

As imagens estão a meio caminho das coisas e dos sonhos, em um entre mundo, em um quase mundo, onde se enfrentam talvez nossa servidão e nossa liberdade. (Marie-José Mondzain)

Os começos são cerimoniosos, graves. Guardam, quem sabe ainda, resquícios do prestígio da origem, da nostalgia dos relatos de uma fundação, da revelação dos oráculos... O que então esperar das primeiras produções de Sonia Andrade, do começo de sua trajetória artística? E o que escrever a seu respeito? As palavras são incapazes de designar sem deixar de expor, na impossibilidade de uma transmissão completa, seu caráter episódico, sua fração de silêncio, sua inelutável falha.

Talvez por isso Jean-François Lyotard defina pensar como construir com nuvens: *sente-se uma impotência para penetrar as nuvens do pensamento. [...] Declaram-nos filósofos ou escritores, mas devemos nos confessar impostores. Não existe pensar verdadeiro que o sentido de sua indignidade não escolte. A única maneira de sair desse atoleiro, pelo menos em parte, é exhibir o inelutável: pensa-se aqui e agora, em situação [...]. De modo que o que ameaça o trabalho de pensar (ou de escrever) não é ele permanecer episódico, é ele fingir-se completo.*

A constatação de Lyotard, de algum modo, nos fornece pistas para penetrar o pensamento e o processo artístico de Sonia Andrade, em suas nuvens como em seus relâmpagos, o clarão que atordoia e cega. Um processo que se declara episódico e incompleto, que se manifesta de modo mais evidente na opção da artista em conceber seus trabalhos não como unidades fechadas, mas como partes, de modo a constituir relações e sentidos nem tão evidentes, a conectar situações alargadas e movediças que exigem um tempo dilatado e aberto. Tão episódicas e abertas que alguns de seus "conjuntos", como as *Situações negativas* e *Hydragrammas*, foram realizados ao longo de décadas, distante do imediatismo e da velocidade vertiginosa da vida contemporânea, indiferente à voracidade ansiosa do sistema e do mercado de arte.

Uma opção que se mantém em sua produção atual. Basta lembrarmos-nos de suas exposições mais recentes, das videoinstalações que se desenvolvem a partir de um dos versos de John Donne, poeta inglês do século 16, em seu poema *Song: Goe, and catche a falling starre* (MAM-RJ, 1999); *Tell me, where all past yeares are* (Parque Lage, 2004); *Get with child a mandrake roote* (Oi Futuro, 2010). Imperativos, os versos de Donne dão voz de comando para ações inalcançáveis, talvez impossíveis. O verso é gatilho para fazer emergir as imagens da artista. É da palavra, de sua densidade, que vem o obscuro comando, que vem a secreta exigência. Naquele conjunto específico, que chamaremos "poema", os versos – os vídeos, as videoinstalações, os objetos – são também depositados no mundo ao longo dos anos, em um tempo estendido e lento. Um poema em aberto que nos solicita um moroso esperar, que nos seduz e aflige com a promessa de um encerramento, todavia incerto, de uma reunião das estrofes a chegar sem data prevista.

Sonia Andrade é conhecida como uma das pioneiras da videoarte no Brasil. Sua experiência precursora inicia-se na década de 1970 e, desde seus primeiros vídeos, as complexas relações entre os modos de produção, circulação, mediação, recepção e comercialização das visibilidades que re-desenham os poderes do visível já estão ali interrogadas. No entanto, apesar de se concentrar na questão da imagem, sua produção não se resume à videoarte, mas inclui uma diversidade de suportes e poéticas: do desenho à escrita, da apropriação de objetos à fotografia, de cartões-postais

à arte correio.

No Centro de Arte Hélio Oiticica estão expostos, de modo inédito e simultâneo, oito conjuntos do começo de sua produção, dos primeiros 19 anos de sua obra, de 1974 a 1993.

Poderíamos demarcar algumas especificidades desses conjuntos, mas que permeariam toda sua obra, mesmo quando o meio não é o vídeo: seu caráter episódico e relacional; as interseções e os confrontos entre imagens, objetos e a palavra (escrita) que geram inflexões em seus encontros e acontecimentos; o enigma do tempo e da presença (o paradoxo dos dêiticos); o intervalo e o trânsito entre opacidade e transparência, aparição e desaparecimento, entre o manifesto e o que permanece velado.

Esta retrospectiva nos oferece a rara oportunidade de conhecer sua obra, as múltiplas camadas de significação obtidas nessa reunião de trabalhos variados como a coerência interna que os percorre. Uma coerência que se evidencia nas opções e posturas da artista, muitas vezes inflexíveis, quanto à arte e à vida em geral. Posturas que exibem uma inadequação, um estremecimento no interior dos sistemas, pois reivindica ritmos diferentes àqueles que são assinalados às existências, que suspende as conexões ordinárias entre atividade e passividade, entre o visível e os modos de enunciá-lo, exibi-lo e significá-lo. E essa é a dimensão, mais que estética, ético-política de sua obra.

As mediações explicitadas

A videoarte surgiria no Brasil em meio ao recrudescimento da ditadura militar e aos questionamentos dos fundamentos formalistas da arte. No entanto, o grupo pioneiro formado no Rio de Janeiro por Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi e Miriam Danowski enfrentaria um circuito artístico precário e uma forte resistência à sua aceitação como arte. Com apenas uma câmara emprestada de Jom Tob Azulay, sem recursos tecnológicos como uma ilha de edição, esse grupo foi capaz, entretanto, de produzir vídeos de alta voltagem poética e crítica que mantêm uma admirável atualidade.

Como percebe com extrema perspicácia Fernando Cocchiarale, o grupo carioca *transitava numa via alternativa àquela inaugurada pela nova objetividade brasileira (1967), que Hélio Oiticica (no texto "Esquema geral da nova objetividade") situou no entrecruzamento da antropofagia (1928), com o que denominou de vontade construtiva geral – emanada do construtivismo da década de 1950, concreto (Waldemar Cordeiro) e, sobretudo, neoconcreto (Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape) –, e a nova figuração da década de sessenta (Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, entre outros). Desde o início da década de setenta trabalhávamos numa outra perspectiva. Estávamos começando alguma coisa diversa dos pressupostos da nova objetividade ou do tropicalismo, embora não fôssemos movidos por dissidências em relação a essa genealogia. Pertencíamos a um outro tronco, permeável, mas crítico às tendências internacionais e às novas mídias.*

Sem modelos que conduzissem a experimentação, o vídeo se construiria em estreita relação com a história das imagens – da pintura, da escultura, do cinema e da fotografia – como também seria confrontado com a invasão e a difusão massiva das imagens exercidas, sobretudo, pela televisão. Seria Sonia, entre aqueles artistas pioneiros, quem confrontaria de modo mais ostensivo essa potência midiática, a tevê, que invadia e orquestrava o olhar, o cotidiano e o comportamento das pessoas, para perscrutar seus modelos e estratégias de sedução narcotizante e de violência velada. As tiranias – políticas, econômicas, religiosas, culturais, quais fossem – que promovem estratégias de cegueira e emudecimento, que violentam nossa capacidade de julgar, que nos subtraem a palavra.

Por isso as condições exteriores que determinam a concepção da obra, seus modos de exposição e sua recepção deveriam ser questionados. Como se dá nossa relação com as imagens? Como se dá nossa relação com o mundo mediada pelas imagens? Como se dá nossa relação com a imagem mediada pelas tecnologias, pelas mídias (como a televisão) e demais dispositivos de exibição (como o sistema de arte)? Como se produz e repercute a violência da imagem ou sobre a imagem? Mas de que violência se trata? A violência dos conteúdos da imagem? A violência do afluxo e da circulação célere de imagens, sem intervalo, que as novas tecnologias só fariam expandir nos anos que se seguiriam? A violência das imagens da publicidade que violam o desejo, manipulando-o? A incitação à violência pelas mídias, pela tevê, cinema e demais difusores da imagem? A violência de um regime de visibilidade universal conduzido pelo mercado? E as imagens da arte? São capazes de resistir às apropriações e cooptações?

Quase todos os vídeos das décadas de 1970 e 1980 são filmados no espaço doméstico, é a artista quem protagoniza suas performances, tendo como audiência imediata o olho da câmara e como protagonistas principais: seu corpo e a televisão. Em comum, a violência que os submete.

É desse modo que assistimos a pele deformada por um fio de náilon que, passando entre os orifícios das orelhas, provoca sulcos no rosto como cicatrizes sem corte (a linha que desenha e deforma a face); a mão direita amarrada sob fios entrelaçados em pregos entre os dedos por uma inábil mão esquerda; os fios e pelos que cobrem a superfície do corpo aparados por uma pequena tesoura em um ritual tipicamente feminino. Nesses três vídeos a violência é tateada, não é a agressão explicitada ao limite intolerável da dor e da provocação como na *body art*: Sonia Andrade nem a torna visível, nem a esconde. Não há como deslocar e reconfigurar, pela arte, a exterioridade do visível e seus entrelaçamentos, sem enfrentar suas camadas refletidas, suas fronteiras em evasão: superfície sobre superfície, imagem sobre imagem, pele-tela-mundo em espelhamento. “A partir de agora a aparência das superfícies esconde uma transparência mais secreta, uma espessura sem espessura, um volume sem volume, uma quantidade imperceptível.”

O corpo nesses vídeos não é a proximidade e a experimentação de um espectador perceptivo, iminente e fenomenológico dos trabalhos neoconcretos, tampouco possui a ritualidade feroz da *body art* e de algumas performances que lhes são contemporâneas. O corpo é questionado em sua arqueologia complexa. É o corpo como imagem, moldado e controlado por religiões e ciências, violentado por forças diversas, submetido à espetacularização e à comercialização. Seus vídeos se constituem na tensão entre o corpo filmado e sua circulação como espetáculo; entre o corpo (inclusive o feminino) conformado por códigos sociais, por discursos e saberes e suas insurreições silenciosas; entre o corpo torturado e silenciado (eram tempos de ditadura e mutilações veladas) e sua explicitação; entre o comportamento em sua docilidade servil e suas instrumentalizações políticas e mercadológicas; entre o enquadramento da percepção – sua submissão ao espelhamento exemplar – e as rebeliões do desejo; entre a pulsão de ver e a saturação do olhar no consumo publicitário, entre os rituais do cotidiano e a vigilância do olho da câmara. E, ainda, deflagraria a televisão como dispositivo de mediação, denunciando como ilusória sua pretensa transparência.

A janela-espelho

A televisão passou a ser, desde sua invenção, lugar de irrupção de ficções na letargia do cotidiano e abertura ao fluxo crescente de imagens e informações. A tevê tanto transtornaria as referências de tempo, espaço, escala e distância, quanto transformaria visões e perpetuaria concepções de mundo. Como sua recepção geralmente se dá nos ambientes domésticos, em meio às relações estreitas e privadas, ela opera simulando situações de reconhecimento e proximidade, familiarizando os acontecimentos, dissolvendo as fronteiras entre realidade e ficção. Concorrendo com o ambiente

à volta, a demanda de atenção de sua audiência costuma ser dispersiva: seu artifício é ocultar-se, fazer-se transparente, para que o espectador acredite relacionar-se diretamente com o mundo. Durante a ditadura, a televisão teve um papel fundamental na construção de identidades nacionais, de uma “imagem” do Brasil. Em um país culturalmente complexo, atravessado por concepções diferenciadas e por vezes antagônicas de mundo, a tevê foi a grande máquina integradora, diluindo dissensos e aplacando conflitos.

Pois a tela da tevê não é apenas a janela por aonde o mundo chega, é também a superfície do espelho que nos oferece o reflexo. Entre a solidão da visão e a sociedade do espetáculo, entre o comércio dos olhares e o mercado das visibilidades (como define Marie-José Mondzain), o próprio homem torna-se origem e efeito do dispositivo televisivo, imagem e semelhança do que é veiculado na mídia, a origem e o reflexo de seus deuses maquiados: as celebridades de novelas, os personagens de um *reality show* ou de um crime passional. A tevê torna-se um dispositivo de autorização dos comportamentos que espelha.

Um dos primeiros vídeos de Sonia Andrade, de 1975, é antológico: a artista, sentada à mesa, almoça feijão e bebe guaraná. Ao fundo, a janela, essa abertura que exhibe a perspectiva do mundo exterior, comum na tradição pictórica. Sobre a paisagem, contudo, na altura da fuga que atrairia e dispersaria o horizonte, um aparelho de televisão transmite um seriado americano, *Tarzan*, e seus intervalos comerciais. Uma janela sobre outra: *Tarzan* se passava ficticiamente na África, filmado no México e exibido no Brasil. Uma superposição de lugares e culturas: afinal, o infinito das distâncias geográficas, antes dado pela perspectiva, é substituído pelo infinito das imagens que nos chegam pela superfície da tela. Ao fim do vídeo, o feijão é lançado contra a câmara, sobre a película em vidro que separaria o exterior e o interior, o real e a ficção, quem vê e quem é visto. O véu de feijão oculta a cena e expõe o artifício das mediações. A tela, janela-espelho, torna-se baça.

O diálogo com a história da arte nesse vídeo é declarado: lá estão *O ateliê de Vermeer* (1665-66) e *As meninas de Velázquez* (1656). Nas duas pinturas, não sabemos se vemos ou se somos vistos. No quadro de Velázquez, como diz a célebre análise de Foucault, arma-se o jogo da representação em um infinito rebatimento especular que exhibe e inquire o próprio papel da representação. Uma rede complexa de trocas e esquivas fazendo flutuar incessantemente o lugar de quem olha e de quem é olhado, o espaço ilusório da arte, o espaço representado na arte, o espaço exterior que acolhe o espectador: vemos o pintor, que parece observar o espectador que o olha e que por isso se sente retratado, pois na tela figura um modelo invisível que ele desconhece e com o qual se confunde. É o reflexo no espelho ao fundo da sala, em meio a outras telas, que nos faz ver quem está sendo retratado, quem é afinal o modelo da pintura: o rei Felipe IV e sua esposa Mariana. O espelho restitui assim “o lugar de cada olhar: o do pintor, o do modelo, o do espectador”.

Foucault daria pouca ênfase à porta ao lado do espelho onde vemos a silhueta de um homem (o apontador José Nieto) que inseria um olhar estrangeiro naquele jogo de olhares. O “modelo” estava lá em projeção, em reflexo do reflexo, sobre a tela. Dúbia condição de exterioridade e implicação que colocava a perspectiva como dispositivo regulador e demonstrativo: se havia um lugar assinalado ao sujeito, também havia um desvio que apelava à reflexão especular, isto é, a uma transformação no sentido geométrico do termo.

O vídeo de Sonia finaliza invertendo o processo analisado por Foucault na pintura de Velázquez, em que o espelho termina por reorganizar o lugar de cada olhar. Ao embaçar o vidro com feijão, a artista denuncia que doravante é a televisão que se torna um dispositivo regulador e de mediação, confundindo quem está dentro ou fora da tela, quem é o reflexo, quem é o original. Entre as construções do real e a ilusão de seus modelos, entre a percepção de um fenômeno e sua representação, entre o eu e o outro que me vê, um hiato os embaralha. Um hiato que explicita que aquele figurado é antes uma ausência que se mostra. Uma ausência que está entre a percepção que seus olhos deflagram, a

imagem pela qual os outros os veem. Um olhar jamais inocente, pois atravessado de potências que, interiorizadas, o regulam e o filtram.

As complexas relações com as imagens midiáticas seriam também abordadas, de modo estrutural e metalinguístico, em outros vídeos em que a artista interfere na relação dispersiva e passiva do espectador, no controle do tempo exercido pela tevê, na repetição de um protótipo programático, ou nos clichês e na sintaxe audiovisual. Em um vídeo de 1977, a artista, postada em frente a televisores sintonizados nos quatro canais de tevês abertas, repete com insistência a frase: “desligue a televisão!” Imagem inserida em outra imagem que se repete na série de sete vídeos *A morte do horror* (1981). Nessa série, cada vídeo-episódio é esvaziado – tanto material quanto metaforicamente – de seu conteúdo narrativo, como uma novela ao revés. Um conteúdo cuja ferocidade é latente: em um dos vídeos, vemos uma tevê veiculando a imagem de peixes de aquário, até que alguém, ao desligar o aparelho, provoca uma fissura por onde escoam lentamente a água. Assistimos aos peixes se debatendo em busca da água que restou. O último episódio da série nos mostra uma infinidade de aparelhos de tevê, um inserido em outro, que a artista enlaça, em um jogo de capturas e fugas, um *mise en abyme*.

A relação entre imagem e violência não é da ordem do conteúdo. É a violência exercida na própria operação do olhar, é a violência contra o pensamento e a palavra que apaga o intervalo entre o visível e o invisível, a relação com a alteridade. A violência não permite jogos ou negociações, é a força exterior que ignora aquilo ou aquele que violenta.

A escrita da serpente

*Não posso combinar certos caracteres
dhcmrlchtdj
que a divina Biblioteca não tenha previsto e que nenhuma de suas línguas secretas não contenham um terrível sentido. Ninguém pode articular uma sílaba que não esteja cheio de ternuras e temores; que não seja nenhuma dessas linguagens o nome poderoso de um deus. Falar é incorrer em tautologias. (Jorge Luis Borges)*

A imagem de um muro na rua Jardim Botânico é tomada em plano contínuo. Sobre ele, vemos as assinaturas ou garatujas de anônimos, as reivindicações ou denúncias de uma época brutalmente silenciada, a assinatura da artista. Esse é o primeiro de seus vídeos, realizado em 1974. Curiosa encruzilhada entre a palavra e a imagem que se reverberará, de modos diferentes, em muitas de suas obras. Décadas mais tarde, em 2010, Sonia Andrade filmará o mesmo muro, sob o mesmo ângulo, buscando reproduzir seus passos e a cadência das imagens. Entre os dois vídeos, o escoar do tempo, a escrita de uma cidade.

Mas a escrita (devemos entender) é antes o balbúcio das frases, a incompletude dos relatos, o testemunho de marcas e restos que podem permanecer ignorados. A artista é uma coletora desses rastros e vestígios, desses signos estilhaçados que a história oficial condena ao esquecimento.

Hydragrammas (1978-1993) intitula um de seus conjuntos constituído por cerca de 106 objetos híbridos construídos ao longo de 16 anos. Cada híbrido é formado pela junção de alguns objetos recolhidos do universo das sobras e do esquecimento, salvos do destino de descarte. Cada um entre eles é acompanhado de um diapositivo com sua imagem e de uma palavra escrita em português ou em francês que o nomeia. Poderíamos concluir que tais híbridos constituem assim seu gabinete de

curiosidade particular, sua galeria de prodígios feita de dejetos do mundo. Gabinetes de curiosidade são precursores dos museus, em suas vitrines, objetos de outros mundos, trazidos pelas grandes navegações do século 16, reluziam, conservados e classificados, em uma ordem ainda frouxa e aberta. Distantes da especialização e da codificação historiográfica e científica que regeriam os museus a partir do século 19, os antigos gabinetes de curiosidades tanto encerravam o caos do mundo como prometiam a proximidade encantada e assombrada diante das coisas e dos seres que o habitam.

São esse encantamento e esse assombro que regem os *Hydragrammas*, como se cada híbrido, sua imagem, seu nome fosse um mundo inteiro e único no interior do mundo. Mundos em eterna cosmogonia, em eterna refundação, em eterna nomeação. Afinal, palavras tanto fundam mundos quanto os destroem. A própria palavra que intitula o conjunto é um neologismo criado pela artista: uma junção de “Hydra” com o pospositivo grego, *grámma*, que significa “caráter de escrita, sinal gravado, letra, texto, inscrição”. Na mitologia grega, “Hydra de Lerna” é o monstro híbrido, com corpo de dragão e cabeças de serpente, que Hércules (ou Hércules na mitologia romana) destruiu em seu segundo trabalho. A cada cabeça cortada da serpente nasciam mais duas, como um eterno renascimento, como uma eterna e repetida fundação, como uma recorrente tautologia.

Dádiva dos deuses ou extorsão de seu privilégio, a escrita, em mitos de diferentes culturas, nasce do sonho de igualar-se ao deus que decifra e cria mundos, de roubar o fogo da palavra reveladora, de congelar a fugacidade da fala, de fixar seu sentido. Conjurar, enfim, efemeridades e ausências, o silêncio e o desconhecimento. Os vários sistemas e tradições de escrita são respostas diferentes a essa conjuração. Condenada por alguns, saudada por outros, a escrita traz o signo desse descomedimento. Escrever é lançar-se na captura da palavra e perde-se incessantemente nos labirintos dessa captura.

Não cessam relatos dessa ousadia e da fúria por ela provocada: os deuses estremeceram de cólera quando Cage Jie, na China, desenhou os primeiros caracteres revelando neles os segredos do mundo. O Deus hebreu castigaria os homens quando eles pretenderam construir uma torre, Babel, que excedesse as fronteiras entre o humano e o divino, que alcançasse a Palavra que traduzisse homem e mundo sem equívocos. Em Fedro, Sócrates condenaria a escrita que, ao contrário do discurso falado que “observa as características dos futuros ouvintes, não sabe diante de quem convém falar ou calar-se”. A escrita é um *pharmakon*, dubiamente veneno e antídoto. O texto escrito conduziria a um número ilimitado de interpretações, com duvidosos sentidos, ao invés de auxiliar a memória, nos condenaria ao esquecimento da Verdade (se alguma escrita é permitida no universo platônico, é como inscrição da verdade original da alma, acessível através da reminiscência).

“A escrita da serpente” – poderíamos assim traduzir o neologismo “Hydragrammas” – faz cruzar tradições distintas de escrita, repensando a complexa relação entre palavra, imagem e desenho: como a fonética ocidental (com os gregos, a escrita, esvaziada de seu valor de imagem, se converteria cada vez mais em signo abstrato do som) e a ideográfica (como as escritas antigas e as orientais que desenhavam o mundo tanto quanto o nomeiam).

Em sua singularidade, a serpente escreve mundos, desfazendo a hierarquia entre objeto, sua imagem e a palavra que o nomeia. Desfaz a articulação prometida na origem, entre a verdade das coisas e a verdade do discurso, que possibilitaria a “tradução” perfeita da existência. Nas cabeças decepadas e renascidas, coisas e seres hesitam sob a imprecisão de uma nomeação, despertam terríveis sentidos, seus temores e ternuras, seus silêncios e hermetismos. É em torno desse silêncio que palavra e imagem doam-se em movimentos imprevistos, articulam-se em sentidos infinitos, mesmo divergentes e transversos, numa indomável e renovável fabulação. *Hydragrammas* é a escrita dos restos inarticulados, do que não pode ser exprimido pelas linguagens, mas que, como toda obra de arte, deseja ser partilhada.

Do mesmo modo, nos signos sobre papel japonês (Sem título, 1976), os caracteres de nossa escrita fonética – as letras do alfabeto, os acentos ortográficos, os sinais de pontuação – são, sobretudo, imagem. Colocados na parede em uma ordem aleatória, depende de cada um de nós encontrar o fio de Ariadne nos labirintos da escrita, combinar os caracteres na alegria de uma infância sempre recomeçada (as cabeças renascidas da serpente), construir os sentidos e os silêncios, explorar tanto a transparência da palavra como a potência de sua opacidade.

O paradoxo dos dêiticos

Agora mesmo (que palavra, agora, que mentira estúpida)
Júlio Cortázar

Do lugar onde estou já fui embora
Manoel de Barros

Imagens que se tecem a outras imagens e enunciados, superfícies em espelhamento. Uma poética que interroga o tempo em seus enigmas; a presença, em suas faltas. No trabalho apresentado na XIV Bienal de São Paulo (1975-1977), um complexo processo de apropriação e troca de cartas e cartões-postais entre Sonia, os habitantes de cidades distantes e a instituição, é estabelecido. A artista enviaria cerca de 400 postais (datados de 1900 a 1960) de várias cidades do Brasil para seus habitantes escolhidos aleatoriamente nas listas de endereço. No verso de cada cartão, solicitava ao destinatário que enviasse, à Fundação Bienal, um cartão que correspondesse àquele lugar no tempo atual (ou seja, 1975-77). À instituição, enviaria o pedido de aceitação daquela obra na bienal paulistana e cópias xerográficas de postais antigos de pessoas desconhecidas. No espaço expositivo, ficavam: a correspondência trocada entre a artista e a direção da Bienal; os postais que chegaram dos moradores, em resposta a seu pedido; um videoteipe com imagens dos postais enviados; os postais de pessoas e sua cópia xerográfica; um mapa viário do Estado de São Paulo, de 1923, estado onde a Bienal tem lugar.

O trabalho se constrói a partir de uma série de negociações que inclui a instituição de arte à incorporação de um público distante e alheio ao sistema de arte. Uma prática que décadas mais tarde se tornaria comum e que se convencionou chamar de “relacional” e “contextual”. Constitui-se por uma troca de informações e imagens, em rede, antecipando-a. Uma trama de relações de distâncias e proximidades, que relativiza a noção de lugar como ancoragem a um ponto fixo do mundo ao colocá-lo como as imagens, pessoais e coletivas, que dele circulam pela superfície do orbe. Uma trama de tempos que se entrecruzam, relativizando a noção de presença como o aqui e o agora onde me encontro.

Uma rede intrincada na qual os dêiticos que indexam o tempo (agora, antes), o espaço (aqui, lá), o endereçamento a alguém (eu, você, ele, nós) ou algo (isto, isso, aquilo) não se institui sem paradoxos, sem superposições e cruzamentos indecisos. Se os dêiticos – esses pronomes e figuras de linguagem de apresentação – fazem referência ao contexto situacional e ao próprio discurso ao apresentar algo ou alguém, a artista multiplica e embaralha situações e enunciados, tempos e espaços, presenças e ausências. Nada pode ser nomeado sem ambiguidades: o aqui não se distingue do lá; o “não mais” coteja o “ainda não”; o isto se confunde com o aquilo; eu com você. Um paradoxo próprio à fugacidade desse “agora” capaz apenas de ser presente à própria frase. Entre um instante e sua enunciação, algo já se passou e diferenças se instalaram.

Os índices de sua incerta humanidade

O mistério desse agora, dessa “mentira estúpida”, também seduziu a fotografia que acreditou congelar o instante por um olho mecânico e neutro. Imagem-traço, fragmento errático e seriado, a fotografia é vaga, suspeita, irresoluta. Não nos promete um mundo ou um sujeito idêntico a si mesmo: é rastro de uma existência qualquer, muda e insignificante. Interferindo sem permissão no curso das coisas, suspende seu fluxo temporal, o acontecimento no ato. Uma intermitência ambígua: é o “não mais” como vestígio material deste mundo “aqui” em que vagamos com nossas angústias e alegrias; é o “ainda não” de um acontecimento que, privado de duração, não se efetua. Ou é talvez um “agora alhures”, distante e inalcançável, como ponto de fuga fantasmático em que a conclusão do acontecimento paralisado teria ou está tendo lugar, onde sujeito busca em vão seu reflexo. Signo indicial, para Charles Peirce, como a fumaça para o fogo ou a pegada para o pé, a fotografia analógica, em seu processo fotoquímico, tem uma contiguidade física e existencial com aquilo que fotografa. Para retratar algo é necessário que este algo irradie para imprimir na película fotossensível suas emanções luminosas. A luz tem ali uma carnalidade, ainda que impalpável. O corpo fotografado por sua vez é tão opaco como diáfano, é superfície de reflexão como de atravessamento, de estranha translucidez como de impenetrável compacidade.

“*Situações negativas*” (1976-1984), conjunto de seis instalações, interroga a fotografia em suas extensões mais dilatadas, outra vez em diálogo com a história da arte (a estatuária parisiense; a referência ao *Cristo in scurto* de Mantegna, as esculturas do Jardin des Tuileries). O corpo da luz, que atravessa o corpo fotografado e impresso na superfície diáfana, revela a fragilidade, a imprecisão e a fantasmagoria de uma humanidade que, para existir e se reconhecer como tal, monumentalizou seus heróis pela arte (*O passo, O salto, A queda*). As imagens da arte e sua pretensão de perenidade são cotejadas à morte implicada na fotografia – no “isto foi” de Roland Barthes (*O veículo*). A percepção fragmentada é alinhada ao fragmento fotográfico (*O passeio*). A câmara é explicitada como olho que vigia, controla e acua (*A marcha*). O caráter indicial da fotografia é refletido em suas conotações simbólicas.

Em *Inverso*, mais de 700 imagens (fotografadas ao longo de seis anos) de rastilhos deixados por aviões no céu de países da Europa formam uma única linha do horizonte. Sobre esse mosaico de 700 céus de diferentes lugares e tempos, dois arcos de luz nas cores do arco-íris cintilam. Arcos criados pela quebra de um fecho luminoso, proveniente de um projetor de *slides*, sobre um prisma. Índice (a fumaça do avião) sobre índice (a fotografia), escrita sobre escrita de luz, a fotografia dobra-se sobre si mesma em ressonâncias interiorizadas: indaga seu poder de repetição e diferença, de rememoração e deslumbramento.

A artista cita Don de Lillo no livro *Submundo* (1997): “*the way the condensation in the sky was the only sign of human endeavor as far as he could see*”. A esse sinal visível do esforço humano em seus sonhos de voar (o rastilho da aeronave), poderíamos associar aquele que, nas sombras de uma caverna, à luz do fogo, o homem marcou pela primeira vez a superfície rochosa. Estendeu o braço, tocou a epiderme da parede, soprou, pela boca, o pigmento sobre a própria mão e a retirou. Ele viu, naqueles contornos de sua mão ausente, a primeira imagem de si: o índice da própria e incerta humanidade. Nesse gesto fundador, como diz Mondzain, o animal bípede se fez humano. Ele foi, a um só tempo, produtor e objeto da imagem, autor e espectador de sua humanidade, inscrevendo-a em um tempo que lhe sobreviveria. Aquela imagem é “o primeiro espectador, isto é, aquele que entra na história que ele irá inscrever, contar, partilhar. As imagens e os homens nascem juntos”.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer? [A imagem pode matar?]*. Paris: Bayard, 2002, p. 14.

LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações Lei forma acontecimento*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 19.

As primeiras experiências foram feitas, em 1974, por Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale e alguns meses mais tarde, já em 1975, por Letícia Parente, Paulo Herkenhoff e Miriam Danowski. O grupo realizou cerca de 40 vídeos, filmados por Jom Tob Azulay, que tinha um equipamento Sony Portapak. Metade desses vídeos foi realizada por Sonia Andrade e Letícia Parente. E parte desse grupo participaria, em 1975, da exposição "Video-art" apresentada em quatro instituições dos Estados Unidos: Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, Philadelphia; The Contemporary Arts Center/Cincinnati, Ohio; Museum of Contemporary Art/Chicago, Illinois; Wadsworth Atheneum/Hartford, Connecticut. Cinco brasileiros participaram dessa exposição: quatro do núcleo pioneiro carioca (Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale) e Antônio Dias, que realizou um vídeo em Milão, onde residia.

COCCHIARALE, Fernando. Depoimento sobre o começo da videoarte no Brasil. In: Ivens Machado. *Encontro/Desencontro*. Rio de Janeiro: Contra Capa-Oi Futuro, 2008, p. 76.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Las meninas*. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer? Op. cit.*

BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989, p. 69.

PLATÃO. *Fedro*. In: *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 178.

CORTÁZAR, Júlio. *As babas do diabo*. In: *As armas secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 63.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 71.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator. De la fabrication à la manipulation des images*. Paris: Bayard, 2007.

On servitudes and freedoms
by Marisa Flórido Cesar, 2011

Images are halfway between things and dreams in a world in-between, an almost-world, where our servitude and freedom might fight each other.

Marie-José Mondzain /L' Image peut-elle tuer?
[Can Images Kill?]

Beginnings are ceremonious and solemn. Perhaps they still keep remains from the prestigious origin, from the nostalgia of the reports of foundation, from the revelations of oracles.... What to expect then from Sonia Andrade's first productions in her early artistic career? What to write about her? Within the impossibility of complete transmission, words are unable to designate without exposing their episodic character, their fraction of silence, their inevitable failure.

Perhaps that's why Jean-François Lyotard defines thought as building with clouds: "*One feels powerless to penetrate the clouds of thought. (...) They declare us philosophers or writers, but we must confess ourselves impostors. There is no true thinking which its sense of unworthiness does not escort. The only way to escape this difficulty, at least in part, is to expose the inevitable: one thinks here and now, in a situation(..). So, what threatens thinking (or writing) is not the risk that it remains episodic, but the risk that it pretends to be complete.*"

Lyotard's affirmation somehow gives us clues in penetrating Sonia Andrade's thought and artistic process, in its clouds and lightning, its stunning, blinding flashes. A process which declares itself episodic and incomplete, manifesting itself in a more evident way through the artist's choice of conceiving her works as parts rather than self-contained units, creating relations and meanings that are not evident, connecting extended and shifting situations requiring an extended and open time. So episodic are some of her "sets," like *Situações negativas* and *Hydragrammas*, that they have been drawn out over decades, away from the immediacy and breakneck speed of contemporary life, indifferent to the eager voracity of the art market.

This choice remains with her current productions. One just needs to recall her latest exhibitions, video-installations based on a verse by John Donne, a sixteenth-century English poet, in his poem *Song: Goe and catche a falling starre* (MAM-RJ, 1999); *Tell me, where all past yeares are* (Parque Lage, 2004); *Get with child a mandrake roote* (Oi Futuro, 2010). Imperatively, Donne's poems command unreachable, perhaps impossible actions. Poems are the triggers that make Sonia's images emerge. It is from words, from their density, that the obscure command, the secret demand, comes. In that specific set, which we will call "poem," the verses—videos, video-installations, objects—are also deposited into the world over the years, at a slow, extended pace. An open poem inviting us to wait lengthily, seducing us and afflicting us with promises of conclusion, however uncertain, a reunion of stanzas that will arrive on an unnamed date.

Sonia Andrade is known as one of the pioneers of video art in Brazil. Her precursory experiences began in the 1970s. Since her first videos, the complex relations between modes of production, circulation, mediation, reception and the commercialization of those visibilities which redesign the powers of the visible are already questioned. Although she focuses on the issue of images, her production

is not limited to video art, but includes a variety of media and styles: from drawing to writing, from appropriated objects to photography, from postcards to mail art.

Eight sets from her first nineteen years—from 1974 to 1993—are exhibited at Centro de Arte Hélio Oiticica simultaneously and in an unprecedented way.

In these sets we could highlight some features permeating her whole practice, even when the medium is not video: their episodic and relational character; the inserts and clashes of images, objects and (written) words which provide inflexions on their meetings and events; the enigma of time and presence (the deictics' paradox); the interval and passage between opacity and transparency, appearance and disappearance, between evidence and that which remains veiled.

This retrospective offers us a rare opportunity to get to know her work. The multiple layers of meaning obtained through this meeting of works are as varied as the internal coherence permeated through them. This coherence becomes evident in Andrade's often inflexible choices and attitudes in respect to art and life in general. Attitudes that show a sort of inadequacy, a trembling within the systems, because they claim different rhythms than those assigned to existence, suspending ordinary connections between activity and passivity, between the visible and the ways to enunciate, exhibit or express. This goes beyond the aesthetic and ethical-political dimensions of her work.

Mediations revealed

Video art emerged in Brazil amid both the intensification of military dictatorship and the questioning of formalist ideas about art. The pioneering group formed in Rio de Janeiro by Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitoria Mussi and Miriam Danovski would face a precarious art scene and a strong resistance to video's acceptance as art. With just a single camera borrowed from Jom Tob Azulay and without technological resources like an editing room, this group was still capable of producing videos that are highly poetic and critical, still keeping admirable topicality.

As Fernando Cocchiarale so astutely realized, the group from Rio *transited* "through an alternative route than that inaugurated by the New Brazilian Objectivity (1967), which Hélio Oiticica (in the text *Esquema geral da Nova objetividade*) placed at the intersection between *Anthropophagy* (1928), with that which he denominated 'general constructive will'—originating from the constructivism of the 1950s, *Concrete* (Waldemar Cordeiro) and, above all, *Neoconcrete* (Oiticica, Lygia Clark and Lygia Pape)—and the *New Figuration of the sixties* (Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman and Roberto Magalhães, among others). Since the beginning of the seventies we worked on a new perspective. We were starting something different from the assumptions of the New Objectivity or Tropicalism, although we were not driven by dissidences in relation to this genealogy. We belonged to another, permeable, stem, but were critical to international trends and to new media."

Without models guiding the experimentation, the videos were built in close relationship to the history of images—painting, sculpture, cinema and photography—as well as being confronted with the mass invasion and dissemination of images, especially by television. Among those pioneers, it would be Sonia who more openly confronted the media power of television, which invaded and orchestrated the gaze, the everyday, and people's behaviours, scrutinizing its models and strategies of narcotising seduction and veiled violence. Tyrannies—political, economic, religious, cultural or whatever they may be—promoting blindness and silence by manipulating desire, violating our capacity to judge, subtracting our words.

Therefore, we should question the external conditions determining the conception, exhibition, and

reception of the artwork. How does our relation with images happen? How does our image mediated relation to the world happen? How does our relationship with images mediated by technologies, the media (like television) and other exhibition devices (like the art system) happen? How is the violence of the image or about the image produced or disseminated? What kind of violence is that? Could it be the violence of a rapid influx and circulation of images, which new technologies would only increase in following years? The violence of advertising images that violate and manipulate desire? The incitement to violence by the media, television, cinema and other image purveyors? The violence of a regime of market-driven universal visibility? What about the images of art – are they capable of resisting appropriation and co-option?

Almost all Andrade's videos from the 1970s and 1980s were filmed in domestic spaces, with the artist starring in the performances, having as immediate audience the eye of the camera and as main actors her body and one or more television sets. Common between them was the violence that subdued them.

It is in this way we watch her skin deformed by nylon thread which, as it passes through the orifices of the ears, makes bumps on her face looking like blunt scars (a line that draws and deforms the face); her right hand tied under threads intertwined by a clumsy left hand on nails between her fingers; the threads and hairs covering the surface of the body trimmed with a small pair of scissors in a typically female ritual. In these three videos violence is groped for, it is not an aggression made explicit until the intolerable limit of pain and provocation as seen in body art: Sonia Andrade neither makes it visible nor hides it. There is no way through art to dislocate and reconfigure the exterior of the visible and its intertwinings without facing its reflected layers, its evading borders: surface on surface, image on image, mirrored skin-screen-world. "From now on the appearance of the surfaces hides a more secret transparency, a thickness without thickness, a volume without volume, an imperceptible amount."

The body in these videos is not about proximity and the experimentation of a perceptive, immanent and phenomenological spectator as in Neoconcrete works, nor does it have the ferocious rituality of body art and some of the performances contemporary to it. It is the body as image, shaped and controlled by religions and sciences, violated by several powers, submitted to spectacle and commercialization. Her videos are formed within the tensions between the filmed body and its circulation as spectacle, between the body (including the female) conformed by social codes, by discourses and knowledge and their silent insurrections; between the tortured and silenced body (in a time of dictatorship and veiled mutilations) and the act of making it explicit; between behaviour in its servile docility and its political and market instrumentalization; between the framing of perception—its submission to exemplary mirroring—and its rebellions of desire; between the drive to see and the saturation of the gaze in advertising consumption, between everyday rituals and the vigilance of the eye of the camera. Moreover, Andrade would deflagrate television as an instrument of mediation, denouncing as illusory its supposed transparency.

The window-mirror

Since its invention, television has become a place for the eruption of fictions in everyday lethargy and an opening to the increased flow of images and information. Television would disturb references of time, space, scale, and distance as much as it would transform visions and perpetuate worldwide pre-conceptions. Since its reception happens chiefly at home, amid close and private relationships, it operates by simulating situations of recognition and proximity, familiarizing events, dissolving limits between reality and fiction. Competing with the surrounding environment, the demand for the attention of its audience is usually distracting: its trick is to hide itself, becoming transparent, so

that the spectator believes that he is relating directly with the world. During the period of military dictatorship, television played a fundamental role in the construction of national identity, of a Brazilian "image." In a culturally complex country, traversed by different and often opposed world views, television was the great integrative machine, dissolving dissent and appeasing conflicts.

The TV screen is not only the window through which the world emerges, it is also the surface of the mirror offering us a reflection. Between the loneliness of vision and the society of the spectacle, between the market of gazes and the market of visibilities (as Marie-José Mondzain defines it), man himself becomes both origin and effect of television, the image and likeness of that which is propagated by the media, an origin and reflection of his gods with makeup: soap-opera celebrities, characters from reality shows or from passionate crimes. Television becomes a device for the authorization of the behaviours it mirrors.

One of the first videos by Sonia Andrade, from 1975, is anthological: the artist, sitting at a table, eats beans and drinks guarana soda. In the background we see a window, that opening exhibiting perspective to the exterior world common in pictorial tradition. In front of the landscape, however, right where one should see a vanishing point attracting and dispersing the horizon, we instead see a television showing *Tarzan*, an American TV series, with its commercial breaks. One window over another: in fiction, *Tarzan* took place in Africa, but it was filmed in Mexico and was aired in Brazil. A superposition of places and cultures: after all, the infinite geographical distances, previously given to us by perspective, are replaced by the infiniteness of the images that emerge from the TV screen. At the end of the video, the beans are thrown at the camera, on the glass panel that separates the outside from the inside, reality from fiction, the one who watches and the one who is seen. The veil of beans hides the scene and exposes the mediation device. The screen, window-mirror, becomes tarnished.

The dialogue with art history in this video is explicit: it shows *The Painter in His Studio* (1665-66) by Vermeer and *Las Meninas* (1656) by Velázquez. In both paintings, we do not know whether we are looking or being looked at. In Velázquez's painting, as affirmed by Foucault in his famous analysis, the game of representation is set in an infinite specular reverberation which exhibits and questions its own role in the representation. A complex web of exchanges and avoidances constantly blurs the place of the one who sees and who is seen, the illusory space of art, the space represented in art, the exterior space that shelters the viewer: we see the painter, who seems to observe the spectator who looks at him and therefore feels like he is being portrayed, for in the painting there is an invisible model who is unknown to him, with whom he merges. It is the reflection in the mirror seen in the background of the scene, amid the other paintings, which reveals to us who is being portrayed, who is, after all, the model of the painting: King Philip IV and his wife Mariana. Thus, the mirror restitutes "the place for every gaze: the painter's, the model's and the spectator's."

Foucault would give little emphasis to the door next to the mirror where there is a silhouette of a man (chamberlain José Nieto) who added a foreign gaze to that game of gazes. The "model" was there in projection, in the reflection of a reflection, over the painting. An ambiguous condition of exteriority and implication positioned perspective as a regulating and demonstrative device: if there was a place assigned to the subject, there was also a deviation that appealed to the specular reflection, that is, to a transformation in the geometric sense of the word.

Sonia's video ends by inverting the process analysed by Foucault in Velázquez's painting, in which the mirror ends up reorganizing the place of every gaze. By dulling the glass with beans, the artist reveals that television is now becoming a regulating and mediating device, mixing up those who are inside and outside the screen, the reflection and the original. A gap shuffles in between the constructions of the real and the illusions of its models, between the perception of a phenomenon and its representation, between self and the other who sees me. A gap revealing that the one being depicted is rather an absence made visible. An absence in-between the perception its eyes trigger, the

image through which others see them. This gaze is never innocent, since it is traversed by internal forces filtering and regulating it.

The complex relationship with media images would also be addressed, structurally and metalinguistically, in other videos where Sonia interferes with distracting and passive relationships to the viewer, in television's control of time, in the repetition of a programmatic prototype, or in clichés and audiovisual syntaxes. In a video from 1977, Andrade, in front of televisions tuned to four TV channels, insistently repeats the sentence: "turn off the television!" The image included inside another image was repeated in the series of seven videos *A Morte do Horror* [The Death of Horror] (1981). In this series, each video-episode is emptied—both materially and metaphorically—of its narrative content, like a reversed soap-opera. A content with latent ferocity: in one of the videos, we see a TV showing an aquarium of fish, until someone, by turning it off, provokes a crack through which water slowly flows. We watch the fishes foundering in search of the remaining water. The last episode of the series shows us an infinity of TV sets, one inside the other, that Sonia joins in a game of catch and trials, a *mise en abîme*.

The relationship between image and violence is not of the order of content. It is violence against the gaze itself, it is the violence against thought and words that obliterates the interval between the visible and the invisible, the relationship with otherness. Violence does not allow for games or negotiations, it is the external force that ignores that or those whom it violates.

The serpent's writing

*I can not combine certain characters
dhcmrlchtdj
that the divine Library has not foreseen and that in some of its secret
languages do not mean something terrible. Nobody can articulate a
syllable that is not full of tenderness and fears; that is not, in one of
those languages, the powerful name of a god. Talking is to incur tau
tologies.*

Jorge Luis Borges
La biblioteca de Babel [The Library of Babel]

The images of a wall in the Rua Jardim Botânico was filmed in a single take. On it we see anonymous signatures or scribbles, the claims or complaints of a brutally silenced time, the signature of the artist. This is her first video, made in 1974. A peculiar crossroad between word and image will reverberate, in different ways, in many of her works. Decades later, in 2010, Sonia Andrade filmed the same wall, from the same angle, seeking to reproduce her steps and the pace of the images. Between the two videos there is a draining of time, the writing of a city.

But writing, we should understand, is rather a babble of sentences, an incompleteness of reports, a testimony of marks and vestiges that may remain ignored. Sonia is a collector of those tracks and traces and shattered signs which official history condemns to oblivion.

Hydragrammas (1978-1993) is the title of one of her sets, formed by 106 hybrid objects built over sixteen years. Every hybrid is formed from the combination of a few objects gathered from the universe of remains and oblivion, saved from the fate of disposal. Each of them is accompanied by a slide of a word written in Portuguese or French, providing a name. We could conclude that such hybrids thus constitute her private cabinet of curiosities, her gallery of prodigies made with the world's waste.

Cabinets of curiosities are the precursors of museums, with their window displays, objects from other worlds brought by the great navigations of the sixteenth century. They shone, preserving and classifying in a still loose and open order. Distant from historiographical and scientific specialization and codification, which would begin to dominate the museums in the nineteenth century, the old cabinets of curiosities both contained the chaos of the world and the promise for a wonderful and amazing proximity with the things and beings inhabiting it.

This wonder and amazement govern the *Hydragrammas*, as if each hybrid, its image and its name, was a whole and single world inside the world. Worlds in eternal cosmogony, in eternal refounding, in eternal nomination. After all, words can both found and destroy worlds. The very word of the title is a neologism created by the artist: a combination of “Hydra” with the Greek postpositional *grámma*, which means “character of writing, engraved sign, letter, text, inscription.” In Greek mythology “Hydra of Lerna” is a hybrid monster with a dragon body and serpent heads which Heracles (or Hercules, in Roman mythology) destroyed in his second task. Each severed head originated two others, as an eternal rebirth, like an eternal and repeated foundation, like a recurring tautology.

A gift from the gods or the extortion of their privilege, writing, in myths from different cultures, is borne from the dream to become like the god who deciphers and creates worlds, from stealing the fire of the revealing word, from freezing the fugacity of speech and establishing its meaning. To conjure, finally, ephemerality and absences, silence and ignorance. The various systems and traditions of writing are different answers to this conjuration. Condemned by some, hailed by others, writing bears the sign of this immoderation. Writing is the same as capturing words and getting constantly lost in the labyrinths of this capture.

There are endless reports on the boldness and fury caused by it: the gods trembled with rage when Cage Jie, in China, drew the first characters revealing in them the secrets of the world. The Hebrew God would punish the men who wanted to build a tower, Babel, to cross the boundaries between human and divine, to reach the Word that translates men and world without any mistakes. Socrates condemns writing in the Phaedrus, which, unlike speech which “observes the characteristics of future listeners, [the written word] does not know before whom it is advisable to speak or be silent.” The writing is a *Pharmakon*, poison and antidote: written texts would lead to an unlimited number of interpretations with dubious meanings; instead of assisting memory it would condemn us to forget the Truth. (If any writing is allowed in the Platonic universe, it is as inscription of the original truth of the soul, accessible through reminiscence.)

“The serpent’s writing”—we could thus translate the neologism “Hydragrammas”—intertwines different traditions of writing, rethinking the complex relationship between word, image, and drawing: such as that between Western phonetics (with the Greeks, writing would be increasingly converted into abstract signs of sounds) and ideographs (like the ancient and Eastern writings that draw the world as much as they name it).

In its uniqueness, the serpent writes worlds, undoing the hierarchy between object, its image, and the word naming it. It destroys the articulation promised in its origin, between the truth of things and the truth of discourse, which would make possible the perfect “translation” of existence. In the severed and reborn heads, things and beings hesitate under the vagueness of a nomination, they awake terrible meanings, their fears and tenderness, their silence and hermeticism. It is around this silence that word and image give themselves to one another in unpredictable movements, articulating themselves in infinite meanings, divergent and transversal, in an indomitable and renewable fable. *Hydragrammas* is the writing of the inarticulate remains, of that which can not be expressed by languages, but that, like any work of art, wants to be shared.

Similarly, in the signs on Japanese paper (Untitled, 1976), the characters of our phonetic writing—

letters of the alphabet, accent and punctuation marks—are above all images. Placed on a wall in random order, it is up to us to find the thread of Ariadne in the labyrinths of writing, to combine the characters in the joy of an ever recommenced childhood (the reborn heads of the serpent), to build meanings and silences, to explore both the transparency of the word and the power of its opacity.

The deictics' paradox

Right now (what a word, now, what a stupid lie)
Júlio Cortázar, *As babas do diabo* [The Droolings of the Devil]

From where I am I have already gone
Manoel de Barros, *Livro sobre nada*

Images woven with other images and statements, mirroring surfaces. A poetics that questions time and its enigmas, presence in its absences. In the work presented at the 24th São Paulo Art Biennial (1975-1977), a complex process of appropriation and exchange of letters and postcards was established between Sonia, inhabitants of distant towns, and the institution. The artist would send 400 postcards (dating from 1900 to 1960) from several Brazilian cities to their inhabitants picked at random from address lists. On the back of each card, she asked the recipient to send to Fundação Biennial a card from the present day corresponding to the place depicted on the original postcard. To the institution, she would send a request for the acceptance of that work in the São Paulo Art Biennial and photocopies of old postcards from unknown people. In the exhibition space there could be found: the correspondence exchanged between Sonia and the Biennial administration; the postcards sent from the residents who answered her request; a videotape with images of the postcards sent; the postcards from people and their photocopies; a 1923 road map of the State of São Paulo, the state where the Biennial takes place.

The work is built from a series of negotiations including the art institution and the inclusion of a distant public unaware of the art system. A practice which, decades later, would become common and which is ordinarily called “relational” and “contextual.” It is constituted by an anticipation of a networked exchange of information and images. A web of relations of distance and proximity which relativizes the notion of place as an anchoring point in the world by placing it like the images, personal and collective, circulating from it around the globe. A web of times that intersect, questioning the idea of presence as the here and now where I find myself.

An intricate net in which the deictics indexing time (now, before), space (here, there), the address of someone (me, you, he, us) or something (this, that), does not happen without paradoxes, superpositions and undecided intersections. If deictics—these pronouns and presentational figures of speech—make reference to the situational context and to the very discourse through the presentation of something or someone, Sonia multiplies and shuffles situations and utterances, times and spaces, presences and absences. Nothing can be named without ambiguity: here is no different from there; the “no-more” confronts the “not-yet”; this blends with that; me with you. A paradox that is typical to the fugitive “now,” only able to be present in its own sentence. Between an instant and its multiplication, something has already passed and differences settled.

The indexes of her uncertain humanity

The mystery of this now, of this “stupid lie,” had also seduced photography, which believed it was

able to freeze the moment with a mechanical and neutral eye. Comprised of trace-images and erratic, serial fragments, photography is actually vague, suspicious and irresolute. It does not promise us the world or a subject identical to itself: it is a vestige of any kind of existence, silent and insignificant. Interfering without permission in the nature of things, it suspends their temporal flow, the event in the act. An ambiguous intermittence, it is the "no more" as a material vestige of this world "here" where we wander about with our anxieties and our joys; it is the "not yet" of an event which, deprived of duration, does not happen. Or it is perhaps a "now-elsewhere," distant and unreachable, like a phantasmatic vanishing point in which the conclusion of the paralysed event would take or is taking place, where the subject searches in vain for his reflection. An indexical sign, for Charles Peirce, like smoke to fire or a footprint to step; analog photography, in its photochemical process, has a physical and existential contiguity with that which it photographs. In order to depict something it is necessary for this something to emit rays in order to imprint its luminous emanations on the photosensitive film. Light there has a carnality, although elusive. The photographed body, in turn, is as opaque as it is diaphanous, it is a reflective surface, as a crossing, of a strange translucence as if it were impenetrably compacted.

"Situações negativas" ["Negative situations"] (1976-1984) is a group of six installations that questions photography in its more dilated extensions, once again in dialogue with art history (statues of Paris, Mantegna's painting *Cristo in scurto*, sculptures from Jardin des Tuileries). The body of light, which passes through the photographed body and is printed on the gossamer surface, reveals the frailty, the imprecision and the phantasmagoria of a humanity which, in order to exist and be recognized as such, must transform their heroes into monuments through art (O Passo, O Salto, A Queda [*The Step, The Leap, The Fall*]). The images of art, their claim to become perennial, are confronted with the death implicated in photography – in the "this was" of Roland Barthes (*O Veículo* [*The Vehicle*]). Fragmented perception aligns with the photographic fragment (*O Passeio* [*The Walk*]). The camera is made explicit as a watchful eye, controlling and rounding up (*A Marcha* [*The March*]). The indexical character of photography is reflected in its symbolic connotations.

In *Inverso*, more than 700 images (photographed over six years) of tracks left by airplanes in the skies over Europe, form a single skyline. Over this mosaic of 700 skies from different times and places, two rainbow arcs sparkle. These arcs are created by the breaking of light from a slide projector, by use of a prism. Index (the track of the plane) on index (photography), writing on writing of light, photography folds onto itself in internalized resonances: it asks its power of repetition and difference, of recollection and amazement.

Sonia cites Don DeLillo in the book *"Underworld"* (1997): *"the condensation in the sky was the only sign of human endeavor as far as he could see."* To this visible sign of the human effort, in its dreams of flying (the aircraft trail), we could associate that which, in the shadows of a cave in firelight, a man marked for the first time the surface of the rock. He reached out and touched the skin of the wall, blew with his mouth the pigment over his own hand and took it away. He saw, in the silhouette of his absent hand, the first image of himself: the index of his own and uncertain humanity. In this founding gesture, as Mondzain affirms, the bipedal animal became human. He was, at once, a producer and object of the image, author and spectator of his humanity, inscribing it into a time that would outlive him. That man is "the first spectator, that is, the one who enters the history he will inscribe, tell and share. Images and men were born together."

Marisa Flório Cesar
November 2011

MONDZAIN, Marie-José. *L'Image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002. p 14

LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações/Lei forma acontecimento*. Translated by Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.19.

The first experiments were made in 1974 by Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado and Fernando Cocchiarale, and a few months later by Letícia Parente, Paulo Herkenhoff and Miriam Danovski. The group made around forty videos, filmed by Jom Tob Azulay, who owned a Sony Portapak camera. Half of those videos was made by Sonia Andrade and Leticia Parente. Part of the group participated, in 1975, in the exhibition *Video-Art* presented in four institutions in the United States: Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, Philadelphia; The Contemporary Arts Center/Cincinnati, Ohio; Museum of Contemporary Art/Chicago, Illinois; Wadsworth Atheneum/Hartford, Connecticut. Five Brazilians took part in this exhibition: four from the pioneering group of Rio de Janeiro (Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale) and Antonio Dias, who made a video in Milan, where he lived.

COCCHIARALE, Fernando. Depoimento de Fernando Cocchiarale sobre o começo da videoarte no Brasil [Report by Fernando Cocchiarale about the beginning of videoart in Brazil]. In: Ivens Machado. *Encontro/Desencontro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Oi Futuro, 2008. p.76.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Translation Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*. In: *As palavras e as coisas/ uma arqueologia das ciências humanas*. Translated by Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MONDZAIN, Marie-José. *L'Image peut-elle tuer?* op.cit.

BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Translated by Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. p.69.

PLATÃO. *Fedro*. In: *Diálogos*. Translated by Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, p.178.

CORTÁZAR, Júlio. *As babas do diabo*. In: *As armas secretas*. Translated by Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 63.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p.71.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator* . De la fabrication à la manipulation des images. Paris: Éditions Bayard, 2007.

“ The eye- it cannot choose but see;
we cannot bid the ear be still;
our bodies feel, where’ver they be,
against or with our will “

William Wordsworth 1

Ao utilizar a imagem-padrão de TV e vídeo conhecida como *Color Bar* (escala de cor) e que é o regulador de intensidade das cores e luzes transmitidas pelo monitor de TV como elemento estrutural na concepção de uma de suas *vídeo-instalações*, Sonia Andrade realiza de um só golpe uma notável experiência de cor, luz, espaço, e também poética.

Como sabemos, esta escala de cores utilizada para meios eletrônicos teve sua origem quando surgiram os processos de cor na fotografia: a cartela contendo as cores primárias, mais o preto e o branco, quando inserida no campo fotografado permite fidelidade ou variações virtualmente infinitas no processo cromático de revelação da imagem fotográfica. Escalas de cores existem também para os meios gráficos de impressões e funcionam para regradar as tonalidades e matizes de cada cor a ser impressa e é através do princípio de superposição de cores que as imagens impressas por rotativas mecânicas são obtidas. A fotografia à cores no cinema quando criada, obedeceu princípios semelhantes e desenvolveu variados processos de cor para a projeção do celulóide nas telas. O mais sofisticado deles, o processo *technicolor*, que utilizava três negativos: amarelo, azul e magenta e foi o processo de cor que, através de seus elevados cromas, deu à projeção do celulóide uma qualidade ilusionista e próxima ao fenômeno de suspensão das imagens no espaço.

Apropriando-se do ícone eletrônico *color bar* e ao projetá-lo do alto do teto em posição perpendicular a retângulo no chão feito de meticuloso aglomerado de cristais de rocha, Sonia Andrade executa uma operação singular acerca da imagem ao projetar essa imagem sobre área de prismas diáfanos e receptores à luz: as propriedades óticas do cristal recebem a imagem através da luz e que, por refração, altera o cromatismo dessa imagem de maneira orgânica e fracionada.

Ao vivenciarmos a vídeo-instalação da artista, área de fractais de cor e luz no chão do espaço escuro percebemos, então, a formação de uma *contra-imagem* que contemplamos e que ao mesmo tempo passa a ser projetada em nós, espectadores. Assim, todo o campo de cristais é transformado em uma espécie de retro-projeção cinética e altamente sensorial provocadas pela incidência de luz da projeção que contém a imagem inicial, ou seja, esse campo que também podemos chamar de relevo fractal passa a funcionar como uma *contra-projeção* de maneira semelhante à experiência da TV, onde, nós, os espectadores é que somos banhados pela projeção de luz que emana da TV. “ Com a televisão o espectador é que é a tela”, dizia admiravelmente Marshall McLuhan ao diferenciar o fenômeno da projeção no cinema e na televisão.

No uso utilitário da TV ou vídeo, o *color bar* nos permite regular manualmente as intensidades das cores no vídeo ao ponto de literalmente ser possível saturar ou dispersar o croma de cada cor transmitida pela luz.

Experiência transformadora sobre um dos fenômenos ópticos mais importantes desde a *câmera obscura* e que é a fantasmagoria da projeção de imagens através da luz. De contundente simplicidade e precisão, a instalação de Sonia Andrade realiza uma transformação na cor-luz ao potencializar através dos cristais uma propriedade fundamental da cor que é o croma (do grego *chrôma*): propriedade luminar da cor e seu poder de dispersão. A cor-luz vinda do projetor de vídeo e incidindo sobre os cristais produz simultaneamente refração da cor e da imagem. Croma em suspensão.

Nenhuma obra anterior de Sonia Andrade está explicitamente baseada nos problemas formais da pintura ou do quadro. Suas novas vídeo-instalações, entretanto, tocam de cheio a questão da cor e forçosamente nos fazem pensar na problemática recorrente sobre as possibilidades da pintura após esgotamentos e renovações ao longo de toda a história da arte no séc.XX. Longe de querer associar, e mesmo que de modo oblíquo, a experiência de Sonia Andrade com as discussões sobre a condição atual da pintura. O que nos parece inevitável, entretanto, é não deixar de refletir sobre o papel importante das *démarches* das vanguardas modernas, como constatamos na produção da arte atual e mesmo em sua hegemônica idéia de contemporaneidade.

O ano de 1974 foi marcante para a expansão do que hoje conhecemos como *vídeo-arte*. Neste ano, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, realizou um grande evento intitulado “*Circuitos Abertos: Uma Conferência Internacional Sobre o Futuro da Televisão*”², do qual participaram artistas, críticos, acadêmicos e produtores de televisão como Nam June Paik, Allison Simmons, Hollis Frampton, Vito Acconci, John Baldessari, Harald Szeeman, Keith Sonnier, Richard Serra, Bruce Nauman e muitos outros. Foi a partir desse simpósio que o movimento de *vídeo arte* ganhou maior reconhecimento institucional, ainda que, na época, muitos museus americanos e europeus já incorporassem vídeos e vídeo-instalações em suas coleções. Até aquela data, a linguagem de vídeo como meio de expressão individual e diferente da televisão transmitida e controlada por estações, ainda era alvo de certa hesitação conceitual no circuito de arte, muito embora, artistas como Nauman, Serra, Sonnier, já realizassem filmes independentes e vídeos desde o final dos anos sessenta.

É importante assinalar que a legitimação institucional da *vídeo-arte* surge, não sem conflito, como um fenômeno pós *cinema estrutural* ou *cinema independente* dos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e Europa (Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Peter Kubelka, Carolee Schneeman, Ken Jacobs, Marcolm Legrice e outros) e também como manifestação pós minimal arte norte-americana. Poderíamos também considerar a importância do cinema *underground*, porém, não é nosso propósito aqui alongar papel da história deste cinema versus o advento da vídeo-arte.

Curiosamente, é também nesse ano que um grupo de artistas plásticos brasileiros como Sonia Andrade, Letícia Parente, Anna Bela Geiger, Fernando Cocchiarale, Ana Vitória Mussi, Paulo Herkenhoff, Mirian Danovsky e Ivens Machado realizam os primeiros vídeos no país. São os precursores de uma linguagem que internacionalizava-se, e que, no Brasil, em terreno já aplainado pelo caráter experimental das vanguardas do final dos anos 50 e ao longo dos 60 (incluindo a experiência do chamado *cinema marginal*) e que passa a integrar o repertório de expressões e suportes que firmaram a idéia de arte contemporânea a partir de então.

A produção de obras de Sonia Andrade, entretanto, seguiu caminho próprio, multifacetado, e como diz Fernando Cocchiarale em seu texto “*Pedra Especular*”³ sobre a obra da artista e que consta nesta edição:

“ Sonia lança mão, de acordo com as questões que quer tratar, de meios e materiais tão variados, que seria impossível estabelecer sua identidade estilística e formal. Desde o início de sua carreira, há quase trinta anos, como uma *bricoleuse* ela se apropriou de objetos, cartões-postais; usou o desenho, a caligrafia, imagens fotográficas e vídeo. É, pois, uma artista cuja obra não pode ser associada a um único meio, ainda que nos últimos anos tenha mostrado, sobretudo, videoinstalações”.

De fato, não podemos definir toda a gama de meios expressivos no processo criativo de Sonia Andrade, mas, certamente podemos localizá-lo no caráter experimental assumido pela arte brasileira, que, ao eliminar as fronteiras que delimitavam as categorias artísticas, inaugurou as potencialidades inter-relacionais para as artes.

Apropriação é um fator importante em todo o conjunto de obras de Sonia Andrade.

Sendo um derivado dos *Ready-Mades* de Marcel Duchamp, o conceito de *Apropriação* expandiu-se e tem sido utilizado por muitos artistas até hoje na intensificação da idéia arte-vida e na relação da arte com o mundo social: *anti-arte, performances, intervenções, site-specific, instalações*, são conceitos variantes e adjacentes do universo experimental e assumido por aquilo que constitui a arte contemporânea. Porém, o gesto que caracteriza uma *Apropriação* difere em muito do gesto neutro de “escolha” do *Ready-Made* de Duchamp. Tal como escreveu Octávio Paz 4 :

“ Os *Ready-Mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo simples ato de escolhe-los, os convertem-nos em “obras de arte. Ao mesmo tempo, esse gesto dissolve a noção de obra. Contradição é a essência do ato;.... É um ato de reconhecimento; Duchamp seleciona um objeto manufaturado; ele inscreve seu nome como um ato de negação e o seu gesto é um desafio....No final o seu gesto é filosófico, ou melhor, é mais um jogo dialético do que uma operação artística... O *Ready-Made* não é só um jogo dialético; é também um exercício ascético, um meio de purgação. Ao contrário das práticas dos místicos , a sua finalidade não é a união com o divino e a contemplação da verdade maior: é um *rendez-vous* com ninguém e seu objetivo maior é a não-contemplação.”³

Apropriações são operações de escolha muito precisa que o artista faz para obter deslocamentos semânticos ou poéticos de um objeto, signo, ambiente ou ícone. Ao “deslocar” um objeto de seu contexto ou função original, o artista quer dar-lhe um significado que junte-se à poética de seu processo criativo, seu imaginário. Trata-se assim, de uma revelação imprevisível e que, na atribuição que o artista lhe confere, o objeto é transladado de forma irreversível de seu sentido original. Transmutação semântica.

Creio que Hélio Oiticica foi o primeiro artista brasileiro a formular e integrar o caráter das *Apropriações* ao seu complexo programa de obras na qual desdobrava conceitos e invenções uns sobre os outros. Foi na sua série de Bólides que Oiticica começou a incluir problemas novos para potencializar e inter-relacionar suas invenções.

A primeira apropriação que Oiticica realiza e propõe como tal é um Bólido Caixa de 1966- *Apropriação* N.1 e trata-se de um objeto de uso utilitário em construções: é aquela caixa de madeira , de construção bem despojada (e que não deixa de ser um Ready Made) a padiola que uma dupla de operários enche o seu interior para transportar argamassa ou cimento no trabalho de construção. Para Oiticica, o objeto utilitário que só pode funcionar à quatro mãos, continha, um explícito potencial participativo. Sem fazer qualquer modificação no objeto e fazendo-o funcionar dentro de galeria de arte da mesma maneira que no seu contexto original, o artista propõe *o ato* e vivência da experiência inicial do objeto, enquanto possibilidades lúdicas e sensoriais vividas à dois.

Outra obra que faz parte do conjunto de suas *Apropriações* é o Bólido-Luz N.1 “ Plastiscopio” *Apropriação* N.3 de 1966 , também a partir de um objeto utilitário: uma luminária feita com um cilindro de acetato impresso com o motivo de uma locomotiva à vapor em movimento.

Os Bólides, enquanto “trans-objetos”, elaboravam a questão da “corporização da cor” e sob estes conceitos, Oiticica realizou as primeiras séries de Bólides Caixas em 1963; estruturas muito construídas, pintadas e manipuláveis. Em seguida inicia os Bólides Vidros, onde recipientes de vidro, garrafas, garrafões contendo pigmentos em pó e terras vermelhas, e que por vezes colocava um recipiente dentro do outro, eram também estruturas manipuláveis pelo espectador. Oiticica começou

a escolher os recipientes de vidro para os Bólides em lojas de utensílios químicos de segunda-mão: escolhia cubas e garrafões que continham ácidos e em alguns cortava os gargalos e aproveitando o diâmetro maior da forma; utilizou também *containers* inusitados como os jarros de vidro retangulares utilizados em baterias de navios para o Bólido Vidro “Metamorfose” de 1965, vidros de loção de barba, vidros de goma arábica para os Bólides “Gemini I”, “Gemini II” e “Gemini III” também em 1965, realiza com uma garrafa de licor o Bólido em Homenagem à Mondrian, e ainda, garrafas de gin para o Bólido dedicado à Pierre Restany.

É na construção dos Bólides (sejam de madeira ou vidro) que Hélio Oiticica começa a utilizar objetos já fabricados e é na progressão dessa ordem e série de obras que ele passa a mesclar formas que desenha e constrói com outras que são como *object-trouvé*: não apenas os variados recipientes de vidro, mas, também, as telas de nylon, os plásticos, as terras, e os poemas que inscreve em vários Bólides. É na contínua exploração da idéia do “trans-objeto” que Oiticica chega aos Bólides que são sub-titulados por ele como Apropriações, ou seja, uma ordem conceitual adjacente à outra, porém, sem causar uma “fissura semântica” como comenta Claude Levy-Strauss no famoso diálogo “Arte Natural e Arte Cultural” 5 com George Charbonier, a propósito do Ready-Made de Marcel Duchamp.

Em 1966, Oiticica realiza Bólido Caixa- *Apropriação* N.2 e que em operação semelhante à primeira *Apropriação* N.1 toma um objeto da vida cotidiana para dar-lhe significado extra e que onde acrescenta um terceiro conceito para melhor defini-lo enquanto “trans-objeto”: *consumptível*, (aquilo que se pode consumir). É o Bólido feito com cesta de arame para guardar ovos e contem ovos reais e era um objeto popular que se encontrava nas feiras-livres no Rio de Janeiro no anos 60.

Outro aspecto curioso das variantes conceituais dos Bólides de Oiticica é o uso da imagem que faz em alguns deles. O Bólido em “Homenagem à Cara de Cavalo”, por exemplo, tem como componente principal a fotografia de Cara de Cavalo assassinado pela polícia do Rio de Janeiro em 1965 e publicada nos jornais da época. Oiticica utilizou esta fotografia, porém, não podemos dizer, que, neste caso a utilização da imagem constitua para ele uma forma de *Apropriação*, pois a operação em jogo ali não é de transformação da imagem, ainda que, a imagem de Cara de Cavalo tal como usada por Oiticica naquela obra viesse a constituir um dos mais importantes paradigmas sobre o sentido trágico-social na arte brasileira.

Realiza ainda o Bólido Lata, também *consumptível* e que consiste de mais um objeto utilitário da vida urbana: as latas de fogo que sinalizavam ruas e estradas à noite. Sobre esta obra Oiticica faz a seguinte descrição e reflexão:

“...é a obra que eu isolei na anonimidade de sua origem – existe aí como que uma “apropriação geral”: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra”, ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos pela cidade: juro que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno”. 6

UT PICTURA POESIS

ou, poema pictura loquens, pictura poema silens 7

Fiz uso desses aspectos na obra de Helio Oiticica para tentar demonstrar o papel diferente que *Apropriações* assumiram na obra de Sonia Andrade e a via que escolheu dentro de sua produção para articular e realizar obras utilizando objetos ou imagens que a artista encontra e incorpora à outro (s), e criando assim uma rede de significados e relações. Trata-se de processo de ordem analógica, de configurações poéticas, onde a justaposição de um objeto à outro e com outro não produz

um objeto final como fusão formal ou semântica.

A sua numerosa série de quase cem objetos, intitulados *Hydragrammas* e realizados entre 1978-1993, consiste de objetos que Sonia Andrade encontrou e que, através de procedimento quase unicamente mental elaborou relações entre cada um deles; utiliza-os como formalmente os encontra. Em nenhum dos objetos dessa série a artista fez uso de desenhos, planos de construção como habitualmente fazem os artistas. São operações de pura reflexão e imaginário poético que resultam em absurdas e imprevisíveis construções.

São *assemblages* inesperadas, de caráter inconceito, feitas de *objets-trouvés* ou buscados pela artista e que diferem radicalmente de operações conceituais per si.

A artista criou a palavra *Hydragramma*, para definir a sua operação ideogrâmica a partir da palavra *hydra* (figura da mitologia grega: a serpente que Ulisses enfrenta no labirinto). Hydra + ideograma. A hidra é multiforme, um monstro de muitas cabeças, muitas vidas. A palavra define muito bem o sentido dos múltiplos signos que envolvem essa construção visual e poética, que, em última instância, nos oferece um panorama caleidoscópico de imagens.

Com muito rigor, exige sempre exibi-los em sua totalidade, para que seja evidente a importância dos amálgamas imagéticos que contém e para que possam ser elaboradas em grande conjunto pelo espectador. Os *Hydragrammas* foram meticulosamente criados e ordenados de forma muito específica para serem mostrados: o espectador inicialmente vê o objeto, em seguida vê uma imagem em cromo fotográfico do próprio objeto e finalmente lê uma palavra, que a artista propõe que o espectador a relacione ao objeto: um objeto, sua imagem fotográfica, uma palavra. A inclusão de uma única palavra para cada objeto e sua imagem não é estratificada como mero componente léxico da operação tríplice que a artista executa. A palavra vai trabalhar com o objeto e sua imagem fotográfica em nosso imaginário, em nossas vivências.

A gênese dos *Hydragrammas* encontra-se na intimidade da artista com importantes obras do universo da arte que a artista fixou e juntou aos seus próprios pensamentos pictóricos, espaciais e poéticos. À primeira vista, os *Hydragrammas* de Sonia Andrade poderiam evocar um parentesco com objetos anárquicos de espírito *Dada*, porém, o seguimento da experiência, rápido nos revela o caráter polimorfo que o objeto oferece, conduzindo-nos a uma espécie de labirinto de signos.

A presença da palavra é uma chave-mestra para entrada nesse universo feito de objetos, em sua maioria muito conhecidos, porém, através de sistema de relações analógicas, são descontextualizados de seu sentido original.

A expressão latina de *Ut Pictura Poesis*⁷ de autoria de Horácio em “*Ars Poética*”, quer dizer: “*Pintura Como Poesia*”, ou, inversamente “*Poesia Como Pintura*”. A frase de Horácio vem da formulação do poeta grego Simonedes de Keos e que foi registrada por Plutarco (um século após Horácio), em seu trabalho “*De Gloria Atheniensium*” e que re-introduz a formulação original de Simonedes de Keos:

“*Poema Picture Loquens, Pictura Poema Silens*”.

“*Poesia é Pintura que Fala, Pintura é Poesia em Silêncio*”

Como podemos ver, é muito antigo o significado das relações entre as diferentes artes e é nesse sentido que consideramos importante reiterar a importância que teve para as artes e vanguardas modernistas, o estudo sobre o ideograma chinês “*O ideograma como meio para a Poesia*”⁸ escrito pelo sinólogo norte-americano Ernest Fenollosa em 1908 e só publicado no ocidente em 1936 por iniciativa do poeta Ezra Pound explica que :

“...nesse processo de composição, duas coisas quando justapostas não produzem uma terceira coisa, mas, sugerem uma relação fundamental entre elas”.

Sonia Andrade estudou e praticou caligrafia japonesa, conhece os princípios do *canji*, e coleciona gravuras japonesas. Não seria infundado, portanto, entender parte de seu processo criativo como veia e via poética que pratica: a presença de fragmentos que extrai de poemas do poeta inglês John Donne (1562-1731) e os inclui como elementos estruturais em suas *vídeo-instalações* é uma evidência deste princípio poético em sua expressão artística.

É muito conhecida a influência e expansão do processo de composição poética chinesa na arte ocidental e sobretudo na literatura revolucionária modernista de Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot, E.E. Cummings, no cinema de Sergei Eisenstein e nas suas teorias sobre montagem de imagens, no pensamento e música de John Cage, em Anton Werber, Stockhausen, na arte de David Medalla, no poeta concreto britânico Don Sylvester Houedard.

A poesia concreta, uma das maiores expressões da cultura do Brasil e pioneira no mundo, através de seus principais protagonistas como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grünwald, teve contacto íntimo com os princípios do ideograma chinês e suas conseqüentes realizações, senão, devidamente reconhecidas até hoje pelo mundo acadêmico brasileiro, continuam recebendo ampla difusão mundo afora.

O princípio do ideograma fala de “*duas coisas quando justapostas*”. Duas coisas, que podem ser duas imagens, dois objetos, duas palavras, que, quando justapostas não produzem uma terceira imagem final, como no produto híbrido, definição da botânica e biologia para cruzamento de espécies vegetais ou animais.

É com esta perspectiva que vejo a operação com a imagem realizada pela a artista na sua *vídeo-instalação* onde utiliza a imagem do *Color Bar*. Uma relação de imagem com imagem que resulta em *contra-imagens*.

A *contra-imagem* de que falo e que Sonia Andrade logra produzir neste trabalho e em outras vídeo-instalações que faz, é, ao meu ver, justamente a “tensão” elaborada pelas imagens e que representa a atuação de uma via estética sem cânones e que assume verdadeiramente, aqui, o caráter de *obra aberta*.

Um de seus *Hydragrammas*, um objeto que consiste de uma pequenina tela, tinta preta e um pincel. Desmontando o objeto pincel e soltando todas as suas cerdas, a artista pintou pequenas linhas muito finas na superfície da tela utilizando uma cerda, que embebia de tinta para cada linha desenhada e deixando sempre o finíssimo pêlo junto ao fio de tinta. Uma linha, um pêlo, até a saturação do espaço branco da tela.

Atrás da pequena tela, encontra-se o cabo que restou do pincel e em um saquinho transparente estão guardados todos os fios restantes do pincel. A palavra que escolheu para relacionar com essa construção é: FOURREUR.

Outro Hydragramma: uma pequena tela enfaixada por estreita e longa tarlatana pintada de cinza-prata. A faixa de gaze, envolve a tela em várias direções em operação semelhante à feitura de um curativo. PENSEMENT.

Mais outro: a partir de uma tela que mede 75cm X 55cm, a artista, desfiou cada fio da medida vertical e cada fio da medida horizontal e em seguida emendou um a um e enrolou fio por fio em 2 carretéis de madeira correspondentes aos sentidos verticais e horizontais do tecido original da tela. Desfazer para fazer.

Nem tudo são ideogramas e apropriações. A obra de Sonia Andrade nos fala do mundo da arte. Dos materiais da arte. Dos equipamentos espirituais da arte. Em época de hegemonia conceitual, de historicismos, de publicidade e popularização da arte, o rigor de suas proposições confirma o exercício necessário que faz revelar o frescor da experiência da percepção.

Tal como a metáfora do espelho-retrovisor, o trabalho de Sonia Andrade nos confirma a sincrônica idéia de tempos: no presente, avançamos em direção ao futuro olhando simultaneamente para o passado.

Acervo e repertório. Ideário.

Sua relação com o mundo grego é brilhantemente demonstrada no texto de Laymert Garcia dos Santos 9 para as vídeo-instalações intituladas: *Périplo, Olimpo, Vênus, Apolo*, e apresentadas há poucos anos na exposição “*goe, and catche a falling starre*” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

“ Tomadas isoladamente, suas vídeo-instalações surgem como obras complexas e pertinentes, nas quais as questões do mundo grego, berço da arte ocidental, adquirem surpreendente consistência quando articuladas a questões eminentemente contemporâneas.”

Em uma das obras de arte mais importantes dos últimos tempos, o filme “Histoire(s) du Cinema” de Jean-Luc Godard 10, demonstra como obras de arte atravessam os tempos contidas em outras:

“... como o cinema italiano pode tornar-se tão grandioso, já, que, tudo, de Rossellini à Visconti, de Antonioni à Fellini não registrou apenas o som com imagens ? Uma única resposta: a língua de Ovídio, Virgílio, Dante e Leopardi, passaram por essas imagens”.

Mais ainda, e no mesmo filme, Godard nos apresenta William Falkner em forma de letreiro-imagem:

LE PASSÉ
N'EST
JAMAIS
MORT

IL N'EST
MÊME
PAS
PASSÉ

1. WORDSWORTH, William em "The Medium is the Message", Marshall McLuhan, Quentin Fiore-1967, Bantam Books, New York, London, Totonto.
2. DAVIS, Douglas e SIMMONS, Alice, organização " The New Television: A Public/Private Art", MIT Press, 1977, Cambridge, Massachussets.
3. COCCHIARALE, Fernando em "Pedra Especular", catálogo "Sonia Andrade, Paço Imperial, 2003, Rio de Janeiro.
4. PAZ, Octavio em " Marcel Duchamp in Perspective" organização Joseph Masheck, 1975, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
5. LEVY-STRAUSS, Claude e George Charbonier em Natural Art, Cultural Art- "Marcel Duchamp in Perspective", organização Joseph Masheck, 1975, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
6. OITICICA, Hélio em Programa Ambiental, "Aspiro Ao Grande Labirinto", 1986, Ed.Rocco, Rio de Janeiro.
7. FILREIS, Alan em "Beyond the Rethorician's Touch: Stevens's Painterly Abstractions", 1992, American Literary History,
8. POUND, Ezra e FENOLLOSA, Ernest em " The Chinese Written Chracter As a Medium for Poetry", 1936, City Light Books, San Francisco.
9. GARCIA DOS SANTOS, Laymert, catálogo " goe, and catche a falling starre", 2002, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
10. GODARD, Jean-Luc em " Histoire(s) du cinema", volume III, 1998, Gallimard-Gaumont, Paris.

IMAGE and COUNTER-IMAGE
by Luciano Figueiredo, 2005

“ The eye- it cannot choose but see;
we cannot bid the ear be still;
our bodies feel, where’ver they be,
against or with our will “

William Wordsworth 1

When using the standard TV and video image known as color bar that regulates color and light intensities displayed on the television monitor as a structural element in the conception of one of her video-installations, Sonia Andrade accomplishes a remarkable poetic experience in color, light and space, all in one blow.

As we know of, this color bar used by electronic mediums had its origin when the color processes in photography appeared: the chart containing the primary colors plus black and white, when inserted in the photographed field, allows for fidelity or for virtually infinite variations in the chromatic process of development of the photographic image. Color scales also exist for graphic printing mediums and serve to regulate the shades and hues of each color being printed, and it is via the principle of superimposition of colors that the images printed by mechanical rotatory presses are obtained. When color photography appeared in the movies, it obeyed similar principles and a variety of color processes were developed for the projection of celluloid on screens. The most sophisticated of them, Technicolor, used three negatives – yellow, blue and magenta. Technicolor was the color process that, due to an elevated number of chromas, gave to celluloid projection an illusionistic quality which is close to the phenomenon of suspension of images in space; the sensation of the image floating in space would also be explored by three-dimensional cinema and much later by holography.

By appropriating the electronic icon of the color bar and projecting it from the ceiling, in a perpendicular position in relation to a rectangle on the floor made with the meticulous agglomeration of rock crystals, Sonia Andrade carries out a singular operation concerning the image: the optical properties of the prismatic crystal receive the image through light that, by refraction, alter the chromaticism of this image in an organic and fractioned way.

When we experience the artist’s video-installation – an area of color and light fractals on the floor of the dark space – we perceive the formation of a *counter-image* that we contemplate and that is simultaneously projected on the viewers. So, the entire field of crystals is transformed in a sort of kinetic and highly sensorial retro-projection provoked by the incidence of the projection light that contains the initial image, that is, this field that we can also call ‘fractal relief’ starts to function like a *counter-projection* in a way that is similar to the TV experience, when we, the viewers, are bathed by the projection of light that emanates from the appliance. “With television, the viewer is the screen”, admirably put by Marshall McLuhan to differentiate the phenomenon of projection in the cinema and in television.

In the utilitarian use of TV or video, the color bar allows us to regulate manually the color intensities in the video screen, to the point of literally being possible to saturate or to disperse the chroma of

each color transmitted by light.

This is a transformational experience concerning one of the most important optical phenomena since the *camera obscura*, which is the phantasmagoria of the projection of images through light. With eloquent simplicity and precision, Sonia Andrade's installation accomplishes a color-light transformation by potentiating, through the crystals, a fundamental property of color, which is the chroma (from the Greek *chrôma*), that is, the luminance property of color and its power of dispersion. The color-light coming from the projector and falling on the crystals simultaneously produces refraction of color and of image – chroma in suspension.

None of the previous works by Sonia Andrade is explicitly based on formal painting issues. Her new video-installations, however, directly touch the question of color and inevitably make us think of the recurring problematic on the possibilities of painting, after exhaustions e renovations occurred along the 20th century art history. We do not wish to associate, not even in an oblique way, Sonia Andrade's experience with discussions on the current situation of painting. Nonetheless, what seems inevitable is to go on reflecting about the important role of the *demarches* suffered by modern avant-gardes, as one can verify in the current artistic output and even in its hegemonic idea of contemporariness.

The year 1974 was a milestone in the expansion of what is known today as *video-art*. In that year, the New York Museum of Modern Art organized a major event bearing the title *Open Circuits: An International Conference About the Future of Television* (2) that counted with the participation of artists, critics, scholars and TV producers – Nam June Paik, Allison Simmons, Hollis Frampton, Vito Accocci, John Baldessari, Harald Szeeman, Keith Sonnier, Richard Serra, Bruce Nauman and many others. After this symposium-event, the video-art movement obtained wider institutional recognition, even though at that time, many American and European museums had already incorporated videos and video-installations into their collections. Until that date, the language of video as a medium of individual expression, differently from the television that is broadcast and controlled by TV channels, still remained an area of conceptual hesitation in the art circuit, although artists like Nauman, Serra and Sonnier had already been making independent films and videos since the late 60s.

It is important to point out that the institutional legitimization of video-art has not emerged without conflicts, a phenomenon derived from the *post-structural cinema* or *independent cinema* in the US, Canada, England and in other European countries (Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Peter Kubelka, Carolee Schneeman, Ken Jacobs, Malcolm LeGrice and others) and also from the American *post-minimal art* manifestations. One should also consider the importance of the *underground* cinema, but it is not our purpose here to extend ourselves over the historic role of this kind cinema versus the advent of video-art.

Curiously enough, it also in that same year that a group of Brazilian visual artists – Sonia Andrade, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ana Vitória Mussi, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski and Ivens Machado – created the first videos in the country. These are the fore-runners of a language that was getting internationalized and that, on a terrain previously leveled by the experimental character of the avant-gardes of the late 1950s and 60s in Brazil, this including the experiments of the so-called *marginal cinema*, starts to integrate the repertoire of expressions and supports that affirmed the idea of contemporary art from then on.

The creation of Sonia Andrade's works followed her own personal, multifaceted path and, as Fernando Cocchiarale wrote about the artist's work included in this catalogue, in *Specular Stone*:

"Sonia Andrade uses, according to the issues she wants to tackle, such a variety of mediums and materials that it would be impossible to establish her stylistic and formal identity. Like a *bricoleuse*, since the beginning

of her career, almost thirty years ago, she has used objects, postcards, drawings, calligraphy, photographic images and video. She is, therefore, an artist whose work cannot be associated with a sole medium, although lately she has been mostly showing video-installations.”

Actually, we cannot define the whole gamut of expressional means in Sonia Andrade’s creative process, but we can certainly locate it within the experimental character adopted by Brazilian art, which inaugurated inter-relational potentialities for the arts by eliminating the borders that delimited artistic categories.

Appropriation is an important factor in Sonia Andrade’s body of work.

A derivation of Marcel Duchamp’s ready-mades, the concept of appropriation has expanded and has been widely used by many artists up to this date in the intensification of the idea of art-life and in the relation of art with the social world: anti-art, performances, interventions, site-specific works and installations are variational and adjacent concepts of the experimental universe adopted by that which constitutes contemporary art. Yet, the gesture that characterizes an appropriation differs greatly from the neutral gesture of ‘choosing’ an object, as in Duchamp’s ready-made, according to an observation by Octávio Paz:

“Ready-mades are anonymous objects that the gratuitous gesture of the artist, for the simple fact of choosing them, transforms into ‘artworks’. At the same time, this gesture dissolves the notion of work. Contradiction is in the essence of the act; (...) it’s an act of acknowledgment; Duchamp selects a manufactured object; he inscribes his name on it as an act of negation and his gesture is a challenge. (...) In the end, his gesture is philosophical, or better, it is more a dialectic game than an artistic operation. (...) The ready-made is not only a dialectic game; it is also an ascetical exercise, a way of purging. Contrariwise to the practices of the mystics, his goal is not the union with the divine and the contemplation of the ultimate truth: it’s a rendezvous with no-one and his ultimate goal is non-contemplation.” [4]

Appropriations are very precise choice operations effected by the artist in order to obtain semantic or poetic dislocations of an object, sign, ambient or icon. By ‘dislocating’ an object from its context or original function, the artist wishes to give it a signification that can be joined to the poetics of her creative process, to her imaginary. It is thus an unpredictable revelation where, in the attribution that the artist confers to it, the object is irreversibly translated from its original meaning in a semantic transmutation.

I believe that Hélio Oiticica was the first Brazilian artist to formulate and integrate the character of appropriations into his complex program of works in which he unfolded concepts and inventions one over the other. It was in his series of *Bólides* [Bolides] that Oiticica started to include new problems to potentiate and inter-relate his inventions.

The first appropriation that Oiticica carries out and proposes as such is a *Bólido Caixa, Apropriação n.1* [Bolide Box, *Appropriation #1*] from 1966. It consists of a utilitarian object used in constructions, a wood box of rough facture (and which is itself a ready-made) consisting of a four-shaft barrow carried by a couple of workmen to transport sand or crushed rock in a construction yard. For Oiticica, the utilitarian object that only works in a four-hand operation contained an explicit participatory potential. Without making any alteration in the object and taking it to function inside an art gallery in the same way as in its original context, the artist proposes *the act* and the initial experience of the object as ludic and sensorial possibilities to be experienced in pairs.

Another work that is part of his appropriations is *Bólido-Luz n.1, ‘Plastiscópio’, Apropriação n.3* [Bolide-Light #1, ‘Plastiscope’, *Appropriation #3*] from 1966, also created from a utilitarian object: a lamp fixture composed of an acetate cylinder displaying the printed motif of a steam-engine locomotive in motion. Removed from its original function, the banal lamp fixture is turned into a problem

of light and color in the order of Oiticica's *Bolides*.

The *Bolides*, as 'trans-objects', elaborated the question of 'color materialization', and, following these concepts, Oiticica created the initial series of *Bolides Boxes* in 1963 which were highly constructed, painted and manipulable structures. Next, he initiates the series of *Bólides Vidros* [Bolides Glass] where glass receptacles, bottles or flagons were sometimes placed one inside the other, containing powder pigments and red earths, and which were also structures that could be manipulated by the viewer. Oiticica started selecting glass containers for the *Bolides* in shops that sold second-hand chemical utensils: he picked bowls and flagons that contained acids and, in some cases, he cut off their necks to take advantage of the wider diameter obtained. He has also employed unusual containers like the rectangular glass jars used in ship batteries for *Bólido Vidro, Metamorfose* [Bolide Glass, Metamorphosis] from 1965; bottles of after-shave lotion and Arabic gum for *Bolides Gemini I, Gemini II* and *Gemini III*. Still in 1965, using a bottle of liqueur, he created *Bólido em Homenagem a Mondrian* [Bolide in Homage to Mondrian], and gin bottles were used in the Bolide dedicated to Pierre Restany.

It is in the construction of the *Bolides*, be it of wood or glass, that Hélio Oiticica starts to use pre-manufactured objects, and it is in the progression of this order and series of works that he initiates the blending with forms that he draws and constructs with others that are like *objets trouvés* [found objects]: not only the various glass containers but also nylon mesh fragments, plastics, earths and poems that he inscribes in various works. It is in the continual exploration of the idea of the trans-object that Oiticica gets to the *Bolides* bearing the subtitle *Appropriations*, that is, one conceptual order adjacent to another, yet without causing a "semantic fissure", according to Claude Lévy-Strauss's comment in his famous dialogue with George Charbonier, *Natural art, cultural art* (5), about Marcel Duchamp's ready-mades.

In 1966, Oiticica produces *Bólido Caixa, Apropriação n.2* where, in an operation similar to that of *Apropriação n.1*, he takes an object from everyday life to give it an extra meaning, adding a third concept to better define it as a trans-object: *consumptible* (that which can be consumed). This *Bolide* is made with a wire-mesh egg bowl containing real eggs – an object easily found in the Rio de Janeiro street markets in the sixties.

Another curious aspect of the conceptual variants of Oiticica's *Bolides* is the use that he makes of the image in some of them. The *Bolide* titled *Homenagem a Cara de Cavalo* [Homage to Horseface], for instance, displays as its main component the photo of *Cara de Cavalo*, killed in 1965 by the Rio de Janeiro police and published in the newspapers of that time. Oiticica used the photo, but in this case we cannot say that the use of the image constitutes a sort of appropriation, for the operation at stake is not the transformation of the image, although *Cara de Cavalo*'s image used by Oiticica in that work has ended up by constituting one of the most important paradigms related to the tragic-social sense in Brazilian art.

Bólido Lata [Bolide Can] is also a *consumptible*, using another utilitarian object of urban life: the fire-cans scattered as traffic signs along the streets and roads during the night. In describing this work, Oiticica made the following reflection:

"[...] It's a piece that I isolated in the anonymity of its origin – there is some sort of 'general appropriation': whoever saw the isolated fire-can as a work, will not fail to remember that seeing the fire-cans spread around town like cosmic, symbolic signs in the still of the night constitutes a 'work': I swear there is nothing more touching than these solitary cans illuminating the night (the inextinguishable fire) – they are an illustration of life: fire lasts for some time and then it suddenly dies away; but it is eternal while it lasts." (6)

UT PICTURA POESIS

or. *poema pictura loquens, pictura poema silens* 7

I made use of these aspects in Hélio Oiticica's oeuvre to try to demonstrate the different role played by appropriations in Sonia Andrade's works and the path chosen by her along her career in order to articulate and create works that employ objects or images that were found and incorporated by the artist to other objects, creating like this a network of meanings and relations. It's a process that belongs to an analogical order – poetic configurations where the juxtaposition of one object onto another, and then another, does not produce a final object as a formal or semantic fusion.

Her large series of nearly a hundred objects titled *Hydragrammas* [Hydragrammes] was created in the period 1978-1993 and consists of items found by Sonia Andrade, with which, through a procedure that is almost only mental, she elaborates relations between each one of them; she uses them as she formally finds them. In none of the objects in this series the artist used drawings and construction plans, as many artists do. They are operations of pure reflection and poetic imagery that result in absurd and unpredictable constructions.

Unexpected *assemblages* of inconceivable character made with *objets-trouvés* or with others that were sought by the artist, they radically differ from conceptual operations per se.

The artist created the term *Hydragramme* from *Hydra* (a Greek mythological creature, the serpent that was slain by Ulysses in the labyrinth), to define her ideogramic experience – *Hydra* + ideogram. *Hydra* is a multiform monster with many heads, many lives. The word aptly defines the sense of the multiple signs that envelop this visual and poetic construction that will ultimately offer us a kaleidoscopic panorama of images.

Being very strict about it, she always exhibits them in their totality in order to evidence the importance of the imagery amalgamations they contain so that they can be grasped as a whole by the viewer. The *Hydragrammes* were meticulously created and ordered in a very specific way to be exhibited. The viewer initially sees the object, next he sees a photographic chrome image of the object and then he reads a word proposed by the artist for the viewer to relate it to the object: one object, its photographic image, one word. The inclusion of one sole word for each object and its image is not reducible to a mere lexical component of the triple operation carried out by the artist. The word will work with the object and its photographic image in our imaginary, in our experiences.

The genesis of the *Hydragrammes* lies in Sonia Andrade's intimacy with important works from the art universe that the artist fixated and added to her own pictorial, spatial and poetic thinking. At first sight, the *Hydragrammes* might evoke some kinship with the anarchical objects of the *Dada* spirit, but the continuation of the experience quickly reveals the polymorphic character that the object offers, leading us to a sort of labyrinth of signs.

The presence of the word is a master key for entering, though via a system of analogical relations, this universe made of objects, most of them widely known, objects that are decontextualized from their original meaning.

The Latin expression *Ut Pictura Poesis*, coined by Horace in his *Ars Poetica* means: "painting as poetry" or, conversely, "poetry as painting". This sentence by Horace derives from the formulation ideated by Greek poet Simonides of Ceos, as recorded by Plutarch (one century after Horace) in *De Gloria Atheniensium*, where he reintroduces the original formulation expressed by Simonides of Ceos:

"Poema pictura loquens, pictura poema silens"

"Poetry is painting that speaks, painting is silent poetry"

As we can see, the signification of the relations between the different arts is quite ancient and it is in this sense that we find it significant to reiterate the importance for the arts and the modernist avant-gardes the study of the Chinese ideogram. *The Chinese written character as a medium for poetry* (8), written by American sinologist Ernest Fenollosa in 1908 and published in the western world only in 1936 by the initiative of poet Ezra Pound, explains that:

"...in this compositional process, two things when juxtaposed do not produce a third one, but they suggest a fundamental relation between them."

Sonia Andrade studied and practiced Japanese calligraphy; she is also acquainted with the *kanji* principles and collects Japanese prints. It would not be unfounded therefore to understand part of her creative process as a poetic vein and a routing that she follows: the presence of fragments extracted from poems by English poet John Donne included in her video-installations as structural elements is an evidence of this poetic principle in her artistic expression.

The influence and expansion of the process of Chinese poetic composition in western art is widely known, especially in the modernist revolutionary literature of Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot, E. E. Cummings, in Sergei Eisenstein's cinema and his theories on image editing, in the thinking and the music created by John Cage, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, in the art of David Medalla, in the British concrete poet Don Sylvester Houedard.

Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari and José Lino Grünewald, the leading authors of concrete poetry – a high expression of Brazilian culture and an international pioneer in this field – had intimate contact with the principles of the Chinese ideogram and their subsequent accomplishments, although not yet duly acknowledged by the Brazilian academic milieu, keep reaping wide recognition throughout the world.

The principle of the ideogram speaks of "two things when juxtaposed". Two things that can be two images, two objects, two words which, when juxtaposed, do not produce a third and final image, as in a 'hybrid' product – a definition used in botany and biology for the crossbreeding of vegetable or animal species.

It is in this perspective that I see the operation carried out by the artist with the image in her video-installation where she uses the color bar image – a relation of image with image that results in *counter-images*.

In my opinion, the counter-image that I am referring to, which Sonia Andrade manages to produce in this work and in other video-installations, emanates precisely from this 'tension' elaborated by the images, representing the actuation of an esthetical approach with no canons, taking on, *de facto*, the character of open work.

One of her *Hydragrammes* is an object that consists of a small canvas, black paint and a paintbrush. After disassembling the object-paintbrush and unfastening all its bristles, the artist painted small and very thin lines on the canvas surface using one single bristle dipped in paint for each line that was drawn, always leaving the ultra-fine hair beside the painted line – one line, one hair, until the saturation of the white space of the canvas. At the back of it, she placed the handle and, in a small transparent bag, the remaining bristles. The word that she chose to relate with this construction is: FOURREUR [Furrier].

Another *Hydragramme*: a small canvas bandaged with a narrow and long tarlatan painted silver-gray. The gauze bandage surrounds the canvas in various directions, in a similar operation to

that of dressing a wound: PANSEMENT [Dressing].

Another one: a canvas, measuring 75 x 55cm, had all the vertical and horizontal threads removed by the artist. She tied them up, one on the other, winding all threads around two wood spools that corresponded to the vertical and horizontal grains of the original canvas fabric. Undo to do: FILATURE [Spinning]

But not everything is ideograms and appropriations – Sonia Andrade’s body of work talks to us about the art world, art materials and the spiritual equipment of art. At a time of conceptual hegemony, of historicisms, of publicity and popularization of art, the seriousness of her propositions confirms the necessary exercise that she practices to reveal the freshness of the experience of perception.

Like in the metaphor of the rear-view mirror, Sonia Andrade’s artistic corpus confirms the syn-chronic notion of time: in the present, we head towards the future looking simultaneously to the past.

Amassment and repertoire. Tenets.

Her rapport with the Greek world is brilliantly demonstrated in Laymert Garcia dos Santos’s essay on the video-installations titled *Périple* [Circumnavigation], *Olimpo* [Olympus], *Vênus* [Venus], *Apolo* [Apollo] and *Noturno* [Nocturne], shown a few years ago in the exhibition *Goe, and catches a falling starre* at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro:

“Taken separately, her video-installations are complex and pertinent works where issues of the Greek world, the cradle of western art, acquire a surprising consistency when articulated to eminently contemporary issues.”

One of the most important artworks of the latest years, Jean-Luc Godard’s film *Histoire(s) du cinéma* [Cinema History(ies)], demonstrates how artworks travel across the ages contained within others:

“(…) how the Italian cinema became so great for, from Rossellini to Visconti, from Antonioni to Fellini, wasn’t it just the recording of sound with images? There’s only one answer to it: the language of Ovid, Virgil, Dante and Leopardi crossed those images.” (10)

There’s more, and in the same movie: Godard presents William Faulkner in the form of a sign-image:

LE PASSÉ
N’EST
JAMAIS
MORT

IL N’EST
MÊME
PAS
PASSÉ

[The past is never dead / it has never even passed].

Luciano Figueiredo
Rio de Janeiro, June 2005.

Notes

1. WORDSWORTH, William apud MCLUHAN, Marshall. *The medium is the message*, New York, London, Toronto: Bantam Books, 1967.
2. DAVIS, Douglas and SIMMONS, Alice (org.). *The new television: a public/private art*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1977.
3. COCCHIARALE, Fernando. *Pedra Especular [Specular Stone]*, in Sonia Andrade (cat.), Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2003.
4. PAZ, Octavio apud MASHECK, Joseph (org.). *Marcel Duchamp in perspective*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. / Englewood Cliffs, 1975.
5. LÉVY-STRAUSS, Claude and CHARBONIER, George. *Natural art, cultural art*, in Marcel Duchamp in perspective, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. / Englewood Cliffs, 1975.
6. OITICICA, Hélio. *Programa ambiental [Environmental program]*, in *Aspiro ao Grande Labirinto [I Aspire to the Great Labyrinth]*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
7. FILREIS, Alan. *Beyond the rhetorician's touch: Stevens's Painterly Abstractions*, in *American Literary History*, London: Oxford University Press, 1992.
8. POUND, Ezra and FENOLLOSA, Ernest. *The Chinese written character as a medium for poetry*, San Francisco: City Lights Books, 1936.
9. SANTOS, Laymert Garcia dos. *Goe, and catches a falling starre* (cat.), Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 2002.
10. GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*, Paris: Gallimard-Gaumont, vol. 3, 1998.

Revised by Paulo Andrade Lemos – Rio de Janeiro, July 2005.

Sem falar, sem calar, mostrar
por Andreas Hauser, 1977

Sonia Andrade realizou, a partir de 1974, oito *videotapes*. São trabalhos que se distinguem por concentração, complexidade e transparência. Neles a imagem se reflete na imagem, como em prismas, constituindo figuras de pensamento superimpostos.

O primeiro trabalho de 1974 já indica o campo problemático que todos os *videotapes* procuram focalizar. Trata-se de comunicação, melhor: de possibilidade e impossibilidade de comunicação, de comunicação com ou sem, ou mesmo contra, a linguagem, de arte e ficção, mentira e verdade e da posição do artista no seio dessa problemática. O veículo, pelo qual se realiza este programa, é a televisão, encarnação dos modernos meios de comunicação e *Leitfossil* (fóssil indicador) de cultura de massa. No vídeo aparecem caracteres gravados num muro, em primeiro lugar a assinatura do artista, depois inscrições de desconhecidos, captadas pela câmara em sentido contrário, num longo *travelling*. Transparecem sequências de signos mais antigos, através dos mais recentes, outras surgem encobertas ou deformadas por criação ou tinta preta, ou ainda por espátulas. Finalmente se enquadra uma estrutura grosseira de tijolos aparentes, que revela o emparedamento de um portal. Passagem obstruída: a imagem indica a metáfora visual dos caracteres, mutilados e espoliados do seu sentido, e no reflexo especular dessas duas cenas a promessa ideológica de comunicação e entendimento da televisão se esclarece na sua ilusão.

Uma estrutura igualmente complexa e reflexiva mostra também o trabalho de 1975, onde no vídeo da televisão aparece, por sua vez, outra televisão e, diante dela, a artista – uma especulação do real como nas telas onde o pintor se retrata pintando, de maneira a tornar-se o seu próprio modelo e transformando o espectador no ponto focal da perspectiva do retratista. Aqui, porém, o pintor retratado não pinta nenhuma tela, mas come feijão e bebe guaraná, enquanto no vídeo decorre um seriado americano com intervalos comerciais. A refeição degenera numa comilança, o feijão penetra na boca, orelhas e vestimentas e é finalmente arremessado contra a câmara, contra o espectador, ocultando o restante de cena por detrás de um pano de feijão: nenhuma comunicação, mas imposição de consumo.

A razão da imposição e da violência é enfocada em três breves trabalhos de 1977: um rosto deformado por um fio de náilon, cabelos tosados, uma mão que é presa a uma tábua mediante pregos e fios. A mão prisioneira, no entanto, pertence ao mesmo corpo da mão que aprisiona, e os laços são fictícios, pois a mão pode fugir-lhes. Trata-se de uma violência sutil e interiorizada à qual o telespectador se submete por impulso próprio, uma violência que tem o charme discreto da ficção.

Da ficção se serve também a artista, para reconstruir a ficção do meio e a ilusão da comunicação. Por lidar com ficções, o artista, adquiriu, de há muito, um estatuto ambíguo. Desde Platão e Aristóteles os artistas foram, por essa razão, alocados aos retóricos aos especialistas da persuasão que lidam com truques ao invés de argumentos. Os filósofos em contrapartida reservaram para si a tarefa de evidenciar a verdade. A oposição se prolonga na polarização moderna entre as ciências naturais e a arte. Desde Marx a Freud ficou claro, no entanto, que os pares verdade-ideologia e ciências naturais-arte não são correspondentes simétricos. A ciência não é impune às ideologias, a palavra não assegura mais verdade do que a imagem, e os meios eficientes de comunicação podem recalcar a verdade em lugar de trazê-la à luz.

No seu penúltimo trabalho, a artista encena, no vídeo, o sonho de Ícaro, o homem-pássaro. Mas em vez de afivelar as asas libertadoras, mete a cabeça, braços e pernas em gaiolas e se move nelas, cambaleante, astronauta em passeio lunar, na direção da câmara. Numa inversão maldosa, o sonho

ilusório da felicidade transforma-se num pesadelo.

Do que não se pode falar, deve-se calar, diz Wittgenstein. O que se obriga a calar, deve ser dito, diz Freud. Artistas não calam e não falam: mostram. Nos trabalhos de Sonia Andrade, aquilo de que não se pode falar e aquilo de que não se permite falar, reflete-se como num prisma.

HAUSER, Andreas. "Sem falar, sem calar, mostrar", in O Beijo n.1, nov 1977. Publicado ainda em 8 vídeos de Sonia Andrade, São Paulo: MAC-USP, 17 set 1977 [folder]; e em Quasi Cinema: Arti Visive. Ambiente Quaderno n.3, Centro Internazionale di Brera.

Tradução: Arno Vogel.

Without speaking, without silencing – showing
by Andreas Hauser, 1977

Sonia Andrade has created eight videotapes that distinguish themselves for their concentration, complexity and transparency. In them, the image is reflected on the image, as in prisms forming superimposed images of thought.

The first work, dated 1974, already indicates the problem-field that all the videotapes try to focus on. It's about communication, or better, the possibility and impossibility of communication with or without, or even against, the language, about art and fiction, falsehood and truth, and the position of the artist in the core of these issues. The vehicle through which this program is achieved is the television, the incarnation of the modern mass communication media and *Leitfossil* (*fossil* indicator) of mass culture. The video shows graphic signs on a wall; initially, the artist's signature, followed by inscriptions made by unknown people captured by the camera in reversed motion, in a long traveling. Sequences of older signs appear through the recent ones, others are half-covered or distorted by manipulation or black ink and spatulas. Finally, a rough structure of visible bricks is shown, revealing a doorway being walled. Obstructed passage: the image indicates the visual metaphor of the graphic signs, maimed and deprived of their meaning and, in the specular reflection of these two scenes, the ideological promise of communication and understanding of television is clearly exposed in its illusion.

An equally complex and reflexive structure is also evident in the 1975 piece, where another television appears on the TV screen and, in front of it, the artist – a specular view of reality, as in those canvases where the artist portrays himself in the act of painting, so as to become his own model, turning the spectator into the focal point of the portraitist's perspective. Here, however, the portrayed painter is not painting on a canvas, but eating beans and drinking *guaraná*, while the video is showing an American sitcom with its commercial breaks. The meal grows into a frenzied overeating, the beans getting into the mouth, ears and clothes to be finally thrown at the camera, at the spectator, concealing the rest of the scene behind a curtain of beans: no communication, but the imposition of consumerism.

The issue of imposition and violence is addressed in three short works dated 1977: a face, deformed by a nylon string, sheared hair, a hand that is fastened onto a wood plank by means of nails and strings. The imprisoned hand, however, belongs to the same body of the hand that imprisons. The knots are fictitious, for the hand can escape them. It's about the subtle, internalized violence to which the TV viewer yields following his own impulses – violence that has the discreet charm of fiction.

The artist also uses fiction to reconstruct the fiction of the medium and the illusion of communication. For dealing with fictions, since long ago the artists have acquired an ambiguous statute. Since Plato and Aristotle the artists have, for this reason, been grouped together with the rhetoricians, the specialists in persuasion who deal with tricks instead of arguments. The philosophers have, on the other hand, kept for themselves the mission of making truth evident. The opposition is carried on in the modern polarization between the natural sciences and art. Since Marx and Freud, it has become clear, however, that the pairings truth-ideology and natural sciences-art are not symmetrical correspondents. Science is not exempt from ideologies, the word does not assure more truth than the image, and the efficient communication media may repress truth instead of bringing it to light.

In her penultimate piece, the artist enacts the dream of Icarus, the birdman. But instead of fastening the wings of freedom, she puts her head, arms and legs into cages and moves inside them like a wobbly astronaut in a lunar walk towards the camera. In a wicked inversion, the illusory dream of happiness becomes a nightmare.

What cannot be said must be kept to one's own, says Wittgenstein. What one forces to keep unsaid must be spoken, says Freud. Artists don't keep quiet, they don't speak: they show. In Sonia Andrade's works, that which cannot be said and that which is not allowed to be said is reflected as in a prism.

HAUSER, Andreas. Sem falar, sem calar, mostrar [Without speaking, without silencing – showing], in O Beijo n.1, Nov 1977.

——— 8 vídeos de Sonia Andrade [8 videos by Sonia Andrade], São Paulo: MAC-USP, 17 Sep 1977 (folder).

——— Quasi Cinema: Arti Visive [Quasi Cinema: Visual Arts]. Ambiente Quaderno n.3, Centro Internazionale di Brera.

Revised by Paulo Andrade Lemos
Rio de Janeiro, June 2005.