

The background is a dense, abstract pattern of thin, white and yellow lines of varying lengths and orientations, scattered across a vibrant red field. The lines create a sense of movement and depth, resembling a textured surface or a complex network. A semi-transparent horizontal band is centered across the image, containing the text.

MARIA LUCIA CATTANI



capa / cover

Oliveira 316 – guache sobre parede do atelier (detalhe)

gouache on studio wall (detail)

30 x 300 cm, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR
Rector
Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA
Vice-Rector
Jane Fraga Tutikian

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO
Prorector – Extension
Sandra de Deus

DIRETORA DO DEPARTAMENTO
DE DIFUSÃO CULTURAL
Director of Cultural Diffusion
Department
Claudia Mara Escobar Alfaro
Boettcher

CURADORAS DA GALERIA
MARIA LUCIA CATTANI
Curators Galeria Maria Lucia
Cattani
Claudia Mara Escobar Alfaro
Boettcher, Maristela Salvatori

LIVRO | Book

PROJETO E PUBLICAÇÃO
Project and publication
Claudia Mara Escobar Alfaro
Boettcher

ORGANIZAÇÃO
Organised by
Maristela Salvatori, Nick Rands

AUTORES
Authors
Icleia Borsa Cattani
Celso Loureiro Chaves
Sara Roberts

PROJETO GRÁFICO
Design
Nick Rands

FOTOS
Photographs
Nick Rands, Martin Streibel,
Christan Kessler, Maristela
Salvatori, Fábio del Ré, Maria
Lucia Cattani, Anderson Astor,
Vini Nora

IMPRESSÃO
Print
Gráfica da UFRGS

© dos autores
1ª edição: 2019
Direitos reservados desta
edição: dos autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M332 Maria Lucia Cattani / organização e tradução: Maristela Salvatori, Nick Rands.
-- Porto Alegre: UFRGS, 2019.
204 p.: il. color.; 19 x 22 cm.

Edição bilingue português e inglês.
Também disponível online em pdf.
ISBN 978-85-9489-210-2 (impresso).
ISBN 978-85-9489-209-6 (online).

1. Maria Lucia Cattani. 2. Artes Visuais. 3. Arte contemporânea.
4. Ensaios críticos. I. Salvatori, Maristela. II. Rands, Nick.

CDU 7.039(816.5)

Mara Rejane Belmonte Machado, CRB 10/1885



MARIA LUCIA CATTANI


UFRGS
PLURAL E INOVADORA



ANOS
1934-2019


UFRGS
— PROEXT
D D C
DEPTO. DE DIFUSÃO CULTURAL

...REGRAS E SUAS EXCEÇÕES... | ...RULES AND THEIR EXCEPTIONS... MARIA LUCIA CATTANI

Sara Roberts

Nós não podemos impor nossa vontade a um sistema. Nós podemos ouvir o que o sistema nos diz e descobrir como suas propriedades e nossos valores podem trabalhar juntos para produzir algo muito melhor do que jamais poderia ser produzido apenas pela nossa vontade¹.

Houve um ponto crucial em 1996, quando Maria Lucia Cattani começou a usar pequenos carimbos de borracha, um leve toque, portátil, uma unidade minúscula com a qual explorava seu interesse na repetição, acaso e reprodução interna em seu trabalho. Ela talhou rapidamente com um sulco simples e uma marca espontânea, linhas e formas na matriz de borracha (e, ocasionalmente, matrizes de entalhe, cera ou gesso), que foram então entintados com guache e que deram forma a obras maiores. Ela considerou estes não como marcas pessoais, com autoria e significado concomitantes, mas como marcas humanas, o ato da mão sobre um objeto. Uma vez cortados, estes foram seletivamente utilizados

We can't impose our will upon a system. We can listen to what the system tells us, and discover how its properties and our values can work together to bring forth something much better than could ever be produced by our will alone¹.

There was a pivotal point in 1996 when Maria Lucia Cattani began using small-unit rubber stamps, a light-touch, portable, tiny unit within which to explore her interest in repetition, chance and internal reproduction within her work. She rapidly carved with a gouge simple and spontaneous marks, lines and shapes into rubber blocks (and occasionally, intaglio units, cast wax or plaster) which were then inked up with gouache and built into larger works. She thought of these not as personal marks, with concomitant authorship and meaning, but as human marks, the act of the hand upon an object. Once cut, these were selectively used for producing

para produzir trabalhos maiores de acordo com sistemas de sobreposição, repetição e rotação: algoritmos auto-impostos de procedimento manual. Uma das principais habilidades do gravador é o registro: ela subverteu essa convenção por meio de sistemas rotacionais e sobrepôs uma impressão à outra. À medida que a unidade se tornava menor, os trabalhos inversamente não eram restringidos pelo tamanho: esses sistemas, uma vez criados, podiam ser aplicados à parede, ao papel, ao livro, ao objeto escultural: eram flexíveis e reproduzíveis. Essa mudança para pequenas unidades foi uma chave para sua abordagem conceitual distinta; desbloqueou as possibilidades de uma nova densidade de repetição e uma interrogação do potencial das marcas simples da mão. Esta seleção é de uma prática regida por uma disciplina muito particular, mas disparada por uma vontade estimulante de desafiar essa disciplina.

O desejo de deixar para trás, depois de mais de quinze anos, os produtos químicos fisicamente desafiadores e tóxicos dos processos de corrosão, causou essa mudança de foco. Anteriormente, ela era conhecida por fazer gravuras expressionistas abstratas em grande escala, com a ousadia e a densidade das gravuras

larger works according to systems of overlay, repetition and rotation: self-imposed algorithms of manual procedure. A key skill of the printmaker is registration: she subverted this convention through rotational systems, and overlaid one print with another. As the unit had become smaller, the works conversely were not restrained by size: these systems, once devised, might be applied to wall, to paper, to book, to sculptural object: they were scaleable, flexible and reproducible. This switch to small units was a key to her distinctive conceptual approach; it unlocked the possibilities of a new density of repetition, and an interrogation of the potential of simple marks of the hand. This selection is from a practice governed by a very particular discipline, but shot through with an exhilarating willingness to defy that discipline.

A desire to leave behind, after more than fifteen years, the physically challenging and toxic chemicals of etching processes caused this shift of focus. She was previously known for making painterly, large-scale, dense abstract expressionist prints, with the boldness and density of the monochrome print

monocromáticas de Robert Motherwell e Hans Hofmann, Iberê Camargo e pinturas com pincel chinês. Em 1990, ela produziu ricas obras tonais que ela começou a apresentar em múltiplos, repetindo e girando imagens, e conectando-as através de juntas e bordas de papel (p. 144). Ela disse:

...a justaposição tem dupla função; divide e conecta ao mesmo tempo. Divide porque se pode ver a materialidade do papel em muitas folhas. Ele também se conecta, pois é possível ver as linhas e as formas passando por todos os pedaços de papel como um diálogo entre as partes que buscam umas às outras.²

Há um livro antigo (p. 162 -163), provavelmente da década de 1980, que sinaliza seu interesse pela marca justaposta e correspondente. É uma simples estrutura, feita de papel em camadas, a camada superior cortada e o corte separado. Ele “toma uma linha para uma caminhada”, como diria Paul Klee, através de suas páginas, cada junção correspondendo com a próxima na lombada e na borda principal da página. É um ensaio pragmático: não é nem colado, mas segurado com cliques de papel. Ele usa a menor intervenção possível para fazer um trabalho

works of Robert Motherwell and Hans Hofmann, Iberê Camargo and Chinese brush painting. By 1990 she was combining intaglio and woodcut print in the same rich tonal works which she began to present in multiples, latterly repeating and rotating images, and connecting them across seams and paper borders. (p. 144) She said:

...the juxtaposition has a double function; it divides and it connects at the same time. It divides because one can see the materiality of the paper in many sheets. It also connects since one can see the lines and the shapes going through all the pieces of paper as a dialogue between parts seeking each other.²

There is an early bookwork (p. 162 -163), probably from the 1980s, which signposts her interest in the juxtaposed and corresponding mark. It is a simple structure, made of layered paper, the top layer cut through and the cut separated. It “takes a line for a walk”, as Paul Klee would have said, through its pages, each junction corresponding with the next in spine and page leading edge. It’s an essay in

dinâmico, articulado e em camadas, e é um precursor para a posterior criação de marcas caligráficas e a justaposição de folhas impressas e as correspondências entre elas.

No final da década de 1990, ela começou a produzir trabalhos impressos em várias escalas e em diferentes suportes, do papel à parede, rotulados objetivamente com o número de variações possíveis com as unidades e cores selecionadas. Ela sempre reconheceu a existência da subjetividade em sua seleção de qual material de corte fazer a matriz, de quais cores usar; de qual regra de rotação implantar. Ela estava sistematizando uma estratégia, adotando a falibilidade humana dentro de um esquema com regras, e seu pensamento era objetivo apenas até certo ponto: "Eu não estou interessada em todas as possibilidades, mas em algumas possibilidades visuais, feitas com minhas mãos e meu controle". Inicialmente, estas múltiplas imagens estampadas foram espaçadas, como em **64 -100 Ochre**, 1996 (p. 149 & 165), permitindo a contemplação da diferença, da progressão de uma imagem minúscula para outra através da rotação e da saturação de cor, aqui impressas sucessivamente em ocre, magenta e preto.

Com **Blue 1600**, 1998 (p. 151), os trabalhos

pragmatism: it is not even glued, but secured with paperclips. It uses the least possible intervention to make a dynamic, articulated and layered work, and is a precursor to later calligraphic mark-making and the juxtaposition of printed sheets and the correspondences between them.

In the late 1990s she began producing printed works at various scales, and on different supports, from paper to wall, labelled objectively with the number of variations possible with the units and colours selected. She always acknowledged the existence of subjectivity in her selection of which cut block to use for making the matrix, which colours to use; which habit of rotation to deploy. She was systematising a strategy, embracing human fallibility within a schema with rules, and her thinking was objective only to an extent: "I am not interested in all possibilities, but in some visual possibilities, made with my hands and my control." Initially, these multiply stamped images were widely spaced, as in **64 -100 Ochre**, 1996 (p. 149 & 165), allowing contemplation of difference, of progression from one tiny image to another through rotation and

64 -100 Ochre. (detalhe tamanho real / *detail, actual size*)
guache sobre papel / *gouache on paper*. 120 x 120 cm, 1996



ganharam densidade: primeiro impresso em vários azuis sobre fino e forte papel japonês e, depois, fora do centro, impresso com ocre, sobre uma grade com parâmetros e eixos fortes, mas espaçada pelo olho. As irregularidades desse sistema, com suas fissuras excêntricas entre linhas e colunas que se abrem na superfície, recompensam uma inspeção mais próxima; o todo é um dinâmico e intermitente acréscimo de camadas moduladas de cor e pequenos gestos, cada unidade convidando à comparação com a unidade justaposta e com outras semelhantes, mas sutilmente diferentes. Ela investigou as possibilidades oferecidas pela disciplina da repetição e do sistema, elaborando um modelo conceitual para o trabalho, onde a atividade criativa é o próprio trabalho, e os variados resultados uma manifestação dessa atividade:

O uso de números, representando rotações da matriz, quantidade de cores e dimensão, é uma maneira de relacionar o trabalho a pensamentos e ideias abstratas.

Por causa de suas infinitas possibilidades intrínsecas, uso números como instrumentos para organizar e racionalizar marcas espontâneas e para discutir possibilidades.

Números de placas, números de cores, números de

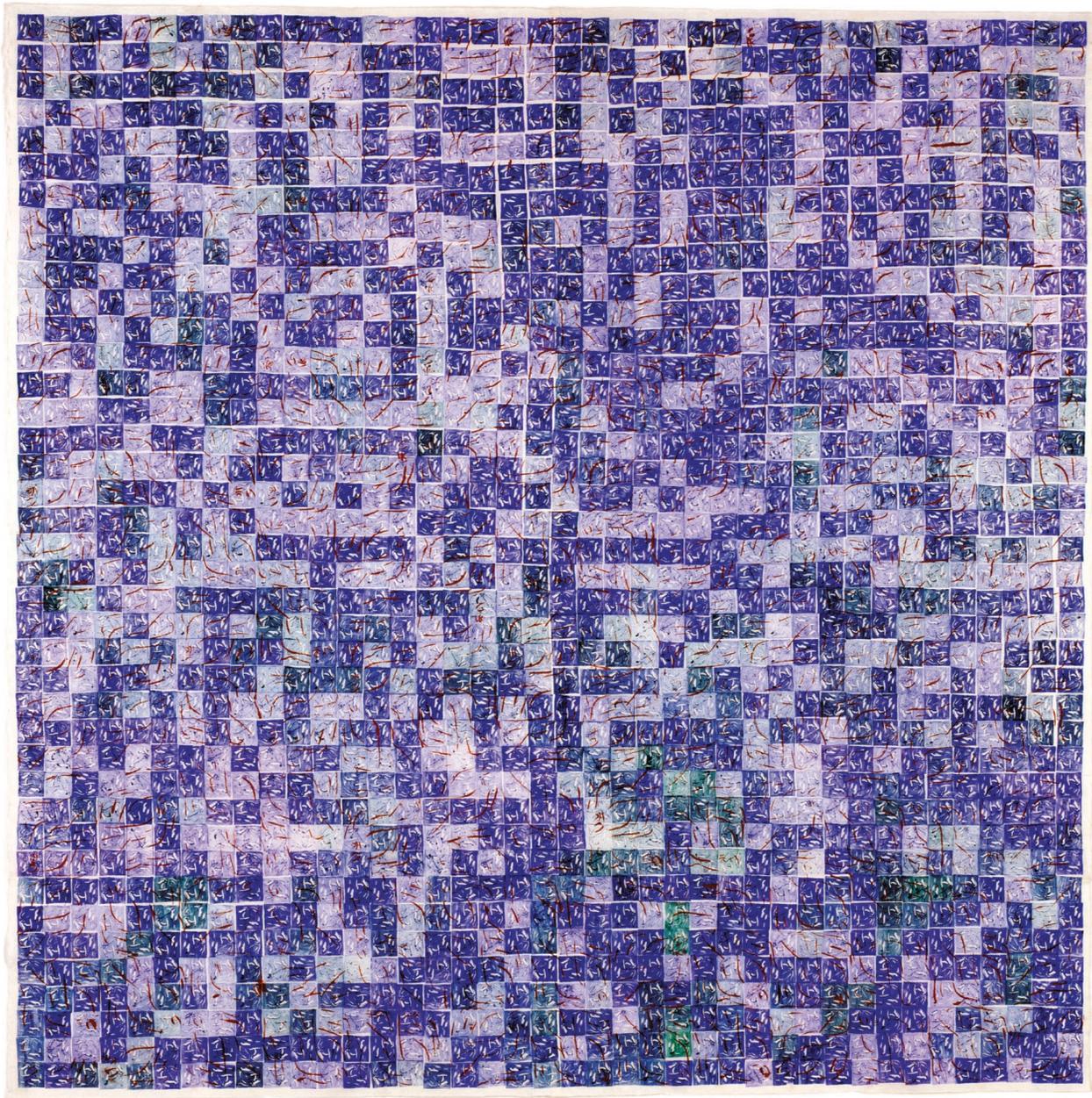
colour charging, here successively printed in ochre, magenta and black.

By **Blue 1600**, 1998 (p. 151) the works had increased in density: this is first printed in multiple blues on thin strong Japan paper and then overprinted off-centre with ochre, on a grid with parameters and strong axes, but spaced by eye. The irregularities of this system, with its eccentric fissures between rows and columns opening up in the surface, reward closer inspection; the whole is a dynamic, flickering accretion of layered modulated colour and tiny gesture, each unit inviting comparison with its neighbour and with others similar but subtly different. She investigated the possibilities offered by the discipline of repetition and system, a devising of a conceptual model for the work, where the creative activity is the work itself, and the varying outcomes a manifestation of that activity:

The use of numbers, which represent rotations of the block, amount of colours and dimension, is a way to relate the work to abstract thoughts and ideas.

Because of their intrinsic infinite possibilities, I use

Blue 1600 – guache sobre papel
gouache on paper.
124 x 124 cm. 1998



repetições orquestram o meu trabalho. Os números revelam possibilidades infinitas. Possibilidades implicam variedade; variedade indica transformação, que é uma força fundamental na vida.³

Ela estava neste momento vivendo no exterior, desenraizada no Reino Unido e com um determinado tempo fora de seu ritmo de ensino habitual para articular seus interesses teóricos ao lado de uma densa prática para seu doutorado na Reading University. Em seu questionamento sobre a relação entre ideia e prática, ela escreveu:

Problemas práticos, manuseio de material, aprendizado de novas técnicas, envolvimento físico na execução, são essenciais para o meu trabalho. Para mim, o que eu produzo não é uma ilustração de ideias, mas uma complexa e mútua transformação entre conceito e execução. Existe uma distância entre a intenção (ideias e conceitos) e o gesto (ação e materialização). Eu acredito que é nessa lacuna que o trabalho acontece. Não é onde uma mera combinação de conceitos e elementos materiais ocorre, mas onde eles são mutuamente transformados.⁴

numbers as instruments to organize and rationalize spontaneous marks and to discuss possibilities.

Numbers of plates, numbers of colours, numbers of repetitions orchestrate my work. Numbers unfold infinite possibilities. Possibilities imply variety; variety indicates transformation, which is a fundamental force in life.³

She was at this time living overseas, uprooted to the UK and with designated time out of her usual teaching rhythm to articulate her theoretical interests alongside a dense practice for her PhD at Reading University. In her interrogation of the relationship between idea and practice, she wrote:

Practical problems, handling of material, learning new techniques, physical involvement in the execution, are essential to my work. For me, what I produce is not an illustration of ideas but a complex and mutual transformation between concept and execution. There is a distance between intention (ideas and concepts) and gesture (action and materialization). I believe that it is in this gap that the work happens. It is not where a

O gesto de cortar a superfície de pequenos blocos tornou-se análogo a uma ação cursiva, firmemente contida; ela tinha um permanente interesse na antiga escrita cuneiforme, pela noção de um carimbo de argila com uma imagem cursiva. Mais tarde, essas marcas 'sem sentido' tornaram-se mais fluidas, menos separadas pelas divisões da unidade, dispostas em um movimento linear e depois em um bloco de gestos lineares. Uma residência em Japão, em 2001, apresentou-lhe um ambiente repleto de escritas ilegíveis (para ela) e a beleza da caligrafia estrangeira. Ela começou a estender sua marcação para formas mais escritas, apresentando-se em linhas horizontais, experimentando com marcas feitas tanto pela mão direita quanto pela esquerda. Estas tornaram-se praticadas e fluentes, com o apelo visual neutro da caligrafia árabe/japonesa para aqueles que não podem lê-las. O que é notável é a urgência com que ela 'escreveu'; sem hesitação e confiante. É semelhante ao 'campo alusivo da escrita'⁵ de Cy Twombly, o 'enunciado padronizado' de Susan Hiller⁶. Mais tarde ela desenvolveu uma escrita experimental altamente distinta, como **Script drawing**, 2011 (p. 167), que foi tratada de várias maneiras em livros, em trabalhos individuais, até mesmo em um

mere combination of concepts and material elements occur but where they are mutually transformed.⁴

The gesture of cutting the surface of small blocks became analogous to a cursive action, tightly contained; she had an abiding interest in ancient Sumerian cuneiform, for the notion of a clay block bearing a cursive image. Later these 'meaningless' marks became more fluid, less separated by the divisions of the unit, arranged in a linear and then a block of linear gestures. A 2001 residency in Japan presented her with an environment filled with much unreadable (to her) script and the beauty of foreign calligraphy. She began to extend her mark-making into more script-like forms, presenting in horizontal lines, experimenting with marks made by both right and left hand. These became practised and fluent, with the neutral visual appeal of Arabic or Japanese script to those who cannot read it. What is notable is the urgency with which she 'wrote'; unhesitating and confident. It is akin to the 'allusive field of writing' of Cy Twombly⁵, the 'patterned utterance' of Susan Hiller⁶. She later evolved a highly distinctive experimental writing, as in **Script drawing**, 2011

manuscrito iluminado baseado em decorações de parede da Biblioteca Pública de Porto Alegre para **Um ponto ao Sul**, 2011.

Algo do vocabulário físico do gravador, o cortar a superfície com uma ferramenta afiada - em seguida, persuadir a tinta a entrar no sulco (entalhe) ou colocá-la na superfície (relevo) - era para ela transferível para a parede: em vez de construir motivos arquitetônicos ela requisitava a própria arquitetura. Afirmou:

Estou interessada na parede por sua base temporária como uma superfície para uma breve interferência, onde o espaço é modificado por um momento e depois retorna ao seu estado original. A permanência não é um elemento importante. A peça tem uma condição efêmera em relação a um espaço específico, mas é mantida como um sistema com a possibilidade de ser aplicada em outros espaços. A parede tem dimensões e uma realidade de espaço que não pode ser explorada no papel. Alguns trabalhos requerem superfícies grandes e seriam difíceis de produzir com papel. A flexibilidade do carimbo de borracha facilita as impressões em uma superfície vertical. As paredes fornecem o suporte para peças maiores e, ao mesmo tempo, oferecem um

(p 167), which was treated in various ways in books, in individual works, even an illuminated manuscript based upon wall decorations in the Biblioteca Pública de Porto Alegre for **Um ponto ao Sul**, 2011.

Some of the physical vocabulary of the printmaker, the cutting into surface with a sharpened tool – then coaxing ink into groove (intaglio) or laying it upon the surface (relief) – was for her transferable to wall: instead of constructing architectural motifs she commandeered the architecture itself. She said:

I am interested in the wall because of its temporary basis as a surface for a brief interference, where the space is modified for a moment, and then returns to its original state. Permanence is not an important element. The piece has an ephemeral condition with regard to a specific space, but it is kept as a system with the possibility of being applied in other spaces. The wall has dimensions and an actuality of space which cannot be explored on paper. Some works require large surfaces which would be difficult to produce with paper. The flexibility of the rubber block facilitates the impressions on a vertical surface. Walls

espaço que pode envolver e abraçar o espectador.⁷

Ela declarou quão fundamentalmente diferente isso era para ela, um corpo vertical trabalhando em uma superfície vertical: a gravura costuma ser em grande parte uma atividade horizontal, toda pressão e gravidade. A parede torna-se não apenas suporte, mas também tem potencial para se tornar matriz através da ação de cortar diretamente em sua superfície. O caminho foi pavimentado para isso por um conjunto surpreendente de estampas/relevos de papelão, 10 x 5 x 2, 2004 (p. 157 e 169). Tecnicamente muito inovador e demonstrando uma facilidade com o potencial de acréscimo e redução de uma série de processos de impressão, essas gravuras silenciosas, mas poderosas, exploram o potencial de um suporte alterado pela sulcagem (impressão do lado esquerdo), transformando a matriz de volta em um offset pronto para uma impressão secundária no painel lateral direito, em cada caso, com duas cores sobrepostas. O que é negativo à esquerda torna-se positivo à direita, o ligeiro erro de registro fornece um vislumbre da cor exposta/impressa abaixo.

Carmim, 2005 (p. 171) mostra o efeito de sulcar/cortar diretamente em um suporte de gesso já

provide the support for larger pieces and at the same time offer a space which can involve and embrace the viewer.⁷

She spoke of how fundamentally different this was for her, as a vertical body working on a vertical surface: printmaking is customarily largely a horizontal activity, all pressure and gravity. The wall became not only support, but it had potential to become matrix also, through the action of cutting directly into its surface. The way was paved for this by an astonishing suite of cardboard print/reliefs, 10 x 5 x 2, 2004 (p. 157 and 169). Technically hugely innovative, and demonstrating a facility with the accretive and reductive potential of a range of printmaking processes, these quiet but powerful prints exploit the potential of a support altered by gouging (left side impression), transforming the matrix back into an offset ready for a secondary impression onto the right side panel, in each case, in two overlaid colours. What is negative on the left becomes positive on the right, the slight mis-registration lending a shimmer of the exposed colour printed beneath.

Carmim, 2005 (p. 171) shows the effect of gouging/cutting directly into a gesso support already printed with tiny rubber blocks over a painted surface,

impresso com minúsculos carimbos de borracha sobre uma superfície pintada, animando ainda mais a cor da superfície e proporcionando uma unidade e um ritmo para a contemplação do todo. A superfície de corte se torna uma figura ainda mais dominante em trabalhos de parede posteriores, com linhas de cortes profundos e fortes mapeando os quadrados pintados e impressos nos painéis gesso.

Em **A5 P8**, 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005 (p. 180 - 183), os espaços entre esses cortes dominantes iniciais são recheados de minúsculas figuras na forma de cortes gestuais menores, uma rápida quebra na superfície lisa. Ela afirmou que havia cinco manifestações igualmente válidas nesse trabalho conceitual: a pintura de parede (site-specific); uma frottage feita da superfície de corte da parede; um vídeo documental; uma impressão fotográfica a jato de tinta; um texto.⁸

Ela adotou o uso de muitas tecnologias ao longo de sua carreira, incluindo impressão a jato de tinta para trabalhos e livros, e corte a laser para produzir matrizes precisas em blocos de madeira. Em **Seis Sentidos sem Sentido**, 2009 (p. 172 - 173), a superfície pintada a óleo foi

further animating the surface colour and providing a paced unit and rhythm for contemplation of the whole. The cut surface becomes an even more dominant figure in later wall works, with strong deep gouge lines mapping the painted and printed squares on gesso panels.

In **A5 P8**, for the 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2005 (p. 180 - 183) the spaces between these initial dominant cuts are peppered with tiny figures in the form of smaller gestural gouges, a rapid disruption of the smooth surface. She asserted that there were five, equally valid, manifestations of this conceptual work: the (site-specific) wall painting itself; a frottage made from the cut surface of the wall; a documentary video; an inkjet photographic print; a text.⁸

Maria Lucia Cattani embraced the use of many technologies through her career, including inkjet printing for works and bookworks, and laser cutting for producing precise woodblock matrices. In **Seis Sentidos sem Sentido** 2009 (p. 172 - 173), the oil-painted surface has been shallowly laser cut, exposing layers of different coloured underpainting.

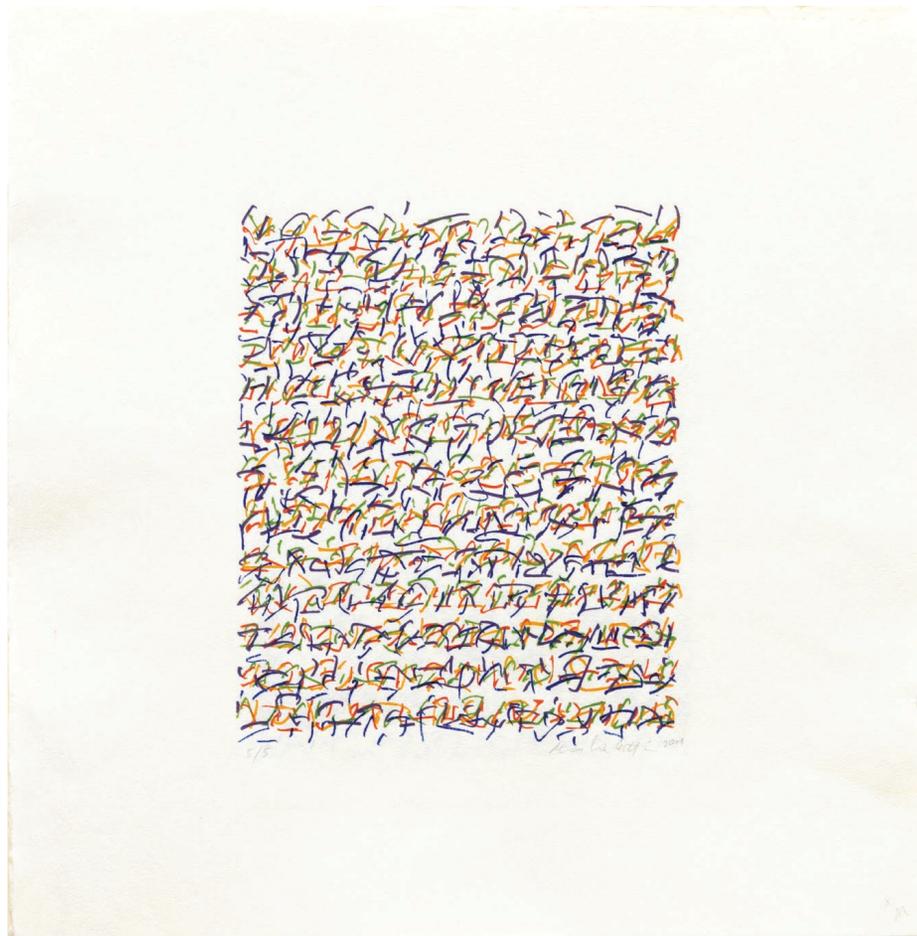


cortada a laser, expondo camadas das pinturas abaixo, de colorido diferente. Ela explora a noção de superfície; o que está abaixo pode ser trazido à tona, o que está acima pode ser tomado como fundo pela figura. Ao usar uma escrita cursiva como imagem em uma pintura, **BV1**, 2013 (p. 175), o 'negativo' recebe o mesmo peso que o positivo - os espaços em torno de cada figura são meticulosamente delineadas e ganham substância. A 'caligrafia' em camadas obscureceu ainda mais qualquer possível leitura do significado, e os sistemas de cor e ordem são impostos, como nas xilogravuras realizadas com chapas de madeira gravadas a laser, em 2011 (p. 159).

Posteriormente, o desenho direto e a pintura abriram possibilidades de comunicação negadas a ela por sua saúde em declínio, e as letras cursivas tornaram-se um modo de entrega urgente. Entre os seus últimos trabalhos, **desenho sem título**, 2014, e **pintura sem título**, 2014, (p. 177 e 179) evidenciam a força de vontade e a crença na ação repetida como meio de expressão. Todas as noções de 'linhas' de escrita desapareceram, sendo substituídas por um equilíbrio instintivo de marcas em uma superfície; na pintura, essas figuras são representadas como figuras positivas e negativas, em igual medida

She exploits the notion of surface; what is below may be brought to the fore, what is above may be backgrounded by the figure. In using a cursive script as image in a painting, **BV1** 2013 (p. 175), the 'negative' is given equal weight as the positive – the spaces around each figure are meticulously delineated and given substance. Layering 'script' further obscured any possible reading of meaning, and systems of colour and order are imposed, as in the laser-cut woodcut print of 2011 (p. 159).

Latterly, direct drawing and painting opened possibilities of communication denied to her by declining health, and the cursive developed into an urgent mode of delivery. Amongst her last works, **untitled drawing** 2014 (p. 177) and **untitled painting** 2014 (p. 179) are evidence of sheer willpower and the belief in repeated action as a means of expression. All notions of 'lines' of script have disappeared, to be replaced by an instinctive balance of marks across a surface; in the painting these are depicted as positive and negative figures, in equal measure in complementary colours. They are built of a distinctive vocabulary of small calligraphic squiggles



em cores complementares. Eles são construídos de um vocabulário distinto de pequenos rabiscos caligráficos que compartilham uma semelhança gestual, mas na verdade são únicos, e convidam a comparação e o contraste:

Repetição exata não existe. É puramente um conceito abstrato e, na realidade, nada pode ser repetido com exatidão. Do ponto de partida da repetição visual, entramos em um labirinto de diferenças. Procuramos a relação entre os objetos e suas diferenças, devido ao nosso desejo de diversidade. A neutralização inicial da individualidade imposta pela repetição é negada e as individualidades são estabelecidas novamente. No processo de repetição, eliminamos a ansiedade do desconhecido. Nós sabemos e nos repetimos. Nós não estamos pensando no futuro. Repetição está no tempo presente. É a confirmação do presente.⁹

tradução: Maristela Salvatori

which share a gestural commonality but in actuality are unique, and invite comparison and contrast:

Exact repetition does not exist. It is purely an abstract concept and in reality nothing can be exactly repeated. From the starting point of visual repetition we enter a labyrinth of differences. We look for the relationship between objects and for their differences, because of our desire for diversity. The initial neutralisation of individuality imposed by repetition is denied, and individualities are established again. In the process of repeating we eliminate the anxiety of the unknown. We know and we repeat. We are not thinking about the future. Repetition is present tense. It is the confirmation of the present.⁹



trabalhando no desenho de parede | *working on the wall*
drawing for 2 lados | 2 sides
(p.136 - 137)