

Breve genealogia argentina para um artista de São Paulo

SANTIAGO G. NAVARRO

—

Comentários

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

No esforço das vanguardas e neovanguardas por desmontar o objeto de arte, sua verdade como representação, sua correlação de semelhança com aquilo que representa, deu-se a progressiva dissolução das relações internas que, desde o renascimento, organizavam o plano pictórico, a quebra do retângulo da pintura como janela que ensina o mundo e, conseqüentemente, uma expansão da arte para o campo mesmo da experiência e do assim chamado “real”.

No entanto, além do conflito arte/antiarte, o que motorizou muitas dessas práticas foi justamente a exploração de mais dimensões do que aquela considerada como real. Na medida em que o objeto de arte se “abria”, era possível investigar os territórios existentes além do representado, isto é, territórios ou planos de realidade não imediatamente apreensíveis para os nossos sentidos, mas que também não respondiam a nenhuma metafísica ou sistema transcendente.

Contudo, houve artistas que, ao invés de abandonar as convenções da pintura, utilizaram-nas como pontos de referência para poder se orientar na busca dessas outras dimensões. A obra de René Magritte é um dos casos mais conhecidos.

Nos termos do Foucault de *Isto não é um cachimbo*, as vanguardas acabaram com “a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)”. Desde o momento em que signo verbal e representação visual podem coexistir numa mesma estrutura imagética, a nossa percepção do espaço já não é nem unitária, nem fixa, nem unicamente plástica, o que supõe a multiplicação ao infinito do campo de manobras do artista.

O segundo axioma proscrito pelas vanguardas, segundo Foucault, é o da “equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo”. Quem abole esse princípio é Kandinsky, ao considerar a linha e a cor não como instrumentos da representação, mas como objetos ou coisas em si mesmos. Uma das conseqüências dessa virada é que, se a arte pode ser ela mesma

O “o” que antecede esta introdução sugere que a sua função é, antes de mais nada, geográfica: serve para localizar o âmbito das argumentações que seguem, colocando-se, de certa maneira, dentro e fora do próprio texto. Vale a pena fazer esta observação porque, com certa frequência, detalhes dos desenhos e das instalações de Nicolás desempenham uma função análoga, sendo ao mesmo tempo parte do trabalho e chave para a sua compreensão.

Robert Filliou: “A arte é o que torna a vida mais interessante do que a arte”.

Segundo outra interpretação possível, as imagens seriam duas: uma por assim dizer “física”, composta por dois planos, sendo o segundo escondido pela folha de papel onde se encontra o desenho, e visível, portanto, apenas em correspondência do corte no primeiro plano; e uma segunda “mental”, constituída, também, por dois planos, o figurativo (ao qual pertence a pessoa que se esconde, medita ou chora) e o abstrato (ao qual pertence o quadrado). Um detalhe, porém, pode sugerir que todos os planos são de fato um só, e que leituras à primeira vista excludentes se tornam complementares na obra de Nicolás: o quadrado é representado não frontal, mas perspectivamente, do mesmo ponto de vista de onde é observada e retratada a pessoa (que se esconde, medita ou chora), permitindo imaginar que a forma geométrica abstrata e a figura humana pertencem, paradoxalmente, ao mesmo universo.

e não o que está em lugar de outra coisa, ela passa a integrar o real como mais uma de suas expressões (assim como mais uma via de sinalização de suas possibilidades).

— 2 —

No desenho que abre este livro, uma pessoa se esconde (ou medita, ou chora) atrás de um quadrado. A imagem, aparentemente simples, propõe várias complexidades. Por um lado, porque uma pessoa nunca poderia se esconder (ou meditar, ou chorar) atrás de um quadrado. Poderia se esconder (ou meditar, ou chorar) atrás de um cartaz de protesto quadrado, de um sinal de trânsito quadrado, ou de um abajur quadrado, mas nunca, diretamente, de um quadrado. Porque, no mundo que a maioria de nós chama de real, os elementos geométricos só existem na nossa mente.

Em segundo lugar, porque o quadrado, ao ser recortado, corresponde a um espaço tridimensional diverso do plano do desenho. É um corte e um vazio, se bem que os dois espaços (o do plano e o do recorte), heterogêneos entre si, compõem uma mesma imagem. Radicalmente dividida, esta imagem não responde então às coordenadas de uma ordem só: alude ou figura um instante de passagem entre duas ordens. Mas não entre a ordem da representação e a ordem do real. Já não se trata do corte que introduz o real na tela, como nos talhos de Lucio Fontana ou na “linha orgânica” de Lygia Clark. Aqui, do outro lado do quadrado, há outro papel, o que, como mínimo, assinala a existência de um segundo plano (paralelo, assintótico, transversal, tanto faz). Mas qual é a natureza das duas ordens assinaladas pelos planos e pelo corte, eis o mistério.

Também não sabemos se o homem é jovem ou adulto, se está agachado ou sentado, ou o que está fazendo. Mas, caso esteja acontecendo esse encontro entre duas realidades radicalmente diferentes, nada impediria afirmar que o homem possa ser e fazer isso tudo simultaneamente, ainda que em espaços dissímeis, ou no mesmo espaço, ainda que em distintos tempos.

— 3 —

O espaço em que Nicolás Robbio trabalha não é, em essência, diferente daquele espaço “incerto, reversível, flutuante”, decorrente

do “entrecruzamento do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos” cuja criação Foucault atribui a Klee, mas que já é possível encontrar no cubismo. Só que Nicolás entrecruza signos e semelhanças num espaço ampliado, não porque possa ir além do retângulo do desenho (o papel), mas porque já não precisa distinguir entre o espaço de dentro e o espaço de fora desse retângulo.

Nesse sentido, sua obra propõe uma autonomia dupla e combinada: 1) pode funcionar diretamente no cotidiano, seja num papel, seja diretamente como objetos ou na superfície de objetos e elementos arquitetônicos (paredes, janelas etc.), muitas vezes inclusive se incorporando ou interferindo no funcionamento do lugar e seus ritos; e 2) costuma eliminar o(s) referente(s) que funcionaria(m) como chave de leitura da obra dentro do sistema semiótico que permitiria essa interpretação, autonomizando assim signo de sentido e/ou representação de semelhança.

Na sua obra, representação e semelhança servem, no entanto, para explorar a não equivalência entre signos, para criar distância ou vazio entre signos, assim como modos de reconectá-los com a representação, mas sem tentar recuperar a sua função de semelhança.

— 4 —

Em parte por ter respirado seu universo conceitual, em parte por escolhas conscientes, a obra de Nicolás participa de certa tradição, informal e não declarada, dentro da arte argentina contemporânea, na qual abundam os jogos de similitude, e que inclui obras de Liliana Porter, Jorge Macchi e León Ferrari, entre vários outros.

Possivelmente essa tradição começa com o *Quadro escrito* (1964), de Ferrari, obra que enche a tela apenas de signos linguísticos, com os quais é narrado um quadro plasticamente inexistente. Se, nas pinturas de Klee, a imagem é ao mesmo tempo signo plástico e signo linguístico no campo visual, no *Quadro escrito*, o texto é ao mesmo tempo signo linguístico e signo plástico no campo verbal. Em decorrência dessa perspectiva, infundáveis remissões e situações em espelho são geradas entre texto e imagem, entre escritor e pintor, entre escrita e desenho, entre narrador e artista ficcional.

O sabor vagamente borgiano dessa descrição é o que faz com que ela seja coerente em um livro sobre a obra de Nicolás, onde as interpretações e as visões se multiplicam como numa espécie de biblioteca de Babel. É esta maneira de ler o trabalho, inclusive, que levou à concepção da estrutura deste livro, com suas sobreposições e contaminações, suas conscientes contradições, seus choques silenciosos.

Contemporaneamente, e até finais da década de 1970, a obra de Liliana Porter coloca perguntas sobre o novo status da representação na época da reprodutibilidade técnica. É um modo de interrogar os códigos de representação, os sistemas perceptivos e a constituição da própria obra.

Em *Picasso* (1973), ela superpõe quatro camadas de reprodução: a gravura original da *Suite Vollard*, do pintor espanhol, o livro que a contém, a foto de uma página do livro onde o dedo dela aparece por baixo de uma das linhas do desenho de Picasso, e a gravura que ela faz a partir das três primeiras camadas. O resultado final reúne quatro realidades numa só.

O desenho de Picasso é desfeito e refeito pela intromissão do dedo da artista, tornando reversíveis a entidade da obra e os reais que ela inclui. De uma perspectiva corriqueira, esta reversibilidade é impossível, mas aqui aparece questionada por meios tão corriqueiros como a fotografia e a impressão gráfica. O que sugere não só que a reprodução técnica pode transformar a realidade a qualquer momento, mas também que há modos de existência diferentes daqueles determinados pelos nossos códigos (mesmo os mais universais).

Ao confrontar diversos níveis de representação, Porter está tentando também achar o real no virtual, entender qual é a natureza do virtual. Assim, sua obra fica navegando entre planos, sem negar a representação, pois agora a representação permite desdobrar o real em formulações antes não imaginadas. Segundo Terry Smith, “é apenas uma das estratégias utilizadas por Porter para pedir que o espectador reconheça a zona cinza entre realidade e representação”. Ou, nós acrescentaríamos, para sugerir que realidade e representação pertencem a uma vasta e múltipla zona cinza.

Quando Magritte coloca a imagem de um sapato sobre a palavra “lua”, ele está perguntando, entre outras coisas: o que é que tem no meio? Quando Porter grava o desenho de uma folha escapando do desenho da folha de Magritte embaixo da qual está escrito “A mesa”, e gera o mesmo tipo de superposições de *Picasso*, a pergunta de Magritte se mantém, mas agora a resposta é multidimensional.

É interessante notar que, apesar de a questão da reprodutibilidade técnica quase nunca estar em pauta na obra de Nicolás, ele constrói obras plenamente compreensíveis apenas num âmbito em que essa reprodutibilidade é banal, e onde ele reproduz, artesanalmente, mecanismos ou artificios hoje comuns. Trata-se, evidentemente, de uma inversão do processo histórico, no qual são as máquinas que aprenderam e agora reproduzem as técnicas aperfeiçoadas ao longo de séculos por artesãos e artistas.

— 5 —

Quando Nicolás coloca do lado da reprodução gráfica de um bosque de coníferas nevado a ponta de um galho sem folhas sobre uma camada de açúcar, o espécime natural, teoricamente oposto ao reproduzido, na verdade é um pedaço do espécime que ele em vão tenta reproduzir. Em vão porque, para poder virar conífera, a ponta do galho, que é orgânica, deveria se tornar (contra toda expectativa) gráfica. Surge assim uma metonímia esquisita, na qual a parte não refere ao todo, mas ela mesma constitui um todo. Que, aliás, fica incompleto. Noções como totalidade, paisagem, natureza ou cópia, ao invés de serem inventadas ou questionadas, tomam direções talvez inimagináveis, mas não absurdas.

— 6 —

Em *Vidas paralelas* (1998), de Jorge Macchi, o que vemos são dois vidros quebrados com exatamente as mesmas rachaduras, e duas caixas de fósforos com os fósforos desordenados exatamente na mesma ordem. Ainda existindo semelhança, é impossível que essas repetições aconteçam no nosso “real”, mas a representação como reprodução de realidade estoura sem as suas formas serem afetadas. Por isso, o impactante é precisamente ver com os próprios olhos o que não é possível no que chamamos de real: a persistência das formas da cópia nos efeitos de sucessos aparentemente não repetíveis por estarem submetidos ao acaso do real.

Quando Nicolás coloca do lado da ponta de um galho a reprodução manual, em madeira, da forma do galho “natural” ou “real”, ele dialoga com a obra de Macchi, mas toma um rumo diferente. Que a madeira volte a ser galho ao invés de virar mesa ou estante não constitui uma crítica à manipulação do natural: é a inversão do ciclo de reprodução “real” que vai do natural ao manipulado. Agora, se a manipulação do natural produz cultura, o que produziria a naturalização do manipulado? Isso também deveria ser chamado de cultura?

Aqui, como na obra anterior, o que Nicolás está fazendo é forçar uma similitude que permita que o dessemelhante se entrecruze

A figura geométrica desta “metonímia esquisita” seria um fractal, que em cada uma das suas partes repete a forma do todo, e o seu contraponto real um holograma, que, mesmo quebrado em pedaços, continua mostrando a imagem em sua totalidade.

A chave do modus operandi de Nicolás, talvez, esteja exatamente na naturalidade com que o artista opera essas “inversões” e subversões aparentemente opostos ou distantes. No universo que o conjunto das suas obras constrói, a possibilidade de que um pedaço de madeira volte a ser galho parece absolutamente lógica.

Talvez esse espaço seja o do espelho. Sugerem isso Lewis Carroll (“Não a entendo”, disse Alice. “É horrivelmente confuso!” / “É isso que dá viver às avessas”, disse a Rainha com doçura: “sempre deixa a gente um pouco tonta no começo...” / “Viver às avessas!”, Alice repetiu em grande assombro. “Nunca ouvi falar de tal coisa!” / “Mas há uma grande vantagem nisso: a nossa memória funciona nos dois sentidos.” / “Tenho certeza de que a minha só funciona em um”, Alice observou. “Não posso lembrar coisas antes que elas aconteçam.” / “É uma mísera memória, essa sua, que só funciona para trás”, a Rainha observou.) e o Michel Foucault de De outros espaços (No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho). Esse jogo de reflexos e enganos não seria completo sem a confissão de que já usei ambas essas citações, num texto de alguns anos atrás, ao analisar a obra de outro artista argentino, Leandro Erlich.

com o dessemelhante (entendendo por dessemelhante aquilo que foge da correspondência entre um objeto e sua representação), mostrando não os limites do real, mas os dos nossos sistemas lógicos e perceptivos.

— 7 —

Numa outra obra, um projetor “desenha” na parede uma imagem que sugere ao mesmo tempo uma espécie de globo espelhado e a luz projetada por ele. A sobreimpressão de ambas as imagens cria uma sensação de espaço comprimido e ao mesmo tempo desdobrado. Porque, na medida em que é vista como luz projetada, a imagem assinala a ausência do globo espelhado “real”, e, na medida em que é vista ela mesma como globo espelhado, só existe comprimida na parede ou como reflexo de um objeto que existe num espaço que não é o nosso, e o qual não podemos acessar. A pergunta gritante é: que espaço é esse?

Outro projetor, numa quarta obra, projeta na parede a luz que atravessa uma janela, delimitando o contorno desta, e a luz de uma segunda janela, similar à primeira (mas distorcida), que constituiria o seu reflexo. Se a primeira imagem estivesse sozinha, produziria o efeito de uma projeção feita ao revés, capaz de questionar nossas noções do dentro e do fora, do material e do imaterial. Mas a segunda imagem, sendo seu reflexo, volta a colocar a fonte de luz da primeira do lado de fora. O problema, portanto, é elucidar a natureza daqueles “reais” onde a coexistência de contrários é possível. E, mais especificamente, indagar sobre as formas em que esses “contrários” se afetam mutuamente, ao ponto de uns modificarem a essência dos outros.

— 8 —

Muitas obras de Porter, Macchi e Robbio coincidem em sustentar a percepção de uma continuidade entre espaços e situações incompatíveis do ponto de vista da representação por semelhança. Cada vez, um espaço ou situação inesperada são confrontados com o espaço da semelhança, para o qual é frequente a estratégia de manter alguns códigos de representação e interromper outros.

O que diferencia a obra de Nicolás é o fato de ela não oferecer pistas para os enigmas que constrói. Cada objeto que ele introduz no nosso espectro de imagens conhecidas é um objeto incerto, ao mesmo tempo similar e estranho ao resto dos objetos.

Muitas dessas imagens, por conta de seu tamanho, de sua portabilidade, do que elas figuram e dos materiais corriqueiros com os quais são feitas, podem facilmente existir conosco não sob a aparência de obras de arte, mas de objetos comuns, sendo ao mesmo tempo espelhos e exceções das convenções do nosso entorno. Um espelho levemente distorcido, em cuja anomalia surge a interrogação. Contudo, mais do que um poder perturbador, as obras de Nicolás apontam para a ampliação da nossa compreensão sensorial das complexas estruturas do mundo.

Brief Argentinean genealogy for a São Paulo artist

SANTIAGO G. NAVARRO

—

Comments

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

— 0 —

The endeavors of the avant-garde and neo-avant-garde to deconstruct art's object in terms of its verisimilitude as representation, i.e., its semblance as compared to the represented object, has led to the gradual dissolution of internal relations that organized the pictorial plane since the Renaissance. Painting's rectangular window that showed us the world was then broken, hence art's expansion toward the actual realm of experience and the so-called "real."

However, in addition to the art/anti-art clash, the driving force in many of these practices was precisely that of exploring dimensions beyond those seen as real. To the extent that the art object became "open-ended", investigations could target an infinite range of interpretations, well beyond what was represented, taking in territories or planes of reality that were neither immediately apprehended by our senses nor responding to any metaphysical or transcendent system.

Instead of abandoning painting's conventions, however, certain artists used them as points of reference to steer their pursuit of these other dimensions, one of the best-known cases being Magritte.

— 1 —

In the words of Foucault's *This is not a pipe*, the avant-garde ended "the separation between plastic representation (which implies similitude) and linguistic reference (which excludes it)." As soon as verbal sign and visual representation are able to co-exist in the same imagistic structure, our perception of space is no longer unitary or fixed, or merely visual, thus positing infinite multiplication of the artist's maneuvering field.

According to Foucault, the second principle proscribed by the avant-garde was "equivalence between the fact of resemblance and the affirmation of a representative bond," which Kandinsky abolished seeing line and color as objects or things in themselves rather than means of representing. Among the consequences of this new turn was the fact that if art can be itself rather than something that takes the place of something else, then it becomes part of the real as yet another of its expressions (as well as another way of signaling its possibilities).

The "o" preceding this introduction suggests that its function is primarily geographic: it is used to situate the context of subsequent arguments, thus somehow belonging inside and outside of the text itself. This point is pertinent because the details in Robbio's drawings and installations often fulfill an analogous function by being both part of a work and at the same time the key to its apprehension.

Robert Filliou: "Art is what makes life more interesting than art."

The opening drawing in this book shows a person hiding (or meditating, or crying) behind a square. Apparently simple, the image poses various complexities. One is that a person could never hide (or meditate, or cry) behind a square. They could do so behind a square protest poster, square traffic signal or square lamp, but never directly behind a square, because – in the world most of us call “real” – geometric elements exist only in our minds.

Secondly, because on being cut out, the square corresponds to a tridimensional space unlike the drawing's plane. It becomes cut-section and void; although both spaces (plane and cutout) are heterogeneous in relation to each other, they compose one single image. Thus radically split and sundered, this image does not then respond to the coordinates of just one order, it alludes to – or is a ‘figure’ for – an instant of transition between two orders. Yet it does not allude to a transition between the order of representation and the order of the real. No longer is there a cutout introducing the real in a painting, as in Lucio Fontana’s ‘slashes’ or Lygia Clark’s ‘organic line’. Here, on the other side of the square, there is another paper which does at least show the existence of a second plane (parallel, asymptotic, transversal, regardless). Still, the nature of the two orders indicated by the planes and the cross-section remains a mystery.

Likewise, we do not know whether the man is young or old, crouching or sitting, or what he is doing. But if this encounter between two radically different realities is taking place, there is nothing to stop us claiming that the man may be and do all of the above at the same time in different spaces, or in the same space at different times.

The space in which Robbio operates is not essentially different from that “uncertain, reversible, floating space” arising from “intersection, within the same medium, of representation by resemblance and representation by signs”, whose creation Foucault attributes to Klee, but may be found as early as in Cubism. However, Robbio interconnects signs and similitudes in an enlarged space, not because he may go beyond the drawing rectangle

Another possible interpretation is that there would be two images: one “physical” image, as it were, comprising two planes, the second of which hidden behind a sheet of paper containing the drawing and, therefore, visible only because it corresponds to the cutout on the first plane; and a second “mental” image, also comprising two planes, one figurative (to which the hiding, meditating or crying person belongs) and one abstract (to which the square belongs). But one detail could suggest that all the planes are in fact one single plane and that interpretations that were mutually exclusive on first sight then become complementary in Robbio’s works: the square is not shown frontally, but from the same perspectival standpoint from where the person (hiding, meditating or crying) is being observed and portrayed, allowing one to imagine that abstract geometry and the human figure paradoxically belong in the same universe.

(paper), but because he no longer has to distinguish between this rectangle's inner and outer spaces.

In this respect, his oeuvre posits a dual and combined autonomy: 1) it is able to function directly in everyday life, either on a piece of paper, or directly as objects or on the surface of objects and architectural elements (walls, windows, etc.), often even incorporating itself into – or intervening in – the functioning of a place and its rites; and 2) it usually eliminates referent(s) that would function as key for interpretation of the work within the semiotic system that would allow this interpretation, thus making sign independent of meaning and/or representation of similitude.

In his work however, representation and similitude are used to explore non-equivalence between signs, to create distance or void between signs, and as ways of reconnecting them to representation, but without attempting to regain their function of similitude.

— 4 —

Partly due to his having been imbued with this conceptual universe, partly through conscious choices, Robbio's work belongs to a certain undeclared and informal tradition in contemporary Argentine art in which plays of similitude abound, which includes works by Liliana Porter, Jorge Macchi and León Ferrari, among many others.

This tradition may have begun with Ferrari's *Quadro escrito* [Written Painting] (1964), its surface covered in linguistic signs through which a plastically non-existent painting is narrated. While Klee's paintings feature an image that is both plastic and linguistic sign in the visual field, *Quadro escrito*'s text has both linguistic and plastic sign in the verbal field. Due to this perspective, endless chains of re-references and mirrored situations are generated between text and image, writer and painter, writing and drawing, narrator and fictional artist.

In the same years and through the late 1970s, Liliana Porter's work raises questions about the new status of representation in the age of technical reproducibility. It is a way of challenging codes of representation, perceptual systems and the composition of the artwork itself.

The vaguely Borgesian flavor of this description is what lends it coherence in a book on Robbio's oeuvre, in which interpretations and visions multiply as in a kind of library of Babel. In fact, it was this approach to its interpretation that led to the concept for this book's structure, with its overlaps and contaminations, conscious contradictions, and silent shocks.

Porter's *Picasso* (1973) superimposes reproductions in four layers: the Spanish painter's original *Suite Vollard* etching, the book containing it, a photo of a page from the book on which her finger appears under a line in Picasso's drawing, and the etching she made from the first three layers. The end result combines four realities in one.

Porter's intervening finger undoes and redoes Picasso's drawing, thus rendering the entity of the work and the real aspects it includes reversible. Although from an everyday perspective this reversibility is unfeasible, here it appears to be challenged by such ordinary media as photography and graphic printing. As a result, it suggests not only that a technical reproduction may transform reality at any time, but also that there are ways of existing other than those determined by our codes (even universal ones).

By contrasting different levels of representation, Porter is also attempting to find the real in the virtual, or to understand the nature of the virtual. So her work navigates between planes without rejecting representation, since it now enables her to unfold the real into previously unimagined formulations. Terry Smith suggests "this is just one of the strategies Porter deploys to get viewers to recognize the grey area between reality and representation". Or, we might add, to suggest that reality and representation belong in a broad and multiple grey zone.

When Magritte writes "the moon" under the image of a shoe, one of the questions he is asking is: what is there in between them? When Porter etches her leaf escaping from Magritte's drawing, under which she has written "The table", and generates the same type of overlays as *Picasso*, Magritte's question remains, but this time the answer is multidimensional.

— 5 —

When Robbio places a bare twig on a layer of sugar beside the graphic reproduction of a snow-covered conifer wood, the natural specimen theoretically opposed to the reproduced one is actually a piece of the specimen that it is vainly attempting to reproduce. All in vain because if it were to become a conifer, the organic twig would have to become a graphic one (against all

Note that although the issue of mechanical reproduction is hardly ever on the agenda in Robbio's pieces, they are fully comprehensible only in a context in which this reproducibility is banal and in which he manually reproduces mechanisms or artifices that have become commonplace. Obviously this is a reversal of the historical process in which machines have learned, and are now reproducing, techniques that artisans and artists took centuries to hone.

expectations). An odd metonym arises in which the part does not refer to the whole, but itself constitutes a whole – even if an incomplete one. Notions such as totality, landscape, nature or copy, instead of being reversed or challenged, take directions that may be unimaginable, though not absurd.

— 6 —

Jorge Macchi's *Vidas paralelas* [Parallel Lives] (1998) features two glasses that have been cracked along exactly the same lines, and two matchboxes with their matches scattered in exactly the same way. Even if there is similitude, these repetitions cannot possibly take place in our "real"; yet, representation as reproduction of reality arises without their forms being affected. The striking aspect is precisely seeing with our own eyes what is not possible in what we call "real": the persistence of copied forms in the effects of events apparently non-repeatable because they have been submitted to the randomness of the real.

When Robbio places his twig next to a manually reproduced wooden shape of a "natural" or "real" twig or branch, a dialogue is posed with Macchi's work, but he is taking a different tack. That wood has become a twig, instead of a table or shelf, is not a critique of manipulation of the natural: it is the reversal of the "real" reproductive cycle, from natural to manipulated. If manipulating natural material produces culture, what would naturalizing the manipulated produce? Should that be called culture too?

Here, as in his earlier work, Robbio forces a similitude that enables dissimilar to intersect with dissimilar (where dissimilar is anything that escapes the correspondence between object and its representation), showing not the limits of the real, but those of our logical and perceptual systems.

— 7 —

In another work, an image 'drawn' on a wall by a projector suggests a kind of reflecting sphere and, at the same time, the light it projects. Overlaying images create a sense of space that is both compressed and distended. To the extent that it is seen as projected light, the image indicates absence of the "real" reflecting

The geometrical figure of this "odd metonym" would be a fractal in which each part repeats the shape of the whole; its real counterpart would be a hologram that even when fragmented continues to show the image in its totality.

Perhaps the key to Robbio's modus operandi is precisely the ease with which he operates these "inversions" and subversions between apparently opposed or distant planes and contexts. In the universe assembled by his oeuvre, the possibility of a piece of wood becoming a twig again seems logical.

Perhaps this space is that of the mirror, as in Lewis Carroll's Alice ('I don't understand you,' said Alice. 'It's dreadfully confusing!'/ 'That's the effect of living backwards,' the Queen said kindly: 'it always makes one a little giddy at first—' / 'Living backwards!' Alice repeated in great astonishment. 'I never heard of such a thing!'/ '— but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways.' / 'I'm sure MINE only works one way,' Alice remarked. 'I can't remember things before they happen.' / 'It's a poor sort of memory that only works backwards,' the Queen remarked.) or Foucault's Of Other Spaces (In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror).

This play of reflections and illusions would not be complete without my admission of having previously used both of these quotations a few years ago for an essay on the oeuvre of Leandro Erlich, another Argentine artist.

sphere, and insofar as it is itself seen as a reflecting sphere, it only exists in the compressed image on the wall or as reflection of an object that exists in a space that is not ours, that we cannot access.

The obvious question is: what is this space?

In a fourth work, another device projects light through a window in the wall, delimiting its outline and the light of a second window, similar to the first (but distorted), which would constitute its reflection. Were the first image to be alone, it would produce the effect of a projection made in reverse, capable of challenging our notions of inside and outside, material and immaterial. Yet, the second image, as its reflection, again places the former's light-source on the outside. The problem is therefore to elucidate the nature of these "reals" in which opposites can coexist. And, more specifically, to inquire about ways in which these "opposites" affect each other to the point of each altering each other's essence.

— 8 —

In many of their works, Porter, Macchi and Robbio coincide in upholding the perception of a continuity between spaces and situations that are actually incompatible from the point of view of representation by similitude. In each instance, an unexpected space or situation is contrasted with the space of similitude, and a common strategy is retaining some codes of representation while breaking off others.

A distinguishing aspect of Robbio's work is that it offers no hint of the enigmas it constructs. Each object that it introduces in our spectrum of known images is an indeterminate object that is both similar to other objects and unfamiliar.

On account of their size and portability, what they are representing and the everyday materials they are made of, many of these images may well coexist with us under the facade of being common objects rather than art, of being mirrors and at the same time exceptions to the conventions of our surroundings. A slightly distorted mirror, which in its anomaly poses interrogative. Rather than an unsettling power, however, Nicolás Robbio's works point toward the expansion of our sensory comprehension of the world's complex structures.

EDIÇÃO E COMENTÁRIOS [EDITING AND COMMENTS]
Jacopo Crivelli Visconti

TEXTOS [TEXTS]
Paulo Miyada
Santiago G. Navarro

PRODUÇÃO [PRODUCTION]
Marina Buendia / Vermelho
Luiza Mello - Marisa Mello / Automatica

TRADUÇÃO [TRANSLATION]
Izabel Murat Burbridge

REVISÃO [PROOFREADING]
Duda Costa

PROJETO GRÁFICO [DESIGN]
Celso Longo

ASSISTENTE DE DESIGN [DESIGN ASSISTANT]
Manu Vasconcelos

PRODUÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC PRODUCTION]
Marcia Signorini

TRATAMENTO DE IMAGENS E IMPRESSÃO
[IMAGE PROCESSING AND PRINTING]
Ipsis

AGRADECIMENTOS [SPECIAL THANKS TO]
Mariano Ullua
Juan F. Salviolo



coleção moraes-barbosa

PRODUÇÃO



VERMELHO

REALIZAÇÃO

Ministério da
Cultura



CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R545n
Robbio, Nicolás, 1972 -
Nicolás Robbio / organização Jacopo Crivelli Visconti ;
coordenação Luiza Mello, Marisa S. Mello. - 1. ed. -
Rio de Janeiro : Automatica, 2015.
:il.

ISBN 978-85-64919-21-1

1. Robbio, Nicolás, 1972 -- exposições.
2. Escultura - Exposições. 3. Desenho - Técnica.
I. Visconti, Jacopo Crivelli. II. Mello, Luiza.
III. Mello, Marisa S. IV. Título.

15-28507

CDD: 709.81
CDU: 7.036(81)

24/11/2015
25/11/2015

ISBN 978-85-64919-21-1



Este livro foi composto em Lyon Text.
A capa foi impressa em Supremo Alta Alvura 250 g/m²
e o miolo em Pólen Bold 90 g/m² (volume de textos)
e Offset Alta Alvura 120 g/m² (volume de imagens).
Tiragem: 1000 exemplares

[This book was composed in Lyon Text. The cover
was printed on Supremo Alta Alvura 250 g/m² and
the book blocks on Pólen Bold 90 g/m² (texts volume)
and Offset Alta Alvura 120 g/m² (images volume).
Print run: 1000 copies]

Nicolás Robbio: Daquilo que toca, mas não pertence a

PAULO MIYADA

—

Comentários

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

O desenho, esse tagarela

Se o pensamento é gasoso, aéreo; e a fala é líquida, fluida; o desenho pode ser condensação, geada de líquido congelado enquanto se movimenta. Pois desenhar, atividade avizinhada da tomada de notas sobre um papel, é uma maneira de conversar consigo mesmo. Muitos artistas se referiram ao desenho como forma de pensamento em voz baixa em que algumas ideias se coadunam em linhas conforme estas se lançam no campo da folha; ato contínuo, tais ideias feitas linhas rebatem no espaço em branco, exigem réplicas moduladas como traços, completam-se e repelem-se, criam oportunidades para os próximos passos, e assim por diante. É como um duelo pessoal em que o papel faz as vezes de um *sparring* em treinos de boxe, aquela figura constante, que aceita todos os golpes, mas nunca é vencida.

Reiterar essa ideia se justifica por lembrar que, quando avaliamos o desenho por sua aparência final, depois que deixa a mesa do artista, estamos vendo um mapa gráfico de uma sequência temporal de pensamentos condensados em um mesmo plano espacial. Olhado com atenção, o desenho se entrega, ou melhor, entrega fragmentos da conversa que mediou entre o desenhista e ele mesmo. Hierarquias de elementos, pesos e contrapesos, associações de partes, códigos de representação, sinais que se reforçam ou se negam... Tudo no desenho fala de ideias que existem antes, através e depois dele. Observar com atenção o desenho, portanto, equivale a devolver o movimento congelado na forma-desenhada, soprar o calor de volta à lógica das linhas, campos e símbolos.

Um desenhista

Nicolás Robbio, artista, é, constantemente, um desenhista. O é em sentido estrito, na medida em que sua perícia com os instrumentos de desenho provocaria aplausos de toda sorte de audiência, desde professores de desenho técnico até crianças, guardas de trânsito e críticos de arte. O é, também, especificamente, no que se refere ao trato do desenho como um mapa

O sparring partner nunca é vencido, mas também, cabe acrescentar, nunca vence. Por outro lado, é recorrente, na literatura e filmografia do gênero, o mito do sparring melhor que o próprio boxeur que teria que coadjuvar.

Um dia, instintivamente, ele não se contém, solta um único golpe, derruba o campeão, e é finalmente catapultado para o estrelato (ou para a rua).

Evidentemente, isso não torna a metáfora menos interessante: o papel por vezes também se rebela, embaralha o desenho, tornando-o, se não incompreensível, pelo menos abstrato.

O leitor que saiba procurar, encontrará algum exemplo disso.

Poder-se-ia argumentar também o oposto: que ele não se comporta como um desenhista quando articula objetos no espaço, mas que a maior qualidade dos seus desenhos é conseguir replicar o mundo do jeito como ele é. Seja como for, é evidente que para o artista um dos teoremas a serem constantemente demonstrados é o da relação indissolúvel entre o desenho e o objeto. Dois exemplos: as caixas desenhadas sobre papelão corrugado, de onde é retirada parte da camada de papel que o reveste para que sua matéria-prima se torne também a matéria-prima da caixa desenhada. Ou então a sombra de uma raquete, desenhada no chão com papelão recortado.

Essa imperfeição de que fala aqui Paulo Miyada é própria de alguns desenhos, mas evidentemente não de todos. Alguns são impecavelmente acabados, com linhas de grossuras invariável, ângulos perfeitamente retos, encaixes meticulosamente calculados. Frente a esses, outros, como o que alude à Coluna infinita, são mais rápidos e aproximativos. O que confirma a impressão geral de que o desenho, para o artista, é uma forma de expressão extremamente familiar, como a linguagem para a maioria de nós. Às vezes falamos sem pensar, no calor da discussão, apressadamente; em outros momentos escolhemos cada palavra, buscando construir um discurso coeso e irrepreensível.

de ideias feito ao ritmo de uma conversa solitária, em que cada elemento acrescentado ao papel responde aos anteriores e desenvolve um argumento que desencadeia certa abordagem original sobre o que se apresenta graficamente. O é, ainda, mesmo quando não se restringe a superfícies bidimensionais, quando articula objetos no espaço estabelecendo um senso de articulação entre eles que é tão forte que faz do próprio espaço um campo análogo ao da folha de papel.

— 1.1.1 —

Empilhando linhas

Nos mais simples dos desenhos de Robbio, naqueles que remetem a rabiscos feitos ao telefone nas margens de algum livro, é possível verificar o seu senso de construção a partir das linhas que se empilham, como se apoiadas umas às outras – às vezes literalmente.

A *Coluna infinita* de Constantin Brancusi resume sua abordagem profundamente moderna do problema da escultura como parcela integral do espaço, ligada ao solo e orientada para a estruturação mais ampla de seu contexto por absorção, contraste e/ou fissura. A anotação gráfica de Robbio, por outro lado, é um desenho muito simples, que remete à escultura brancusiana ou a uma de suas fotografias, mas não é nem quer ser um ou outro. Seu caráter esquemático, combinado com a variação do tamanho dos traços e com imperfeições na perspectiva, evidencia que é um desenho e não o equivalente de uma imagem ou um objeto. Ao mesmo tempo, trata-se de uma forma estruturada, em que o modo como as linhas se encostam sugere que nenhuma delas poderia faltar, senão todo o desenho ruiria. É como se a soma dos traços equivalêsse à adição dos argumentos em um discurso organizado.

E, assim, não apenas as linhas simples equilibram e apoiam umas às outras: cada elemento “sustenta”, de modo gráfico e/ou figural, os demais. Dadas as correlações entre cada uma das partes, se estabelece alguma estrutura que é condição e, muitas vezes, tema do desenho. Essa estrutura corresponde às causalidades e impedimentos em jogo em cada trabalho, e muitas

vezes emula estruturas comuns em linguagens técnicas específicas, como os diagramas do desenho industrial, os mapas urbanísticos, as perspectivas isométricas, os gráficos dos jornais e assim por diante.

— 1.1.2 —

Magnetismo empático

Uma diagonal traçada em um plano retangular pode, ao ser inclinada para o eixo vertical de uma parede, levar a que um plano vertical seja igualmente tombado e apoiado na parede adjacente? Se não é por imitação, o que faz com que uma linha retrace o contorno de outra forma existente, emule sua estrutura, angulação e, por vezes, seu tamanho? Como é que operam os campos magnéticos do papel, as forças invisíveis que inclinam as formas e as submetem a polaridades de atração e repelência? É que, no desenhar, as linhas podem manifestar certa empatia física. Uma linha se coloca no lugar da outra, reagindo e se movendo como ela faria, sem poder, no final das contas, eludir-se de suas propriedades e limites.

A ocorrência de tal empatia reflete a delicada atenção do desenhista, que permite às linhas que respondam e reajam umas às outras. Em seguida, a percepção de tal aceno pelo espectador estabelece um canal de cumplicidade semântica, alimenta a hipótese de que as partes do desenho digam sempre respeito umas às outras, em um todo inteligível e dotado de sentido. Logo, porém, se poderá perceber que essa correspondência entre a atração das formas e a concatenação semântica é menos clara e direta do que poderia parecer.

— 1.1.3 —

Peso, empuxo, elasticidade

Segundo uma abordagem eminentemente prática, os princípios da composição pictórica estão muito mais próximos do desenhar do que as leis da física. Equilíbrio, simetria, dinâmica, linhas de força e profundidade estão mais diretamente implicados no desenho do que a gravidade, o empuxo, a resistência dos materiais, o momento e a elasticidade.

É possível, no entanto, argumentar no sentido contrário, advogando pela precedência da matéria sobre suas representações, afinal, se conhecemos tão bem as curvaturas das abóbadas, é porque elas foram sempre demonstradas pelo abaulado das cordas e cipós pendurados entre dois pontos. Pode-se, também, aplicar princípios da física no lugar dos parâmetros da composição. Inúmeros desenhos de Robbio seguem judiciosamente os limites da gravidade, da resistência e elasticidade dos materiais. São limites apropriados da realidade, que poderiam tranquilamente ser desprezados no campo do desenho e, não obstante, ali estão, definindo um campo mais estruturado e determinado para a criação.

Por suas estruturas e forças internas, o mundo já é, ele mesmo, uma espécie de desenho em constante atualização – e isso não se revela estritamente em sua aparência diretamente apreensível, mas também, e sobretudo, em suas leis físicas constantes. Então, um “desenho de observação” pode ser um exercício de observação de tais leis, mais do que da epiderme dos objetos e das coisas.

Mais uma vez, me parece que os trabalhos, tanto bi- como tridimensionais, por um lado confirmam, e por outro refutam essas afirmações. Certamente, um grande número deles nasce da atenta observação das leis da física, e da maneira como elas regulam a aparência do mundo. Mas outros tantos seguem, por outro lado, regras internas, obedecem à que poderíamos chamar de “física poética” do artista, na qual colunas podem tornar-se árvores, uma bandeira pode aparecer num mastro vazio, e postes aparentemente inexplicáveis numa praia deserta se revelam pontos de apoio para nada menos que o horizonte.

— 1.2 —

Sistemas linguísticos em interferência recíproca

A nós, animais da linguagem, não está dada a possibilidade de encontrar estes ou quaisquer desenhos como pura manifestação da forma, independente de qualquer sistema linguístico preexistente. Tampouco a Nicolás Robbio pareceria importante que partíssemos de uma fruição assim inocente. Ele mesmo procura, em vez de evocar alguma espontaneidade imediata do gesto gráfico, colecionar o mais eclético repertório de sistemas linguísticos, conjunto de sinais, princípios de desenho e procedimentos técnicos com os quais possa jogar.

Nas sociedades da razão ocidental, o desenho como livre manifestação expressiva é, na verdade, um restrito lugar de exceção, frágil e artificioso. Da escrita ao desenho técnico projetivo, passando pela cartografia, pelos manuais de instruções e pelos braços de times de futebol, uma grande parcela do campo gráfico dedica-se a denotações codificadas segundo sistemas complexos

ordenados e compartilhados de forma a evitar o desperdício de informação, a digressão e a ambiguidade dos significados. O saber enciclopédico postula que os sinais gráficos sejam, tanto quanto possível, pautados por convenções específicas para cada campo do saber e da linguagem; e que as relações perceptivas sejam mais lineares e instrumentais do que divergentes e recombinantes. Para o artista, interessa absolutamente essa ficção de eficiência da comunicação como linguagem instrumental; não obstante, o que ele faz conforme assimila os meios do saber racional é devolver a eles o arbítrio e as regras próprias de seu desenho feito pensamento movente. Como demonstram os desenhos que emulam codificações de linguagens técnicas, interessa-lhe reinvestir ambiguidade e ambivalência entre esses sistemas. Onde o pensamento técnico garante a existência de apenas uma leitura possível, o desenho consegue restabelecer – sem acrescentar muitos elementos aberrantes – a indeterminação inerente à linguagem.

— 1.2.1 —

Iteração, arbítrio e submissão

Para o Kaspar Hauser do filme de Werner Herzog – o jovem que cresceu isolado do convívio social até ser encontrado e, então, educado para integrar-se à civilização da razão ocidental –, mais difícil ainda do que aprender as regras de cada campo do saber era interpretar quais regras deveriam ser aplicadas em cada contexto. Quer dizer, mais difícil do que aprender um jogo, convenção, ritual ou disciplina é discernir os momentos em que os seus princípios se tornam inoperantes ou até indesejáveis.

Da mesma forma, é uma regra de ouro que, para bem conviver publicamente, é necessário distinguir quais sistemas linguísticos operar em cada situação (e quais devem ser sublimados para melhor desempenho social). As iterações entre linguagens, códigos e imagens promovidas por Nicolás Robbio se delineiam pela desatenção obstinada a este princípio, que lhe permite recombinar livremente partes de sistemas diferentes ou mesmo conflitantes.

A questão da inoperância pode ser considerada sutilmente central na poética de Nicolás: seus esquemas e diagramas, páginas soltas de hipotéticos manuais de instruções para a construção de máquinas, carros e aviões, sugerem sistemas complexos e articulados, mas no fundo concebidos para manter-se rigorosamente no estado de desenho, ou, em outras palavras, inoperantes.

Os resultados, por vezes, destacam-se por sua arbitrariedade resoluto, sem com isso caminhar para o absurdo ou para o ruído desordenado (pois a consistência do desenho definida nos tópicos anteriores afasta a aparência de caos, entropia e aleatoriedade). Com uma forma estruturada, em que a relação entre as partes respeita os códigos recombinados a cada trabalho e o todo possui clareza de leitura, esses desenhos promovem uma modalidade muito especial de heresia: aquela contra os pilares dos grandes edifícios da linguagem.

Às vezes, o que se encontra é, simplesmente, intrincado e surpreendente. Noutras, o choque entre elementos diversos provoca um sorriso. É que a linguagem também é meio de afirmação do poder instituído – como evidenciam as tradições da heráldica, da cartografia, dos monumentos cívicos – e há prazer em encontrar seus símbolos submetidos ao franco arbítrio de um artista.

É a vingança do fantasma de Kaspar Hauser.

— 2 —

Das geometrias

Apesar dos vícios e fixações da academia, do mercado e da história da arte, nem tudo o que é visualidade geométrica no Brasil responde primeira e principalmente ao legado de artistas concretos e neoconcretos, arquitetos modernos e poetas concretos. Se, por viver no Brasil, Nicolás Robbio está sujeito a tais associações, seu trabalho parece pedir que elas sejam colocadas em pé de igualdade com outros imaginários possíveis nos quais se encontra a geometria, como as salas de aula do ensino fundamental, as pranchetas de desenho dos projetistas das mais variadas áreas, as folhas de cálculos das provas de física, os gráficos de performance dos economistas e assim por diante.

— 2.1 —

Contido, não contido, circunscrito, tangente

Um círculo circunscribe, potencialmente, qualquer polígono regular de três ou mais vértices. Valem também as recíprocas: todo polígono regular contém um círculo que tangencia todas as suas arestas; todo círculo pode ser circunscrito por qualquer

Uma das diferenças mais evidentes entre uma pintura concreta e um desenho de projetista é que a primeira não alude a nada, ela aspira “apenas” a ser parte do mundo, sem nenhuma separação ou fratura (disso a ênfase neoconcretista na abolição da moldura), já o desenho técnico existe única e invariavelmente em função do que representa, explica ou projeta. Me pergunto a qual desses dois polos devemos considerar mais próximo o trabalho de Nicolás...

polígono; todo polígono corresponde a um círculo que cruza seus vértices. Nos manuais de desenho geométrico, é possível aprender os meios desenvolvidos desde a Antiguidade para obter essas correspondências, que podem ainda ser aplicadas em três dimensões, trocando círculos por esferas, polígonos por poliedros regulares.

Tais articulações, fundamentais para a geometria euclidiana, implicam que traçar o pentágono circunscrito por um círculo, por exemplo, seja uma espécie de redundância ou reiteração de algo que já existia como ideia lógica. Quer dizer, basta que exista o círculo (ou suas coordenadas) para que todos os polígonos que ele circunscribe e que o circunscvem estejam já determinados, condensados em equações de correspondência ou procedimentos de desenho geométrico.

Por mais abstratas que possam parecer, tratam-se de relações que *existem*, que *estão* e que *são*.

— 2.1.1 —

Uma linha é uma linha é uma linha

Por redução, poderia se dizer que bastam dois pontos para traçar uma reta – a simples existência dos pontos implica na presença virtual da linha. Por extrapolação, podemos imaginar que, dadas as estrelas, todas as constelações estão traçadas. Seguindo a dica de tal redução do problema do desenho a uma espécie de lógica implacável e onipotente, a produção de Nicolás Robbio se concentra em ligar os pontos espalhados em seu entorno. Não obstante, levando em conta a extrapolação desse postulado – que faz pensar nas infinitas constelações que se podem inventar com a soma das luzes das estrelas –, ligar pontos não é uma atividade tão mecânica quanto possa parecer.

Melhor dizendo: o que torna o jogo de liga-pontos dos passatempos infantis repetitivo, protocolar e previsível não é a simplicidade de suas instruções, mas sim a falta de imaginação que nos leva a respeitar os limites da página, a ter em conta apenas aqueles pontos designados pelo editor do livrinho de atividades, na ordem em que foram numerados. Se levássemos a coisa a sério, se realmente ligássemos pontos e encontrássemos (demonstrássemos)

*O sabor vagamente
borgiano dessa afirmação
é o que faz com que ela seja
coerente em um livro sobre
a obra de Nicolás Robbio,
onde as interpretações
e as visões se multiplicam
como numa espécie de
biblioteca de Babel.
É esta maneira de ler o
trabalho, inclusive, que
levou à concepção da
estrutura deste livro,
com suas sobreposições
e contaminações, suas
conscientes contradições,
seus choques silenciosos.*

Na primeira seleção de imagens para o livro, havia uma série de fotos em que Nicolás, ao retratar de maneira singela e imediata o mundo, e não sua própria obra, evidenciava a capacidade peculiarmente reveladora do seu olhar. Uma mostrava o semicírculo perfeito desenhado no chão por uma porta que, por algum defeito de instalação, raspava no chão ao abrir-se. Em outra, três imensas escoras de madeira sustentavam uma árvore aparentemente sadia (o que tornava as escoras inexplicáveis) no meio de um gramado impecavelmente cuidado.

as linhas até então omissas, ligar pontos poderia ser o mais desafiador, incontrolável e surpreendente gesto criativo.

E a esta altura deve estar evidente que este é justamente o campo de ação central de Nicolás Robbio. Recapitulando: ele desenha como quem conversa consigo mesmo (1. e 1.1), empilhando linhas como se elas tivessem peso próprio, exercessem atração, repulsão e balanço reciprocamente (1.1, 1.1.1 e 1.1.2) e estivessem carregadas de sentidos previamente estabelecidos e disponíveis para serem desrespeitados (1.2 e 1.2.1); nesse processo, mais do que adicionar linhas e traços, ele sublinha (*subraya*, em espanhol) relações existentes, mas ilegíveis até o momento.

É no peculiar, estranho, inusitado, precário ou conflitante que se instaura entre as partes, suas relações e estruturas que se constituem os pensamentos e comentários do artista. Arriscaria ainda dizer que o acúmulo de tantos trabalhos desde o princípio dos anos 2000 é necessário para que as atitudes e repertórios do artista se façam inteligíveis e consistentes; porém, de fato, cada imagem por si mesma consiste em uma insígnia que poderia provocar os mais longos diálogos e especulações.

— 3 —

À guisa de conclusão

Toda vez que o nome de Nicolás Robbio vem à tona enquanto converso com a crítica e pesquisadora Aracy Amaral, ela comenta que imagina um ótimo bate-papo entre ele e Cildo Meireles. Parece-lhe que ambos os artistas compartilham o interesse pelo modo como as coisas funcionam e como podem ser pensadas em campos de conhecimento e saber mais amplos que o metiê específico da história da arte. Concordo, e me parece significativo que tal interesse reverbere em obras de materialidade tão dissímil.

Para arriscar uma comparação um pouco mais detalhada: Cildo Meireles e Nicolás Robbio interessam-se pelo modo como as coisas funcionam, pelas histórias que se contam sobre elas e pelo modo como tais funcionamentos podem ser representados ou demonstrados por formas específicas; contam ainda com recursos de trocadilhos e recombinações entre símbolos e significados que permitem, através de reorganizações semânticas, criticar as

premissas das coisas e seus funcionamentos. Não obstante, as obras de Cildo tendem à realização sintética de um espaço e narrativa concentrado, que apresenta e resolve um conjunto de reflexões em um gesto uno: um postulado, uma estrutura e uma formalização reconhecível. Nicolás, por sua vez, multiplica especulações e anotações sem fim, como se mastigasse seus problemas com o desenhar. Se um faz aforismos conceituais, o outro lança crônicas do pensar.

— 3.1 —

Quando o alvo são os códigos e estilos do desenho arquitetônico e dos símbolos de poder, os desenhos me fazem pensar em uma variação anárquica e iconoclasta do arquiteto italiano Aldo Rossi, mas esta já é outra história.

Por outro lado, o “postulado” de Cildo Meireles é intrinsecamente teatral, não abre mão de uma fisicalidade perturbadora e sempre poética e metafórica, para a qual pode ser suficiente um simples cubo de madeira de 9 milímetros de lado (Cruzeiro do Sul, 1969-70). A obra de Nicolás, por outro lado, até quando faz levitar quase milagrosamente centenas de objetos cuidadosamente construídos sobre paredes enormes, nunca busca a metáfora, o coup de théâtre. As constelações dos dois, nesse sentido, são muito distantes.

— Apêndice —

1. 8, 9, 16 1.1. 120, 121 1.1.1. 58, 63, 131 1.1.2. 29, 50, 228
1.1.3. 106, 109, 125, 126, 135 1.2. 54, 55, 60 1.2.1. 64, 66, 68, 70, 71, 72, 93
2.1. 24, 40, 136 2.1.1. 73, 76, 80, 81, 105, 112, 114 3. 96 3.1. 84

Nicolás Robbio: Of touching, but not belonging

PAULO MIYADA

—

Comments

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

A chattering drawing

If thinking be gaseous or airy; and speaking liquid or fluid, then drawing may be condensation frosted from liquid frozen in motion. Drawing is rather like taking notes on a sheet of paper, or a way of talking to yourself. Many artists have referred to drawing as a way of thinking quietly while a few ideas are joined in lines as they are put down on paper. Then these ideas-turned-lines are bounced off blank space, requiring modulated responses as traces. They are completed and repelled, creating opportunities for the next moves, and so on. It is like a personal duel in which paper is sometimes like a boxer's sparring partner steadfastly absorbing every punch but never winning.

This idea bears reiterating because when we judge a drawing by its final appearance, once it has left the artist's drafting table, we are looking at a chart of a temporal sequence of thoughts condensed onto a single spatial plane. On scrutiny, a drawing will surrender, or rather render fragments of conversation that have mediated between the draftsman and itself. Hierarchies of elements, weights and counterweights, associations of parts, codes of representation, signs reinforcing or negating each other... Everything in drawing speaks of ideas that existed before, during and after. To look closely at a drawing is therefore to give frozen motion back to the drawn form, to breathe warmth back to the logic of lines, fields and symbols.

Draftsman

Robbio the artist is often a draftsman in both the narrow sense of his skilled use of instruments that earns accolades from all sorts of audiences, from technical drawing instructors to children, traffic policemen and art critics, and in the sense specifically referring to drawing as a chart of ideas executed at the pace of a solitary conversation. In this conversation, each element placed on paper responds to previous ones and develops an argument that prompts a certain unique approach

Sparring partners are never defeated, but they never win either. On the other hand, the genre's literature and filmography features a recurring myth in which the sparring partner is better than the champ he is supposed to be helping. One day his instinct takes over and he delivers a single knockout punch that finally catapults him to stardom (or back on the streets). Of course, this does not make the metaphor any less interesting: sometimes a sheet of paper will 'punch back' and take down its own drawing, making it abstract at the least, or even incomprehensible. A discerning reader will find some examples of this.

to what is presented graphically. Also in the sense that even when not restricted to two-dimensional surfaces, his objects are articulated in space by establishing a sense of connection between them that is so strong it makes space itself analogous to a sheet of paper.

One could also argue the opposite: that Robbio does not act like a draftsman when he articulates objects in space; that the finest aspect of his drawings is replicating the world just as it is. In any case, it is clear that (for him) one of the theorems constantly being demonstrated is the indissoluble bond between drawing and object.

Two examples: the boxes drawn on corrugated paperboard stripped of part of its lining to become raw material for the box drawn, and the shade of a racket drawn on the floor in cardboard cutout.

This flawed nature that Paulo Miyada addresses here is a property of a few drawings, but not all of them, of course. Some are impeccably finished with lines of unvarying thicknesses, perfectly straight angles, and meticulously calculated junctures.

Compared with these, others such as the one that alludes to Endless Column are quick and dirty, thus confirming the overall impression that Robbio sees drawing as an extremely familiar form of expression, like language for most of us. We sometimes hasten to speak without thinking in the heat of debate; at other times, we choose each word to assemble cohesive and irreprehensible discourse.

— 1.1.1 —

Stacking lines

Robbio's simplest drawings that bring to mind scribbles along the margins of a book while on the phone show his sense of construction, using lines stacked together as if supporting each other – sometimes literally.

Constantin Brancusi's *Endless Column* sums up a profoundly modern approach to the problem of sculpture as an integral part of space, connected to the ground and oriented to the broader structuring of its context by absorption, contrast and/or caesura. Robbio's graphical annotation, on the other hand, is a very simple drawing that refers to Brancusian sculpture or one of his photos, but in fact it is neither, nor can it be. Its schematic character combined with the varying sizes of lines and flawed perspective shows that it is a drawing rather than the equivalent of an image or an object. At the same time, this is a structured form in which the way lines are placed together suggests that none of them could be omitted, otherwise the entire drawing would collapse. It is as if the sum of the lines were equivalent to the sum of the arguments in an organized discourse.

What is more, not only do Robbio's uncomplicated lines balance and support each other, but each element graphically or figuratively "props up" the others. Given the correlations between each of the parts, a structure is taken as the condition for a drawing, or its theme in many cases. This structure corresponds to the causalities and impediments brought into play for each piece. They often emulate structures commonly used in specific technical languages such as industrial design diagrams, urban planning maps, isometric perspectives, illustrative newspaper graphs, and so forth.

— 1.1.2 —

Empathetic magnetism

When tilted to the vertical axis of a wall, can a diagonal plotted on a rectangular plane cause a vertical plane to be equally inclined and supported on the adjacent wall? If not imitation, what is it that causes a line to retrace the outline of another form, emulate its structure, angle and sometimes its size? How do the magnetic fields of paper and the invisible forces that tilt forms and submit them to the polarities of attraction and repulsion actually operate?

Lines in a drawing may express a certain physical empathy. One line is drawn in place of another, reacting and moving in the way the original line would do, as if it would ultimately elude its own properties and limits, despite being unable to do so.

The occurrence of this empathy reflects the draftsman's sensitive focus, enabling lines to respond and react to each other. Then the viewer's perception of this gesture establishes a channel of semantic complicity, feeding the hypothesis that the parts of a drawing always relate to each other to form an intelligible whole endowed with meaning. However, one then sees that this correspondence between attraction of forms and semantic concatenation is less clear and direct than it might seem.

— 1.1.3 —

Weight, thrust, elasticity

Taking an eminently practical approach, the principles of pictorial composition are much more akin to those of drawing than the laws of physics. Equilibrium, symmetry, dynamic, lines of force and depth are more directly involved in drawing than gravity, thrust, material strength, momentum or elasticity.

However, one could argue the opposite too, advocating the precedence of matter over its representations. After all, if we can control the curvature of vaults, it is because they have always been exemplified by curved ropes or vines hung between two points. The principles of physics may be applied rather than compositional parameters. Many of Robbio's drawings judiciously follow the limits of gravity, strength and elasticity of materials. Limits are

appropriated from reality, and could easily be disdained in the domain of drawing – yet there they are, defining a more structured and determined domain for creative work.

Through its structures and internal forces, the world is itself a kind of constantly refreshed drawing – and this is shown not only in its directly apprehended appearance, but also and particularly in its constant physical laws. So “drawing from observation” may be an exercise in following these laws rather than the epidermis of objects and things.

Once again, it seems to me that two-dimensional and tridimensional pieces alike both confirm and refute these claims. Indeed, many of them arise from closely observing the laws of physics and how they govern the appearance of the world. Yet, many others follow internal rules – they obey what we might call Robbio’s “poetic physics”, in which columns may turn into trees, a flag may appear on an empty flagpole, and seemingly inexplicable posts on a deserted beach turn out to be points of support shoring up nothing less than the horizon itself.

— 1.2 —

Linguistic systems in reciprocal interference

Being the animals of language that we are, it is not for us to see these drawings or any others as pure manifestation of form, irrespective of any pre-existing linguistic system. Nor would Robbio think it so important that we should start from such innocuous appreciation. Rather than evoking any immediate spontaneity of the graphic gesture, he himself seems to be collecting a most eclectic repertoire of linguistic systems, sets of signs, and principles of drawing and technical procedures to play with.

For Western societies and their rationality, drawing as a freely expressive manifestation is truly a restricted locus of exception, and a fragile and artificial one at that. From writing to technical drawing, through cartography, instruction manuals or soccer teams’ coats of arms, the graphic domain is largely occupied by encoded denotations following complex ordered systems that are shared to avoid wasted information, digression or ambiguity for signifieds.

Encyclopedic knowledge postulates that graphic signs should, in as far as this is possible, be guided by specific conventions for each domain of knowledge and language, and that perceptual relations should be more linear and instrumental than divergent and recombinant ones. Robbio is absolutely interested in this fiction of communication being efficient as instrumental language. Nevertheless, what he does do, while assimilating the methods of rational knowledge, is to give them back the discernment and rules that characterize his drawing in the form of moving thought.

Robbio is interested in restoring ambiguity and ambivalence across these systems, as evinced by drawings emulating codified technical languages. Although technical logic assures us that there is only one possible reading, drawing is able to revive the uncertainty inherent to the language without adding many aberrations.

— 1.2.1 —

Iteration, discernment and submission

Werner Herzog's movie character Kaspar Hauser was isolated from society as a child, later to be found and re-educated to rejoin Western civilization and rationality. Kaspar found that discerning which rules were applicable in different contexts was harder than learning the rules of each domain of knowledge. In other words, what is more difficult than learning a game, a convention, a ritual or a discipline is discerning the occasions on which their tenets or principles become unworkable or even undesirable.

In the same way, the golden rule for behaving and interacting in society is that one must distinguish between the different linguistic systems applying in different situations (and know which of them must be sublimated in the interests of social conduct). Robbio's iterations across languages, codes and images are demarcated by his obstinately ignoring this principle. Thus, he is able to take components from different or even contradictory systems and freely recombine them.

Some of the outcomes stand out for being resolutely arbitrary, without thereby tending towards absurdity or disordered noise (since the consistency of drawing, as mentioned above, prevents an ultimate appearance of chaos, entropy or randomness). Given their structured form in which relations between parts obey codes recombined for each piece and, since the whole does have a clear interpretation, these drawings pose a very special type of heresy: the one that strikes the pillars of the great temple of Language.

Sometimes one finds things that are quite simply intriguing and striking. Other times, clashes between different elements raise a smile. The language of drawing is also a means of affirming

Being unworkable or inoperative may be subtly central to Robbio's poetics: loose-leaf pages of hypothetical manuals of instructions for the assembly of machines, cars or airplanes contain schematics and diagrams for complex articulated systems but, in fact, they were conceived to be eternally unworkable or inoperative blueprints.

instituted power, as evinced in the traditions of heraldry, cartography, or civic monuments, so it is a pleasure to find its symbols subjected to the discernment of an artist as Kaspar Hauser's ghost enjoys its revenge.

— 2 —

Geometries

Despite addictions and fixations sustained by academia, the marketplace and art history, not everything that is geometric visuality in Brazil responds primarily to the legacy of Concrete and Neo-concrete artists, modern architects or Concrete poets. Although Robbio may be subjected to these associations by living in Brazil, his work seems to call for them to be placed on an equal footing with other possible imaginaries in which geometry is found. These realms include classrooms in elementary schools, drawing boards of designers from different segments, calculation spreadsheets used for physics experiments, performance graphs plotted by economists and so forth.

— 2.1 —

Contained, not contained, circumscribed, tangential

A circle may circumscribe any regular polygon that has three or more vertices. The reciprocal holds too: any regular polygon contains a circle tangential to all its edges; any circle may be circumscribed by any polygon; any polygon corresponds to a circle passing through its vertices. Age-old geometric drawing handbooks have shown methods developed to obtain these correspondences, which may also be applied to three dimensions using spheres instead of circles, or regular polyhedrons instead of polygons.

These fundamental articulations for Euclidean geometry imply that tracing a pentagon circumscribed by a circle, for example, is a kind of redundancy or reiteration of something that already existed as logical idea. In other words, if there is circle (or its coordinates) all polygons that it circumscribes and that circumscribe it are already determined, condensed into correspondence equations or geometric drawing procedures.

One of the most obvious differences between a Concrete painting and a designer's drawing is that the former does not allude to anything but "merely" aspires to be part of the world without any separation or break (hence the Neo-concrete emphasis on abolishing frames), whereas a technical drawing exists invariably for the purposes of what it is showing, explicating or projecting. I wonder which of these opposites is closest to Robbio's work...

The vaguely Borgesian flavor of this description is what lends it coherence in a book on Robbio's oeuvre, in which interpretations and visions multiply as in a kind of library of Babel. In fact, it was this approach to its interpretation that led to the concept for this book's structure, with its overlaps and contaminations, conscious contradictions, and silent shocks.

However abstract these relationships may seem, they exist and are now and forever in and of themselves.

— 2.1.1 —

A line is a line is a line

Reducing things to their essence, one might say that two points suffice to draw a straight line – the mere existence of points implies the virtual presence of a line. Extrapolating from that, we may imagine that once given the stars, all constellations are then charted too. Following the course of this reduction of the drawing problem to a kind of implacable and omnipotent logic, Robbio's production focuses on joining scattered dots in his surroundings. However, taking into account the extrapolation from this postulate – evoking the infinite constellations that could be invented by aggregating light emitted by stars – the act of connecting points is not as mechanical as it might seem.

In other words, what makes children's join-the-dots pastimes repetitive, formulaic and predictable is not the simplicity of their instructions but the lack of imagination that leads us to obey the limits of the page, to join only dots or points designated by the publishers of these activity books in the same order as their numbering. If we took them seriously and really joined up the dots and found (located) lines previously missing, then joining up dots could be the most challenging, uncontrollable and striking of creative gestures.

By now, it should be obvious that this is precisely Robbio's core field of work. Recapping: he draws as if he were talking to himself (1 and 1.1), stacking lines on top of each other, as if they had their own mass exerting attraction or repulsion, and were balancing each other out (1.1, 1.1.1 and 1.1.2) and were charged with predetermined meanings that could be ignored (1.2 and 1.2.1); in the process, rather than add lines and traces, he underlines existing relationships that have so far been illegible.

Robbio's thoughts and comments are constituted in the peculiar, strange, unusual, precarious or conflictive relations established between parts, their relationships and structures. I would venture that the huge amount of works he has created since the

The first selection of images for this book included a series of photos in which Robbio's simple and immediate portrayal of the world – rather than his own work – evinced the particularly revealing ability of his gaze. One of them showed a perfect semi-circle drawn on the floor beside a door that had been fitted so badly it scraped the floor on opening. In another photo, three huge wooden props are holding up a tree that is apparently quite healthy (making the props inexplicably redundant) in the middle of an impeccably groomed lawn.

early 2000s was necessary to make his attitudes and repertoire more intelligible and consistent; nevertheless, each image in itself consists of an insignia that could fuel the most extensive dialogues and speculations.

— 3 —

By way of conclusion

Whenever Robbio's name comes up in conversation with critic and researcher Aracy Amaral, she says she could picture him having a great chat with Cildo Meireles due to their shared interest in how things work and how they can be analyzed in domains of knowledge and practice broader than the specific realm of art history. I agree and think it is significant that these interests are echoed in pieces of such distinct materiality.

We might venture a more in-depth comparison: both Meireles and Robbio are interested in how things work, stories told about them and how these workings may be represented or shown by specific forms; both use puns and recombinations between symbols and meanings that may be semantically reorganized to critique the premises of things and their workings. Nevertheless, Meireles' pieces tend toward synthetic materialization of a concentrated space and narrative that introduces and resolves a set of reflections in one gesture: a recognizable postulate, structure and formalization, whereas Robbio multiplies endless speculations and notations, as if munching his problems by drawing them. Whereas one creates conceptual aphorisms, the other delivers chronicles of thinking.

— 3.1 —

When drawings feature the codes and styles of architectural design and the symbols of power, they remind me of an anarchic and iconoclastic variation by the Italian architect Aldo Rossi. However, that is another story.

— Appendix —

1. 8, 9, 16 1.1. 120, 121 1.1.1. 58, 63, 131 1.1.2. 29, 50, 228
1.1.3. 106, 109, 125, 126, 135 1.2. 54, 55, 60 1.2.1. 64, 66, 68, 70, 71, 72, 93
2.1. 24, 40, 136 2.1.1. 73, 76, 80, 81, 105, 112, 114 3. 96 3.1. 84

On the other hand, Meireles' "postulate" is inherently theatrical and will not renounce a disturbing and unfailingly poetic and metaphorical physicality for which a plain 9-mm wooden cube would be sufficient (Cruzeiro do Sul, 1969-70). On the other hand, even when he almost miraculously levitates hundreds of carefully constructed objects on huge walls, Robbio never pursues metaphor, or coup de théâtre. Their constellations are very distant in this respect.

Lista de obras **[List of works]**

—
Comentários [Comments]
JACOPO CRIVELLI VISCONTI

1

2

3

Sem título [Untitled], 2007
Nanquim sobre papel recortado [Ink on paper cutout]
29 × 21 cm
Coleção [Collection] Lola Moriarty
Foto [Photo] Nicolás Robbio

4

5

Sem título [Untitled], 2004
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
17 × 17 cm cada [each]
Foto [Photo] Ding Musa

6

7

Sem título [Untitled], 2004
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
58 × 38 cm
Coleção [Collection] Fábio Szwarcwald
Foto [Photo] Ding Musa

8

9

Sem título [Untitled], 2004
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
50,5 × 31,5 cm
Coleção [Collection] Cibele e [and] Frans Todescan
Foto [Photo] Ding Musa

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
20 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

- 10** **Sem título [Untitled]**, 2007
Vinil adesivo sobre madeira [Adhesive vinyl on wood]
14 × 8 cm
Coleção [Collection] Marina Buendia
Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien
- 11** **Sem título [Untitled]**, 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
20 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio
- 12** **Ângulo [Corner]**, 2007
Papelão e feltro sobre parede [Cardboard and felt on wall]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien
- 14** **Sem título [Untitled]**, 2004
Nanquim sobre papelão ondulado
[Ink on corrugated cardboard]
30 × 28 cm
Coleção [Collection] Bruno e [and] Jeanette Musatti
Foto [Photo] Ding Musa
- 15** **Sem título [Untitled]**, 2008
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
37 × 37 cm
Coleção [Collection] Maria Ana Pimenta
Foto [Photo] Ding Musa
- 16** **Sem título [Untitled]**, 2003
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
60 × 78,5 cm
Foto [Photo] Ding Musa
- 18** **Objetos para não engolir**
[Objects not to be swallowed], 2005
Fotografia sobre pote de plástico [Photograph on plastic jar]
Foto [Photo] Nicolás Robbio
- 17**
- 19**

- 20

 Sem título [Untitled], 2005
Papel recortado [Paper cutout]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Foto [Photo] Ding Musa
- 21

 Sem título [Untitled], 2005
Grafite sobre papel recortado [Graphite on paper cutout]
27,5 × 36 cm
Coleção [Collection] Renato Mazzucchelli
Foto [Photo] Ding Musa
- 22

 Sem título [Untitled], 2004
Recorte em papelão impresso
[Cutout on printed cardboard]
15 × 63 cm
Coleção [Collection] Ernesto Neto
Foto [Photo] Ding Musa
- 23

 Sem título [Untitled], 2010
Recorte em papelão impresso
[Cutout on printed cardboard]
15 × 63 cm
Coleção [Collection] Ernesto Neto
Foto [Photo] Ding Musa
- 24

 Sem título [Untitled], 2010
Grafite e aquarela sobre papel
[Graphite and watercolor on paper]
30 × 21 cm
Foto [Photo] Rafael Cañas
- 25

 Sem título [Untitled], 2010
Vinil adesivo e grafite sobre impressão jato de tinta
[Adhesive vinyl and graphite on inkjet print]
69,5 × 103 cm
Coleção [Collection] Luciana
e [and] Souheil Ephram Youssef
Foto [Photo] Edouard Fraipont
- 26

 Sem título [Untitled], 2007
Caneta marcador e marcas de bola sobre parede
[Marker pen and ball marks on wall]
Dimensões variáveis [Dimensions variables]
Foto [Photo] Ding Musa
- 27

 Sem título [Untitled], 2007
Caneta marcador e marcas de bola sobre parede
[Marker pen and ball marks on wall]
Dimensões variáveis [Dimensions variables]
Foto [Photo] Ding Musa
- 28

 Esto sucede cuando te imito
[This happens when I copy you], 2012
Bambu, cedro e galhos de árvore presos em metal
[Bamboo, cedar and tree branches stuck in metal]
21 × 32,5 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Edouard Fraipont
- 29

 Esto sucede cuando te imito
[This happens when I copy you], 2012
Bambu, cedro e galhos de árvore presos em metal
[Bamboo, cedar and tree branches stuck in metal]
21 × 32,5 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Edouard Fraipont

30

Qual pedaço de madeira será mais "natural", entre os aqui desenhados? E entre os galhos das páginas anteriores? É provável que a questão, para Nicolás, não seja essa, mas é tentador imaginar o resto da natureza de onde emergiu o que vemos neste livro. Isto é, imaginar o que não aparece aqui.

Which of the pieces of wood drawn here would be more "natural"? Which of the twigs on the previous pages? Although this would probably not be an issue for Robbio, it is tempting to imagine the rest of nature, whence emerged what we see in this book. In other words, to imagine that which does not appear here.

31

Sem título [Untitled], 2007
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
20 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

32

Elementos precisos para la construcción de un mapa abitabile [Precise elements for the construction of an inhabitable map], 2015

Detalhe da exposição [Detail of the exhibition]
Observações de uma realidade sincopada,
Pavilhão Branco, Lisboa
Foto [Photo] Bruno Lopes

33

34

Sem título [Untitled], 2010
Vinil adesivo sobre papel [Adhesive vinyl on paper]
30 × 21 cm
Coleção [Collection] Bruno e [and] Jeanette Musatti
Foto [Photo] Edouard Fraipont

35

Sem título [Untitled], 2008
Grafite, nanquim e colagem sobre papel cartão
[Graphite, ink and collage on cardboard]
170 × 130 × 4 cm
Coleção [Collection] Eulógio Sanchez
Foto [Photo] Ding Musa

36

Avalanche, 2007
Vista da exposição [Exhibition view]
International Studio Program, Künstlerhaus Bethanien
Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien

37

38			39
		Luz de Berlin [Berlin's Light] , 2007 Papel recortado sobre retroprojetor [Paper cutout on overhead projector] Dimensões variáveis [Dimensions variable] Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien	
40			41
	Memória aproximada [Approximate memory] , 2007 Vinil adesivo sobre papelão, feltro, papelão, fósforos, arame, bola de tênis e papel [Adhesive vinyl on cardboard, felt, cardboard, matches, wire, tennis ball and paper] Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien		
42			43
	Sem título [Untitled] , 2007 Fotografia, galho de uva e açúcar sobre prateleira de papelão [Photography, grape twig and sugar on cardboard shelf] Fotografia [Photography]: 20,5 × 15,5 cm; Árvore [Tree]: 14 × 8 × 8 cm Coleção [Collection] Isay Weinfeld Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien	Sem título [Untitled] , 2007 Arquivo pessoal [Personal archive] Foto [Photo] Nicolás Robbio	
44			45
		Sem título [Untitled] , 2007 Pedras e madeira [Stones and wood] 13 × 7 cm Foto [Photo] Nicolás Robbio	
46			47
	Sem título [Untitled] , 2007 Estrutura de metal e pedras, gravura, papel vegetal recortado e vidro [Metal frame and stones, engraving, cutout on tracing paper and glass] 16 × 30 cm Coleção [Collection] Jean-Marc e [and] Maguy Etlin Foto [Photo] Nicolás Robbio		

Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2007
 Estrutura de metal e pedras, gravura, papel vegetal recortado e vidro [Metal frame and stones, engraving, cutout on tracing paper and glass]
 16 × 30 cm
 Coleção [Collection] Jean-Marc e [and] Maguy Etlin
 Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2011
 Tinta acrílica sobre papel e moldura de madeira, tronco de árvore entalhado, tinta acrílica sobre lenço, tinta acrílica sobre lenço e papelão
 [Acrylic on paper and wooden frame, carved tree trunk, acrylic on handkerchief scarf, acrylic on cardboard]
 57,5 × 47,5 × 4 cm, 36 × 3 cm,
 25 × 18 cm, 25 × 25,5 cm
 Coleção [Collection] Jean-Marc e [and] Maguy Etlin
 Foto [Photo] Nicolás Robbio

A aresta não é uma linha: ela é, apenas, o lugar onde dois planos se tocam. No desenho tridimensional de Nicolás, contudo, não existe diferença tangível entre as arestas que dividem o preto, fazendo surgir três planos, e as linhas perfeitas, de manual de geometria, que nos levam a imaginar, no ar, outros tantos planos.

An edge is not a line: it is just the place where two planes meet. In Robbio's tridimensional drawing, however, there is no tangible difference between edges cutting through black, giving rise to three planes, and the perfect lines of a geometry manual that prompt us to imagine so many other planes in the air.

Sem título [Untitled], 2010
 Vinil adesivo e caneta hidrográfica sobre papel Fabriano [Adhesive vinyl and felt-tip pen on Fabriano paper]
 94 × 70 cm
 Coleção [Collection] Vera e [and] Miguel Chaia
 Foto [Photo] Rafael Cañas

Sem título [Untitled], 2004
 Lápis sobre papel [Pencil on paper]
 16 × 16 cm
 Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2012
 Tinta látex preta, barbante branco, prumo e parede branca [Black latex ink, white string, plumb and white wall]
 50 × 50 × 50 cm
 Coleção [Collection] Eliana Finkelstein
 Foto [Photo] Edouard Fraipont

Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2014
 Aquarela sobre papel, MDF tingido e galho de árvore, tinta acrílica sobre tela, aquarela e grafite sobre papel [Watercolor on paper, painted MDF and tree branch, acrylic paint on canvas, watercolor and graphite on paper]
 45 × 70 cm
 Coleção particular [Private collection]
 Foto [Photo] Edouard Fraipont

56			57
		Sem título [Untitled] , 2012 Arquivo pessoal [Personal archive] Foto [Photo] Nicolás Robbio	
58			59
	Sem título [Untitled] , 2011 Aquarela sobre papel, moldura de madeira com gravação em vidro [Watercolor on paper, wooden frame with glass engraving] 48,5 × 37 × 4 cm Coleção [Collection] Renato Magalhães Gouvea Foto [Photo] Felipe Cidade	Sem título [Untitled] , 2011 Nanquim sobre papel Crescent [Ink on Crescent paper] 51,3 × 35 cm Coleção [Collection] Leon Amitai Foto [Photo] Felipe Cidade	
60			61
	Sem título [Untitled] , 2011 Caneta marcador sobre parede [Marker pen on wall] 44,5 × 31 cm Foto [Photo] Rafael Cañas		
62			63
		Sem título [Untitled] , 2014 Grafite sobre papel [Graphite on paper] 20 × 15 cm Foto [Photo] Jasha Greenberg	
64			65
	Sem título [Untitled] , 2014 Grafite sobre papel [Graphite on paper] 22 × 29 cm Foto [Photo] Nicolás Robbio		
66			67
	Sem título [Untitled] , 2015 Grafite sobre papel [Graphite on paper] 21 × 26 cm Foto [Photo] Nicolás Robbio		

68

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

70

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

72

Sem título [Untitled], 2009
Guache sobre papel [Gouache on paper]
38 × 28 cm
Coleção [Collection] Denise e [and] Felipe Mattar
Foto [Photo] Nicolás Robbio

74

Sem título [Untitled], 2014
Pintura mural com tinta acrílica, MDF pintado
de branco e 2 prumos [Acrylic paint on wall, white
painted MDF and 2 plumbs]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Foto [Photo] Edouard Fraipont

76

Sem título [Untitled], 2011
Aquarela sobre papel Crescent
[Watercolor on Crescent paper]
52 × 34 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Rafael Cañas

69

Sem título [Untitled], 2010
Grafite e aquarela sobre papel
[Graphite and watercolor on paper]
37,5 × 29 cm
Coleção [Collection] Bruno e [and] Jeanette Musatti
Foto [Photo] Rafael Cañas

71

Sem título [Untitled], 2009
Arquivo pessoal [Personal archive]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

73

Sem título [Untitled], 2011
Aquarela sobre papel Crescent
[Watercolor on Crescent paper]
50 × 35 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Rafael Cañas

75

Sem título [Untitled], 2011
Nanquim e caneta aquarelável sobre papel Crescent
[Watercolor and pen on Crescent paper]
65 × 51,2 cm
Coleção [Collection] Nilson Teixeira e [and] Rita Leite
Foto [Photo] Rafael Cañas

As incursões de Nicolás no universo da heráldica escancaram seu caráter absurdo, amplificam propositalmente a distância entre o símbolo, aqui quase sempre surreal ou grotesco, e o mundo ao qual o próprio símbolo remete, mas do qual, desde sempre, por razões políticas e estratégicas, busca também afastar-se.

Robbio's incursions into the universe of heraldry expose its absurdity and deliberately widen the gap between a symbol, often surreal and grotesque ones here, and the world to which the symbol refers, but from which he has always sought to keep his distance for political and strategic reasons.

Sem título [Untitled], 2007
Ponta-seca sobre parede [Drypoint on wall]
120 × 120 cm
Foto [Photo] Künstlerhaus Bethanien

Sem título [Untitled], 2009
Lápis e guache sobre papel [Pencil and gouache on paper]
38 × 27,5 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2010
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
22 × 29 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2011
Nanquim sobre papel-jornal e moldura de madeira com vidro [Ink on newsprint and wooden frame with glass]
52 × 38 × 4 cm
Coleção [Collection] Vera e [and] Miguel Chaia
Foto [Photo] Rafael Cañas

Sem título [Untitled], 2011
Nanquim e aquarela sobre papel Crescent
[Ink and watercolor on Crescent paper]
34 × 28 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2011
Aquarela sobre papel e madeira
[Watercolor on paper and wood]
48,5 × 36,5 cm
Coleção [Collection] Ana Carmen Longobardi
Foto [Photo] Nicolás Robbio

86

Criado-mudo - sociedade cega
[Nightstand - Blind Society], 2012
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
22 × 14 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

88

Sem título [Untitled], 2012
Papel recortado, envelope e lanterna
[Paper cutout, envelope and flashlight]
30 × 8 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

90

Sem título [Untitled], 2014
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
22 × 29 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

92

Sem título [Untitled], 2014
Papel-moeda [Paper money]
3 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

94

87

Sem título [Untitled], 2011
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
90 × 60 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

89

91

93

95

97

99

101

103

105

107

109

111

113

115

117

119

121

123

125

127

129

131

133

135

137

139

141

143

145

147

149

151

153

155

157

159

161

Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2011
Nanquim sobre papel Crescent, escultura
em madeira, asas de borboleta e vitrine de madeira
[Ink on Crescent paper, wood carving, butterfly wings
and wooden vitrine]
48 × 79,5 cm; 15 × 4 cm; 95,5 × 111 × 57 cm
Foto [Photo] Rafael Cañas

Sem título [Untitled], 2011
Arquivo pessoal [Personal archive]

*Uma vez mais, a
surpreendente aparição de
um plano intermediário,
suspenso entre realidade e
imaginação. Outro vídeo
de Nicolás retratava uma
corda branca que, ao girar,
desenhava, contra um
fundo preto, sinusoides
ora mais largas, ora mais
estreitas. Aparentemente,
o vídeo se perdeu, mas
eu acredito que a corda
continue a girar, em algum
lugar, e mais cedo ou mais
tarde vá aparecer de novo.*

*Once again, the striking
appearance of an
intermediate plane
suspended between
reality and imagination.
Another of Robbio's videos
portrayed a white cord
rotating against a black
background and drawing
sinusoids – some wider,
some narrower. Apparently,
the video has been lost,
but I think the cord is still
rotating somewhere, and
will turn up again sooner
or later.*

Sem título [Untitled], 2012
Aquarela sobre papel [Watercolor on paper]
40 × 30 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Eliana Baquero

Sem título [Untitled], 2009
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2011
Videoinstalação, projetor, som e madeira
[Video installation, projector, sound and wood]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Coleção [Collection] Pinacoteca do Estado de São Paulo;
Camilla e [and] Eduardo Barella; Claudia Hakin;
Camila e [and] Roberto Miranda de Lima
Foto [Photo] Rafael Cañas

Sem título [Untitled], 2008
Vídeo [Video]
3'23"
Coleção [Collection] CIFO/Fontanals Art Foundation;
Jorge Lizararo; Leon e [and] Karen Amitai; Paulo Oliveira
Pimenta; Vera e [and] Miguel Chaia

Sem título [Untitled], 2009
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

104

Sem título [Untitled], 2011

Corda e graveto de árvore [Rope and tree twig]
20 × 9,5 cm
coleção moraes-barbosa
Foto [Photo] Rafael Cañas

106

90º - da série Cosmovisión

[90º - from the Cosmovisión series], 2012

Corda branca, metal, madeira, galhos, plásticos,
cerâmica, papelão, osso, pedra e papel-moeda
[White cord, metal, wood, twigs, plastic, ceramics,
cardboard, bone, stone and paper money]

235 × 100 × 90 cm

Coleção [Collection] Andréa e [and] José Olympio Pereira
Foto [Photo] Rafael Cañas

108

Sem título [Untitled], 2013

Caneta esferográfica sobre guardanapo [Pen on napkin]
12 × 15 cm cada [each]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

110

Sem título [Untitled], 2014

Vinil adesivo preto, pregos e elástico
[Adhesive black vinyl, nails and elastic band]
15 × 31 × 22 cm
Foto [Photo] Edouard Fraipont

105

Sem título [Untitled], 2014

Caixa de madeira e desenho sobre papel amassado
[Wooden box and drawing on paper]
28 × 41 cm
Coleção [Collection] Tiroche De Leon
Foto [Photo] Jasha Greenberg

107

109

Sem título [Untitled], 2012

Linha de algodão, 2 gravetos, compensado
de madeira e papel quadriculado [Cotton thread,
2 sticks, plywood and millimeter paper]
15 × 31 × 22 cm
Coleção [Collection] Susana de la Puente
Foto [Photo] Edouard Fraipont

111

- 112 ————— 113
- Sintonia I [Tune I]**, 2010
Roldanas de aço, barbante e prumo
[Steel pulleys, string and plumb]
244 × 683 cm
Coleção [Collection] Camilla e [and] Eduardo Barella
Foto [Photo] Edouard Fraipont
- 114 ————— 115
- Sintonia I [Tune I]**, 2010
Roldanas de aço, barbante e prumo
[Steel pulleys, string and plumb]
244 × 683 cm
Coleção [Collection] Camilla e [and] Eduardo Barella
Foto [Photo] Edouard Fraipont
- 116 ————— 117
- Sem título [Untitled]**, 2010
Arquivo pessoal [Personal archive]
- 118 ————— 119
- Sem título [Untitled]**, 2014
Arquivo digital [Digital archive]
- Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2014
Areia e nanquim sobre papel Canson
[Sand and ink on Canson paper]
73 × 57 cm
Coleção [Collection] Nilson Teixeira e [and] Rita Leite
Foto [Photo] Edouard Fraipont
- 120 ————— 121
- Detalhe de [Detail of]: **A forma determina a função**
[Shape determines the function], 2014
Arame [Wire]
200 × 500 cm
Coleção [Collection]
Fundación Artes Visuales Asociados (FAVA)
Foto [Photo] Nicolás Robbio

122

Detalhe de [Detail of]: **A forma determina a função**
[Shape determines the function], 2014
Arame, prumo e mola [Wire, plumb and spring]
200 × 500 cm
Coleção [Collection]
Fundación Artes Visuales Asociados (FAVA)
Foto [Photo] Nicolás Robbio

124

Detalhe de [Detail of]: **A forma determina a função**
[Shape determines the function], 2014
Arame [Wire]
200 × 500 cm
Coleção [Collection]
Fundación Artes Visuales Asociados (FAVA)
Foto [Photo] Nicolás Robbio

126

Sem título [Untitled], 2010
Caneta preta à base de solvente, corda, 2 prumos,
2 roldanas e tinta solvente sobre parede
[Black solvent pen, rope, 2 plumbs, 2 pulleys
and solvent ink on wall]
150 × 180 cm
Coleção [Collection] Luiz Roberto Cury
Foto [Photo] Edouard Fraipont

128

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

123

Sem título [Untitled], 2010
Grafite e caneta hidrográfica sobre papel
[Graphite and felt pen on paper]
37,20 × 29,80 cm
Coleção [Collection] André Ferreira
Foto [Photo] Nicolás Robbio

125

Detalhe de [Detail of]: **Sem título [Untitled]**, 2014
Nanquim sobre papel Crescent e vitrine de madeira
[Ink on Crescent paper and wooden vitrine]
51,3 × 35 cm; 96 × 158 × 57 cm
Coleção [Collection] Maria Lucia Verissimo
Foto [Photo] Edouard Fraipont

127

Detalhe de [Detail of]: **Con un ojo en las estrellas**
[With an eye on the stars], 2013
Papel, roldanas e linha sobre parede
[Wood, paper, pulleys and thread on wall]
Dimensões variáveis [Dimensions variables]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

129

130

Sem título [Untitled], 2010
Tinta acrílica sobre impressão jato de tinta
[Acrylic paint on inkjet print]
80 × 118 cm
Coleção particular [Private collection]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

131

132

*A lixeira azul, as
imperfeições da parede,
o mundo das coisas que
podemos tocar e entender:
a régua e sua sombra não
pertencem apenas a esse
mundo, transcendem-no,
pelo menos no contexto
específico deste livro, destes
desenhos, deste universo
em que planos distintos
convivem e se cruzam.*

*The blue garbage bin, the
flawed wall, and the world
of things that we can touch
and understand: the ruler
and its shadow do not
belong only to this world
but transcend it, at least
in the specific context of
this book, these drawings,
and this universe in which
different planes coexist
and intersect.*

133

Sem título [Untitled], 2013
Arquivo pessoal [Personal archive]
Foto [Photo] Nicolás Robbio

134

Sem título [Untitled], 2014
Nanquim sobre papel [Ink on paper]
44 × 31 cm
Foto [Photo] Jasha Greenberg

135

Fi, 2014
Madeira e grafite [Wood and graphite]
42 × 32,5 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

136

Sem título [Untitled], 2011
Pedra, areia, metal e madeira
[Stone, sand, metal, and wood]
103 × 80 × 30 cm
Coleção [Collection] John Austin
Foto [Photo] Felipe Cidade

137

138

Sem título [Untitled], 2011
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
23 × 11 cm
Foto [Photo] Jasha Greenberg

139

Sem título [Untitled], 2015
Nanquim e grafite sobre papel [Ink and graphite on paper]
17 × 13 cm
Coleção [Collection] Guta Stresser
Foto [Photo] Ding Musa

140

Sem título [Untitled], 2014
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
43,5 × 31 cm
Foto [Photo] Jasha Greenberg

141

142

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
21 × 13 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio

Sem título [Untitled], 2014
Grafite e corte sobre papel [Graphite and cutting on paper]
180 × 120 cm
Foto [Photo] Jasha Greenberg

143

144

Sem título [Untitled], 2007
Grafite sobre papel [Graphite on paper]
23 × 11 cm
Foto [Photo] Nicolás Robbio