

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

HUBERT DUPRAT E A POÉTICA DO REVESTIMENTO

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA UDESC

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

HUBERT DUPRAT E A POÉTICA DO REVESTIMENTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte; do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

HUBERT DUPRAT E A POÉTICA DO REVESTIMENTO

Esta dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte foi considerada aprovada com louvor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Profa. Dra. Sandra Makowiecky
UDESC-SC

Avaliador:

Profa. Dra. Rosângela Cherem
UDESC-SC

Avaliador Externo:

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes
UFES-ES

Avaliador Suplente:

Profa. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira
UDESC-SC

Florianópolis, 19 de junho de 2009.

Aos meus pais **Matheus** e **Liane Nascimento**, que acreditaram e incentivaram a busca por um outro caminho.

A **Cezar**, meu marido, que esteve sempre presente e não deixou nunca de acreditar que era possível e valia a pena.

Aos meus filhos **Gabriel** e **Lucas** que aceitaram trilhar junto este caminho, apesar de tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao **meu pai** por me ensinar a necessidade de lutar e persistir naquilo que acreditamos.

À **minha mãe** por me mostrar que *apoio* vem de diversas maneiras.

Ao meu marido, **Cezar**, que foi fundamental no desenvolvimento da pesquisa, incansável na jornada nem sempre fácil, e sem cujo amor, apoio, dedicação e incentivo eu não teria conseguido.

À **Universidade do Estado de Santa Catarina**, por me propiciar a oportunidade de pesquisar esse tema tão fascinante e pouco explorado no Brasil.

A **Sandra Makowiecky**, a quem procurei pensando encontrar uma ótima orientadora e acabei por encontrar também uma grande amiga. Por todo carinho, dedicação e paciência que tiveste comigo.

A **Rosângela Miranda Cherem**, que acreditou na pesquisa antes mesmo que eu, e cuja amizade, carinho e orientação foram fundamentais para a conclusão desta etapa acadêmica.

A **Almerinda da Silva Lopes**, que aceitou participar do projeto e cujas colaborações foram de suma importância para o desenvolvimento do estudo.

Aos meus filhos **Gabriel** e **Lucas**, pela paciência, pelo amor incondicional, pela alegria, e por me fazerem lembrar o que é realmente mais importante no final das contas.

Ao meu irmão **Maurício**, que mesmo à distância esteve sempre presente. Um amigo inestimável.

À minha avó **Alvina**, por me fazer acreditar em mim sempre.

A **Hubert Duprat**, pelo apoio, suporte, amizade, e sem cujas colaborações este estudo não existiria.

*No tempo real, na história, cada vez que se depara com
diversas alternativas, o homem deve optar por uma e elimina ou
perde as outras; mas não no ambíguo tempo da arte, que se
parece ao da esperança e ao do esquecimento.*

Jorge Luis Borges

GARCEZ, Luciane R. N. **Hubert Duprat e a poética do revestimento**. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, S.C.

RESUMO

Esta pesquisa pretendeu fazer uma análise partindo de uma obra do artista plástico francês Hubert Duprat, seus *Casulos*. Com o objetivo de estudar questões que ajudassem a compreender a arte contemporânea e suas peculiaridades, e com o desejo de entender um pouco mais sobre o uso do ouro como matéria plástica na arte ao longo dos tempos, foi escolhido este artista contemporâneo e este seu trabalho, que são pequenos casulos confeccionados em ouro e pedras preciosas. O artista iniciou este trabalho de casulos em 1983 e vem desenvolvendo até hoje, levantando questões que são anacrônicas na História da Arte, como os conceitos de sagrado, cópia sem original, estranhamento, preciosismo. Entretanto este artista também ressignifica a fatura da obra na arte contemporânea, posto que seu processo artístico é fundamentado no objeto, no resultado, no acabamento, mais do que simplesmente no conceito ou a idéia geradora da obra. Partindo destas premissas, seguiram-se outras séries deste artista, que matéria ou conceitualmente se relacionam aos casulos de ouro; e com a ajuda de teóricos como Georges Didi-Huberman e Aby Warburg foi possível olhar estes trabalhos partindo de um procedimento de montagem, e com Gilles Deleuze permitiu-se desenvolver um estudo baseado em seu conceito de repetição com diferença. Este arcabouço teórico legitimou que se fizessem relações das obras selecionadas de Duprat com outros artistas e outros períodos da história da arte, trazendo para a pesquisa a questão de que sintomas retornam na arte, voltam com diferenças, ressignificando e retirando certas obras do esquecimento, mas seguem como um recalque que se apresenta, e é através da arte que isto pode ser mapeado.

PALAVRAS-CHAVE: Hubert Duprat; arte contemporânea; ouro.

ABSTRACT

This research intended an analysis from the French plastic artist Hubert Duprat's work, his *Cases*. Aiming to study questions that could help to understand contemporary art and its peculiarities, and wishing understanding a little more about the use of gold as plastic material in art through time, this contemporary artist was chosen and this work of his, which are little cases made in gold and precious stones. The artist started this work with cocoons in 1983 and is developing it until today, raising questions that are anachronical in Art History, as the concepts of sacred, copy without original, strangeness, preciousity. However this artist also resignifies the work's making in contemporary art, once his artistic process is based in the object, the result, the finishing, more than just the concept or generating idea. Starting from these premises, other series of this artist's works followed, which are related to the gold cases through material or concept; and with the help of authors as Georges Didi-Huberman and Aby Warburg it was possible to look to these works from an assembling procedure, and with Gilles Deleuze it was allowed to develop a study based in his concept of repetition with difference. This theoretical luggage legitimated other relations of the Duprat's selected works to other artists and periods in art history, bringing to the research the matter that symptoms return in art, come back with differences, resignifying and withdrawing some works of oversight, but go as a reiteration that presents itself, and it is through art that it can be traced.

KEYWORDS: Hubert Duprat; contemporary art; gold.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	14
Figura 2- Nérac.....	19
Figura 3 – Casulo.....	23
Figura 4 – Casulo de conchas.....	24
Figura 5 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	26
Figura 6 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	28
Figura 7 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	35
Figura 8 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	39
Figura 9 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	53
Figura 10 - Hubert Duprat - <i>À la fois, la racine et le fruit</i> (1997 – 1998).....	58
Figura 11 - Hubert Duprat - <i>Coupé-Cloué</i> (1991 – 1992).....	60
Figura 12 - Hubert Duprat - <i>Coupé-Cloué</i> (detalhe).....	63
Figura 13 - Hubert Duprat - <i>Coupé-Cloué</i> (1991 – 1992).....	64
Figura 14 - Hubert Duprat - <i>À la fois, la racine et le fruit</i> (detalhe).....	65
Figura 15 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	67
Figura 16 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	67
Figura 17 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	70
Figura 18 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	70
Figura 19 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	71

Figura 20 - Hubert Duprat - <i>Les Bêtes</i> (1992 – 1999).....	71
Figura 21 - Hubert Duprat - <i>Corail Costa Brava</i> (1994 – 1998).....	74
Figura 22 - Hubert Duprat - <i>Corail Costa Brava</i> (1994 – 1998).....	76
Figura 23 - Hubert Duprat - <i>Nord</i> (1997 – 1998).....	78
Figura 24 - Hubert Duprat - <i>Nord</i> (detalhe).....	80
Figura 25 - Máscara de ouro do faraó Tutankhamon.....	84
Figura 26 - Sarcófago de ouro do faraó Tutankhamon.....	84
Figura 27 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	86
Figura 28 - Máscara de ouro do faraó Tutankhamon.....	89
Figura 29 - Jóia em forma de escaravelho (1333 a 1323 a.C.).....	89
Figura 30 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	91
Figura 31 - Igreja e Convento de São Francisco, Salvador, Bahia.....	93
Figura 32 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.....	96
Figura 33 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (detalhe).....	96
Figura 34 - Hubert Duprat - <i>À la fois, la racine et le fruit</i> (1997 – 1998).....	97
Figura 35 - Hubert Duprat - <i>Coupé-Cloué</i> (1991 – 1992).....	97
Figura 36 - Mosaico bizantino.....	98
Figura 37 - Mosaico bizantino.....	100
Figura 38 - Mosaico bizantino.....	101
Figura 39 – Díptico em marfim.....	104
Figura 40 - Relicário de Saint Foy.....	104
Figura 41 - Madona com o Menino - ícone da Rússia.....	105
Figura 42 - Ícone Bizantino – Maria e menino Jesus.....	106
Figura 43 - Aline Dias - <i>Cubo de Poeira</i> (2005).....	110
Figura 44 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	111

Figura 45 - Aline Dias - <i>Cubo de Poeira</i> (2005).....	112
Figura 46 - Aline Dias - <i>Cubo de Poeira</i> (2005).....	112
Figura 47 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	114
Figura 48 - Cildo Meireles - <i>CONDENSADO I – DESERTO</i> (1970).....	117
Figura 49 - Cildo Meireles - <i>CONDENSADO III – BOMBANEL</i> (1970 – 1996).....	118
Figura 50 - Cildo Meireles - <i>PAULISTA / 97</i> (1997).....	120
Figura 51 - Robert Morris - <i>Two Columns</i> (1961).....	126
Figura 52 - Robert Morris - <i>Mirrored Cubes</i> (1965).....	126
Figura 53 - Claes Oldenburg - <i>Floor Cake</i> (1962).....	128
Figura 54 - Claes Oldenburg - <i>Soft Pay Phone</i> (1963).....	128
Figura 55 - Hubert Duprat - <i>Casulos</i> (1980 – 2006).....	130
Figura 56 - Damien Hirst - <i>For the Love of God</i> (2007).....	132
Figura 57 - Damien Hirst - <i>For the Love of God</i> (2007).....	132
Figura 58 - Damien Hirst - <i>The Adoration</i> (2007).....	133
Figura 59 - Damien Hirst - <i>Birth</i> (2006).....	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I - Trazendo à cena Hubert Duprat e os casulos de ouro.....	18
CAPÍTULO II – Anacronismo como método: Diferença e Repetição.....	43
CAPÍTULO III – A poética do ouro pelo sagrado – o olhar da distância.....	82
CAPÍTULO IV – A poética do ouro pelo profano - o estranhamento como método.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS.....	139
ANEXOS.....	145
Anexo I – LISTA DE EXPOSIÇÕES DO ARTISTA.....	146
Anexo II - BIBLIOGRAFIA SOBRE HUBERT DUPRAT.....	159

INTRODUÇÃO

O que primeiro motivou esta dissertação foi levantar questões que ajudassem a compreender a arte contemporânea com seus desvios e peculiaridades, com o desejo de entender um pouco mais sobre o uso do ouro como matéria plástica na arte e continuar um estudo acerca do uso do ouro como material artístico ao longo da história da arte. Para este fim, foi escolhido partir de um trabalho de um artista francês contemporâneo, Hubert Duprat, seus *Casulos* de ouro e pedras preciosas (ver figura 1).

Este artista foi selecionado primeiramente pelo trabalho dos casulos, quando a idéia de fazer um mapeamento do uso do ouro nas artes plásticas evoluiu e sofreu um recorte, se limitando à escolha de um só artista e uma só obra a partir dos quais pudessem ser levantados os conceitos inerentes à arte contemporânea. A imagem dos casulos e o procedimento pelo qual esta obra se completa acabaram por seduzir a autora, que passou meses a procura do autor da obra citada, uma vez que não havia informações sobre este em bibliografias brasileiras, e a pesquisa via Internet se mostrou infrutífera em ambas as línguas, inglês e português. Partindo do catálogo da exposição *L'Empreinte*, ocorrida no centro George Pompidou, em Paris em 1998, onde estava citado um trabalho de casulos e o nome do artista, Hubert Duprat – nome até então desconhecido – foi feita uma busca por seu contato através de e-mails enviados a galerias francesas. Uma das galeristas em Paris respondeu que conhecia dito artista e enviou seu endereço eletrônico. Assim que foi contactado o artista prontamente respondeu, se mostrando sempre aberto e receptivo. Isto se deu no início de 2006, a partir de então a autora vem mantendo contato freqüente com Hubert Duprat via correio e Internet, contato este sem o qual este estudo não seria possível.

Figura 1



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

Mas a pesquisa não se resume aos casulos de Duprat, pois sua poética margeia o precioso e isto se evidencia em diversos trabalhos desenvolvidos por este artista e levantados no presente estudo. Pretende-se, então, fazer uma leitura de imagens destes trabalhos, buscando compreender o processo artístico que motivou o uso do ouro e pedras

preciosas como material plástico, bem como seus procedimentos nestas obras, relacionando-as com outros exemplos em diversos momentos da história da arte, trazendo o conceito de sagrado que é atribuído a este material ao longo do tempo e, de certa forma, legitimado nas obras de Duprat, a partir de leituras que situem os aspectos levantados como sintomas que retornam na arte e podem ser identificados na obra, independentes de seu tempo ou de seu autor.

A obra de Duprat permite a utilização do conceito de anacronismo, conceito este que vem a desmistificar a afirmação de que as coisas se repetem, e tenta mostrar como se podem encontrar similaridades em diversos momentos da história, pois é possível estabelecer relações tanto com a arte contemporânea quanto com realizações e obras de arte desde os primórdios no Oriente Antigo, e em várias outras épocas da história da humanidade. O artista está dentro de uma linha de artistas que rompe paradigmas na história da arte, como o conceito de original, reprodução sem matriz, entre outros, como o fato de haver patenteado o processo artístico de produção dos *Casulos* para proteger a larva e também seu trabalho de ourives e outros possíveis interessados em reproduzir sua idéia. Estas discussões são possíveis baseadas em teóricos como Georges Didi-Huberman, quando este discorre sobre o anacronismo, Gilles Deleuze, com seu livro “Diferença e Repetição”, e Ernst Gombrich, quando este escreve sobre a importância do olhar do observador, este que vem com referências que completam a obra.

No livro *Ante el Tiempo*, Didi-Huberman questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem. Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história. Propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, conceitos utilizados nesta pesquisa. Em outro livro, *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman trata da afirmação da crença sobre a tautologia, daquilo que nos olha quando vemos uma imagem, daquilo que está além de sua simples aparência, questão também utilizada nesta pesquisa.

Na entrevista *Um conocimiento por el montaje*, concedida a Pedro G. Romero em 2007, Didi-Huberman fala do conceito de sintoma e relaciona-o ao corpo. Pensando a

imagem como gesto, como algo que possui uma certa capacidade de expressão, rechaça a idéia de se pensar a mesma através da iconologia, que vê a imagem somente como signo. O sintoma seria para ele um conceito corporal, assim como o gesto também o é. Explica também sobre o procedimento de montagem, onde é preciso haver um choque entre duas imagens para surgir uma terceira, que indicaria o que se busca. Desta forma, a imagem seria para ele uma ferramenta de trabalho ou de jogo.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze comenta a questão do sintoma que retorna. Inspirado em Nietzsche, o autor fala de filosofia questionando a diferença, a multiplicidade, o sentido e uma repetição que não é mecânica, algo que volta, se repete, mas sempre diferente. Este é um pensamento muito importante para esta pesquisa, uma vez que o trabalho analisado parte de um princípio de série, vem sendo feito desde 1980, cada casulo é único e parte de uma seqüência. Em *A Dobra – Leibniz e o barroco*, o autor fala de um período que é uma recorrência, um estado do ser, o Barroco. Fala sobre esta instância revelando o traço barroco, que vai ao infinito, e, a partir de Leibniz, Deleuze faz uma reflexão acerca da mônada como uma alma, sem portas nem janelas, um mundo sombrio de onde saem as percepções mais claras, e segue acerca de uma reflexão barroca onde tudo se dobra, desdobra e redobra. Neste livro a reflexão que interessa é, sobretudo, acerca do barroco como um traço, os *Casulos*, assim como outros trabalhos de Duprat analisados neste estudo, têm uma referência barroca muito forte e este autor ajuda a discutir esta noção.

A investigação científica depende de um “conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos” (GIL, 1991, p. 26) para que seus objetivos sejam atingidos: os métodos científicos. O método de abordagem utilizado neste estudo, por suas características e objetivos, é o de uma pesquisa *básica, qualitativa e exploratória*, sendo que os procedimentos foram de pesquisa *bibliográfica, documental, levantamento e estudo de caso*, um método de pesquisador que busca fragmentos, indícios que levem à compreensão das questões inicialmente abordadas. A leitura das obras foi feita através de imagens digitais e fotografias das mesmas. E por onde começar esta investigação? Quem responde é Jean Lacri, a partir de seu texto *Colóquio sobre a metodologia*¹:

¹ Este texto foi apresentado no III Colóquio Internacional de Artes Plásticas, em Porto Alegre, RS, em 1997.

Muito simplesmente **pelo meio**. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor (LACRI IN: BRITES e TESSLER, 2002, p. 18).

No Capítulo I desta dissertação, **Trazendo à cena Hubert Duprat e os casulos de ouro**, o objetivo é apresentar o objeto que serve de primeira referência à pesquisa, os *Casulos* de ouro, e contar um pouco sobre a história do artista situando-o na contemporaneidade. No Capítulo II, **Anacronismo como método: Diferença e Repetição**, pretende-se discorrer sobre o anacronismo como o método de leitura e investigação de imagens que fundamenta este estudo e permite as conexões com outras temporalidades e outros trabalhos de arte. Neste capítulo também está-se discutindo o conceito desenvolvido por Gilles Deleuze em seu texto com o mesmo título, *Diferença e repetição*, onde a repetição não está ligada à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade, e partido desta premissa permitem-se fazer conexões dos trabalhos de Duprat com outras obras contemporâneas que partilhem os mesmos conceitos e discussões teóricas. Neste capítulo são apresentados outros trabalhos de Duprat que também transitam na clave do precioso, e que foram analisadas por sua relação matérica ou conceitual com os casulos de ouro. No Capítulo III, **A poética do ouro pelo sagrado – o olhar da distância**, estão sendo discutidos conceitos que agregam a simbologia do sagrado ao metal, seja pela matéria, seja pelo procedimento, conceitos que são formados ao longo dos tempos por outros olhares, a matéria como espaço onde a memória é aspecto importante ao designar simbologias. Partindo destas premissas, são levantadas questões presentes no trabalho de Duprat que permitem relacionar seus trabalhos a momentos da História da Arte onde o procedimento artístico estava ligado ao conceito de sagrado. No Capítulo IV, **A poética do ouro pelo profano - o estranhamento como método**, são discutidos outros artistas que fizeram uso do ouro e pedras preciosas como matéria plástica em seus trabalhos, mas também são levantados artistas cujo procedimento tem relação com Duprat, não somente a matéria usada por eles, mas os conceitos que estes usam em suas trajetórias, como o estranhamento e o efêmero na arte.

Capítulo I

Trazendo à cena Hubert Duprat e os casulos de ouro

Hubert Duprat nasceu em 1957 em Nérac no sudoeste da França (entre Bordeaux e Toulouse). Filho de agricultores, viveu sua infância no interior, uma vida simples no campo, rodeado de pequenos riachos e natureza exuberante. Passou um ano em Guadalupe prestando serviço militar. Foi professor na Escola de Belas Artes de Montpellier de 1986 até 1991, de 1991 em diante tem trabalhado como professor de escultura na Escola de Belas Artes de Nîmes, na região de Evène, onde vive e produz atualmente. O artista vem desenvolvendo uma obra ao mesmo tempo múltipla e de uma profunda coerência, um trabalho que recusa a aproximação explicativa; sua produção ao longo do tempo compõe um tipo de linha, ou entrelaçamento, que se molda, evolui e se completa como obra.

Figura 2



Nérac – França

Fonte da imagem: <http://www.ville-nerac.fr/welcome.asp>

Nérac, a cidade onde o artista nasceu, é um vilarejo milenar e repleto de locais históricos. Um local conhecido por sua gastronomia, arte e cultura. No frescor das vielas medievais percebe-se a influência italiana. O vilarejo é considerado patrimônio histórico. Nérac é banhada por um importante rio que faz do lugar um local propício para a navegação fluvial. O fluxo das águas se oferece aos navegadores que preferem a calma e a tranquilidade. Os pequenos portos refletem o tempo em que ferviam com as diversas mercadorias que rodavam pelas pequenas ilhas locais, como o tabaco, os tonéis de vinho de

Buzet e farinha. Hoje resta o charme que recria o ambiente festivo de outrora. Se nos dias atuais estas águas se oferecem aos que navegam por prazer e esporte, no final do século XIII foram muito utilizadas para o transporte fluvial. Foi neste cenário de águas tranqüilas, onde o rio teve importância crucial para o desenvolvimento da área, que Hubert Duprat conheceu e se encantou pelas larvas Tricópteras.

Algumas figuras muito importantes na história européia passaram por este local deixando suas marcas. Uma delas foi Marguerite de Valois (1492 – 1549), nasceu em Angoulême e fixou residência em Nérac com seu marido, Henrique I, rei de Navarra. Fez de Nérac uma academia e acolheu proscritos do movimento reformista. Jeanne d'Albret, filha de Marguerite de Valois com Henrique I, foi conhecida por seu espírito combativo e rebeldia. Fez de Nérac a capital do protestantismo quando, sob influência de Calvino, ela se converte. Nérac se torna então uma cidade voltada para a política e para a religião. Seu filho, Henrique, se casa com a filha de Catarina de Médicis – a décima segunda Marguerite de Valois, mais conhecida por Rainha Margot - pouco antes de sua morte e é coroado rei. Henrique de Navarra, futuro rei Henrique IV, transforma Nérac em uma verdadeira capital da política. Enche sua corte de intelectuais e escritores, diplomatas e cavaleiros, tanto católicos como protestantes, em um ambiente de festa e jogos, música e comédia italiana. Várias personalidades sucumbem ao charme dos parques, lagos e beleza natural da região de Nérac, que neste momento se torna a capital da cultura, em detrimento da política. Tornou-se impossível dissociar a história e a identidade de Nérac da personalidade forte e emblemática do Rei Henrique IV. A cidade segue recebendo grandes personalidades da história da França ao longo do tempo. Hoje é uma cidade turística e conhecida pela qualidade de seus produtos, culinária e sementes agrícolas.

Esta é uma pincelada sobre o cenário histórico da cidade natal de Hubert Duprat. Conviver com tantas memórias com certeza influenciou a vida deste artista, e isto se reflete no processo artístico e na visão de mundo de cada um. A história atravessa a obra de Duprat e tem peso nas escolhas poéticas deste artista que prima pelo precioso, pela manualidade e gestualidade da obra artística. A memória, legado da história deste lugar, está presente na poética deste artista que não se recusa a dizer que gosta do museu, gosta do precioso, da prática do colecionador.

Desde 1991 o artista vem ministrando aulas de escultura na École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, que está situada no coração histórico da cidade, e faz parte do patrimônio artístico e cultural. Está instalada no Hotel Rivet, construído em 1786, por David Rivet, um rico comerciante local. Desde sua restauração em 1987 se tornou a École Supérieure des Beaux-Arts. Em 1988 a fachada, o vestíbulo e a escada principal foram inscritos no Inventário Suplementar de Monumentos Históricos e o Hotel Rivet foi classificado como monumento histórico em 2005. Todas estas informações vêm reforçar o quanto sua vivência e o ambiente freqüentado por este artista acabam por atravessar sua obra, a história, o patrimônio, o precioso, o museu, tudo isto está implícito em seu trabalho.

A cidade de Nîmes, localizada no sul da França, tem mais de dois mil anos. É uma porta de encontro com o século XVII, um convite para vagar por suas vielas de influência romana. E como sempre, a arte contemporânea acompanha a história. Nîmes integra a lista nacional de locais classificados como *País de arte e de história*.

Conviver assim tão de perto com lembranças da monarquia francesa, com patrimônios históricos importantes, onde a arte se faz presente em cada canto da cidade, fazer parte deste mesmo cenário, permite pensar uma poética de encantamento e entender o ouro – entre outras escolhas de materiais preciosos - na arte de Duprat com outros olhares. O olhar do artista é o olhar daquele que convive com a memória de seus antepassados e, mesmo que sem intenção consciente, coloca estas referências em seus trabalhos. Sua obra traduz em palavras a vivência com a história e levanta questões pertinentes ao seu tempo, o passado e o contemporâneo se mesclando.

Este artista é conhecido por ser um pesquisador incansável, um colecionador; sua biblioteca varia da biologia, entomologia e gemologia para a história, arte e arqueologia. Seus autores vão de Jorge Luis Borges, Roger Caillois, Joseph Delteil a Gustave Flaubert. Em 1976, ganhou um prêmio (*Prix Philips des jeunes chercheurs*) para jovens pesquisadores com uma pesquisa sobre cerâmica, *Notes sur la poterie gallo-romaine à engobe rouge décorée par l'impression de sceaux*. Como se vê, Duprat é um estudioso cuja curiosidade transita por diversos meios, um artista cuja obra recria o gosto pelos artefatos que animavam o *gabinete de curiosidades* renascentistas. Mais do que a percepção da realidade é a percepção das imagens dos diversos fenômenos deste mundo que interessam a este artista, que diz que o “sintoma” na obra não o interessa, o que conta é o objeto em si.

Em um projeto de reconciliação epistemológica e estética, as obras de Hubert Duprat congregam diferentes áreas do saber, pautadas na noção de deslocamento e destempo que seduz os espíritos barrocos. Sua curiosidade sem limites se inclina menos para a história dos objetos do que para a história dos mitos. Duprat é um adepto da literatura antiga e moderna e freqüentador assíduo de sebos e mercados de pulgas, onde adquire grande parte de seus exemplares; o artista passa bastante tempo em sua biblioteca. Não se inibe em dizer que é um autodidata, nunca freqüentou a academia; mas reuniu uma bibliografia de mais de cento e cinquenta obras sobre as *phryganes*, insetos da família das Tricópteras que conta com mais de três mil espécies. Este artista não é adepto do esboço, não anota nada, não desenha nada, tudo se passa dentro de sua cabeça, e quando o projeto lhe parece “pronto”, “certo”, Duprat parte para a ação.

O artista iniciou uma produção artística de casulos de ouro em 1983, e continua desenvolvendo este trabalho até hoje, paralelo à sua vasta produção em artes plásticas. Duprat idealizou este trabalho através de suas freqüentes incursões pela natureza que rodeia sua casa, onde ele costumava observar certas larvas presentes nos riachos próximos de sua residência. Estas larvas aquáticas da família das Tricópteras constroem casulos com o material disponível no leito dos rios; diferentes materiais encontrados em seu meio: grãos de areia, gravetos, folhas, conchas, madeiras (ver figuras 3 e 4). Sua construção é possível graças a uma secreção que é expelida pelas glândulas salivares das larvas, que ela trabalha em movimentos helicoidais e une estes materiais formando o casulo. Este se torna sua habitação, indispensável para proteger seu frágil abdômen e servir de camuflagem contra predadores, mesclando a larva com o ambiente que a rodeia. Como regra geral, estas larvas passam todo o período de metamorfose à mariposa em um mesmo casulo, mas se acontece de não se satisfazerem com o casulo original, tecem outro anexado e depois se desfazem do apêndice considerado inútil; à medida que a larva cresce a parte traseira de seu corpo emerge para fora do casulo, até se tornarem mariposas. Este receptáculo vazio pode, em alguns casos, ser adotado por outra larva, mas dificilmente ela o aceitará como residência definitiva, usando-o somente por um tempo. Este processo leva de cinco a seis meses. Popularmente este inseto também é conhecido por *porta-madeira*, *porta-areia*, *porta folhas* entre outros apelidos. Um entomologista americano, Charles t. Brues, descreve em seu estudo sobre estas larvas uma informação curiosa que obteve após muito observar estes

insetos em um rio no norte do Estado de Nevada, Estados Unidos: entre pequenas partículas de areia e minerais encontrados ao longo do rio, a Tricóptera fez seleções significativas de opalas azuis brilhantes, em outras palavras, o material mais diferente e chamativo. Brues considerou este fenômeno notável, uma vez que dá a impressão de que a visão do inseto tem parte importante no processo, onde se pensava que os materiais normalmente usados na confecção destes casulos eram escolhidos somente por seu peso e sensação do tato (BESSON e DUPRAT, 1998, p. 175). Esta observação vai de encontro à interpretação comum sobre o processo mimético que envolve a função do disfarce, onde casulos com opalas azuis não seriam em nada discretos, atrapalhando, por assim dizer, o mimetismo animal.

Figura 3



Casulo feito com pedaços de madeira, folhas e outros materiais naturais, e larva.

Fonte da imagem: <http://www.zymoglyphic.org/blog/2006/07/designer-jewelry-with-insect-larvae.html>, com acesso em 27 de abril de 2009.

Figura 4



Casulo feito com conchas e larva.

Fonte da imagem: <http://www.zymoglyphic.org/blog/2006/07/designer-jewelry-with-insect-larvae.html>, com acesso em 27 de abril de 2009.

A experiência de confecção dos casulos começa pela coleta e junção de pequenas peças em ouro, pérolas e outras pedras preciosas, que vão constituir a matéria-prima das larvas. Hubert Duprat coleta ovos das Tricópteras entre janeiro e abril e as deposita em aquários com água tratada e mantida a uma temperatura de aproximadamente 5° C, mantendo-as num inverno que retarda o processo de feitura do casulo até o meio do verão; passado o período da incubação começa o período da coleta de materiais e construção do casulo. A construção dura alguns meses. Neste procedimento vê-se o aprendizado do cientista; através de uma observação metódica e escrupulosa que permite a Duprat descobrir como se reconstituem as condições ideais para a construção do casulo em um meio artificial. As larvas escolhidas ainda em ovos jamais conheceram nada além do material disponibilizado por Duprat: ouro, safiras, diamantes, pérolas, turquesas, opalas, rubis. Para cada material que o artista deseja ver usado, transfere os insetos para reservatórios separados, cada qual com um material diferente. O primeiro deles contém ouro, que é onde as larvas passam mais tempo, o suficiente para fazer o “esboço” de seus casulos; estes devem ser resistentes o suficiente para serem manipulados sem o risco de se quebrarem, e “espaçosos” o suficiente para que a larva se mova facilmente em seu interior. A seguir outros materiais vão sendo acrescentados, alguns no mesmo aquário, outros

modificando a larva de recipiente. Duprat conduz habilmente a composição dos casulos dosando a duração de tempo da larva em cada reservatório, mas também, por vezes, retirando alguma peça do casulo, o que obriga à larva a fazer a “reparação” do mesmo, senão com peça semelhante, pois esta já não se encontra à disposição, com outra disponível (ver figura 5). Nas palavras do artista:

Se retirarmos uma larva de seu casulo natural, ela vai realizar muito rapidamente um casulo protetor (efetivamente em dois ou três dias), mas este casulo é extremamente frágil e quase inapto aos deslocamentos, são necessárias então várias semanas para ter um casulo tão sólido e estável como o que ela tinha inicialmente. Em seguida, no que concerne a meus casulos (com a variedade de materiais, as alternâncias e as “composições”) me são necessários vários meses (tradução da autora¹).

Tudo se faz na penumbra e em ambiente privado, no escuro do atelier de Duprat, laboriosamente preparado para receber estas pequenas criaturas. O artista não modifica os hábitos da larva, não prejudica sua metamorfose, apenas modifica o material de uso do inseto. O início da pesquisa se deu colocando pequenas pepitas de ouro junto ao material usual da larva, ao ver que esta agregava o metal aos outros materiais, veio a idéia de fazer casulos inteiramente com ouro. A curiosidade acerca destes insetos remonta à infância e adolescência do artista, quando este vagava pelas redondezas de sua casa observando estes insetos. Duprat não imita a natureza, ele pega seus gestos emprestado, através do inseto, captura seu “fazer”.

A habilidade do animal é deturpada, canalizada para fins estéticos, onde o resultado combina o natural, o científico e o artístico. O casulo é um objeto que sem a interferência do artista não seria possível construir, objeto este que traz em seu corpo um material considerado por muitos tão sagrado quanto o processo que o torna real. As larvas transformam seus casulos em pequenas jóias, peças de 2 a 3 cm, o artista diz que fica fascinado em observar o comportamento dos insetos que parecem escolher deliberadamente um material em detrimento de outro, sendo que algumas delas parecem mostrar “preferência” por pérolas, por exemplo, enquanto outras o tem por rubis. O resultado final é

¹ *Si on dépouille une larve de son étui naturel, elle va réaliser très rapidement un étui protecteur (effectivement en deux ou trois jours) mais cet étui est extrêmement fragile et presque inapte aux déplacements, il lui faut donc plusieurs semaines pour avoir un étui aussi solide et stable que celui qu'elle avait initialement. Ensuite en ce qui concerne mes étuis (avec la variété des matériaux les alternances et les "compositions") il me faut plusieurs mois* (em entrevista à autora via e-mail em 24 de abril de 2009).

uma realidade estranha à larva, um fator externo ao seu mundo, como uma roupagem cintilante.

Figura 5



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

O processo de tornar o casulo uma “jóia” inverte a função mimética da larva, quanto a isto o artista comenta: *O animal faz fundo sobre o fundo do arroio, sobre o fundo da idéia*

de natureza. Ao dar ao animal um material precioso, ele faz uma mancha, se distingue do meio ambiente. [...] Eu levo o real tão longe que a ficção seja uma intrusão (tradução da autora²). O artista apresenta estes casulos como se fossem realmente jóias, em “caixas” com tampa de vidro; ficam expostos uns ao lado dos outros, assim como peças em joalherias. Nas palavras de Duprat a Christian Besson:

Eu coloco o inseto em um ambiente cheio de ouro pelo tempo necessário para que a criatura forme um casulo base. A larva deve poder se movimentar em seu novo casulo e ser pega sem nenhum risco de quebrar a frágil construção. Primeiro, eu provia a larva somente com circunferências de ouro, mas depois, gradualmente, acrescentei bolinhas de turquesa, opala, lápis lazuli e coral, também rubis safiras, diamantes, pérolas barrocas e hemisféricas, e pequenos barotes de ouro 18 quilates. A larva conecta estes materiais com corda de seda por dentro do casulo, usando um movimento espiral, e então estofa o interior do casulo com um enchimento também feito de seda (BESSON e DUPRAT, 1998, p. 173, tradução da autora³).

O homem manipulador de tudo que a terra produz é uma constante na civilização contemporânea. Da natureza, neste processo onde se atravessam as imagens, resta um espaço metafórico. Nas palavras do artista: *O saber-fazer construtor do animal é então não somente deturpado, mas rigorosamente canalizado em função de fins estéticos [...]* (BESSON e DUPRAT, 2002, p. 12 - tradução da autora⁴). O resultado deste trabalho, a exemplo de outros de Hubert Duprat, não é perene, se o artista não interferir no resultado final, as pepitas e pedras que ficam conectadas por uma secreção que a larva expele formando sua crisálida, se desprenderão quando esta seda que as liga secar, o casulo tem um tempo de vida; apesar de estar utilizando materiais não precívalis, o processo faz com que a obra se desmanche em um tempo curto⁵. Esta obra fala de paradoxos, o artista

² *La bête fait fond sur le fond du ruisseau, sur le fond de l'idée de nature. En donnant à l'animal un matériau précieux, il se met à faire tache, Il se décolle de l'environnement. [...] Je pousse le réel si loin que la fiction fait intrusion* (entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine no 2*, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

³ *I put the insect in a gold-filled environment for as long as it takes the creature to form a rough case. The larva must be able to move around in its new case and be picked up without any risk of breaking the fragile construction. First I only provided the larvae with gold spangles, but then I gradually added beads of turquoise, opal, lapis lazuli and coral, as well as rubies, sapphires, diamonds, hemispherical and Baroque pearls, and tiny rods of 18-karat gold.*

⁴ *Le savoir-faire constructeur de l'animal est donc non seulement détourné mais rigoureusement canalize en fonction des fins esthétiques [...].*

⁵ No início deste trabalho Duprat não interferia de maneira alguma nos casulos, estes desmanchavam após certo período e seu material era reutilizado. Com o desenvolvimento do processo e a continuidade do trabalho, o artista passou a utilizar um material de proteção, espécie de cola usada em restauração de afrescos,

trabalha com um metal dos mais duráveis que existem, pedras que, sem a ação do homem, não têm tempo de vida determinado, e ainda assim sua obra fala do efêmero (ver figura 6). O artista fala do efêmero na arte e na vida, fala de instabilidade e fragilidade, de coisas e relações; desafia a estrita ordem entre natureza e artifício, joga com suas ambigüidades e trabalha em termos de contrastes e conexões que permitem ao imaginário deslocarem cada uma de suas obras de sua realidade frente sua contemplação. A beleza destes casulos é uma beleza por acúmulo que desvela um imenso campo perspectivo.

Figura 6



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista via CD.

Duprat, após certo tempo fazendo este trabalho, passou a interferir no produto final utilizando uma cola transparente (o mesmo produto utilizado em restaurações de afrescos) para proteger certas peças e retardar seu desmanche, não são todos os casulos que são “colados”, apenas os escolhidos, estas peças são vendidas a colecionadores públicos e privados; outras são deixadas ao natural, seguem seu ritmo e quando desmanchadas têm suas peças reutilizadas. No início desta produção de casulos, Duprat se recusava a vendê-los, com o desenvolvimento do trabalho o artista resolveu a questão da durabilidade do

para proteger e aumentar o tempo de duração das peças, possibilitando assim sua comercialização. O artista, no início de seu processo, priorizava o procedimento, em detrimento da obra final, com o desenrolar do trabalho, e o interesse pelos casulos, o artista optou pela interferência, podendo assim dar início a outra fase do trabalho, não deixando de lado as questões levantadas antes, mas agregando conceitos e questionamentos a seu trabalho.

objeto e passou a comercializá-lo. Quando questionado sobre este procedimento, que a princípio não acontecia, o artista reforçou que não **interfere** na obra, apenas passou a aumentar sua durabilidade para que esta possa ser comercializada. Nas palavras do artista, em entrevista à autora via e-mail:

Eu te explico melhor as coisas, as tricópteras realizam os casulos inteiramente sem nenhuma intervenção de minha parte. Somente para uma melhor conservação, quando o casulo é abandonado pela larva, eu aplico uma cola invisível para consolidar a cola animal. A cola animal pode durar alguns anos, com minha cola ele não se desmancha mais (tradução da autora⁶).

Hubert Duprat dá ênfase ao processo de criação da obra, ao conceito que gerou este trabalho e não considera sua intervenção no produto final como uma modificação do trabalho, algo que modifique o lado conceitual da obra, para o artista, ele está simplesmente conservando o casulo; mas recoloca valor de mercado ao fazer dele uma obra passível de ser comercializada; instaura uma questão que é presente e polêmica na arte contemporânea: o objeto de arte e a venda deste.

Nem jóias, nem objetos, sua finalidade é acima de tudo conceitual e estética, a fim de sensibilizar ao precioso, ao suntuoso, ao luxo, e também à alquimia, à metamorfose, à transformação; a venda é uma consequência e, por vezes, uma necessidade. Um trabalho que mostra uma estreita relação entre obra e espaço, sendo que o espaço da obra é fundamental para seu desenvolvimento e fatura. O casulo é ao mesmo tempo máscara e armadura, como uma lembrança, semelhante a uma cópia do inseto que a criou, uma cópia da ordem do desvio. Seus *Casulos* de ouro são, cada um isoladamente, um trabalho único, mas fazem parte de um todo, uma série, reproduções sem original, cópias sem matriz. Um processo onde os elementos de uma mesma série não contam sobre a trajetória da mesma, nem mesmo sobre seu desenvolvimento, mas distingue sua unidade, seu pertencimento ao mesmo processo, uma unidade que condiz com o todo da obra de Duprat. Nas palavras do

⁶ *Je te précise bien les choses, les trichoptères réalisent les étuis entièrement sans aucune intervention de ma part. Seulement pour une meilleure conservation, quand le tube est abandonné par la larve, j'applique une colle invisible pour consolider la colle animale. La colle animale peut tenir quelques années, avec ma colle ça ne bouge plus* (em entrevista à autora via e-mail em 28 de janeiro de 2009).

artista: *O importante é que a idéia que chega dê coerência ao resto. É preciso que seja legítima, mesmo que de forma mecânica, monstruosa* (tradução da autora⁷).

Em certa medida este procedimento de “colar” o casulo atesta uma anuência do artista ao mercado de arte, que não se furta a mergulhar nele comercializando suas obras, mas ressignifica seus valores ao vender um tronco recoberto de ossos (este trabalho será discutido mais adiante) que com o tempo terá sua madeira ressecada e sua matéria se desmanchará, será extinta, dando fim ao trabalho. É certo que seu tempo de duração é grande, o material do revestimento também é perecível (osso), mas a longo tempo, trazendo a questão do efêmero na arte em outra instância, pois de quanto tempo se fala neste caso? O que caracteriza a efemeridade da obra?

Quanto aos casulos, além de vender as peças o artista também vende parte do filme que mostra as larvas em ação. Uma relação entre homem e ritual, que questiona a ligação do homem e natureza e que vem a provocar certa “monstruosidade” de uma arte, ou objeto, particularmente barroco e que não é passível de ser fabricado a não ser por um processo conceitual, processo este que passa por um filtro que desafia o singular, o excesso e certas rupturas da arte contemporânea. Nestas microesculturas o real é golpeado pela ficção, há um jogo de luz e sombras, uma superposição de imagens que se fundem e colocam a questão da ficção na representação. Nas palavras do artista: *O modelo da natureza como sistema criador é uma de minhas preocupações, mas é um modelo pervertido. A natureza em si não me interessa. O que me interessa é o que os homens fazem. É uma ligação com a cultura* (tradução da autora⁸).

Na sua prática artística, o artista tem recebido ajuda financeira para certas mostras que realiza; alguns trabalhos são feitos de material econômico, onde o custo não é tão elevado quanto o ouro e pedras dos casulos, por exemplo, mas necessitam de mão de obra especializada, aí os custos são bem altos; em alguns projetos a montagem da exposição pode levar até um mês, onde o trabalho é longo e cansativo, para estes custos geralmente o artista conta com a ajuda da instituição promotora do evento. Algumas obras são vendidas

⁷ Em entrevista à autora via e-mail: *L'important c'est que l'idée qui arrive rentre dans la cohérence du reste. Il faut que ce soit légitime, même de façon mécanique, monstrueuse.*

⁸ Em entrevista (18/04/1992 em Paris) para o catálogo da exposição “C’est pas la fin Du monde – un point de vue sur l’art des années 80” no Centre d’histoire de l’art contemporain. *Le modèle de la nature comme système créateur est une de mes préoccupations, mais c’est un modèle pervers. La nature en soi ne m’intéresse pas. Ce qui m’intéresse c’est que les hommes en ont fait. C’est un rapport à la culture.*

aos museus e galerias onde são expostas, outras adquiridas por colecionadores privados. Um número considerável de trabalhos deste artista se encontra em coleções públicas francesas, e suas instalações mais monumentais não poderiam ser executadas sem auxílio financeiro. Pequenos extratos do filme também são comercializados. As larvas são filmadas continuamente, sem perspectiva, sem nenhum horizonte, simplesmente o inseto em ação, aqui é o gesto que conta, mais do que o lugar ou o meio.

O interesse do artista pela ciência fica evidente em sua obra. Quando questionado sobre o assunto, pelo crítico de arte e filósofo Christian Besson, o artista comenta sobre esta questão:

Ch. B.: Seu trabalho parece ser abastecido por uma insaciável curiosidade pela ciência. O mundo que você tem criado ao seu redor – seu escritório, as coisas que você coleciona e assim por diante – parecem ser um tipo de *cabinet de curiosités*, tais como os que existiam durante a Renascença, o *Wunderkammer* – quarto das maravilhas – como o termo alemão tão bem coloca.

H. D.: Os colecionadores que criaram aqueles *Wunderkammer* eram levados por um sentimento que eu mesmo experiencio sobre arte. Isto data de muito tempo. Eu passei minha infância e adolescência no campo, eu passava o tempo com caçadores e pescadores. Muito cedo eu tive um agudo interesse em arqueologia e ciências naturais. Eu fiz observações matinais de um aquário, onde instalei escorpiões aquáticos, girinos, [...] e logo de início, larvas aquáticas – Tricópteras (tradução da autora⁹).

Mas o interesse pela arte ainda é maior que tudo, Duprat alia as duas ciências em uma só experiência. Uma confluência da história natural na história da arte no momento em que o artista remove as larvas aquáticas de seu meio natural e as recoloca em um contexto artístico. Não se trata de transformar experimentos científicos em arte, mas sim de usar da ciência para chegar ao resultado esperado em um projeto de arte. Ciência e arte andando juntas, sem usar de uma como pretexto para a outra.

⁹ *Ch. B.: Your work seems to be fueled by an insatiable curiosity about science. The world you have created around you – your office, the things you collect and so on – seems to be a kind of cabinet de curiosités, such as existed during the Renaissance, a Wunderkammer – room of wonders – as the German term so nicely puts it.*

H.D.: The collectors who created those Wunderkammer were driven by a feeling that I myself experience about art. It dates back a long way. I spent my boyhood and teenage years in the countryside, where I hobnobbed with hunters and fishermen. Very early on, I had a keen interest in archaeology and the natural sciences. I made early observations in aquaria, where I installed water scorpions, [...] and, right at the outset, caddis worms – Trichoptera (em entrevista a Christian Besson. In: LEONARDO, vol. 31, No 3, pp. 173-177, 1998. P. 173).

As larvas Tricópteras são animais muito antigos no planeta, segundo Irina Soukatcheva (BESSON e DUPRAT, 1998, p. 176) pesquisadora do Instituto de Paleontologia na Academia Russa de Ciências, são insetos que vêm se desenvolvendo ao longo de séculos de evolução, uma das quais foi a construção de seu casulo, também chamado por alguns de “casa-móvel”. Entre os casulos, os mais antigos descobertos em grande número foram na Ásia Central e pertencem ao período Jurássico tardio. Sua construção é de certa maneira grosseira e primitiva – não muito meticulosa em sua montagem com areia, fragmentos de plantas, conchas, pedaços de ossos de peixes, grãos de diversos formatos e etc. Com o tempo, conforme seu instinto construtor se tornou mais complexo e se desenvolveu, a larva aprendeu a construir casulos cada vez mais diversificados e bem-feitos. Por seu aprendizado ter durado dezenas de milhões de anos, a larva aprendeu a utilizar não somente uma variada gama de materiais, mas também a arranjá-los de diversas maneiras, seguindo um método preciso. As larvas usadas por Hubert Duprat pertencem às famílias *Limnephilidae*, *Leptoceridae*, *Sericostomatidae* e *Odontoceridae*, com uma preferência pelo gênero das *Limnephilid*.

O artista diz que outras também são possíveis de serem usadas neste experimento: *uma estação eu pude pegar larvas do tipo Phryganeidae para construir casulos minerais, apesar de que em seu estado natural elas constroem seus casulos exclusivamente com plantas* (tradução da autora¹⁰), informação que dá pistas sobre a vasta quantidade de tempo empregada pelo artista em pesquisas na área das ciências para poder levar a termo seu projeto artístico, que ao fim, é o seu maior interesse. Nas palavras de Duprat: *Gostaria de me ocupar de outros animais, de pássaros ou de castores, por exemplo. Mas deve saber que os animais me chateiam. Os meios que utilizo são só pretexto* (tradução da autora¹¹).

A exposição deste trabalho a princípio foi um dilema para o artista. Mostrá-los sozinhos - os casulos – criaria a necessidade de um texto adjacente, uma legenda explicativa. Vazios em sua vitrine eles não falariam do espantoso processo de fabricação. Este problema foi sendo pensado durante cada mostra onde Duprat expunha seus casulos,

¹⁰ *One season I was able to get larvae of Phryganeidae to build mineral cases, even though, they make their cases exclusively of plant matter* (em entrevista a Christian Besson. In: LEONARDO, vol. 31, No 3, pp. 173-177, 1998. P. 174).

¹¹ *On voudrait bien que je m'occupe d'autres bêtes, des oiseaux ou des castors, par exemple. Mais il faut savoir que les animaux m'ennuient. Les médias que j'utilise ne sont que des pretexts* (entrevista a Éric Audinet, In: Magazine no 2, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

quando na exibição *Être Nature*, na Fundação Cartier, em 1998, o artista resolveu dar a chave do enigma ao espectador e mostrou os três tempos do processo de criação: um filme em uma grande tela na parede, apresentando o inseto em ação; um aquário – preso na parede, como um quadro - que continha os casulos ainda ocupados pelas larvas aquáticas, mas já completamente realizados - casulos ricamente decorados, mas isolados em um espaço abstrato, sem identidade -; e por fim uma vitrine contendo os casulos abandonados, elos de uma corrente de fabricação de uma obra humana que conta com a participação do inseto-artesão. Os casulos vazios foram expostos em caixas de vidro, assim como aquários pendurados nas paredes, à altura dos olhos do espectador, contendo as larvas em seu interior em pleno processo de confecção do casulo, como se fossem quadros, mas vale lembrar que uma vez que estes insetos são notívagos, durante o período de exposição, quando estão em ambiente iluminado, eles não trabalham. Em algumas mostras, os casulos vazios são expostos em vitrines horizontais, como as que se encontram em grandes joalherias. Esta forma de mostrar o trabalho gera uma série de articulações perceptivas, que vão além do pedagógico. São mais do que uma obra, são um acontecimento. Ao colocar os aquários como quadros na parede o artista levanta uma reflexão sobre a sobrevivência da arte em museus e galerias no formato mais tradicional até meados do século XX, e que na atualidade tem sido discutido em várias instâncias da arte contemporânea. Não só o resultado de seu trabalho e processo de criação são polêmicos, a maneira como ele revela suas larvas também leva o espectador a pensar um pouco mais sobre a arte no século XXI, a relação arte/animal/natureza e tecnologia, e também valor de mercado, uma vez que seus trabalhos remetem a estas questões pelo material utilizado, pela mão de obra que demandam e pela maneira com que o artista lida com o mercado de arte contemporânea, interferindo ou não no produto final, comercializando a obra ou parte dela e normalmente delegando a terceiros a fatura de seus trabalhos. Sobre as formas como o artista expõe os casulos, comenta que não mostra o experimento em si, o que é exposto é o resultado temporário de cada peça. *A este respeito, diz Duprat, eu não tornei as larvas aquáticas em animais de circo, nem coloquei o processo de manufatura na vitrine* (tradução da autora¹²).

¹² *In this respect, I have not turned the caddis worms into circus animals, nor have I put the manufacturing process on display* (em entrevista a Christian Besson. In: LEONARDO, vol. 31, No 3, pp. 173-177, 1998. P. 174).

Este procedimento de confecção dos casulos foi patenteado pelo artista para se proteger dos ourives e joalheiros. Estaria este artista prestando uma homenagem à natureza e seus mistérios ou zombando dela ao interferir em seu processo e inverter suas funções? O artista cria um método de invenção de mundo e de significações para aquele cujo espírito não se nutre da razão ou do crível, mas sim pela imaginação e pela fantasia. Não são da ordem do natural, mas também não são pura abstração, estes casulos recriam com sua luz alguma coisa da presença anterior à representação. O casulo não é uma figura (ver figura 7), está mais na ordem da *máscara*, a figura é a larva que participa na imagem, mas onde se pode concluir que nesta imagem tudo é falso, ficção. Um incessante trabalho de deslocamentos que nomeiam o real como o impossível; entre o real e sua impossível representação, encontra-se a obra de arte, neste mundo imaginário o casulo de ouro é o *possível*. As maravilhas da ciência convivem com o maravilhoso e o fantástico da literatura, e os dois coabitam em uma mesma obra, em um mesmo autor. Roger Caillois pode assim passar sem descontinuo dos mitos, dos sonhos e dos jogos ao mimetismo animal e aos minerais; seu estudo sobre o louva-deus em *Mante religieuse* (1937), por exemplo, passa por dois pólos, entrando pela entomologia até a mitologia. Hubert Duprat, que busca suas referências tanto na ciência quanto na arte, adotou o duplo, o paradoxo como operação poética. Um sopro de eternidade atravessa esta obra que reúne o mais remoto ao mais contemporâneo.

A imagem dos *Casulos* carrega consigo tantas temporalidades e simbologias quanto o olhar do espectador é capaz de devolver a ela. É uma imagem latente que fala por si. O casulo é um rito de passagem, de metamorfose. Uma ação mimética em que o artista interfere, inverte, faz do casulo o resultado e não só parte de um ritual, fase transitória de larva a mariposa. Sobre esta questão do mimetismo o teórico francês Roger Caillois discorreu também no texto *Mimetismo y Psicastenia Legendária* (1988), onde o autor inicia falando:

De qualquer maneira que se abordem as coisas, no fim das contas o problema que resulta é o da *distinção*: distinções da realidade e do imaginário, da vigília e do sonho, da ignorância e do conhecimento, etc. [...] E entre as distinções, seguramente nenhuma é mais taxativa que a do organismo e do meio, ou ao menos não existe nenhuma em que a

experiência sensível da separação seja mais imediata (tradução da autora, p. 94¹³).

Figura 7



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista via CD.

Caillois discorre sobre os diversos tipos de mimetismo encontrados na natureza, busca exemplos nas mais variadas ordens animais e visita outros autores para fundamentar sua pesquisa. Após longo estudo e muita reflexão, Caillois conclui de certa forma que a experiência mimética se encontra na ordem do luxo, do dispêndio, já que na maior parte das vezes se revela inútil. Ele cita vários estudos que comprovam que mesmo os mimetismos mais sofisticados falham na sua função primordial, que seria a de proteger o animal. Foram

¹³ *De cualquier manera que se aborden las cosas, el problema último resulta ser a fin de cuentas el de la distinción: distinciones de la realidad y de lo imaginario, de la vigilia y del sueño, de la ignorancia y del conocimiento, etcétera. [...] Y entre las distinciones, seguramente ninguna es más tajante que la del organismo y del medio, o cuando menos no hay ninguna en que la experiencia sensible de la separación sea más inmediata.*

encontrados restos de animais que fazem desta prática sua proteção em estômagos de diversos predadores. Algumas vezes o truque mimético é de tal ordem que o animal se parece a uma folha verde, succulenta, atraindo outros predadores ao invés de se esconder. Alguns usam a imagem de uma folha em decomposição, tentando talvez compensar esta outra prática, mas no final, este é um luxo da natureza, dispêndio de energia, e não exatamente uma função prática e eficiente. Então é possível concluir que se está na presença de um fenômeno muito mais complexo e perturbador, para não falar fascinante, do que parece a princípio, quando se simplifica sua função. Fala da fascinação do *olho* que ao estar diante da imagem se transmuta e se transforma. Os casulos de Duprat reforçam a idéia do mimetismo como um luxo, como um dispêndio, uma ação que faz parte de um mito.

Exemplificando sua teoria, o autor cita algumas espécies que são miméticas sem serem ao menos comestíveis, então não teriam o que temer. Um “epifenômeno”, uma atividade defensiva que lhe parece nula. Então cita: *Estamos, portanto, diante de um luxo e inclusive um luxo perigoso, pois não faltam exemplos em que o mimetismo faz o animal cair de mal a pior* (CAILLOIS, 1988, p. 115 - tradução da autora¹⁴), comenta um estudo sobre um inseto que simula tão bem os brotos de um arbusto que são podados por horticultores; fala de outro tipo de mimetismo em que os animais se comem entre si, confundindo-se com verdadeiras folhas, aí diz o autor que se pode pensar em um masoquismo coletivo, sendo a simulação de uma folha a provocação que desembocaria em um canibalismo. Caillois cita uma expressão que se aplica aos casulos de ouro: *a despersonalização pela assimilação do espaço* (p. 122 - tradução da autora¹⁵), uma despersonalização relacionada a processo, a despersonalização pelo processo artístico. O autor chega a sugerir que: *o inútil e luxuoso mimetismo dos insetos que estuda só se encontra ali por pura estética, que é a arte pela arte, adorno, rebuscamento e elegância* (CAILLOIS, 1988, p. 126, 127 - tradução da autora¹⁶).

Sobre esta referência da ordem do luxo e do dispêndio cabe citar Georges Bataille e o texto *A Noção de Despesa* (BATAILLE, 1975), onde o autor reflete sobre o homem no mundo, sobre o consumo e sobre o que denomina de “despesa improdutivo”, existe uma

¹⁴ *Estamos por tanto ante un lujo e incluso un lujo peligroso, pues no faltan ejemplos en que el mimetismo haga caer al animal de mal en peor.*

¹⁵ *La despersonalización por asimilación al espacio.*

¹⁶ *El inútil y lujoso mimetismo de los insectos que estudia sólo se encuentra allí por pura estética, que es el arte por el arte, adorno, rebuscamiento y elegancia.*

reflexão que caminha paralela ao luxo, ao dispêndio, à sofisticação. Bataille levanta a idéia de que um mundo pacífico que seria ordenado pela necessidade primordial de adquirir, de produzir e conservar seria apenas uma ilusão cômoda, uma vez que o mundo em que se vive está consagrado à perda, e quando a sobrevivência das sociedades só se faz possível devido ao preço de despesas improdutivas consideráveis e crescentes. O que seriam para Bataille as *despesas improdutivas*? Segundo este autor, um grande número de fenômenos sociais, políticos, econômicos, estéticos, entre eles o luxo, os jogos, os espetáculos, os cultos, a atividade sexual desviada da finalidade de procriação, as artes, a poesia no sentido estrito do termo são manifestações de despesas improdutivas. É sempre a noção de excesso que está na base dessa construção, complementa ainda sua reflexão dizendo que sempre há excesso, porque a irradiação solar, que se encontra na origem de todo crescimento, é dada sem retorno: “O sol dá sem nunca receber”; existe, então, um acúmulo de energia que só pode ser desperdiçada na exuberância, no exagero, na ebulição.

O homem desempenha um papel eminente nesta cadeia de consumo; ele abre caminho para novas possibilidades, e, por outro lado, é o homem, de todos os seres vivos, o “mais apto a consumir, intensamente, luxuosamente, o excedente de energia”. Ao passo que a indústria que ele cria traz múltiplas possibilidades de crescimento, também traz uma “facilidade infinita de consumo inútil”. Mas dentro destas duas funções, é no consumo que permite o homem estar em acordo com o mundo: uma vez que o destino do universo é “uma realização inútil e infinita”, o destino do homem é levar adiante esta realização. Bataille inova o pensamento econômico vigente no período pós Segunda Guerra Mundial. O autor percebe a diferença fundamental entre a economia de um sistema separado (onde há o sentimento de necessidade e onde surgem problemas relativos ao lucro, mas o crescimento parece possível) e a de uma economia que é a da massa viva em seu conjunto – onde a energia está sempre em excesso, existe sempre o acúmulo. O problema levantado então é saber como, no seio dessa economia geral, é utilizado o excedente, seu uso “que é a causa das mudanças de estrutura”, esta escolha de como despender o excesso, também reflete no futuro.

Neste rumo de seu pensamento, o prazer estaria associado à concessão, não à regra. O consumo estaria dividido em duas partes: uma representada pelo uso do mínimo necessário à sobrevivência, situação relativa a certa parte da sociedade; a outra seria

representada pelas ditas “despesas improdutivas”, acima mencionadas, que representariam atividades que teriam em si mesmas seu fim. O fato é que em cada caso citado, *a ênfase é colocada na perda, que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido* (BATAILLE, 1975, p. 30); esta despesa ainda é destinada a adquirir ou manter uma posição, posição esta que está diretamente vinculada a uma riqueza, à posse de uma fortuna, com a condição de que esta fortuna seja parcialmente sacrificada por despesas sociais improdutivas, tais como festas, jogos, jóias, luxos e espetáculos. Por exemplo:

Não basta que as jóias sejam belas e deslumbrantes, o que tornaria possível a substituição pelas falsas: o sacrifício de uma fortuna, à qual se preferiu um rio de diamantes, é necessário para a constituição do caráter fascinante desse rio. Esse fato deve ser relacionado com o valor simbólico das jóias (...). Quando em um sonho diamante tem uma significação excrementícia, não se trata apenas de associação por contraste: no inconsciente, tanto as jóias como os excrementos soam matérias malditas que saem de um ferimento, partes da própria pessoa destinadas a um sacrifício ostensivo (...). O caráter funcional das jóias exige seu imenso valor material e explica sozinho o pouco caso que se faz das mais belas imitações, que são quase inutilizáveis. (...) Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda (BATAILLE, 1975, p. 30 – 31).

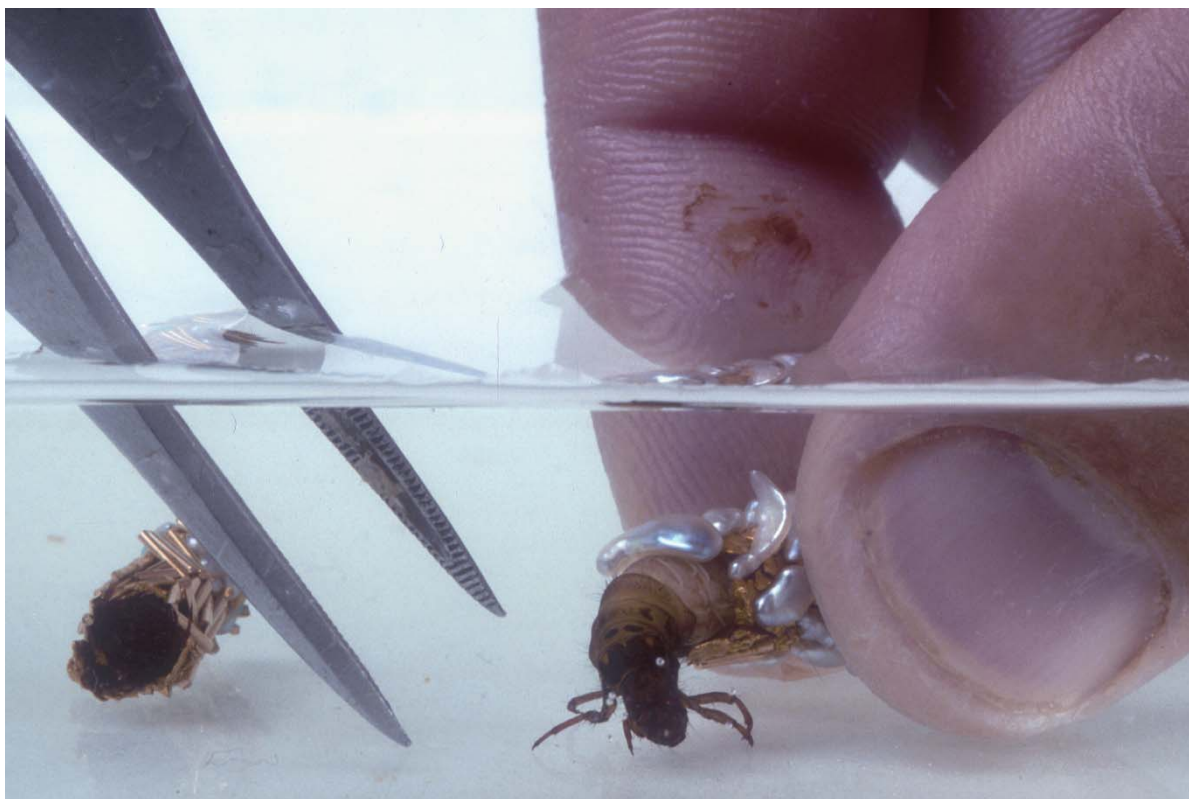
Seguindo esta linha de pensamento com Bataille, é possível entender porque Duprat não poderia simplesmente disponibilizar miçangas para suas larvas, perderiam o sentido, não seriam mais, como cita o teórico francês Roger Caillois, um “mito em ação”¹⁷, perderiam sua aura, mas para o artista seriam de outra ordem, da ordem do ordinário, do comum, o oposto do que este procura em sua poética do inaudito.

O sacrifício é compensado pelo prazer de adquirir uma peça “original”, não uma simples cópia, “imitação barata” que não alimenta os sentidos nem aplaca o desejo de possuir algo valioso e único. Quanto maior a perda, maior o prazer em possuir tal objeto,

¹⁷ Segundo o escritor Mircea Eliade, “é o mito que revela como uma realidade veio à existência” (ELIADE, 1995, p.70), o mito é onde encontramos a história por trás do ritual que legitima, ele conta uma história sagrada, um acontecimento primordial que teve lugar no início do Tempo; neste sentido, contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério. “O mito proclama a aparição de uma nova ‘situação’ cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto é sempre a narração de uma ‘criação’: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente” (IDEM, p. 85). Quando aqui se falam em realidades, são realidades sagradas que estão em jogo, pois o sagrado é o real. Tudo o que pertence ao profano não participa do Ser, não tem modelo; conforme já falamos, o sagrado não existe sem o profano, mas este não tem lugar nos mitos. “O mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, descende a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo” (IDEM, p. 86), e é este sagrado que funda o mundo, o torna legítimo.

pois, como lemos acima, “é somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculadas”. A perda ostentatória ainda permanece ligada à riqueza, entretanto a demonstração desta opulência se modificou, hoje a ostentação se faz entre quatro paredes, já não é mais pública e regada a multidões.

Figura 8



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista via CD.

Estas pequenas perdas e ostentações, entretanto, parecem ter se tornado a principal razão de viver, trabalhar e sofrer do homem contemporâneo. O desejo de ofuscar anima indivíduos de todas as sociedades e iguala seus anseios, somente diferenciados pelo poder de cada um.

A alguns passos do banco, as jóias, os vestidos, os carros esperam na vitrina o dia em que servirão para estabelecer o esplendor ampliado de um sinistro industrial e de sua velha esposa, mais sinistra ainda. (...) O ciúme de um ser humano pelo outro se libera como entre os selvagens, com uma brutalidade equivalente: só a generosidade, a nobreza desapareceram, e com elas a contrapartida espetacular que os ricos retribuía aos miseráveis (BATAILLE, 1975, p. 39).

Ao optar pelo material mais oneroso, Duprat parece estar legitimando esta reflexão de Bataille (sendo que o artista é leitor de Bataille e Caillois), parece estar dando ao espectador a noção do dispêndio e da opulência. Talvez em uma referência ao mercado de arte, uma ironia velada utilizada por artistas ao longo dos séculos para questionar a sociedade, o mercado de arte, os costumes vigentes. Mas ao ser questionado sobre o assunto, o artista nega esta ironia, concorda com a idéia de que não poderia fazer a mesma obra com miçangas plásticas, mas refere sua concepção ao mito, aos aspectos mitológicos evidenciados pelo casulo, diz que nunca pensou na ironia. Nas palavras de Duprat: *Não, realmente não há a ironia, é mais uma tensão entre a idéia do precioso e o inseto repulsivo. O ouro e as pedras preciosas não se referem a uma religiosidade, mas a uma versão mitológica* (tradução da autora¹⁸).

Em toda sua obra Duprat parece estar contando uma história, ou uma fábula – sobre natureza, mitologias, cosmogonias, ciência, sobre arte. Uma viagem do micro-cosmo ao universo, do arroio ao ateliê, passando pela biblioteca. Sobre ficção/realidade/preciosidade em seu trabalho, o artista comenta:

Se fosse ficção científica, esta seria literária. O problema é que tudo isto é real, isto existe. É como a cor das imagens na câmera obscura. Não a vemos a olho nu, entretanto ela está lá. Não acreditamos, entretanto é realmente a larva que faz o casulo... e eu valorizo muito o fato das peças serem verdadeiramente preciosas. À medida que não há um alibi onde as coisas se completam por elas mesmas, também não há quanto ao material. Eu pego o mais caro, as pedras preciosas, o ouro [...]. Eu trabalho sobre o simulacro e ao mesmo tempo isto acontece com o real, o mais tangível.

¹⁸ *Non il n'y a pas vraiment d'ironie, c'est plutôt une tension entre l'idée du précieux et l'insecte dégoûtant. L'or et les pierres précieuses ne renvoient pas à une religiosité, mais à un versant mythologique* (em entrevista à autora via e-mail em 26 de janeiro de 2009).

Porque eu bem que poderia ter pegado lantejoulas, strass, feito pequenas tiragens (tradução da autora¹⁹).

Duprat atesta que o material faz diferença em sua poética, não só na imagem, mas conceitualmente é importante para o artista a preciosidade, o incomum. Como atesta, os casulos poderiam ser feitos de contas brilhantes e coloridas, mas nada preciosas, seriam casulos de uma outra poética, levantariam outras questões, mas também teriam outra forma, outro tipo de cor, de contorno, e um brilho totalmente diferente, o brilho do material sintético, artificial. Não seria apenas conceitualmente diferente, seria também esteticamente outro casulo. Segundo o artista, seu trabalho carrega muito de ingenuidade, mas *esta ingenuidade se acompanha de um enorme investimento cultural e conceitual* (tradução da autora²⁰).

Outras séries deste artista serão vistas nesta pesquisa. São elas: *À La fois, La Racine et Le Fruit* (1997 - 1998), *Coupé-Cloué* (1991 - 1992), *Les Bêtes* (1992 - 1999), *Corail Costa Brava* (1994 - 1998) e *Nord* (1997 - 1998), por sua relação com os casulos, seja matéria ou conceitual. Sua produção faz parte de um processo que é mais do que uma ciência puramente teórica, institui também uma dimensão sensorial suplementar, uma fatura artesanal, experimentação, pesquisa e uma tendência ao acúmulo e ao excesso. Estas séries escolhidas fazem parte desta poética, uma poética que usa do revestimento, da roupagem como artifício, uma poética de superfície que problematiza questões recorrentes na história da arte desde seu início, desde os homens das cavernas.

Uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela tenta representar, ela é antes de tudo, uma intenção, neste caso uma intenção cheia de significados. Os casulos de Duprat assumem que mostram a possibilidade da dissimulação e do desvio contido na representação, exibindo sua dualidade e maravilhando o espectador com suas possibilidades e questionamentos. *Maior é a beleza, mais profunda é a mancha* (BATAILLE, 1975). A

¹⁹ *Si c'était de la science-fiction, ça resterait littéraire. Le problème c'est que tout cela est réel, ça existe. C'est comme la couleur dans les images de la camera obscura. On ne la voit pas à l'oeil nu, pourtant elle y est. On ne le croit pas, pourtant c'est bien la larve qui fait le cocon... et puis je tiens beaucoup au fait que les pièces soient vraiment précieuses. Dans la mesure où il n'y a pas d'alibi dans la manière dont les choses se sont réalisées, il n'y en a pas non plus quant au matériau. Je prends le plus cher, les pierres précieuses, l'or [...]. Je travaille sur le faire-semblant et en même temps ça se donne avec le réel le plus tangible. Parce qu'aussi bien j'aurais pu prendre des paillettes, du strass, faire des petits tirages* (entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine no 2*, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

²⁰ [...] *cette naïveté s'accompagne d'un énorme investissement culturel et conceptuel* (entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine no 2*, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

passagem entre natureza e artifício se opera como uma continuação, deixando à imaginação a tarefa de fazer derivar aos objetos seu reconhecimento. *Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas* (GOMBRICH, 1988, p. 4).

Capítulo II***Anacronismo como método: Diferença e Repetição***

O artista inicia a obra. O espectador a consagra.

M. Dufrenne

Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* (2006), questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, diz que *estar diante da imagem é estar diante do tempo* (p. 11), e pergunta: *Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo podem tratar-se esta abertura da imagem?* (p. 11). Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados. O autor segue dizendo que diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se. E então pergunta: Como se pode estar à altura de todos os tempos que esta imagem diante de nós conjuga sobre tantos planos? O que se pode entender é que todos os tempos são atravessados por outras temporalidades, e é isto que permite fazer um leque de conexões e relacionar uma imagem à outra, sendo que uma é contemporânea e a outra existe há mais de mil anos, mas ambas *falam* de maneira similar, existem proximidades em seus diálogos. Este tipo de experiência faz compreender que certas questões retornam na arte, não são esquecidas, muito menos ultrapassadas, é o sintoma que volta e volta questionando, problematizando olhares e conceitos, sempre atuais, olhar o passado, olhar outros tempos, para poder entender *este tempo, esta realidade*. Olhar o passado com o olhar que ressignifica, traz outros códigos de leitura na mesma obra, é impossível alcançar a obra

de arte como no tempo em que foi criada, mas se podem alcançar outras potências, outras questões. É a partir destas reflexões que são olhadas as obras de Hubert Duprat nesta pesquisa. Apoiando-se em autores como Didi-Huberman, Aby Warburg e Gilles Deleuze em suas formas de análise de imagens partindo da História da Arte, mas não se prendendo a um só tempo, uma só leitura, é que se permitiu relacionar as séries de Hubert Duprat a outros tempos, outras memórias.

No texto *Vênus Rajada*, Didi-Huberman discorre sobre o sintoma na obra de arte se referindo a uma pintura de Botticelli, mas se pode facilmente entender como uma reflexão acerca da *obra de arte* como um todo, e não este artista especificamente. O autor diz:

Dito sintoma não afeta unicamente aos personagens do drama: invade toda extensão da substância imagética, ao mesmo tempo em que confere toda sua temporalidade ao nosso olhar, no qual insiste como uma obsessão. Eis aqui como se impõe, psiquicamente, nosso olhar (2005, p. 102).

Toda obra produz uma espécie de aparição, um certo assombro que imobiliza o espectador, algumas vezes este assombro perdura por muitos anos, questões que permanecem latentes por muito tempo. É assim que a arte dialoga. *Não existe concordância entre os tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18). Assim pode-se dizer das obras do artista francês Hubert Duprat, que são objetos de tempos complexos, tempos impuros, *montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos* (2006, p. 19), um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo. A este respeito Didi-Huberman segue falando sobre os tempos da imagem, sobre a história da imagem, ele diz: *Muito antes de a arte ter uma história, as imagens têm tido, têm levado, têm produzido a memória* (2006, p. 22). Pensar relações na arte entre tempos, fazer conexões de obras de diversos períodos da história da arte não é um exercício que acontece por acaso, nem frente a qualquer imagem, ela precisa de um *algo mais*, algo que faça dela uma *obra de arte* que de alguma maneira *fala, toca, olha* o espectador, é o que o teórico francês Demarcq quer dizer quando fala que *em um piscar de olhos ela deve marcar a diferença* (In: Collection Iconotexte, 2007). Didi-Huberman diz o mesmo de outro modo:

É necessário, me atrevera a dizer, uma estranheza a mais, na qual se confirme a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do

mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato: um choque, um rasgo do véu, uma erupção ou aparição do tempo (2006, p. 23 – 24).

Há que pensar acerca da obra que esta tem uma potência própria, que independe do *quê* o artista quis dizer através dela, ela já respira por si, é livre e tem sua própria fala, *apesar* do artista. Este, em muitos momentos, não se apercebe de todo potencial de sua obra, isto é trabalho do crítico, do espectador atento, daquele que mergulha, é seduzido, a desvela. É o desejo do artista em contrapartida à pulsão contida na obra. O artista trabalha suas próprias questões em seu processo artístico, e em diversos casos estas são levantadas e problematizadas por seu público, mas muitas vezes a obra tem muito mais a dizer do que pretendia seu mentor. Uma vez pronta ela é *outra coisa*. Para se apreender esta potência tem que haver um olhar que remete ao problema vivido pelo historiador da arte, que é a questão da distância com que se deve olhar a obra e quando ela o *olha de volta*. Didi-Huberman comenta sobre esta problemática:

Presente demais, o objeto corre o risco de não ser mais que um suporte de fantasmas; passado demais, corre o risco de não ser mais que um resíduo positivo, morto, uma punhalada dirigida à sua própria “objetividade” (outro fantasma). Não é necessário pretender fixar, nem pretender eliminar esta distância: tem que fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos instantes de proximidade empática, intempestivos e inverificáveis [...]. Toda questão de método se volta a uma questão de *tempo* (2006, p. 25).

Na visão destes trabalhos, absorvidos com este olhar contemporâneo que os coloca em uma constelação de imagens atemporais, se encontram os sintomas que os conectam a inúmeras imagens através da história da arte, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem. A este respeito, cita Didi-Huberman (2005, p. 41):

Dizer aqui que a representação se encontra submetida ao sintoma é constatar sua estabilidade de aspecto – sua vocação de suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referenciabilidade – se encontra submetida a algo que se apresenta como *surgimento*, aparição de um rasgo

inesperado, impensável, na trama do representado, e como *dissimulação*, desaparecimento do mundo onde esse mesmo rasgo seria pensável.

Pode-se aqui lembrar a obra *O fazedor*, de Jorge Luis Borges. De início, vale observar que Borges usa o termo “fazedor” em dois sentidos não triviais, que se sobrepõem. O primeiro sentido diz que, quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que “faz” é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência. O segundo sentido evidencia que um escritor é como um ator que encena o texto de um outro autor, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. Ou seja, para dizê-lo como um quiasma, figura pertinente aqui, o primeiro sentido acentua um “fazer da representação”, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma “representação do fazer”, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. O fundamental é notar que os dois movimentos estão - e trata-se de uma urdidura engenhosa que estabelece razões secretas, labirínticas - entre os eventos aleatórios da experiência. Nessa analogia, o papel determinante não é nem do artista, nem do mundo, mas do lugar da invenção engravado ou infuso no coração das próprias coisas. Não se trata de um lugar onde moram as essências estáveis. Ao contrário, é justamente o que faz com que as coisas surjam e desapareçam.

A obra de Duprat pode ser pensada através de uma série de questões que permeiam a arte contemporânea, questões anacrônicas, que voltam como um sintoma, um recalque, mas com outras significações. O conceito de sagrado na arte é uma relação milenar que vem da arte na pré-história. Na história da arte pode-se identificar uma ligação muito forte entre ouro e sagrado. *Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 11 – tradução da autora¹), com esta colocação Didi-Huberman inicia seu texto *Ante el tiempo*, onde desenvolve uma reflexão sobre o anacronismo a partir da parte inferior da imagem de Fra Angélico, a *Virgem das Sombras* (1440 – 1450), localizada no convento de São Marcos, em Florença, Itália. Segundo o autor, uma referência muito forte na imagem, na obra de arte, é que ela provavelmente nos sobreviverá, já estava ali antes de nós e continuará depois que tivermos ido, diante dela somos o elemento frágil, o elo com o passado, um tempo impuro, uma montagem de

¹ *Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.*

tempos heterogêneos que se contaminam entre si. A imagem é feita de camadas, de véus que vão se acumulando sobre ela e formando conceitos, contando histórias, da mesma maneira que é feita uma pérola, camada sobre camada até que ela possa falar por si mesma. *O anacronismo atravessa todas as contemporaneidades* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18 – tradução da autora²), a imagem fala ao espectador de toda e qualquer época, assim como as questões que ela coloca podem ser pensadas em diversos momentos da história da arte.

O historiador alemão Aby Warburg - importante teórico no processo de análise da imagem pelo procedimento de montagem, onde a leitura anacrônica permite relações através da história - fez uma viagem até a América do Norte em 1895 – 96, onde visitou a região dos índios Pueblo. Nesta ocasião ele teve a oportunidade de registrar, e inclusive de assistir, diversos rituais indígenas, o que acabou culminando, anos depois, em seu texto *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte, Art & anthropologie* (2003), na edição francesa. Este texto foi apresentado sob forma de conferência em um hospital psiquiátrico onde Warburg era paciente já há cinco anos, e esta seria a maneira requerida, uma conferência para os médicos e pacientes da clínica, pela qual ele deveria provar sua sanidade, seu controle mental; pode-se dizer: um verdadeiro rito de passagem. Neste grande ensaio, Warburg reflete sobre a serpente usada em um ritual feito para garantir a chuva e, conseqüentemente, o sucesso das colheitas. Interessante observar que o autor não *presenciou* realmente este ritual, apenas o conheceu por fotografias, por registros de imagens, pela potência destas. Uma história da arte e da antropologia feita somente por imagens. E esta imagem para se tornar *gesto, sobrevivência* deve ter *tocado* o espectador, deve ter *olhado* para ele.

Este é um ritual que crê dominar as forças da natureza através de um jogo de raciocínio simbólico, a linguagem simbólica das imagens indígenas a serviço de um povo, a garantia da prosperidade. Processo que pode-se tomar como referência em Hubert Duprat e sua ânsia de tudo conhecer e dominar acerca da natureza, ciência a serviço do artista. A partir da forma da serpente Warburg faz uma constelação de imagens onde fala da sacralidade da imagem, fala de algo que foge ao controle, um sintoma que retorna sem ser convidado, uma permanência deslocada, aquilo que se apresenta como exceção. Tudo

² *El anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades.*

aquilo que não se traduz em palavras e que volta na imagem. Seu raciocínio opera por montagem, não só de imagens, mas também por reflexões e conexões. Aby Warburg vê na representação da serpente o raio que garante a chuva, imagem sagrada a este povo, uma vez que é a chuva que garante sua sobrevivência. Faz uma relação com os cultos dionisíacos orientais, de tempos muito remotos. Desta imagem, extrai a imagem da escada que representa a verticalização humana em direção ao espírito, uma escada sagrada que levaria ao inumano, uma crença pagã onde o sujeito sobe aos céus através dela, mas que também tem relação com a lateral da pirâmide escalonada mexicana, monumento sacro que guarda tantos mistérios quanto as pirâmides egípcias e seus sarcófagos. De uma figura orgânica, cheia de movimentos como a serpente, parte para a escada, simétrica, de ângulos e traços retos, não é o aspecto formal da figuração que interessa, é justamente o *movimento* que vai de uma à outra como que numa dança. Imagem como cintilação, como gesto. Um procedimento que embasa o processo de análise das obras de Hubert Duprat através da história da arte, buscando o sintoma que retorna em suas séries independente de seu tempo ou de sua autoria.

Aby Warburg visitou diversos povos e muitos tempos para pensar *seu* tempo, *suas* questões, em certa medida ressignificou memórias e simbologias. Nesta relação da serpente com o raio é o sagrado posto à prova na imagem, é a imagem usada no culto ritualístico para atrair as graças dos deuses. O que faz com que uma imagem sobreviva e se torne o traço de uma cultura? Warburg restitui a complexidade das possíveis interações entre uma sociedade moderna e uma primitiva e dá uma noção de memória da imagem que faz com que uma cultura subsista dentro de outra. Faz um caminho de certa forma inverso, enquanto a Europa está olhando para o oriente, Warburg volta seus olhos para um dos mais primitivos povos do ocidente. Duprat opera por um procedimento similar, olha para a obra de arte que não se encontra no catálogo como referência à sua própria.

A serpente usada por este povo em seu ritual – onde o dançarino a coloca em sua boca e dança com ela – é ao mesmo tempo um remédio e um veneno, seu perigo e sua salvação, demônio e mensageiro na mesma figura, uma intercessora, que após a cerimônia é liberada no deserto para que possa voltar ao submundo, aos quatro pontos cardeais, e dar seu recado aos deuses, e assim vir a abençoada chuva. Esta ambivalência já existe na figura da serpente desde a Grécia antiga, como ressalta o historiador em sua conferência, se uma

serpente monstruosa sufoca Laocoonte e seus filhos no episódio da guerra de Tróia, é também uma serpente que se enrola e no navio e salva o deus da guerra. Existiria assim um paganismo eterno, indestrutível, ambivalente, onde as imagens permitem ao homem encarar suas angústias e dúvidas frente à vida, mas ao mesmo tempo ao paganismo é dado conhecer as verdadeiras metamorfoses, poder circular por entre a sorte e o acaso trilhando um caminho mágico de certezas assumidas, por um processo de simbolização característico da evolução da humanidade.

No final de sua conferência, Warburg toca no ponto onde a crescente tecnologia representaria uma vitória sobre a prática mágica e ritualística, onde no mundo civilizado tudo se domina, inclusive seus medos, inclusive o temor da serpente, enquanto se domestica até a eletricidade, ainda não se podem decifrar os enigmas da existência, mas que priva o homem de encarar estes enigmas e aos medos que eles suscitam. De certa forma estas reflexões têm uma relação com o processo de Hubert Duprat quando este parte da ciência e tecnologia para alcançar seus projetos, na tentativa de dominar técnicas e métodos científicos de pesquisa, na busca por ferramentas que permitam alcançar o antes inalcançável.

Partir das reflexões de Aby Warburg neste texto, permite pensar a memória que a matéria carrega, permite pensar na memória do ouro, sua carga simbólica, sua ancestralidade, sua sacralidade, o uso dado a ele em rituais mágicos e também em rituais de passagem, o que não garante à obra seu conceito, mas pode traduzir em imagens esta relação partindo de uma intenção do artista, ressignificando rituais e procedimentos. O modo como a imagem conta a história e personifica o símbolo, ou o pensamento do artista, sem necessidade de legenda; fala da história contada no ouro, da sobrevivência de suas significações ao longo dos tempos, das ressignificações contemporâneas que o olhar de hoje agrega à matéria. Fala do sagrado através da imagem, Hubert Duprat coloca todas estas significações em seus *Casulos* através do ouro como memória através dos tempos.

Esta pesquisa procura pensar a imagem como montagem, como atravessamento e como perda. Montagem no sentido de que à imagem se agregam diferentes conceitos e olhares, estas camadas vão formando a imagem. Atravessamento porque no momento em que se está diante da imagem, e ela *olha o espectador*, é como se diversas temporalidades a atravessassem, diversas imagens, muitas outras referências, tudo se confluí para a imagem

em questão, e neste momento ela fica contaminada, contaminada pelo olhar do espectador. Daí é que vem a perda, quando a imagem passa a ser *outra coisa*, recheada de outros conceitos, ressignificações, temporalidades, com outros olhares a lhe darem forma. O que está em questão na imagem não é o visual, é o que constitui a imagem, do quê ela é formada, a questão é o quê se vê quando se vê uma imagem.

Rosalind Krauss, em seu texto *La originalidad de la Vanguardia* (1996), analisa uma exposição do escultor francês Auguste Rodin, em Washington, Estados Unidos, em 1978, onde foram expostas peças confeccionadas anos após sua morte e que são mostradas como “originais” de Rodin. Isto se dá porque o escultor doou ao Estado francês, além de todos seus pertences, também o direito de reproduzir em bronze suas obras de marmorite. A questão da autoria e da reprodução infinita que a autora levanta neste texto é uma questão importante no trabalho de Hubert Duprat. Mas também é uma questão anacrônica. Quando o ser humano carimba suas mãos na caverna de Lascaux, qual é o desenho original, qual a matriz daquela série? Esta reflexão não tem tempo, ela está no tempo, ela é feita de destempos.

Os casulos de ouro são reproduções que permitem pensar uma série de originais, uma série de matrizes, cada um é uma imagem diferente da anterior, mas são todos a mesma obra. Um processo no qual o artista não esgota sua linguagem, levanta outros problemas com sua continuidade. Este mesmo processo coloca o espectador diante do tempo, da efemeridade. Ao interferir no resultado final, nos casulos, modificando o tempo de duração dos casulos, Duprat recoloca a questão do mercado de arte frente à efemeridade da obra. É no paradoxo que sua obra adquire potência e poesia. *De tal forma que a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo* (DELEUZE, 2007, p. 79). Isto só é possível na arte, onde o possível e o impossível, o provável e o improvável encontram espaço e coexistem, poeticamente.

Citando Gilles Deleuze sobre as singularidades presentes nas séries, o autor explica: *De uma para a outra, certos pontos singulares desaparecem ou se desdobram, ou mudam de natureza e de função* (2007, p. 56). As dobras e mudanças enfatizam o retorno, a repetição, a diferença. *A diferença é esse estado de determinação como distinção unilateral* (DELEUZE, 2006, p. 55). A diferença para este autor se encontra no desvio, no intervalo

entre repetições, aquilo que destoa, mas que só pode acontecer na repetição, é aí que a diferença encontra um campo para construir sentido, um campo de manifestação. *Que a diferença seja literalmente “inexplicável”, não há por que se espantar com isto. A diferença se explica, mas ela tende a anular-se no sistema em que se explica. [...] Para ela, explicar-se é anular-se, conjurar a desigualdade que a constitui* (DELEUZE, 2006, p. 321). A diferença se encontra na ordem da semelhança extra-sensível, no sentido perceptivo do sujeito.

A larva constrói seu casulo assim como enfrenta a prótese do seu duplo, um apêndice que ela carrega consigo em sua fase de transformação (ver figura 9). Desta forma a larva é reduzida a um estado de *corpo maquínico*, mas que atende à dramaturgia do artista, o que acarreta, talvez, em uma despersonalização da obra, a *despersonalização pela assimilação do espaço*. Hubert Duprat, em um jogo de retorno, perverte este princípio de despersonalização e autoria. O artista faz do casulo uma obra **assinada**. O procedimento é polêmico, a larva produz a peça com seu fazer milenar, prática mimética muito pesquisada e estudada por entomólogos e biólogos no mundo todo. Duprat desvirtua seu procedimento – de objeto mimético e objeto de arte exposto -, interfere nesta prática – modifica o ambiente do inseto e disponibiliza outros materiais, controlando todo o processo – e ao final assina cada um dos casulos, legitimando o fato de que sem o artista não existe a obra de arte. Mas só quem se dispuser a procurar pela minúscula assinatura com uma potente lupa será capaz de percebê-la em uma das peças de ouro do casulo, não é um atestado de propriedade do artista, é uma questão polêmica e contemporânea que Duprat está levantando. E que vai de encontro às esculturas de Rodin, neste a autoria não era discutida, apesar dele não “fazer” – usando o termo mais comum – a escultura final; criava a imagem, dava forma a ela e o restante ficava por conta de seus assessores. Duprat não “faz” seus casulos, mas está presente em cada uma das etapas, controlando todo o processo meticulosamente, ainda assim sua autoria é questionada. Mas o artista não discute a este respeito, sem o artista não existe a arte, não existe a criação. A assinatura de Duprat serve para lembrar que a arte não se cria por acaso, ela é derivada de um processo de criação que sem o artista não aconteceria. Quando assina a peça o artista está dando um certificado de autenticidade a um conceito, um pensamento que diz que a natureza está a serviço do

homem, ao mesmo tempo em que distingue o animal do humano, e um casulo de ouro de um “original” casulo de ouro Hubert Duprat.

Figura 9



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro, pérolas e opala – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: cartão enviado pelo artista. Foto de: Henri Del Omo.

Olhar os casulos de Duprat é fazer um passeio, um passeio sem rota definida, sem guia que o oriente, é fazer um percurso aleatório de maravilhamento. Pensar estes casulos é como fazer um empilhamento de idéias, conceitos, períodos, um emaranhado de informações que aos poucos vão se contaminando entre si e fazendo sentido, é como olhar uma pérola que com suas camadas irregulares vão formando um conceito. Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *O que é a Filosofia?*, comentam: *A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid júris?), embora, de fato, não*

dure mais que seu suporte e seus materiais (quid facti?) (1992, p. 213). Alberto Manguel fala em seu livro *Lendo Imagens: [...] se nem metal nem mármore irão durar, por que então não aceitar sua transitoriedade como sendo em si um monumento?* (2003, p. 276), esta transitoriedade está presente e é elemento importante na poética de Duprat, sem a interferência do artista, depois do casulo o que restam são fragmentos, pedaços de um casulo-casa, memórias desconstruídas de uma obra que está por recomeçar, esta questão também está presente nas outras séries que serão analisadas neste estudo. E aí vem um novo casulo, uma outra imagem.

Em *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze (2006) diz que a repetição é o contrário daquilo que ordinariamente entende-se por “repetição” e daquilo que se compreende por “repetição” sob a concepção da generalização e da generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. A repetição é o “motor” da diferença. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente.

Portanto, é justo dizer que o sistema exclui a designação de um originário e de um derivado, assim como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, fazendo com que coexista, independentemente de toda semelhança, o diferente que ela relaciona com o diferente. [...] O eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da pura diferença. [...] O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assimilável, isto é, a designação de origem como sendo diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais (DELEUZE, 2006, p. 182-3).

Segue o autor dizendo, então, que o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética em si, esclarecendo que isto é o que Nietzsche chamava de vontade da potência e complementa: *Se a diferença é o em si, a repetição, no eterno retorno, é o para-si da diferença* (DELEUZE, 2006, p.183). Ou como fala Didi-Huberman (2005, p. 40): *visualmente, isto significa que as obras [...] se encontram atravessadas por uma contradição tão estranha quanto admirável*. Obras notáveis as de Duprat, é o que são.

Neste sentido torna-se oportuno fazer uma aproximação entre o trabalho de Ernst Gombrich e Didi-Huberman, posto que escrevem de temporalidades distintas. Gombrich, ao discorrer sobre o observador, dizia que o artista dá a este ‘mais o que fazer’, ele o atrai para o círculo da criação e lhe permite experimentar um pouco do frêmito do ‘fazer’, que foi um dia privilégio do artista. Complementa dizendo que é o momento crucial, decisivo, que conduz a essas charadas visuais da arte do século XX, que desafiam o engenho e fazem buscar nas próprias mentes o não-expresso e o inarticulado. O observador de boa vontade reage à sugestão do autor porque tem prazer na transformação que ocorre diante de seus olhos. *A imagem não tem ancoragem firme na tela – é ‘conjurada’ apenas nas nossas mentes* (GOMBRICH, 1986, p. 174). Com isto, quer dizer que o poder de interpretação do observador, sua capacidade de colaborar com o artista e transformar um pedaço de tela pintada numa semelhança com o mundo visível, é fundamental na discussão sobre representação e percepção. Na interpretação de imagens, como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir aquilo que é dado daquilo que a pessoa oferece como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia. *É o palpite do observador que sonda a miscelânea de cores e formas em busca de um sentido coerente, cristalizando-o em uma forma quando uma interpretação consistente é encontrada* (GOMBRICH, 1986, p. 211). As dualidades e os paradoxos fazem do trabalho de Duprat focos interessantes para se buscar percursos alternativos, rotas paralelas onde se permite mergulhar e trazer à tona suas temporalidades e simbologias. Assim como um grande livro jamais é lido duas vezes da mesma maneira – ou pode-se dizer que jamais é lido completamente – assim também é uma grande obra. A cada olhar a obra se transforma, e esta nunca é lida completamente, nunca se esgota.

Gombrich enfatiza também que nenhuma obra de arte, mesmo que se possa descrevê-la agora, com um pouco menos de relutância, como um ‘todo harmônico’, jamais poderia ser auto-suficiente num sentido absoluto. Seu significado provém de uma hierarquia de contextos, que vão do pessoal e universal ao institucional e particular. Tampouco o significado psicológico, íntimo, é mais “essencial” que a importância e a função da obra enquanto símbolo. Faz notar que nunca se encontra o naturalismo simples e neutro através da história da arte. O artista, como o escritor, necessita de um ‘vocabulário’

antes de se arriscar a ‘copiar’ a realidade. E só pode encontrar este vocabulário noutros artistas.

Entretanto, é necessário transferir para o espectador parte da carga de criação, pois a arte se completa no receptor/espectador. Uma mancha impressionista, por exemplo, evoca no espectador a imagem, desde que este esteja disposto a colaborar. Percebe-se então não apenas a leitura formal e a percepção estética da obra, mas um olhar cultural que rompe com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e se encerra nela. Pode-se entendê-las em outros âmbitos de compreensão, que perpassam disciplinas outras como a história, a sociologia, a história da arte, a psicologia, a estética.

Passamos a compreender que a significação de uma imagem permanece em grande parte na dependência da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. Nesse sentido, a imagem visual não é uma simples representação da realidade, e sim um sistema simbólico e o signo visual é, antes de mais nada, um signo de recepção, um signo dado para ser visto. Por isso, é para além da percepção que devemos buscar o sentido de sua existência (RAFFAELLI e MAKOWIECKY, 2001, p. 18).

Hubert Duprat, ao criar sua obra, não pensa nas questões que seu trabalho vai levantar para este ou aquele grupo, o que define sua obra é seu olhar estético, é aquele “algo mais” que o artista identifica e diz que sua obra está pronta, e que é assim mesmo que tem que ser. Em suas palavras, ao ser questionado sobre o assunto:

E.A.: Você se coloca a questão do espectador?

H.D.: Nunca. Nunca penso nisto.

E.A.: Entretanto você se preocupa com o que vai mostrar? Como o quê você mostra pode ter o máximo de eficácia?

H.D.: Eu creio que o único lugar onde existe para mim a preocupação com a exibição é na estética, na escolha que faço desta ou desta imagem. Eu não posso mostrar uma imagem desleixada, mesmo que ela expresse perfeitamente a idéia (tradução da autora³).

³ E.A.: *Est-ce que tu te poses la question du spectateur?*

H.D.: Jamais. Je n’y pense jamais.

E.A.: Tu te soucies pourtant du comment donner à voir? Comment ce que tu montres peut-il avoir le maximum efficacité?

H.D.: Je crois que le seul endroit où j’exerce pour moi le souci de la mostration, c’est dans l’esthétique, dans le choix que je fais de telle ou telle image. Je ne peux pas montrer une image ratée, même si elle énonce parfaitement l’idée (entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine no 2*, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

A parte conceitual do trabalho conta para o artista, ele dá a ver o que quer problematizar, posto que o que vai ser digerido, questionado, levantado, já não lhe pertence mais. Mas a forma como isto vai ser feito é uma particularidade que pertence a cada artista e sua poética, é o que faz toda a diferença. *O sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de maquinações* (DELEUZE, 2007, p. 74).

Assim como a obra de arte pode ser um campo onde incidem todas as possibilidades e probabilidades, também pode ser um hipertexto, um lugar onde cabem portas e comportas. Onde incidem tempos e obras que não são desta temporalidade, onde cabem todas as portas. A obra de arte como acontecimento não conhece história, ultrapassa o tempo. É um bloco de sensações, de *afectos* e *perceptos*, que contém um mundo em si. Este é o conceito de *acontecimento* que vem de Gilles Deleuze (2007), para quem o acontecimento está na produção de sentido, está no sujeito, diferente do historiador cronológico que vê o acontecimento como um o fato, o que está fora. Por esta razão, pelas leituras de Deleuze é que se pode dizer que certas vezes a obra de arte é acontecimento, e é nesta ordem que se encontram as séries deste artista, obras que trazem a História da Arte impregnada nelas, mas não é através do catálogo que se localizam. O movimento está nos trabalhos deste artista, literal e conceitualmente, assim como os problemas se desdobram e persistem, série após série.

As metamorfoses ou redistribuições de singularidades formam uma história; cada combinação, cada repartição é um acontecimento; mas a instância paradoxal é o Acontecimento no qual todos os acontecimentos se comunicam e se distribuem, o Único acontecimento de que todos os outros não passam de fragmentos e farrapos (DELEUZE, 2007, p. 59).

Duprat opera em uma dramaturgia do precioso. Pode-se constatar esta tendência em diversos trabalhos seus, a começar pelos *Casulos* de ouro, tecidos pelas larvas Tricópteras, um de seus primeiros trabalhos (1980) e que vem sendo feito repetidamente desde então, entretanto fica claro na poética deste artista que os materiais preciosos não constituem um fim em si mesmos, eles são um meio. *À la fois, la racine et le fruit* (*Ao mesmo tempo, a raiz e a fruta*, 1997 – 1998; ver figura 10) são dois extraordinários troncos unidos como um só, dando uma idéia de harmonia e simetria, e recobertos de pequenas plaquetas de osso polido fixadas, em sete maneiras diferentes, por pequenos pregos cuidadosamente colocados no

meio de cada plaqueta, o que cria combinações de superfície, tal um jogo de dominós. O efeito final é de um mosaico de marfim, com um brilho de aspecto suave e sofisticado. O trabalho explora o esqueleto humano e o vegetal em uma só vez, o que era estrutura no corpo humano, vira aí o revestimento, o que era revestimento na árvore (a madeira), vira estrutura. Aqui o eterno retorno toma seu lugar, os desvios característicos da poética deste artista problematizam conceitos inerentes à arte. O título, *À la fois, la racine et le fruit*, referencia uma obra científica de Alexandre Koyré – sobre o nascimento da ciência no Barroco -, o que sinaliza a inclinação irresistível de Hubert Duprat pelo mundo das ciências (RIGOU, 1998, p. 659), uma metamorfose infinita onde arte e natureza colaboram continuamente.

Figura 10



Hubert Duprat

À la fois, la racine et le fruit (1997 – 1998)

Seixo recoberto de plaquetas de osso polido.

Fonte da imagem: BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

Em *Coupé, Cloué*⁴ (*Cortado, Pregado* – ver figura 11), de 1992, o artista selecionou sete troncos de cinco metros de comprimento⁵ e aproximadamente 50 cm de diâmetro, os colocou no sol para secarem e os revestiu completamente com tachinhas de latão dourado (aproximadamente 80 mil tachinhas em cada tronco), uma referência direta ao seu trabalho

⁴ Este trabalho tem algumas peças que fazem parte da coleção do Fundo Nacional de Arte Contemporânea (*Fonds National d'Art Contemporain*); duas peças pertencem à coleção do Frac Limousin.

⁵ O artista fez sete troncos, mas dois foram destruídos, então o trabalho é composto de cinco peças.

anterior com as larvas, por seu efeito dourado que remete à jóia e ao esplendor do ouro. Nestas duas obras não se pode furtar de pensar em roupagens, como se os troncos estivessem portando algum tipo de armadura, uma camada que esconde sua verdadeira natureza. Ou a revela, uma vez que é esta mesma camada que torna o objeto precioso, sedutor. Ambos os trabalhos são volumes embutidos por gestos repetidos, idêntica e incansavelmente, o pregar dos ossos e o pregar das tachinhas. Nem maquiagem, nem decoração, nem adorno. As tachinhas modelam os troncos sobre a ondulação da madeira, convidam a se interrogar sobre o **corpo** da obra e suas modalidades. Com sua capacidade de captar a luz na superfície que recobre os troncos, Duprat permite o paradoxo do efeito de superfície e profundidade em seus seixos recobertos. Em uma aparente tentativa de sublimar a deterioração das coisas e aparentando um desejo de proteção e reparação, o artista embalsama os troncos, uma referência às múmias egípcias, os recobrando de metal ou osso polido. Ambos os trabalhos são como envelopes sofisticados, que fazem duvidar acerca de seu pertencimento ao reino vegetal; formas que se fundem em um processo de recriação, colocando a questão do artificial, assim como a noção de dicotomia e transgressão de limites, possibilitando pensar o mundo contemporâneo partindo de uma estética do desvio, que traduz um comprometimento tanto formal quanto conceitual; um bloco de luz que adiciona a força da simplicidade ao choque do inesperado, legitimando o estranho, o inaudito. Duprat empreende uma reflexão sobre a fragmentação e a recomposição, onde o revestimento é o que dá forma ao trabalho, a fragmentação faz parte desta prática de revestimento que tem suas referências na marchetaria, antiga técnica que tem por característica o jogo de superfície, de folheado, de revestimento, o que resume bem estas séries de Duprat. Referências ao precioso e ao ornamento, a uma estética do decorativo que toca o objeto e que encontra suas analogias na história da arte, e que exprimem o gosto e a curiosidade do artista pelo singular, pelo prodigioso.

Pregar é o gesto mais simples, diz o artista (tradução da autora⁶), mas permanece o temor onde o gesto de colocar a tachinha deve ser perfeito, sem enganos, uma vez que são colocadas tão próximas que a madeira não permite enganos, não há retorno na ação. A árvore « congelada » de Hubert Duprat, privada de luminosidade sob sua couraça dourada,

⁶ *Couer est le geste le plus simple* (em entrevista a Isabelle Fougère. In: *Hubert Duprat et les trichoptères. Recherches Poétiques: L'Animal vivant dans la création*, Recherches Poétiques. No 9, hiver – Printemps, 1999, 2000. P. 84).

reluz em sua superfície, refletindo a luz que nela incide e cegando aquele que frente a ela se encontra. Assim como o casulo. Arte como um lugar onde as trajetórias mais divergentes podem se cruzar, a despeito de toda lógica, um lugar para onde convergem todas as possibilidades e probabilidades.

Figura 11



Hubert Duprat

Coupé-Cloué (1991 – 1992)

Troncos revestidos de tachinhas de latão.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

Este trabalho suscita um outro mito, que não o do Eldorado, frequentemente associado aos casulos, o mito de Saturno, que pretende fazer da solidão e do sofrimento, luz e a alma do mundo, do ser. Ele faz desaparecer o pesado, o triste, a sombra, o chumbo, para os transformar em ouro. Na mitologia de Saturno, a verdadeira riqueza está na melancolia e na obsessão da criação. A parte criativa perdida produz o esforço de procurar em si mesma o segredo da criação. O gênio saturnino é fogo, luz, faísca, o segredo nele mesmo, mas sua outra face é o abandono, o deslocamento excessivo, o apagamento de si mesmo, insensibilidade e frieza, que podem ser encontrados em cada peça deste artista (FOUGÈRE, 2000). O paradoxo das duas faces na mesma essência.

Duprat trabalha em um campo que não é mais ditado pelas propriedades do material, do meio utilizado. A lógica de sua prática coloca em jogo termos tidos como opostos, mas que em sua obra são complementares, como construção e não-construção, cultural e natural, paisagem e arquitetura, precioso e ordinário, instintivo e conceitual, primitivo e tecnológico, artesanal e artístico. Ou, de maneira mais formal, grande e diminuto, brilhante e pardo, cheio e vazio, entre tantas outras considerações levantadas.

Didi-Huberman, em seu livro *Vênus Rajada* (2005), propõe outras maneiras de olhar a Vênus de Botticelli, faz pensar sobre estas roupagens que se encontram em certas obras, a vestimenta que se transforma em outra coisa: *vestimenta do desenho e beleza ideal, vestimenta de relatos mitológicos e das descrições literárias, vestimentas dos mármore antigos desenterrados, vestimentas dos conceitos neoplatônicos*, mas como ressalta o autor, *tudo isto participou de modo dinâmico e dialético, quer dizer, em um contexto feito de associações e deslocamentos, de tensões, de intensidades contraditórias, de “hibridizações”* (2005, p. 30 – 32). São estas associações que permitem pensar as “vestimentas” dos troncos de Duprat, vestimentas de paradoxos, de destempos. Como bem cita a crítica de arte francesa Natacha Pugnet, *sob sua carapaça aparentemente protetora, a madeira se decompõe, muito lentamente, mas inexoravelmente. [...] é sobrepor uma cronologia do fazer e de um tempo humano a uma temporalidade, àquela da natureza* (In: Collection Iconotexte, 2007, p. 60 – 61 – tradução da autora⁷).

Estes trabalhos fazem pensar que o artista está problematizando o olhar, o olhar que não passa da superfície, que não alcança o interior, um olhar onde tudo é superfície e ali é

⁷ *Sous sa carapace apparemment protectrice, le bois se délitiera, très lentement, mais inexorablement. [...] c'est superposer une chronologie du faire et un temps humain à une temporalité à l'échelle de la nature.*

que o diálogo da obra acontece. Este olhar que desafia a pensar na interioridade, que desafia uma reflexão onde se atreve a falar do que não se vê, mas que se sabe que *está lá*, ou ao menos se pensa que sabe. São obras que falam sobre a impenetrabilidade das coisas, sua solidão absoluta, o mistério que não é para ser revelado, onde é a superfície que conversa com o espectador. São trabalhos de montagem que deixam pensar que do informe nasce a beleza, de troncos secos e mortos nascem obras de arte, obras que remetem a jóias, gigantescas e impressionantes, onde a textura evoca, com igual força, uma pele que se oferece à exploração do olho e do toque. Desta forma se oferece uma cenografia do olhar e da memória. São trabalhos onde o autor traz à tona o sentido da camuflagem, conceito este muito presente nos casulos, mas nestes, ao fazer deles objetos preciosos, o artista torna a larva imediatamente visível, absolutamente vulnerável; diferente dos troncos onde a camuflagem serve como uma proteção, deixando o que antes era exposto, a madeira, invisível ao olho humano. Um jogo de esconder e revelar, tornar real e subverter. Duprat propõe um nó a ser desenrolado, um procedimento de envelope, alguma coisa que não se deixa alcançar por sua periferia; o artista abre um campo de discussão sobre a ficção na representação da obra com grande refinamento e sedução. Nestas obras pode-se encontrar a referência da memória do artista que nasceu e tem convivido com a história, a monarquia, a suntuosidade, presentes na história de sua cidade natal, o patrimônio histórico e cultural com o qual Duprat convive em seu dia-a-dia, as referências de um tempo onde cavaleiros com armaduras eram presenças reais no mesmo lugar onde o artista hoje circula.

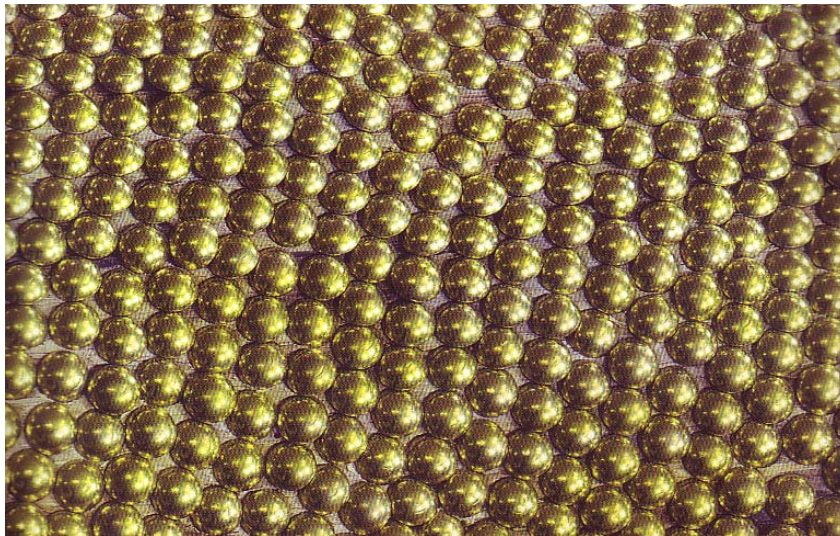
Como sugere Didi-Huberman no texto em que reflete sobre a Vênus de Botticelli, as imagens orgânicas têm duas faces, o interior aparece como a forma, o exterior como a natureza mutante que possibilita materializar o interior invisível.

Semelhantes propostas são ao mesmo tempo evidentes e difíceis de entender em todas suas implicações: o interior pode ser pensado como *estrutura* subjacente – com o esqueleto em primeiro termo –, aquele que não muda e dá ao corpo sua lei física de harmonia; neste sentido, o interior assume a função de esquema, quer dizer, o próprio poder da *forma* (2005, p. 54).

Estas são obras que convidam a um olhar háptico, peças que desejam ser tocadas, desejam ser desveladas, obras que levam o espectador a um outro lugar, um outro tempo. O brilho de sua superfície tem um apelo retiniano e tátil, um apelo quase sensual dos sentidos.

Os reflexos das tachinhas de latão são como pequenos espelhos do mundo exterior que dão ao olhar uma imagem fracionada do mundo (ver figura 12), a obra pode ser apreendida como um fragmento e na sua totalidade. Como uma serpente coberta de conchas metálicas.

Figura 12



Coupé-Cloué – detalhe.

Fonte da imagem: *Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte*. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

Estas peças surgem em todo mistério de sua magnificente barbárie, e descobertas não representam nada além delas mesmas. São árvores, seixos, assim como são larvas, mas fazem pressentir um mundo anterior às árvores – anterior ao tempo em que se denominavam árvores, larvas, corais e pedras.

A natureza escondida sob uma pele que remete ao sagrado oferece uma porta de comunicação com o divino, mas sem um deus, uma superfície que traz à tona diversas outras obras e permite pensar tantas outras temporalidades, o tempo, em sua diversidade, está inscrito na materialidade da obra. É esta sensação que atravessa aquele que se encontra frente aos troncos recobertos e travestidos de Duprat. As tachinhas de latão formam um conjunto tão explosivo que atingem o olhar e despertam a sensação do tato sem ao menos tê-las tocado (ver figura 13). O mosaico de ossos se traduz em marfim, em luxo e

sofisticação (ver figura 14). A luz, elemento importante nestes dois trabalhos, é um tempo imemorial, no brilho excessivo do dourado, na cintilação discreta e suave do marfim.

Figura 13



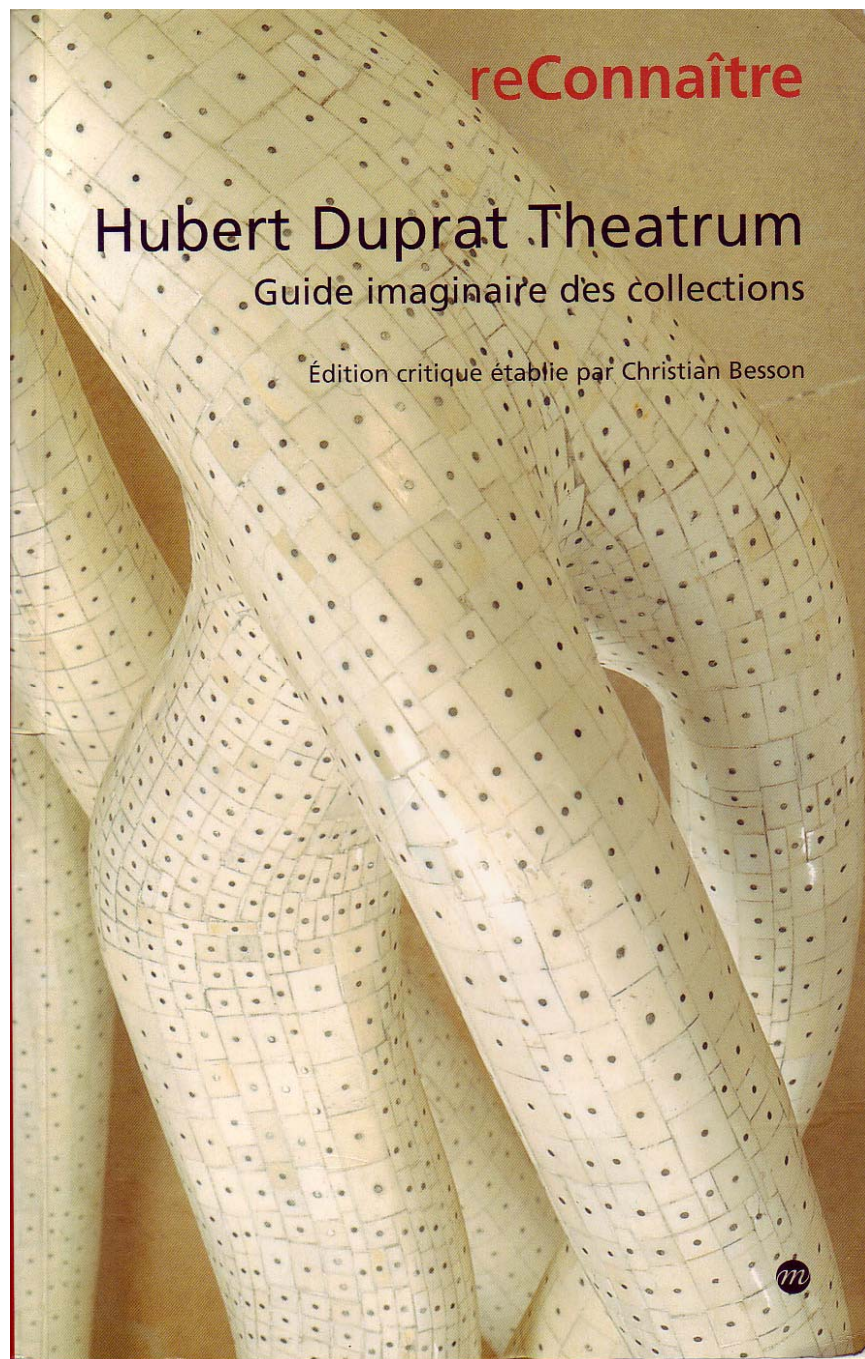
Hubert Duprat

Coupé-Cloué (1991 – 1992)

Troncos revestidos de tachinhas de latão.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

Figura 14



Hubert Duprat

À la fois, la racine et le fruit - detalhe.

Fonte da imagem: BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

Para a exposição realizada em Paris, no Centre Georges Pompidou, em 1997, intitulada L'Empreinte, Georges Didi-Huberman (1997) faz uma proposta onde ele brinca

com a noção de marca, sinal e impressão. Seriam trabalhos que partem da ordem do imediato, da primeira leveza, do primeiro instante, quase um jogo ou uma brincadeira. Para participar desta mostra, Hubert Duprat mostrou seus *Casulos* de ouro, onde a obra se apresenta como o primeiro lampejo, abre a perspectiva da obra que se forma com o gesto, sem retoques, sem interferências posteriores. O casulo fala da presença/ausência da larva. Ele é a *impressão* da larva em seu processo mimético, diretamente ligado a ela. Citando Didi-Huberman na introdução do catálogo desta mostra: *poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)*, assim funcionam os casulos.

Mas este não é o único trabalho de Duprat que poderia se encaixar na proposta de Georges Didi-Huberman, *Les Bêtes* (ver figuras 15 e 16), de 1992/1999, poderia facilmente fazer parte desta curadoria: o trabalho consiste de nove peças de sílex (30 X 35 cm), em forma de perfis de cabeças de animais, peças que falam da arte dos primórdios da humanidade. Um trabalho que, dada a fragilidade do material, é uma verdadeira proeza da técnica. Sílex é uma rocha sedimentar silicatada, era utilizada pelos homens no período pré-histórico como material de confecção das pontas de lanças e para instrumentos de corte. O artista transfere para o sílex figuras que representariam as imagens formadas nas paredes quando uma pessoa brinca frente a uma luz, formando cabeças de animais com suas mãos, o tamanho corresponde ao tamanho da imagem formada nesta ação das mãos contra a luz, mas não se podem precisar a quais animais correspondem estas sombras, podem-se divisar orelhas, nariz, cabeça, sem saber ao certo a que tipo de animal pertencem. *Eu raspei com as mesmas ferramentas que meu pai [agricultor] usa para extrair os frutos do cultivo* (tradução da autora⁸).

Para a confecção destas peças Duprat teve que encontrar um artesão hábil que concordasse com seu projeto e fosse capaz de trabalhar neste material, alguém que aliasse a técnica paleolítica do entalhe à técnica neolítica do polimento da pedra, para a parte central. *Les Bêtes* se refere a esta dupla função, utilitária (histórica) e estética, uma sobreposição de signos, uma confluência de referentes que conduz sempre um pouco mais longe do que a

⁸ *J'ai gratté, dit-il, avec les mêmes outils que mon père [agriculteur] pour extraire des éléments de culture* (PAUL, Frédéric. La bibliothèque de l'instituteur. Hubert Duprat, archéologie et macération. In: *Cahiers – Du Musée national d'art moderne*. No. 72, Éte 2000, p. 59).

princípio parecia sugerir. Hubert Duprat chamou René Riou, provavelmente um dos únicos artistas a praticar o difícil entalhe em sílex. O processo começa com o simples contorno, traçado em uma folha de papel sobre o volume da pedra.

Figura 15



Figura 16



Hubert Duprat

Les Bêtes (1992 – 1999)

Fonte das imagens: imagens enviadas pelo artista por CD.

Reinterpretação do mito das cavernas, desta imagem impalpável que hoje deve ser materializada. Concretização de uma idéia, de um projeto onde o artista pode demonstrar sua capacidade em misturar as probabilidades de uma resolução visual com uma imagem ontológica possível, arte como um cruzamento de signos.

Os capítulos introdutórios da maior parte das pesquisas em história da arte localizam a mais antiga forma artística nas pinturas feitas nas cavernas do sul da França e norte da Espanha, durante o período Paleolítico. Os textos descrevem as paredes irregulares destas cavernas subterrâneas onde, em perfeita quietude, os primeiros seres humanos criaram dinâmicas representações animais. Os textos proclamam como eles capturaram a força física destes animais assim como detalhes de suas anatomias, dando a estas imagens o vigor da vida. Mas para Duprat o início da arte é anterior a estas manifestações, o artista diz

que na brincadeira infantil de juntar as mãos frente à luz da fogueira e observar as formas que aparecem nas paredes - que talvez tenha sido feita nas cavernas, durante a pré-história - aí reside o início da arte, nas imagens geradas através da luz, antes dos desenhos de bisontes e das mãos impressas nestas mesmas paredes, onde a imagem não necessitou de nenhuma ferramenta, nenhum material específico, nenhum conhecimento técnico. Para Duprat é esta ação que marca a entrada da humanidade no mundo da criação, tendo somente a luz por instrumento.

Les Bêtes se refere ao mito de Dibutade⁹, quer dizer, à suposta origem da arte, onde uma jovem de Corinto, filha de um ceramista, guiada por amor, traça na parede, com a ajuda de uma vela, a imagem de seu amado que está partindo para a guerra. O pai então aplica argila no contorno e traça o desenho para fazer dele um relevo. No mito, a imagem projetada na parede é reflexo do divino, ainda que seja também a imagem que deu origem à arte; ou então a arte indica algo cuja aparição significaria a sua imediata extinção. As circunstâncias que deram lugar a estas primeiras obras de arte eram de caráter privado, sua finalidade era conservar uma lembrança pessoal, concretizar a memória. Lembrança, memória, a representação exprime sempre uma falta e a procura por um consolo. Este resultado do contorno do amado foi a reprodução imediata, quer dizer, a mais similar possível, da natureza sobre uma superfície bidimensional.

Este trabalho, a exemplo de outros de sua produção artística, é resultado da vocação do artista para a arqueologia e seu interesse pela pré-história e pelos mitos, e por sua paixão pelo aprendizado, pelo saber e pela pesquisa. Entretanto esta série é baseada em suas considerações sobre fundição a partir da sombra, e seu impulso vem integrando o mais antigo na arte com o mais contemporâneo na capacidade técnica, que foi o de moldar grandes pedaços da pedra em delicados contornos¹⁰. Esta pedra é ainda mais delicada que vidro para manejar, cada camada de sua estrutura contém a memória de seu meio ambiente, podendo revelar algum incêndio ou outro evento ambiental em sua estrutura; quebra sob a menor pressão. Hoje, entretanto, existem ferramentas e técnicas que possibilitam esta empreitada, o que na pré-história era inalcançável. O artista provoca associações de matéria e imagem, idéias e referências, práticas artesanais e tecnologia sofisticada onde o que

⁹ Esse mito foi narrado por Plínio, o Velho, em sua enciclopédia no volume que trata sobre a história das belas artes; e, entre outros, lembrado por Lessing no seu *Laocoonte*.

¹⁰ Este é um material de difícil manejo, podendo ser entalhado somente em pequenas superfícies, daí ser usado comumente em pontas de lanças pelos povos pré-históricos.

importa é uma experiência complexa, metódica e cativante, onde o passado distante é integrado ao presente pelo uso de modernas ferramentas elétricas. Mesmo com estas ferramentas, foram necessários cinco anos de experimentações antes que Duprat conseguisse finalizar o projeto.

Para meu projeto eu intencionalmente misturei épocas. Trabalhos com sílex os quais são de fato polidos e ajustados igualmente não existem no corpo pré-histórico. Para mim, esta é uma forma de, a um só tempo, criar um objeto mais fascinante pela mistura destas técnicas, mas também, e especialmente, distinguir minhas próprias técnicas através de objetos arqueológicos, porque para mim não é uma questão de imitar a produção pré-histórica... Não se trata da criação de uma arqueologia ficcional (WEINTRAUB, 2003, p. 176 - tradução da autora¹¹).

As imagens que Duprat materializa na pedra são criadas por mãos configuradas para deixar a luz atravessá-las e formar imagens de cabeças de animais nas paredes (ver figuras 17, 18, 19 e 20). Entretanto, o artista presta homenagem ao início de três instâncias na arte. A forma pela sombra deriva das impressões visuais mais remotas. O meio, o sílex, se refere às primeiras produções concretas humanas. A técnica, o entalhe, remete à sobrevivência humana, à sua origem. Para não criar uma forma óbvia que desviaria o espectador e faria da obra um trabalho pedagógico, Duprat intencionalmente evitou criar formas elegantemente entalhadas que representassem os animais fielmente. É significativo que o trabalho seja denominado simplesmente *Les Bêtes* (As Bestas). Duprat explica: *Este título um pouco vago e infantil é imposto porque idealmente eu prefiro que não se possa claramente distinguir o animal cujo perfil está sendo visto. Tem que permanecer um animal, sem dúvida, mas se parece um bode, um cachorro, um cervo, não será possível sabermos* (WEINTRAUB, 2003, p. 177 - tradução da autora¹²). Desta maneira, o artista faz uma dobra onde o presente olha o passado, modernizando a história da arte enquanto ressignifica seus adventos.

¹¹ *For my project I purposely mixed epochs. Works in flint which are actually polished and sized all at once don't exist in the prehistoric corpus. This a way for me to at once create a more fascinating object by the mélange of these techniques, but also, and especially, to distinguish my own from archeological objects, because for me it isn't a question of imitating prehistoric production... It isn't about the creation of a fictional archeology.*

¹² *This somewhat childish and vague title is imposed because ideally I prefer that one can't clearly distinguish the animal whose profile one is viewing. It has to stay an animal, without doubt, but whether it seems to be a goat, a dog, a deer, we won't be able to know.*

Figuras 17 e 18



Hubert Duprat

Les Bêtes (1992 – 1999)

Fonte das imagens: imagens enviadas pelo artista por CD.

Duprat calca sua obra na credibilidade, na realidade e exatidão de sua ficção, mas também na fábula. Cultiva a diferença de potencial entre dois pólos propostos por um enigma, e mobiliza a força de atração que se manifesta na passagem de um pólo a outro. Delegar a manufatura de sua obra a um especialista faz parte do processo criativo deste artista, mas ainda assim seus trabalhos têm um caráter biográfico inegável, sua *assinatura* é evidente em cada peça, literalmente ou não. A coerência plástica, conceitual e semântica da produção de Hubert Duprat permite que, apesar da multiplicidade de técnicas e materiais utilizados, os trabalhos tenham semelhanças entre si. Cada um destes trabalhos é produto de pesquisa e experimentação científica.

Figuras 19 e 20

**Hubert Duprat***Les Bêtes* (1992 – 1999)

Fonte das imagens: imagens enviadas pelo artista por CD.

Didi-Huberman diz, no texto do *L'Empreinte*, que *as impressões podem ser também a aurora das imagens*. Hubert Duprat, em um procedimento de contração do tempo, eterniza o momento em que a imagem é refletida na parede com o mesmo material que era utilizado por estes seres pré-históricos em sua vida diária, na confecção de ferramentas e armas, nas pontas de lanças, onde o sílex era o material mais freqüente - referência dupla a este período, referência esta que vai da ordem do jogo, nos momentos de lazer dentro das cavernas, como se pode imaginar, para o instrumento rudimentar de caça, imagem já sedimentada em nossa memória como sendo a figura do homem pré-histórico, o caçador que antes de sair para sua empreitada desenhava o animal nestas mesmas paredes, em um ritual simbólico. É um momento fugaz este em que uma brincadeira de mãos em frente à fogueira se traduz em imagens na parede, e é com muita poesia que Duprat as transfere para a rocha. Quando se olha esta obra, imediatamente o que vem à mente são os jogos para crianças, pois as cabeças de animais representadas levam a este imaginário infantil. O artista está falando de um gesto, de uma impressão causada através da luz, da imagem

apreendida em um momento que se perde com o próprio gesto de mover as mãos, o mesmo gesto que as cria, um gesto que é uma primeira imagem, legada através dos tempos, uma reinterpretação do mito das cavernas, da imagem impalpável e que o artista materializa na pedra.

Não se pode deixar de pensar em uma entrevista de Didi-Huberman a Pedro Romero, quando ele fala da imagem como gesto e como crença. O autor fala sobre um texto que estava escrevendo, onde compara a imagem a uma borboleta, onde só se conseguem ver suas asas em uma cintilação, posto que quando esta está em repouso está com as asas fechadas. Didi-Huberman diz:

Se realmente queres ver as asas de uma borboleta, primeiro tens que matá-la e em seguida colocá-la em uma vitrine. Uma vez morta, e só então, podes contemplá-la tranqüilamente. Mas se quiseres conservar a vida, que no fim é o mais interessante, só verás as asas fugazmente, por muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma borboleta. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em uma cintilação (In: ROMERO, 2007 - tradução da autora¹³).

É muito bonita esta comparação, pensar na imagem como uma cintilação faz pensar na imagem enquanto memória, enquanto momento que se tenta apreender, e isto a arte faz com maestria. É sobre isto que falam *Les Bêtes* de Hubert Duprat, mas também remete aos casulos de ouro e nos seixos recobertos, assim diz Didi-Huberman nesta mesma entrevista: *[...] pela simples razão de que uma só imagem – igual que um só gesto – reúne em si mesma vários tempos heterogêneos* (tradução da autora¹⁴).

Tanto os casulos de ouro de Duprat, quanto seus troncos revestidos levantam a questão da série, são trabalhos que mostram o retorno de um sintoma, uma questão que este artista explora de diferentes maneiras, e que se mostra presente em sua obra, e esta é também uma característica comentada por Didi-Huberman no L'Empreinte quando ele fala sobre a impressão. Ele segue:

¹³ *Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.*

¹⁴ *[...] por la simple razón de que una sola imagen – al igual que un solo gesto – reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos.*

Porque cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial: a que produz semelhanças extremas que não são mimesis, mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças (DIDI-HUBERMAN, 1997).

O que seriam *As Bestas* de Duprat se não impressões como contra-formas? O gesto calcado na pedra. Os *Casulos* são as dessemelhanças, casulos que entre si se diferenciam, mas são em síntese a mesma obra. E continua no mesmo texto:

Todas as práticas da impressão, desde os primórdios do homem, passando pela Idade Média, pela Renascença, ou pela iconografia de cada época, estão sempre jogando com o paradigma da impressão: duplicar legitimamente, disseminar o único, aproximar o distante até a sensação tátil (o vestígio), afastar o contato até a distância intransponível (aura) da face enquanto face (DIDI-HUBERMAN, 1997).

A impressão teria por função “conservar” a imagem, ou parte dela, para que pudesse ser observado na posteridade, para que o “outrora encontrasse o agora” nesta imagem conservada em seu esplendor, ou ao menos em seu gesto. Estas são obras que têm o anacronismo em suas raízes, onde o tempo calcou sua marca e é parte fundamental do trabalho, o tempo *fala* nestas obras. Citando Walter Benjamin no texto, Didi-Huberman diz que:

[...] uma hipótese admirável sobre o anacronismo das obras de arte que não chegaram ainda a serem legíveis pela história. Ele disse: “O Outrora reencontra o Agora em um momento de luz”. A imagem na qual o passado e o presente se miram, se transformam, se criticam mutuamente formando algo que *Benjamin* chamava de constelação, uma configuração dialética dos tempos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 1997).

Outro trabalho que é pertinente apresentar nesta pesquisa é *Corail Costa Brava*, de 1994, com 25 cm de diâmetro (ver figura 21), por sua relação matéria e conceitual aos casulos de ouro. O artista congrega ramos de coral do Mediterrâneo, do tipo chamado Costa Brava, em uma só peça, onde cada ponto de ligação entre os corais é marcado por anéis de miolo de pão amassado. Um casamento que se faz por oposição: ramos do precioso coral vermelho, adornados – parcialmente revestidos - por bolinhas de miolo de pão. O artista cede à tentação do precioso, mas faz dele um uso pervertido, contaminado pelo mais banal. Dá a impressão de extrema fragilidade, onde as bolinhas de pão simbolizam os frágeis

pólipos indispensáveis ao desenvolvimento do edifício de coral. Se o coral vermelho, um maravilhoso capricho da natureza, evoca refinamento e raridade, adorno e trabalho joalheiro, o pão e o miolo de pão não são mais que um alimento diário, comum a todas as culturas, o alimento básico da maioria dos povos. Ainda assim o pão é material plástico, que se pode moldar e que ao secar, terá um tempo considerável até seu apodrecimento.

Figura 21



Hubert Duprat

Corail Costa Brava (1994 – 1998)

Coleção: Frac Languedoc-Roussillon.

Fonte da imagem: http://www.frac-franche-comte.fr/scripts/fiche-oeuvre.php?mode=image&id_oeuvre=122&id_lang=1, com acesso em 14 de abril de 2009.

Uma das razões pela qual Hubert Duprat se interessou pelo coral é, sem dúvida, por seu cruzamento entre os três reinos da natureza: o vegetal, o mineral e o animal. O coral é um animal marinho que segrega seu próprio esqueleto calcário e que adquire uma rigidez

mineral e se fixa no fundo do mar, suas ramificações evocam formas vegetais. As colônias de coral vermelho se formam pelo acúmulo sucessivo de pólipos. Este trabalho de Duprat evoca essa morfologia arborescente e evolutiva: cada elemento do coral está montado seguindo esquemas de progressão mediante a utilização de anéis de miolo de pão. O contraste que o artista busca é visual, o paradoxo está aqui mais uma vez presente, o raro e o ordinário, o vermelho vibrante e o suave marfim do pão. Este trabalho também é feito por artesãos capacitados ao ofício, Duprat diz que se puser as mãos no delicado material pode quebrá-lo ao tentar manipular os ramos de coral, portanto confia esta tarefa, a de polir as peças de coral, a artesãos napolitanos especialistas na fabricação de jóias e pequenos objetos feitos deste material. Estes fragmentos são, então, reunidos em uma só configuração por outro profissional, formando um tipo de arbusto abundante, incandescente. Este trabalho é composto de três versões, resultado de um processo lento e meticuloso. O material, apesar da interferência do artista e dos artesãos, mantém sua estrutura ramificada.

O coral produz uma configuração barroca (ver figura 22), onde é possível ver o artificial indissociável do natural, o excesso se harmonizando com a simplicidade, e a contemporaneidade visivelmente constituída por uma estrutura histórica. Este objeto, em forma de arbusto, sublinhando cada ramificação com um anel de miolo de pão, abre outras tantas brechas na percepção pelas quais a dúvida se instala. Faz parte do todo de uma obra onde as formas orgânicas não cessam de se configurar, um espelhamento de formas interiores e exteriores. A arte de Duprat é a de um argumentador, longe de ser um naturalista, ele agita a bandeira do artifício: o casulo de ouro é um revestimento, uma vestimenta, um excesso de justaposições, seu mimetismo é inverso, seus troncos são revestidos e escondidos, uma ficção plástica dentro da poética do estranhamento, poética do revestimento. Mas faz isto usando de materiais disponíveis na natureza: as larvas, ouro e pedras preciosas, madeira, osso, pedra, âmbar e coral. Unidade e multiplicidade compõem sua obra, assim como arte e natureza. Para este artista o que comanda o resultado final é o olhar. *Corail Costa Brava* se mostra como a imagem do coral com toda sua beleza e com todos os mitos que ele evoca.

Figura 22



Hubert Duprat

Corail Costa Brava (1994 – 1998)

Coleção: Frac Languedoc-Roussillon.

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

Em matéria de construção do objeto, a grande preocupação de Duprat é a confecção de seus trabalhos. É preciso escolher os assistentes que melhor se adaptam ao projeto, são também convocados artesãos meticulosos dentro da técnica em questão, todos a serviço da

criação do artista; e é este que mostra, ensina, expõe seus pensamentos e explica, bem como supervisiona cuidadosamente cada fase do trabalho. Cada um de seus trabalhos resulta da cristalização de encontros, geralmente de materiais, técnicas e motivos. Duprat não se interessa por uma história da arte vista através de outros artistas, mas sim por uma história vista através de técnicas e materiais. De certa forma significa que está excluindo – em certa medida – a pintura de cavalete como objeto autônomo, posto que em se tratando de obras bidimensionais, Hubert Duprat privilegia a marchetaria, a iluminura, o afresco, a tapeçaria, o mosaico, quer dizer, representações que estão a meio caminho entre obra de arte, objeto estético e decorativo.

Em seu trabalho denominado *Nord* (1997 – 1998) existe também a intersecção entre os reinos mineral, animal e vegetal - que tanto seduz este artista (ver figura 23) - onde em sua obra estes reinos se fundem. Trata-se de uma forma ovalada, constituída de placas de âmbar amarelo, uma resina que provém de coníferas que cresciam há trinta milhões de anos no leito do atual mar Báltico. Os pequenos fragmentos (centenas deles) de resina fossilizada são polidos em uma de suas faces, depois minuciosamente colados sobre uma camada de poliestireno¹⁵, que ao fim do processo é destruído. O volume oval e fechado de *Nord* corresponde à estrutura do trabalho em coral, com suas ramificações e montagem. Ambos se relacionam pela forma, pelo tamanho e pelo caráter do material escolhido, pelo insólito e extraordinário. Mas *Nord* também fala direto aos casulos, um volume vazio, mas que contém no interior de sua matéria, a resina fóssil, restos de insetos e vegetais, memória de tempos passados, vida retida na matéria. Não deixa de ser um cruzamento entre arte e inseto, mas este não participa ativamente, nem mesmo está vivo, como no caso do casulo, ainda assim está lá, seu resto, como uma impressão, um sinal. Como em *Coupé-Cloué*, o artista usa do revestimento total de uma superfície para revelar um volume, só que neste caso é o vazio que está sendo moldado. As superfícies polidas e lisas do mineral se juntam

¹⁵Poliestireno é um dos mais utilizados tipos de plástico, é um polímero feito a partir do aromáticos monómeras estireno, um líquido de hidrocarbonetos que é comercialmente fabricado a partir de petróleo pela indústria química. À temperatura ambiente, o poliestireno apresenta-se no estado sólido. Trata-se de uma resina do grupo dos termoplásticos, cuja característica reside na sua fácil flexibilidade ou moldabilidade sob a ação do calor. Os processos de moldagem do poliestireno são principalmente a termoformagem a vácuo e a extrusão. Sob a ação do calor, a resina toma a forma líquida ou pastosa, moldando-se com facilidade em torno de um molde. Com o resfriamento após a moldagem, o produto readquire o estado sólido, na forma de peças tais como copos descartáveis, lacres de barril de chope e tantas outras peças de uso doméstico ou embalagens. (Acessível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Poliestireno>, com acesso em 19 de abril de 2009).

de maneira que a organização de planos distintos forme curvas. Mas longe de estar perfeitamente unificada, a superfície mostra as irregularidades do corte, da cor, da densidade e da pureza de cada placa. Sua transparência cor de mel permite que a luz que perpassa os interstícios da meticolosa composição ilumine a obra do interior para torná-la uma bola de fogo, ainda que sua origem nórdica seja o gelo. Aparece assim como um conjunto de facetas que difratam a luz, o que faz com que se assemelhe a uma pedra preciosa.

Figura 23



Hubert Duprat

Nord (1997 – 1998)

Fonte da imagem: http://contemporary-art-franche-comte.org/scripts/fiche-oeuvre.php?id_oeuvre=123, com acesso em 20 de abril de 2009.

Jogo de matéria e luz, mas também de paciência e disciplina para poder finalizar tal trabalho. O âmbar tem memória, é um material petrificado, onde vários insetos e vegetais milenares se encontram presos em seu interior, como um mundo imemorial, desaparecido

há muito. Como em toda obra de Duprat, a manufatura meticulosa, a técnica que busca a perfeição no resultado, o olhar aguçado que busca materializar uma idéia, estão aí presentes.

Duprat teve que percorrer uma trajetória complexa e obstinada para encontrar o âmbar utilizado nesta peça. Em um catálogo de uma exposição que o museu de Neuchâtel lançou consagrando o âmbar em sua obras, se encontra uma ferramenta de colheita e o nome de uma localidade, que chamou a atenção do artista; Hubert Duprat fez uma extensa pesquisa para obter o material que estava no catálogo, encontrou o endereço de onde tal âmbar provinha – uma pequena vila na Polônia –, entrou em contato com o especialista através de um intérprete, conseguiu o material e permaneceu por uma semana no local esperando que três quilos de âmbar fossem devidamente polidos.

Nord tem uma relação direta com os casulos de ouro, ambos falam de acúmulo, nos fragmentos que formam o todo; ambos falam do vazio, a relação mineral/inseto também está aí presente, mas ali ele fica preso na resina, não vive; ambos falam de tempos imemoriais, a larva e o âmbar têm milhões de anos, e este também é um material raro, de difícil acesso. Como em vários de seus trabalhos, neste Duprat também levanta uma discussão sobre luz e brilho, refração da superfície, entretanto em *Nord* a luz atravessa a peça, além de refletir seu brilho, fala de um volume onde o vazio é preenchido pela luminosidade que o âmbar proporciona (ver figura 24). Oscilação constante entre natural e artificial, real e ficção, extra-sensível e mental, idéia e coisa.

Na obra de Duprat podem-se reconhecer técnicas usadas em culturas milenares: os troncos cravados existentes no Zaire (aparentemente do século XIX), as estátuas cobertas de osso encontradas no Oriente Médio, as estatuetas de sílex dos Maias, um frasco do século XVI que representava Daphne, obra de Jamnitzer, foi a referência para a peça em coral¹⁶. Não é a prerrogativa do mais recente, nem do nunca visto que faz a diferença em Hubert Duprat, são as diferentes inquietações que incidem sobre seus trabalhos e problematizam conceitos da imagem que permitem pensar a obra como deslocamento e destempo, trabalhos que relacionam o mais remoto ao mais contemporâneo. Há, no centro da obra de Duprat, como que uma essência do obscuro, do mistério, e uma singular univocidade, uma poética da perplexidade, onde o artista coloca um enigma, e na obra se

¹⁶ A estatueta é realmente feita com uma cobertura de coral ornamentada de pequenos anéis de prata.

encontram a solução e a evidência. O desvio gestual das larvas, o duplo nos troncos de ossos e de tachinhas, nas esculturas de sílex, nos casulos de ouro, todos fazem parte de um território original. Com *Nord*, com os corais, com as larvas e com os troncos, Hubert Duprat ensaia um retorno à fonte, à origem. De que se tratam suas obras próximas das formas naturais, reconhecíveis, mas transformadas, enganadoras, extraídas do mundo como ele é, senão pela simples ostentação que responde à experiência estética mais primitiva e que constitui o gesto fundador de toda criação? Independente do material utilizado, a obra resulta do acordo formal com movimento, com a luz, com a própria aparição e surpresa que ela revela, tanto para o artista como para seu público, objeto dentre os objetos improváveis.

Figura 24



Hubert Duprat
Nord (detalhe)

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

As explorações não ortodoxas de Duprat acerca da história da arte, olhando o que não está no catálogo, revivem alguns momentos da arte ressignificando outros olhares e realinhando sua criação com as primeiras tentativas em recriar uma forma observada pelo

ser humano, o primeiro impulso em criar uma forma imaginada, o primeiro esforço em registrar a memória do ser humano de forma material, a primeira configuração na matéria de uma impressão visual do espaço bidimensional em uma forma tridimensional.

Duprat se mostra com um conjunto de obras que, apesar de tão diversas entre si, formam um todo heterogêneo, que usa do artifício para interrogar o real, uma obra coerente e extremamente metódica, testemunho complexo das numerosas áreas de interesse do artista, o retorno à biblioteca, cujos volumes pessoais deste têm os mais variados assuntos: arte contemporânea, cinema, fotografia, história da arte (século XX, Idade Média, Antiguidade, pré-história), gabinetes de curiosidades, exploração do mundo, ótica, história natural, arte popular, viagens, ciência, astronomia, mineralogia, zoologia, mitologias grega e romana, história das religiões, teologia, ficção científica, imaginário popular, Roger Caillois, poesia, diversas enciclopédias, história, entre outros mais. Uma propensão ao acúmulo, uma estética quantitativa, onde um número elevado de fragmentos de certo material é reunido para formar um “envelope”, um invólucro, encobrir uma totalidade; acúmulo este encontrado seja em suas áreas de interesse, seja em seus processos artísticos. A obra de Hubert Duprat, como um todo, compõe o mesmo movimento, mesmo ritmo, assombro diante da aparição do mundo. É também uma tendência sua o recurso ao uso de materiais nobres, ou raros: ouro, pérolas, turquesas, âmbar do Báltico, coral, marfim, osso de baleia, mármore iraniano, etc. nas diversas práticas deste artista. Nas palavras de Duprat: *Eu acredito efetivamente que tenho um fantasma de totalidade e de densidade máxima. O desejo de um trabalho enciclopédico, de catalogar os campos* (tradução da autora¹⁷).

Diante do olhar do espectador têm-se diversas temporalidades pulsando na obra e ela devolve as camadas de olhares e significantes que a constituem. Os *Casulos* de ouro e pedras preciosas, *Coupé-Cloué*, *À la fois, la racine et le fruit*, *Les Bêtes*, *Nord* e *Corail Costa Brava* são obras que transitam pela ordem do esplendor, cada qual a seu modo, e o esplendor nunca é o que parece.

¹⁷ *Je crois effectivement que j'ai un fantôme de totalité et de densité maximum. Le désir d'un travail encyclopédique, de recouper les champs* (em entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine* no 2, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

Capítulo III

A poética do ouro pelo sagrado – o olhar da distância

Nenhum grau de independência pode liberar o artista do poder da história da arte. Seja uma relação inadvertida ou deliberada, precedentes e predecessores confluem para a obra. Cada antecedente equipa gerações mais jovens não com uma, mas com um campo de operações possíveis. Dentro destas infinitas possibilidades, a matéria vem acompanhada de uma série de simbologias e conceitos agregados a ela por usos, olhares e rituais que transmutam o caráter da matéria conceitualmente. Desta forma é que se pode falar do conceito de sagrado agregado ao ouro, pelo uso feito dele através da história, ao longo de milhares de anos. Cada época teve seus rituais e suas finalidades, cada período agregou questões e simbolismos a determinadas pedras e metais. Assim é que em certos períodos da História da Arte é passível dizer que o ouro era visto como um metal sagrado, dependendo da finalidade de seu uso, do momento em que foi usado e da maneira como foi considerado. A arte contemporânea observa e ressignifica estes momentos da arte, com outros conceitos, um olhar que não alcança o ritual egípcio, o temor e a doutrina barroca, o esplendor bizantino; mas que pode recolocar estas questões. É através desta distância que é possível fazer certas colocações e relações entre momentos e obras de arte, somente com este olhar de distanciamento é que se consegue compreender a amplitude da arte e sua importância - assim como as significações do ouro ao longo da história - a ponto de poder entender o sintoma que retorna na contemporaneidade revestido, travestido, disfarçado, mas sem dúvida vivo e pulsante. A arte contemporânea volta ao passado, esta volta não é aleatória, ela volta recodificada, um olhar retrospectivo que aumenta a teia de relações da obra de arte.

Qual a sensação que uma pessoa pode tentar descrever ao estar diante de um sarcófago¹ egípcio? Será que é possível descrever esta sensação em palavras? Como *contar*

¹ Existem sarcófagos que foram feitos há mais de 3.000 anos, eram confeccionados em madeira e cobertos com folhas de ouro, algumas vezes tinham pequenos e finos barretes de ouro colados ao longo da peça, formando desenhos que eram preenchidos com vidro colorido e pedras preciosas, outros eram desenhados e coloridos com a técnica da esmaltação, muito utilizada na ourivesaria. Foram encontrados também em

um sentimento, uma sensação, um sonho? Ou é algo tão grande, tão *privado*², que não pode ser traduzido em palavras? O sarcófago não foi feito para ser traduzido em palavras. Foi feito sim com um fim ritualístico, sagrado, um casulo que deveria levar a alma da pessoa para sua vida eterna, para o além-túmulo. Provavelmente os artistas que produziram estas obras tão grandiosas jamais imaginaram que seriam profanadas por olhos humanos, e que tentariam traduzi-las em palavras, vãs, proferidas ao vento em uma tentativa frustrada ao tentar alcançar sua magnitude com a fala.

Estes sarcófagos são exemplos de uma arte que não mais existe, peças milenares que continuam estarecendo o espectador, exemplos de imagens onde o sagrado encontra abrigo, por sua função, por seu processo, pela finalidade com que foram produzidos. Arte tumular, feita para o olhar dos deuses, não dos humanos (ver figuras 25 e 26). Estar diante de um destes sarcófagos é estar diante do proibido.

Figura 25



Figura 26



Máscara e sarcófago de ouro do faraó Tutankhamon

Fonte das imagens: LAMBELET, Edouard, Dr. *Egyptian Museum Cairo – Illustrated guide of the Egyptian Museum*. 4th edition. Cairo, Egypt: Nubar Printing House, 1989.

algumas tumbas, mini-sarcófagos, confeccionados da mesma maneira e com o mesmo acabamento e que serviam para guardar as vísceras do faraó.

¹² Esta palavra é usada no sentido de que o espectador tem a *sensação* frente à imagem, esta lhe causa um sentimento que o preenche, de certa maneira, mas isto é uma experiência interior, sua, não há garantias de que outra pessoa sinta o mesmo frente àquela imagem.

¹³ Esta máscara é feita em ouro maciço, cravejada de barotes de lápis-lazúli. Ela foi encontrada na cabeça da múmia, é o artefato mais famoso da tumba deste faraó, crê-se que ela representa as feições verdadeiras do rei.

Hubert Duprat, de certa forma, referencia estas obras de arte em seus *Casulos*, apesar de que em seus processos Duprat faz o oposto, ele dessacraliza o ato artístico em sua obra. Entretanto, o que são seus casulos de ouro senão pequenos sarcófagos que dão abrigo à larva durante sua passagem de larva a mariposa (ver figura 27), transfiguração e passagem? Não é esta a função do sarcófago? Abrigar o espírito humano durante sua passagem para o outro mundo? Duprat criou estes casulos com outras intenções, seu processo artístico não se relaciona aos processos que davam forma aos sarcófagos, cada obra tem suas próprias razões, em cada temporalidade a obra se coloca de maneira diversa. Duprat não reverencia a morte em sua obra, faz uma apologia à vida, fala do devir, do vir-a-ser, mas com outras conotações, outras simbologias, paralelos podem ser traçados entre estas duas temporalidades tão distantes, obras tão afastadas, mas que podem fazer parte de uma mesma teia. Os *Casulos* invocam o caráter de sagrado em sua imagem pelo material com que são constituídos: o ouro, material este que carrega consigo uma carga simbólica muito grande, que também era usado nos sarcófagos e em diversos artefatos ritualísticos, não só no Egito antigo, mas ao longo da história; um exemplo disto é o uso que a Igreja católica vem fazendo dele ao longo da história. Então, ao mesmo tempo em que estes casulos invocam uma sacralidade, eles também são exemplos de profanação, pois quando se está diante de um casulo que ao invés de proteger a larva, tornando-a invisível em seu meio, faz dela o centro das atenções, objeto de desejo e admiração, esta palavra vem à mente. Não seria esta uma profanação da imagem, como o sarcófago egípcio levado a público? Mas esta é uma leitura de fora, o espectador trazendo para a obra sua memória, suas referências, para o artista a obra invoca outras questões, este manipula o próprio conceito de tempo, de memória.

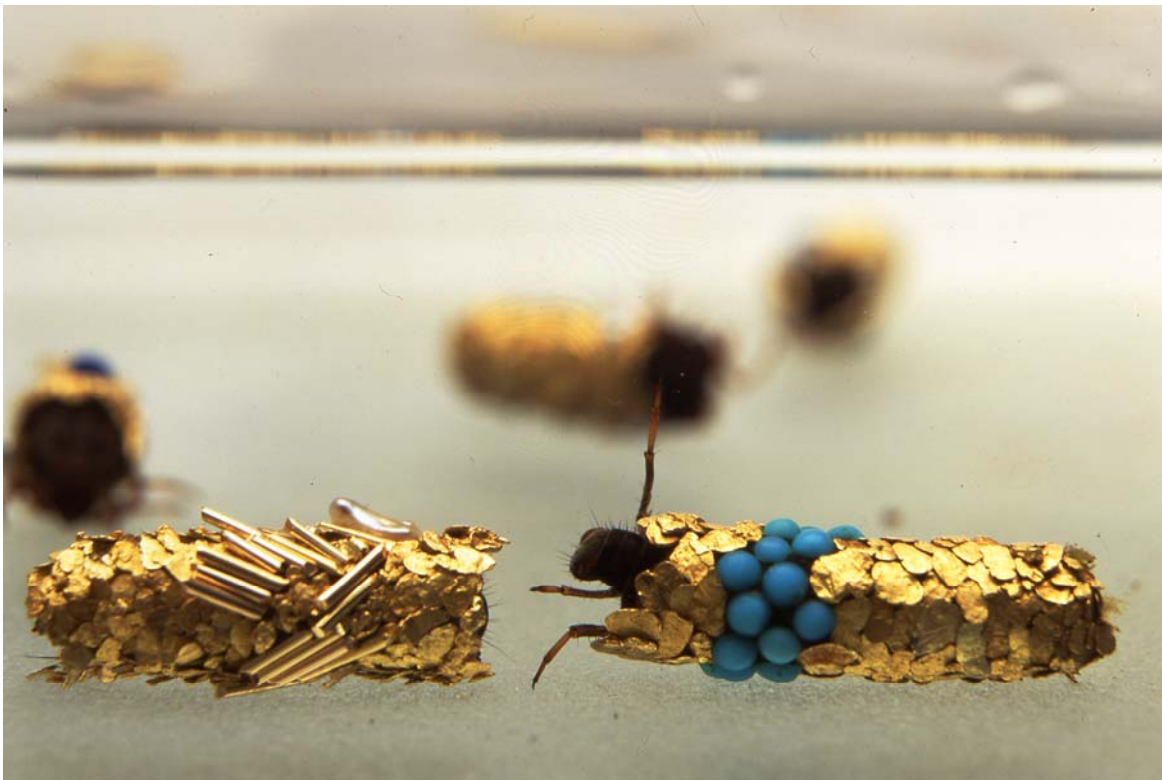
Ambas as obras falam do efêmero e do imortal, do profano e do sagrado cada qual com sua poética e finalidade; o paradoxo faz com que o espectador mergulhe em sua imagem para despertar modificado, como que retornando depois de transitar entre dois mundos. Ambas falam do mistério da imagem que toca todos os sentidos. Arte onde o duplo é legitimado, a crença de que o mundo se repete no além, na noção de eternidade, onde o ouro entra como o passaporte para o eterno, passaporte para o duplo, na tentativa de

preservar a imagem como esta se apresenta no mundo dos vivos. Seriam os casulos de Duprat exemplos do duplo da larva? Seu espectro?

Assim pensam-se os sarcófagos e os *Casulos*, imagens que representam muito mais do que dão a ver. O diálogo é mais extenso e complexo do que se supõe à primeira vista. Quando uma imagem se contrapõe à outra, várias cintilações acontecem, o que enriquece este diálogo. Estes sarcófagos também pressupõem a imagem como uma *crença*, citando Didi-Huberman:

O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (1998, p. 48).

Figura 27



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larvas e casulos, ouro e turquesas. Dimensões: 2 a 3 cm

Fonte da imagem: cartão enviado pelo artista. Foto: Jean-Luc Fournier.

Em um parágrafo onde Didi-Huberman fala das tumbas cristãs – mas a idéia pode ser facilmente transposta para os sarcófagos egípcios – ele diz que desta maneira, imaginando o túmulo como um *algo mais*, as tumbas deveriam esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo *que não é somente uma promessa – a da ressurreição -, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas* (1998, p. 43), e ele continua dizendo que esta estrutura de crença só vale pelo *jogo estratégico de polaridades*, pois a toda imagem mítica é preciso *uma contra-imagem investida dos poderes da convertibilidade*.

O sarcófago presentifica a alma do ser que se foi, assim como o casulo presentifica a larva, ambos falam da experiência da perda, da memória, da vida que tenta ser retida e que da qual o que resta é sua marca, a impressão de um corpo que um dia esteve ali, são *volumes dotados de vazío* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35), é um jogo de próximo e distante, de aparecimento e desaparecimento, memória e apagamento. Estar diante destas obras é suspender o tempo, é o momento em que tudo conflui para esta imagem e suas temporalidades falam, criam voz e tocam o espectador. Mais do que só uma imagem é diante da história de um povo que o espectador se encontra. Diante de um sarcófago, só em silêncio é que se pode apreendê-lo, as palavras profanam sua sacralidade e não alcançam seu teor de eternidade, de além mundo. O sarcófago, parafraseando Didi-Huberman, é um objeto visual que mostra a *perda*, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos.

Estar diante de um sarcófago é uma experiência de *cisão*, porque ao mesmo tempo em que estamos diante de um túmulo, diante de uma obra de arte feita por mãos humanas, estamos diante de um corpo em decomposição, um ser que nunca mais será visto com vida por olhos humanos, fala da experiência de perda do ser amado, e também do nosso futuro, da morte certa e inquestionável, do lugar em que todos nos encontraremos um dia, a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo. Sobre esta experiência Georges Didi-Huberman comenta:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume* [...] Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao

inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar (1998, p. 37).

Por outro lado, o espectador pode tentar – imaginariamente e em vão – suturar sua angústia diante da tumba, pode querer tentar ultrapassar esta questão, querer dirigir-se para *além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos*. Querer superar *tanto o que vemos quanto o que nos olha*. Esta atitude supõe uma denegação do cheio, um certo horror sagrado. Mas pensar que o sarcófago é *somente um meio de transição* para a outra vida, o lugar no qual o corpo jaz enquanto faz a passagem para o além mundo, ameniza este horror, sacraliza o objeto, a imagem. *O homem de crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49). Duprat se refere às tumbas cristãs etruscas quando fala de seus casulos, apesar de não os ter criado com esta intenção, reconhece o sarcófago no casulo de ouro das Tricópteras.

Não foi só nos sarcófagos que o ouro foi usado em abundância na arte tumular egípcia, no que se refere a artefatos reais encontram-se também as jóias, chinelos, cadeiras, altares, ou mesmo a famosa máscara de ouro maciço da tumba de Tutankhamon (18^a dinastia – ver figura 28). Grande parte das peças colocadas nas tumbas reais usava ouro, seja em sua confecção ou sua decoração, por seu caráter simbólico e por legitimar o fato de ser para poucos, neste caso para a família real. Uma cadeira encontrada em uma dessas tumbas, feita de cedro, além do ouro em sua decoração, tem no centro a figura do deus da Eternidade entalhado, representado na clássica pose, ajoelhado sobre o hieróglifo que significa *ouro*, com um cetro em cada mão e o sinal de *infinitude*, simbolizando que o rei deveria viver um milhão de anos. Já o trono do faraó Tutankhamon é completamente revestido em ouro, decorado com prata e pedras preciosas.

Os besouros egípcios, que se referiam ao sol e à criação, simbolizando a ressurreição, e que há aproximadamente 4.500 anos são confeccionados em turquesa da mesma forma, são também usados na joalheria deste país, tendo sua imagem gravada em ouro (PHILIPS, 1996, p.12 – ver figura 29), são exemplos de uma arte onde o sagrado não perdeu lugar com o passar do tempo, para este povo os escaravelhos são símbolos de luz que ainda hoje carregam um “manto religioso”.

Algumas destas obras evidenciam a maneira como o ouro agregava um caráter de sagrado a uma peça comum, de uso diário, que passava a ser algo especial, suntuoso, que o ser humano comum não deveria nem tocar. Pode-se pensar em um conceito do teórico da psicanálise Jacques Lacan (1998), quando ele fala sobre a anamorfose, a mancha, o “nada” que é constituído a partir do olhar do outro³. É possível relacionar este conceito ao ouro, pois é pertinente dizer que sua carga sagrada está ali, agregada a ele, por todos os olhares de veneração que o formaram e compuseram como tal.

Figura 28



Máscara de ouro e lápis-lazúli da múmia do faraó Tutankhamon⁴.

Figura 29



Jóia em forma de escaravelho, encontrada no túmulo de Tutankhamon (1333 a 1323 a.C.), Museu do Cairo, Egito. 10,5cm largura, ouro, cornalina, turquesa, lápis-lazúli, feldspato e calcita⁵.

³ Jacques Lacan, em seu texto O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise - 1964 (1998) se refere ao conceito de anamorfose, que, segundo o Dicionário Houaiss consiste na representação de figura (objeto, cena etc.) de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo, ou ainda na deformação de uma imagem obtida por um sistema óptico que permite uma variação da ampliação transversal relativamente a ampliação longitudinal. Quando se refere a este conceito relacionando-o a mancha, isto se dá no sentido que a anamorfose, a deformação da imagem é olhada pelo espectador e sua imagem como um todo é constituída pelo olhar deste. É a partir do olhar do espectador que a imagem se completa, toma forma. A mancha como este borrão que necessita do olhar para se tornar forma. Lacan está abordando a questão do olhar na estruturação do sujeito.

⁴ Fonte da imagem: http://www.areliquia.com.br/artigos%20anteriores/reliquia_abril_2005/tutancamon.htm

⁵ Fonte da imagem: <http://www.fascinioegito.sh06.com/escarave.htm>

Talvez, se houvesse um olhar puro, inocente, desprovido de quaisquer referências anteriores, o ouro não tivesse muito que falar neste sentido, mas diante do olhar impuro, *atravessado*, no momento em que se está diante dele, especialmente em uma obra de arte, todos estes olhares anteriores vêm à tona, com seus significados pulsantes, remetendo a imagem a outros momentos e trazendo suas simbologias à tona com toda a força. Parafraseando Didi-Huberman:

[...] a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem [...] não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível (1998, p. 95).

Tanto os *Casulos* como os sarcófagos operam na ordem do mistério, na ordem do insondável, do inumano. Mas os *Casulos* falam da experiência do movimento, da obra que tem um início, um meio e um fim, que tem um ritmo e um tempo de vida definidos, mas que também falam do devir, do eterno retorno tão inerente à arte (ver figura 30). O oposto dos sarcófagos, que eram feitos para a eternidade e estão em nosso mundo há alguns milhares de anos. Ambos falam da invenção de um lugar para a ausência, um jogo de vazios, onde o volume se torna mistério. Hubert Duprat, em uma entrevista, relaciona os casulos a tumbas, não egípcias, etruscas, mas a idéia permanece: *há uma certa distância intelectual. Se tem a impressão que se poderia encontrar isto em uma tumba etrusca* (tradução da autora⁶).

Citando Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha, é quando o que vemos é suportado por uma obra de perda, e quando disto alguma coisa resta* (1998, p. 80). Estes casulos são constituídos em um movimento cíclico de metamorfose, a larva se transforma mariposa, sai de seu casulo, este fica para aí reiniciar mais uma vez o processo de transmutação. É um movimento cíclico e infinito. É morte e renascimento. Como o sarcófago, mas diferente dele.

⁶ *Il y a une sorte de distance intellectuelle. On a l'impression que l'on aurait pu trouver cela dans une tombe étrusque* (entrevista a Éric Audinet, In: *Magazine no 2*, Bordeaux, galerie Jean-François Dumont, février 1986, s/p).

Mas o aspecto formal destes casulos remete a tantas outras temporalidades, e tantas outras obras. O conjunto formado pelas pepitas, turquesas, pérolas, trazem o excesso à mente. É um excesso que fala da sofisticação, do esplendor. Remetem a uma arte onde estas qualidades estavam inerentes à obra: a arte barroca. Questões como a instabilidade nas relações, a fragilidade dos valores humanos, a repetição, são também passíveis de serem relacionados aos casulos de ouro de Hubert Duprat e ao período barroco.

Figura 30



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulo, ouro e pedras. Dimensões: 2 a 3 cm.
Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

É importante conhecer a história para se poder captar um pouco da trajetória do pensamento humano, até porque o tecido cultural contemporâneo é complexo, fruto de manifestações e movimentações do próprio fazer e saber do homem. O barroco teve o poder de romper unanimidades e de levar à revisão paradigmas que eram, aparentemente, sólidas definições conceituais. Os contrastes e oscilações característicos deste movimento

não são atribuídos somente a este momento histórico, e podem, desta forma, serem identificados na contemporaneidade, com seus cruzamentos nas categorias de valores, sua turbulência e excitação, sua multiplicidades, um mundo de fragmentos, um processo de desestabilização de um sistema ordenado, daí o que resta é o informe.

A arte barroca fez uso corrente do ouro como material plástico; no Brasil, retábulos e o interior de igrejas eram recobertos deste metal reluzente. A sensação de irrealidade, ou de miragem, provocada por esta profusão de ornatos reluzentes na “igreja toda de ouro” (ver figura 31) configura a bem-sucedida realização do objetivo barroco, levado aqui à sua conclusão lógica de desintegrar os contornos estruturais e dissolver os padrões de referência. Os retábulos, com seus minuciosos entalhes e rico revestimento dourado, atraí o olhar magneticamente, ampliando o espaço e dissolvendo seus limites, com sugestões de vibração e movimento (BURY, 2006). O ouro no barroco brasileiro, assim como na Europa, cumprindo seu papel educativo e missionário, quando, após o processo de Reformas Religiosas, ocorrido no século XVI, a Igreja Católica havia perdido muito espaço e poder, buscava continuar influenciando o cenário político, econômico e religioso na Europa. A arte barroca surge neste contexto e expressa todo o contraste deste período: a espiritualidade e teocentrismo da Idade Média com o racionalismo e antropocentrismo do Renascimento.

Para além da origem do termo “barroco” (BAZIN, 1993, p. 1) associado a algo que fugia dos padrões normais (denominação dada pelos comerciantes e joalheiros ibéricos do início da Era Moderna a uma pérola imperfeita), o barroco passou a designar nas artes o “pecado da divergência” em relação ao ideal clássico da Renascença (GOMBRICH, 1990, p. 109) e, por extensão, uma arte menor que desvirtuava o belo e o exato em favor de um virtuosismo exagerado e desmedido por parte dos artistas. Propenso à evasão, o artista barroco prefere *formas que alçam vôo* às que são estáticas e densas (BAZIN, 1993, p. 2).

A arte barroca originou-se na Itália (séc. XVII), mas não tardou a irradiar-se por outros países da Europa e a chegar também ao continente americano, trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis. As obras barrocas romperam o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência; na arte barroca predominam as emoções e não o racionalismo da arte renascentista. É uma época de conflitos espirituais e religiosos. O estilo barroco traduz a tentativa angustiante de conciliar forças antagônicas: bem e mal;

Deus e Diabo; céu e terra; pureza e pecado; alegria e tristeza; paganismo e cristianismo; espírito e matéria.

Figura 31



Igreja e Convento de São Francisco, Salvador, Bahia: considerada uma das mais ricas e espetaculares igrejas do país, tem todo o interior coberto em ouro.

Fonte da imagem: http://www.starnews2001.com.br/Aleijadinho/barroco_brasileiro.html. Acesso em 12 jul. 2008.

Conseqüentemente, na arte barroca irão predominar características como: predomínio do emocional sobre o racional pautado em seu propósito de impressionar os sentidos do observador, baseando-se no princípio segundo o qual a fé deveria ser atingida através dos sentidos e da emoção e não apenas pelo raciocínio; a busca de efeitos decorativos e visuais, através de curvas, contracurvas, colunas retorcidas; o entrelaçamento entre a arquitetura e escultura; a presença de violentos contrastes de luz e sombra; a pintura com efeitos ilusionistas. Muitos artistas barrocos dedicaram-se a decorar igrejas com esculturas e pinturas, utilizando a técnica da perspectiva e o *trompe-l'oeil*, a ilusão, que é a tentativa de buscar nesse espaço angustiante algo que o transcenda; então se busca a ilusão como uma forma de, sem poder mais negar a nova realidade, criar uma nova fantasia dentro de um espaço real que não pode negar nem, tranqüilamente, assimilar.

Das características inerentes ao barroco, percebem-se na obra de Duprat certas similitudes: o ouro, a cor, a metamorfose, a ostentação, limite e excesso, ritmo, repetição,

detalhe e fragmento, instabilidade, labirinto. O casulo, ao mesmo tempo heterogêneo e precioso, congrega duas imagens na mesma peça que levam ao *barroco*: a pérola irregular e bizarra, e o produto elaborado de um joalheiro. A metáfora joalheira é freqüente na poesia barroca.

Gilles Deleuze (1991), quando discorre sobre Leibniz, mostrou como o universo barroco estava submetido à lei da transformação pela flexão e pela dobra; como, a uma lógica da atribuição predicativa, se substituiu uma lógica da relação, do verbo e do acontecimento, inventando um maneirismo no lugar da essência aristotélica ou cartesiana, implicando, portanto, na substância como uma unidade de transformação ativa. O casulo de Duprat é duplamente emblemático no reino da metamorfose: a transformação do casulo “natural” em objeto precioso sendo ele mesmo a metáfora da metamorfose do inseto – da passagem de larva àquela de imago pela mariposa em sua transformação completa. À metamorfose se acrescenta a ostentação, à qual se pode relacionar o fenômeno do mimetismo, invertido neste caso, exposto. O *punctum* brilhante da larva suscita a fascinação do olhar. Dentro de uma poética barroca, de que serviria a realidade sem um pouco de ostentação? Esta serve melhor do que uma realidade fraturada, o apetite de um *olhar barroco*. Um apetite quase impulsivo do gabinete de curiosidades, do artifício, do inaudito e da desilusão da imagem. O “gabinete de curiosidades” parece seduzir pela diversidade, pela curiosidade, pela ostentação, pela imagem. Apesar da diversificação, parece existir nele uma unidade espacial envelopante, assim como a poética de Duprat em seus casulos, que constituem uma imagem de mundo autônoma.

No barroco como movimento o artista fica livre de qualquer regra ou padrão para liberdade de criação; busca de efeitos decorativos e visuais; composição dinâmica; a estreita relação das artes, através da arquitetura e escultura intimamente ligadas; valorização do entalhe na construção de altares, com luxo na decoração e aplicação a ouro. Em uma palavra: excesso. É uma arte que lida fortemente com a sensação, a ativação de todos os sentidos. O artista barroco, assim como Duprat, *não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade* (WOLFFLIN, 1989, p. 48); traz com ele o desejo de representar o devir, o desejo de transcendência.

Como coloca o teórico francês Gilles Deleuze:

No barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas (1991, p. 26).

Desse modo, as singularidades da alma podem ser relacionadas às singularidades de movimento da linha e do ponto no barroco, seus desvios e curvaturas são o reflexo desta condição. Cada intervalo na obra barroca, segundo Deleuze, é um espaço aberto ao surgimento de uma nova dobra, de uma redobra, movimentos que representam o afastar-se e aproximar-se da essência divina através de uma contínua *tangência* que coloca toda obra em constante *suspensão* no espaço, uma vez que não se consegue superar o conflito *divindade X vida profana*. Na perspectiva leibniziana, o objeto barroco se diferencia de seus antecessores por tornar-se um *acontecimento*, caráter este que pode ser atribuído à obra de Hubert Duprat. Nesse sentido a perspectiva barroca independe do sujeito, já que aquilo que a determina é o ponto de vista, o local a partir do qual o sujeito pode observar o objeto barroco e apreendê-lo. Assim a *dobra barroca* se torna também a *dobra do desejo*, onde por serem ilimitadas as possibilidades de redobramentos e desdobramentos, esse desejo se lança ao infinito, ao devir.

Excessos que na arte são permitidos, liberdades que são o fruto dessa vontade de arte, que legitima todos os arroubos da imaginação. O homem quer fazer da Casa de Deus tudo aquilo que não ousa na sua própria morada, ele a deseja grande, rica, deslumbrante e simbólica do Poder Divino (ver figuras 32 e 33). Fala-se aqui da sensação, sentimento de reverência do espectador que está em um ambiente dito sagrado; este *temor*, esta *reverência frente ao esplendor* são recorrentes ao longo da história, é um sintoma que se observa na arte, é uma sensação que permanece e retorna em sua forma mais pura frente à obra de arte.

Gilles Deleuze (2007) diz que o cristianismo submeteu a forma a uma *deformação fundamental, na medida em que Deus se encarnava, se crucificava, descia e subia aos céus etc. A forma ou a Figura não eram mais exatamente remetidas à essência, mas ao que é em princípio o seu contrário, o acontecimento, e até mesmo o mutável, o acidente* (p. 125). O autor está comentando sobre o caráter educativo desta arte a serviço da igreja, que para este fim usou-se do excesso do dourado, um paraíso que está à espera daquele que se arrepende. Há muito que o ouro tem caráter simbólico e sagrado, já na arte egípcia antiga se acreditava

que a pele dos deuses era de ouro, o brilho dourado era sinônimo de sagrado. Na arte bizantina traduzia o esplendor do clero e do império. No barroco este recurso foi amplamente difundido.

Figura 32



Figura 33



Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, do Rio de Janeiro e detalhe.
 Fonte das imagens: <http://www.starnews2001.com.br/Aleijadinho/ordem-terceira.html>.
 Acesso em 12 jul. 2008.

Um mosaico de ossos pode ser uma obra bizantina, um mosaico de marfim que conta a história do Divino (ver figura 34), o sagrado revelado na arte através de objetos caros ao ser humano. O dourado de *Coupé*, *Cloué* (ver figura 35) também leva o espectador a um tempo onde a luz dourada era sagrada: na arte egípcia antiga se acreditava que a pele dos deuses era de ouro, o brilho dourado era sinônimo de sagrado. No período da arte barroca este simbolismo veio à tona trazendo a doutrina cristã para os fiéis. Na arte bizantina traduzia o esplendor do clero e do império (ver figura 36).

Figura 34



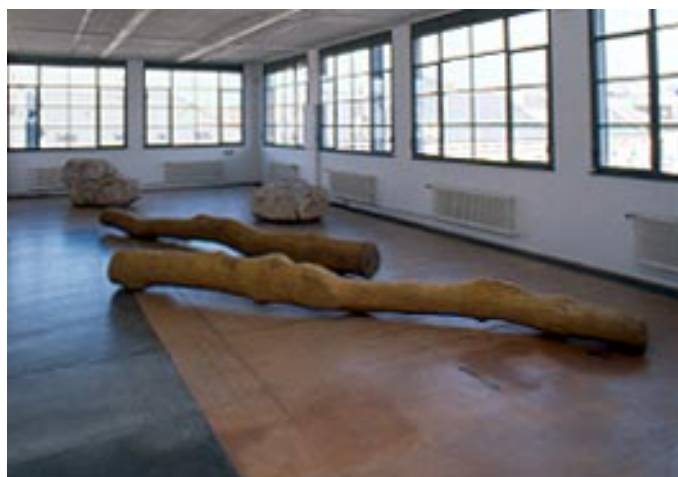
Hubert Duprat

À la fois, la racine et le fruit.

Fonte da imagem : <http://esplaweb.free.fr/content/evenements/Duprat.htm>.

Acesso em 06 de maio de 2009.

Figura 35



Hubert Duprat

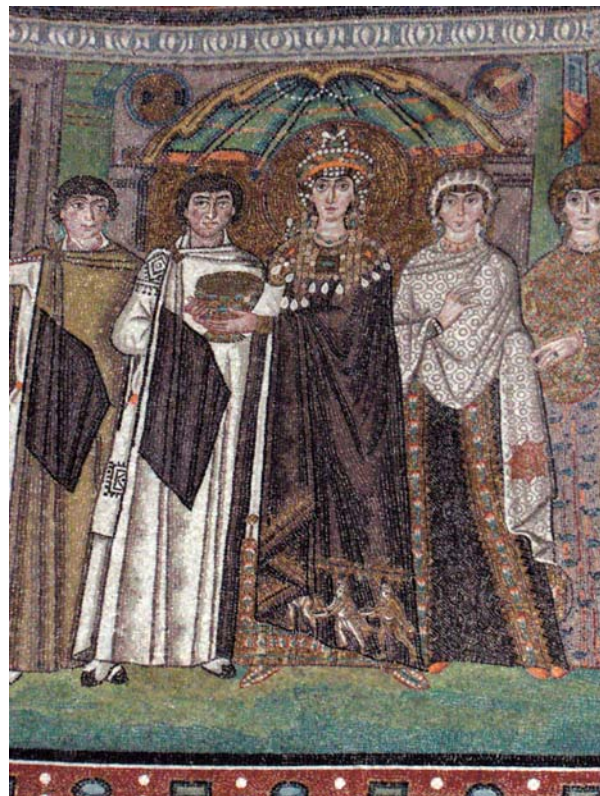
Coupé-Cloué

Fonte da imagem: http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/D/duprat/1422.jpg. Acesso em 05 de maio de 2009.

O escritor francês Jacques Demarcq diz que uma obra de arte é notável ou não é, que em um piscar de olhos ela deve marcar sua diferença (DEMARQC, In: Collection Iconotexte, 2007). Sem dúvida estas obras de Hubert Duprat são *notáveis*. Através delas é possível se transportar a um outro universo, onde se revêem fetiches, sonhos, desejos, seduções. Obras que andam na ordem do sagrado, mas que remetem a um profano sedutor,

ao excesso, ao esplendor. Obras que enaltecem a natureza, que dão luz aos troncos, gerando *aura* a restos de madeiras secas. Demarcq também comenta que Duprat partilha com a arte barroca do século XVII uma predileção evidente por materiais resistentes à usura do tempo, assim foi no ouro e pedras preciosas que ele disponibilizou às larvas Tricópteras para que tecessem seus casulos, assim é nestes outros dois trabalhos, onde ele selecionou latão e osso para recobrir os feixes de madeira. Seu gesto artístico se opõe a uma temporalidade absoluta, quando ele tenta capturar a forma do tronco e assim mantê-la por um tempo indefinido, protegida por uma pele intransponível, superfície como armadura. No trabalho dos casulos, o interior era um vazio que proporcionava um espaço de ocupação, somente imaginado pelo espectador. Nestas outras duas obras, este espaço não é vazio, não é ocupável, mas continua na ordem do invisível, do mistério, do impenetrável. Estes troncos recobertos não podem deixar de ser comparados aos casulos feitos pelas larvas, por sua forma de tubo, por sua cobertura preciosa (LATREILLE, In: Collection Iconotexte, 2007).

Figura 36



Mosaico bizantino representado a imperatriz Teodora na Basílica de San Vitale, em Ravena.

Fonte da imagem: <http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

Hubert Duprat trabalha com paradoxos que são comumente identificáveis, ele brinca com o escultural sem ser escultura, com o refinado e o rústico, o perecível e o permanente, visível e invisível, racional e espiritual. É um jogo constante entre interioridade e exterioridade, entre envelope e conteúdo. Duprat explora e congrega todo tipo de material, mais ou menos precioso, para captar a luz e de certa maneira ressignificar as manifestações antagônicas e complementares de puro e impuro, luz e sombra. Em jogo contraditório de aparência e realidade, singular e comum, visível e significado, no reencontro do movimento interno e externo, Duprat conjura paradoxos em sua obra.

O artista demonstra uma paixão evidente pela manualidade, pela habilidade artesanal, pelo fazer artístico. Nestas obras ele indica sua admiração pela técnica da marchetaria, onde os materiais selecionados são arrançados – podem ser pressionados uns contra os outros, pregados ou colados - de modo a formar uma camada sobre uma superfície, formando (ou não) desenhos. É uma técnica milenar onde a beleza advém da paciência e da disciplina.

A obra de arte bizantina por excelência não era uma pintura feita de ágeis pinceladas; era um mosaico laboriosamente construído, de cubos de pedra ou vidro que produziam profundidade, cores cheias, e conferia ao interior das igrejas cobertas destes mosaicos, um aspecto de solene esplendor (ver figura 37). O modo como a história é contada mostra ao espectador que algo de milagroso e sagrado estava acontecendo. Os fundos geralmente eram feitos de vidro dourado e sobre este fundo de ouro nenhuma cena realista poderia ser representada, eram cenas cheias de simbologias onde o artista atribuía grande significação. Ainda de modo geral, sob o fundo dourado, composto de sutis folhas de ouro fixados sobre os ladrilhos, sucedem-se personagens ilustres e cenas sacras, ao lado de simples motivos decorativos: paisagens, animais em cenas bucólicas, motivos florais e formas geométricas que reproduzem esquemas fortemente influenciados pela tapeçaria oriental.

A arte estava estreitamente ligada à religião, seu uso era vinculado à doutrina aos fiéis da nova e poderosa religião. Mas não somente isto, a arte religiosa passou a ser vista como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural, a arte também era usada para a

glorificação de Cristo e Seu poder (GOMBRICH, 1988). Na arte bizantina o dourado foi grandemente utilizado devido à associação com o maior bem existente na terra: o ouro.

Figura 37



Mosaico bizantino representando cena da vida de Cristo.

Fonte da imagem: <http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

Os mosaicos bizantinos são uma manifestação viva de um mundo em transformação, obras de uma técnica artística multissecular, de que a cristandade se apropriou para decorar os pisos, as paredes e as abóbadas de seus vastos lugares de culto. Arte eminentemente aristocrática e oficial – em oposição à pintura, a decoração em mosaicos das igrejas e mausoléus de Ravena exprime todo um programa religioso e político, definindo uma forma de leitura das Escrituras e associando imagens sacras à iconografia imperial, em obras de grande maestria técnica e de forte impacto visual (ver figura 38).

A grande chave dos mosaicos bizantinos é sua intensa preocupação com a cor, que consegue dar vida e movimento a figuras em posição heráldica, que encaram o espectador numa pose estática e, quase sempre, frontal. Forma e cor, aqui, não são entidades definidas e estanques, mas jogos de tonalidades e de nuances cromáticas, determinando zonas de luz

e sombra que destacam as imagens de seu espaço unidimensional, aproximando-as do espectador e gerando uma intensa cumplicidade entre as figuras reproduzidas e seu observador. Sem poder definir a forma que as contêm, as cores são o retrato de um instante, de uma luz específica, de uma expressão, de um sentimento.

Figura 38



Teodora (manto marrom) e sua corte
 Mosaico, século VI d.C. Igreja de San Vitale, Ravena, Itália.
 Fonte da imagem: <http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

Tais características são visíveis mesmo nas composições mais simples e tradicionais, como nos meandros do mausoléu de Galla Placídia, nos quais diferentes tons de verde, vermelho e azul se alternam, dando profundidade e movimento a um desenho geométrico, num jogo puramente ilusionístico. É na representação da natureza, contudo, e nas cenas da vida cotidiana, que a arte dos mosaicos bizantinos consegue uma vivacidade sem par, libertando-se do jugo de um temário religioso e aristocrático: portos movimentados, cidades, festões floridos, pequenas pombas que matam sua sede numa fonte

límpida, cuja água parece encrespar-se em modulações de azul e verde. Composição figurativa e espaço arquitetônico formam, assim, um todo único e inseparável, para ser lido e usufruído em conjunto. Os mosaicos de Ravena contam em cores a história do fim de um império que nada tem de decadente ou bárbaro, mas sim, contam o registro do dinamismo de uma cultura que não morreu com o final do Império Romano.

Graças à sua localização (Constantinopla), a arte bizantina sofreu influências de Roma, da Grécia e do Oriente. A união de alguns elementos dessa cultura formou um estilo novo, rico tanto na técnica como na cor, onde o mosaico era sua máxima expressão, não se destinava apenas a enfeitar as paredes e abóbadas, mas a instruir os fiéis mostrando-lhes cenas da vida de Cristo, dos profetas e dos vários imperadores. Era uma arte dirigida pela religião, e o esplendor da decoração de suas imagens é como um véu que antecede a figura, um esplendor divino que estarrece o espectador antes mesmo que ele apreenda a imagem ali mostrada, o dourado em excesso quase cega os sentidos revelando um divino representado por mãos humanas a serviço de Deus.

Como características gerais, pode-se dizer que a arte bizantina tinha um caráter convencional e certa uniformidade também, especialmente nas representações oficiais. Fausto, abstração, valorização da luz e da cor, repulsa à evidência plástica e ao espaço, adoção de ritmos no modo de dispor as figuras e na concepção do panejamento, são notas fundamentais e perenes da arte bizantina, que num sentido se tornará a expressão de cultura elevada e aristocrática e, no outro, se fará elaboradora de módulos. Pode-se dizer que a arte bizantina desconhece o volume, ignora a perspectiva, o seu espaço não tem profundidade, as superfícies são planas, feitas para receber decoração luxuosa. A figura humana é representada não por si mesma, mas como morada de um pensamento ou de uma fé. Uma arte de luxos extremos, formas peculiares, gosto decorativo, proporções grandiosas, com unidade eminentemente religiosa e concentrada nos templos que adotam a forma da cúpula. Monumental e decorativa, acúmulo e ostentação, predicados também presentes na obra de Hubert Duprat. Como toda arte cristã, possui o caráter didático como finalidade.

Por fim, a arte bizantina é uma mistura de várias influências. A influência cristã deriva do fato de que os imperadores que foram para a região de Bizâncio eram cristãos e situa-se em uma região altamente cristianizada. A influência oriental deriva de sua posição geográfica. A influência clássica, helenística, deriva do fato de que Bizâncio era uma

colônia grega e, por fim, a influência da arte romana, pois os imperadores eram romanos. Por estes motivos, a arte bizantina foi guardiã de muitos aspectos da arte clássica antiga, refletindo a ostentação dos estilos cortesãos e monásticos, em que a autocracia secular do imperador tinha que ser ostentada em público, a fim de estimular a imaginação popular.

Excepcional interesse apresenta, na arte bizantina, o exame das chamadas “artes menores”: marfins entalhados, obras de ourivesaria, esmaltes, miniaturas, tecidos, entalhes em madeira (ver figuras 39 e 40). Neste campo de produção, Bizâncio, a partir do século IV, torna-se o centro mais importante do Mediterrâneo e o que mais longamente conservou esta posição de preeminência. Pode-se afirmar ainda que em pleno período do Renascimento (século XV), Bizâncio possuía uma produção concorrente às novas soluções naturalísticas italianas e francesas. Merece destaque também a produção pictórica não monumental: a pintura sobre tábua e miniatura. Estes processos serão retomados na idade histórica compreendida entre os séculos IX e XII – induzem, aqui, a aludir à criação dos ícones ⁷ (ver figuras 41 e 42), isto é, das imagens portáteis que tiveram fácil acolhida nos ambientes monacais, e se transformaram no meio mais comum de difusão da arte e do gosto, primeiro bizantino, depois bizantinizante. Os valores dos ícones bizantinos mais apreciados no Ocidente serão o linearismo sutil e luminescente, a postura hierática e transcendental das figuras apresentadas de frente, as cores encantadoras, as veladuras cambiantes, a extrema redução do conceito espacial.

Em uma conversa entre André Malraux e Pablo Picasso, Malraux conta sobre a aparição da Virgem Maria para os três irmãos em Fátima, Portugal. Na ocasião perguntaram a Bernadete como era a Nossa Senhora, com quem ela se parecia. Ela respondeu que não sabia dizer. Então as pessoas passaram a enviar imagens famosas e clássicas da história da arte que representavam a Virgem Maria, enviaram representações de Michelangelo, Ticiano e Rafael, entre muitos outros. A todas estas imagens Bernadete

⁷ **Ícone**, termo derivado do grego (*eikon*, imagem), no campo da arte pictórica religiosa identifica uma representação sacra pintada sobre um painel de madeira. O ícone é a representação da mensagem cristã descrita por palavras nos Evangelhos. Trata-se de uma criação bizantina do século V, quando da oferta de uma representação da Virgem, atribuída pela tradição a São Lucas. Na queda de Constantinopla em 1453, foi a população dos Bálcãs que contribuiu para difundir e incrementar a produção desta representação sacra, sendo na Rússia o local onde assume um significado particular e de grande importância. O simbolismo e a tradição não englobam somente o aspecto pictórico, mas também aquele relativo à preparação espiritual e aos materiais utilizados.

dizia que não, nenhuma daquelas era a Nossa Senhora que ela havia visto. Até que lhe mostraram um ícone bizantino, foi então que ela disse que ali estava a “sua” Virgem Maria. Desta declaração conclui-se que o que chegou até Bernadete foi o significado do ícone bizantino, o esplendor que encontra o espectador antes mesmo da imagem. Estes ícones são placas de ouro ou prata, ricamente ornamentadas com pedras preciosas e que têm um rebaixo no meio, neste rebaixo é colocada a imagem da Santa, mas não é uma imagem humana, é uma representação com regras e padrões bem definidos de como se deveria ilustrar a Virgem. Quando se está diante deste ícone, é diante do esplendor da revelação que a pessoa se encontra, existem véus que atravessam o olhar e os sentidos de quem o vê, a *sensação* precede o *olhar*. E com os sentidos contaminados por esta carga de sagrado que este ícone revela, chega à imagem, é uma aparição, uma revelação. É desta forma que o ouro e a prata falam sobre o sagrado nesta arte que serviu tanto à religião.

Figura 39

Musa e poeta – díptico em marfim⁸.

Figura 40

Relicário de Saint Foy⁹

⁸ Fonte da imagem: <http://www.arteguias.com/bizantino.htm>

⁹ Fonte da imagem: <http://www.tam.itesm.mx/art/bizancio/ca5.gif>

Uma arte sempre admirada e imitada, não só ultrapassou os padrões de habilidades manuais, mas também refletiu o esplendor e prestígio da corte e da igreja com seu luxo refinado. Para criar um ambiente de uma atmosfera comparável à glória do paraíso celeste, imperadores e clérigo financiaram uma arte que reluzia ao brilho do ouro e cores vibrantes. Para enfatizar a importância dos objetos litúrgicos, eles eram feitos de ouro, prata, pedras preciosas, marfim e pérolas. Ossos e objetos associados a personagens santos eram extremamente preservados, protegidos e venerados em relicários ou pingentes que eram usados sobre o peito. São exemplos de imagens que falam de tempos remotos onde o sagrado era representado através de materiais nobres.

Figura 41



Madona com o Menino, ícone da Rússia.

Fonte da imagem: <http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

Figura 42



Ícone Bizantino – Maria e menino Jesus.

Fonte da imagem: <http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

Tanto *Coupé*, *Cloué* como *À la fois, la racine et le fruit* são obras que remetem à arte bizantina e podem ser estabelecidas ligações entre estes trabalhos, problematizando o uso do ouro, o dourado em excesso, o precioso no trabalho artístico, o gosto pelas técnicas utilizadas nas então chamadas “arte menores”, a marchetaria e o mosaico; ligações que sugerem uma relação matérica e conceitual entre estas obras, que falam de um mistério a ser revelado, um *algo mais* que só pela arte se alcança, um efeito plástico buscado por diferentes intencionalidades, mas que se relacionam pelo efeito que causam naquele que os presencia. Pensar estas obras em um diálogo direto de diferentes temporalidades permite entender o sintoma que retorna sem ser convidado, que visita a obra trazendo simbolismos, mostrando a potência da imagem que se refaz em outro tempo, pelas mãos de outro artista. Esta dobra temporal, esta fenda que aproxima temporalidades tão distantes, de momentos históricos tão diversos, vem desafiar o espectador, o leitor da obra deve ser capaz de entender esta potência, ler esta imagem pelo o que ela traduz, sem tentar encaixá-la em denominações pré-estabelecidas. Entender estas sobrevivências e aproximar estes destempos. Cabe mais uma vez colocar que as relações conceituais vêm a partir de uma

bagagem histórica presente no espectador que se encarrega de “enriquecer” a obra com memórias, referências visuais e questões que não são fruto da última palavra em arte, ou um pressuposto do mais contemporâneo, neste terreno onde o mais remoto convive com o mais atual, cabe àquele que é olhado pela obra estabelecer suas ligações.

Capítulo IV

A poética do ouro pelo profano - o estranhamento como método

Pensar a matéria na arte contemporânea leva a muitos caminhos, Hubert Duprat sem dúvida optou por uma poética do precioso, do revestimento, do encapsulamento, mas também do estranhamento. Ao unir a larva repugnante a ouro e pedras preciosas em abundância este é o primeiro conceito que vem à mente, antes que o espectador mergulhe neste trabalho. Assim também se passa com os troncos revestidos, Duprat usa da dimensão para causar este estranhamento, nas larvas, pequenos objetos de 3 cm que causam uma impressão monumental, por seu excesso, pelo acúmulo, pelas cores, pela abundância que refletem; nos troncos, objetos de grandes proporções apresentados com um revestimento que referencia as jóias – as tachinhas de latão, o aspecto do marfim – mas em dimensões gigantescas. Em ambas as séries a efemeridade está presente, cada qual a seu modo, cada qual com seu tempo. É necessária a distância para retirar certas obras de arte do esquecimento e reconhecer nelas a potência a que têm direito, sua latência, recolocar o sintoma que vibra e conseguir ver no mais remoto algo de muito contemporâneo, assim como entender que o contemporâneo vem carregado do mais remoto. Através destas relações e montagens, também são permitidas as constelações atemporais, o contemporâneo olhando o contemporâneo e se reconhecendo nele, tendo em si o atravessamento da história da arte. Uma arte feita de paradoxos, conceitos inerentes ao momento atual, mas ressaltando o que retorna, uma contradição tão estranha quanto admirável, só possível neste campo vasto onde tudo é provável e tudo é possível, na arte.

A respeito desta *contradição tão estranha quanto admirável*, apresenta-se uma artista catarinense cujo trabalho se aproxima dos casulos de Duprat. Aline Dias, artista jovem que vem tendo sua produção reconhecida no meio artístico, trabalha com o que se tem de mais informe e estranho, aquilo que se tenta descartar, o lixo que ninguém quer por perto: a poeira que se junta todos os dias no ambiente doméstico.

À primeira vista um espectador desavisado pode pensar que não existem aproximações possíveis entre um trabalho como o *Cubo de poeira* (ver figura 43) de Aline Dias e os *Casulos* de Hubert Duprat (ver figura 44). Um cubo perfeito, com 5 x 5 x 5 cm, feito de um elemento mundano, do dia-a-dia, a poeira que a artista varre diariamente quando limpa sua casa: *Todo dia eu varria minha casa, juntava a poeira e*

guardava, conta Aline. O resultado formou um pequeno cubo que fica ao chão da galeria. Ela passou dois anos guardando a poeira que recolhia em sua casa, materiais que normalmente são eliminados, materiais desprezíveis – como areia, pó, asas de insetos, fios de cabelo, traças – e depositou tudo isto em uma pequena caixa de papelão. Aos poucos a poeira foi assumindo a forma da caixa, se condensando em um pequeno cubo. A artista simplesmente “desenforma” seu cubo na hora de montar a exposição. Aline vem apresentando este trabalho em diversas mostras pelo Brasil desde 2005.

Figura 43

**Aline Dias***Cubo de Poeira* (2005)Fonte da imagem: <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/18536>

Esta obra fala da instabilidade, do efêmero na arte e na vida, Aline fala da memória. Poucas vezes a poeira foi tratada com tanta poesia. Estranhamento, certamente esta palavra pode definir a primeira sensação que se tem ao olhar o *Cubo de poeira*, da artista catarinense, pois é uma imagem que cativa pela estranheza a que remete, e deslumbramento certamente é uma palavra que pode definir a sensação que se tem ante às obras de Duprat, pois imediatamente elas cativam pela beleza em que se mostram. Enquanto a poética de Aline Dias opera pelo estranhamento, a poética de Hubert Duprat opera pelo encantamento. O *Cubo* de Aline Dias é a duplicação, sempre

igual, sempre contendo outras memórias, outras poeiras, outras histórias. Assim também são os casulos de Duprat.

Figura 44



Hubert Duprat

Casulos (1983 – 2008)

Larva e casulo – ouro, pérolas, turquesas, rubis.

Fonte da imagem: <http://www.genetologisch-onderzoek.nl/index.php/627/beeldende-kunst/>.

Acesso em 06 de maio de 2009.

O pequeno cubo de poeira e dejetos é exposto direto no chão, sozinho em uma sala vazia, com luzes projetadas diretamente nele, produzindo um grande contraste que chama a atenção do espectador; apresentado como algo precioso, único, como uma jóia (ver figuras 45 e 46). Cabe questionar a escolha por uma forma geométrica tão sólida, perfeita e racional, então a artista explica: *Escolhi a forma de um cubo pelo conflito que há entre o elemento simetricamente perfeito e a poeira que não tem forma. Sobre o cubo, a forma cubo*, Georges Didi-Huberman discorre:

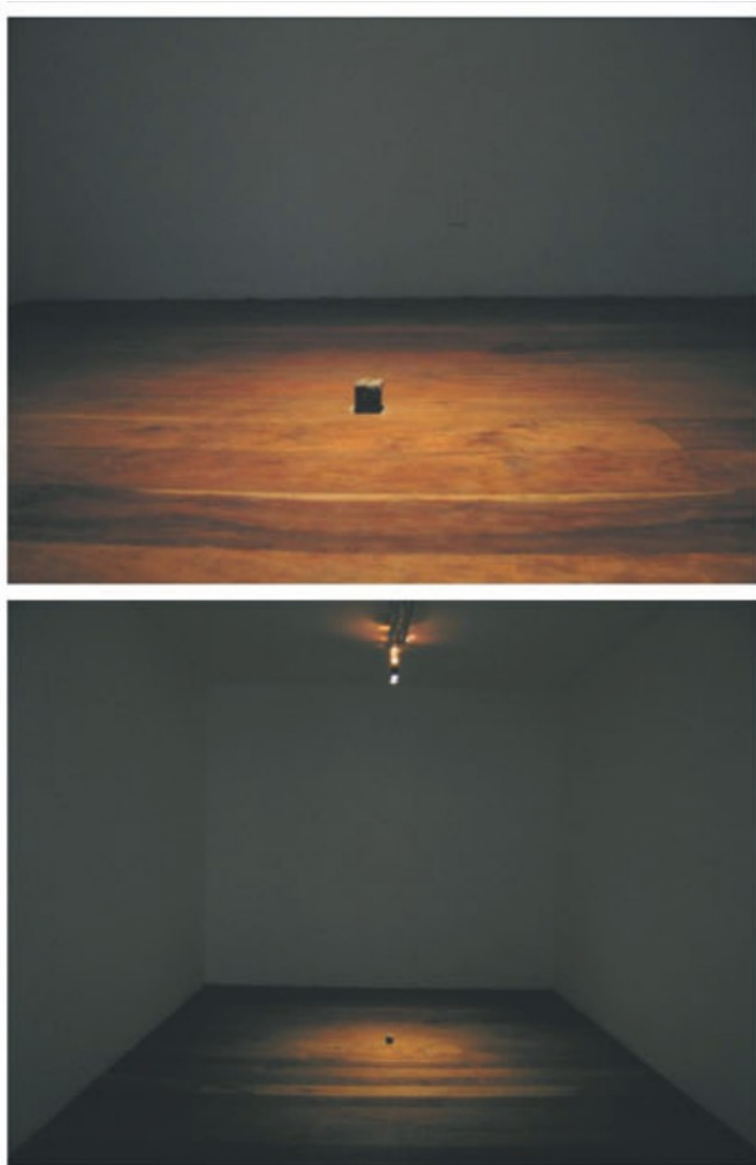
O que é um cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto a fornecer imagens, da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe. Certamente em razão de nada imitar antes dele, de ser para si mesmo sua própria razão figural. Ele é, portanto um instrumento eminente de figurabilidade. Evidente num certo sentido, porque sempre dado como tal, imediatamente reconhecível e formalmente estável. Inevidente por outro lado, na medida em que sua extrema capacidade de manipulação o destina a todos os jogos, portanto a todos os paradoxos (1998, p. 88).

Ele continua em sua reflexão, comentando que *o cubo se fixa, se imobiliza em sua calma estatura de monumento* (1998, p. 88). Aline desfaz esta noção de monumento. Após algum tempo na sala de exposição, o cubo acaba se desfazendo em

restos, voltando ao seu estado original de poeira, sujeira no chão pronta para ser varrida. Sobre esta figura, Didi-Huberman também explana:

É uma figura de construção, mas se presta interminavelmente aos jogos da desconstrução, sempre propício, por acoplamento, a reconstruir alguma outra coisa. Portanto a metamorfosear. Sua vocação estrutural é onipresente, virtual; mas igualmente virtual é sua vocação de espalhamento para outras associações, outros arranjos modulares – que fazem parte de sua vocação estrutural mesma (1998, p. 88).

Figuras 45 e 46



Aline Dias

Cubo de Poeira (2005)

Fonte das imagens: <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/18536>

O cubo é o exemplo do elemento simples, mas revela sua complexidade ao fazer parte do universo infantil e de pensamentos mais elaborados, *é resultado e processo* ao mesmo tempo. O *Cubo de poeira* também caracteriza um trabalho em série, uma série de cubos, reproduções sem original, cópias sem matriz. Reproduções que contém memórias, cada qual, as suas; e são sempre o *mesmo trabalho*. Sobre esta ordem de trabalhos em série, Aline fala:

Sobre a potência de dissolução, vejo que as séries exploram um sentido específico de transformação, em que algo se desfaz, tornando-se menos, deixando de ser visível. Dissolver é, de alguma forma, deixar de ser coeso, ou seja, abandonar as ligações muito rígidas entre as partes, perder a consistência. Nesse sentido, dissolver, dissipar, dispersar, diluir, desfazer, são formas de perder a concentração, de abandonar a forma estática e estável.

Deste trabalho de Aline o que fica são os registros fotográficos, a obra em si se dilui no tempo. Sobre isto a artista comenta em entrevista a Victor Rosa, da revista online:

Acho que podemos até pensar numa narrativa mais incerta e móvel, como o cubo se desfazendo, por exemplo. Uma outra questão que me parece importante é que na fotografia esses encontros e processos de transformação da matéria estão deslocados de seu fluxo. A fotografia trabalha com a suspensão do tempo enquanto que as instalações deixam estes processos em aberto, participam de suas transformações, na medida em que exponho o próprio objeto, em sua precariedade, em sua impossibilidade de se tornar estável. Fico pensando em como tudo é precário e frágil. E como insistimos diariamente para manter o mundo. [...] Me interessa, sobretudo, a insustentabilidade das formas, o caráter inteiramente provisório das coisas.

Hubert Duprat trabalha com o que há de mais precioso na natureza: ouro, diamantes, pérolas, turquesas, corais, rubis, esmeraldas. Ele disponibiliza este material em aquários previamente preparados para que larvas Tricópteras teçam seus casulos com este material. Sua obra não é perene, e sua série não tem fim. Cada larva tece um casulo diferente, inicia um processo de metamorfose e transmutação que tem início, meio e fim. Algumas reutilizam casulos prontos, mas modificam sua forma, fazem deste outra peça. Duprat interfere em algumas para que sua durabilidade seja de um tempo indeterminado, o que não acontece no casulo intocado, somente montado pelo inseto. O artista trabalha aí em duas instâncias: na efemeridade natural do casulo e no poder do artista de modificar o resultado para um fim, a ciência dominando a natureza em nome da arte (ver figura 47).

Figura 47

**Hubert Duprat - Casulos (1980 – 2006)**

Larvas e casulos, ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm

Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista em CD.

O que liga estas duas obras de arte? O que torna o *Cubo de poeira* de Aline Dias e os *Casulos* de ouro de Hubert Duprat imagens de uma mesma constelação? Que diálogo pode haver entre um trabalho feito com poeira e outro feito com ouro? Muito. Ambos falam de reflexões semelhantes. Ambos levantam questões recorrentes na arte contemporânea, questões relevantes na vida atual, neste mundo onde as relações são descartáveis, onde o tempo é curto, é rápido, corre mais veloz do que podemos alcançar. Onde tudo é intercambiável e as fronteiras são alargadas, movediças, a memória fala do recente, do que se dilui, a efemeridade se mostra presente em quase tudo o que se toca, o mundo de hoje não é feito para durar. Ambos falam sobre a noção de movimento, fluxo e refluxo, sobre o devir, o vir a ser um algo mais, outra coisa, onde, no *Cubo de poeira* o movimento **faz parte da obra**. O ato de se desfazer pertence ao trabalho, uma vez que ele fica lá, exposto, até se tornar poeira espalhada pelo chão. Nos *Casulos* este movimento se traduz pela não perenidade do objeto em si, o material é reaproveitado em outros casulos, e pelo constante movimento do fazer e refazer, trabalho em processo que não termina, em as peças estão contínuo processo de confecção, este movimento não faz parte do processo artístico como **mostra**, como **reflexão ao público**, mas sim

como **criação**. Ambas participam de um movimento cíclico e incessante, um jogo entre forma e matéria. O fazer e o desfazer, quando o trabalho retorna ao seu estado primário, matéria em ponto de criação, quando um novo casulo está sendo feito independente daquele que já se foi. Ambos os trabalhos falam de paradoxos, a poeira disforme e repugnante transformada em forma organizada, básica desde o imaginário infantil nos cubos de brinquedos. A larva repugnante e seu objeto, o casulo, objeto de desejo em ouro e pedras preciosas, um trabalho onde parece reinar o equilíbrio entre as formas complexas do mundo animal e mineral, as figuras do imaginário humano. Um objeto de referência barroca cuja preciosidade e estranhamento fascinam, objeto que parece estar pairando acima do tempo, em um constante destempo.

Nesta reflexão, vem à mente uma citação de Georges Didi-Huberman: *devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui* (1998, p. 31). Pode-se dizer que esta frase se aplica a ambos os trabalhos citados neste ensaio, ambos dão o que pensar, quando se dá o primeiro olhar, algo se rompe no espectador, como se fugisse o chão naquele momento, ou se abrisse uma fenda no tempo. O *Cubo de poeira* desestabiliza pelo inusitado da imagem, os *Casulos* de ouro desestabilizam pelo esplendor que refletem. Enquanto uma imagem cativa pela estranheza a que remete, a outra cativa pela beleza em que se mostra. *Desestabiliza pelo inusitado* porque quando o espectador entra na sala o que ele vê? Uma luz muito forte diretamente posicionada sobre um objeto muito pequeno, em uma sala parcialmente escura. O espectador se aproxima e vê... um cubo. Aquela imagem mexe com a pessoa, é como admirar uma caixa de jóias fechada, e não a jóia propriamente dita, ainda mais pela maneira como está a peça, destacada por esta luz, ao chão, desprotegida por um lado, monumental por outro. O *inusitado* fica por conta do olhar atento, aquele que se deita para melhor observar a obra e se depara com traças andando por entre a poeira que compõe o cubo. *Vê sujeira* naquela pequena peça, já não é mais uma caixinha de jóias... Mas aí o sujeito atento, aberto às sensibilidades e à criação de algum significante, vê memória, vê poesia. Vê uma parte da vida da artista representada naquele pequeno objeto. É a fenda que se abre e lhe proporciona este diálogo com a obra. É a memória mostrada pela via do informe.

Quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Esta é a sensação quando se está diante da imagem dos *Casulos* de Hubert Duprat, várias temporalidades se interpõem no caminho, é um trabalho que remete a tantos tempos,

tantas culturas, como se cada conceito levantado por esta obra formasse camadas que vão dando forma ao casulo, assim como as camadas que formam a pérola são estas pequenas crisálidas de ouro, agregando conceitos, matérias e tempos.

Pensando o *Cubo de poeira* é possível remeter ao movimento minimalista que primou por formas geométricas, puras, simples. Mas ali não se aplica o conceito minimalista de “o que se vê é aquilo que se vê”. O cubo de Aline Dias esconde muito por dentro daquela forma de 5 x 5 x 5 cm, só quem vê realmente, se aproxima, se entrega e mergulha consegue apreender a obra em si, suas conexões, suas reflexões e sua poesia. O *Cubo* fala de outras memórias, da tentativa de apreensão do tempo, de materialização do tempo que depois se desfaz, fala da lembrança, da rapidez com que as coisas se perdem. Existe memória na poeira, nos restos que a artista recolhe e que contam histórias do seu dia-a-dia. Assim como existe memória na poeira, é a memória que atribui conceitos ao ouro.

A instabilidade da obra também se mostra pelas marcas do tempo que carrega, e isto se aplica a ambas as obras aqui citadas. Existe nelas latência, estas obras *falam*, pois há nelas mistério, e há também aura. Tanto Hubert Duprat quanto Aline Dias tratam seus trabalhos como jóias, como peças especiais que guardam algo em si que só na arte é possível se exprimir, se encontrar. Aline faz esta relação interpondo seu *Cubo* com o espaço expositivo, usa o vazio como discurso em seu processo artístico, um *vazio* cheio de significados. Hubert Duprat não necessita do espaço, pois seus *Casulos* já são jóias em si, seu discurso é denso e recheado de conceitos, mas sua forma é de uma jóia, pequena, especial, esplendorosa. Mostrada cheia, habitada pela larva, ou vazia, esta obra trilha um percurso de preciosidade e sofisticação.

Estas imagens brincam com a imaginação do espectador, remetem a um jogo de conceitos e significados que só atingem ao apreciador atento, que se permite contaminar por elas. Neste momento o espectador é *olhado* pela obra, ela fala, vive, pulsa.

Dentro desta trajetória de uso de materiais que seduzem os sentidos, para ampliar o repertório e enriquecer as relações, vai-se estender um pouco discorrendo sobre um artista brasileiro, Cildo Meireles, como um exemplo de artista contemporâneo e atuante, que tem uma leitura diversa da de Duprat acerca do ouro como material artístico; quando escolhe o ouro como matéria prima para seu trabalho ele vem cheio de conotações simbólicas, mais do que ser um prazer ao olhar ele quer dizer alguma coisa. Na clave do paradoxo é que pode-se situar a obra deste artista, com sua interlocução social e econômica, questionando o valor pecuniário dentro de uma escala de valores

deturpada que atua no desvio da sociedade. As relações das funções sociais com as funções de produção e de aquisição apresentam-se imediatamente vinculadas às relações de um fim com a utilidade. E, sendo que a produção e a aquisição, mudando de forma ao se desenvolverem, introduzem uma variável cujo conhecimento é fundamental para a compreensão dos processos históricos, elas são apenas meios subordinados à despesa.

Ouro e pedras preciosas são usados em sua obra *CONDENSADOS*. *CONDENSADO I – DESERTO*, de 1970 (pirâmide de base quadrada em ouro amarelo, safira branca e areia com 2cm de aresta – ver figura 48), é uma pirâmide em ouro amarelo; em seu interior, um único grão de areia é visto através de uma safira transparente. Este grão de areia é capaz de representar todo um deserto dentro desta pirâmide de ouro.

Figura 48



Cildo Meireles

CONDENSADO I – DESERTO (1970)

Fonte da imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

CONDENSADO II – MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO / SÃO PAULO, de 1970 (terra, prata, ônix, ametista e safira), é um anel hexagonal em ouro branco e pedras brasileiras que reproduz em miniatura o conteúdo da caixa de couro homônima, (uma maleta de couro de 60 X 60 X 60 cm, com terra e plantas), nomeia simultaneamente uma ação e seu registro; a ação realizada pelo artista em 1969, no

limite dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, consistiu na escavação de um buraco em cada lado da fronteira e na troca de terra e de material encontrado entre os dois buracos. Na caixa de couro, por sua vez, o artista recria a situação topográfica do local e guarda parte da terra extraída.

E o último da série, *CONDENSADO III – BOMBANEL*, de 1970 – 1996 (ouro branco, lente, vidro e pólvora – ver figura 49), um anel que é um pequeno barril de ouro branco, lente, vidro e pólvora (MEIRELES, 2001). Uma situação de privilégios e poder pronta para explodir. É evidente que os materiais escolhidos têm um sentido político, onde o valor pecuniário é o que conta.

Figura 49



Cildo Meireles

CONDENSADO III – BOMBANEL (1970 – 1996)

Fonte da Imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

Sobre esta série, *CONDENSADOS*, o artista comenta:

Os *CONDENSADOS* (1970) não tinham uma preocupação política imediata. Quando comecei a produzir, eu estava profundamente envolvido com questões formais, cerebrais. Mas, em certos momentos, mesmo as ações menos carregadas de conotações políticas, na sua origem, acabam por fazer aparecer um conteúdo político (MEIRELES, 2001, p.38).

O que fica claro para o espectador que conhece o trabalho de Cildo Meireles é que este conteúdo político que o artista acreditava inexistente está impregnado em sua obra desde o início, basta rever sua trajetória de vida, sua adolescência e referências familiares. Sua família sempre esteve envolvida nas polêmicas questões indígenas, fato este que marcou a vida do artista. As indignações contra o preconceito racial e as discriminações que vão de encontro a estas minorias estão enraizadas na vida e no trabalho deste artista. Quando ele escolhe um material específico para um de seus trabalhos, estas referências estarão, sem dúvida, presentes. Diferente de Duprat que nega qualquer relação política ou irônica em seus trabalhos, sua referência é a biblioteca, é a história, sua relação é com a arte e a ciência.

Ao planejar o anel em forma de pirâmide, o artista anotou no desenho: *Quem quiser enlouquecer a essência da menor partícula que seja enlouquecerá o mundo* (MEIRELES, 2001, p. 10). O trabalho fala de uma situação, onde o detalhe faz a diferença. O paradoxo também está presente em seu trabalho, assim como nos casulos de Duprat, quando se confronta o tamanho do grão de areia ao tamanho da pirâmide; o deserto que o grão representa às pirâmides de Giza; eles se opõem e se complementam; o grão pode representar todo um deserto, assim como o ouro pode representar o muito, o privilégio, o mito do poder e da riqueza em uma escala de valores onde o artista contesta um momento político e social do seu país. O ouro, material nobre, em contraponto à areia. A arte egípcia representada pela pirâmide se atravessa nos casulos de Duprat assim como no anel de Meireles. E coincidentemente ambos os artistas referenciam a monumental pirâmide egípcia através do ouro e em dimensões pequenas, como jóias, talvez como a jóia feita para acompanhar o faraó em sua jornada, talvez porque a pirâmide – assim como grande parte da arte tumular deste povo - se mostre com tal mistério que não se ousa igualar em tamanho e impacto, somente em encantamento e preciosismo.

Em seu trabalho *PAULISTA / 97*, de 1997 (parafusos de ouro inseridos em pedras - 100 peças: 50 pedras pretas e 50 pedras brancas – 1 X 0,7 cm – parafusos – ver figura 50) Cildo Meireles faz uma edição de cem parafusos de ouro incrustados em pares de pedras, uma preta e uma branca, e as insere ao longo das calçadas de vinte e cinco quarteirões da Avenida Paulista (São Paulo, SP). As pedras permaneceram nas calçadas durante o período da exposição, que foi um trabalho realizado para a mostra “Diversidade da escultura contemporânea”, em 1997. Algumas pedras foram

encontradas e levadas por transeuntes, fato este que ficou conhecido através da mídia (MEIRELES, 2001). O artista inseriu ouro na *Wall Street* brasileira, no chão, à disposição de quem tivesse olhos para ver. O material perde sua aura e sua conotação de sagrado no momento em que é colocado na Avenida Paulista, pólo do capitalismo brasileiro, adquire uma conotação profana, de consumo, de valor material mais do que simbólico, sem perder, no entanto, o caráter do desejo, da ânsia de possuir. Uma ironia ao próprio conceito da arte, posto que Meireles não “expõe” seu trabalho, apenas “disponibiliza”.

Figura 50



Cildo Meireles

PAULISTA / 97 (1997)

Fonte da Imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

Sobre este trabalho, o artista comenta:

O projeto faz parte de uma exposição temática, cujos trabalhos teriam que se referir à avenida Paulista. O trabalho busca associar o substrato simbólico que a avenida evoca, em última instância o valor pecuniário, a essa coisa anódina e tão importante que é o chão que você pisa. Depois que o trabalho foi divulgado na imprensa, era interessante perceber muitas pessoas olhando para o chão em plena

avenida Paulista; estavam procurando as pedras, mas, sobretudo, olhavam, realmente, para as calçadas (MEIRELES, 2001, p. 48).

Nesta obra ele chama a atenção para o chão onde se pisa, em uma cidade conhecida por seu ritmo de vida frenético, onde ninguém tem tempo para ninguém, muito menos para apreciar os detalhes da vida cotidiana, a situação do país em que se vive, ou, menos ainda, a calçada onde pisa; Cildo Meireles disponibiliza ouro, sinônimo de dinheiro, cobiça, poder, basta ter atenção, andar devagar, observar e realmente ver, mais do que simplesmente olhar. Algumas pessoas passaram a conhecer o calçamento da avenida onde, provavelmente, passam todos os dias sem ver, pelo simples fato de terem um apelo a mais, material, palpável, um apelo à cobiça que o ouro desperta com tanta força.

Assim como Duprat que se apropriou de um artefato natural, o casulo feito pelo inseto com o resto - o rejeito onde se pisa nos leitos dos rios, agregou ouro e pedras preciosas e o transformou em obra de arte, jóia para ser admirada e desejada - Cildo Meireles também pegou um objeto comum, da natureza, as pedras que são chutadas em um caminhar desatento, agregou ouro e as tornou objeto de desejo. Mas fez isto com outra conotação, nesta obra não existe o mito, nada a legitima dentro do campo do *sagrado*, pelo contrário, segundo Mircea Eliade, *o que os homens fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano* (ELIADE, 1995, p. 85). Dentro desta perspectiva o homem só reconhece responsabilidade para consigo mesmo e para com a sociedade, o Universo, como universo religioso, não entra em seu repertório. Para Eliade, o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana, querendo ou não ele conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos; ele é produto deste passado, fruto de uma série de recusas e negações. Cildo Meireles *esconde* o preciosismo de suas pedras e as oferece misteriosamente ao povo paulistano. Duprat revela o ouro em abundância, ostenta sua criação, dá forma ao informe através do acúmulo. Um se mostra pelo pouco, outro pelo excesso, ambos falam de mistério, ambos jogam um jogo de interioridade e exterioridade, o olhar que não passa da superfície, um diálogo da matéria que se relaciona com a proposta do artista.

Falando de outro trabalho seu, *PERCEVEJO / CERVEJA / SERPENTE, DE* 1980, (três ripas de madeira e ouro, cada peça com 300 X 4,5 X 1 cm) onde o ouro também foi utilizado agregado a outros materiais, o artista comenta:

Como todos os *objetos semânticos*, *PERCEVEJO* / *CERVEJA* / *SERPENTE* opera nessa zona difusa, que é a passagem da coisa para a palavra e da palavra para a coisa. (...) Utilizei ouro e ripas de pinho, a madeira comercializada mais barata, pois queria trabalhar com materiais que estivessem nos limites hierárquicos de valor. *PERCEVEJO* se percebe quase de soslaio. Uma réplica em ouro de uma tachinha (percevejo) está colocada no topo de uma ripa vertical de três metros de altura, de maneira que você só entra em contato com esse quisto de ouro pelo reflexo da luz. O objeto é algo quase sem identificação, porque está muito alto, meio oculto. *CERVEJA* é uma ripa idêntica, de três metros de comprimento, tendo em uma das extremidades um orifício, dentro do qual há uma réplica em ouro de uma argola de tampa de cerveja em lata. A ripa está oblíqua em relação ao chão à altura do olho. *SERPENTE* é uma ripa pousada no chão, e nas suas extremidades há réplicas em ouro de dois dentes de serpente. Acaba ficando curioso porque esse objeto é, ao mesmo tempo, um ser-pente e um pente sem dentes (MEIRELES, 2001, p. 30).

Brincando com as palavras em trocadilhos que formam o título da obra, Meireles expõe que busca os dois opostos em matéria de valor hierárquico: madeira de pinho e ouro. O ouro como detalhe e mistério, indicando que está na obra por razões importantes ao seu criador, mas de maneira tão discreta que poucos percebem. Assim como em *PAULISTA 97*, o artista usa a quantidade como elemento plástico, onde Duprat usa da abundância, Meireles usa com parcimônia. Quando em Hubert Duprat o ouro é abundante, ofuscando o olhar e trazendo à tona diversos mitos, o ouro no trabalho de Cildo Meireles vem como um detalhe, uma sugestão, uma oposição simbólica de valores.

Outra conexão existente é entre o trocadilho da *serpente* e os dentes desta em ouro na ripa de madeira, o animal na arte, sendo que Duprat usa da larva presente no casulo como elemento e como artesã. Uma relação da serpente de Meireles com a serpente na arte egípcia, por seu caráter zoomórfico, que transforma animais em seres protetores (tabus) e em forças da natureza onde muitos animais eram considerados sagrados de acordo com as características que apresentavam: a serpente por seu poder de ataque, sendo que a serpente sagrada era símbolo do poder real e o escaravelho estava ligado à ressurreição. O mito está presente em Meireles sem que este o tenha colocado lá, Duprat o faz conscientemente, mas a questão não está na intenção do artista, está no discurso da obra.

O valor material é muito recorrente nos trabalhos de Meireles que contesta a sociedade em que vive e a política do momento no qual está inserida a obra em questão, mas também para questionar os diversos sentidos da idéia de valor, desde seu aspecto pecuniário mais imediato até as implicações simbólicas que determinam, por exemplo, o

caráter artístico de um objeto (MEIRELES, 2001 p. 52). Sua temporalidade não é horizontal, ele escolhe momentos, situações, nas quais trabalha em cima de reflexões, simbologias, questionamentos. Em seu trabalho *ÁRVORE DO DINHEIRO*, de 1969 (cem cédulas de um cruzeiro dobradas, presas com elásticos cruzados, de dimensões variáveis) esta questão de valor é explícita, direta e imediata. Sobre ele, o artista analisa:

ÁRVORE DO DINHEIRO deu origem a trabalhos posteriores como *ZERO DOLLAR* e *ZERO CRUZEIRO*. O “x” do problema era a pergunta sobre o estatuto de valor de troca. Interessava-me a permanente passagem da metáfora para a coisa em si, o que é impossível, porque o dinheiro já é a metáfora de outra coisa: o lastro ouro. O trabalho também apontava, de certa maneira, para esse toque de Midas que a arte tem, que é um pouco a operação do *ready-made*. Neste trabalho, o dinheiro é tema, suporte e modo ao mesmo tempo. Para mim, é uma espécie de síntese do lugar do objeto de arte na sociedade capitalista. Na *ÁRVORE DO DINHEIRO* me interessava estabelecer essa desigualdade matemática; mais uma vez lidar com a questão da aparência. Buscava interrogar o que as coisas aparentam ser ou como a mesma coisa pode ser duas outras coisas diferentes ao mesmo tempo (MEIRELES, 2001, p. 52).

Neste sentido vale ressaltar que, se o ouro levanta a questão da aparência, também se pode interrogar qual o seu papel e considerar que ele pode ser duas coisas ao mesmo tempo, trazer duas conotações, dois sentidos opostos. O conceito mítico e sacro em muitos momentos, o profano em tantos outros. No trabalho de Duprat ele vem carregado do sentido barroco, estético mais do que político, enquanto que para Cildo Meireles é seu valor monetário que levanta a questão mais importante; um o utiliza em profusão, o outro da maneira mais discreta, muitas vezes como uma simples sugestão mais do que a matéria principal. O mesmo material, usos e simbologias bem diversos.

Em um texto sobre o trabalho deste artista, o crítico e curador Paulo Herkenhoff argumenta que:

Longe de se colocar entre as tendências formuladoras e explicadoras do Brasil, a obra de Cildo Meireles parece se desenvolver sob o modelo dos *Ensaio*s de Montaigne, pequenos levantamentos de idéias, discussões de dúvidas, raciocínio relativo na constituição do sujeito (HERKENHOFF, In: MEIRELES, 2001, p. 10).

Este artista não trabalha com a idéia de um “todo”, trabalha com desvios, com partes que se destacam à sua visão de artista, o suficiente para se tornarem alvo de reflexão e posterior obra que provoca, discute. O sujeito, a relação direta com o sujeito, tem importância em sua obra. Paulo Herkenhoff também comenta que seus trabalhos

têm *memória afetiva, vivências culturais com gente simples, conhecimento científico (com seu fascínio pela física, matemática e geografia) e consciência crítica da história* (In: MEIRELES, 2001, p. 11). Vê-se certo paralelo entre Cildo Meireles e Hubert Duprat na maneira de situarem-se no mundo, a curiosidade de ambos pela ciência, o contato com o simples. Duprat viveu sua infância no interior, assim como Meireles, que teve sua criação cercado pela gente simples do interior, pelos índios que viviam próximos e freqüentavam a casa de seus pais. Mesmo assim, a visão de ambos difere muito quanto à maneira de se mostrar em suas obras, a visão de cada um é muito peculiar, podem-se traçar paralelos, mas as linhas se cruzam em diversos momentos de seu discurso. Na fala de Cildo Meireles, arte é mais do que forma e questionamentos, mais do que uma idéia posta em prática explorada materialmente, ele diz *por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge* (MEIRELES, 1981). Arte para ele tem que falar direto com o público, provocar, levantar questionamentos, efeito imediato.

Rodrigo Naves, no livro *O Moinho e o vento* (2007), diz que não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência caso se queira manter a pertinência das artes. Com esta tese, procura se contrapor ao antiformalismo dominante na arte contemporânea e à constatação filosófica (hiper - crítica ou conformista) de que o mundo se converteu em imagens, tornando-se um rumor distante e incapaz de proporcionar qualquer experiência transformadora. Naves escreve sobre a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir, expor novas luzes. Acaba por condenar as tentativas “bem intencionadas” de se fazer arte engajada, turbinada pela onda multiculturalista, preferindo apostar em vertentes artísticas que procuram criar novos modos de espessamento da experiência através da simbolização, como é também o caso, uma opinião particular, das poéticas destes dois artistas, além de alguns outros, na esteira das investigações abertas por Joseph Beuys. Se para a arte moderna a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas e revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Num mundo sem fraturas não é de se estranhar que alguns

artistas tenham abdicado da visibilidade poderosa para buscar na interioridade da matéria dimensões vitais ainda não comprometidas pelo uso instrumental. Dimensões ocultas que, pela suspensão do sentido, podem figurar outros mundos, capazes ainda de pressionar o existente. Mesmo partindo de diferentes usos do material em termos plásticos, estéticos e simbólicos, Duprat e Meireles atuam turbilhonando nossas certezas.

Na esteira da arte contemporânea Duprat segue em sua poética de encantamento, mas também de estranhamento, partindo de certas premissas em seus trabalhos, onde certamente *estranhamento* se apresenta diante de certas obras. Este é um conceito amplamente experienciado por uma série de representantes nas investigações contemporâneas, mas não foi só a arte contemporânea que produziu o estranhamento; o animal nas cavernas talvez tenha sido o primeiro estranhamento do homem. Rosalind Krauss fala sobre o estranho na arte quando discorre sobre as esculturas cinéticas, trabalhos onde a luz e o som, além de serem componentes da obra, também são elementos que se apropriam do espaço que os circunda fazendo da obra um algo mais; é na ordem do estranho, do desvio que se relacionam estes exemplos com o trabalho de Hubert Duprat.

São artistas que usam de materiais diversos, cada qual com seus recursos e discursos, mas há algo que os une, é o estranhamento que provocam ao espectador frente a estes trabalhos. A sensação de desconforto que causam não é algo novo na arte, nem características de um só grupo de artistas ou período específico. É algo que há muito se percebe, que vai e volta, um sintoma que muitos artistas deixam atravessar seus fazeres artísticos. Alguns usam das dimensões para alcançar o espectador, outro de imagens, outros da matéria, da luz, mas todos partilham desta mesma questão, cada qual em sua poética.

Robert Morris cria, em 1961, uma coluna que se ergue verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, em compensado cinza. Coloca esta peça sozinha no meio de um palco, onde ela fica durante 3 minutos e meio sem nada mais acontecer. De repente ela desaba, passam-se mais 3 minutos e meio sem que nada aconteça e as cortinas se fecham. Estranhamento não define todo o espanto do espectador frente a esta apresentação. Morris passa a utilizar esta forma geométrica em seus trabalhos posteriormente, mas é neste que ele fala desta sensação ao público. Em suas composições com colunas (ver figuras 51 e 52), ele está trazendo outras questões, que certamente chegam ao espectador de outra maneira. Aline Dias partilha com Morris do

uso da forma geométrica simples, mas na ordem do desvio, onde a forma apresenta um algo mais.

Figuras 51 e 52



Robert Morris

Two Columns – versão de 1961 (original) refeita em 1973 e *Mirrored Cubes* - versão de 1965 (original) refeita em 1971.

Fonte da imagem: www.re-title.com/artists/ROBERT-MORRIS.asp

Em 1924, Francis Picabia já usava deste conceito para chegar ao espectador. Em uma obra intitulada *Relâche*, produzido pelos Ballets Suédois, um pano de boca feito de 370 *spots*, o artista está criando em um momento onde se está pensando acerca do espaço cênico, luzes, som. Este trabalho era destinado a funcionar durante uma apresentação teatral, no início do segundo ato a platéia era ofuscada quando este aparato era subitamente ligado e um arsenal de luz era aceso, atingindo as pessoas de repente, sem nenhum tipo de indicação do que estava para acontecer. É um acontecimento abrupto, quase um ataque à platéia, que se sente visivelmente desconfortável com a quantidade de luz que a atinge. *Relâche* é um trabalho que usa do brilho da luz projetada para longe de sua fonte e chega até o local do espectador, esta luz faz parte do espaço que a obra ocupa, gerando um volume virtual para este trabalho. Diferente de *Acessório de luz para um balé* (1923–30) de Moholy-Nagy, uma peça de aço, plástico e madeira, que quando acionada acendia uma luz e girava alcançando um certo espaço com a luz que dele era projetada, mas nada disso era agressivo, era como um ator que fazia movimentos ritmados criando um efeito de luz e sombra ao seu redor. Ambos estão falando de um recurso de luz que pesquisa o espaço ao seu redor, o volume criado pela obra, mas Picabia faz isto usando do estranhamento, com uma sensação de crueldade

até, para com seu público. Ambas as obras são teatrais, mas cada artista trata seu discurso de maneira peculiar. Duprat usa da luz em seus revestimentos, nos troncos alia a luz a grandes dimensões, produzindo o estranhamento, criando distância, transformando o banal em algo extraordinário. Duprat não partilha da cena teatral, mas cria uma fábula com suas peças gigantescas completamente revestidas de luz.

O artista Claes Oldenburg cria esculturas de objetos comuns do dia-a-dia, mas tratados de forma a causar uma sensação de desconforto nas pessoas que circulam por entre suas obras. Oldenburg trabalha com imagens da cultura popular, mobiliário de quartos, sanitários, telefones, hambúrgueres, batatas fritas, pontas de cigarros. O que torna estes objetos tão comuns na rotina das pessoas imagens de espanto? De estranhamento? Os principais recursos usados pelo artista para alcançar esta percepção por parte do público são estratégias do gigantismo e da maciez, posto que Duprat uso do gigantismo nos troncos, do insólito nos revestimentos, do repugnante na combinação da larva com o ouro. Como cita Krauss:

Mas o que devemos pensar de uma ponta de cigarro com mais de 1,20m de comprimento ou um sanitário de lona forrado com paina – construído como um travesseiro elaborado e murcho? Tais objetos montados como lúgubres obstruções em nosso espaço, sem dúvida teatralizam seu ambiente (1998, p. 273).

Além de serem *obstruções* no espaço do público que percorre sua exposição, assim como os troncos revestidos de Hubert Duprat, causam desconforto pela sua maciez inusitada, levando em conta a imagem que representam. São variações em escala colossal das figuras que estão ali mostradas, e o material utilizado dá ao espectador a sensação de ser a própria massa que compõe aquele objeto, é sua carne que está ali, macia e flexível (ver figuras 53 e 54). *O observador é obrigado a reconhecer, então, dois fatos: “Estas são as minhas coisas, os objetos que uso diariamente”; e “eu me pareço com eles”* (KRAUSS, 1998, P. 274). Gilles Deleuze discorre sobre a repetição como processo presente em diversas instâncias, remete à repetição de procedimentos presente no trabalho de Oldenburg, e o teórico comenta sobre este aspecto aliado à ironia: *A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei* (2006, p. 27). E segue em um raciocínio que pode ser aplicado a esta série deste artista: *Há um trágico e um cômico na repetição. A repetição aparece sempre duas vezes, uma vez no destino*

trágico, outra no caráter cômico (p. 42), onde se podem ler estas duas vias no gigantismo, atrapalhando o caminhar da platéia, e na maciez, distorcendo o caráter dos objetos representados.

Figura 53



Claes Oldenburg
Floor Cake (1962)

Figura 54



Claes Oldenburg
Soft Pay Phone (1963)

Fonte das imagens: www.tate.org.uk/modern/tatetracks/yourtatetra

Segundo Rosalind Krauss, o surrealismo também recorreu às alterações de escala para *abrir uma fenda no plano de fundo contínuo da realidade* (1998, p. 274), isto mostra que o recurso do estranhamento como ferramenta de operação poética pelo artista não é característica insólita, é uma questão que retorna em diversos discursos, nem sempre faz parte de toda uma poética, muitas vezes é um recurso utilizado em determinada obra e depois descartado. Mas enquanto no surrealismo os objetos eram concebidos como uma manifestação da pessoa, nos trabalhos de Oldenburg essa operação se inverte, e a pessoa passa a se ver como uma manifestação dos objetos. O artista usa de ironia e de certa agressão para com sua platéia.

Embora suavizada e velada pela ironia, a relação do trabalho de Oldenburg com sua platéia é de agressão. A maciez das esculturas abala as convenções da estrutura racional, e suas associações, para o observador, atacam os pressupostos deste de que ele é o agente conceitual do desenvolvimento temporal do evento. Quando Picabia dirigiu os holofotes para a platéia de *Relâche*, seu ato de incorporação foi, ao mesmo tempo, um ato de terrorismo. Se o trabalho de Oldenburg é teatral, ele o é no sentido de *Relâche* e não nos termos do teatro convencional (KRAUSS, 1998, p. 276).

Os objetos de Oldenburg são teatrais no sentido que precisam que o espectador caminhe ao redor deles, faça um trajeto, um percurso para apreender a obra, mas são trabalhos que remetem a um sentimento de certa aversão, objetos que mais repelem do que atraem. Oposto de *Coupé-Cloué* e *À la fois, la racine et fruit*, que atraem por seu aspecto suntuoso, mas ostentam pela dimensão que enche o espaço e também exigem do espectador que este circule por entre as obras para que possam chegar ao seu total como imagem, imagens de luz e estranhamento. Característica esta também presente em vários *happenings* do final do anos 50, início dos anos 60, onde um dos objetivos era o sobressalto da platéia, o *tratamento* que os artistas dispensavam à sua platéia.

Os participantes podem espirrar água nela, arremessar moedas ou algum detergente em pó que provoca espirros. Alguém poderá fazer ruídos ensurdecedores em um tambor de óleo ou agitar um maçarico de acetileno em direção aos espectadores. [...] A platéia pode ser obrigada a se acomodar desconfortavelmente em uma sala apinhada, disputar um lugar ou ficar de pé sobre tábuas colocadas a alguns centímetros da água. Não há o menor empenho em atender ao desejo da platéia de ver tudo (KRAUSS, 1998, p. 277).

Estes exemplos e muitos outros mostram uma arte que traz o espanto como sensação primeira em suas exposições. Desconforto com certeza também faz parte deste repertório. Mas estranhamento é uma sensação que pode ser causada de diversas formas, pelo espanto, pela aversão, pela admiração. Diversos artistas têm usado desta percepção em suas poéticas, nem todos pelo desconforto, mas a maioria deixando o espectador pasmo frente sua obra.

Uma conexão pertinente nesta constelação de imagens sobre o estranhamento na arte a partir dos casulos de ouro de Duprat (ver figura 55), [...] *a repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao se disfarçar* (DELEUZE, 2006, p. 45). Este aspecto está presente na obra quando o observador percebe o paradoxo que existe entre a preciosidade e sofisticação do casulo e o aspecto repugnante da larva que o habita, e que Duprat exhibe em seus aquários, através de imagens fotográficas ou filmes que mostram o processo evolutivo da larva na confecção da peça.

Figura 55



Hubert Duprat

Casulos (1980 – 2006) - Larvas e casulos, ouro e pérolas. Dimensões: 2 a 3 cm.
 Fonte da imagem: imagem enviada pelo artista por CD.

Estes casulos são refeitos há mais de 20 anos, são a mesma obra, “repetições com diferença”, como cita o teórico Gilles Deleuze (2006), assim como o estranhamento por eles causado, que retorna na arte nos mais diversos momentos em diferentes manifestações artísticas. *A repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. [...] é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras* (DELEUZE, 2006, p. 22). São casulos que se repetem, mas são todos diferentes, todos únicos. *Pode-se sempre “representar” a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas* (DELEUZE, 2006, p. 22-23).

Esta sensação é recorrente na história da arte, assim como o encantamento frente a obras que operam pela dramaturgia do precioso, como é o caso de Hubert Duprat. Assim como a coluna de Morris opera pelo estranhamento no modo como é exibida na encenação teatral citada anteriormente (nas exposições onde o artista faz composições com esta figura, a sensação percebida pelo espectador é outra, existe um outro fio que conduz a operação poética de Morris nestes momentos), os casulos de Duprat andam

pela clave do estranhamento quando estão junto de suas larvas, deixando ver o processo pelo qual são feitos, ou apenas em companhia do inseto artesão – exibidos sozinhos engendram uma poética da joalheria, são mini-esculturas barrocas, preciosidades que remetem a outros discursos. Peças que podem trilhar este caminho pelo encantamento que estas peças provocam ao olhar mais sensível, mais atento. São pequenas gotas de ouro, lingotes e barretes, unidos a pérolas barrocas, corais e turquesas, em uma forma helicoidal, minuciosamente montados, formando desenhos e linhas ao redor do tubo que compõe o casulo. Não são jóias, mas parecem com elas, não são esculturas, mas poderiam ser, [...] *multiplicando as máscaras superpostas, inscrevendo a onipresença de Dionísio nesta superposição, colocando aí o infinito do movimento real como a diferença absoluta na repetição do eterno retorno* (DELEUZE, 2006, p. 34). Não é preciso saber da história destes casulos para que o assombro assale o observador destes trabalhos. Obras que surpreendem por sua magnitude, apesar de reduzidas dimensões. Enquanto Oldenburg usa do gigantismo para surpreender seu público, Duprat encontra na matéria e na larva o recurso para tal.

Outro artista que opera pela poética do assombro, do estranhamento, é o britânico Damien Hirst. Em uma de suas últimas criações, *For the Love of God (Pelo Amor de Deus* ver figuras 56 e 57), de 2007, o artista partiu de uma caveira humana de um homem de aproximadamente 30 anos (remetendo ao próprio artista?), do século XVIII, e sobre este crânio colocou uma camada de platina com milhares de pequenos furos onde incrustou 8.601 diamantes perfeitos, sem falhas, totalizando um peso de 1.106,18 quilates em diamantes, 2.156 gramas de platina, incluindo um diamante puro rosa límpido, em formato de péra, com 52.40 quilates, que é o centro da peça, sendo este colocado na testa da caveira.

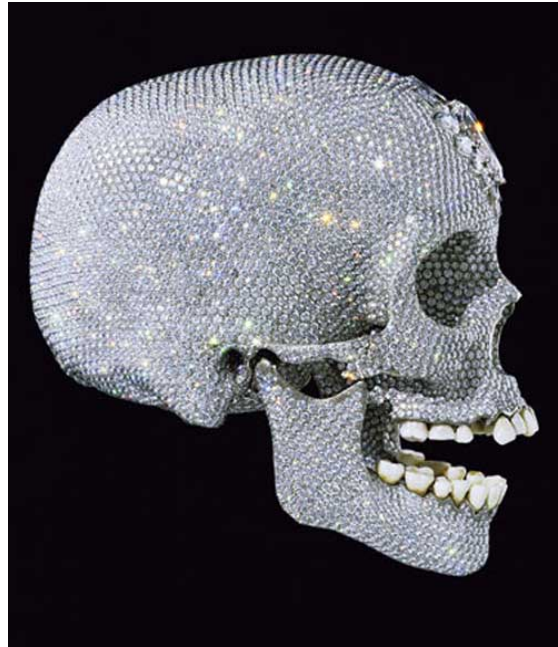
O trabalho foi feito pelos joalheiros Bentley & Skinner, de Londres, sob atenta supervisão do artista, criador da peça, que, segundo este, foi inspirada nas caveiras astecas, esqueletos humanos que eram cravadas de jóias. Hirst referencia um ritual antigo que adorna seus mortos, assim como no Egito antigo, uma apologia ao duplo, à vitória da vida sobre a morte. Em protesto à popularidade alcançada por esta obra única na história da arte contemporânea, exposta em uma galeria em Londres, a White Club Gallery, uma artista chamada Laura colocou uma réplica da caveira de diamantes, mas esta incrustada com 6.000 cristais Swarovski, no lado de fora da galeria, à noite, sobre um monte de lixo, como se fosse somente mais um objeto jogado fora, questionando, talvez, o valor desta peça que alcançou a soma de 100 milhões de dólares. *E ao tentar*

descobrir o que a escultura é, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e de sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir (KRAUSS, 1998, p. 289); este trabalho cumpre este papel, destrói e reconstrói as referências que o observador traz consigo, este tem que reformular seu repertório e repensar a arte frente a um objeto como este.

Figura 56



Figura 57



Damien Hirst

For the Love of God (2007)

Caveira humana, platina, diamantes.

Fonte das imagens: <http://www.renatosantos.com/2007/09/caveira-de-platina-com-8601-diamantes.html>

Damien Hirst é conhecido por seus trabalhos polêmicos, que causam antes de outros olhares, um certo espanto em seu público. O artista levanta questões também polêmicas a partir de suas proposições artísticas, nem sempre na ordem do precioso como no exemplo da caveira. Em um trabalho, intitulado *The Adoration* (*A Adoração* – ver figura 58), representa a cena do nascimento de Cristo em uma vitrine, com uma ovelha ajoelhada em súplica diante de um esqueleto infantil feito de prata dentro de uma incubadora. Outro exemplo é uma tela de uma série de pinturas sobre partos e biópsias, onde o artista representa o nascimento de um bebê por cesariana, em uma cena realista e de certo modo chocante, pelo menos ao primeiro olhar (ver figura 59). Hirst explora

temáticas como vida, morte, imortalidade, ciência e a própria arte, podendo-se traçar um paralelo entre seu processo e o de Duprat, posto que ambos partem de muita pesquisa para seus trabalhos e ambos unem ciência e arte em obras que causam espanto e maravilham o espectador das maneiras mais diversas. Seus trabalhos são provocativos, inesperados, surpreendentes. Frente às suas obras, o espectador é obrigado a repensar suas próprias referências, refletir sobre sua própria existência. O estranhamento é o primeiro encontro com o trabalho de Hirst, o olhar e as considerações vêm depois, quando o assombro suaviza e permite pensar novamente.

Figura 58



Damien Hirst

The Adoration (2007)

Vidro, aço, esqueleto de prata, brinquedos de criança, material hospitalar - 213,4 X 320 X 213,4 cm.

Fonte da imagem: <http://georgezix.multiply.com/reviews/item/21>

Estes são exemplos que repetem um procedimento que não é novo na arte, é um sintoma que retorna, como um recalque. *Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, [...] uma eternidade contra a permanência. Sob todos aspectos a repetição é a transgressão* (DELEUZE, 2006, p. 24). Um recurso que muitos artistas utilizam como forma de atingir um pensamento, uma reflexão, um incômodo que precisa ser trabalhado e materializado, e que só através da arte pode ser desdobrado e repensado. [...] *a descoberta, em todos os domínios, de uma potência própria de repetição, potência que também seria a do inconsciente, da linguagem, da*

arte (DELEUZE, 2006, p. 15), esta repetição a que o autor se refere é o sintoma revelado na arte, é o estranhamento como sensação primeira frente à obra. O autor diz que são “repetições com diferenças”, que a repetição “remete a uma potência singular”, é o que se pode constatar nos diversos exemplos de trabalhos que operam por esta via, obras completamente diferentes entre si, mas com uma linha condutora de percepções muito próxima, que faz com que estas imagens possam pertencer à mesma constelação. *A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença* (DELEUZE, 2006, p. 16).

Figura 59

**Damien Hirst***Birth* (2006)

Óleo sobre tela, 45,7 cm X 61 cm.

Fonte da imagem: <http://georgezix.multiply.com/reviews/item/21>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo sobre o artista plástico francês Hubert Duprat iniciou já há alguns anos. Inicialmente pela curiosidade sobre o uso do ouro como matéria plástica na arte, sendo que esta já era uma temática de interesse. A primeira idéia era de mapear o desenvolvimento da história da joalheria através da história da arte. Entendendo este ser um projeto de uma vida - e não somente uma pesquisa para um único trabalho - foram sendo feitos recortes, aprofundando-se áreas de interesse, e o foco foi centralizado no ouro como matéria na arte, não na joalheria especificamente.

Paralelo a isto havia a preocupação de alcançar um maior entendimento em arte contemporânea, assunto este cheio de vertentes e por vezes de difícil de absorver. Unindo estas duas reflexões, o próximo passo seria escolher um artista que estivesse problematizando estas questões em seus trabalhos. Neste momento apareceram os casulos de ouro de Duprat, colocando estas e muitas outras problemáticas em sua obra, falando um discurso que ia de encontro ao que estava sendo procurando e que recolocava questões da História da Arte, levantando certos sintomas que eram pungentes na arte contemporânea.

Desta forma partiu este estudo, e ao longo do trajeto outras séries foram sendo agregadas à pesquisa, enriquecendo o repertório artístico e as relações possíveis na constelação de imagens que se formou. Os autores escolhidos formaram um arcabouço teórico que possibilitou as diversas leituras e enriqueceu as análises dos trabalhos de Hubert Duprat, assim como dos artistas que acabaram fazendo parte do estudo por sua relação matéria ou conceitual com a obra do referido artista.

Durante o processo de leitura e análise de imagens ficou claro que este é um artista que prioriza a fatura, dá importância ao material escolhido, e principalmente tem uma grande preocupação com a forma e o acabamento que seu trabalho apresentará no momento de sua exibição. Um artista que surpreende pela pesquisa exaustiva que precede cada trabalho, pela quantidade de leituras que são possíveis de serem

reconhecidas em sua obra, o que demonstra claramente o anacronismo presente na imagem, o referencial histórico que atravessa sua poética, a História da Arte ressignificada e com o olhar contemporâneo viva em seus trabalhos.

Não resta dúvida de que o estudo ampliou a compreensão da arte contemporânea com seus desvios e peculiaridades, bem como o uso do ouro como matéria plástica na arte. Nem jóias, nem objetos, a finalidade do artista é acima de tudo conceitual e estética, a fim de sensibilizar ao precioso, ao suntuoso, ao luxo, e também à alquimia, à metamorfose, à transformação. Uma estreita relação entre obra e espaço, sendo que o espaço da obra é fundamental para seu desenvolvimento e fatura.

Compreender o conceito de anacronismo, conceito este que vem a desmistificar a afirmação de que as coisas se repetem, e tenta mostrar como se podem encontrar similaridades em diversos momentos da história, foi um dos maiores benefícios deste estudo, pois amplia a possibilidade de leitura das obras de arte em estudos posteriores. Entender novos modelos de temporalidades que colocam a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e retornam nesta conexão de tempos distintos, bem como daquilo que nos olha quando vemos uma imagem, daquilo que está além de sua simples aparência. Ainda, entrar em contato com o estranhamento e o efêmero na arte.

Foi constatado que nenhum grau de independência pode liberar o artista do poder da história da arte. Seja uma relação inadvertida ou deliberada, precedentes e predecessores confluem para a obra. Desta forma é que se pode falar do conceito de sagrado agregado ao ouro, pelo uso feito dele através da história, ao longo de milhares de anos.

Ao se deter na poética do ouro pelo profano - o estranhamento como método – viu-se que pensar a matéria na arte contemporânea leva a muitos caminhos, Hubert Duprat sem dúvida optou por uma poética do precioso, do revestimento, do encapsulamento, mas também do estranhamento. É necessária a distância para retirar certas obras de arte do esquecimento e reconhecer nelas a potência a que têm direito, sua latência, recolocar o sintoma que vibra e conseguir ver no mais remoto algo de muito contemporâneo, assim como entender que o contemporâneo vem carregado do mais remoto. Através destas relações e montagens, também são permitidas as

constelações atemporais, o contemporâneo olhando o contemporâneo e se reconhecendo nele, tendo em si o atravessamento da história da arte. Uma arte feita de paradoxos, conceitos inerentes ao momento atual, mas ressaltando o que retorna, uma contradição tão estranha quanto admirável, só possível neste campo vasto onde tudo é provável e tudo é possível, na arte.

É através desta distância que é possível fazer certas colocações e relações entre momentos e obras de arte, somente com este olhar de distanciamento é que se consegue compreender a amplitude da arte e sua importância - assim como as significações do ouro ao longo da história - a ponto de poder entender o sintoma que retorna na contemporaneidade revestido, travestido, disfarçado, mas sem dúvida vivo e pulsante. A arte contemporânea volta ao passado, esta volta não é aleatória, ela volta recodificada, um olhar retrospectivo que aumenta a teia de relações da obra de arte.

A história atravessa a obra de Duprat e tem peso nas escolhas poéticas deste artista que prima pelo precioso, pela manualidade e gestualidade da obra artística. A memória, legado da história, está presente na poética deste artista que não se recusa a dizer que gosta do museu, gosta do precioso, da prática do colecionador e isso é fascinante.

REFERÊNCIAS

AUDINET, E. *L'Envers du Paysage et Entretien avec Hubert Duprat*. In Magazine, n. 2, Galerie Images Nouvelles/Jean-François Dumont, Bordeaux, février 1986.

BATAILLE, Georges. *A Noção de Despesa – A Parte Maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Lascaux o El Nacimiento del Arte*. Argentina: Alción Editora, 2003.

_____. *L'érotisme*. Édition de Minuit, 1957.

BAZIN, G. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

BESSON, Christian; DUPRAT, Hubert. *Wonderful Caddis- Worm*. **Leonardo**, Vol.31, n°3, p. 173 – 177, San Francisco, juin 1998.

BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRITES, Blanca ; TESSLER, Elida (organizadoras). *O meio como ponto zero – Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4)

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura – De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2002.

BURY, J. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. RIBEIRO, Myriam A. (org.). Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

CAILLOIS, Roger. *Mimetismo y Psicastenia Legendaria*. In: *El Mito y el Hombre*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *Mante religieuse*, 1938. In: *El Mito y el Hombre*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *El Hombre y lo Sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *L'écriture des Pierres*. Genève : Albert Skira, coll. *Les Sentiers de la création*, 1970.

_____. *El Mito y el Hombre*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CALABRESE, O. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa: Edições 70, 1988.

CAVANI, Júlio. Reinterpretações do vazio. FUNDAJ - Duas exposições investigam os movimentos e sentidos da ausência e presença. *Caderno Viver*. Da equipe do DIÁRIO. In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=782&textCode=6797&date=currentDate>, com acesso em 14 de março de 2008.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2ª edição.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DEMARCO, Jacques. *La foudre, Mademoiselle*. In : **Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte**. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

_____. Impressão, Marca, Sinal. In: *L'Empreinte*. Catálogo de exposição – Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG, por Patrícia Franca.

_____. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

_____. *Venus Rajada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 2005.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUGÈRE, Isabelle. *Hubert Duprat et les trichoptères. Recherches Poétiques: L'Animal vivant dans la création*, Valenciennes, n. 9, p.80-85, Hiver-Printemps, 1999, 2000.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1991.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

_____. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

_____. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Martins Fontes, 1998.

_____. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 1993.

LAMBELET, Edouard, Dr. *Egyptian Museum Cairo – Illustrated guide of the Egyptian Museum*. 4th edition. Cairo, Egypt: Nubar Printing House, 1989.

LATREILLE, Emmanuel. *Vers un espace mythologique?*. In: **Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte**. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Textos de Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAUL, Frédéric. La bibliothèque de l'instituteur: Hubert Duprat, archéologie et macération. *Les Cahiers*: du Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, n. 72, p.57-79, Été 2000.

PISCHEL, Gina. *História Universal da arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1996, 3 vol.

PUGNET, Natacha. *Au-delà du marteau. Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte*. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

RAFFAELLI, R. e MAKOWIECKY, Sandra. Sobre a representação da natureza na pintura ocidental: Mimesis e designo interno. *Caderno de pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, Caderno nº 11, nov. 2000. 19 p.

RENIÉ, Guy-Marie. *Sedges baroques de Hubert Duprat. Première catégorie*, Vol 2, nº 3, p. 3232-35, Aramits, 1988.

RIGOU, Florence. Hubert Duprat: un fantasma de totalité. In : *Science et Art – Clinic*. 1998 – vol. 19, no 10 – pp. 655-659.

ROMERO, Pedro G. *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. 2007.

SANSEVERO, Angélica. Barroco - Percursos e Contrastes. Disponível em < <http://www.revista.art.br/site-numero-08/apresentacao.htm>>. *Revista Digital Art&* - ISSN 1806-2962 - Ano V - Número 08 - Outubro de 2007. Acesso em 16 jul. 2008.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1979.

SILVA, Maria Luísa Portocarrero F. *E-Dicionário de Termos Literários* – Edição e Organização de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>, com acesso em 23 de julho de 2008.

WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*. Introduction de Joseph L. Koerner. Paris: Macula, la littérature artistique, 2003, 162 p.

WEINTRAUB, Linda. *Hubert Duprat, In the Making: Creative Options for Contemporary Art*, **d.a.p.**, p. 174-181, New York, 2003.

WÖLFFLIN, H. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Endereços eletrônicos:

Aline Dias e Bruno Vieira - Projeto Trajetórias. In: <http://65.110.61.30/oktiva.net/1321/nota/17750>, com acesso em 14 de março de 2008.

Quase vazio - Entrevista com Aline Dias. In: <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/18536>, acesso em 13 de março de 2008.

Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0

<http://www.renatosantos.com/2007/09/caveira-de-platina-com-8601-diamantes.html>

http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/06/070612_damienhirstmostraebc.shtml

<http://georgezix.multiply.com/reviews/item/21>

<http://www.supertouchart.com/2007/07/21/techniquethe-making-of-damien-hirsts-diamond-skull/>

<http://www.theaestheticpoetic.com/?s=Damien+Hirst+>

<http://diversao.uol.com.br/ultnot/2007/08/30/ult26u24705.jhtm>

http://www.europa47.org/anglais/pageanglais/sight_seeing/town_nerac.htm, acessado em 17/12/2007, 10h 16min.

<http://www.nimes.fr/index.php?id=330>, acessado em 17/12/2007, 11h 38min.

<http://www.ot-nimes.fr/>, acessado em 17/12/2007, 11h 41min.

ARTE BIZANTINA. Disponível em: www.historiadaarte.com.br, com acesso em 10 de maio de 2008.

<http://www.meusestudos.com/artes-plasticas/arte-bizantina/arquitetura-bizantina.html>

http://www.ayasofya.com.br/imagens/maria/maria_01.jpg

<http://www.arteguias.com/bizantino.htm>

<http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

<http://www.tam.itesm.mx/art/bizancio/ca5.gif>

<http://www.arikah.net/commons/en/5/56/SanVitale13.jpg>

http://www.starnews2001.com.br/Aleijadinho/barroco_brasileiro.html.

<http://www.starnews2001.com.br/Aleijadinho/sao-francisco.htm>

<http://www.starnews2001.com.br/Aleijadinho/ordem-terceira.html>

Catálogos de exposições:

C'est pas la fin du monde, une exposition sur l'art des années 80 (Rennes), septembre 1992.

Sophie Legrandjacques - *Hubert Duprat*. pp 175-176.

ANEXOS

ANEXO I

LISTA DE EXPOSIÇÕES DO ARTISTA

Biografia organizada e enviada pelo artista.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1985 Réfectoire des Jacobins (préfiguration du Musée d'art moderne), Toulouse.

1986 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.

1988 Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.

1989 Galerie de la villa, Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice.

Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.

A.P.A.C., Centre d'art contemporain (com Pascal Convert), Nevers.

1990 La Criée, halle d'art contemporain, Rennes.

1992 Hôtel Saint-Simon, Frac Poitou-Charentes, Angoulême.

Galerie Jean-François Dumont, Bordeaux.

Hôtel des arts - Fondation nationale des arts (com Alain Séchas), Paris.

1994 Le Creux de l'Enfer, Thiers.

Galerie du Collège Marcel Duchamp, Châteauroux.

1995 La Chaufferie, galerie de l'Ecole des arts décoratifs, Strasbourg.

Neuerraachenerkunstverein, Aachen.

Galerie studio 20, Moscou, Rússia.

Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice.

1996 Le Parvis, Pau.

Villa Formose, Ecole d'Art et de Communication, Pau.

1998 Musée Picasso, Antibes.

Frac Limousin, Limoges.

1999 Mamco, Genève.

Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, Monique, Alemanha.

2000 Monk Parakeet, Chicago, USA.

Decimus Magnus Art, Bordeaux.

Galerie Annie Gentils, Antuérpia.

2001 Sale Arte Contemporaneo Luis Miro Quesada Garland, Miraflores – Lima, Peru.

Zero, Piacenza.

2002 Galerie du Cairn, Musée-promenade, Digne-les-Bains.

2005 Galerie Art Concept, Paris.

2008 Centre International d'Art et du Paysage. Vassivière.

2009 Frac Languedoc-Roussillon. Montpellier.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

1983 *Avant travaux, Emotions en Aquitaine I*, Drac Aquitaine, Bordeaux.

1983-84 *A Pierre et Marie, une exposition en travaux*, rue d'Ulm, Paris (episódios 3, 4 e 9).

1984 *Le Vivant et l'artificiel*, Hospice Saint-Louis, Avignon.

Lumières et sons 84, Château de Biron, Dordogne.

1985 *Translation, Danae*, Pouilly.

Musée imaginaire de l'archéologie, Château de Campagne (Dordogne).

1986 *Ateliers internationaux des Pays de la Loire*, Abbaye royale, Fontevraud.

Exposition d'été, Galerie J.-F. Dumont, Bordeaux.

Point triple, Drac Limousin, Limoges.

Nature de l'art (obras do Frac des Pays de la Loire) Artothèque, Angers.

1986-87 *Affected machines / Machines affectées,*

Nexus contemporary art center Atlanta, Atlanta, USA.

Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, USA.

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.

1987 *Du goût et des couleurs,*

Château Pichon-Longueville, Pauillac.

Centre national des arts plastiques, rue Berryer, Paris.

Animal art, Steirischer herbst'87, Gratz.

14/16 rue des Petits-Hôtels (com Michel Aubry, Pascal Convert, Nathalie Talec), Paris.

Manierismus subjectiv. Galerie Krinzinger, Viena, Áustria.

Bestellungen an forum fur aktuelle Kunst, Innsbruck.

1988 *Aubry, Convert, Duprat, Mogarra*, Château des ducs d'Epéron, Cadillac.

Objecto y realidad, vision del arte frances, Inter Arte, Valencia.

1989 *Les grands formats* (obras do Frac Champagne-Ardennes), Musée Rimbaud, Charleville-Mézières.

Pas à côté, pas n'importe où 4, Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice.

Collections pour une région, Capc musée d'art contemporain, Bordeaux.

Fnac, acquisitions 1988, Centre national des arts plastiques, rue Berryer, Paris.

1990 *Artistes de la galerie J.-F. Dumont*, Bordeaux.

Transit, galerie J.-F. Dumont, usine Vitarex, Marseille.

A la manière d'eau (oeuvres du Frac Pays de Loire), Abbaye de Bouchemaine.

1991 *Changement de Direction*, Hôtel des arts - Fondation nationale des arts, Paris.

L'amour de l'art, Halle Tony Garnier, Biennale de Lyon.

Europa Nieznana, Palac sztuki TPSP, Krakow.

1992 *1968*, l'Usine, le Consortium, Dijon.

Oeuvres du Frac Pays de la Loire, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Through the view finder, De Appel Foundation, Amsterdam.

C'est pas la fin du monde, une exposition sur l'art des années 80,
Université de Rennes II, Rennes.

Galerie Faux Mouvement, Metz et C.A .C, Herouville Saint Clair.

Ecritures de Lumière, Frac, Reims.

1993 *Curios et Mirabilia*, Château d'Oiron.

Entrevues, Palais de la radio et télévision belge, Bruxelles, Belgique.

Kiki the last, Galerie Art Concept, Nice.

Lieux de la vie moderne, Centre d'Art, Le Quartier, Quimper.

Couleur-Lumière, Halle aux blés, Saint-Malo.

1994 *Panoptique*, Oeuvres du Frac Auvergne, Galerie Eole, Montpellier.

Galerie J.F. Dumont, Bordeaux.

HyperCentre d'art, La Criée, Halle d'Art Contemporain, Rennes.

Le Jardin des Senteurs, Villa Pams, Collioure.

Grreen, Galerie Torch, Amsterdam.

Galerie Sparta, Chagny.

Collation - collections, Réfectoire des Jacobins, Toulouse.

1995 *Vagabondages*, Centre d'Art contemporains, Castres.

Collection, Frac Limousin, Limoges.

Dessine-moi une montagne, Ecole des Beaux-Arts, Quimper.

Collection, fin XX, Frac Poitou-Charentes, Confort Moderne, Poitiers.

Maison-Cerveaux, Frac Champagne-Ardenne, Le Collège, Reims.

Artistes de la galerie, Galerie J-F Dumont, Bordeaux.

Réalité décalée, oeuvres du Frac Bretagne, Galerie du TNB, Rennes.

1996 *Objets déclencheurs de formes*, Ecole des Beaux-Arts, Tours.
Esprits animaux, Oeuvres du Frac Languedoc-Roussillon, Palais des Beaux Arts, Toulouse.

Oeuvres photographiques du Frac Poitou-Charente, Espace Ecureuil, Niort.

Réalité décalée, Oeuvre du Frac Bretagne, L'Imagerie, Lannion.

De la nature, Le Parvis, Tarbes et Pau.

Panoramas, 1981-96, Collection Frac Bretagne, Grand hôtel du golf et des panoramas, Saint Briac.

Galerie du placard, Saint Briac.

Morceaux Choisis-I, Frac Bourgogne, Dijon.

1997 *La tête dans les étoiles*, Centre culturel Aragon, Oyonnax.

Flore et faune, de la nature avant toute chose, Espace Riquet, Béziers.

Images, objets, scènes, quelques aspects de l'art en France depuis 1978.

Cnac Magasin Grenoble.

The Contemporary Art Center of Vilnius, Lithuanie.

Art Museum of Estonia, Tallinn, Estonie.

The lost Ark, C. C. A, Glasgow.

De nature, Frac Corse, Corte.

L'Empreinte, Centre Georges Pompidou, Paris.

Ein dach für alle, Galerie der Künstler, Munchen.

Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Alemanha.

Um tecto para todos, Camara de Matusinhos, Matusinhos.

1998 *Icare*, La Villa du Parc, Annemasse.

Usages contemporains de la photographie, Centre de photographie de Lectoure.

Être Nature, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Animal, Anima, Animus, Porin Taide Museo, Finlândia.

Museum voor Modern Kunst, Arnhem.

Organic, Palais des arts, Toulouse.

1999 *Un certain art de vivre*, ATA Centre d'Art Contemporain, Sofia.

Centre d'Art Contemporain, Le Bain Starinna, Plovdiv.

Galerie Municipale, Varna.

Musée du Banat, Timisoara.

Collection Cartier, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal.

Eclipses, Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, Strasbourg.

Dards d'Art, Musée Réattu, Arles.

Cabinet de Curiosités, Musée des Beaux-Arts, Lons le Saunier.

Espace, modes d'emploi, Passerelle, Centre d'Art, Brest.

L'été Indien, Frac Languedoc-Roussillon, Montpellier.

Animal, Anima, Animus. P.S.I , New-York, USA.

Collection Cartier, Centro Arte Contemporanea Palazzo delle Papesse, Siena, Itália.

Les Coups, Frac Bourgogne, Dijon.

2000 *Parcours Saint Germain des Près*, Paris.

Bluecoat Display Centre, Liverpool, Inglaterra.

Collection Cartier, Citadelle de Saint Florent, Haute Corse.

La Collection photographique des Abattoirs, Galerie Municipale du château d'eau, Toulouse.

Collection été (Frac Lorraine), Musée Départemental Epinal.

Une suite décorative: 3ème mouvement, Frac Limousin, Limoges.

Vue imprenable sur la scène, Frac Auvergne, Clermont-Ferrand.

Natural Blues, Zero, Arte Contemporanea, Piacenza.

Scènes animalières, Frac Franche-Comté, Musée des Beaux Arts de Lons-le-Saunier.

Bricolages?, Oeuvres du Frac Bourgogne, Musée des Beaux Arts de Dijon.

Gratture, biffures et incisures, Domaine de Kerguéhennec.

L'Objet de la Présence. L'Arteppes, Annecy.

2001 *La Sculpture au pied du mur* (obras do Frac des Pays de la Loire),
Salle de la Scomam, Laval.

troubler l'écho du temps. Musée d'Art Contemporain, Lyon.

Azerty, Centre Georges Pompidou, Paris.

2 Fois plus de plaisir, Maison des Arts, Pessac.

Vrai que nature, CAPC musée, Bordeaux.

Mélanges, Domaine de Kerguéhennec.

Comme à la maison, École Supérieure d'Arts de Lorient.

Dévoler, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne.

Schaal et Maat, Bos Van Ypeij, Tytsjerk.

Proximités, Melle.

Oeuvres d'arbres, Musée des Beaux Arts, Pau.

L'Oeuvre du temps, Atelier Legault, Pouancé.

Accrochage, Galerie Guy Bärtschi, Genève.

2002 *Quattro Venti*, Manciano.

Obras de Arboles, Centro Cultural "El matadero", Huesca.

Voilà la France, Caraglio.

La conquête de l'air, une aventure dans l'art du XX^e siècle, Les Abattoirs,
Toulouse.

Dévolér, Mùcsarnok, Budapest.

2003 *Imago*, Musée des Beaux-Arts de Dole.

Falsa innocència, Fundacio Miro, Barcelona, Espanha.

Ateliers, galerie du TNB, Rennes.

L'équilibre du chaos ou l'expression des passions, centre Culturel,
Sablé-sur-Sarthe.

De l'homme et des insectes, Jean-Henri Fabre, Espace EDF Electra, Paris.

Collections sans frontières, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea,
Turin, Itália.

Overview, BildMuseet, Umea.

Galerie Annie Gentils, Anvers.

Trésors Publics, Palais des Papes, Avignon, Musée des Beaux Arts, Nantes.

2004 *O estado das Cousas*, Marco, Vigo.

Bienvenue à Entropia, Vassivière.

El arte como va, el arte como viene, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Espanha.

2005 *Double vue*, Eglise Saint-Joseph, Pontivy.

Schattenspiel, Kunsthalle Zu Kiel.

El estado de las cosas. Centro Museo Vasco de Arte Contemporaneo, Espanha.

Chassez le naturel, Château de Chambord.

Shodow play, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense.

Les vsiteurs, Château de Carcassonne.

2006 *Naturalia*, Galerie Futura de Prague.

East Bohemian Gallery of Fine Arts, Pardubice.

Anagramme, Musée des arts contemporains, Hornu.

Schatten Spiel, LandesGalerie, Linz.

La force de l'Art, Grand Palais. Paris.

Chers amis, Domaine de Kerguéhennec.

Les fils de Marcel, C.R.A.C. Sète.

The Idea of the animal; RMIT Gallery Melbourne.

Extraits, Douze oeuvres d'une collection privée. LIA. Grenoble.

Terminator, 40mcube, Rennes.

2007 *L'appartement*. Obras da coleção do Frac Bretahne. L'imagerie. Lannion.

A travers le miroir. Obras da coleção do Frac Auvergne. Les Ecuries. Aurillac.

Les Inattendus. Musée Départemental d'arts et traditions populaires. Champlitte.

Merveilleux! d'après nature. Château de Malbrouck.

2008 *Chassé le naturel.* Obras do Frac des Pays de la Loire. Musée Milcendeau. Soullans.

Le cabinet des merveilles. Galerie d'Art du conseil général des Bouches-du-rhône.
Aix-en-Provence

Gorge profonde de Gargantua. La dégelée Rabelais. Site du Pont du Gard.

Pronostications. La dégelée Rabelais. Espace Louis-Feuillade/ Abric. Lunel.

Coquillages et ctustacés. Miam. Sète.

Du jardin au cosmos. Espace d'art concret. Mouans Sartoux.

Part of the process 3. Zero. Milão, Itália.

2009 *Le travail de rivière.* Le Crédac Galerie Fernand Léger. Ivry-sur-Seine.

Considérations inactuelles. Domaine de Kerguéhenec.

On a marché sur la lune.. Communs du château de Tanlay.

ANEXO II

BIBLIOGRAFIA SOBRE HUBERT DUPRAT

Lista de referências organizadas pelo artista e enviadas como suplemento de pesquisa para esta dissertação.

Hubert Duprat - Moments d'une demarche. Préfiguration du Musée d'Art Moderne et de la Création Contemporaine réfectoire des Jacobins (Toulouse), 1985.

Alain Mousseigne - *Récit, images et couleurs de la chambre noire d'Hubert Duprat.*

Ramon Tio Bellido - *Hubert Duprat: Le Réel Décalé.*

Hubert Duprat - In: Magazine n° 2, Galerie Images Nouvelles/Jean-François Dumont (Bordeaux), février 1986.

Éric Audinet - *L'envers du paysage e Entretien avec Hubert Duprat.*

Hubert Duprat - Galerie Jean-François Dumont (Bordeaux), 1988.

Ramon Tio Bellido - *Le motif, le moteur, le modèle.*

Hubert Duprat - Hôtel des Arts (Paris), La Criée (Rennes), Villa Arson (Nice), Galerie Dumont (Bordeaux), 1991.

Christian Besson - *La Phrygane, la merveille et le monument.*

Catherine Perret - *L'atelier de Duprat.*
 Jean- Marc Poinso - *Hubert Duprat: Sujet et mobile.*

Hubert Duprat - Frac Poitou-Charentes (Angoulême), 1992.

Michel Assenmaker - *Notes et lectures à partir des photographies d'atelier (1983/86) d'Hubert Duprat.*

Hubert Duprat - Musée Picasso (Antibes), Mamco (Genève), Frac Limousin (Limoges), 1998.

Maurice Frechuret - *À la fois, la racine et le fruit.*
 Stephen Bann - *Le jeu curieux d'Hubert Duprat ou, pourquoi un trichoptère vaut dix chameaux.*
 Roland Recht - *Ces artistes découragés de rivaliser avec l'art.*
Hubert Duprat - Sale Arte Contemporaneo Luis Miro Quesada Garland (Miraflores-Lima), 2001.

Maribel Koeniger - *Camàra oscura, Salon Azul, Estuche dorado.*
 Françoise Chaloin - *Cuatro obras, cuatro notas.*
 Ramon Tio Bellido - *Lima/Cuzco/Lima o Hubert Duprat en el Altiplano.*

Hubert Duprat Theatrum - Collection reConnaître , RMN, Musée départemental (Digne), 2002.
Il filature (Caraglio), 2002 (Édition Italienne).

Christian Besson - *Dupratis Theatrum.*
 Louis Chatel - *Dupratis Mirabilis Artis Thesauri Mystagogus.*

Une oeuvre de Hubert Duprat - Collection Iconotexte, Éditions Muntaner (Marseille), 2008.

Thierry Davilla – *Incipit.*
 Jacques Demarcq - *La foudre Mademoiselle.*
 Jean-François Dumont et Inigo de Satrustegui - *Causar/cause.*
 Anne-Laure Even - *Pour croire (encore) à la magie du reel.*
 Emma- Charlotte Gobry-Laurencin - *Les métamorphoses du masque.*
 Emmanuel Latreille - *Vers un espace mythologique?*
 Natacha Pugnet - *Au delà du marteau.*
 Didier Semin - *La beauté patiente; e Mélancolie cyclopéenne.*

Artigos:

Alain Mousseigne. *Récit, images et couleurs de la chambre noire d'Hubert Duprat*, **Pictura edelweiss** (Toulouse) n°5, 1984. pp 106-107.

Didier Arnaudet. *Du réel à la lumière*, **Vie des Arts** (Montréal) n° 124, sept. 1986. p 52.

Jean-Luc Parant. *Les animaux invisibles*, **Pictura magazine** (Toulouse) n° 4, printemps 1987. p 37.

Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, la tentation de l'image*, **Gironde magazine** (Bordeaux) n°13, 1988. p 48.

Guy-Marie Renié. *Sedges baroques de Hubert Duprat*, **Première catégorie** (Aramits) Vol 2, n° 3, 1988. pp 32-3523.

Didier Arnaudet. *Le jeu de l'atelier*, **Artefactum** (Antwerpen), n°28 avril 1989. pp 28-29.

Didier Arnaudet. *Entre image et sculpture*, **New art** (Paris), n°4 été 1989. pp 54-55.

Ramon Tio Bellido. *Portrait*, **Beaux-Arts magazine** (Paris) n°77 mars 1990. pp 122-123.

Christian Besson. *Hubert Duprat, D'où est-ce ?* (Bordeaux) n°3, 1990.

Christian Besson. *La Phrygane, la merveille*, **Alliage, l'animal et l'homme**, (Nice) n°7 et 8, 1991. pp 30-39.

Jean-Marc Poinot. *Hubert Duprat: sujet et mobile*, **L'atelier sans mur**, **ArtEdition**, (Villeurbanne) 1991. pp 186-195.

Olivier Deshayes. *Hubert Duprat ou l'équivoque de la représentation*, **Le Festin** (Bordeaux) n° 11, 1992. pp 110-115.

Mo Gourmelon. *Concrete Excess, The Art of Hubert Duprat*, **Arts Magazine** (New York) jan 1992. pp 42-45.

Mo Gourmelon. *L'excès de concret*, *Écrits sur l'art contemporain*, **Éditions Espace Croisé** (Lille), 2004.

Igor Javutich. *Le mur sensible*, In: **Cyclope** (Mialet) n° 10, été 1992. pp 32-35.

Jean-Luc Parant. *A la recherche de l'invisible. L'histoire que me raconte l'oeuvre d'Hubert Duprat*, **Galerie Dumont** (Bordeaux), juin 1992.

Michel Assenmaker. *Hubert Duprat*, **Forum** (Antwerpen) n° 17, mars-avril 1993. pp 102-104.

Frédéric Bouglé. *Hubert Duprat, du champ d'expérimentation à la théorie du chantier*, **Feuille d'information du Creux de l'Enfer** (Thiers). Juillet 1994.

Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, un art de couper et d'isoler*, **Art Press** (Paris) n° 198, janvier 1995. pp 33-36.

Maribel Königer. *Camera obscura, salon bleu, chambre claire, étui doré*, **El Guia** (Barcelone) n° 6/7 Éditions: française, espagnole, anglaise, février 1995.

Maribel Königer. *Hubert Duprat im Kunstverein*, **Kunst - Bulletin** (Zurich) n°5, mai 1995. pp 34-35.

Manuela Vergoossen. *Mückenlarve aus der Wunderkammer*, **Artefact** (Aachen) n° 18, mai 1995. p 5.

Françoise Chaloin. *La perception n'a pas d'objet*, **Cahiers Arts et Sciences** (Bordeaux), n° 2, 1995. pp 130-143.

Eko Sato. *Hubert Duprat*, **Brutus** (Tokyo), octobre 1995.

Maribel Königer. *Made in gold*, **Cosmopolitan** (Munich), août 1996. p 24.

Inigo de Satrústegui. *Larves aquatiques de Trichoptères par Duprat*, **Beaux-Arts** (Paris) n°154, mars 1997. pp 94-95.

Christian Besson. *Les insectes orfèvres*, **Pour la science** (Paris), n°233, mars 1997. pp 108-109.

Emmanuel Latreille. *Cassé-collé*, In: **Hors d'Oeuvre** (Dijon), n°0, 1997. p 3.

Christian Besson e Hubert Duprat. *Wonderful Caddis - Worm*, **Leonardo** (San Francisco), Vol.31, n°3, juin 1998. pp 173-177.

Frédéric Paul. *Hubert Duprat*, **Feuillet de l'exposition Hubert Duprat**, Frac Limousin (Limoges), 1998.

Florence Rigou. *Hubert Duprat: un fantasme de totalité*, **Clinic** (Vélizy-Villacoublay), Vol 19, n°19, 1998. pp 655-659.

Jean-Jacques Cournut. *Casque d'or*, **Le Canard du pêcheur** (Paris), n°58, Février 1999. pp 62-63.

Ami Barak. *Hubert Duprat, la racine et le fruit, à la fois*, **Kunst-Bulletin** (Zurich), n°5, mai 1999. pp 30-31.

Anna Hörnig. *Fliegen schmücken sich mit gold*, **Neue Revue** (Hamburg), n° 19, 6 mai 1999. pp16-17.

Jerôme Delafosse. *Incroyable, cette larve va devenir un bijou*, **V.S.D** (Paris), n°1145, 5 au 11 août 1999. pp 60-63.

Herve Aubron. *Le geste, le lieu et l’empreinte: Hubert Duprat*, **Vertigo** (Paris), n°19 , 1999. Pp 105-107.

Michel Tournier. *Hubert Duprat ou la nature compromise*, **Patek Philippe - The International magazin** (Londres), n°7 mai, 2000.

Éditions française, anglaise, allemande, chinoise, japonaise, russe, espagnole, italienne, pp 10-13.

Isabelle Fougère. *Hubert Duprat et les trichoptères*. **Recherches Poiétiques**. La place de l’animal vivant dans la création (Valenciennes), juin 2000.

Frederic Paul. *Hubert Duprat: La bibliothèque de l’instituteur*, **Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou**. (Paris) n°72, été 2000. pp 56-79.

Maribel Koniger. *Camera Obscura, Salon bleu, Chambre claire, étui doré*, **Kunstforum**, n° 151, été 2000. pp 262-273.

Ramon Tio Bellido. *Les bêtes d’Hubert Duprat*. **Collezionisni**, N°3, Periodico Del Palazzo Delle Papesse (Siena), Printemps 2000.

Inigo de Satrustegui. *About insects and jewellery*, **Antwerpen facets** (Antwerpen), n°36, janvier 2001. pp 44-45.

Letizia Ragaglia. *Naturalia et mirabilia*, **Feuillet Galeria Zero** (Piacenza), Mai 2001.

Inigo de Satrustegui. *Hubert Duprat ou l’atelier sans fin*, **Les carnets de Tournefeuille** (Montolieu), 2003. pp 59-70.

Linda Weintraub. *Hubert Duprat, In the Making* (Creative Options for Contemporary Art), **d.a.p** (New York), 2003.

Linda Weintraub. *Hubert Duprat, How Today’s Artists think and work*, **Thames & Hudson** (Londres). 2003.

Natacha Pugnet. *Les métiers d’Hubert Duprat*, **Les Figures de l’art** (Pau), n°7, 2004. pp 443-461.

Hubert Duprat, Offshore (Montpellier) n°10, mars 2006.

Christan Besson. La phrygane, la merveille et le monument. *Le cabinet de Hubert Duprat 1983-1991*, **Abductions. Mamco** (Genève), juin 2006. pp 41-74.

Christian Besson. *Une épée “historiée”*, **L’épée d’Académicien de Roland Recht, Collège de France** (Paris), février 2006.

Emma Gobry-Laurencin. *Les antres baroques d’Hubert Duprat*. **Mémoire de DEA d’Histoire de l’Art Contemporain. Université de Paris I Panthéon Sorbonne**. Septembre 2006. tapuscrit.

Jeffrey Kastner. *Trichoptera*. **Cabinet** (New-York). n° 25. Avril 2007.

Joachim Bessing. *Trichoptera*. **Quest** (Berlin). n° 29. Janvier 2008.

Jun Liu. *Un art de la vie*. **Meiyuan** Journal of Luxun Academy of Fine arts (Shenyang), n°1, 2008.

Anne Lamalle. *Je casse pour voir à l'intérieur de la matière*. **Arts Magazine** (Paris), n°26. Juillet-Août 2008.

Roland Recht. *Ces artistes découragés de rivaliser avec l'art - Point de fuite: les images, des images, des images*. **Ensba** (Paris), 2008.

Anonyme. *Zen cassé collé, coupe cloué...* **Nouvelles clés** (Gordes), N°60, décembre 2008/janvier 2009.

Emma C. Gobry-Laurencin. *Les bêtes*. Images cachées. **Art Press 2** (Paris), n°13, 2009.

Artigos decorrentes de exposições individuais:

Jean-Paul Thibaudat. *Duprat, l'homme au cocon d'or*, **Libération** (Paris), 18 jui, 1984. p 23.

Sylvie Couderc. *Hubert Duprat, Visions piégées pour images nouvelles*, **Kanal** (Paris), n° 17/18, 1986. pp 32-33.

Dominique Godfrey. *Hubert Duprat, l'alchimiste*, **Sud-Ouest Dimanche**. n° 1902 (Bordeaux), 9 fév, 1986. p 52.

Dominique Dussol. *Les étoiles en plein jour*, **Sud-Ouest** (Bordeaux), 18 février, 1986.

Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, Galerie Image nouvelles*, **Art Press** (Paris), n° 101, mars 1986.

Dominique Dussol. *Les spéculations d'Hubert Duprat*. In: **Sud Ouest** (Bordeaux), 31 mai, 1988.

Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, Galerie Jean-François Dumont*, **Art Press** (Paris), n° 127, juillet 1988. p 80.

Gérard Sendrey. *Hubert Duprat, galerie Dumont*, **Artension**, n° 3, avril 1988.

Dominique Dussol. *Hubert Duprat, hors cadre*, **Sud-Ouest** (Bordeaux), 11 avril, 1989.

Hervé Gauville. *Les lieux communs de Duprat*, **Libération** (Paris), 26 février, 1990.

- Jean-Marc Huitorel. *Hubert Duprat, La Criée, Rennes, Kanaln° 6*, 1990.
- Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, La Criée, Rennes, Art Press* (Paris), n°146, avril 1990. p 90.
- Hervé Legros. *Hubert Duprat, Alain Séchas, Hôtel des Arts, Art Press* (Paris), n° 168, avril 1992. p 84.
- Brigitte Ollier. *Coupé c'est cloué, Libération* (Paris), 2 juillet, 1992. p.39.
- Philippe Piguet. *Le tour de France en quinze étapes, Galeries Magazine* (Paris), n° 49, été 1992. p 67.
- Patricia Brignone. *Hubert Duprat, Galerie Dumont, Hôtel Saint Simon, Artefactum*, n°46, décembre 1992. p 37.
- Frédéric Bouglé. *Un artiste français exploite les trichoptères, Commerçant Daily* (Moscou), 22 août, 1999. p 13.
- Philippe Piguet. *Hubert Duprat, le Creux de l'enfer, L'Oeil*, n°464 (Paris), septembre 1994. p 20.
- Maria Le Mouellic. *Duprat réécrit le monde, Beaux Arts Magazine* (Paris), n°126, septembre 1994. p 108.
- Patricia Brignone. *Hubert Duprat, le Creux de l'Enfer, Parachute* (Montréal), n°77, janvier 1995. p 33.
- Philippe Régnier. *Le rapport au monde, Limelight*, n° 39 (Strasbourg), juin 1995. p 33.
- Philippe Piguet. *L'art chrysalide d'Hubert Duprat, L'Oeil* (Paris), n°495, avril 1998. p 18.
- Didier Lestrade. *Starship trooper, Têtu*, n°23 (Paris), avril 1998. p 6.
- Inigo de Satrustegui. *Duprat, oeuvres en vie, Beaux Arts* (Paris), n° 167, avril 1998. p 26.
- Jacques Gantiè. *Hubert Duprat: un silence d'or, Nice-Matin* (Nice), dimanche, 17 mai, 1998.
- Letizia Dannery. *Les inédits de Duprat, Le guide de l'Express* (Paris), du 30 avril au 6 mai, 1998.
- Philippe Dagen. *Hubert Duprat, trichoptère très évolué, Le Monde* (Paris), 28 Mai, 1998.

- Dominique Blanc. *L'ébauche d'un malentendu*, **Connaissances des Arts** (Paris), n°556, Décembre 1998. p 22.
- Philippe Régnier. *Duprat explore le monde*, **Le Journal des Arts** (Paris), n°72, 1998.
- Christian Simenc. *Hubert Duprat*, **Marie Claire Maison** (Paris), n°346, 1998. p 76.
- Sophie Roulet. *Insectes designers*, **Archicrée** (Paris), n°284, 1998. p 10.
- Didier Arnaudet. *Hubert Duprat*, **Art Press** (Paris), n°243, Février 1999. pp 78-79.
- Anonyme. *Des portes-bois en or*, **Le p cheur de France** (Paris), n°186, Janvier 1999.
- Anonyme. *Hubert Duprat   Limoges*, **Intramuros** (Paris), n°80.
- Mireille Descombes. *Sous le règle d'Hubert Duprat*, **L'Hebdo** (Genève), 19 Mars, 1999. p 20.
- Samuel Herzog. *Wunderkammer mit Insekten*, **Neue Zürcher Zeitung**, 27 Avril, 1999.
- Andrea M hlberger. *Der heilige geist als kunstwerk*, **Süddeutsche Zeitung** (München), 30 Août, 1999. p 14.
- Sonja Vodicka. *Die natur als k nstler*, **Münchner Merkur** (München), 24 Août, 1999.
- Erika Babnik. *Hubert Duprat*, **M ncher Stradtmagazin** (München), Août, 1999. p 65.
- Jas Florizoone. *Insecten in haute-couture*, **Standaard** (Bruxelles), 22 Décembre, 2000.
- Dominique Godfrey. *Duprat, la presque-nature*, **Sud-Ouest** (Bordeaux), 28 Décembre, 2000.
- Didier Arnaudet. *Hubert Duprat, l'évidence et l'énigme*, **Gironde Magazine** (Bordeaux), Décembre 2000.
- Ketty Cadillo. *Hubert Duprat: Variedad Artistica*, **Expresso** (Lima), 15 Janvier, 2001. p 2.
- Diego Otero. *El Hombre Puente*, **El Comercio**, supplément El Dominical (Lima), 21 janvier, 2001. p 8-9.
- José Gabriel Chueca. *Bizarro*, **El Comercio**, supplément Luces (Lima), 14 Janvier, 2001. p 1.
- Anonyme. *Hubert Duprat sorprende Lima*, **Gestion** (Lima), 18 janvier, 20001. p 24.
- D.C.M. *Manipulador de tres reinos*, **Oiga** (Lima), 19 janvier, 2001. p 82.

- Francisco Zeballos. *El Arte de los Tricópteros*, **El Peruano** (Lima), 15 janvier, 2001. p 14.
- Anonyme. *Boton Francés*, **Careta** (Lima), 25 Janvier, 2001. p 71.
- Elida Roman. *El arte de la naturaleza*, **El Comercio** (Lima), 10 Février, 2001.
- S de Ferrari Lercari. *En el dominio libre de la materia y la pintura como mirada interior*, **El Expresso** (Lima), 4 Février, 2001. p 7.
- Eugenio Gazzola. *I tricópteri nuatono tra oro e pietre preziose*, **Liberta** (Piacenza), 28 Avril, 2001.
- Marco Senaldi. *Hubert Duprat*, **Flash Art** (Milano), n°228. pp 147-148.
- Marinella Paderni. *Hubert Duprat*, **Tema Celeste** (Milano), Juillet - Septembre 2001. p 107.
- Raffaello Becuci. *Piacenza*, **Juliet** (Trieste), n°103, 2001. p 76.
- Coriette Glass. *Hubert Duprat, l'alchimiste*. **Guide Beaux-Arts** (Paris), Été 2008.
- Hélène Pommier. *Vassivière, coeur de "Massive Centrale"*. **Le Populaire du Centre**. (Limoges), 6 juillet, 2008.
- Barlier Bruno. *Au fond du lac, une pierre dort*. **La Montagne** (Limoges), 23 juillet, 2008.
- Emmanuelle Lequeux. *Hubert Duprat, alchimiste du monde minéral*. **Le Monde** (Paris), 22 août, 2008.
- Anonyme. *Massive centrale. Minéralisation d'Hubert Duprat*. **Art Actuel** (Paris), n°58, septembre-octobre 2008.
- Anonyme. **Beaux –Arts** (Paris), n°291, septembre 2008.
- Simenc Christian. *Gemmologic Park*. N°286. **Le Journal des Arts** (Paris), 5 septembre, 2008.
- Guehenneux Lise. *Poésie dans l'île*. **L'Humanité** (Paris), 23 septembre, 2008.
- François Graveline. *Hubert Duprat: Les tours et les detours de la matière*. **Le Populaire du Centre** (Clermond-Ferrand), 21 décembre, 2008.
- Anne-Lou Vicente. *Hubert Duprat: Artefactory*. **Particules** (Paris), n°22, décembre 2008/janvier 2009.
- Alexandre Mare. *Hubert Duprat - Vassivière-en-Limousin*. **Art Press** (Paris), n°352, janvier 2009.

Catálogos de exposições coletivas:

Avant travaux, Emotions en Aquitaine 1, Drac Aquitaine, (Bordeaux), 1983.

Le Vivant et l'artificiel, Hospice Saint-Louis (Avignon), 1984.

Le Musée imaginaire de l'archéologie, Château de Campagne (Périgeux), 1985.

Translation, Danae (Pouilly), 1985.

Ateliers internationaux des Pays de la Loire, Abbaye royale (Fontevraud), 1986. pp 10-11.

A Pierre et Marie, une exposition en travaux, rue d'Ulm (Paris), 1986.

Affected machines / Machines affectées, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix (Les Sables d'Olonne), n°26, 1986.

Ramon Tio Bellido - *Machines Affectées*.

Elisabeth Lebovici - *sans titre*.

Didier Semin - *Regrets sur notre vieille broyeuse de chocolat*.

Eric Audinet - *Cette lumière qui tombe dans la nuit de l'atelier*.

Nature de l'Art (Angers), 1986.

Mario Toran - *La nature de l'Art*.

Point triple (Limoges), 1986.

Guy Tortosa - *Préface*.

Du goût et des couleurs (Bordeaux), 1987.

Ramon Tio Bellido - *Hubert Duprat au château Pichon Longueville*.

Animal art, Steirischer herbst'87 (Gratz), 1987.

Eric Audinet - *Hubert Duprat*.

Manierismus subjectiv, Galerie Krinzinger (Vienne), 1987.

Eric Audinet - *Hubert Duprat*.

14/16 rue des Petits-Hôtels (Paris), 1987.

Objecto y realidad, vision del arte frances (Valencia), 1988.

Ramon Tio Bellido - *Objet et Image (approximation sur l'art français d'aujourd'hui)*.

Fond national d'Art Contemporain, acquisitions (Paris), 1988.

Ramon Tio Bellido - *Notice*. pp 22-23.

Aubry, Convert, Duprat, Mogarra, Château des ducs d'Epéron (Cadillac), 1988.

Hubert Duprat - *Notes*. pp 18-23.

Das Goldeme Zeitalter, Wurttemburlischer Kunstverein Cantz (Stuttgart), 1991.

L'amour de l'art, Biennale de Lyon (Lyon), 1991. pp 102-105.

Europa Nieznana, Palac sztuki TPSP (Cracovie), 1991. pp 42-44.

Changement de Direction, Hôtel des arts - Fondation nationale des arts (Paris), 1991.
Ramon Tio Bellido - *Changement de direction*.

Acquisitions photographiques 1984-90, Frac Champagne-Ardenne (Reims), 1992. pp 36-37.

A la manière d'eau, Frac Pays de la Loire (Angers), 1992.
Vanina Costa - *Hubert Duprat*.

La collection du Frac des Pays de la Loire (Nantes), 1992.
Guy Tortosa - *Hubert Duprat*. p 70.

C'est pas la fin du monde, une exposition sur l'art des années 80 (Rennes),
septembre 1992.
Sophie Legrandjacques - *Hubert Duprat*. pp 175-176.

Through the view finder, De Appel Foundation (Amsterdam), 1992.
Antje Von Graevenitz - *Intimiteit en distantie*. pp 61-66.

Entrevues (Bruxelles), 1993.
Mo Gourmelon - *Faillir aux règles*. pp 20-21.

Château d'Oiron, supplément Beaux-Arts (Paris), juin 1993.
Jean Hubert Martin - *Curios et Mirabilia*. pp 22-24.

Grreen, Torch Gallery (Amsterdam), 1994.

Nous sommes les pensées d'un ange (Moscou), juin 1995. pp 40-71, 178-183.
Frédéric Bouglé - *Hubert Duprat, du champ d'expérimentation à la théorie du chantier*
Irina Sukatcheva - *Le développement historique de l'ordre des Trichoptères*

Collection, Fin XXe, Frac Poitou Charentes (Poitiers), juin 1995.
Yannick Miloux - *Hubert Duprat*. pp 60-63.

Maisons Cerveaux, Frac Champagne-Ardenne (Reims), octobre 1995.
Pascale Cassagnau - *Les entités discrètes*. pp 88-91.

Sous le soleil, Cnap villa Arson (Nice), 1995. pp 110-113.

Frac Limousin, Acquisitions 89-95 (Limoges), 1996.
Ramon Tio Bellido - *Notice*. pp 62-63.

Homo Ecologicus, Fondation Joan Mirò (Barcelone), 1996. p 254.

Un toit pour tout le monde, Frac Languedoc-Rousillon (Montpellier), 1997.
Celine Mélissent - *Hubert Duprat*.

L'empreinte, Centre Georges Pompidou (Paris), 1997. pp 293-296.

Images, objets, scenes, quelques aspects de l'art en France depuis 1978, Magasin (Grenoble), 1997. p 74.

Christian Besson - *Zeitgeist, période, nationalité, tendance, parti pris, génération et autres miroirs*.

Eric Troncy - *Il n'y a toujours pas d'art français*.

Panoramas, 1981-1996, La Collection du Frac Bretagne (Rennes), 1998.

Yannick Miloux - *Hubert Duprat*. pp 152-155.

Animal. Anima. Animus, Pori Art Museum (Pori), 1998. pp 50-57.

Juhani Pallasmaa - *Function and Beauty in Animals Architecture: Master Builders of the Animal World*.

Christian Besson - *The Insect Craftsman (agere)*.

Être Nature, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (Paris), 1998.

Jacques Lacarrière - *Arte Natura*.

Un certain art de vivre, Une exposition d'oeuvres de la Collection du Frac Languedoc-Roussillon (Sofia), 1999.

Celine Melissent - *Hubert Duprat*.

Dards D'art/mouches,moustiques... modernité, Musée Réattu (Arles), été 1999.

Michèle Moutashar - *Hubert Duprat* - pp 84-85.

Flashes,Collection Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Centro Cultural de Belém (Lisbonne), été 1999.

Hélène Kelmachter - *Hubert Duprat*. pp 57-60.

It's now or never (München), Septembre 1999.

Barbara Rollmann - *Hubert Duprat, installation*. pp 48-49.

Collezionismi, La Collezione della Fondation Cartier (Siena), Décembre 1999.

Hélène Kelmachter - *Hubert Duprat*.

Parcours Saint Germain des Près, Supplément Beaux-Arts (Paris), Mars 2000.

Antoine Boureau - *Hubert Duprat*.

The Other side of Zero (Liverpool), Mars 2000.

Iliyana Nedkova – *Spacecraft*. Pp 38-39.

De la terre au ciel (Chaumont), juillet 2000.

Fond Régional d'art contemporain Bourgogne 1984-2000 (Dijon), Décembre 2000.

Anne Tronche - *Faire voir, absolument*, p 23.

Emmanuel Latreille - *Hubert Duprat*. pp146-147.

...troubler l'écho du temps, Musée d'Art Contemporain de Lyon (Lyon), Mars 2001.

Hervé Percevois - *Hubert Duprat*. p 28.

Azerty, un abécédaire autour des collections du Frac Limousin, Centre Pompidou (Paris), Mars 2001.

Dévoler, Petit journal de l'exposition, supplément au petit bulletin du 20 Juin 2001, I.A.C. (Villeurbanne).

Entretien avec Ami Barak, p 3.

Schaal & Maat, Kunsttentoonstelling in het Bos van Ypeij te Tytsjerk (Leeuwarden), Juin 2001. pp 12-13.

La Bretagne Collectionne l'Art de notre temps (Rennes), Juin 2001.

Frédéric Paul – *Mélanges*.

Jean Pierre Criqui - *Comme à la maison*.

Oeuvres d'arbres, Musée des Beaux Arts (Pau), Septembre 2001.

Colette Garraud - *Quelques oeuvres d'arbres*. Pp 17-19.

Quattro Venti, Manciano, Printemps 2002.

Letizia Ragaglia - *Hubert Duprat*.

La conquête de l'air- Une aventure dans l'art du XX^e siècle - Les Abattoirs (Toulouse), 2002.

Alain Mousseigne - *La conquête de l'air*. pp 19, 32-33.

Dévoler, Műcsarnok (Budapest), 2002-2003.

Céline Mélissent - *Hubert Duprat*. p 20.

Falsa Innocència (Barcelone), 2003.

David G Torres - *Sobre la diferencia*.

De l'homme et des insectes, Jean-Henri Fabre (Paris), 2003.

Ariane Mercatello - *Quand la science rencontre l'art contemporain. La postérité de J.H Fabre sur les artistes vivants*. pp 130, 131, 133.

Madeleine Pinault Sorensen - *De l'homme et des insectes*. p 163.

Collections sans frontières (Turin), 2003.

Jean-Marc Huitorel - *Il n'y a plus de mots, il n'y a que des mondes*.

El arte como va, el arte como viene (Madrid), 2004.

Ramon Tio Bellido - *Une selection d'oeuvres des Abattoirs de Toulouse et du Frac Limousin de Limoges*. pp 24-25,40-43.

El estado de las cosas - el objeto en el arte de 1960 a nuestro días (Vigo), 2005.
Marie Cozette - *Hubert Duprat*. P 62.

Shadow Play (Odense), 2005.
Esben N.Petersen - *Hubert Duprat*. pp 157-160, 267-269.

Chassez le naturel (Chambord), 2005.
Hubert Duprat. p 21.

Album, Collection du musée des arts contemporains du Grand-Hornu (Grand Hornu), 2005.
Hubert Duprat. p 97.

Naturalia, Collections sans frontières V (Prague), 2005.
Alberto di Steaphano – *Naturalia*. p 83 et pp 10-13.

Chauffe Marcel (Frac Languedoc-Roussillon), Isthme Edition (Paris), 2006.
Emmanuel Latreille - *L'imitation de Marcel Duchamp*. p. 135.

Les Fils de Marcel. Centre Régional d'Art Contemporain (Sète), 2006.
Anonyme - *Hubert Duprat*.

The idea of the Animal. R.M.I.T Gallery (Melbourne), 2006.
Linda Wiliams. *Art and the idea of the animal*. p 7 et p 34.

Merveilleux! d'après nature. Château de Malbrouck (Manderen), 2007.
Christian Debize - *Rôdeurs du merveilleux*.
Christine Davenne - *Cabinets de curiosités d'hier et d'aujourd'hui*.

Chanel, l'art comme univers. Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine (Moscou), 2007.

La force de l'art. Galerie Nationale du Grand Palais (Paris), 2007.

Le cabinet des merveilles. Galerie d'art du conseil général des Bouches du Rhône (Aix-en-Provence), 2008.

Artigos decorrentes de exposições coletivas:

Catherine Fox - *Lively, uneven show gives life to junk*, **Atlanta Constitution** (Atlanta), oct 1986.

Stephane Carrayrou - *Ateliers Internationaux des Pays de la Loire*, **Art Press** (Paris), n°110, Janv 1987.

Richard Cage - *Affected machines/machines affectées*, **New Art Examiner** (Chicago), n°41, Mars 1987.

- Pierre Giquel - *Les Ateliers internationaux de Fontevraud*, **Kanal** (Paris), n°29-30, Juin 1987. pp 46-47.
- Françoise-Claire Prodhom - *Ateliers internationaux de Fontevraud*, **Flash Art** (Paris), n°14, Mars 1987.
- Guy Tortosa - *Du goût et des couleurs*, **Galleries Magazines** (Paris), n°20, Sept 1987. pp 107-112.
- Sylvie Couderc - *Dégustation*, **Kanal** (Paris), n°33-34, 1987. p 42.
- Richard Kriesche - *Animal Art*, **Kunstforum** (Ruppichteroth), n°93, Fev-Mars 1988.
- Quang-Tri Tran Diep - *Le bac en vitesse de croisière*, **Lyon Libération** (Lyon), 1 Sept 1991. pp 4-5.
- Renée Steenbergen - *Viewfinder*, **Nrc Handelsblad** (Amsterdam), 3 Sept 1992.
- Manuel Jover - *1968: sous les pavées, l'anecdote*, **Beaux-Arts** (Paris), n°108, Jan 1993.
- Jean-Paul Robert - *Château d'Oiron, curiosités et merveilles*, **Architecture d'Aujourd'hui** (Paris), Déc 1993. p 32.
- Adam Sage - *French art gets curiouser and curiouser*, **The Observer** (London), 5 Juin 1994. p 18.
- Oiron et son cabinet de curiosité*, **Courrier International** (Paris), n°193. p 7.
- Eric Troncy - *Oiron*, **Flash Art International** (Milan), n° 172, Octobre 1993.
- Elisabeth Couturier - *La nouvelle vague des cabinets de curiosités*, **Paris-Match** (Paris), 12 Août, 1993. pp 8-9.
- Maribel Königer - *Le jardin des senteurs*, **Kunstforum** (Ruppichteroth), n°129, Janv-Fév 1995. pp 385-387.
- Hélène Petrovski - *Nous sommes les pensées d'un ange*, **Ogoniok** (Moscou), n° 28, Juin 1995. P 65.
- Michel Bodé - *Sauter dans le vide, c'est possible, on attrape un ange*, **Commercant Daily** (Moscou), 21 Juin, 1995.
- Andre Koval - *Les énigmes de l'âme gauloise*, **Sevodnia** (Moscou), 24 Juin, 1995.
- Maribel Königer - *Maisons-cerveaux*, **Kunstforum** (Ruppichteroth), n°133, Fév-Avril 1996. pp 314-317.
- Ian Gale - *Animal Magnetism*, **Artists Newsletter**, Avril 1997. pp 10-11.

- Padraig Timoney - *The Lost Ark*, **Art Monthly** (London), n°204, Mars 1997.
- Elisabeth Couturier - *Sur les traces de l'art*, **Paris-Match** (Paris), 7 Mai, 1997.
- Pierre Sterck - *L'empreinte*, **Art Press** (Paris), n°224, Mai 1997.
- Ocar Faria - *Larvas artistas*, **Publicos** (Lisboa), 2 août, 1997. p 31.
- Véronique Cohen - *La larve aux oeufs d'or*, **Aden**, supplément **Le Monde et les Inrockuptibles** (Paris), n°40, 1998.
- David Puente - *Art takes a walk on the wild side*, **Art News** (Paris), juillet 1998.
- Beatrice Comte - *Beauté offerte, beauté créée*, **Le Figaro Magazine** (Paris), 4 juillet 1998. p 90.
- Philippe Dagen - *L'impossible imitation de la nature*, **Le Monde** (Paris), 21 Juillet, 1998.
- Ineke Schwartz - *In goud gehulde koker juffers*, **De Volkskrant** (Amsterdam), 14 Août 1998.
- Jean Pierrard - *Être nature*, **Le Point** (Paris), n° 1358, 22 Août, 1998. p.77.
- Jean-Emmanuel Richomme - *Être nature*, **Jardins Passion** (Paris), n°5, 1998. p 18.
- Alain Riding - *Bugs, Transformation and Subterfuge in a Reinvented Eden*, **The New York Times** (New-York), 1 Sep 1998.
- Eden Re-created By Artists' Hands*, **Herald Tribune** (Paris), 5 septembre, 1998.
- Ivo Weyel - *De natuur volgens Cartier*, **Het Parool** (Amsterdam), 4 juillet, 1998. pp 18-19.
- Anonyme - *Ver d'eau ver d'or*, **Pêches sportives** (Paris), n°19, Septembre-Octobre 1998.
- Jesse Brouns - *'s Zomers Zijn we allemaal natuur*, **De Morgen** (Antwerpen), 25 juillet, 1998.
- Peter Dering - *Wenn Raupen zu Goldschmieden werden*, **Die Welt** (Berlin), 11 Août, 1998.
- Octavi Marti - *Caos, Naturaleza y arte*, **El pais** (Madrid), 11 Juillet, 1998.
- Marieke Van Gessel - *Natuurlijke Schoonheid*, **Residence** (Amsterdam), Juillet-Août 1998.

- Hannele Jäämeri - *Serkku vai orja?*, **Suomen Kuvalehti** (Helsinki), 12 Juin, 1998. pp 48-51.
- Pessi Raution - *Onko ihmisellä oikeus tehdä eläimestä Kultuuria?*, **Nyt supplément de Helsingin Sanoma** (Helsinki), 24.7.1998.
- Paula Toppila - *Animal, Anima, Animus*. **Flash Art** (New York), n°204, Janvier-Février 1999.
- Paola Van de Velde - *Gouden cocon voor de waterjuffer*, **De Telegraaf** (Rotterdam), 4 Janvier, 1999.
- Saskia Monshouwer - *Een doos van Pandora*, **Kunstbeeld** (Rotterdam), Décembre 1998-Janvier 1999.
- Magali Gentet - *Organic*, **Art Press** (Paris), n°204, Mars 1999.
- Philippe Regnier - *Organiquement vôtre*, **Le journal des arts** (Paris), n°74, 1999.
- Iliana Korolova - *La fin des utopies inspire l'avant-garde*, **Monitor Daily** (Sofia), 15 Mars, 1999.
- Le parmi de vivre cette fin de siècle*, **Kapital Weekly** (Sofia), 13-19 Mars, 1999. p 55.
- Gilles Renault - *Dards d'art fait mouche*, **Liberation** (Paris), 14 Septembre, 1999.
- Philippe Dagen - *Saint-Germain-des-Prés, mécène autoproclamé*, **Le Monde** (Paris), 30 Mars, 2000.
- Philippe Dagen - *Au CAPC, deux expositions complémentaires sur les artistes au champ*, **Le Monde** (Paris), 32.5. 01
- Sikke Doell - *Een duikboot in het Bos van Ypei*, **Leeuwarden Courant** (Leeuwarden), 29 juin, 2001.
- Fabienne Fulchéri - *Dèvoler*, **Numero** (Paris), n°27, Octobre 2001, p 110.
- K.M - *Latogatoban*, **Elet es Tudomay** (Budapest), 17 janvier, 2003.
- Der Gabi - *Dèvoler*, **Pesti Musor** (Budapest), janvier 2003.
- Tatai Erzsebet - *Dèvoler*. **U'J Művészet** (Budapest), mars 2003.
- Natacha Wolinski - *Les petites bêtes de Jean-Henri Fabre*, **Le Journal du Dimanche** (Paris), 22 juin, 2003. p 47.
- François Jonquet - *Insectes bijoutiers*, **Nova Magazine** (Paris), n ° 103-104, p 96.

Emmanuel de Roux - *Jean- Henri Fabre, une vie et des insectes*, **Le Monde** (Paris), 3 juillet 2003. p 29.

Marina Krylyschin - *Jean-Henri Fabre, de l'Homme et des Insectes*, **Actualité de la scénographie** (Paris), n°130, 2003.

Rafael Pic - *Esthétique de l'insecte*, **L'art aujourd'hui**, 20 juin, 2003.

Frédérique Fays - *L'Harmas de Fabre s'expose à Paris*, **La Provence**, 14 Juillet 2003.

Bénédicte Ramade - *Parmi les insectes*, **L'oeil** (Paris), juillet/août 2003.

Tony Ozuna - *The many moods of mother nature*, **Prague Post** (Prague), 1 février 2006.

Malika Bauwens - *Chauffe Marcel*, **Beaux Arts Magazine**(Paris), Septembre 2006. p 132.

Claire Moulène - *Pêche à la ligne*, **Les Inrockuptibles** (Paris), 29 août-4 septembre 2006.

Edward Colless - *No animals were harmed in the making of the exhibition*. **The Australian** (Sydney), 20 octobre 2006.

Penny Webb - *Visual Arts; The Idea of the Animal*. **The Sunday Age** (Melbourne), 22 octobre 2006.

David Hansen - *You beast*, **The Age** (Melbourne), 27 octobre 2006.

Etienne Bernard - *Terminator. 02* (Nantes), n°40, Hiver 2006/07.

Philippe Dagen - *Du bon usage des formes et des couleurs de saint-jacques, moules et bigorneaux*. **Le Monde** (Paris), 15 août 2008.

Artigos e obras gerais:

Frédéric Durand-Ferchal - *L'Amérique redécouvre la France*, **L'Art vivant** (Paris), mars-avril 1985. p 20.

Sylvie Couderc - *Jean-François Dumont, les espaces de l'oeuvre*, **Kanal** (Paris), n° 1, sept. 1989. pp 26-27.

Itsuo Sakane - *Insectoïds*, **Kagaku Asahi** (Tokyo), janv. 1989. p 68.

Pierre Restany - *Les objets plus*, **Éditions de la différence** (Paris), 1989. p 53.

Didier Arnaudet - *Des pratiques de l'objet dans l'art des années 80, apparences métaphores et empreintes*. **Coloquio Artes** (Lisboa), n° 84, Juin 1990.

Sylvie Couderc - *L'oeil à l'oeuvre: Images Fixes et visions sans objet*, **Art Press (hors série), La photographie** (Paris), n°11, 1990.

Sylvie Couderc - *Sur le rôle de la photographie dans l'art contemporain*, **La recherche photographique** (Paris), n°13, hiver 1992.

Jean-Hubert Martin - *Entretien avec Catherine Millet*, **Art Press** (Paris), n° 190, avril 1994. pp 38-49.

Jean-François Dumont - *Entretien avec Daniel Perrier*, **Interlope** (Nantes), n° 11/12, décembre 1994. pp 40-44.

Arno Gisinger - *Que faire, que penser de la photographie aujourd'hui*, **Eikon** (Wien), n° 10/11, 1994 .

Louis Bec - *Les artistes, les scientifiques et le vivant*, **Le journal du CNRS** (Meudon), n° 83, Nov 1996. p 20.

Ramon Tio Bellido - *Le dernier des genres*, **Jeux de genres. Fondation Electra** (Paris), 1998.

Annette Vezin - *L'art et le luxe*, **Beaux-Arts** (Paris), n°175, Décembre 1998. pp 88-97.

Catherine Francblin - *L'expérience exemplaire du Mamco*, **Art Press** (Paris), n°246, Mai 1999. pp 12-14.

Victoria Lane - *The Broader picture: insect glamour*. **The Independent** (Londres), 15 Août 1999.

Didier Arnaudet - *Jean-François Dumont, une galerie à Bordeaux, 1984-1998*. **Éditions Confluence** (Bordeaux), 1999.

Emmanuel Latreille - *Le Fond Regional d'art contemporain de Bourgogne*, **Le Mercure d'Auxerre**, n°6 (Auxerre), 1999.

Vivianne Le Courtois-Mitchell - *Live and preserved animals in the art of the 1990s. Master's research paper presented to the Faculty of the School of Art and Art History, University of Denver* (Denver), Mars 2000.

Steve Baker - *The postmodern Animal* **Reaktion Books** (London), 2000. pp 57, 71, 75, 82.

Anne Marie Charbonneaux - *Architectures de lumières, Vitraux d'Artistes, 1975-2000*, **Édition Marval** (Paris), 2000. Pp 150-151.

Norbert Hilaire – Collectif - *Micropolis, La cité des Insectes, Le Guide*, **Éditions Delagrave** (Paris), 2000. p 61.

- Catherine Malabou (sous la dir) - *Plasticité*, **Éditions Leo Scheer** (Paris), 2000. pp 13,16 -17, 319.
- Philippe Piguet - *Aux dernières nouvelles. La Collection du Frac Auvergne 1990-2000* (Clermont-Ferrand), 2000.
- Jean Hubert Martin - *Le Château de Oiron et son cabinet de curiosités*, **Éditions du Patrimoine** (Paris), 2000. pp 238-241.
- Catherine Firmin-Didot - *La Zoofolie*, **Télérama** (Paris), n°2675, 21 mai-27 avril 2001. pp 62-63.
- Didier Semin - *Le peintre et son modèle*, **Éditions du MAMCO** (Genève), Septembre 2001. Pp 31-32, 114-126.
- Nicolas Exetier - *Art Contemporain, un choix de 200 oeuvres du FNAC (1985-2000)*, **Éditions du Chêne** (Paris), 2001. p 96.
- Vivianne Le Courtois-Mitchell - *Making Art come alive*, **Eye-Level** (Denver), n°1, Autumn 2001.
- Valentijn Byvanck (dir) - *Contention in Contemporary Art*. **Witte de With**, 2001.
- Jean-Pierre Delarge - *Dictionnaire des Arts Plastiques Modernes et Contemporains*. **Gründ** (Paris), 2001.
- Peter-René Becker - *Architektur und Lebewesen, Nestwerk*, **Übersee-Museum Bremen** (Bremen), 2001. P 19.
- Stephen Wilson - *Information Arts*, **M.I.T Press** (Cambridge, Massachusetts), 2002. pp 116-117.
- Carl Aigner - *10 Jahre Eikon*, **Eikon** (Wien), 2001. p 23.
- Collectif - *Le livre du Frac-Collection Aquitaine, Panorama de l'Art d'aujourd'hui* (Bordeaux), 2002. pp 206-210.
- Collectif - *art/architecture*, oeuvres réalisées dans le cadre de la procédure du 1% artistique depuis 1995 en Ile de France (Paris), 2002.
- Zvezdana Cimerman - *Das tier in der zeitgenössischen kunst* (Zurich), 2002. pp 94-97.
- Valerie Da Costa - *Hubert Duprat*, **Allgemeines Künstler-Lexicon**, **K.G.Saur** (München.Leipzig), 2002. pp 71, 72.
- Stéphane Boudin-Lestienne - *Les images immatérielles dans l'art contemporain, de l'illusion aus dispositifs visuels*, **Mémoire de DEA Histoire de l'Art, Université Paris 1, Panthéon sorbone**, juin 2002. tapuscrit.

Erin Barrett/ Jack Mingo - *Just Curious about Animal and Nature, Jeeves*. **Pocket Books**. New York, 2002.

l'empreinte, **Bil Book** n°9 (Paris), février 2003.

Ariane Mercatello - *Sur la terre comme au ciel, les insectes dans l'art contemporain*, **Mémoire de recherche de troisième cycle**. **École du Louvre**, 2003, tapuscrit.

Didier Semin - *La ligne du célibat*, **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne** (Paris), n° 83, printemps 2003.

Odile Biec - *Le Parvis centre d'art contemporain*. **Le Parvis** (Tarbes), 2003. pp 54-57.

Liliana Albertazzi - *L'engagement dans la production*, **Le Creux de l'Enfer**, 2003. p 34, 118-119.

Stephen Bann - *The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display*. Arts and Its Publics. Museum Studies Art the Millennium. Edited by Andrew McClellan. **Backwell Publishing**, 2003.

John McCormack - *Art and the mirror of nature*, **Digital Creativity** (Londres), vol 14, number 1, 2003. pp 3-22.

Barrett Klein - *Insects and Arachnids as art media*, Actes du Colloque Les insectes dans la tradition orale. **Éditions Peeters** (Louvain), 2003.

Christine Davenne - *Modernité du cabinet de curiosités*, **Éditions L'harmattan** (Paris), 2004.

Collectif - *Repenser l'esthétique*, **Art Press** (Paris), mai 2004, n° 301, p. 45.

Robert Thill - *Intellectual Property: A chronological Compendium of Intersections between contemporary art and utility Patents*, **Leonardo** (San Francisco), volume 37, n° 2, 2004.

Collectif - *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain*, **Actes Sud** (Arles), 2004.

Nadine Gomez - *Livret Guide*, **Musée Gassendi** (Digne), 2004.

Collectif - *Célébration! / 20 ans du Frac Champagne-Ardenne*, **Frac Champagne-Ardenne** (Reims), 2004.

Stephen Bann - *Un retour à la curiosité? Sur certains aspects de la situation actuelle.*, Rencontres de l'École du Louvre. Histoire de l'art et musées, **École du Louvre** (Paris), 2005.

Priscilia Arantes - *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. **Senac**. São Paulo. 2005.

Sandrine Andrews - *Histoires d'artistes originaux*, **Dada** (Paris), N°112, septembre 2005, p.31.

Françoise-Claire Prodhon - *L'or, du surnaturel au sacré*, **AD** (Paris) n°54, décembre 2005. pp 52, 53.

Gerfried Stocker/ Christine Schöpf - *Hybrid: Living in Paradox*. Festival Ars Electronica, Linz, **Hatje Cantz**, 2005.

Elisa Angrisano - *Trichoptera*, **Grzimek's Animal Life Encyclopedia**, second edition, Volume 3, Insectes. **Thomson Gale**, Detroit, New-York, 2005.

Corinne Huygevelde - *Hubert Duprat: La participation du monde animal*, Arts Plastiques: pratique artistique (Rennes), 2006.

Pierre Bauman - *Les sculptures qui n'existent pas. Essai sur l'extension des dimensions de Duchamp et Brancusi* - **Thèse de doctorat, Université d'Aix en Provence**. novembre 2006. Tapuscrit.

Paul Ardenne - *Une autorité sans dogmatisme*, **Art Press 2** (Paris), n°1, 2006.

Anonyme - Pêle -Mêle, **Area revues** (Paris), n°12, été 2006.

Isabelle Poussier - *La question de l'objet*. **Le Manuscrit**, 2006.

Luciane Ruschel Nascimento Garcez - *Paixao Pelo Ouro*. **Texto apresentado ao Curso de Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas da Universidade do Estado de Santa Catarina**. Florianópolis, Brésil, 2006. Tapuscrit.

Kevin Murray - *On letting go of artistic vision*, **The Object of labor: Art, Cloth and Cultural production**. Chicago Institute of Art, 2007.

Stephen Bann - *Ways around modernism*, **Routledge** (New York, Londres), 2007.

Barrett Klein - *Insects and Humans: a relationship recorded in visual art*. In: **Encyclopedia of human and animal relationships**. Edité par Marc Beckoff Greenwood Publishing Group, 2007.

Christian Bernard - *Een verzameling tentoonstellingen*. In: **De Witte Raaf** (Bruxelles), n° 128, Juillet-Août, 2007.

Nicole-Nikol Abecassis - *Comprendre l'art contemporain*. Ouverture philosophique. **L'Harmattan** (Paris), 2007.

Céleste Olalquiaga - *Third nature or the end of origins*. In: **West Coast Line** (Burnaby), vol 40, n°2. University Simon Fraser, 2007.

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky - *Sobre a poética de Hubert Duprat*. 2007. In: **DAPesquisa**. Vol. 2. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/visuais.htm

Roland Recht - *De Versailles à Zurich*. **Le Journal des Arts** (Paris), n°288, 3 octobre 2008.

Beaudry Eve-Lyne - *Des insects et des oeuvres*. In: **Jennifer Angus A Terrible Beauty**, Musée d'Art de Joliette, 2008.

Mallet Claude-Georges - *Les artistes et les biotechnologies*. **AgroMag** (Paris), n°9, 2008.

Alain Monvoisin - *Dictionnaire International de la sculpture moderne et contemporaine*. **Éditions du Regard**, Paris, 2008.

Luciane Ruschel Nasimento Garcez - *Divagações sobre o ouro e a poeira em uma constelação de imagens e reflexões*. In: **Domínios da imagem**. Revista do Ledi, N°3 Londrina (Brasil), 2008.

Luciane Ruschel Nasimento Garcez – *O Mito, o Herói, o Artista*. In: **Revista Ohun**. Vol. 4, 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/>

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky - *Possíveis olhares e atravessamentos na obra de Hubert Duprat*. In: **Revista Ohun**. Vol. 4, 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/>

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky - *Referências barrocas nos casulos de ouro de Hubert Duprat*. 2008. In: **DAPesquisa**. Vol. 3. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/editorial.htm

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky – *As possíveis relações entre o ouro e a poeira na arte*. In: ANPAP, 2008, Florianópolis. **Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, 2008.

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky - *Sobre casulos e sarcófagos*. In: III Ciclo de Investigação do PPGAV da UDESC: **Arte e seus Processos Investigatórios**, 2008, Florianópolis.

Luciane Ruschel Nasimento Garcez; Sandra Makowiecky - *Um olhar sobre os casulos de Hubert Duprat*. In: II Ciclo de Investigações do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007, Florianópolis. **Anais do 2º Ciclo de Investigações do PPGAV-Mestrado**, 2007. p.249 – 256.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)