

O Desenho-Projeto e seu Averso nas Poltronas de Luiz Henrique Schwanke

Ana Carla de Brito

Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas – CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista de iniciação científica PIBIC do Grupo de Pesquisa Estudos de Percepções e Sensibilidades.

RESUMO

Este artigo aborda uma série de desenhos do artista catarinense Luiz Henrique Schwanke feitos de 1978 a 1980. Os desenhos figuram poltronas de maneira naturalista e referenciam, através de seus títulos, obras de arte renascentistas, barrocas e neoclássicas. A série foi pensada a partir da discussão teórica sobre o desenho no século XVI com o historiador da arte Giorgio Vasari e contemporaneamente com o crítico Agnaldo Farias, por meio da relação entre o desenho como projeto e o desenho criador de mundos. São utilizados os escritos do próprio artista, além de cartas, reportagens e artigos publicados sobre seus trabalhos. São feitas relações com obras de Joseph Kosuth, Julio González e Tamara Andrade. Conclui-se que o artista se utiliza do desenho naturalista para acessar um trabalho conceitual realizado pelo espectador; e que seu trabalho reconcilia desenho de projeto com o desenho inventivo, representação e criação conceitual.

Palavras-chave: Desenho; arte conceitual; história da arte.

ABSTRACT

This article deal with a serie of drawings by Luiz Henrique Schwanke, an artist from Santa Catarina. It was made since 1978 to 1980. The drawings are armchairs in a naturalistic way, and it refers to works of renaissance, baroque and neoclassical work of art through their titles. The though about this serie begins with the theoretical discussion about the drawing in the sixteenth century with the art historian Giorgio Vasari and nowadays with the critic Agnaldo Farias, through the relationship between drawing as project and drawing that create worlds. There are writings of the artist himself that are used, as well as letters, reports and articles of his work. Relationships are made with works by Joseph Kosuth, Julio Conzález and Tamara Andrade. This article concludes that the artist uses the naturalistic drawing to acess a conceptual work done by the viewer, and that his work reconciles drawing project with the inventive drawing, representation and conceptual creation.

Keywords: Drawing; concept art; art history.

O desenho-projeto e seu avesso nas poltronas de Luiz Henrique Schwanke¹

Em 1980 o artista catarinense Luiz Henrique Schwanke expôs três trabalhos na galeria Sérgio Milliet no Rio de Janeiro: “A casa tomada por desenhos que não deram certo”, “O apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio” e “desenhos de 1978 a 1980”. O primeiro trabalho consistia em uma instalação com montes de papéis amassados. Papéis grandes que formavam pilhas e se esparramavam por parte considerável da sala. O segundo trazia a luz intensa de um arco voltaico que contrastava com a escuridão do ambiente. E o terceiro diferia bastante dos dois primeiros – tratava-se de vários desenhos produzidos pelo artista entre os anos de 1978 e 1980, dispostos nas paredes. Dentre eles há uma série de cadeiras. É sobre elas que falaremos neste trabalho.

A fatura envolve um trabalho meticuloso. Copiadas de fotos e anúncios de revistas com lápis de cor, os desenhos chegavam a ser confundidos com fotografias, tamanho era o requinte técnico. Em entrevista a Adalice Araújo, Schwanke diz que naquele período produzira poucos trabalhos porque gastava um mês com cada um, dedicando-se todos os dias a eles. Sua maneira de desenhar, colando fita durex nas bordas para zelar pela limpeza do desenho, bem como sua minúcia, remetem ao universo da publicidade, área em que o artista trabalhou durante três anos. João Henrique do Amaral aponta para essa característica: “minha

lembrança maior do Luiz era vê-lo debruçado na prancheta em trabalhos minuciosos. Como as detalhadas obras que ele produziu”². Schwanke, no entanto, enfatiza que essa limpeza e zelo pelo acabamento não eram meramente formais, pois “todo processo que não leve a um processo mental da arte tende a ser superficial”³.

Uma das características atribuídas ao desenho é o da racionalidade. Jacqueline Lichtenstein fala a respeito do debate entre os teóricos da pintura do século XVI em torno da dicotomia entre desenho e cor apontando que a cor na pintura era vista pelos partidários do desenho como um elemento emotivo, sendo que a reivindicação de alguns em prol de sua supremacia ameaçava a “posição que a pintura havia conquistado na cultura humanista graças ao primado do desenho” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 12). Entre os defensores do desenho está Giorgio Vasari. Em “A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos” aquele que é reconhecido como o primeiro historiador moderno da arte diz que o desenho é oriundo do intelecto, sendo que todas as artes visuais – arquitetura, escultura e pintura – procedem dele.

A discussão acerca do lugar do desenho na pintura não se restringiu à época de Vasari, antes é bastante recorrente, como indica a seleção de textos feita por Lichtenstein, os quais passam por Roger de Piles e Denis

¹ Este artigo é parte do projeto Imagem-Acontecimento. *Uma História das Persistências e Consistências da Arte Moderna na Atualidade*, e teve orientação de Rosângela Miranda Cherem, professora doutora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes – UDESC.

² João Henrique do Amaral. Correspondência em 07/05/2010

³ Entrevista à Zilah Marchesini em Março de 1992.

Diderot no século XVIII, Ingres e Baudelaire no século XIX, até Kandinsky e Matisse no século XX. Charles Baudelaire distinguia o desenho racional dos “puros desenhistas” do desenho dos coloristas, os quais, segundo ele, desenhavam como a natureza: “suas figuras são naturalmente delimitadas pela luta harmoniosa das massas coloridas” (BAUDELAIRE apud LICHTENSTEIN, 2006, p. 103). Após trazer como exemplos a descrição dos matizes que o céu figura no decorrer do percurso diário do sol, e os tons que compõem a pele da mão de uma mulher sanguínea e magra, o poeta defende que são, portanto, os tons e as sombras que produzem o modelado dos desenhistas coloristas. Também Henri Matisse, durante a década de 1940 discute a questão rememorando como desde a Renascença a cor foi apenas um complemento do desenho e colocando o que vinha sendo promovido de Delacroix a Van Gogh como “a reabilitação do papel da cor”. Para Matisse separar o desenho da cor constituía-se em uma impossibilidade, uma vez que a cor nunca seria aplicada a esmo.

Recentemente, em 2008, Agnaldo Farias retoma o assunto no texto de apresentação da exposição “Leveza e Aspereza da Linha” realizada na Galeria Roesler. Segundo Farias, ainda que as Artes Visuais abranjam hoje

linguagens diversas – muito além da síntese vasariana “pintura, escultura e arquitetura” – o desenho continua como “grande matriz”. Ele está como sempre esteve, diz o crítico, indo da tentativa de retenção do visível até o desejo de se expelir uma ideia ou imagem, podendo tanto representar as coisas visíveis como “desamarrar-se do visível para se converter num território de sonhos e sortilégios” criando mundos.

As cadeiras de Schwanke estão nesse lugar paradoxal, entre a re-apresentação e a criação de mundos; a História da Arte e o design; a pintura e o desenho. Schwanke utilizava-se da cópia como procedimento de criação e reproduzia com o desenho a imagem impressa em revistas porque estava justamente interessado na aparência de impresso que esse procedimento conferia a seus desenhos. À cópia realista se agregava o título de obras de arte barrocas ou renascentistas, além de, ocasionalmente, outros elementos visuais, assim, uma poltrona alaranjada sisuda ao lado da imagem de dedos segurando um palito de fósforo aceso sobre o fundo negro recebe como título “José Carpinteiro de La Tour” e uma poltrona *chaise long* ao lado de uma maçã do mesmo tamanho da imagem da poltrona é “A Vênus triunfante Pauline Borghese Bonaparte de Canova”.

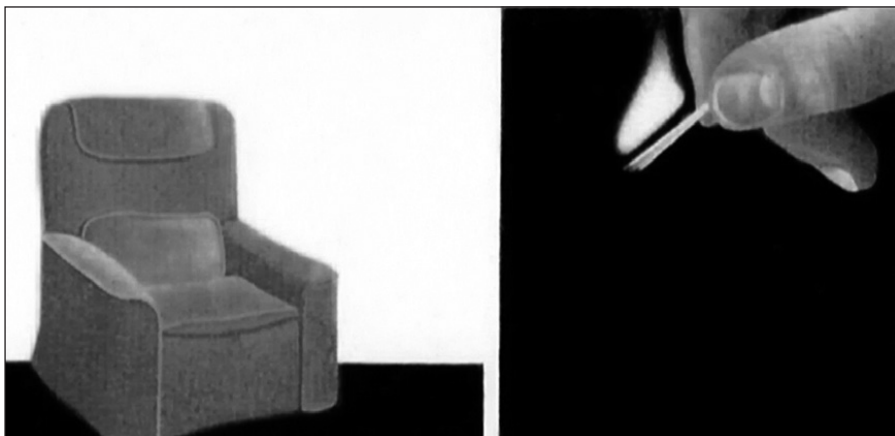


Figura 1. Schwanke. José Carpinteiro de La Tour. Fonte: CD Room À Luz de Schwanke. Editora Contraponto.

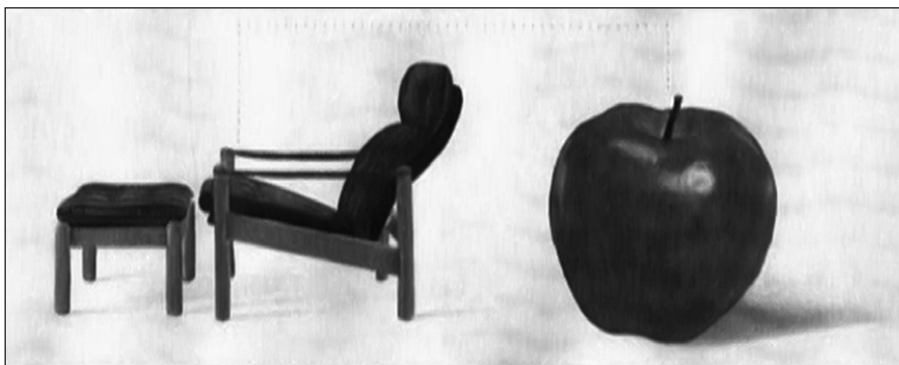


Figura 2. Schwanke. A Vênus triunfante Pauline Borghese Bonaparte de Canova.
Fonte: CD Room À Luz de Schwanke. Editora Contraponto.

O intento do artista é claramente diverso da simples representação realista de móveis – Schwanke faz através de seus desenhos comentários da História da Arte, como ele próprio afirmou durante entrevista com Zilah Marchesini. Enquanto a escultura do italiano Antonio Canova apresenta Pauline Borghese com uma maçã semi-oculta na mão esquerda, no desenho de Schwanke lá está a fruta viçosamente explícita, quase da mesma altura que a poltrona. O que em Canova é sutil, em Schwanke torna-se evidente.

No livro “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos” Rosalind Krauss chama atenção para o desdobramento do trabalho do artista espanhol Julio González. Tendo trabalhado com ourivesaria a maior parte de sua vida, González dominava a manipulação de metais. Suas esculturas de ferro partiam de esboços no papel e eram compostas de elementos retilíneos, como hastes, lembrando linhas. O desenho espacializado em metal, entretanto, suscitava uma apreensão da figura de maneira diferente daquela do desenho no papel. A transcrição de meios conferia ambiguidade à figura, aproximando-a, desse modo, da abstração. Segundo relato do artista, ele pretendia a junção de “formas reais” com “formas imaginadas”, o que era obtido ou sugerido



Figura 3. Julio González. Mulher penteando-se. 1931.
Ferro. 170,2 x 55,2 x 18,1 cm
Museu Nacional de Arte Moderna
Centro Georges Pompidou, Paris.
Fonte: disponível em site <<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/span4313cap13.html>> Acesso 31/08/2011 às 07:47.

por “pontos estabelecidos ou perfurações”. De acordo com Krauss a transcrição feita por Julio González em meados do século XX operava da mesma forma que a composição de uma constelação, pois as estrelas (os ditos “pontos estabelecidos”) são efetivamente instituídas enquanto desenho ritual. Somente mediante uma tradição cultural tais figuras tomam configuração e são transcritas para o espaço. As esculturas de González são como as constelações – nem miméticas, nem abstratas, não imitam o esboço do papel, nem se alienam dele – mas transcrevem o

desenho para o espaço. Nesse sentido se constituem em cópias que não se limitam à imitação. É, pois, por essa característica que podemos aproximar Schwanke e González: seus desenhos são cópias inventivas. Ao transcrever poltronas constantes em anúncios e revistas de design, Schwanke ultrapassou a cópia de tal modo que formulou uma nova significação sobre as obras referenciadas e as imagens de que se utiliza. Semelhantemente, González, ao transpor o desenho para a escultura de metal, criou uma forma de desenhar no espaço.



Figura 4. Schwanke. A anunciação de Leonardo
Fonte: CD Room À Luz de Schwanke. Editora Contraponto.

Outro elemento importante para Schwanke é a luz. Nos desenhos desta série ela aparece não somente através do fósforo aceso, como também no tratamento do colorido das poltronas. Em “A anunciação de Leonardo”, a poltrona espaçosa, disposta no canto direito, tem sua parte interna iluminada, o que remete à tradição iconográfica que associa a manifestação divina à luz, bem como ao tema do quadro de Leonardo Da Vinci, que é da manifestação angélica à Virgem. O que Charles Narloch (2002) denomina como “luz narrativa” pode ser relacionado à concepção de Frederico Moraes (1980), o qual associa a iluminação da folha pelo fósforo à iluminação da memória dos espectadores em relação à obra de La Tour, referenciada pelo desenho.

Nessa associação com a cenografia pictórica pode-se relacionar o trabalho de Schwanke à luz do Barroco, presente na exposição pela dramaticidade do arco voltaico e no gesto dispendioso dos papéis que tomavam conta do espaço. Os três trabalhos dividiam o ambiente da galeria e a luz do arco voltaico era a que permitia enxergar os desenhos fixados na parede. Ainda que os desenhos se situem dentro da clave da racionalidade do projeto, eles entram em coesão com os outros dois trabalhos pelo viés barroco.

Como luz narrativa ou referência a obras consagradas da História da Arte, Schwanke estabelece um trabalho conceitual – os desenhos são referências a serem desenvolvidas pelo receptor, tomando assim

o caráter de novas criações, e fazendo do receptor um criador na medida em que ele continua o processo da cópia. Para o artista seu desenho é o inverso e pode servir como “módulo-imagem do verso”, que é a obra do receptor em nível mental⁴.

Em clave semelhante, o artista norte-americano Joseph Kosuth também apresenta um trabalho conceitual com cadeiras: *Uma e três cadeiras*, de 1965, o qual consistia em uma cadeira de madeira, uma grande fotografia em preto-e-branco de uma cadeira e uma fotocópia da definição dicionarizada da palavra “cadeira”. Michael Archer aponta para o fato de que usualmente a fotografia

e a fotocópia seriam vistos como elementos secundários que apenas apóiam e descrevem o objeto principal, que é a cadeira. No entanto, segundo Archer, o que o trabalho pergunta é “se podemos nos dar por satisfeitos com isso, ou se, de fato, a fotografia e o texto fotocopiado não existem, como cadeiras” (ARCHER, 2001, p. 82). Trata-se, como ele mesmo coloca, de um “jogo recíproco entre realidade, ideia e representação”. Nas cadeiras de Schwanke percebemos um jogo semelhante na reciprocidade entre ideia e representação e na ênfase em um trabalho que acontece em nível mental.



Figura 5. Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*. 1965.

Site disponível em < <http://sunkyungoh.wordpress.com/tag/conceptual-art/> > Acesso em 31/08/2011 às 07:53.

⁴ *Verso e Inverso* é um texto de autoria de Luiz Henrique Schwanke, sem data.

Em oficina teórica ministrada em Florianópolis, Santa Catarina, no Museu Vitor Meireles no dia 6 de dezembro de 2010, Ana Lucia Vilela comparou o desenho racional ou de projeto a um bordado construído cuidadosamente com a linha de costura, enquanto o lado oposto do tecido comportaria o emaranhado que se forma concomitantemente e é o avesso do projeto. Para o filósofo Walter Benjamim – citado por Vilela na ocasião – era justamente o avesso do bordado que lhe despertava interesse:

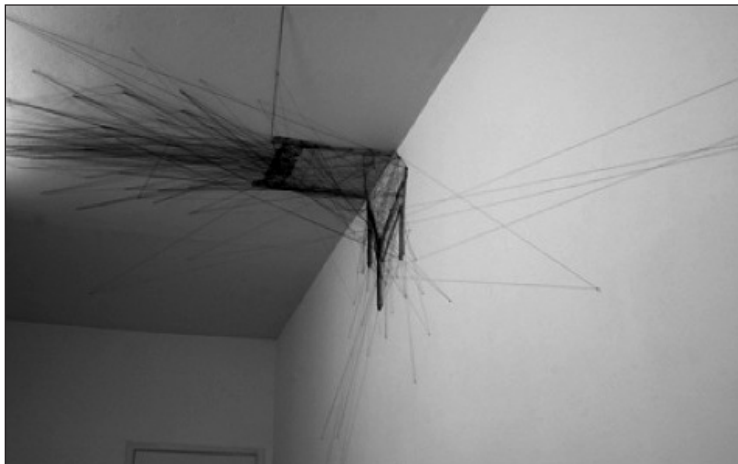
E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto dado, com o qual, no direito, me aproximava da meta” (BENJAMIM, 1995, p. 127).

As poltronas de Schwanke situam-se nessa ordem do projeto, caracterizado pela limpeza, método e racionalidade; contudo, trata-se apenas do *inverso* da obra, o qual contém o germe para o seu *verso* – o desenho virtual criado em um processo mental pelo receptor, o qual, por ser uma criação deste, foge ao controle do artista, tais como as linhas do avesso do abordado, ou seja, como avesso do projeto.

Linhas emaranhadas compõem também os desenhos de Tamara Andrade. Em seu Projeto *Entreparedes*, desenvolvido entre os anos de 2007 e 2010, ela se utiliza da figura da cadeira tecendo um comentário a respeito do desenho e seus elementos: a linha e o plano. A artista desenha cadeiras nas paredes do local de exposição, juntando ao grafite a linha de costura de tal forma

que o desenho deixa a parede plana e se projeta para o espaço. Como as poltronas de Schwanke, as cadeiras de Tamara Andrade apresentam certa fidedignidade com o real, como um desenho de representação, o que se acentua, inclusive, pelo uso de estruturas de madeira em alguns dos trabalhos. No entanto, diferentemente do artista catarinense, as cadeiras de Tamara Andrade não exibem a austeridade de um desenho limpo, livre da denúncia do gesto. Pelo contrário, suas cadeiras são atravessadas por linhas hora divergindo para fora da figura, como em um estudo de perspectiva; hora confluindo, interceptando-se e preenchendo a figura do móvel sem uma ordem aparente. Suas linhas efusivas sobre o branco da parede e do teto estão mais para os desenhos que ocupam despreocupadamente os cadernos dos artistas, fazendo com que o traço firme e o rabisco convivam sem hierarquia. De um modo diferente de Schwanke, Tamara Andrade mostra a potencialidade do desenho em apresentar o mundo visível e desamarrar-se dele, fundando outros mundos.

Nos desenhos de Schwanke comparecem tanto o desenho de projeto como o desenho inventivo, que comenta a História da Arte com perspicácia e permite a elaboração do avesso polissêmico nas mentes dos receptores. Trata-se de uma convivência dos usos do desenho que ultrapassa concepções dualistas e reconcilia a representação realista e a criação conceitual, verso e avesso, pois, como Schwanke afirmara repetidas vezes em entrevistas e textos, “é necessário transformar e inverter o existente para que o novo seja total”.



Figuras 6, 7 e 8. Tamara Andrade ENTREPAREDES no. 5. Projeto Estúdio da Galeria Baró Cruz, 2008. Linha de costura, grafite e pregos sobre parede. Fonte: Portfólio digital cedido pela artista.

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIM, Walter. A caixa de costura in *Rua de Mão Única*. 5ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de La vanguardia y otros mitos modernos*. 1ª reimpressão. Madri: Alianza Editorial, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura – vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

