

**HUBERT DUPRAT:  
ENTÃO O ATELIER VIRA CAVERNA<sup>1</sup>, E SAI PARA O MUNDO**

**HUBERT DUPRAT:  
THEN THE ATELIER BECOMES A CAVE, AND GOES OUT INTO THE WORLD**

Luciane Ruschel Nascimento Garcez / UDESC

**RESUMO**

Este artigo vem discutir alguns trabalhos de início de carreira do artista francês Hubert Duprat (1957), onde percebe-se sua postura resistente ao sistema vigente das artes. O artista busca produzir a partir de pesquisas que engendrem um passado histórico, seja cultural, artístico ou técnico, e suas formas de apresentar estes trabalhos buscam confrontar a relação direta sujeito X objeto. Cada uma de suas instalações aqui apresentadas possuem um enigma, o artista convida seu público a mergulhar em sua proposição e tentar chegar ao núcleo de seu pensamento artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** "Hubert Duprat"; "Camera obscura"; "Fotografia"; "Marchetaria".

**ABSTRACT**

*This paper discusses some of the early works of the French artist Hubert Duprat (1957), where he perceives his stance resistant to the current system of the arts. The artist seeks to produce from research that engenders a historical past, whether cultural, artistic or technical, and his ways of presenting these works seek to confront the direct subject x object relationship. Each of his installations presented here have a riddle, the artist invites his audience to delve into his proposition and try to get to the core of his artistic thinking.*

**KEYWORDS:** "Hubert Duprat"; "Camera obscura"; "Photography"; "Marquetry".

Este artigo vem discutir alguns trabalhos de início de carreira do artista francês Hubert Duprat (1957), onde percebe-se sua postura resistente ao sistema vigente das artes. O artista busca produzir a partir de pesquisas que engendrem um passado histórico, seja cultural, artístico ou técnico, e suas formas de apresentar estes trabalhos buscam confrontar a relação direta sujeito X objeto. Cada uma de suas instalações aqui apresentadas possuem um enigma, o artista convida seu público a mergulhar em sua proposição e tentar chegar ao núcleo de seu pensamento artístico. Como diz Hubert Duprat, “minhas mãos são iguais às de todo mundo, mas minha cabeça não!”

Seu primeiro trabalho partiu de uma experimentação com a técnica ancestral da *camera obscura*: “L’Atelier ou la Montée des images” (1983–1985). Foi uma experimentação técnica com uma intenção artística, Duprat ainda não havia entrado no mundo das artes, nem se considerava artista, a única experimentação da área haviam sido as larvas tricópteras deslocadas de seu ambiente, e que transformavam seus casulos protetores em casulos de ouro<sup>2</sup>, experiências que se desenvolviam mais com cunho científico do que artístico para Duprat. Mas este sempre foi, por natureza, um curioso, um estudioso.

“L’Atelier ou la Montée des images” consta de uma série de fotografias obtidas dentro do atelier do artista, que foi transformado em uma *camera obscura*, cada entrada de luz foi vedada. Ao fazer isto, transformou seu atelier em aparelho fotográfico, em *pinhole*: o artista faz um pequeno orifício no revestimento que ocultava uma das janelas, deixando entrar um raio de luz, trazendo a imagem do exterior.

[...] Gradualmente vem a imagem da rua, que invade o espaço e a superfície de cinco das seis paredes do cubo ... da qual o artista retém apenas a imagem refletida na parede do fundo, que é paralela ao pinhole, e que permite obter uma imagem sem deformação, ao contrário das outras paredes que têm efeitos de paralaxe e distorções anamórficas<sup>3</sup>,

diz Alain Mousseigne (1984, pags. 106-107). Esta imagem refletida é fotografada, e só então a obra surge. Segundo o artista (Apud AUDINET, 1986, s/p), “é preciso a imagem de uma imagem para que haja a revelação”<sup>4</sup>. Duprat vem questionar o próprio estatuto da imagem, especialmente a fotografia, como registro do real. A

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. Hubert Duprat: então o atelier vira caverna, e sai para o mundo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3187-3201.

imagem obtida é na verdade uma cópia da realidade externa ao atelier, sem intervenções, mas só o fato de passar por este processo, onde o tempo de pausa da fotografia é de 15 minutos, já torna suas cores artificiais e saturadas (figura 1), criando uma imagem aparentemente artificial.

O ponto chave da fotografia é a sombra que aparece no primeiro nível da imagem, onde se vê o aparelho fotográfico que o artista usa no processo. A sombra se encontra como que sendo o personagem principal da história, mas não é o objeto em si, só o seu fantasma. Seria a intervenção do artista feita imagem, onde propõe que se desvende seu procedimento. Na exposição, só o que se vê são as imagens finais, sem nenhuma legenda explicativa acerca do processo de criação, nem menção à *camera obscura*.



Figura 1: Hubert Duprat. *L'Atelier ou la Montée des images* (1983–1985).  
Fonte da imagem: *Hubert Duprat*. Frac Poitou-Charentes (Angoulême), 1992, p. 12.

De acordo com Duprat (Apud AUDINET, 1986b, s/p), existem 3 níveis:

a parede, o reflexo do mundo exterior chegando pelo orifício e a câmera. Não sabemos se é a sombra ou o próprio dispositivo. Em qualquer caso, dá o sentido da imagem, verticaliza a composição, cria um plano a mais, realça a ambiguidade da imagem, resume-a e

depois é o ciclo: o dispositivo está no processo de registrar sua própria imagem<sup>5</sup>.

Podem-se apurar três aspectos: uma imagem monocromática que entra no atelier, a desaparecimento da figura humana, e o aparelho fotográfico que aparece no meio da cena, como uma sombra. É a ausência do homem por trás da câmera, mesmo que esta seja apenas uma sombra. O artista não faz uso da abstração como forma de criação, igualmente está longe de representar a figura humana como motivo da obra. A ação criadora neste trabalho libera o homem do seu papel, até então limitado, na técnica da fotografia como meio de registro. O procedimento de tornar seu atelier uma câmara obscura permite à Duprat construir um trabalho sobre um paradoxo, fazer um vai-e-vem entre a realidade objetiva e as imagens geradas. Traz à tona imagens que não são visíveis a olho nu no “mundo real”. Estas imagens não podem ser registradas, existir, a não ser pela interferência de um dispositivo técnico, apesar de seu procedimento se tratar de um efeito científico de refração da imagem.

Ele constrói uma reflexão sobre o estatuto da imagem a partir da obra de arte. Então, o que é esta imagem se ela não é uma “representação natural”? Pois seu resultado é uma imagem com cores que não correspondem à “realidade natural”; e dentro do atelier sofre com as interferências deste: como em uma transparência, podem-se divisar a porta, o batente, etc. Conforme Éric Audinet (1986c, pág. 39),

Obter a luz, mas também seu deslocamento, é tornar visível o insuspeito do real, revelar o mecanismo de aparecimento das imagens e entregá-las aos perigos meteorológicos, às imprevisíveis inflexões do dia. A arte então se resume a um deslumbrante céu que desaparece à sua própria luz<sup>6</sup>.

Ao utilizar este procedimento, Duprat revisita não só a técnica da *camera obscura*, mas também os conceitos por ela levantados. Esta técnica é evocada desde a Antiguidade, por Aristóteles, para fins de observações astronômicas. Mais tarde, no século XI, o árabe Ibn al-Haytham igualmente fez referência à câmara escura como ferramenta para observação de um eclipse solar. No século XIV, certos artistas utilizaram a técnica para a produção de pinturas e desenhos, e Leonardo da Vinci escreveu sobre este mecanismo de captura de imagens, supõe-se também que foi utilizado por Vermeer. Seu uso no auxílio da pintura não iniciou somente após a concepção da perspectiva geométrica por Leon Battista Alberti e os florentinos

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. Hubert Duprat: então o atelier vira caverna, e sai para o mundo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3187-3201.

Filippo Brunelleschi e Bramante. Esta relação com os sistemas matemáticos de representação, que simulam o sistema de percepção do olho humano, tais como a perspectiva, é o ponto que Duprat vai explorar com suas próprias experiências. O artista não está interessado na fotografia em si, é o processo e seus desdobramentos, práticos e conceituais, que o inquietam. Duprat registra a imagem projetada na parede de seu atelier repleta de temporalidades diferentes, mas deixa ao espectador a tarefa de refletir sobre as diferentes formas de captura de imagens que a arte contemporânea reinterpreta. Entre a imagem refletida, o procedimento adotado, a história que a técnica carrega, o artista coloca o aparelho fotográfico como lembrança do contemporâneo. A sombra da máquina fotográfica é um elemento importante, pois coloca ao espectador a lembrança do seu próprio tempo, convoca a história, mas não se resume a ela. Citando Brigitte Ollier (1992, s/p), “Do negro pode nascer a luz. Da luz, a sombra. Da sombra, uma imagem...”.

Duprat propõe uma revisitação ao tema da paisagem, e retoma uma ideia de deslocamento e distorção, a perda de um território original. Trabalha na ordem do secreto, do íntimo, da clausura, da obscuridade. Seu atelier serve como tela de fundo à imagem, mas o espaço físico jamais é acessado pelo público, tudo o que se acessa do estúdio do artista é uma tênue imagem por trás daquela refletida na parede: externa, distorcida, um recorte do mundo exterior. Percebe-se que para o artista a experiência é mais importante que a imagem final, e propõe uma inversão do visível, um vestígio: do atelier, do procedimento, da imagem que chega no interior do quarto convertido em câmara escura. É um vestígio do artista, pois este deixa a câmara fotográfica no centro da imagem como um rastro.



Figura 2: Hubert Duprat. *L'Atelier ou la Montée des images* (1983–1985).  
Fonte da imagem: *Hubert Duprat*. Frac Poitou-Charentes (Angoulême), 1992, p. 15.  
Foto: Frédéric Delpech.

Hubert Duprat vai seguir por muito tempo em sua carreira ainda *mencionando* esta experiência de trazer o mundo para dentro de seu atelier e registrar o resultado. Suas intervenções vão ser desdobramentos diretos destas primeiras experimentações, onde o artista vai repetir a imagem de fundo do atelier, vai inverter, adaptar, problematizar, em diferentes contextos, situações, técnicas e procedimentos. Seu gesto de *trazer o mundo* para dentro do atelier vai se inverter em certo momento de sua trajetória artística, e neste momento ele vai *levar seu atelier para fora, para o mundo*, um gesto com muitas propagações ao longo de parte de sua caminhada na arte contemporânea.

O diálogo com o espaço externo gera as imagens, e o espaço interno do atelier é o espaço do *pensamento* do artista. Mas é o seu gesto que inicia todo o processo.

### **Uma última imagem**

A segunda série de fotografias, que é um derivado desta anterior, acaba por gerar uma imagem que vai ser abordada de várias maneiras ao longo do tempo na carreira de Duprat. O trabalho representado pela imagem abaixo (ver figura 3), intitulado “Sans titre”, 1985/86, é importante em sua abordagem artística porque é a

última imagem *direta* de seu atelier. Também é importante para o procedimento, para o gesto do artista em relação a seu atelier, pois é a primeira imagem feita *fora* dele.

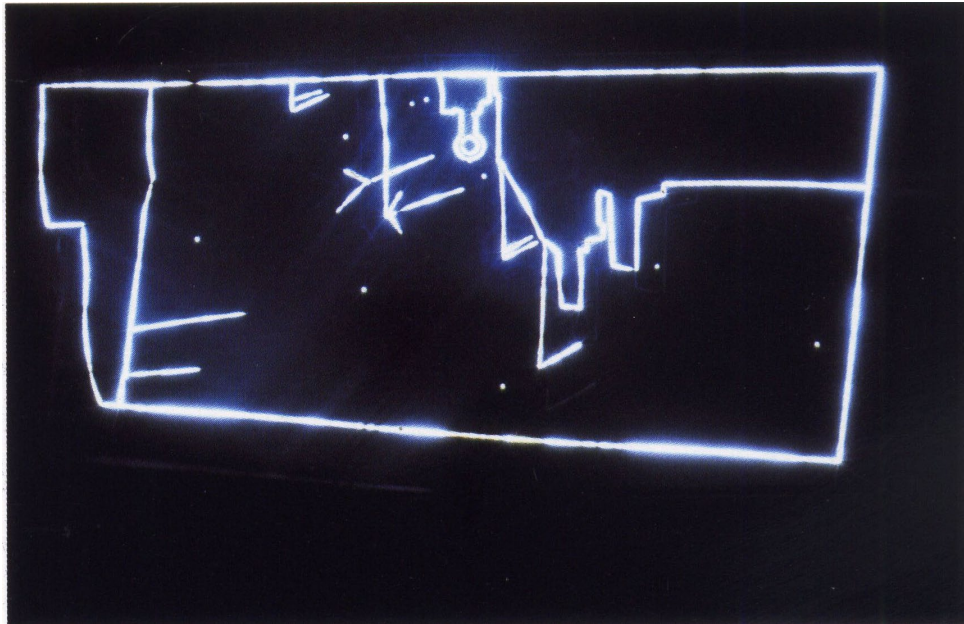
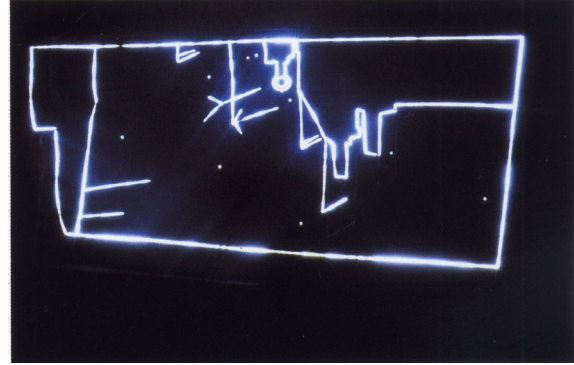


Figura 3: Hubert Duprat. *Sans titre* (1985/86) – Cibachrome, 100 X 140 cm.  
Fonte da imagem: imagem cedida pelo artista.

Para fazer esta imagem, Duprat vai à casa de um amigo, na qual havia uma grande janela. O artista aplica um adesivo autocolante preto opaco sobre o vidro, e, com um estilete, recorta a imagem a fim de que a luz passe pelo risco da lâmina. A imagem recortada é um desenho simplificado da paisagem refletida na parede do atelier: uma casa, antenas e o céu (ver figura 4 abaixo). A luz externa trespassa o recorte e uma câmera fotográfica registra a imagem de dentro da casa. Sobre a parte que representaria o céu noturno, o artista colocou minúsculos espelhos redondos, a fim de representar estrelas, interferindo na imagem original. Duprat replica o processo da câmara escura, mas desta vez simplificando, da mesma feita é a luz que entra, não pelo orifício, mas pelas linhas recortadas, que forma a imagem final.



Figuras 4 e 5: Hubert Duprat. As duas imagens: a fotografia e sua simplificação.  
Fonte: imagem cedida pelo artista.

De acordo com Michel Assenmaker (1992, pág. 42),

a segunda série consiste em colocar o fenômeno em cena. As duas são operações teatrais: o uso de um estilete, a adição de pequenos espelhos, designam o processo. Esse distanciamento (que necessariamente passa pela ficção) tenta controlar o efeito de fascinação<sup>7</sup>.

Essa imagem prefigura o atelier como um *conceito* e não como uma imagem, conceito que vai ser amplamente abordado plasticamente pelo artista como motivo, como referência de espaço de criação.

O que aparece aqui é a questão da bidimensionalidade. Duprat propõe uma discussão entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade através da luz. Porque a imagem resulta de algo que não tem espessura, é simplesmente um vidro coberto de adesivo negro recortado que precisa de luz do dia. Mas é a representação do espaço tridimensional que simplifica a imagem. Antes, era a imagem *real* da rua que entrava em seu atelier; neste trabalho é uma planificação do espaço que entra no atelier pelo rabisco cortado e gera uma imagem, coeficiente de um desdobramento processual e técnico. Para Duprat, a luz como matéria é um aspecto muito importante deste trabalho. Segundo ele, a luz que entrava pela janela parecia uma questão física, pois era poderosa, quase palpável. Mas mais uma vez o processo é parte privada da obra, o público não tem acesso a esta experiência.



Foi esta imagem simplificada que lhe permitiu sair do atelier e propor outros trabalhos a partir da primeira experiência, desta vez usando marchetaria, concreto, entre outras técnicas abordadas.

Todo esse processo (essa manipulação) pretendia contornar o problema da mesma imagem refletindo constantemente na *camera obscura*. Para Duprat, a questão que se impunha era de como desenvolver esta imagem, ainda tão pulsante em sua poética. E é pelo gesto de deslocar o espaço de criação que o artista resolve este problema, consistindo em “levar o atelier para fora do atelier”.

Finalmente, Hubert Duprat torna o atelier obsoleto. A partir do motivo (do objeto parcial), desenhado - recortado com um estilete em um adesivo preto, que ele apresenta para a luz, uma sombra luminosa aparece, fotografada. Apresentar-se à luz significa claramente: sair do atelier obscuro. *Expor*<sup>8</sup>.

conclui Assenmaker (op. Cit., pág. 42). Após esta proposta, Duprat abandona definitivamente o espaço de seu atelier, o que foi muito significativo para o artista. Segundo Maurice Fréchuret (1998, pág. 30),

O processo se torna ainda mais radical no final deste período, quando o *pinhole*, cortado em um filme plástico preto, se torna o único motivo icônico de uma obra na qual *La montée des images* encontra sua fase final. Arquitetura de luz e atelier portátil tudo ao mesmo tempo, o trabalho permite ao artista, literal e figurativamente, emergir das sombras e iniciar uma nova série onde o tema do atelier continuará de outra forma.<sup>9</sup>

É importante salientar que ninguém nunca experienciou o projeto de Duprat dentro da câmara escura. Ele nunca quis que alguém tivesse essa sensação. Seu objetivo era mostrar as imagens resultantes da experiência, como ele as via e concebia, mas não oferecer a experiência ela mesma<sup>10</sup>.

### **Atelier: marchetaria como um gesto**

Nesta nova fase, o artista vai deslocar a imagem do atelier da fotografia para a marchetaria. Este gesto passa a ser uma força motriz em seus trabalhos.

Para uma exposição coletiva chamada *Du goût et des couleurs*, em 1987, que ocorreu em um castelo próximo a Bordeaux, o Château Pichon-Longueville, em Pauillac, Duprat propõe uma instalação de 1400 X 1300 X 280 cm, sobre um terraço usado para desfrutar a paisagem deslumbrante dos arredores da propriedade. O

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. Hubert Duprat: então o atelier vira caverna, e sai para o mundo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3187-3201.

artista instala um painel e um piso de madeira de compensado que se encaixa em toda a largura do terraço, sobre o qual ele cria um tipo de cenário, reproduzindo o seu atelier - porta, piso, parede, batente e rodapé -, a partir da técnica da marchetaria, usando outra madeira para o contraste, um pinho claro. O que ele decide mostrar enquanto motivo da obra é o que no trabalho anterior, “l’Atelier ou La montée des images”, costumava ser a tela, o suporte, para imagens serem refletidas e fotografadas.

Para observar esta instalação, o espectador devia se dirigir ao terraço, sendo que o restante da exposição acontecia no interior do castelo. Duprat monta o painel vertical na parte de trás do terraço, lado oposto da balaustrada, local onde as pessoas costumam ir para olhar a paisagem do entorno. Sendo o painel discreto, instalado bem ao fundo, todo o espaço de circulação da varanda ficava livre, o que tornou a obra quase invisível. O detalhe que chamava a atenção para a instalação era as abas de compensado que se destacavam nas duas laterais do painel vertical, dando a dica de que aquela não era simplesmente uma parede de madeira. O desenho, feito em marchetaria de madeira clara e linhas delicadas, com cores que se aproximavam bastante do tom do piso instalado no terraço, esvanecia no espaço, sendo frequentemente ignorado pelo público. O mesmo desenho era repetido na parte de trás do painel, respeitando a localização da porta do atelier, à esquerda (ver figura 5).



Figura 6: Hubert Duprat. *Sans titre* (1987).

Painéis de piso e madeira compensada, 1400 X 1300 X 280 cm.

Fonte: FRÉCHURET, M.; RECHT, R. ; BANN, S. Hubert Duprat. Musée Picasso, Antibes – Mamco, Genève – Frac Limousin, Limoges. 1998, Page 30.

Nas palavras do artista<sup>11</sup>,

A obra foi realizada *in situ*, lógico, mas eu queria dar a impressão de ter sido colocado na construção já existente (uma vinícola), mais do que colocado, aninhado, então era o objeto em madeira (o piso + as paredes) que deveria ser percebido como um único objeto aninhado na arquitetura de pedra dos edifícios agrícolas e se houvesse marchetaria era no sentido que este objeto de madeira voltava com vigor na construção de pedras.

Duprat queria fazer uma "provocação", uma "problematização" do espaço do castelo, mas o seu gesto - a continuação do trabalho da imagem do atelier - é o que faz do trabalho parte de uma série, que problematiza a técnica da marchetaria e o atelier.

De acordo com Maurice Fréchuret (1998, pag.31),

[...] A duplicação é superdimensionada, para melhor ocupar peremptoriamente um site externo, como que para melhor apoiar uma presença de uma evidência já notável por sua incongruência. A inadequação deste transplante do atelier é patente neste local, e o traço mecânico, feito à regra de acordo com o modelo axionométrico, não modificará o escopo de um gesto que é conhecido como fundamentalmente parasitário.

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. Hubert Duprat: então o atelier vira caverna, e sai para o mundo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3187-3201.

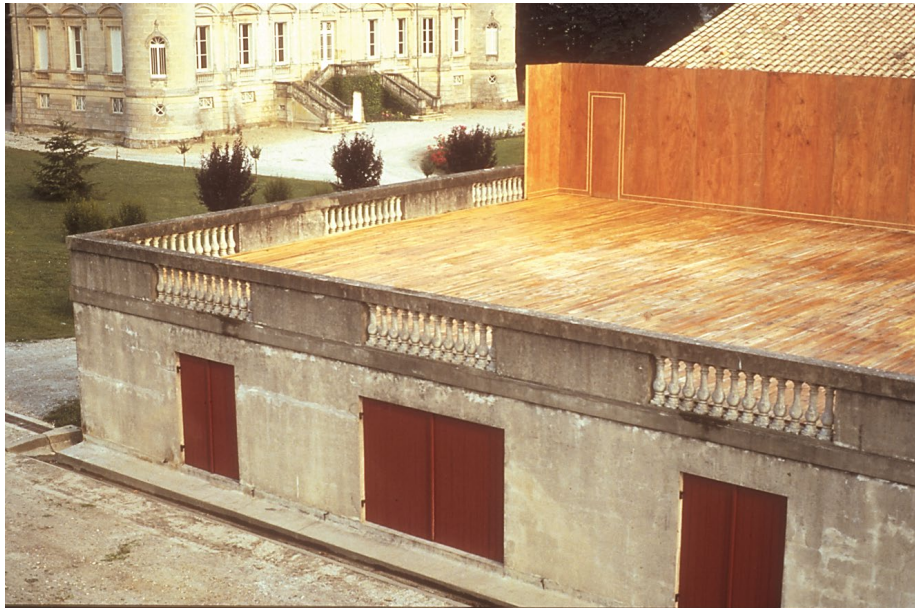


Figura 7: Hubert Duprat. *Sans titre* (1987).  
Painéis de piso e madeira compensada, 1400 X 1300 X 280 cm.  
Fonte: imagem fornecida pelo artista.

A ironia desta instalação residia na forma como o trabalho era apresentado no terraço do castelo. As pessoas que até lá se dirigiram, olharam ao redor para a paisagem, as vinhas, e não para o trabalho do artista. Ou o contrário, como observou o crítico de arte Didier Arnaudet (1998, pág. 29):

Este revestimento de madeira prende nossos olhos (a parede do fundo), exige que nos voltemos e olhemos para os vinhedos e para o castelo que cerca o terraço. O atelier assim esboçado nos transforma em uma câmera *pinhole* que capta a luz e recorta em imagem a especificidade da paisagem circundante<sup>12</sup>.

Ambos os movimentos foram importantes para a proposta expositiva e polêmica de Duprat.

Interessante comentar que o comissário da exposição não gostou da proposta artística de Hubert Duprat, a instalação estava por demais discreta, quase invisível, e não foi considerada uma boa participação na opinião dele. Mas o artista discordou dele, considerou que esse trabalho foi uma produção imbuída de drama, um cenário falso, espaço de ficção, bem harmonizado com o ambiente e com a construção do castelo<sup>13</sup>.

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. Hubert Duprat: então o atelier vira caverna, e sai para o mundo, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3187-3201.

O artista lembra que choveu muito durante a montagem da instalação, e a madeira trabalhou bastante depois que molhou; o artista pediu então verniz, ou algum produto que protegesse a madeira, mas o proprietário do castelo não aceitou repassar a verba para este fim, e o comissário da exposição não se encontrava no local. O artista ficou bastante nervoso, pois era muito jovem e estava participando em um evento com diversos artistas já famosos, uma oportunidade muito importante para ele. Depois do acontecido, Duprat teve que terminar o trabalho de acordo com suas possibilidades financeiras, recusou participar do vernissage, porque para ele o trabalho não estava mais em condições de ser exposto. Na ocasião da abertura da exposição, o então ministro da cultura, François Léotard, fez um discurso público sobre a situação deplorável da verba para a cultura no país, e os problemas enfrentados neste campo, exatamente em cima da instalação de Duprat, sem saber que era um projeto artístico, pensando estar somente no terraço externo do castelo. Este tipo de situação, fora do ordinário, muito divertiu o artista.

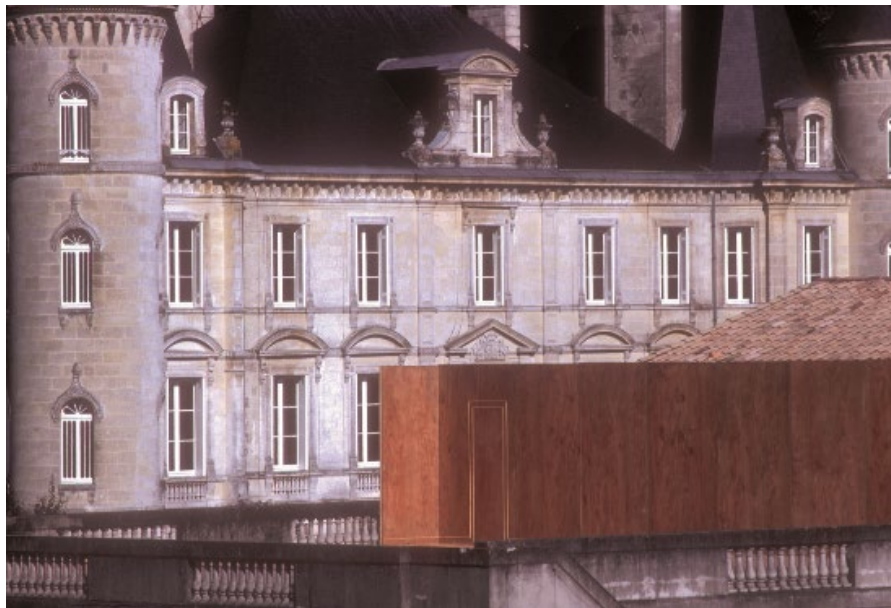


Figura 8: Hubert Duprat. *Sans titre* (1987).  
 Painéis de piso e madeira compensada, 1400 X 1300 X 280 cm.  
 Fonte: imagem fornecida pelo artista.

O Château Pichon-Longueville, concluído em 1855, foi desde a sua criação uma vinícola. A propriedade foi comprada em 1987 pela AXA Millésimes, e o objetivo era continuar a produção com ótimos vinhos. Neste momento, o Centro de Arte Georges Pompidou havia lançado um projeto de construção de novos edifícios para

exploração do castelo. A exposição fazia parte deste projeto. E embora o espaço em torno não fosse a questão principal aqui, o artista pensou o trabalho com essa questão em mente. A instalação foi especialmente projetada para esta visita do terraço e para a valorização da paisagem do castelo.

### **A continuação**

Dois meses depois desta exposição, Duprat retoma este trabalho em uma galeria de arte que se encontra a 100 metros do castelo, mas desta vez ele desloca os painéis de madeira e os coloca no teto de uma das salas. Ele instala o compensado no alto, com os desenhos virados para baixo. Mais uma vez ele desloca e provoca o espectador do senso comum. Sobre o terraço, o artista exigia que o público virasse as costas à paisagem deslumbrante para descobrir sua instalação. Na galeria, mais uma vez a instalação exigia uma colaboração do espectador, pois o painel saiu do campo de visão do sujeito, fixado no texto, como um forro bem colocado e do qual *escapavam* bordas em direção à parede.

O artista discute novamente a questão do espaço em diálogo com a construção da obra, cada instalação problematiza e enfatiza o próprio local expositivo, mas sempre referenciando o lugar de onde saiu: o antigo atelier de Duprat, que neste momento já não existia mais.

Em cada uma destas propostas analisadas percebe-se um movimento de recusa do artista a mostrar tudo: ou é o procedimento que gera a imagem que é o enigma, ou é a própria obra que convoca que o espectador esteja aberto a percebê-la, pois diversas pessoas que estiveram na exposição saíram sem se dar conta de que estavam diante de um trabalho artístico, não se dispuseram a decifrar o que estava ali proposto, mas sutilmente escondido.

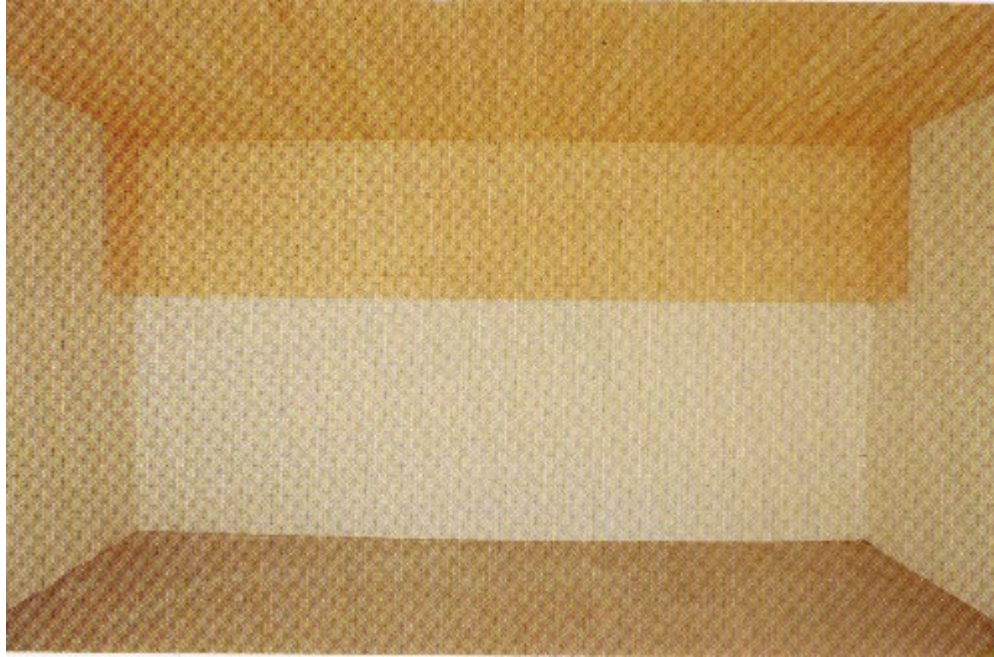


Figura 9: Hubert Duprat. *Sans titre* (1988) – Painel e forro de madeira compensada, 500x307x100cm. Instalação na Galerie J. F. Dumont (Bordeaux) - Collection Frac Aquitaine  
Fonte: *Hubert Duprat*. Hôtel des Arts, Paris, La Criée, Rennes, Villa Arson, Nice, Galerie Dumont, Bordeaux, 1991. (français/anglais) Pag. 26.

## Notas

<sup>1</sup> Em referência ao texto :

LÉAL, Fred. « La nostalgie, camarade ? ». Éditions confluences. Frac Aquitaine, septembre, 2012. Page 42.

<sup>2</sup> Sobre este assunto é possível acessar diversos artigos de mesma autoria: os casulos de ouro de Hubert Duprat, já apresentados este mesmo evento.

<sup>3</sup> [...] *Peu à peu advient l'image de la rue, qui envahit l'espace et la surface de cinq des six parois du cube... dont l'artiste ne retient que l'image arrêtée par le mur du fond, soit celui parallèle au sténopé, ce qui permet d'obtenir une image sans déformation, contrairement aux autres parois qui présentent des effets de parallaxe et des distorsions anamorphosiques.* (tradução nossa)

<sup>4</sup> [...] *il faut l'image d'une image pour qu'il y ait révélation* (tradução nossa).

<sup>5</sup> *le mur, le reflet du monde extérieur arrivant par le sténopé et l'appareil. On ne sait pas d'ailleurs s'il s'agit de l'ombre ou de l'appareil lui-même. De toute manière, ça donne le sens de l'image, ça verticalise la composition, ça crée un plan de plus, ça souligne l'ambiguïté de l'image, ça le résume et puis c'est la boucle : l'appareil est en train de prendre sa propre image* (tradução nossa).

<sup>6</sup> *Obtenir la lumière, mais aussi son déplacement, c'est rendre visible l'insoupçonné du réel, dévoiler le mécanisme d'apparition des images et les livrer aux aléas météorologiques, aux imprévisibles inflexions du jour. L'art alors se résume dans un éblouissement, la disparition du ciel dans sa propre lumière* (tradução nossa).

<sup>7</sup> *La deuxième série consiste à mettre le phénomène en scène. Les deux opérations théâtrales : l'usage d'un dépoli, l'adjonction de petits miroirs, désignent le processus. Cette distanciation (qui nécessairement passe par la fiction) tente de maîtriser l'effet de fascination* (tradução nossa).

<sup>8</sup> *Enfin Hubert Duprat rend l'atelier obsolète. A partir du motif (de l'objet partiel), dessiné – découpé au cutter dans un autocollant noir, qu'il présente à la lumière, une ombre lumineuse apparaît, photographiée. Présenter à la lumière signifie clairement : quitter l'atelier obscur.* Exposer (tradução nossa).

<sup>9</sup> *Le procédé se radicalise encore à la fin de cette période où le sténopé, dessiné au cutter dans un film de matière plastique noir, devient le seul motif iconique d'une œuvre dans laquelle La montée des images trouve sa phase finale. Architecture de lumière et atelier portatif tout à la fois, l'œuvre permet à l'artiste, au sens propre comme au sens figuré, de sortir de l'ombre et d'entamer une série nouvelle où la thématique de l'atelier se poursuivra autrement* (tradução nossa).

<sup>10</sup> Declaração do artista em seminário na UDESC, novembro de 2011.

<sup>11</sup> Em conversa com o artista, em janeiro de 2015.

<sup>12</sup> *Cet habillage de bois arrête notre regard (le mur du fond), nous oblige à nous retourner et à regarder les vignes et le château entourant la terrasse. L'atelier ainsi esquissé nous transforme en sténopé qui happe la lumière et découpe en image la spécificité du paysage alentour* (tradução nossa).

<sup>13</sup> Em seminário na UDESC, novembro de 2011.

---

## Referências

- ARNAUDET, Didier. « Le jeu de l'atelier ». In : *Artefactum*, Anvers, n°28, avril 1998.
- ASSENMAKER, Michel. « Notes et lectures à partir des photographies d'atelier (1983/86) d'Hubert Duprat ». In : *Hubert Duprat*. Frac Poitou-Charentes, Angoulême, 1992. (français/anglais).
- AUDINET, Éric. « L'Envers du Paysage et Entretien avec Hubert Duprat ». In : *Magazine*, n° 2, Galerie Images Nouvelles/Jean-François Dumont, Bordeaux, février 1986, s.p.
- AUDINET, Éric. « Entretien avec Éric Audinet », In : *Magazine* no 2, février 1986b, Bordeaux.
- AUDINET, Éric. « Cette lumière qui tombe dans la nuit de l'atelier ». In : *Affected machines / Machines affectées*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n°26, Les sables d'Olonne, 1986c.
- FRECHURET, Maurice. « A la fois, la racine et le fruit ». In : *Hubert Duprat* Musée Picasso, Antibes, Mamco, Genève, Frac Limousin, Limoges, 1998. (français/anglais)
- LÉAL, Fred. « La nostalgie, camarade ? ». Éditions confluences. Frac Aquitaine, septembre, 2012.
- MOUSSEIGNE, Alain. « Récit, images et couleurs de la chambre noire d'Hubert Duprat ». In: *Pictura edelweiss* (Toulouse) n°5, 1984.

## Luciane Ruschel Nascimento Garcez

Crítica de arte e Professora nas áreas de Cerâmica; Teoria e História da Arte; História da Arte de Santa Catarina; Metodologia do Ensino da História da Arte. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Estudos e Ciências da Arte. Membro na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Membro ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. Pós-doutoranda na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPGAV – CEART, UDESC.