



O ECOSISTEMA POÉTICO DE LUIZ HENRIQUE SCHWANKE

Alena Rizi Marmo Jahn. UNIVILLE
Nadja de Carvalho Lamas. UNIVILLE

RESUMO: A produção de Schwanke é marcada pelos gestos de apropriação, transformação e ressignificação, seja de gestos, conceitos e trabalhos de artistas das artes visuais e da literatura ou de objetos e materiais de uso cotidiano. Embora o conjunto de sua produção seja amplo e diverso, é possível afirmar que o mesmo evidencia o interesse pela pesquisa acerca da história da arte, pela luz e pela ação na construção de um ecossistema poético amplo, complexo e conciso, no qual os trabalhos encontram-se profundamente relacionados entre si - mesmo quando separados por uma década - com a história da arte e com o mundo. Por meio desse artigo, serão analisados produções pertencentes às serializações e meios de expressões distintos na discussão das influências e relações mútuas cuja tessitura dá forma ao seu ecossistema poético.

Palavras-chave: Schwanke. Ecossistema poético. História da arte.

ABSTRACT: *Schwanke's work is characterized by gestures of appropriation, transformation and re-signification, be it of actions, concepts and works by artists from the visual arts and literature, or of objects and materials of daily use. Despite his body of work being wide and diverse, it is possible to assert that it shows interest in researching art history, light, and the construction of a poetic ecosystem that is broad, complex and concise, in which the works are deeply related to each other - even when separated by a decade - to the history of art and to the world. By means of this article, I want to analyze works belonging to serializations and means of expressions that are distinct in the discussion on the influences and mutual relations that shape his poetic ecosystem.*

Key-Words: *Schwanke. Poetic ecosystem. History of art.*

Introdução

Pensar sobre a produção de um artista cujo ciclo está findado, pelo fato de que não mais se encontra entre nós, poderia levar a pensar que não se teria muito mais a dizer sobre ou a partir dela, pois não haverá novas obras. No entanto esta condição indica que se a possibilidade do devir da obra se encerra, abre-se espaço para uma análise mais profunda, pois as relações implícitas e identificadas na poética ficam melhor definidas. Torna-se possível perceber os principais conceitos presentes no conjunto da sua produção e a complexidade das relações existentes entre eles, pois a obra é um organismo vivo cujos

significados nunca se encerram, ou estabilizam, mas se ampliam e se transformam a partir dos enfrentamentos aos quais é exposta.

Os estudos mais sistemáticos sobre a produção artística de Luiz Henrique Schwanke se deu após a sua morte (1992). Estes tem evidenciado um artista cujo pensamento é de um investigador crítico e por vezes irônico. Muito embora a internet ainda não estivesse disponível ainda em vida, Schwanke fazia de forma muito eficaz o agenciamento de sua produção, se deslocava seguidamente para centros maiores, visitava as principais exposições e museus nacionais e internacionais, estabelecia contatos com artistas, críticos e intelectuais. Possuía uma biblioteca significativa sobre arte, cultura, filosofia e ciência. Era um profundo conhecedor da história da arte, pois esta foi sempre a grande referência e sobre a qual se debruçou a pensar.

Schwanke pensava a arte do futuro como *a transformação do passado*, neste pensamento estava implícito um olhar astuto e profundo sobre o seu objeto de estudo e referência, no qual buscava a sua desconstrução criativa, pois algo era apropriado e desta apropriação algo novo surgia, do movimento de resignificação. A gênese da sua poética privilegiou o ato de resignificar de forma sistêmica a arte.

As apropriações por ele realizadas foram das mais diversas. Na ocasião da *II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras*, realizada na cidade de Fortaleza em 1991, Luiz Henrique Schwanke apropriou-se de um carrossel e o colocou disponível para que as pessoas nele circulassem livremente e neste percurso intuissem o movimento circular, o qual vivenciamos todos os dias sem nos darmos conta. Em carta para Sérvulo Esmeraldo, organizador da referida mostra, o artista escreve,

O carrossel será colocado na praça para todos andarem. Vão fazer com o movimento o percurso do círculo. A figura mais perfeita da geometria – que perfazemos diariamente com o movimento circular da terra [...] Não quero nada com a visualidade, quero o exercício dos sentidos com a imaginação.
(SCHWANKE,1991)

Inserir um carrossel em uma exposição de escultura efêmera é perceber uma potencialidade estética numa dimensão complexa, na medida que vai muito além da relação visual e perceptiva de uma escultura, pois implica transformar a função

original de objeto de entretenimento para motivador da experiência estética. O intuir e o vivenciar o espaço circular concretamente, tal como proposto pelo artista amplia significativamente o conceito de escultura e aproxima a arte da vida cotidiana.

No início artista *naïfy*, o contato com a história da arte, em princípios dos anos setenta, quando cursava Comunicação Social na Universidade Federal do Paraná, funcionou como um divisor de águas. Deixando de lado a pintura ingênua, por meio da qual retratava a paisagem local, passou a apropriar-se de trabalhos e gestos de diferentes artistas, na produção de desenhos, pinturas, esculturas e instalações como resultado de sua intensa e constante investigação acerca da história da arte.

Schwanke muito escreveu, e seus escritos revelam interesse pela luz, imaterial, e pelo plástico, matéria. A antinomia é constante em sua produção, seja fisicamente ou conceitualmente: presença e ausência, real e virtual, desejo e contenção e luz e sombra, sendo a última a mais explorada em seus trabalhos. Artista pesquisador, aparecem em seus textos e entrevistas nomes de artistas, escritores e filósofos tais como Carl André, Jeff Koons, Dan Flavin, Ezra Pound, Julio Cortazár, Heidegger e Bachelar, assim como também constam referências ao Neoplasticismo, à Pop Arte, ao Minimalismo, a *Land Art*, aos Acionistas de Vienna, ao Novo Realismo e ao Concretismo latino americano. Em sua produção, os gestos de apropriação, transformação e ressignificação são frequentes, seja de obras e comportamentos de artistas, ou de objetos de uso cotidiano. Conforme suas palavras, o seu trabalho implica em transformação, *é preciso transformar e inverter o existente para que o novo seja total.* (SCHWANKE, s/d.).

Talvez falar em fases ao referir-se à produção de Schwanke seja sobremaneira limitador, uma vez que suas diferentes e inúmeras seriações se entrecruzam, evidenciando um conjunto numeroso e complexo composto por mais de cinco mil obras, fruto de estudo e erudição. Como artista Schwanke se revelou inquieto.

Na década de setenta sua produção é marcada pelo conceitualismo, na instauração de trabalhos fundamentados na discussão de importantes obras da história da arte e pela influência da Pop Arte por meio dos gestos, de repetição, seriação e acumulação, presentes em suas inúmeras séries. Pode-se tomar como

exemplo, a *Decalcomania*¹ através da qual conversa diretamente com Andy Warhol. Ou então o seu projeto de 1976, não realizado, mas premiado por uma empresa de Joinville em um concurso, e que consiste na construção de um monumento formado por cento e vinte colunas de aço inoxidável, na antecipação das colunas de plástico que irá produzir cerca de dez anos mais tarde.

Desse conjunto dos anos setenta, destaca-se a *Série Sinistra* de 1977 e os revisitamentos² aos clássicos, de 1979. Essas seriações evidenciam elementos caros à produção de Schwanke tais como a transformação e ressignificação da história da arte e o interesse pela luz.

A *Série Sinistra* consiste na apropriação da imagem de obras de artistas do Renascimento e do Barroco por meio da cópia heliográfica de fotolito invertido, de forma a obter a imagem espelhada da obra apropriada, a qual denomina por *virtual*. Conforme suas palavras,

Com uma atividade mental mais aguçada com relação à imagem virtual, veremos que existem sensíveis transformações na forma quando virtual com relação à real. Quanto ao envolvimento da obra nesse plano, fica totalmente a cargo do processo mental do receptor, estão colocadas as referências, está dado o caminho, apenas se repete mais uma vez a ideia milenar: as coisas muitas vezes podem aparentar o inverso do que são, um pouco, e às vezes. (SCHWANKE. S/data. Acervo da família)

Quem não conhece as imagens originais, talvez não perceba que as mesmas encontram-se invertidas. Entretanto, tal modificação pode influir na percepção geral da obra, como por exemplo, entender que Erasmo de Roterdã era canhoto, quando na verdade foi retratado por Hans Holbein como sendo destro (fig.1). Ou então que em seu autorretrato Johannes Vemeer, reproduzido por Schwanke, segura o pincel com a mão esquerda quando na original o faz com a direita. Nos cinco trabalhos conhecidos dessa série o artista destaca a mão esquerda por meio de desenho sobreposto a imagem, o que faz com perfeição de forma que o espectador perde a referência do que é original. Ao colocar o real e o virtual no mesmo espaço, a partir do seu próprio desenho sobre a reprodução, provoca a reflexão sobre como o mecanismo de percepção é alterado, e até mesmo patologicamente comprometido, quando ocorre o contato com a reprodução impressa da obra.

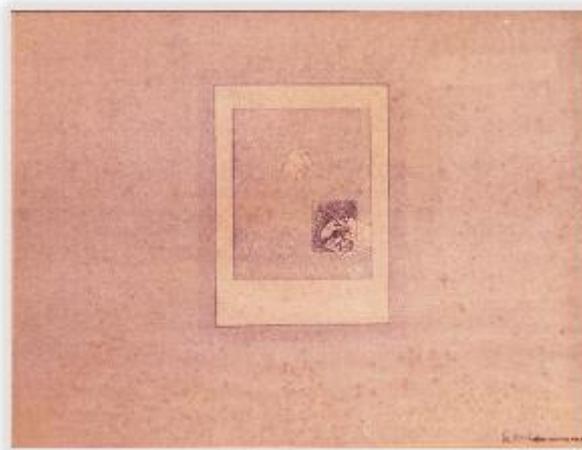


Fig. 1. Schwanke. **Hans Holbein – Erasmo de Roterdã**, 1977.

Cópia heliográfica. 67 x 51cm. Foto Rui Arsego.

Conforme afirma,

Continua a cópia (o impresso é copiado através do desenho) mas agora a característica de maior importância não é o ato de recopiar o impresso com suas possibilidades, porém utilizar o grafite como um comentário acerca das possibilidades que permitem o desenho no processo mental a ser desenvolvido pelo receptor, tendo por referência a obra primeira (por obra primeira entenda-se o que o artista mostra ao receptor). (SCHWANKE, s/d).

O ato de reproduzir cópias de imagens de obras de arte e interferir sobre as mesmas com desenho remete diretamente a Marcel Duchamp, artista que também aparece nos escritos de Schwanke. Em 1919 Duchamp apropria-se de uma reprodução da *La Gioconda* (1503-5) de Leonardo Da Vinci e intervém na imagem ao inserir o desenho de um bigode e uma barba. A intenção de Duchamp não tinha seu fundamento na maculação da imagem, mas no questionamento e até ironização acerca da idolatria exacerbada sofrida por aquela pintura, assim como na interferência exercida no olhar do público que não sabe mais distinguir o original da reprodução, uma vez que a última não possui carisma e facilmente pode ser manipulada. (ARGAN, 1992). Assim como Duchamp, Schwanke brinca com o título dado à série, na medida em que é dúbio. Ao mesmo tempo em que o termo *sinistra* pode remeter a *sinistro* e sendo entendido como aquilo que é maligno e obscuro, significa *mão esquerda*, tratando-se de uma pista dada ao público da interferência por ele realizada.

Já na série dos revisitamentos aos clássicos, composta por vinte e seis desenhos a lápis de cor e ecoline sobre papel, Schwanke se apropria de obras e as refaz a partir de sua análise acerca da relação entre a luz e a sombra, assim como

também do gesto que as envolve. Em alguns trabalhos dessa série, em lugar da mão, é a figura do dedo que se faz presente e substitui a personagem responsável pelo gesto principal existente na obra apropriada. Já as que estão submetidas à ação são substituídas por poltronas, as quais copia de anúncios publicitários de revistas de *design*. Uma das pinturas apropriadas por Schwanke é *São José o carpinteiro* (1645), de Georges de La Tour, artista do período Barroco que na sua pintura predomina o uso de apenas um foco de luz, e cuja forma é ressaltada em meio à escuridão. Na obra o menino Jesus auxilia São José ao iluminar o recinto com uma vela, ou seja, a ação principal da composição é realizada pela criança, caso contrário, o trabalho de carpintaria não poderia ser feito por falta de luz. Nesse sentido, no desenho *são josé o carpinteiro, de la tour* (fig.2), Schwanke substitui a imagem de São José por uma poltrona colocada na mesma angulação, uma vez que o último está submetido à ação de ser iluminado. Jesus menino, por sua vez, é substituído por um dedo que aponta para a poltrona, já que ele é a luz.

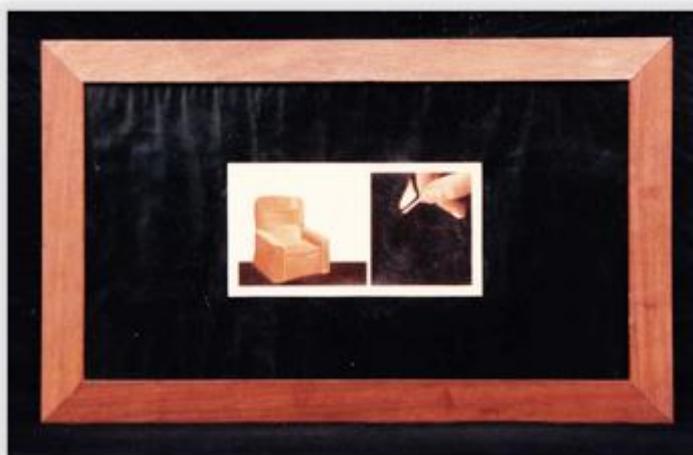


Fig. 2. Schwanke. **são josé o carpinteiro, de la tour**. 1979. Lápis de cor e ecoline sobre papel.
62 x 35cm. Foto: Rui Arsego.

Tanto na série *Sinistra*, como nos revisitamentos pode-se perceber, pela escolha das obras, o interesse de Schwanke pela luz, mas também pela mão e dedos, elementos de ação que permeiam, direta ou indiretamente, todo a sua obra. Ao contrário do que faz em relação aos seus trabalhos conceituais sobre os quais escreve, quando se trata de sua produção em pintura, nos anos 80, Schwanke se cala. Em consonância com a dita “geração 80”, sua produção ganha cunho gestual na concepção de pinturas figurativas e em grandes formatos. São inúmeras e diversas séries das quais os *Perfis* ou *Linguarudos* estão entre as mais conhecidas.

Trata-se de figuras humanas sempre de perfil, em sua maioria com a língua para fora, produzidas uma a uma e em série, por meio das quais dá feição Neoexpressionista ao comportamento de repetição e seriação da Pop Arte, mais especificamente, de Andy Warhol. Nessa série, composta por mais de três mil pinturas, o artista retrata um ser humano mais interno do que externo. A língua, criadora do verbo, por sua forma e mobilidade possui o poder de uma chama. Destrói ou purifica, cria ou aniquila, ela julga, sendo justa ou perversa, arrogante, mentirosa e má. A língua nos *Perfis*, e por vezes o nariz, parece assumir o papel que antes era do dedo nos revisitamentos, ela aponta num gesto de acusação e denúncia condenando o espectador que ao fruí-la, assume o papel de quem está submetido à sua ação (MARMO, 2005). A repetição e seriação aqui assumem a função inversa das obras de Andy Warhol na medida em que são diferentes umas das outras, conduzindo o espectador a contemplar uma a uma. (SCHWANKE, s/d).

Também nos anos 80, a partir do conto *Cefaleia*, de Julio Cortázar, Schwanke dá forma às *Mancúspias* como resultado de mais um gesto de apropriação. Nesse conto, por meio de um sujeito plural, o autor argentino parece retratar diferentes “eus” de uma mesma pessoa, que se revelam em alguns momentos do conto como sendo femininos e em outros como masculinos. Tal sujeito, múltiplo, cuida das mancúspias, seres que têm pelos, que se alimentam de aveia maltada e que necessitam de cuidados especiais para sobreviver, tal como descreve Cortázar,

Cuidamos das mancúspias até bastante tarde, agora com o calor do verão enchem-se de caprichos e inconstâncias, as mais fracas reclamam alimentação especial e que lhe levemos aveia maltada em grandes travessas de louça; as maiores estão mudando o pelo do lombo, de modo que é preciso pô-las de lado, vestir-lhes uma manta de abrigo e cuidar para que não se juntem à noite com as mancúspias que dormem em gaiolas e recebem alimento a cada oito horas. (CORTÁZAR, 1951, p.55).

As mancúspias de Schwanke (Fig. 3) mostram-se como seres híbridos, meio machos, meio fêmeos e que tal como descreve o autor belga-argentino, possuem pelos no lombo. É interessante notar que no conto, Cortázar descreve uma situação em que o sujeito escuta [...] *um roçar na janela do banheiro* [...] o que pode ter sido causado por *uma mancúspia que fugiu e vem como todas para a luz*. (1951, p. 62). Tal passagem indica que esses seres, assim como Schwanke, gostam de luz. Talvez seja este um dos motivos que levou Schwanke a dar forma a diversas

mancúspias sendo que, uma delas, aparece apontando o dedo, como uma espécie de referência à pesquisa anterior, de cunho conceitual.



Fig. 3. Schwanke. **Mancúspia**. s/d. Guache sobre papel. 66,2 x 96cm.

No final da década de 1980, o artista deixa de lado a pintura e, em consonância com a arte de seu tempo, dedica-se à produção de esculturas feitas de objetos industriais utilizados como módulos ou estruturas, aos moldes minimalistas. Mantendo o diálogo com a Pop Arte, existente desde o início de sua produção, utiliza-se da repetição e seriação de objetos apropriados, na construção de esculturas muitas vezes monumentais, apesar de colocar em discussão a ideia de monumento.

Schwanke e a escultura

Embora o desejo pelo tridimensional tenha sido desperto em Schwanke já nos anos 70, seus projetos de esculturas e instalações só vêm à tona a partir de 1988, quando recebe menção especial do júri da I Bienal de Escultura ao Ar Livre do Rio de Janeiro³. Os gestos de apropriação, seriação e repetição permanecem dando forma a trabalhos que parecem seguir uma vertente construtiva. Colunas seriadas de baldes e bacias, repetição de frutos e acumulação de objetos de plásticos, Schwanke subverte o significado de objeto industrial, põe em cheque a ideia de monumento e, conseqüentemente, a ideia de escultura.

Durante a Idade Moderna, a lógica de escultura estava vinculada à lógica de monumento, dotado de valor comemorativo e simbólico relacionado a um lugar. No período modernista, o monumento se torna autorreferencial e nômade e passa a ser idealizado, já que não leva mais em conta a representação espaço-temporal. A partir

dos anos sessenta, há uma reversão desta lógica abstrata e retorno da referência ao lugar, a obra se relaciona com o espaço real em uma experiência que só se dá no tempo. (KRAUSS, 1998). E as colunas de baldes e bacias de Schwanke, em diálogo com o minimalismo, mas também com Neoplasticismo de Mondrian, se dão no tempo, localizadas entre a arquitetura e a não arquitetura.

Em 1989, em ocasião de uma exposição realizada no Museu de Arte de Joinville, Schwanke executa o primeiro trabalho de intervenção urbana da cidade por meio de colunas de plástico inseridas em três diferentes pontos. No jardim do terminal rodoviário, o artista instalou nove colunas seriadas totalizando cento e oitenta bacias brancas, na ocupação de vinte e um metros de comprimento por cinco metros de altura. No cruzamento da Avenida Beira Rio com a Rua Nove de Março foram instaladas sete colunas, quantificando duzentos e trinta e um baldes brancos e vermelhos, atingindo quatro metros de altura. Já na Praça da Bandeira foram colocadas duzentas e trinta e sete bacias vermelhas, distribuídas em nove colunas, alcançando vinte e um metros de comprimento por quatro metros de altura. Há quem diga “monumental”. Entretanto, ao utilizar materiais *pobres*, como são os baldes e as bacias, adquiridos a baixo preço em qualquer mercado de esquina, o artista ironiza a ideia de monumento, desmitifica a nobreza dos materiais até então utilizados na escultura e privilegia objetos do cotidiano. Não interfere na sua forma, acumula-os, e neste gesto provoca um novo olhar, uma nova percepção sobre eles.

Na intervenção realizada na Praça da Bandeira, percebe-se a escolha cuidadosa do local, já que a verticalidade das colunas, artificiais, dialogam com a verticalidade das árvores, orgânicas, evidenciando a antinomia natural x artificial. Tal cuidado também se deu na escolha da cor, vermelha, que no círculo cromático encontra-se em oposição à verde, predominante na praça pela presença das árvores, grama e arbustos. Há uma atenta articulação da obra com o espaço urbano. Para dar forma às colunas, conforme pôde ser constatado pelos textos encontrados entre os seus pertences, Schwanke pesquisou e estudou sobre a origem e importância desse elemento arquitetônico ao longo da história, desde a papiriforme até a neoclássica. Tal interesse é ressaltado pelas fotografias realizadas pelo próprio artista em sua exposição individual no Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1990 (fig. 4), cujo enquadramento revela intenção de colocar em diálogo suas colunas de plásticos, pobres, com as colunas de ordem coríntia, dotadas de rebuscamento.

Conforme afirma o artista em relação ao plástico: “[...] a textura dele é belíssima, ele é um material vulgar, você encontra hoje na sociedade de consumo, em todo canto, todos os dias, nas coisas mais chulas possíveis [...]”. (Entrevista Zilah Marquesini, 1992).



Fig. 4. Schwanke. Sem título, 1990. Baldes de plásticos, barras de ferro Parque Lage, Rio de Janeiro/RJ

Desde cedo seus textos e desenhos revelam o interesse pela Grécia Antiga, seja por meio do conteúdo de suas histórias, seja pelas ilustrações dentre as quais aparecem deuses e templos. Na Grécia Clássica, no século V, são deixadas de lado as concepções religiosas (*Mithos*) que dão lugar ao homem (*logos*), de forma que o grego centrará a sua atenção no humano e na arquitetura, considerada como um território separado das outras artes. Nesse contexto em que o homem se torna o centro e a medida do universo, a escala humana passa ser base para a arquitetura. Nesse sentido, os gregos faziam uso do conceito de proporção, e as construções clássicas deveriam ter as mesmas proporções entre o todo e as partes, tal como o corpo humano em relação aos seus membros. (PEREIRA, 2010).

No trabalho sem título (fig. 5), Schwanke brinca com a proporção das colunas de baldes que seguem as mesmas da de um palito de fósforo. Tal constatação pode ser realizada não apenas pelo título e proporções de baldes vermelhos em relação aos brancos, mas também pelas fotografias que realizou das colunas nas quais em três delas fixou um palito de fósforo real.



Fig. 5. Schwanke. Sem título. Interferência em foto com um palito de fósforo. s/d. Baldes de plásticos, barras de ferro. Museu de Arte de Joinville - MAJ/SC.

Observa-se que Schwanke escolheu interferir na coluna próxima à pessoa retratada de maneira a brincar com a escala entre o humano, a coluna e o palito. E coincidência ou não, ao riscar-se um palito de fósforo obtém-se fogo, e por meio dele, têm-se luz, elemento que tanto interessou ao artista. Cabe observar que essas colunas de palitos de fósforos podem referenciar o trabalho *São José o carpinteiro, de latour* (fig.2). As colunas de Schwanke conduzem o espectador a olhar para cima, elas apontam para cima, tal como a *Coluna sem fim* (1937-38) de Brancusi. E dado seu formato e movimento elas remetem ao dedo, presente na produção do artista como um elemento de ação já nos anos setenta.

Da matéria à imaterialidade: as esculturas de luz

A luz sucede às trevas e ambos os elementos constituem, de forma geral, uma dualidade universal. E conforme pôde ser observada, tal antinomia se faz muito presente na produção de Schwanke, seja mais diretamente na produção dos anos setenta, ou nas décadas de oitenta e noventa quando não está tão evidenciada já que encontra-se por trás da instauração de alguns trabalhos. Assim como relata em seus escritos, a partir do momento em que teve contato com a luz na história da arte, principalmente por meio da obra de Caravaggio, *o caso de claro-escuro virou uma obsessão. Qualquer coisa era forma, via em tudo a forma da sombra tornando o volume uma forma.* (SCHWANKE s/d). Em 1980, como prêmio conquistado no Salão Paranaense, Schwanke realiza uma exposição individual na Galeria Sergio Milliet, no Rio de Janeiro, cujo título *A casa tomada por desenhos que não deram*

certo, é resultado de uma apropriação do conto *A casa tomada* (1946), de Julio Cortázar, autor que mais uma vez é referenciado em sua produção. No conto, o Cortázar trata da história de um casal de irmãos que herda dos pais uma casa espaçosa, e com ela a memória da família. Entretanto, em determinado momento uma coisa, a qual não diz o que é, começa a tomar conta da casa ocupando, no primeiro momento, o lado menos usado, até que em determinada altura, acaba por tomar conta da casa inteira, e os irmãos terminam por abandoná-la. Em sua exposição, composta pelos desenhos resultantes de apropriações da história da arte, Schwanke apresenta seu primeiro trabalho com luz. Consiste na projeção de uma grande massa luminosa, por meio de um projetor de cinema de arco voltaico, sobre metros e metros de papel em branco amassados e inseridos no meio da galeria de forma a tomar um espaço significativo. E Schwanke, *com o intuito meio jocoso* (s/d) intitula o trabalho de *O apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio*. Conforme relata,

[...] das janelas gradeadas com bronze trabalhado, do porão do Museu Nacional de Belas Artes, jorrava na Araújo Porto Alegre um poderoso faixo de luz. [...] Trazer esse fato cotidiano, que comumente deslumbra a todos, para o lugar de exercício puro de sensibilidade e estética me deu satisfação. A sala que leva a Rodrigo Melo Franco de Andrade explodiu em luz. Levei montes de puxões de orelha no Paraná porque “aquela máquina louca” impedia até de ver os meus próprios desenhos, e eu o desenhista não necessitava daquela mídia. Enfim é muito difícil mudar a natureza, gosto de luz. (SCHWANKE, s/d).

Como releitura da obra de Cortázar, Schwanke permite que o espaço de sua exposição seja inteiramente tomado, pela luz.

Dez anos mais tarde, ele volta a se apropriar desse elemento de forma concreta na concepção de quatro projetos dos quais apenas dois foram realizados em vida, um deles é o *Paralelepípedo de luz*. Trata-se de uma parede de luz formada por vinte refletores de 300 *watts*, intercalados por espetos de churrasco, sustentados por uma estrutura de ferro. Ao serem ligados, os refletores projetam forte luminosidade que toma conta do ambiente e interfere na percepção do espectador. Segundo escreve,

A luz intercalada com o espeto de churrasco provoca a alteração do sentido de espaço pelo ofuscamento – perda da noção de distância, gerando insegurança. A noção de proximidade/distância da obra se altera, como em algumas obras da pop art. em que o corpo do espectador se movimenta para acompanhar o ritmo das formas no quadro. (...) E os raios de luz dos refletores são como espadas disparadas em todas as direções. Mas

maiores, muito maiores, que talvez Bachelar que não gostava de luz mudasse de opinião. (SCHWANKE, s/data. Acervo da família)

A ideia era a de que o espectador vivenciasse diretamente aquela grande quantidade de luz, o que acabava por gerar medo e insegurança, tanto pela cegueira momentânea, como pelos espetos de churrasco que, nesse trabalho, fazem o mesmo papel da língua nos *Perfis*. É como se a luz, imaterial, se revelasse matéria, afetando diretamente os sentidos. Schwanke resolveu aprisionar toda aquela luz com três paredes de tecido na revelação de um volume o qual, devido ao formato, apelidou de paralelepípedo. E, conforme relata,

Da parede de luzes, sem os espetos, cheguei ao cubo de luz, talvez próximo do concretismo latino-americano (imagem viva, quente, sensual). Me lembro da primeira vez que vi o *Cubocor* de Aloísio Carvão, para mim obra fundamental da arte brasileira, tanto quanto *Macunaíma* de Andrade ou o *Tropicalismo* de Oiticica. (SCHWANKE: s/d)

Em diálogo com o concretismo latino americano, na discussão do *Cubocor* (1960) de Aloísio Carvão, Schwanke da forma ao *Cubo de Luz* ou *Antinomia* (1991) (fig.6), projeto realizado na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Consiste em um cubo de três metros quadrados, composto por quarenta e cinco lâmpadas de 2.000 *Watts* de multivapores metálicos, voltadas para dentro, na projeção de noventa mil *watts* de luz. Schwanke constrói um cubo virtual que, segundo afirma em seus escritos, trata-se de uma escultura de luz. Ao trabalhar a forma do cubo, estrutura aparente, tendo a paisagem como suporte, Schwanke mantém diálogo com o Minimalismo, e tal como Dan Flavin e Donald Judd, utiliza-se do objeto por si mesmo, é o material que fala. Contudo, diferente de Flavin, a obra de Schwanke provoca instabilidade. Assim como escreve Schwanke,

Trinta anos atrás Flavin pegou lâmpadas para realizar obra. Sinto em Flavin que suas instalações me situam numa plenitude paradisíaca, como se estivesse em outra dimensão, em calma e segurança (isso independe de um juízo estético). É como se um sentimento de perda da realidade tomasse conta do meu ânimo. Vejo então que minha seriação de luzes busca o contrário: a provocação, a insegurança. (SCHWANKE, s/data. Acervo da família).



Fig. 6. SCHWANKE. **Cubo de Luz** ou **Antinomia**, 1991. Estrutura metálica, 45 lâmpadas de multivapor metálico. 3m2. 21ª Bienal Internacional de São Paulo.

Já na obra de Aloísio Carvão, é a cor pigmento que se impõe como um elemento concreto, enquanto na de Schwanke, a primazia é da cor luz. Ao dar concretude e fisicalidade à cor, Carvão provoca a sua retração o que resulta em sua multiplicação nas complementares. (MORAES, 1986). No caso de Schwanke, ao contemplar-se diretamente aquela grande quantidade de luz, o espectador entra da escuridão, na vivência de seu extremo oposto. Mais uma vez a antinomia se torna evidente. Dessa forma, o *Cubo de luz* (fig.12), segundo o artista, consiste em um paradoxo por se tratar de um trabalho imaterial na medida em que é feito de luz, então visível, porém incontestável, já que possui a mesma quantidade de luz utilizada em estádios de futebol. Conforme afirma, Schwanke perseguiu o ideal utópico de fazer a maior concentração de luz do mundo, dentro desse cubo. (Entrevista concedida à Rede Record, 1991). Sendo assim, partindo da discussão acerca da luz, por meio da representação do claro/escuro em seus desenhos, Schwanke chega a possibilitar ao público a experiência real dessa antinomia, na construção de um trabalho que fala diretamente aos sentidos. O material é apenas o material.

O recorte realizado neste texto é um indicativo do percurso artístico de Schwanke, no qual produziu muito a partir de diferentes comportamentos, apropriações e ressignificações. Constata-se uma poética complexa, articulada e agenciada em diferentes instâncias. Ao estudar a produção de Schwanke, percebe-se que ele não busca na história da arte uma justificativa para sua poética, mas por meio dela, de forma sistêmica, a discute, na exploração de diferentes elementos e

comportamentos, dando forma a uma produção numerosa, diversa e articulada. As colunas, do final dos anos 80, remetem ao dedo, explorado nas décadas de setenta e oitenta, e cujo gesto vertical aponta para o infinito, que é alcançado, nos anos noventa, por meio de seu *Cubo de Luz*.

NOTAS

¹ Série dos anos setenta na qual faz uso de decalques a partir do gesto de repetição

² O termo “revisitamento” foi utilizado por Nadja de Carvalho Lamas em sua tese de doutorado como referência ao gesto de apropriação, transformação e ressignificação de obras do passado.

³ Por questões burocráticas a exposição acabou não acontecendo.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CABANNE, Pierry. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. São Paulo: Círculo do Livro, 1951.

JUDD, Donald. **Objetos específicos**. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de Artistas. Anos 60 /70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
 _____. **Sculpture in the expanded fiel**. In: **The Orignality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cabridge and London: MIT Press, 1986.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento “na” e “da” obras de Luiz Henrique Schwanke**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

LAUS, Harry. **Schwanke. Esculturas**. Museu de Arte de Joinville, s/d.

MARMO, Alena Rizi. **Perseguindo vestígios: os perfis de Schwanke, catalogação em acervos institucionais**. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2005.

MORAIS, Frederico. **Vertente construtiva**. In: DACOLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986. p. 131-132.

MORAES, Frederico de. **Luiz Henrique Schwanke. Esculturas**. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1990.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à história da arquitetura: das origens ao século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

Alena Rizi Marmo

Doutoranda em Artes Visuais (ECA/USP). Mestre em Artes Visuais (UFRGS). Graduada em Educação Artística (UNIVILLE). Professora na Univille nos cursos de graduação em Design e Especialização em História da Arte. Pesquisadora na área de Artes, com ênfase em Arte/Educação, História, Teoria e Crítica de Arte.

Nadja de Carvalho Lamas

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFGS); fez doutorado sanduíche pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; professora do curso de Artes Visuais e do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (Univille); pesquisadora na área de Artes, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.