

LAPIZ 279

Revista
Internacional
de Arte

SPANISH / ENGLISH

Año XXXII

Núm. 279. España.

Precio: 9,80 €

Cao Guimarães: documentando
el sentido de lo insignificante

Cao Guimarães: documenting
the sense of that insignificant

La Bienal de Venecia
celebra su 55ª edición

The Venice Biennale
holds its 55th edition



Destellos del fin del mundo
Flashes of the end of the world

00279



8 413042 568308

7.

EDITORIAL
Desde su aparición en 1895, la Biennale di Venezia se ha logrado mantener como una cita fundamental en la agenda internacional de eventos artísticos. No obstante, un período de existencia tan largo ha dado ocasión a todo tipo de valoraciones y vaivenes en el interés que ha despertado el evento en diferentes períodos. En el transcurso de los años, ha sido tan

...en página 7



Hacemos un recorrido por exposiciones como *Focal Points: American Photography Since 1950*, que acoge el Madison Museum of Contemporary Art; *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, que alberga el Städel Museum de Frankfurt; o la dedicada a Cildo Meireles en el Palacio de Velázquez de Madrid, entre otras.

...en página 16



Artistas que llegarían a convertirse en figuras emblemáticas del Pop Art

...en página 22



STEVE MCQUEEN
Reconocido por sus largometrajes *Hunger* (2008, ganador del premio Camera d'Or en el Festival de Cannes) y *Shame* (2011, ganador del premio Fipresci en el Festival de Cine de Venecia), Steve McQueen (Londres, 1969) ha creado un potente repertorio audiovisual en el que explora temas como la etnia, el cuerpo, la violencia, la política y la religión. Videoinstalaciones, filmes y fotografías se hallan entre

...en página 26



RUDOLF STINGEL
Un sugerente proyecto ocupa por entero el espacio expositivo del Palazzo Grassi de Venecia. La propuesta transforma el interior del

...en página 28



55ª BIENNALE DI VENEZIA
Un sollozo solitario. No se propaga sin pudor, pero resuena en un espacio profundo y silencioso salpicado de estrellas que corren veloces. Todo ha sucedido ya. El llanto entre estrellas ha sido registrado dentro de un viejo observatorio astronómico. Es un proyecto de

...en página 32



DISTRIBUCIÓN / DISTRIBUTION

ESPAÑA: SGEL. Avda. Valdelaparra, s/n. Pol. Ind. 28100 Alcobendas (Madrid)
 ARGENTINA: Librería Técnica CP67 - Florida, 683, Local 18, 1375 - Buenos Aires
 BRASIL: Dipul. Rua Mergenthaler, 232 - 2.º Andar Vila Leopoldina. 05311 / 030 São Paulo
 CHILE: Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago
 COLOMBIA: Siglo del Hombre Editores Ltda. - Cra. 32, n.º 25-46/50
 A.A. 24692 Santa Fe de Bogotá D.C. gerenciasiglo@sky.net.co
 GUATEMALA: Sophos. Av. Reforma, 13-89; Zona 10
 El Portal, Local 1. sophos@gold.guate.net
 MÉXICO: Gandhi México. Miguel Angel Quevedo, 134 Col. Chimalistac - 01050 México D.F.
 Fondo de Cultura Económica. Cra. Picacho Ajusco, 227. 14200 México D.F.
 EE.UU. y CANADÁ: L.M.P.I. Canadá 4001, Boul. Robert Montreal, Quebec H1Z4H6 Canadá
 PERÚ: La Casa Verde. Pancho Fierro, 130, San Isidro. Lima, 27
 URUGUAY: Ediciones Trecho. Maldonado, 1092. Libros de la Arena
 Benito Blanco, 962. arecorre@adinet.com.uy

Impreso en España. Dep. Legal: M-39-711-1982. ISSN 0212-1700
 © de las reproducciones autorizadas: VEGAP, Madrid, 2013

Esta publicación, como obra colectiva en los términos del artículo 8 de la Ley de Propiedad Intelectual, no puede, ni en todo, ni en parte, ser distribuida, reproducida, comunicada públicamente, tratada o en general utilizada por cualquier sistema, soporte o medio técnico sin la autorización, previa y por escrito, del editor. En particular, a los efectos previstos en el art. 32, 1 de LPI, la Editora se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de la revista sea utilizada para la realización de resúmenes, reseñas o revistas de prensa (press-clipping). Cualquier acto de explotación de las páginas de la revista precisará de la oportuna autorización que, en este caso, será concedida por CEDRO mediante licencia.

Esta publicación es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE), del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), y de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC).



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La presente edición de la Biennale lleva por título *Il Palazzo Enciclopedico*. Ofrecemos aquí un recorrido por las muestra principal y por los pabellones nacionales.

...en página 44

CAO GUIMARÃES La mirada suele tener más telarañas de lo que parece, y forma parte nuclear del arte removerlas. Ese siempre necesario dar a ver (que ya enunciaba Paul Éluard como renovación perceptiva) está implícito en la poética de Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965) y es consustancial a la misma. La suya es una de las aportaciones imagéticas más consistentes y singulares de la última década en Brasil, y ya recibe atención

...en página 54

En esta ocasión ofrecemos una semblanza del fotógrafo Philip-Lorca diCorcia (Hartford, Connecticut, 1951), creador de imágenes sofisticadas que nos remiten a la ficción cinematográfica.

...en página 76

En este número revisamos publicaciones como *Eileen Gray. Invitación al viaje*, una edición dirigida por Jörg Bunschuh; *Common ground. German photographic cultures across the Iron Curtain*, de Sarah E. James; *Estampas japonesas en el Museo del Prado*, de Ricard Bru, o *Whistler vs. Wilde*, donde se aprecia el enfrentamiento entre James McNeill Whistler y Oscar Wilde a través de cartas y artículos.

...en página 78

Las exposiciones que visitamos en este número: *Meisterwerke aus dem Serail. Die Klebealben des Heinrich Friedrich von Diez*, en el Pergamon-museum; *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*, en el Museo Nacional del Prado; y *Vermeer and Music: The Art of Love and Leisure*, en la National Gallery de Londres.

...en página 80





ADO

La
par
ver
va)
zor
las
la u
en
res
Mu
ger
en

un
Ita
m
pa
en
di
y
de
qu
ej
su
se
E
pa
ci
tr
n
p
c
y
c
e
e
d
i
t
s

Cao Guimarães, "Cama para
Sonhar", 2000, fotografia digital,
140 x 100 cm.

Poética molecular **M**olecular poesy

ADOLFO MONTEJO NAVAS

La mirada suele tener más telarañas de lo que parece, y forma parte nuclear del arte removerlas. Ese siempre necesario *dar a ver* (que ya enunciaba Paul Éluard como renovación perceptiva) está implícito en la poética de Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965) y es consustancial a la misma. La suya es una de las aportaciones *imagéticas* más consistentes y singulares de la última década en Brasil, y ya recibe atención internacional en los territorios del arte plástico y del cine. Esta atención se resume en la presencia de su obra en instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, la Tate Modern, el Guggenheim o el Museu de Arte Moderna de São Paulo, así como en los festivales de cine de Locarno, Cannes, Venecia o Réel.

Su primera muestra antológica en Brasil, titulada *Ver é uma fábula*, se celebra ahora en la ciudad de São Paulo, en Itaú Cultural, y ayuda a contextualizar esta obra en completo movimiento, su radio de acción y capacidad alegórica. Por otra parte, esta exposición contribuye a analizar el ámbito creativo en juego: la imagen cinematográfica ante las artes plásticas, o, dicho de otra forma, la relación de la imagen en movimiento y la imagen fija, el territorio entre la espacialidad enigmática de la pantalla y otras experiencias conceptuales con la imagen que la desbordan (la videoinstalación o la *performance*, por ejemplo, que tienen su correlato final en un trabajo audiovisual como *Histórias de não ver*, una obra de 2001 que se presenta como una suerte de experiencia límite con el lenguaje). En la poética de Guimarães los límites visuales suelen ser un patrimonio en conquista, a veces potenciados por una operación de sustracción, por la *retirada* de algún sentido. Esta "sustracción" se hace a la vez palpable y simbólica en *Histórias de não ver*, para la cual el artista se deja "secuestrar" por algunas personas de confianza que lo dejan en lugares desconocidos con los ojos vendados y acompañado de una cámara fotográfica y algunos rollos de película. El resultado concede importancia a la imagen desnuda, pues "la facultad de la imaginación estaría libre de la tantas veces tiránica actuación de la visión en la percepción de la realidad", según sus palabras. Además de las fotografías "ciegas", el artista registró textualmente sus impresiones, generadas por la dinámica del resto de los sentidos. Como si hubiese siempre que reinventar los sentidos, su sinestesia, lo que ya concede a esta obra un valor poético

The way we look at things usually has more cobwebs than it seems, and removing them forms a nuclear part of art. That always-necessary *give to show* (already announced by Paul Éluard as perceptive renovation) is implicit in the poesy of Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965) and is consubstantial to it. His is one of the most consistent and singular *imagistic* contributions of the last decade in Brazil, and already receives international attention in the art and cinema fields. This attention is summarised in the presence of his works in institutions like the Museum of Modern Art of New York, the Tate Modern, the Guggenheim or the Museu de Arte Moderna of São Paulo, as well as in the cinema festivals of Locarno, Cannes, Venice or Réel.

His first anthological exhibition in Brazil, entitled *Ver é uma Fábula*, is now being showed in São Paulo, in Itaú Cultural, and it helps to contextualise this work in complex movement, its action radius and allegoric capacity. On the other hand, this exhibition contributes to analysing the creative environment at play: cinema image facing plastic arts, or in other words, the relation of image in movement and fixed image, the territory between the enigmatic spatiality of the screen and other conceptual experiences with the image that overflows them (video-installation or performance, for example, that has their final correlation in an audiovisual work like *Historias de não ver*, a work of 2001, that is presented as a sort of limit experience with language). The visual limits in the Guimarães poesy usually are patrimony being conquered, sometimes provoked by a subtraction operation, by some type of *withdrawal* of sense. This "subtraction" is at the same time palpable and symbolic in *Historias de não ver*, for which the artist allows himself to be "kidnapped" by some trustworthy people who leave him in unknown places with his eyes covered and accompanied by a camera and some rolls of film. The result grants importance to the bare image, because "the faculty of imagination will be free of the so often tyrannical action of vision in the perception of reality", according to his own words. In addition to the "blind" photographs, the artist textually registered his impressions, generated by the dynamics of the other senses. As if he always had to reinvent his senses, his synaesthesia, which gave the work a central poetical value (that Rimbaudian "deregulation").



*Cao Guimarães y Carolina Cordeiro,
de la serie "Campo cego", 2008,
fotografía digital, 130 x 87 cm.*



Cao Guimarães y Carolina Cordeiro, de la serie "Campo cego", 2008, fotografías digitales, 87 x 130 cm cada una.

central (aquella "dérèglement" o *desregulación* rimbautiana).

Se puede inferir esta condición *lírica* del lenguaje en la propia escritura de Cao Guimarães, en la forma en que relata las experiencias o en la definición de sus trabajos: *Un lugar fuera del lugar, / un lugar-entre. / Un agujero en el espacio y en el tiempo. / Playground para los que vinieron antes, / los que se fueron temprano. / Eterno domingo de viento (Limbo, 2011)*... donde las interrogaciones del viento tienen el peso de la memoria, su fantasmagoría en solitarios columpios de la ausencia. También es visible esta latente poesía en los títulos, en la atención que el artista pone a su polisemia: *Concerto para Clorofila (2004), WordWorld (2001), Nanofania (2003), Between – Inventário de pequenas mortes (2000)*... Las referencias literarias del artista son a veces explícitas (Paulo Leminski, en *Ex isto*, 2010, incluida en *Ver é uma fábula*). En otras ocasiones son simplemente comentadas (Camus, Georges Perec...). El *decir* está, y a la vez no está, ayudando a identificar, a nombrar lo que nunca conseguimos aprehender completamente. Así, la materialidad y musicalidad de las voces de los vendedores callejeros de un mercadillo en México D.F. del vídeo *Sin peso (2007)* se contraponen en el otro extremo a la ausencia de voz, de habla, de *A alma do osso (2004)*, pues no es hasta el minuto 50 que el ermitaño Dominginhos da Pedra musita algo. El acercamiento al silencio (a la *mandorla* del silencio, recuérdese a José Ángel Valente o también a Edmond Jabès) forma parte de esta poética que redimensiona lo visible a través de lo invisible, en la cual las imágenes se deslizan, se desarrollan por metamorfosis y exigen hasta cierta mudez y asombro, como parte de su esencia. Las imágenes, tanto en los vídeos como en los filmes –donde resulta más difícil debido a su duración–, mantienen esa extrañeza, muchas veces salpicada por las intervenciones agrestes post-Cage de O Grivo, colaboradores permanentes que crean sonidos casi ópticos, tal es la transferencia y porosidad de su música orquestada como si fuese ruido y de sus ruidos tratados como si fueran música. El resultado es una trabajada ecuación sonido-imagen. En esta sincronización, la imagen crea un ritmo y la música entra después en esa función rítmica. Muchas veces la imagen tiene un comportamiento musical y distorsiona, como lo hacen las intervenciones de O Grivo, un dúo que sabe extraer sonidos de

This *lyrical* condition of language can be inferred from the writings of Cao Guimarães, in the way that he relates the experiences or in the definition of his works: *A place out of place, / a place-between. / A hole in space and in time. / Playground for the ones that came before, / the ones that went earlier. / Eternal windy Sunday (Limbo, 2011)*... where the interrogations of the wind have the weight of memory, their phantasmagoria in the solitary swings of absence. This latent poesy is also visible in the titles, in the attention the artist puts into their polysemic: *Concert for Chlorophyll (2004), WordWorld (2001), Nanofania (2003), Between – Inventory of Small Deaths (2000)*... The literary references of the artist sometimes are explicit (Paulo Leminski, in *Ex isto*, 2010, included in *Ver é uma fábula*). On other occasions, they are simply commented (Camus, Georges Perec...). *Saying* is present, and at the same time, it is not, helping to identify, to name what we never completely manage to comprehend. That way, the materiality and musicality of the voices of street sellers in a Mexico D.F. street market from the video *Sin peso (2007)* is counterpoised at the other extreme to the absence of voice, of speaking, of *A alma do osso (2004)*, because it is not until minute 50 that the hermit Dominginhos da Pedra mumbles something. The closeness to silence (the *aureole* of silence, remembering José Ángel Valente or also Edmond Jabès) forms part of this poesy that resizes that visible through that invisible, where images slide, developing by metamorphosis and demand even certain dumbness and surprise, as part of their essence. Images, both in videos as in films –where it becomes more difficult due to their duration–, maintain that strangeness, many times splashed by the rough post-Cage interventions by O Grivo, permanent contributors that create nearly optical sounds, such is the transference and porosity of their music orchestrated as if it were noise and their noise treated as if it were music. The result is a laboured sound-image equation. Image creates a rhythm in this synchronisation and music comes in later in that rhythmical function. Many times images have a musical distortional behaviour, like the O Grivo interventions, a duet that knows how to obtain sounds from images, the same way that Cao Guimarães does the contrary.

The Itaú Cultural space presents a complete collection



Cao Guimarães, "Drawing", 2011, video.

las imágenes, de la misma manera que Cao Guimarães hace lo contrario.

El espacio Itaú Cultural muestra una colección completa de vídeos y largometrajes, junto con una presentación en *slide-show* de las fotografías digitales de la serie *Gambiarra* (2002-2012), trabajo en proceso y una matriz importante para la génesis del resto de la producción artística de Guimarães. En esta serie se observa la identificación humilde y microscópica de los detalles y la alianza híbrida de las cosas, material e inmaterial. En esta muestra orientada a la imagen en movimiento se pueden echar de menos otras de las imágenes fijas del artista (otras series de menor tamaño), tan importantes para reconocer las dimensiones singulares de su quehacer, a caballo entre el cine, el documental, el vídeo, la fotografía y la realización de instalaciones y otros proyectos visuales. Se observa en la producción fotográfica del artista una noción de inventario, un archivo de cosas, de fragmentos de una visibilidad que late en la mirada que se dirige a los objetos y a los espacios contaminados de vida. En estas imágenes, Guimarães mira hacia un cotidiano prosaico que suele alcanzar un estado poético gracias a su *desnudez*, a la falta de retórica. Construye así un imaginario de lentos movimientos de cámara, de planos intensos, demorados, que propone una inmersión en aspectos puntuales, unos encuadres inusuales, una *texturización* del granulado que conlleva una fragmentación/descomposición visual. Su carácter es a veces onírico.

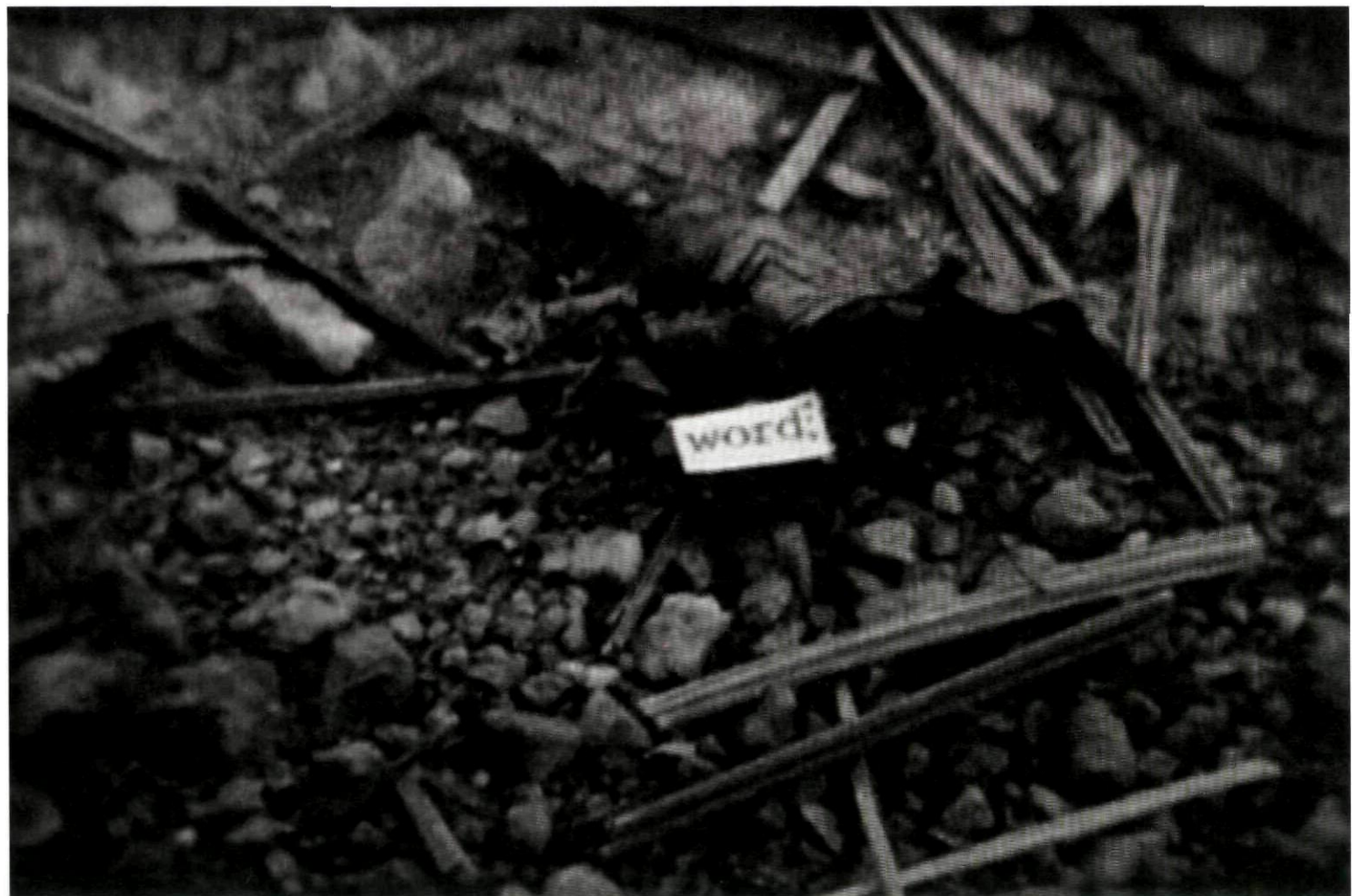
Ejemplo de estas series fotográficas son *De portas abertas* (2008) –una colección de moradas callejeras inusitadas; de alguna forma, una *gambiarra* arquitectónica, preparada para vivir en ella– y *Campo Cego* (2008), que muestra una serie de placas de tráfico ciegas colocadas en carreteras cuya utilidad informativa se ve vuelta del revés por su contenido abstracto, neutralizado la mayoría de las veces por la acción de la naturaleza, por el propio polvo de la carretera.

La obra de Cao Guimarães sintoniza relativamente con la poesía de Manoel de Barros, con su desmitificación de lo *importante* –desacralizadora de idearios y respetuosa con los "inutensílios"–, así como por tener otra relación con la naturaleza, más armónica, en la que no existe separación entre sujeto y objeto ni un dominio instrumental de uno sobre el otro,

of videos and feature films, together with a slide-show presentation of the digital photographs from the *Gambiarra* (2002-2012) series, a work in progress and an important matrix for the genesis of the rest of the Guimarães artistic production. In this series, one can see the humble and microscopic identification of the details and the material and immaterial hybrid alliance of things. In this image in movement-oriented exhibition, one can miss other fixed images of the artist (other smaller series), so important to recognise the singular dimensions of his work, divided between films, documentaries, videos, photographs, installations and other visual projects. A notion of inventory can be seen in the photographic production of this artist, an archive of things, of fragments of visibility that lies in the view aimed at objects and life-contaminated spaces. In these images, Guimarães looks toward the prosaic everyday things that usually reaches a poetic condition thanks to the *nudity*, to the lack of rhetoric. That way building an imaginary of slow camera movements, of intensive delayed shots proposing an immersion in punctual aspects, some unusual framings, a texturisation of the graining that includes a visual fragmentation/decomposition. Their character is sometimes oneiric.

Examples of these photographic series are *De portas abertas* (2008) –a collection of unusual street dwellings; in some way an architectural *gambiarra* [shoddy work], prepared to be lived in– y *Campo Cego* (2008), that shows a series of blind traffic signals placed on roads the informative utility of which is back-to-front due to its abstract contents, often neutralised due to the action of nature, due to the dust from the road.

The work of Cao Guimarães is relatively in tune with the poesy of Manoel de Barros, with his demystification of what is *important* –desacralising ideologies and respectful with the "inutensílios" [a play on words with "utensil" and "useless"]–, as well as by having another more harmonious relationship with nature, where there is no separation between subject and object nor an instrumental dominion of one over the other, that way inscribing it in a nearly metaphysic pantheist *continuum*. This gives the work of Cao Guimarães a neo-romantic aspect. In good measure, landscape in his work



Cao Guimarães y Rivane Neuenschwander, "WordWorld", 2001, video.



Cao Guimarães, "Sculpting", 2011, vídeo.

inscribiéndose así en un *continuum* panteísta casi metafísico. Esto le otorga a la obra de Guimarães un aspecto "neo-romántico". En buena medida, en su trabajo el paisaje (también el humano) desempeña un papel protagonista: la geografía se hace presente y maleable, se muestra en total plenitud visual. Se asiste a la vez a una reformulación de lo cotidiano a través de escenas sencillas de la vida, a un inventario de gestos, de objetos, de situaciones en donde prima más el aspecto prosaico. De esta forma, la lente fotográfica y cinematográfica del artista se aproxima a las cosas como si estas fuesen una fuente inagotable de sorpresa y misterio, tal vez porque ahonda en una fenomenología perceptiva donde prevalece siempre lo molecular. No se trata tan solo de las pequeñas cosas sino también de lo microscópico: a través de la obra de Cao Guimarães nos acercamos a lo menudo e imperceptible, lo casi invisible, a microfenómenos que pueden no tener importancia alguna. Se trata de una descomposición en células, en átomos visuales. Esto es evidente en su observación de insectos, ya sean hormigas arrastrando papel de serpentina de colores en un melancólico miércoles de carnaval, a ritmo de samba (*Quarta-feira de cinzas*, 2006), o bien hormigas arrastrando cosas, incluso las simbólicas palabras del título de *WordWorld* (2001).

No se está hablando aquí, sin embargo, de la atracción a una indigencia estético-espiritual que conlleve mostrar la vacuidad como clímax. Existe mucha fotografía contemporánea que recurre a esto esgrimiendo la coartada del "documento de época". De hecho, la apuesta por el puro acontecer –propio de los medios de información– y la regresión hacia una subjetividad meliflua y devaluada no es el *locus* reconocible de la obra de Guimarães, tan densa como sutil, que encara el universo de la vida cotidiana y la observación del mundo sin caer en mitificaciones ni prótesis teleológicas. Como ejemplo puede citarse la infancia sin maniqueísmos que presenta en *Da janela do meu quarto* (2004), o la propia biografía en gestación de su hijo en *Otto* (2012), mostrada bajo una perspectiva que quiere ser tan inocente cuanto consciente. Con cierta desnudez y compromiso en la mirada, la serie de fotografías, vídeos y filmes que constituyen el *corpus* de trabajo de este artista busca asentar una poética anti-instrumental, alejada de una visión del mundo productivista que se rige por aquella racionalidad

(also the human landscape) plays the main character: geography becomes present and malleable, shown in its full visual completeness. At the same time we are witnesses of a reformulation of everyday things through simple scenes of life, of an inventory of gestures, of objects, of situations where the prosaic aspect becomes the most important one. This way, the photographic and cinematographic lens of the artist closes in on things as if these were an inexhaustible source of surprised and mystery, perhaps because he deepens into a perceptive phenomenology where that which is molecular always prevails. It is not just about small things but also about that which is microscopic: through the works of Cao Guimarães, we come close to small and imperceptible, nearly invisible, things, to micro-phenomenon that may not have any importance. It is about a decomposition into cells, into visual atoms. This is evident in his observation of insects, either ants pulling coloured serpentine paper on a melancholic carnival Wednesday to the rhythm of Samba (*Quarta-feira de cinzas*, 2006), or ants pulling things, even the symbolic words of the *WordWorld* (2001) title.

Nevertheless, here we are not talking of the attraction to an aesthetic-spiritual "indigence" that includes showing vacuity as a climax. Much contemporary photography resort to this arguing the alibi of the "contemporary document". In fact, the commitment for the pure event –typical of information media– and the regression towards a mellifluous and devaluated subjectivity is not the recognisable *locus* of the work of Guimarães, so dense and subtle that faces the universe of everyday life and the observation of the world without falling into mythmaking or teleological prosthesis. An example could be the infancy without manichaeism presented in *Da janela do meu quarto* (2004) or the biography in preparation of his son in *Otto* (2012), shown under a perspective that aims to be as innocent as is conscious. With a certain bare and committed view, the series of photographs, videos and films that constitute the work of this artist pretends to establish an anti-instrumental poesy, far from a productivist view of the world that is governed by that post-Descartesian rationality that Goya knew how to baptise in his negative engravings. *Ex isto* (2010) is a work about an imaginary trip of Descartes to





Cao Guimarães, "Da janela do meu quarto", 2004, filme.



Cao Guimarães, de la serie
"Paquerinhas", 2002-2007,
fotografía digital.

post-descartiana que Goya supo bautizar en sus grabados en negativo. La obra *Ex isto* (2010) trata de un imaginario viaje de Descartes a Brasil, interesado en la aleación de la naturaleza del mundo tropical y la razón, abordando cuestiones de óptica, geometría y hierbas alucinógenas.

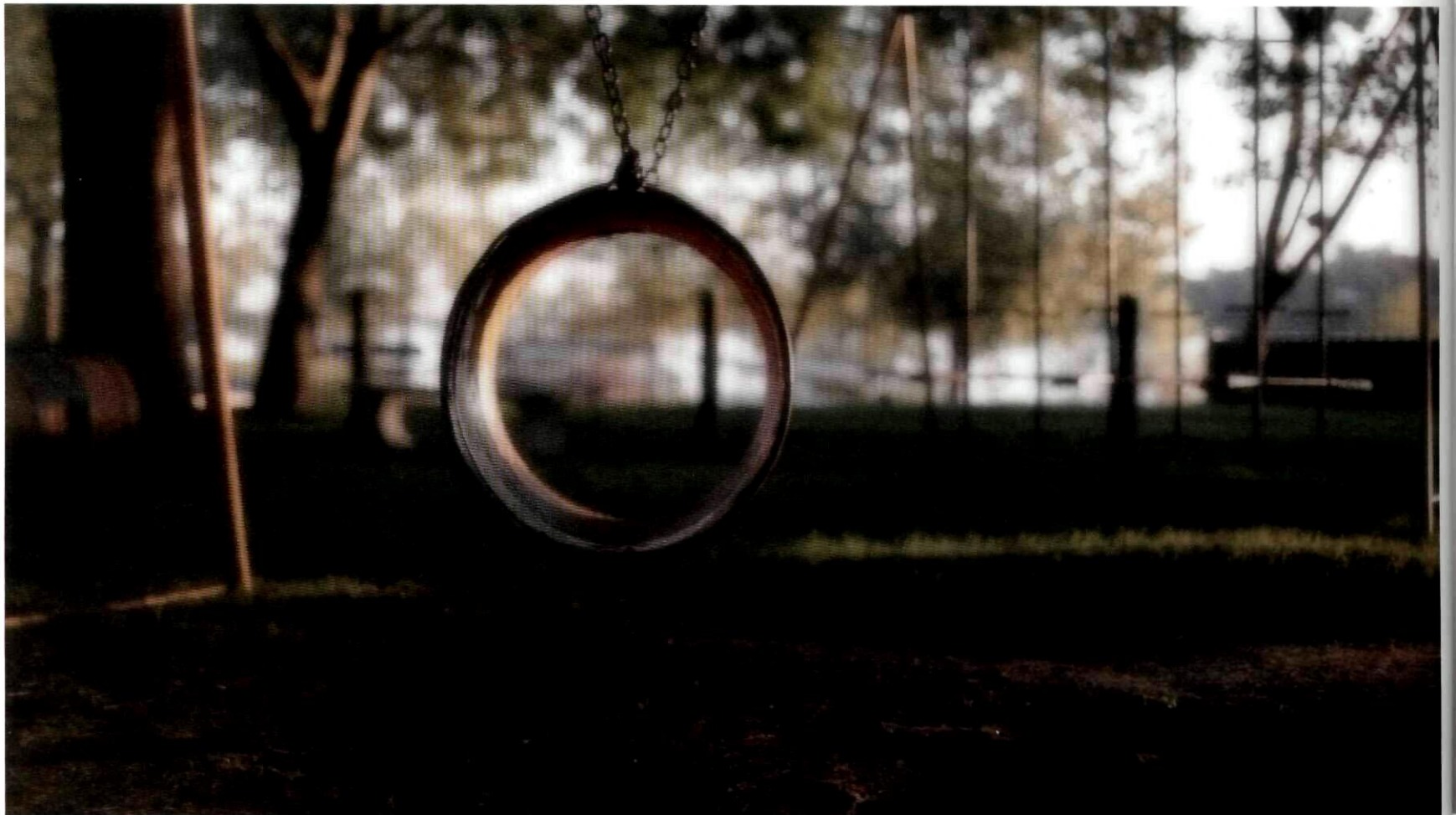
El disparate de un mundo regulado por la lógica más utilitaria no tiene nada que ver con la obra de este artista que ha trazado la cartografía de su imaginario a contramano de esa forma de ver la realidad. Su atención se centra en lo leve, lo muchas veces imperceptible (burbujas de jabón, árboles o neones deconstruidos), cuando no en las coordenadas existenciales de lo que está al margen, en las áreas de exclusión creadas por el capitalismo contemporáneo. Por eso no resulta extraño observar en sus largometrajes la gran atención que presta a eremitas, a vagabundos, a una lectora de cartas, a maestros de ingenios y cachivaches, o a la propia infancia como metáfora, presentados estos personajes siempre como representantes del otro lado de la vida regulada; en suma, como una disidencia. Podemos citar a propósito obras como *Andarilho* (2006) o *Elvira Lorelay – Alma de Dragón* (2012). Esta atención por la exclusión, por mundos alternativos, se revela sintomática si se asocia al hecho de que la experiencia del lenguaje –sobre todo, del lenguaje que quiere “decir” lo indecible, aproximarse a lo incognoscible– es ya en sí fronteriza y se presenta en conflicto con la disociación y secuestro que la “teodiceia capitalista” (citando a Olgária Mattos) ejerce entre la experiencia y el lenguaje (léase estandarización y distanciamiento).

Las “hendiduras” que esto representa explican en parte las fulguraciones visuales de la obra de Guimarães, sus *epifanías*, su decidida apuesta por una visualidad autónoma que nunca se ofrece mediatizada por lo real y sí por la *transfiguración*: son muchas veces imágenes-pasaje, e imágenes provocadas por el paisaje. No obstante, y como signo de libertad, este sentido de “paso” en Cao Guimarães no es algo que se deba a los motivos escogidos, sino, sobre todo, a la formulación lingüística de su poética nómada: sus imágenes vagan, se suspenden, oscilan entre el principio de realidad y la imaginación, deliran, provocan la sensación de estar en el seno de algún espejismo, dada la dificultad que plantean para discernir entre la realidad mostrada y sus metamorfosis (sus distorsiones perceptivas, desvíos

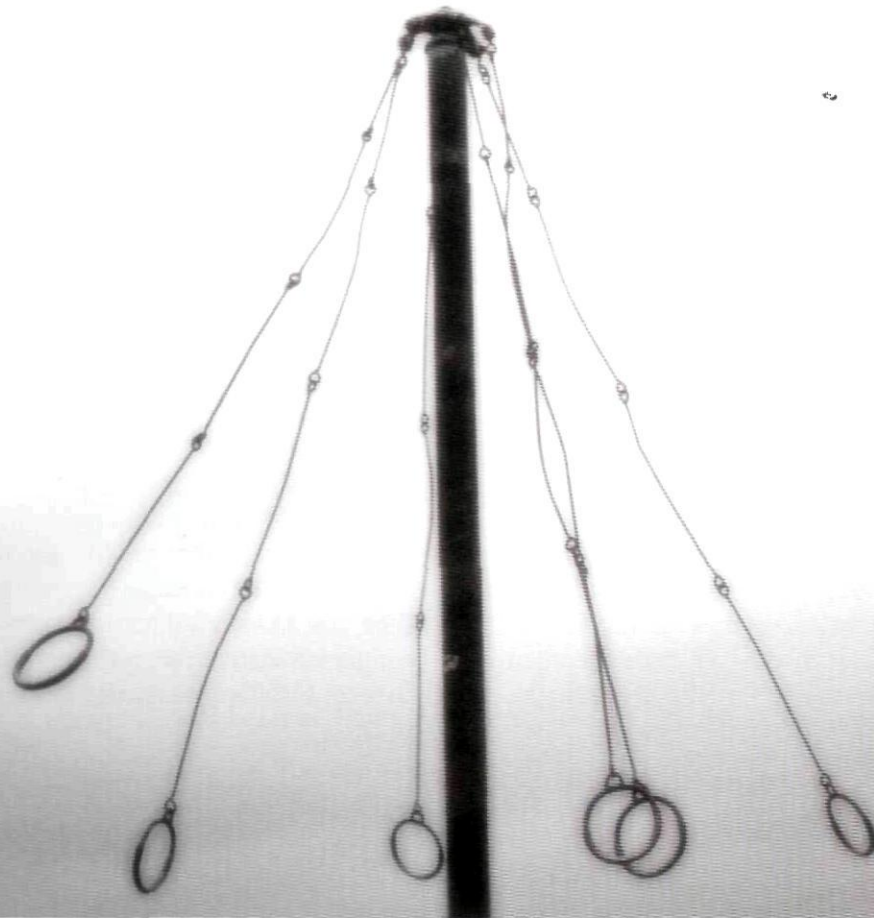
Brazil, interested in the alloying of tropical nature and reason, facing questions of optics, geometry and hallucinating herbs.

The nonsense of a world regulated by the most utilitarian logics has nothing to do with the work of this artist that has traced the cartography of his imagery against that way of viewing reality. His attention centres on that which is minor, many times imperceptible (soap bubbles, trees or deconstructed neon lights), when not in the existential coordinates of that on the margin, in the exclusion areas created by contemporary capitalism. Therefore, it is not strange to observe in his feature films the much attention he gives to hermits, tramps, tarot card readers, masters of ingenious things and knick-knacks, or to infancy as a metaphor, always presenting these characters as representatives of the other side of regulated life; summarising, as dissidence. We can purposely mention works like *Andarilho* (2006) or *Elvira Lorelay – Alma de Dragón* (2012). This attention to exclusion, to alternative worlds, seems to be symptomatic if it is associated to the fact that language experience (above all, of the language that wants “to say” the unspeakable, to approximate to the unknowable) is already a frontier in itself and is presented in conflict with the disassociation and kidnapping that “capitalist theodicy” (quoting Olgária Mattos) exercises between experience and language (read standardisation and alienation).

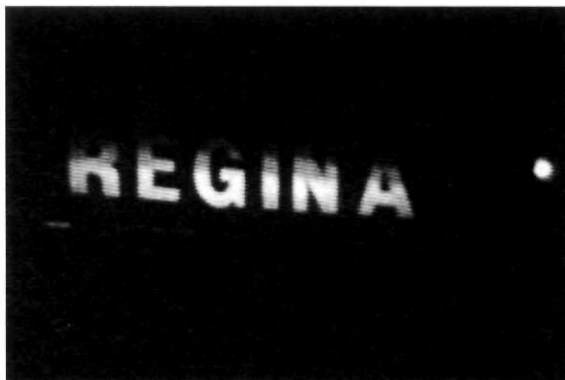
The “clefts” that this represents partly explain the visual fulgurations of the works of Guimarães, his *epiphanies*, his decided commitment for an autonomous visual condition that is never offered mediatized by that which is real and yes by the *transfiguration*: many times they are images-passages, and images provoked by the landscape. Nevertheless, and as a sign of freedom, this sense of “passing-through” in Cao Guimarães work is not something due to the motifs he choose, but above all to the linguistic formulation of his nomad poesy: his roaming images are suspended, oscillating between the principle of reality and imagination; they are delirious, provoking the sensation of being in the bosom of some mirage, due to the difficulty they pose for discerning between shown reality and its metamorphosis (its perceptive distortions, aesthetic deviations, visual gravitations), between



Cao Guimarães, "Limbo", 2011, filme.



Cao Guimarães, "Limbo", 2011, filme.



Cao Guimarães, "Coletivo", 2002, filme.

estéticos, gravitaciones visuales), entre el relato y su carácter ficcional. No hay que olvidar que la mayoría de la obra cinematográfica de Guimarães pertenece –en teoría– al universo del documental contemporáneo, es decir, a aquel que ya no repara en purezas canónicas ni se basa tampoco en meros correlatos miméticos (pudiendo estar a veces más cerca del “canto” que de la información), pero que se mantiene apartado de la tentación de una ficción meramente narrativa.

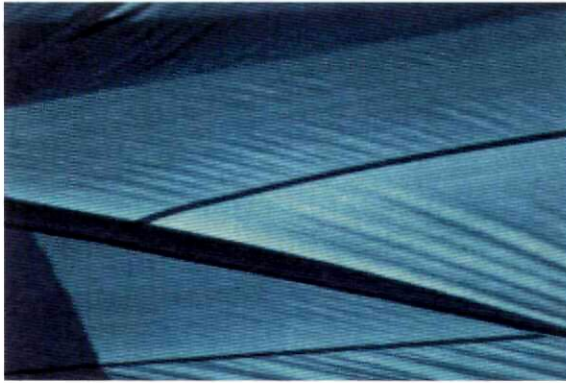
Tal vez por eso, el concepto de “narrativa” aquí deba ser contemplado como “inacabada”, pues se trata de narraciones que se encuentran, paradójicamente –y de forma más ostensible en los vídeos que en los filmes–, más en *suspensión* de lo que podríamos imaginar, si atendemos al concepto de narración según el exclusivo parámetro de “contar una historia”. Las pequeñas historias de Cao Guimarães son muchas veces ficciones que permiten una *rarefacción* argumental –no tanto visual– y, por tanto, muestran cierta *abertura* que invita a quien las contempla a una exploración. O bien ostentan una naturaleza temporal casi circular, que deja fuera, o mellado, el sentido lineal de la progresión temporal. (El respeto por las historias pequeñas incluye tiempos muertos/resucitados, pero nunca la mitificación de la mediocridad que enaltece el *reality-show*, pues en ellos se percibe siempre un hálito humanista.) De hecho, los plausibles desdoblamientos de sus obras son una invitación *imagética*, espiritual, que la experiencia de su visionado alimenta. En ese sentido, estaríamos hablando más de una narrativa lírica, que insinúa y amplía las coordenadas visuales de su materia prima mucho más de lo que las fija o categoriza. Curiosamente, en las películas de Guimarães, incluso en los documentales en los que hasta los personajes reales parecen ficcionales, el hilo que une las imágenes es más insinuante que explícito, e incluso permite momentos de absoluta independencia visual, fragmentos que se asemejan a las inmersiones en la imagen tan características en los vídeos, por su tamaño y naturaleza abisal; muchas veces, de una levedad completamente estructurada en el relato. La idea de documental parece hoy mucho más compleja que antaño, ya que ha salido de su estricto corsé realista y ha abrazado otras formas más ambiguas y ficcionales, a la vez que el uso de la sintaxis visual se hace en él cada vez más híbrida y menos prefigurada.

the narration and its fictional character. We cannot forget that the majority of the film works of Guimarães belong –theoretically– to the contemporary documentary universe, that is to say, to that which now does not consider canonical purities and neither is based on mere mimetic correlations (sometimes being closer to the “song” than to the information), but that keeps itself apart from the temptation of purely narrative fiction.

Perhaps due to that, the concept of “narrative” here should be contemplated as “unfinished”, because they are narrations that are found, paradoxically –and most ostensibly in videos than in films–, more in a *suspension* of that which we could imagine, if we attend to the concept of narration according to the exclusive parameter of “telling a story”. The short stories by Cao Guimarães are very often fictions that allow an argumental *rarefaction* –not just visual– and, therefore, show certain *opening* that invites those who are contemplating them to an exploration. Or they boast a nearly circular temporary nature, leaving outside, or broken, the linear sense of temporary progression. (The respect for short stories includes resurrected times-out, but never the mystification of mediocrity that is praised by the *reality-show*, because in them you always perceive a breath of humanism.) In fact, the plausible splitting of his works are a spiritual *imagistic* invitation, fed by the experience of viewing. In that sense, we would be talking more of a lyrical narration, that insinuates and widens the visual coordinates of its raw material much more than it fixes or categorises them. Curiously, in the Guimarães films, even in the documentaries where even the real characters seem fictional, the line that joins the images is more insinuating than explicative, and even allows moments of absolute visual independence, fragments that are similar to the immersions in the image so characteristic in the videos, because of their size and abyssal nature; many times, of a slightness completely structured in the narration. The documentary concept today seems much more complex than before, because it has come out of his realistic strict corset and has embraced other more ambiguous and fictional forms, at the same time as the use of visual syntaxes becomes more and



Cao Guimarães y Rivane Neuenschwander, "Inventário de pequenas mortes (Sopro)", 2000, filme.



Cao Guimarães, "Sin peso", 2007, vídeo.

Como aproximación, pueden enunciarse otras características medulares en esta poética: además de la atención que se presta a cosas sin importancia, a objetos y gestos sin valor asegurado, se muestra un gran interés por los prodigios y enigmas de lo mínimo y por su coexistencia cosmológica con lo amplio, en el sentido de armonización, interrelación, pasaje (comunicación de universos, de estados). La coexistencia de fenómenos y de conjunción de elementos (formas, colores, texturas, luces) delata una poética que socava las separaciones y límites materiales de la imagen y otorga una continuidad inusitada de las cosas, estableciendo así *otra* narrativa. En esta profunda correspondencia se encuentra *Inventário de pequenas mortes (Sopro)*, del año 2000, donde el movimiento translúcido de una burbuja sirve para religar el *dentro* y el *fuera* en su tránsito por un paisaje, o para ir paseando por los espacios de una casa, ofreciendo con su transparencia el interior y el exterior juntos: en *O inquilino* (2010), esa transparencia muestra al propio artista reflejado, mientras filma. También en línea con estos trabajos se encuentra la obra *Hypnosis* (2001), con su geometría soñadora explorada a partir de las luces de un carrusel de parque de atracciones como un vídeo cinético, o *Coletivo* (2002), donde aparece una guía casi lisérgica hecha con meras denominaciones urbanas (calles, barrios, autobuses...), un verdadero poema visual en movimiento cuya textualidad sígnica en blanco y negro se convierte en índice icónico del mundo.

Todo ello alimenta esa poética encarnada a veces en la teoría de la *gambiarra*: en principio, una conexión eléctrica mal hecha para solucionar un problema; por extensión, una suerte de improvisación/construcción objetual, casi una *chapuza* a veces, que sirve como remedio a alguna deficiencia o falla estructural, y que es práctica popular. El libro *Rua dos inventos* (2002), de Gabriela Pereira Gusmão da fe también de esta inventiva popular y callejera de la clase más humilde de Brasil. No está demás decir que existe un imaginario artístico con raíces en la calle que se evidencia en obras de Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Arthur Bispo do Rosário, Paulo Bruscky, Marcos Chaves, Raul Mourão y Lula Wanderley, entre otros. La *gambiarra* está prácticamente omnipresente en la obra e interiorizada en la mirada Cao Guimarães, aunque aparece

more hybrid and less prefigured in it.

As an approximation, other core characteristics can be identified in this poesy: in addition to the attention that is given to things without importance, to objects and gestures without assured values, great interest is shown for the prodigies and enigmas of that which is minimal and for their cosmological coexistence with that which is ample in the sense of harmonisation, interrelation, passage (communication of universes, of states). The coexistence of phenomenon and conjunction of elements (shapes, colours, textures, lights) reveals a poesy that undermines the separations and material limits of images and grants unusual continuity of things, that way establishing *another* narrative. In this profound correspondence, we find *Inventário de pequenas mortes (Sopro)*, from 2000, where the translucent movement of a bubble serves to tie the *inside* and the *outside* in their transit through a landscape, or to go walking through the spaces of a house, offering with their transparency the inside and outside together: in *O inquilino* (2010), that transparency shows a reflection of the artist, while he films. Also in line with these works we find *Hypnosis* (2001), with its dreaming geometry explored through the lights of a theme park merry-go-round like a kinetic video, or *Coletivo* (2002), where a nearly lysergic guide appears made with mere urban denominations (streets, neighbourhoods, buses...), a truly visual poem in movement the signical textuality of which in black and white becomes an iconic index of the world.

All that feeds that poesy sometimes incarnated in the theory of the *gambiarra*: initially, a badly made electrical connection to resolve a problem; by extension, a sort of objectual improvisation/construction, nearly a *bodge* sometimes, that serves as a remedy for some deficiency or structural fault, and that is popular practice. The book *Rua dos inventos* (2002), by Gabriela Pereira Gusmão, also testifies of this popular and urban inventive of the most humble class of Brazil. In fact, there is an artistic imaginary with street roots that is evident in works by Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Arthur Bispo do Rosário, Paulo Bruscky, Marcos Chaves, Raul Mourão and Lula Wanderley, among others. The *gambiarra* is practically omnipresent in his work and is interiorised





Cao Guimarães, de la serie "Gambiarra", 2001-2012, fotografías digitales.



Cao Guimarães, de la serie "Gambiarra",
2001-2012, fotografía digital.

de forma específica en la serie de fotografías *Mosaico* (2008) y en un vídeo con entrevistas a "maestros" del género, titulado *Mestres da gambiarra* (2008). La precariedad casera de esas prótesis aliada a la imaginación improvisadora de la que nacen acaba ofreciendo increíbles situaciones objetuales, verdaderos *assemblages* cotidianos, próximos al universo del poema-objeto por su simbología "intervenida" y por la *refuncionalización* de los objetos y sus situaciones. Pero se busca una finalidad práctica, un poema-objeto de uso (ya Fluxus, de alguna manera, ofreció esta posibilidad). No se relaciona con la desmaterialización del objeto artístico, sino todo lo contrario, pues es puro vaivén entre el proceso de desmaterialización y otro de re-materialización, como sucede con los procesos auráticos de la obra de arte.

En cuanto al tiempo y el espacio, ambas coordenadas se ven alteradas en la filmografía de este artista de Minas Gerais. El espacio, en este caso, es también la geografía de lo imaginario, de lo que dibujan las imágenes, aparte de la presencia (o co-presencia) de la naturaleza en densa simbiosis. Se interesa por los paisajes, la tierra, el cielo, el aire –las formas del viento, del humo– y en especial por el agua y el fuego como elementos que amplían las metamorfosis de la visualidad. Se puede insistir en que la naturaleza funciona como personaje (el crítico André Brasil ha apuntado ya en esa dirección), dado el protagonismo que adquiere ya sea que en las imágenes aparezcan personas o no. Por otro lado, Guimarães se interesa por otro tiempo fílmico, a veces dilatado, ralentizado, que oblitera el movimiento regular, despegándose de la costumbre óptica, y que acaba por estrecharse con el espacio (con el discurso de la imagen y con su sensación tan física en la pantalla).

En muchas ocasiones sus imágenes guardan misterio, pues no se sabe a ciencia cierta de qué tratan, pero significan, como corresponde a cualquier propuesta semántica lírica, que se halla incluso presente en los documentales estrictos (*BH*, 2002, o *Brasília*, 2011, por ejemplo). Como imágenes fluctuantes, casi fantasmagóricas, "en abierto" (lo que el azar, tan valorado por el artista, amplifica). Son imágenes veladas, imágenes como gotas o llamas. Son como agua, como la transparencia del agua en el suelo: el agua mueve la imagen y, por tanto, la imagen es impura, imperfecta; se arrastra por la pantalla casi

in the Cao Guimarães view, although it specifically appears in the series of photographs *Mosaico* (2008), and in a video with interviews of "masters" of the skill, entitled *Mestres da gambiarra* (2008). The homemade precariousness of that prosthesis allied with the improvising imagination from where they stem ends-up offering incredible objectual situations, true every day *assemblages*, close to the universe of the poem-object because of its "intervened" symbology and because of the *refunctionalisation* of the objects and their situations. But a practical end is pretended, a useful poem-object (somehow, Fluxus has already offered that possibility). It is not related to the dematerialisation of the artistic object, but completely to the contrary, because it is a pure "to-and-fro" between the dematerialisation process and another of re-materialisation, like what happens with the auratic processes of the work of art.

Regarding time and space, both coordinates are altered in the filmography of this Minas Gerais artist. Space, in this case, is also the geography of that imagined, of that drawn by images, aside from the presence (or co-presence) of nature in dense symbiosis. He is interested in landscapes, the earth, the sky, the air –the forms of the wind, of smoke– and especially in water and fire as elements that widen the metamorphosis of visuality. One can insist that nature functions as a character (the critic André Brasil has already pointed in that direction), due to the protagonism it acquires, although persons appear in the image or not. On the other hand, Guimarães is interested in another filmic time, sometimes dilated, slowed down, that obliterates regular movement, distancing from the optical custom, that ends-up embracing space (with the discourse of the image and with its so physical sensation on the screen).

On many occasions his images hide mystery, because one does not exactly know what they are about, but they mean, as corresponds with any semantic lyrical proposal, that is present even in the pure documentaries (*BH*, 2002, or *Brasília*, 2011, for example). Like nearly phantasmagorical fluctuating images, "in open" (what chance, much valued by the artist, amplifies). They are blurred images, images like drops or flames. They are like water, like the transparency of water on the floor: water moves the image and, therefore, the image



Cao Guimarães, de la serie "Gambiarra", 2001-2012, fotografía digital.

físicamente. Por otra parte, en la obra *Sin peso* (2007) el aire está representado en un raro equilibrio: en las voces de los vendedores (siendo el peso también el *precio*) y en los toldos de los puestos callejeros que agita el viento, de una rara belleza, cual geometría popular y cromática constructiva.

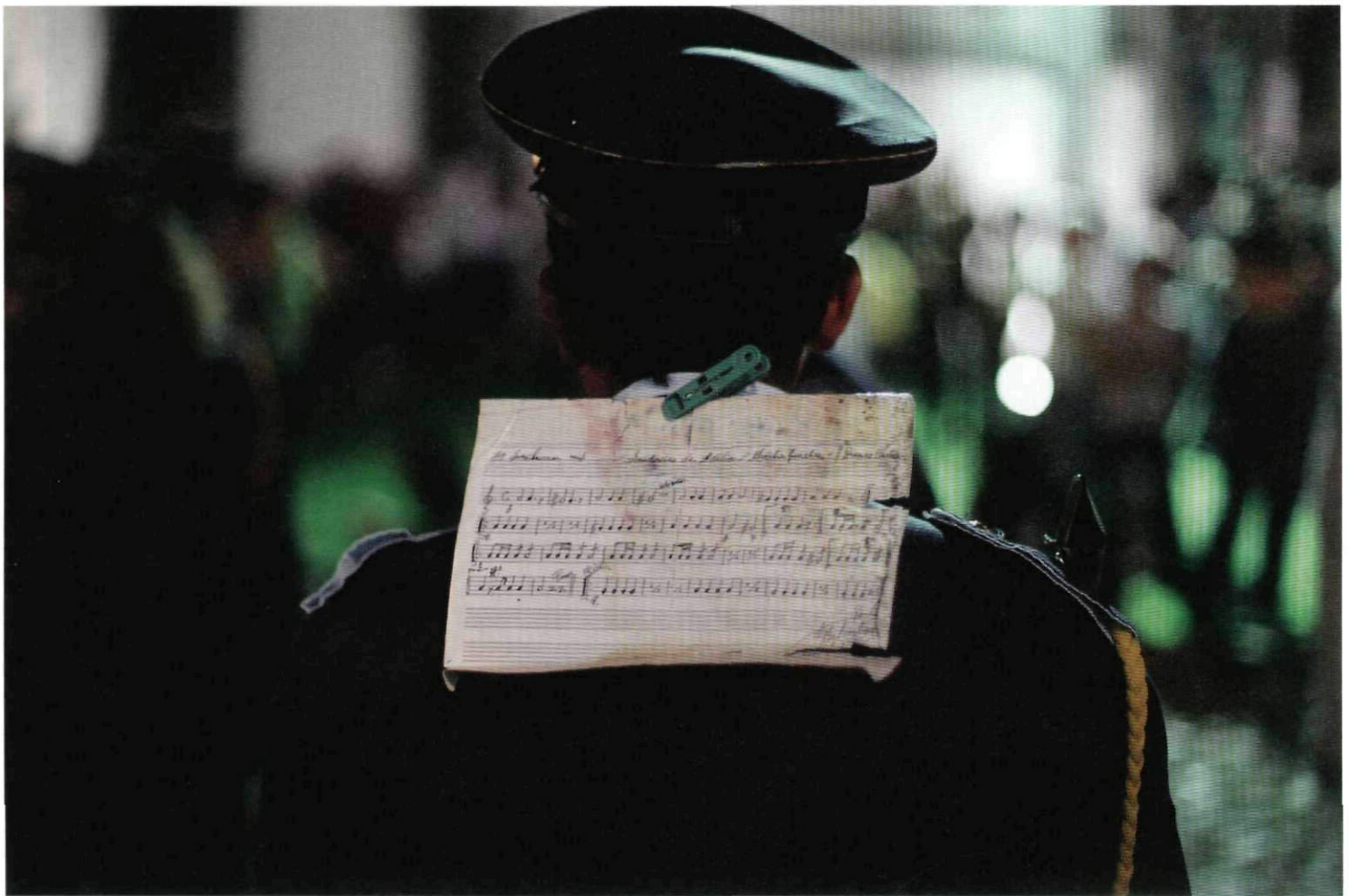
Todo redundando en una experiencia visual (perceptiva, cognitiva) fruto del análisis e inmersión que inspiran las imágenes, fruto de su comportamiento fenomenológico (algo que sucede de otra forma, también intensa, en Arthur Omar), gracias al hechizo magnético de su visualidad, lo que da lugar a obras en que se asiste a un encantamiento casi "de época" (próximo al cine visionario de los pioneros). Este encantamiento lleva a aceptar diversas impurezas visuales (el grano de la imagen, las saturaciones, los filtros y las invasiones de luz, entre otros "accidentes" incorporados al discurso como significantes). En *Peiote* (2007) la materia prima de las imágenes no es la coreografía de la danza tribal indígena, sino los movimientos envolventes vistos de cerca, el cuerpo/corpus más focalizado en que se inscribe un niño con indumentaria normal que danza al ritmo de otra influencia cultural (mezcla de lucha libre mexicana y superhéroes japoneses), como si fuera una contradanza, como dice el artista, pero totalmente imbuido en su desempeño.

Ya hemos hablado antes de la importancia significativa que adquiere el "fuera de campo", la conceptualización de proyectos que van más allá del resultado visual, del marco especular, de la magia de la proyección, y que abarcan una convivencia allende la cámara (como ejemplos, *Histórias do não ver*, 2001, y *Rua de mão dupla*, 2004). Que muestran una preocupación por el "negativo" de la vista, por los otros sentidos, traídos a otro plano y significación. En *Rua de mão dupla*, nos encontramos de nuevo con otra experiencia que rebasa siempre la directa autoría: para realizar la obra, el artista invitó a tres pares de personas a vivir durante 24 horas en una casa ajena y a filmar y relatar sus impresiones. El resultado es una proyección en dos canales que muestra una "topografía" visual-existencial trazada por otro. Esto apunta a otra preocupación del artista: la de cómo abordar la alteridad. Todo entra como cartografía en los numerosos encuadres, fijos y en movimiento, de las iconografías personales que conforman esta obra colaborativa. Las

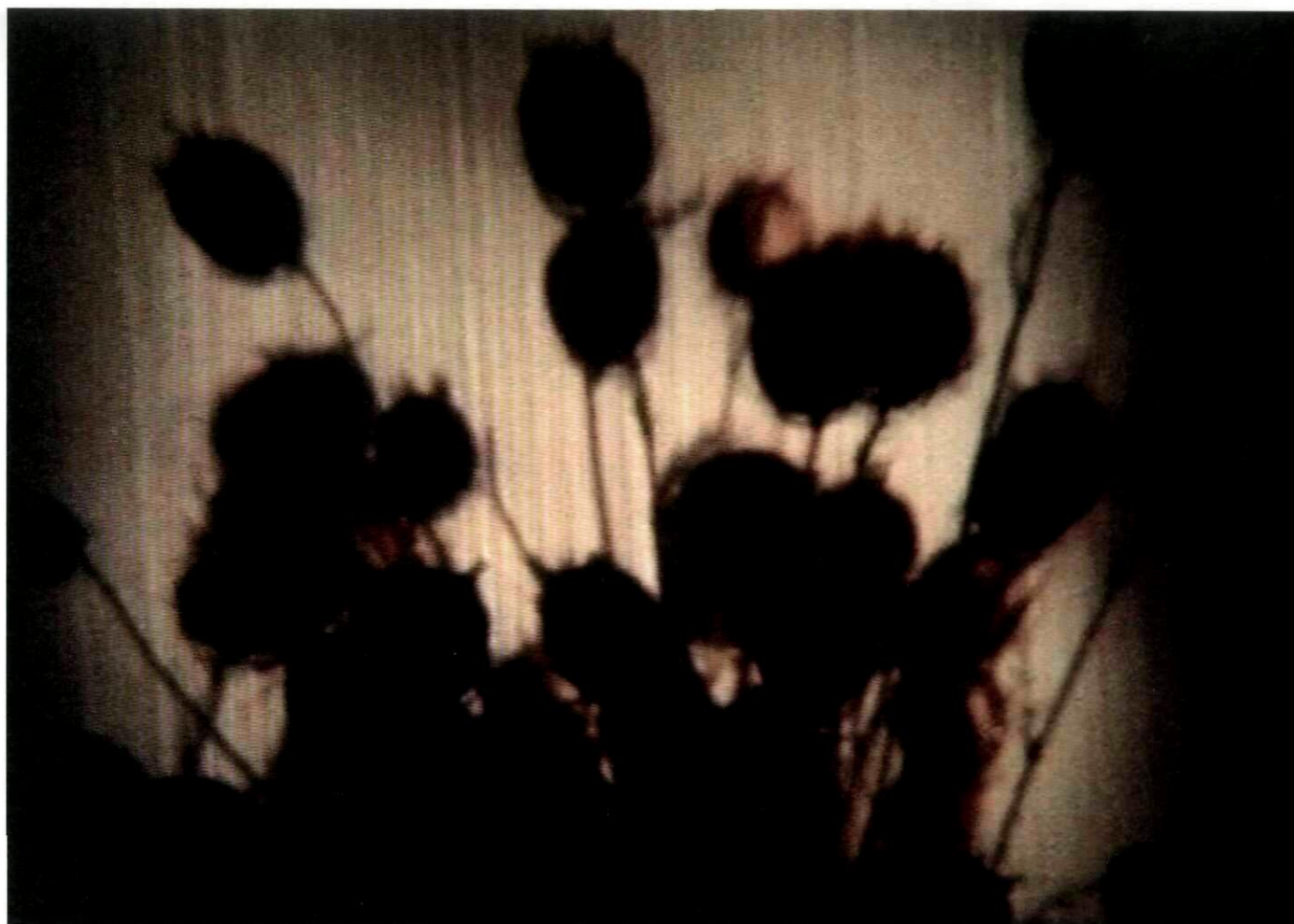
is impure, imperfect; it is nearly physically dragged over the screen. On the other hand, in the work *Sin peso* (2007) the air is represented in a rare balance: in the voices of salespersons and in the street stalls tents agitated by the wind, of rare beauty, of such popular geometry and chromatic construction.

All that redounds in a visual experience (perceptive, cognitive) fruit of the analysis and immersion that images inspire, fruit of their phenomenological behaviour (something that likewise happens in another also intense way in Arthur Omar), thanks to the magnetic spell of his visuality, which gives way to works where one attend to a nearly "of the period" enchantment (close to the visionary cinema of the pioneers). This enchantment leads to accepting diverse visual impurities (the image grain, the saturations, the filters and the invasions of light, among other "accidents" incorporated to the discourse as signifiers). In *Peiote* (2007) the raw material of the images is not the choreography of the indigenous tribal dance, but the involving movements seen close-up, the most focalised body/corpus where we see a child with normal apparel dancing to the rhythm of another cultural influence (mixture of Mexican wrestling and Japanese superheroes), as if it were a counter dance, as the artist says, but fully imbued in his role.

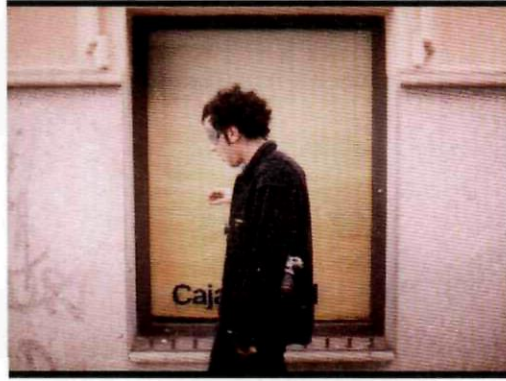
We have already talked about the significant importance that the "off camera" acquires, the conceptualisation of projects that go beyond the visual result, of the specular frame, of the magic of projection, and that cover a coexistence outside the camera (for example, *Historias do não ver*, 2001, and *Rua de mão dupla*, 2004). Projects that show a preoccupation for the "negative" of the view, for the other senses, brought to another level and significance. In *Rua de mão dupla*, we once again come-up against another experience that always exceeds direct authorship: To do this work, the artist invited three couples to live during 24 hours in a strange house and to film and relate their impressions. The result is a two-channel projection that shows a visual-existential "topography" traced by another person. This indicates another preoccupation of the artist: that of how to approach otherness. All enters as cartography in the several frames, fixed and in movement, of the personal iconographies



Cao Guimarães, de la serie "Gambiarra", 2001-2012, fotografías digitales.



Cao Guimarães, "Between - Inventário de pequenas mortes", 2000, filme.



Cao Guimarães, "Histórias de não ver", 2001, videoinstalación.

adivanzas objetuales permiten leerlas como señales, como si fuesen las cartas del tarot leídas al otro, al ojo que escucha su intimidad siendo deducida. Es una obra que se fundamenta en una ocultación, en el explorar el sentido de la ausencia, en el interpretar una falta. Esto ocurre también en *Pedevalsambatucadamacaconoseusom* (2002), donde varias personas con auriculares danzan al ritmo de músicas diferentes: el resultado es una coreografía plural y muda, con la música oculta, una suerte de palimpsesto visual que refleja la intersubjetividad de una época de forma divertida, con humor.

Estamos ante una obra que, paradójicamente, se revela como una *ecología* visual (como se evidencia en trabajos de David Hammons, Jimmie Durham, Paulo Bruscky o Erwin Wurm), que reduce sus coordenadas estéticas a elementos esenciales, a ámbitos y a un *Leitmotiv* muy concentrados, fuera de los temas candentes. Es una ecología visual a veces minimalista y sin mucha parafernalia técnica (la cámara digital y la super-8 se alternan para producir y articular una mirada diferente). Y, al mismo tiempo, se revela como una poética definida por la exploración de las imágenes, por la pugna lingüística a favor de "nuevas formas de ver", según la expresión del mismo artista. Tanto sus filmes como sus trabajos más cortos (verdaderos "vídeo-poemas" la mayoría) explotan las posibilidades de la imagen como hechizo y horizonte, espejismo y concreción, una poética que reconcilia el deseo de lo intangible y lo desconocido, el reconocimiento del azar y lo fugaz, con su edición y montaje. Que se halla lejos, por tanto, de la ilustración, de la imagen naturalista o *naïf*, o de la mera "información", que muchas veces empobrece no solo el territorio del documental, sino el propio arte "sociológico", fruto de la gran simplificación del concepto de la realidad: "la creación no es una comprensión, es un nuevo misterio", según este artista.

El argumento central de la historia estética de Cao Guimarães es, fundamentalmente, de orden poético: de cómo la poesía (por extenso, visual, ampliada) puede no solo tener sentido propio, fundamento y espacio, y vibraciones, sino también, al mismo tiempo, poder emancipatorio, mayores dimensiones, sentido y razón política. Se trata, en consecuencia, de una poética humanista que inscribe sus señales de plenitud —la aventura de su mirada— en nuestra controvertida cultura. ■

that form this collaborative work. The objectual guesswork allows reading it like signs, as if it were the tarot cards read by another, to the eye that hears its intimacy being said. This work is founded on an occultation, in the exploring of the sense of absence, in the interpreting of a fault. This also occurs in *Pedevalsambatucadamacaconoseusom* (2002), where several people with headsets dance to the rhythm of different music: the result is a plural and soundless choreography, with hidden music, a sort of visual palimpsest that reflects the inter-subjectivity of an era in an enjoyable way, with humour.

We are before a work that, paradoxically, is revealed as visual *ecology* (as shown in works of David Hammons, Jimmie Durham, Paulo Bruscky or Erwin Wurm), that reduces its aesthetic coordinates to very concentrated essential elements, environments and a *Leitmotiv*, outside of hot topics. It is a visual ecology sometimes minimalist and without much technical paraphernalia (the digital camera and the super-8 alternate to produce and articulate a different view). And, at the same time, it is revealed as poesy defined by the exploration of images, by the linguistic struggle in favour of the "new ways of seeing", according to the expression of the artist. Both his films and his shortest works (the majority, true "video-poems") exploit the possibilities of image as a spell and horizon, mirage and concretion, poesy that reconciles the desire of the intangible and the unknown, the recognition of chance and fleeting, with its editing and montage. Which, therefore, is far from the illustration, from the naturalist or *naïf* image, or from the mere "information", that many times impoverishes not only the territory of the documentary, but the "sociological" art itself, fruit of the great simplification of the concept of reality: "creation is not a comprehension, it is a new mystery", according to this artist.

The central argument of the aesthetic history of Cao Guimarães is, mainly, poesy: of how poesy (extensively, visual, widened) cannot only have its own sense, founding and space, and vibrations, but also, at the same time, it can be emancipator, bigger, with more sense and political reason. Consequently, it is a humanistic poesy that inscribes its signs of plenty —the adventure of its view— into our controversial culture. ■

Translation: Nigel Greenwood