elite". Those ordinary patterns come from the same kitchen that inhabits Dable's child memory, where popular taste amalgamated the tiles under a contrasting palette of flower pictures and op art reinterpretations. Crucial to Portuguese culture, tiles are both Brazilian memory and strategic element of our modern architecture. But quoting this repertoire, the artist chooses a memory filtered by a look that comes from the margin, the kitchen, diminishing the importance of the panels of those monumental halls or the taste that comes from the living room. This is a filter that makes visible what is, as I said before, repressed. In this case, not only in Brazilian culture, but also

in the arts circuits and discourses. We have neglected the symbolic, the applied arts and the popular; We have dammed poetry through a strictly formal analysis connected with the “latest trends”.

Part of *Samba has not yet arrived*'s strenght comes from something - actually, someone - that is not new, and that offers challenging obstacles by the insistence on formalism's exclusiveness. The gray leaves that take the walls and floor much of this environment, cut and hand-painted one by one, lead us to Matisse, painter, traveler and artist of the transits par excellence. By flirting with the matissean cut-outs, Dable recovers the possibility of joining painting, drawing and three-dimensionality in this ordinary and ancestral support: paper. The range of gray chosen for the work creates numerous crossroads. In the history of art, the gray color is passage of a color field to another, a bridge between worlds, light and form modulating in *sfumato* - a brushstroke that is as vaporous as the kettle blowing. In the popular field, the Ashes³ baptized the Wednesday of regeneration after the excesses of Carnival and before the contention of Lent, noting that the samba can be sad as *Dry Leaves*⁴ are. Matisse went to Morocco, created stained glass and murals and assumed himself as wild, without fear of being labeled as exotic or decorative. Here, in this other time, Dable creates a cement of disparate and somewhat shameless references. With it, he builds walls and spreads on the floor these singing images. Their sound is muffled but steady, consistent. Hammer of the gods.

¹ I refer here to the artist's *Waxing Floor Machine* drawings series he started in 2007.

² If *The radio was always on in the kitchen [or] the hammer of the gods* quotes a line from Led Zeppelin's Immigrant Song, “samba has not yet arrived” is a verse from *Desde que o samba é samba*, song included by Caetano Veloso and Gilberto Gil in the album that commemorated Tropicália's 25 years.

³ In Portuguese, the word “gray” means both the colour and ash.

⁴ Name of a Nelson Cavaquinho samba, one of Brazil's most important composers, and a fundamental name for the Estação Primeira de Mangueira samba school, in Rio de Janeiro.

Por uma teoria da /montanha/

por Eduardo Veras¹

Hubert Damish formulou em 1972 a sua teoria da nuvem. Queria contrapor-se aos historiadores da arte que tentavam apontar um sentido unívoco – certo, absoluto – em tudo aquilo que se repetia, feito alegoria ou ícone, em diferentes pinturas ao longo dos tempos. Em vez de elucidar a charada (e devorar a esfinge), o filósofo francês preferia tratar os elementos figurativos que apareciam nos quadros como “sintomas”, sempre diversos e sempre renováveis. Daí seu gosto pelas nuvens. As nuvens, mais do que qualquer outra coisa pintada, se prestam bem a esse tipo de especulação intuitiva: às vezes, sugerem a aliança entre os mundos terreno e divino; às vezes, reproduzem o êxtase; noutros casos, o milagre; com alguma sorte, a própria imaginação.

Também podem remeter ao infinito, ao desconhecido e ao invisível. As nuvens calham de emprestar alguma forma àquilo que não tem forma; conseguem representar, portanto, o que nem pode ser representado, o inapreensível. Talvez fosse o caso de imaginar uma teoria não idêntica a essa, mas algo similar, avizinhada, para a montanha. Ou /montanha/ (Damish coloca sua /nuvem/ entre barras, sinalizando não exatamente uma suspensão volátil, mas antes o interesse em sua condição de signo, e não na de nuvem “de verdade”). A montanha, segundo essa lógica, não precisaria significar apenas aquilo que insiste em ficar lá, para lá, ao longe: a montanha inarredável e sólida; a montanha intransponível e parada.

Para além de seu peso, sua inteireza e sua imobilidade, a montanha há de apresentar outros sintomas a quem se dispuser a contemplá-la. Não por acaso é precisamente uma montanha que define uma das primeiras paisagens reconhecíveis na História da Arte: no retábulo de 1444, em que representa o encontro de São Pedro e Jesus Cristo após a Ressurreição, o suíço Konrad Witz pintou ao fundo o Monte Salève, com o Lago de Genebra à frente, fazendo as vezes do Mar de Tiberíades. A montanha, ali, não apenas oferece um contraponto à transparência das águas do primeiro plano; e não apenas ecoa o caráter hierático, afirmativo, do Cristo coberto pelo manto vermelho. A montanha tem ainda outra função: Gombrich nos convida a imaginar o quão comovente deve ter sido para os fiéis genebrinos – contemporâneos de Witz – a sorte de reconhecer sua própria cidade na cena bíblica da pesca milagrosa.

Haveria, é claro, uma infinidade de outras montanhas a elencar, tão ou mais célebres que aquela. As de Caspar David Friedrich, por exemplo, costumam ser arroladas como emblemas do romantismo alemão, ao mesmo tempo místico e idealista, atormentado e arrebatador. Mas não haveria naquelas montanhas algo da ordem do indecifrável? Ou mesmo do ilegível? Para sorte desse argumento-pergunta, em uma das mais conhecidas paisagens de Friedrich, a montanha ao fundo – enfeixada por uma série de outras montanhas e observada desde o alto de um penhasco em primeiríssimo plano – quase submerge sob uma correnteza de, precisamente, nuvens (O viajante sobre o mar de névoa,

c. 1818). Até o sublime se dissipa.

Há, mais próxima, a montanha marrom de Carlos Scliar que ocupa quase todo o quadro, tanto vertical quanto longitudinalmente. Sob uma massa de céu vermelho, a montanha se faz provocadora e política. Em cuidadosa letra de forma, decalcada com estêncil, proclama: “Eu sou uma montanha pintada. E você?” (Paisagem XXV, de 1973).

Todo esse arrazoado, esse elogio da montanha, vem a propósito da mais recente série de desenhos de Guilherme Dable. A figura da montanha não aparece em todas as imagens, mas sua presença – pontual e indelével – acaba por reconfigurar todo o conjunto. Conta o artista que essa aparição se deu meio por acaso. Os desenhos seguiam ainda o caminho dos trabalhos anteriores: a partir de apontamentos de observação, Dable justapunha as porções mais abstratas de tudo quanto recolhe cotidianamente em seus arquivos de imagens: os encontros entre retas e curvas, entre linhas e planos, as arestas que brotam de qualquer canto, os próprios cantos e seus ângulos, os ângulos e as perspectivas. Tensionava, como de costume, diferentes materiais e distintas soluções: o corte abrupto, duro, da fita-crepe e a tinta leve, embebida em água, velada e escorrida; as transparências e as opacidades; o óleo e o grafite; o pastel seco e a cera de abelha; o branco do papel e o preto chapado. Em meio a isso, em um dos desenhos, no canto inferior esquerdo, abaixo de uma composição em rosa e preto, com planos sobrepostos e azuis se desmanchando, irrompeu um contorno de montanha. O autor abraçou essa figura. Com grafite, material clássico para a construção de desenho, riscou minuciosamente os diferentes volumes da montanha. Dable guardava ainda na memória a viva impressão causada pela cadeia montanhosa que acompanha os desertos de sal da Bolívia. Fotografias e anotações tomadas naquela viagem foram revisitadas e serviram de referência para os desenhos seguintes.

Essas montanhas não são mero sinônimo de solidez e imobilidade. Até porque elas parecem se deslocar ao longo dos papéis. Combinam-se com a geometria e desdobram-se em diferentes volumes (a lição de Cézanne).

Acolhem os sólidos e as arestas que pontificavam na série anterior. Modulam os cinzas do grafite. A representação de montanhas, nesse caso, subverte o próprio padrão de leitura que aquelas composições começavam a sugerir. Qual manifestação de sintoma, a /montanha/ vem deslocar as compreensões que o admirador daqueles desenhos acreditava ter encontrado o prêmio.

¹ Professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² DAMISH, Hubert. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

³ GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 244-245.

For a Theory of /mountain/

by Eduardo Veras

In 1972, Hubert Damisch created his theory of cloud. He wanted to oppose the art historians who attempted to indicate a univocal – certain, absolute – in all that was repetition, like an allegory or an icon, in different paintings throughout the times. Instead of solving the riddle (and devouring the sphinx), the French philosopher preferred to treat the figurative elements that appeared in the paintings as “symptoms”, always diverse and always renewable. Hence his appreciation of clouds. The clouds, more than any other painted motif, fit this kind of intuitive speculation: sometimes they suggest the alliance between the earthly and the divine worlds; sometimes they reproduce ecstasy; in other cases, miracles; with some luck, imagination itself. They can also remind us of the infinite, the unknown, the invisible. Clouds manage to lend some shape to what is shapeless; they manage to represent, therefore, what cannot be represented, the inapprehensible.¹

Maybe it was the case of imagining a theory not identical to this one, but somewhat similar, adjacent, to the mountain. Or /mountain/ (Damisch puts his /cloud/ between slashes, signaling not exactly a volatile suspension, but first the interest in its condition as a sign, and not the ‘actual’ cloud). The mountain, according to this logic, would not have to necessarily mean something that insists in staying still, far away: the unswerving and solid mountain; the insurmountable and motionless mountain.

Beyond its weight, its wholeness and its lack of movement, the mountain will present other symptoms to anyone willing to contemplate it. Not by chance, it is precisely a mountain that defines one of the first recognizable landscapes in the History of Art: in the retable of 1444 representing the encounter between Saint Peter and Jesus Christ after the Resurrection, the French Konrad Witz painted Mount Salève in the background, with Lake Geneva in front, passing as the Tiberias Sea.

The mountain there provides a counterpoint to the transparency of the waters on the first plane and echoes the hierocratic affirmative character of Christ covered with the red robe. The mountain has yet another function: Gombrich invites us to imagine how touching it must have been for the Genevan faithful – contemporary to Witz – the luck of recognizing their own town in the Biblical scene of the miraculous fishing.²

Of course, there would be an infinity of other mountains to list, as famous or even more, as that one. The ones Caspar David Friedrich painted, for example, are usually described as symbols of the German Romanticism, at the same time mystic and idealist, tormented and entrancing.

However, wouldn't there be in those mountains something undecipherable? Or even illegible? For the sake of this argument-question, in one of Friedrich's most well-known landscapes, the mountain in the background – bundled by a series of other mountains and observed from the top of a cliff on the first plane – almost submerges under a cluster of, precisely, clouds (*The Wanderer above the Mists*, c. 1818). Even the sublime dissipates.

Closer, there is the brown mountain by Carlos Scliar, which occupies almost the entire painting, both vertical and longitudinally. Under a mass of red skies, the mountain becomes provocation and politics. In careful block letters, copied in stencil, it proclaims: 'I am a painted mountain. And you?' (*Landscape XXV*, from 1973).

All of these arguments, this compliment to the mountain, are related to the most recent series of drawings by Guilherme Dable. The image of the mountain does not appear in every drawing, but its presence – punctual and indelible – reconfigures the entire setting. The artist states that this apparition was by chance. The drawings followed in the path of the previous works: based on observation notes, Dable

juxtaposed the most abstract portion of everything he collects daily in his image files: the encounters among straight and curve lines, between lines and planes, the edges that appear in any corner, the corners themselves and their angles, the angles and their perspectives. He subjected to tension, as usual, different materials and distinct solutions: the abrupt hard cutting of the duct tape and the light paint soaked in water, concealed and running; the transparencies and the opacities; the oil and the graphite; the dry pastel and the beeswax; the white of the paper and the solid black. Amidst that, in one of the drawings, in the left inferior corner, below a pink and black mix, with overlapping planes and melting blues, the outline of a mountain appears. The author embraced this image.

With graphite, a classic material for constructing the drawing, he thoroughly sketched the different volumes of the mountain. Dable still kept in his memory the lively impression of the mountains that accompany the salt deserts in Bolivia. Photographs and notes taken in that trip were revisited and served as reference for the next drawings.

These mountains are not mere synonyms for solidity and immobility. Mainly because they seem to move along the papers. They combine with geometry and unfold in different volumes (Cézanne's lesson). They embrace the solid and the angles from the previous series. They modulate the gray of the graphite. The representation of the mountains, in this case, subvert the pattern of reading that those compositions started to suggest. Just like a manifestation of a symptom, the /mountain/ dislodges the understandings that the admirer of those drawings believed he/she had found.

¹ DAMISCH, Hubert. *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

² GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 244-245.

Quase figura

por Eduardo Veras

Há algo meio hipnótico no encontro de diferentes materiais. Nos desenhos de Guilherme Dable, mesmo depois de os trabalhos serem dados como *prontos*, os materiais permanecem, um a um, mais ou menos reconhecíveis: o papel branco, que nunca desaparece por completo e cujas porções – justamente, *em branco* – são decisivas na construção da imagem; o grafite, base da linha, base do desenho; a tinta acrílica; a perfumada cera de abelha; o bastão de óleo; a fita crepe, que, mesmo depois de removida, deixa o traço rascante de sua presença. Ocorre que esses elementos, aqui, convivem em relativa harmonia, eles nunca se anulam, nem se contradizem. Embora se combinem, não se misturam de fato. Se há uma tensão, ela não chega a ser eloquente, trovejante. Antes de tudo, o que se adivinha é o deleite do artista na contínua experimentação desses materiais: e se o grafite, embora afirmativo, se mantivesse tênue? E se o óleo se diluísse muito, cheio de vontade? E se o acrílico escorresse, derramando-se acima e abaixo da fita que será retirada?

Nos desenhos, a tensão, se existe, vem sobretudo da combinação das formas, e talvez ela seja ainda mais estimulante do que o encontro de materiais. Do alto, avança uma geometria em amarelo, um amarelo

duro, quase chapado, que bruscamente, corta para uma faixa em preto, que se desdobra em outras duas, cada uma em um cinza bem distinto. Por baixo, desponta uma série de escorridos, alguns no ritmo da diluição da tinta, outros severamente interrompidos. Planos em branco, linhas de grafite, algum verde muito claro e uma recordação do amarelo completam a composição. Há ainda uma faixa de azul que acompanha o desenho em uma das extremidades verticais, de cima até embaixo. O conjunto nada tem de frouxo, é firme, vibrante.

Talvez fosse útil recordar algo do processo de criação desses trabalhos. Menos pelo sabor fetichista que volta e meia acompanha os discursos sobre arte (em uma tentativa, já se sabe, fracassada, de elucidar os mistérios da invenção), mas, antes, pelo desejo de tentar entender melhor as razões de seu fascínio. Na origem, está a observação do mundo. Dable mantém os olhos atentos para as conformações da paisagem, daquela mais larga, em que a linha dos edifícios corta a linha do horizonte, até aquela mais íntima, doméstica, que diz respeito, por exemplo, ao jeito como a cadeira se encaixa na mesa. Todas as arestas interessam, o entorno está cheio delas, basta observar, da janela do quarto à sala de embarque, no aeroporto. Esse extenso e infindável repertório, o artista anota em cadernos de desenho, pedaços de papel e na própria memória. No momento da composição, isso tudo ressurgiu, mas como mero pretexto. Não se trata nunca de uma base fiel a ser seguida. Não há um apego demasiado às referências construtivas, elas retornam tão somente como uma espécie de eco, uma vaga recordação de percepções das coisas do mundo e de possíveis sínteses representativas.

O tema da representação, caro à História da Arte desde sempre, segue em aberto. Nos desenhos de Dable, que em princípio parecem abstratos, a questão retorna mais ou menos como um *fantasma*. Há, ali, apenas uma remota identidade entre os planos, as transparências e as linhas que se articulam e o mundo propriamente dito, os ângulos, as retas e as arestas que o artista enxergou no espaço. Essas imagens se fazem visíveis, nos desenhos, apenas como sugestões, latências, quase figuras, que se insinuam, mas não se completam. No encontro

de materiais, no encontro de diferentes formas, naquilo que vibra e hipnotiza o olhar, há algo que celebra precisamente a falta, a incompletude, a impossibilidade da separação entre figura e fundo. Convivem, ao mesmo tempo, a memória de algo que já se viu e a promessa de algo que jamais se alcançará.

Almost an image

by Eduardo Veras

There is something almost hypnotic in joining different materials. In Guilherme Dable's sketches, even after the works are considered *finished*, the materials remain, each and every one, more or less recognizable: the white paper, which never seems to completely disappear and whose portions – namely, *blank* – are decisive in constructing the image; the graphite, the core of the lines, the core of the sketch; the acrylic paint; the aromatic bee's wax; the oil stick; the crepe tape, which, even after being removed, leaves torn traces of its presence. As it happens, these elements, here, stand side by side in relative harmony, they never cancel each other out, nor do they contradict each other. Although they complement each other, they do not really mix. If there is tension, it does not become eloquent, thunderous. Before anything else, what can be supposed is the artist's delight in continuously experimenting with these materials: what if the graphite, although affirmative, remains subtle? What if the oil becomes too diluted, bursting with will? What if the acrylic runs, spilling all over the crepe tape which will be removed?

In the sketches, the tension, if it exists, comes especially from the encounter of shapes, and maybe it is even more stimulating than the joining of materials. From above, a geometric shape comes forward in yellow, almost a harsh yellow, almost flat, briskly cutting to a black strip, which splits into two, each part a distinctive gray. Below, a series of spills appear, some in the rhythm of the diluted paint, others suddenly interrupted. Blank

planes, graphite lines, some light green and a recollection of the yellow complete the composition. There is also the blue strip that accompanies the drawing in one of the vertical extremities, top to bottom. The entire piece is anything but limp, it is firm, vibrant.

Maybe it would be useful to recall something from the process of these works. Less due to the fetishist flavor that often accompanies the discourse on art (in an attempt we already know has failed to clarify the mysteries of invention), but, before that, due to the desire to try and better understand the reasons for its fascination. In its origin lies the observation of the world. Dable keeps his eyes attentive to the conformations of the landscape, from the broader landscape, where the skyline cuts the horizon down to the most intimate, domestic landscape, which speaks of, for instance, the way a chair fits a table. All the edges are interesting, the environment is full of them, all one has to do is look, from the bedroom window to the departure lounge at the airport. This huge and endless repertoire, the artist puts down in sketchbooks, pieces of paper, and in his own memory. At the moment the composition is constructed, this all comes back, but merely as a pretext. It is never about having a faithful base that must be followed.

There is no huge attachment to constructive references, they come back only as a kind of echo, a vague recollection of the perceptions of worldly things and of possible representative synthesis.

The theme of the representation, dear to the History of Art since the beginning, remains open. In Dable's sketches, which, at first seem abstract, this question returns *ghost-like*. There is only a remote identity between planes, the transparencies and the lines that are articulated and the world itself, the angles, the straight lines, and the edges that the artist envisaged in the space. These images become visible, in the sketches, only as suggestions, latencies, almost images, that insinuate themselves, but do not complete each other. In the joining of materials, in the joining of different shapes, in that which vibrates and hypnotizes the eye, there is something that celebrates, precisely, the absence, the incompleteness, the impossibility of separating the figure and the background. They remain together, at the same time, in the memory of something that has already been seen, and the promise of something that will never be attained.

Um desenho Grande

por Flávio Gonçalves

Um desenho grande já é uma promessa, um desejo que lançamos com persistência e esforço.

Guilherme Dable propõe nessa exposição que pensemos as ambigüidades de todo desejo, naquilo que ele nos entrega de um lado e nos priva de outro; na incapacidade de reunir num todo aquilo que é fruto do corte e da divisão.

Um desenho grande, extensão de água de um lado e céu com nuvens do outro; dois extensos desenhos de gestos e massas de cor envolvendo o espaço da sala e nos colocando no centro, imersos por essa divisão. A linha do horizonte, o limite imaginário que separa o céu da terra, é também a imagem da procura e do inatingível, que reflete a dimensão daquilo que buscamos no mundo e não podemos perder. Desenhar é em grande medida desejar, pois num desenho nossos desejos são lançados e outros mais se criam – a linha é mais busca que separação. Nessa instalação estamos no centro e isso parece dar corpo ao que separa uma imagem da outra, transporta a evidência desse vazio ao nosso próprio corpo. Mas nem por isso ela deixa de nos transportar de algum modo.

“Trate-me por Ishmael” é o título do trabalho, o que provoca a lembrança da aventura do personagem entre o céu e mar, sua busca por reencontrar a si mesmo através da viagem e do desconhecido.

Trate-me como se eu fosse um, a união de todas as distâncias possíveis.

One Enormous Drawing

by Flávio Gonçalves

One enormous drawing is already a promise, a desire we release with persistence and effort.

In this exhibition, Guilherme Dable proposes that we think about the ambiguities in every desire, in what he hands to us, but also deprives us of; the incapacity of uniting in a whole something that originates from cuts and division.

One enormous drawing, a body of water on one side and the sky with clouds on the other; two extensive drawings of gestures and colors surrounding the space in the room and placing us in the center, wrapped in this division.

The line in the horizon, the imaginary limit that separates the sky from the land, is also the image of the search and the unreachable, which reflects the dimension of what we look for in the world and cannot lose. To a large extent, drawing is desiring, because in a drawing our wishes are released, and new ones are created – the line is more a search than a separation.

We are in the center of this installation, and this seems to give form to what separates an image from another, transporting the evidence of this emptiness to our own body. Somehow it always transports us.

'Call me Ishmael' is the title of the piece, which evokes the memory of the character's adventure between the sky and the sea, his search for himself again in the journey and the unknown. Treat me as one, the union of all possible distances.

Guilherme Dable

por Guilherme Bueno

Há duas cenas marcantes da história da pintura na metade do século XX: a primeira é a sequência de Jackson Pollock filmada por Hans Namuth; a segunda, o encontro de Duke Ellington com Joan Miró. Tais referências nos levam às pinturas de Guilherme Dable. Há a ênfase do improvisado como *decisão em processo* a revelar a dinâmica do ateliê com suas manobras e soluções como matéria poética.

O filósofo Hubert Damisch assim se refere a Pollock: “Um quadro de Pollock não é apenas o resultado de um trabalho, produto acabado que escapa ao produtor, mas o registro das etapas sucessivas de gênese de uma obra em que cada gesto vem, por sua vez, modificar ou completar a estrutura”. Transponhamos tal lógica para Dable. Nele sentimos a inflexão, ou melhor, *ajuste*, entre o improvisado e a articulação por meio de três fatores: o valor maleável do desenho, o sistema de “cortes” de algumas pinceladas e a equalização de determinadas qualidades plásticas a um meio.

O desenho nas telas de Dable oscila entre marcação inicial e uma final. A linha num momento serve para cercar uma área a ser pintada; noutro, delimita a superfície resolvida. Ela se esvai do caráter *projetivo* do desenho e valoriza-se como eixo de articulação de planos mediante a anulação de uma estrutura “imediata” de figura e fundo. É

um anti- contorno: não pré-determina o *design* da pintura, nem produz uma compartimentação a separar em definitivo.

O sistema de “cortes” da pinceladas é análogo. A impressão inicial é a de uma geometria, porém ocorre o contrário. Afinal, a geometria dá uma estrutura pré-determinada. Em Dable, linhas e planos definem reciprocamente até onde uma parte se assenta, quando separa ou junta áreas, como a pintura se organiza entre contenção e transbordamento da tela. Não é contraditória a coexistência entre alguns desses cortes mais secos e a assimilação dos escorridos de tinta, uma vez que ambos trazem a justaposição entre uma dimensão física (a materialidade propriamente dita) e outra ótica (a organização espacial da tela, com seu jogo entre profundidade e superfície).

Por fim, a equalização. Trata-se de conseguir transparências e veladuras com tinta acrílica. O acrílico não é dos mais afáveis a isso: exige execução ágil, na contramão da cadência de acumulação e raspagens do óleo. A secagem não dá margem para decisões mais ponderadas (como não raro solicita uma veladura). Ademais, um plano inferior pode deixar uma “cicatriz” naquele mais superficial, dada a corporeidade da tinta. Dable assume tais riscos, conciliando intuição e um *timing* das tintas. A recompensa do desafio de extrair de uma matéria aquilo que ela parecia não oferecer é, a princípio, a abertura de uma nova gama de potencialidades. Contudo, num sentido mais extenso, confirma, nestas pequenas frestas e manobras, a pintura enquanto uma linguagem ainda apta a tensionar relações como meio, historicidade e atualidade, naquilo em que demonstra que tais situações, além de não se esgotarem, permanecem válidas.

Guilherme Dable

by Guilherme Bueno

There are two noteworthy scenes in the history of painting in the middle of the twentieth century: the first, widely known, is the sequence with Jackson Pollock which Hans Namuth filmed, in which the artist comments briefly on his method, “demonstrated” shortly after on canvas and glass; the second, more famous but less revealed, offers the moment when Duke Ellington meets Joan Miró at the her studio in Jan les Pins, in the south of France. It is not by chance that we make these references to reflect upon Guilherme Dable’s paintings. Obviously, the sixty years that separate them correspond to the differences in location, priorities, and objectives. However, they serve as a pretext to discuss how the artist from Brazil’s southern region deals with two terms clearly visible and current in his work – musicality and improvisation.

Both concepts are present, mainly, in some works Dable creates with his colleagues at Atelier Subterrânea in the city of Porto Alegre. In these works, there is the alternation between musical composition, performance and drawing, creating a “perimeter of poetic energy”, where three forms of expression merge and feed (off) each other. The improvisation present there serves as a transplant, not of a piece of work, but rather of studio dynamics in the form of work, that is, of the process – with its maneuvers and solutions – as a poetic matter. In this, he moves from modern painting (and the aforementioned

footage is the best witness) so that, much like in the cases of Pollock and Miró-Ellington, the emphasis is on correspondence, and not necessarily on where artistic means meet. But, to stick to our point, we must ask ourselves: what is and what is not in common between the Dable in the collective studio and the one we see here in his solo exhibition? This question is crucial to what we perceive in his paintings as a condensation in that field outlined by the performance on an object (the canvas). Furthermore, it questions us about the position of improvisation – if there is any – in his works. In this precise point, we notice his incisive reflection on painting.

We return, momentarily, to Pollock, in the form that French philosopher Hubert Damisch saw when analyzing his painting: “The question of these intertwinings [he is referring to dripping technique] is not [...] a fact that painting works on: it is born from the gesture, from which it translates each turn, the slightest hesitation, the refusals. It is the accomplishment of an immediate relationship [...] A painting by Pollock is not only the result of work, a finished product that eludes its creator, but also the register of successive steps in the genesis of a work of art in which each gesture, in its own turn, materializes to modify and complete the structure¹”. The logic described here is apt and, to a certain extent, enables the shift towards Dable’s concerns. And in them we feel the inflection, or better yet, the adjustment, between improvisation and the articulation of a pictorial order. This can be better acknowledged by means of three factors: the malleable value of the sketch, the system of “cutting” some strokes, and the equalization of certain pliable qualities to suit a medium that is not always tolerant of them. Let us unravel each part.

Dable’s sketches on canvas oscillate between an initial and a final scoring. The line that runs through the planes at one moment aim to frame an area to be painted; in another, it restricts the already painted surface. Thus, it dissipates from the mere character ascribed to the sketch, bestowing upon it the role of an axis with which to articulate the relationship between these planes, however, doing so by annulling an “immediate” framework with figures and background. It is a dual anti-outline, in which it does not predetermine the design of the painting, nor does it compartmentalize, definitively separating the areas, making them

accept values that are in keeping with the relationship with the painting as a whole and with neighboring segments. The sketch can, as we have said, be a final score, but it does not have the finalizing intention to “conclude” the painting, to impose the “final touch”.

The system of “cutting” strokes follows the same path. The initial impression some parts may cause is one of geometry; however, the opposite seems to occur. After all, geometry is, whether we like it or not, nothing but an applied structure, a previously-determined instrument from which the artist establishes a method according to which he plans to conceptualize the space offered by the canvas. In Dable, lines and planes are, first of all, a search for a way to define the limit where a part settles, when it becomes separated or merges two areas, much like paintings are organized between the screen’s contention and exceeding it. It would be also acceptable to understand that the coexistence between some of these drier cuts and the assimilation of paint drippings is not contradictory, considering that both bring forth the juxtaposition between a physical dimension (the materiality itself) and another view (the spatial organization of the canvas, with its scope of depth and surface) that make up the painting, without the former trying to suppress the latter.

Finally, the “friction” between certain pliable qualities and the medium chosen. This may sound strange, but it is summed up in the following challenge: to produce transparencies and opaqueness with acrylic paint. The characteristics of acrylic are not the most affable to this possibility – in fact, they tend to be more withdrawn. Acrylic requires swift execution, opposite to the slow pace of oil, which allows for a gradual accumulation or scrapings. The quick drying would not allow time to ponder decisions more slowly, but would rather demand some opaqueness. Furthermore, an inferior plane may leave a “scar” on the more external one, given the physical aspect the paint takes on. That is, Dable obtains a pictorial quality through fairly hostile circumstances: this quality needs to reconcile a substantial amount of intuition with a timing for paints and a mix of colors in a gesture whose improvisation is highly likely to irreparably compromise the painting. Aside from that, there is also the hearty challenge of extracting something from a certain matter that it may not seem to offer, leading us then to recognize how much a small step is capable of unleashing a repertoire of new

problems for painting.

Committing to painting, even aware that it no longer ascribes a hierarchical privilege to its long-standing tradition, does not, with that, cling to high ambitions and expectations. It depends on the sensitivity, when facing supposed boundaries, to acknowledge the gateway that allows this sure-footed step – neither forward, nor backwards, nor to the side – to activate it like a language capable of telling us and making us discover its colossal strength and modern quality.

¹ DAMISCH, Hubert. *La figure et l'entrelacs. Fenêtre jaune cadmium*. Paris: Seuil, 1984: 83-84.

Estratégias de fragmentos

por Mario Gioia

Álibis, Desvios e Atos Falhos sedimenta um caminho para o qual a obra de Guilherme Dable se dirige com naturalidade. Isso é atestado especialmente pela peça tridimensional que o artista gaúcho instala na maior sala expositiva da galeria Eduardo Fernandes. A primeira individual de Dable em São Paulo apresenta um conjunto fluido de trabalhos, em que a pintura, o desenho, a escultura e a instalação são linguagens que se mesclam e geram resultados de difícil determinação, mas dotados de sentidos e significados móveis e inquietos.

O caráter híbrido de Álibis... ganha essa síntese em agora por favor dê-se ao trabalho de ir lá buscá-los, peça algo escultórica, algo pictórica, algo de desenho expandido. Materiais de ateliê, resíduos da urbanidade paulistana coletados nas proximidades da galeria e elementos construídos configuram uma obra que transita entre a rigidez e a fragilidade. Assentada num equilíbrio precário, desafia a força gravitacional e pede que o observador a circunde para perceber o máximo de sua integridade. Planos, paus, ripas e fitas exemplificam uma materialidade variada, indo do viscoso e do liquefeito ao mais sólido.

O aço corten manchado, as máscaras que geometrizam faixas de cor, os negros velcros, a superfície cromática reflexiva, a vaselina e o asfalto escorregos, a madeira venosa de andaime a funcionar como 'esqueleto' da peça, são todos elementos que, reunidos, terminam

por formar um bric a brac que dialoga com os outros trabalhos da exposição e com o próprio cubo branco, mas sem deixar de ostentar uma particularidade. Assim, é como se planos de cor bidimensionais ganhassem corporeidade, como se linhas e volumes do desenho fossem realizados com coisas reais, do mundo, e como se uma colagem projetual tivesse uma concretude, com profundidade e perspectiva.

E é por meio de um efeito sinestésico que o conjunto de Álibis... se fundamenta. Nada forçado, pois Dable extrai da música vetores importantes de sua produção visual, como o ritmo. Nisso, é relevante lembrar de Tacet, projeto constituído de desenhos e performance na qual o som é parte fulcral, exibido dentro do programa Rumos Artes Visuais. Formas, zonas de cor e escorridos têm elos presentes em todo o espaço, em obras cujos títulos vêm da poesia. E as letras encontram a arquitetura por meio de uma leitura transversal, em que projeções, rebatimentos, luz e esboços sugerem o que na teoria da arquitetura e do urbanismo se conhece por 'estratégias de fragmentos'.

"A aceitação de uma realidade caracterizada pela dispersão e pela diferença, pela soma, pela sobreposição e pelo choque entre peças e fenômenos conduz a sistemas que nada mais são do que uma recomposição de fragmentos. [...] A fragmentação é a forma mais genuína da condição dispersa da pós-modernidade, e quando se torna essa condição híbrida como ponto de partida, quando se resiste à tentação da unidade, identidade e metafísica, recorre-se a mecanismos que recompõem certa totalidade, múltipla e fragmentária, como o mosaico, a colagem, a montagem, a ensambladura ou a sobreposição"¹, escreve o teórico Josep Maria Montaner.

Dable, então, cria uma região flutuante ao estabelecer fecundos diálogos entre obras como a hora em que o vento sopra de estrelas extintas e então, gradualmente, você acorda novamente e prossegue e as paisagens de horizontes cerrados e estreitos existentes tanto nas cercanias da galeria de SP como no ateliê onde produz diariamente, em Porto Alegre. Se o artista passara a infância em uma residência de linhas modernistas na av. Carlos Gomes, capital gaúcha, o vazio e a harmonia que predominaram nessa urbe de outrora parecem ter se cindido, criando um novo lócus, de capilaridade densa e pontos de fuga cegos. E é desse árido

cenário que Guilherme Dable manifesta, diariamente, seu exercício de resistência, ao burilar uma poética de potência indubitável, mesmo que barulhenta, rugosa e permeada por acidentes.

¹ MONTANER, Josep Maria. Sistemas arquitetônicos Contemporâneos. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 148.

Fragmented Strategies

by Mario Gioia

Alibis, Detours and Freudian Slips paves a direction, which Guilherme Dable's work was already taking. This can be attested by the tridimensional piece that the artist installs in the largest exhibition room at Eduardo Fernandes Art Gallery. Dable's first individual exhibition in São Paulo presents a fluid set of pieces, in which paintings, drawings, sculptures and installations are mixed, generating results that are difficult to determine, but that are full of mobile and restless meaning.

The hybrid character of *Alibis...* receives this synthesis in *Now Would You Please Take the Trouble and Get Them*, a piece somewhat sculptural, somewhat pictorial, something of an expanded drawing. Art studio supplies, residues of the urbanity of São Paulo gathered near the gallery, and constructed elements configure a piece that travels between rigidity and frailty. Settled on a precarious balance, it challenges gravity and asks the observer to circle it to perceive its integrity at the most.

Planes, sticks, slats and tapes exemplify the various materials he uses, from the viscous and liquified to the solid.

The stained corten steel, the masks geometrizing color stripes, the black Velcro, the reflexive chromatic surface, the Vaseline and the running asphalt, the venous scaffold wood serving as the "skeleton" of the piece, are all the elements, which form a *bric-a-brac* that dialogues with the other pieces in the exhibition and with the white cube, but without displaying its specificity. In this sense, it is as if the bidimensional color planes gained a body, as if the lines and volumes were drawn with real things, from the world, and as if a project

collage were concrete, with depth and perspective.

It is through a synesthetic effect that the set in *Alibis...* is based. It is not forced, since Dable is able to extract from music important vectors for his production, such as rhythm. In this sense, it is important to think of Tacet, a project with drawings and performances, in which sound is a paramount element, exhibited within the program Rumos Artes Visuais. Shapes, running colors and zones are linked throughout the space, in pieces, whose titles are taken from poems. And the letters find the architecture, by means of a transversal reading, in which projections, reverberations, light and sketches suggest what is known in the theory of Architecture and Urbanism as 'fragmented strategies'.

"The acceptance of a reality that is characterized by dispersion and difference, by the sum, the overlapping and by the shock between pieces and phenomena leads to systems that are a reconstitution of fragments. [...] Fragmentation is the most genuine form of the disperse condition of post-modernity and, when the starting point is this hybrid condition, when you resist the temptation of unity, identity and metaphysics, you turn to mechanisms that reconstitute a certain totality, multiple and fragmentary, like the mosaic, the collage, the assembling, the junction or the overlapping¹", writes the theoretician Josep Maria Montaner.

Dable thus creates a floating region when he establishes fruitful dialogues between pieces such as *The Moment the Wind Blows from Extinct Stars*, and then, gradually, you wake up again and proceed, and the landscapes of dense and narrow horizons exist both in the surroundings of the art gallery in São Paulo and in the studio where he produces art every day in Porto Alegre. If the artist spent his childhood at a home of modernist lines at Avenida Carlos Gomes, in the Capital of the state, the emptiness and the harmony that prevailed in this city from days past might have seemed to split, thus creating a new locus, of dense capillarity and blind vanish points. And it is from this dry setting that Guilherme Dable daily manifests his resistance exercise, engraving poetics of undoubtful power, even if noisy, wrinkly and pervaded by accidents.

¹ MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitetônicos Contemporâneos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 148.