

**Título** Desenhos  
**Data** 2015  
**Publicação** VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Iran do Espírito Santo/ Desenhos/ Drawings*. Rio de Janeiro: Cobogó.

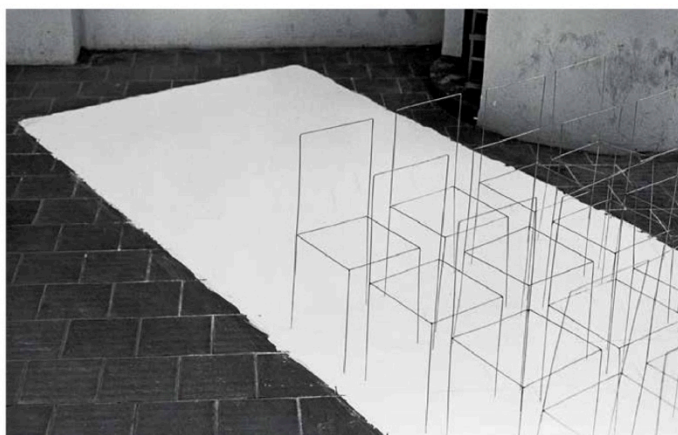
**Autor** Jacopo Crivelli Visconti  
**Artista** Iran do Espírito Santo

## IRAN DO ESPÍRITO SANTO / DESENHOS

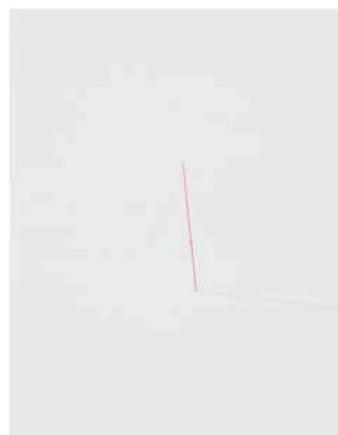
JACOPO CRIVELLI VISCONTI

**Título** Desenhos  
**Data** 2015  
**Publicação** VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Iran do Espírito Santo/ Desenhos/ Drawings*. Rio de Janeiro: Cobogó.

**Autor** Jacopo Crivelli Visconti  
**Artista** Iran do Espírito Santo



1 Sem título / *Untitled*, 1983



2 Linha e sombra 3 / *Light and Shadow 3*, 2010

Uma pequena série de fotografias em preto e branco documenta o processo de construção de uma instalação realizada por Iran do Espírito Santo, em 1983, para a disciplina ministrada por Nelson Leirner no curso de graduação em Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Após pintar o chão de azulejos com cal, o artista acrescentou, por cima do manto que se formou, um conjunto de esculturas de arame, cujo tamanho e formato sugeriam cadeiras estilizadas, reduzidas a seus elementos básicos [imagem 1]. Essas fotos constituem, provavelmente, o único registro de um trabalho que, apesar de ter sido executado numa fase de experimentação e aprendizagem, apontava, de maneira precisa, aspectos centrais no trabalho do artista até hoje.

Em primeiro lugar, as esculturas *são* e *não são* cadeiras, ou seja, levam o espectador a identificar nelas um objeto familiar do seu cotidiano, ao mesmo tempo que reconhece a falta de funcionalidade dele. Nesse sentido, elas antecipam a estratégia adotada pelo artista em algumas das suas obras tridimensionais mais conhecidas, como as latas de aço inox ou os globos de mármore. Apesar da sua fragilidade e precariedade, a instalação apontava já para o problema filosófico fundamental do trabalho de Iran, isto é, a distinção entre a *ideia*, no sentido de forma abstrata, eterna e pura, e o *objeto* com que nos deparamos no mundo comum, com suas imperfeições e limitações. Dessa forma, "o artista explora o relacionamento platônico entre um objeto real e sua forma ideal e sua colocação no espaço, afirmando assim, através do reconhecimento perceptivo da incongruência entre matéria e forma por parte do espectador, o arquétipo, a ideia, como primeiro nível do processo cognitivo".<sup>1</sup> De um ponto de vista processual, as cadeiras introduzem um dos *modi operandi* prediletos do artista, isto é, a repetição de uma forma, seja ela idêntica ou com pequenas variações, na busca de uma serialidade quase industrial. E, no que diz respeito ao aspecto formal, os registros fotográficos sugerem analogias e correspondências com vários trabalhos posteriores, principalmente os que serão tratados neste livro, isto é, os realizados sobre papel, ou os que, de maneira geral, podem ser considerados desenhos. As linhas de arame tornam-se quase traços de lápis sobre o papel, e a camada

**Título** Desenhos  
**Data** 2015  
**Publicação** VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Iran do Espírito Santo/ Desenhos/ Drawings*. Rio de Janeiro: Cobogó.

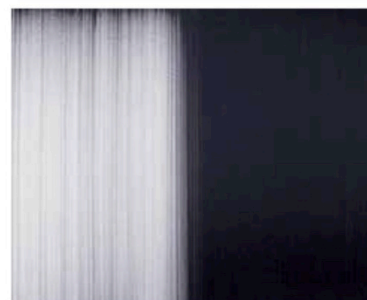
**Autor** Jacopo Crivelli Visconti  
**Artista** Iran do Espírito Santo

branca e retangular que Iran, com cuidado, estendeu debaixo delas pode lembrar uma enorme folha de desenho.

Diferente do que talvez seja mais lógico imaginar, os desenhos de Iran não antecedem, necessariamente, as instalações e as esculturas, que parecem originar-se deles. Em alguns casos — e o que estamos analisando constitui sem dúvida um dos primeiros exemplos —, seria possível afirmar, nem que seja apenas como provocação, o contrário: o que o artista constrói no mundo, em grande escala, é o projeto ou o esboço do que irá realizar (ou já realizou, *ante litteram*) no papel.<sup>2</sup> Por outro lado, é perceptível que a maioria dos trabalhos sobre papel é indiferente à existência de um contraponto tridimensional. Algumas obras realizadas ainda nos anos 1980 são, nesse sentido, bastante claras: desenhos como *Etéreo* (1985, imagem 7) ou o tríptico *Gatos pardos* (1987), por exemplo, apesar de figurativos ou até “miméticos” na maneira como sugerem, reproduzem ou imitam uma parede de tijolos, um rolo de papel ou os veios da madeira, estão bem resolvidos na bidimensionalidade do papel. É importante ressaltar como esses desenhos revelam interesses particulares de Iran — por exemplo, a escolha de uma paleta bastante precisa de cores<sup>3</sup> e um viés conceitual e de ironia sutil anunciado pelos títulos.

Se a estética pop, quase de *cartoon*, é coerente com um certo tipo de pintura que vinha sendo realizada e exposta com grande repercussão na época,<sup>4</sup> não seria errado afirmar que a capacidade de fundir influências distintas e, mesmo contrapostas — nesse caso, o Pop e a Arte conceitual —, é uma questão central em sua poética. Segundo Paulo Herkenhoff, “a gênese histórica da produção de Iran do Espírito Santo indica que o artista constituiu um território singular entre os campos concretista, minimalista, neoconcretista e Pop, mantendo ainda seu olhar sobre o Conceitualismo dos anos 1960/1970”.<sup>5</sup> Para ser mais específico, esse território singular se situa entre o Concretismo de Geraldo de Barros — o pintor do grupo Ruptura e o fotógrafo inventor das *Fotoformas* —; o Minimalismo de Dan Flavin e Donald Judd — com ênfase, por um lado, nas qualidades epistemológicas da luz, por outro, no mistério dos objetos cotidianos e no fascínio inexaurível de um acabamento preciso —; o Neoconcretismo de livros como o *Livro-obra* (1983), de Lygia Clark, e o *Livro do tempo* (1961-65), de Lygia Pape — que mostram a potência contida em permutações e vibrações quase imperceptíveis —; e a Pop Art (ou talvez pós-Pop Art, se é que isso existe) de Jeff Koons com seus coelhos e cachorros brilhantes, sempre iguais a si mesmos, apesar das mudanças de escala e material. Esse último aspecto, aparentemente secundário no trabalho de Iran, é, em realidade, central na concepção da maioria dos trabalhos sobre papel. Em alguns casos, como *Still* (1987), que apresenta uma lebre que salta entre dois parênteses, a possibilidade de uma reprodução infinita, em escalas diferentes, é o aspecto determinante,<sup>6</sup> mas o jogo com a escala é fundamental também em séries como a das cortinas (*CRTN*, imagens 3 e 8) — a mais extensa já produzida pelo artista —, ou as que replicam veios de madeira, desde as mais antigas, como *Gatos pardos*, até as mais recentes, realizadas em preto e branco sobre papel ou diretamente sobre a parede do espaço expositivo. No que diz respeito a essas últimas séries, é importante ressaltar como ambas enfatizam a individualidade única de cada desenho, já que não existem duas cortinas que caem exatamente do mesmo jeito, ou dois veios de madeira idênticos,<sup>7</sup> mas acabam revelando também a importância da fatura quase artesanal do trabalho, uma característica que pode ser considerada específica, no *corpus* do artista, do universo do papel. Se comparada com a perfeição asséptica que caracteriza a maioria dos trabalhos tridimensionais — concebidos com frequência como potencialmente multiplicáveis e sempre idênticos —, essa unicidade poderia parecer contraditória, mas de certa forma ela não faz mais que replicar, em outro âmbito, a distinção, indicada antes, entre a ideia abstrata e o objeto concreto.

Nesse sentido, *Conteúdos úteis* (imagem 4), uma pequena série de 1989, composta por cinco desenhos quase técnicos, que reproduzem, em lápis preto sobre fundo de grafite, frascos de benzina, óleo, vinagre, fluido de carro e cerveja, que o artista tinha em casa, é bastante reveladora na maneira como a fatura artesanal (e laboriosa) do fundo contrasta com a execução exata do que é representado sobre ele. A escolha de um recipiente como sujeito da obra inaugura um tema recorrente, considerando a quantidade de caixas e latas que Iran tem produzido até hoje. Desse ponto de vista,



3 CRTN — CXI, 2007

6

|                   |  |                |                          |
|-------------------|--|----------------|--------------------------|
| <b>Título</b>     | Desenhos   | <b>Autor</b>   | Jacopo Crivelli Visconti |
| <b>Data</b>       | 2015   | <b>Artista</b> | Iran do Espírito Santo   |
| <b>Publicação</b> | VISCONTI, Jacopo Crivelli. <i>Iran do Espírito Santo/ Desenhos/ Drawings</i> . Rio de Janeiro: Cobogó. |                |                          |

o título da série é revelador: ao falar do *conteúdo* a respeito de uma série que mostra de fato o *contenedor*, Iran sugere, por um lado, que o cerne da obra<sup>8</sup> não está no que vemos, mas em algo situado além do seu aspecto exterior, visível, e por outro, que a *utilidade*, isto é, o valor, do que está sendo reproduzido, reside com exclusividade no que contém. Em outras palavras, ao passo que o artista destina um tempo considerável para reproduzir meticulosamente essas garrafas e caixas, ele afirma estar bem consciente da total irrelevância desses itens como objetos autônomos. Longe de ser apenas acessória, essa irrelevância, ou in-*utilidade* dos recipientes, é o que define o trabalho, até em sua gênese. Durante vários anos, Iran trabalhou como copista de projetos arquitetônicos e depois como ilustrador, e nesse sentido a opção de desenhar algo *inútil* respondia ao desejo de criar uma válvula de escape, libertando-se da necessidade de uma saída comercial ou prática. Além disso, dedicar longas horas de trabalho à reprodução metódica e quase automática de um objeto declaradamente inútil permite relacionar de maneira direta sua obra ao que Paulo Herkenhoff definia, na passagem citada, "Conceitualismo dos anos 1960/1970", com as ações solitárias, repetitivas e monótonas de Bruce Nauman no seu ateliê, entre elas tocar uma única nota no seu violino enquanto andava, ou dançar sobre o perímetro de um quadrado desenhado no chão, considerados seus trabalhos mais influentes. Essa série de vídeos, significativa e tautologicamente intitulados *Playing a note on the violin while I walk around the studio* (1967-68) e *Dance or exercise on the perimeter of a square* (1967-68), mostram atividades que parecem seguir à risca as instruções de John Cage, inspiradas na filosofia zen ("se algo te aborrece por 1 minuto, faça-o por 2, se te aborrece por 2, faça-o por 4, se te aborrece por 4, faça-o por 8..."), e sintetizam de maneira exemplar o contraste buscado por essas práticas, entre a grande quantidade de trabalho e tempo investidos, e um resultado quase intangível, essencial e *inútil*. Para além das evidentes diferenças, vários trabalhos de Iran, e mais especificamente algumas das séries mais amplas produzidas por ele sobre papel, seguem uma estratégia parecida. As cortinas da série *CRTN*, por exemplo, resultam da justaposição, repetida à exaustão, de linhas verticais feitas sobre o papel com marcador permanente;<sup>9</sup> e os livros que aparecem na série *SPRD*, ou os desenhos de copos produzidos na mesma época (2012), apesar de bem distintos de um ponto de vista formal, nascem de um processo análogo: a repetição exaustiva de um mesmo traço, nesse caso assistido por um gabarito. De certa forma, a série que melhor permite situar a prática de Iran no âmbito conceitual é a que (com coerência) leva o título mais tautológico, *Batatas* (1991-92), dez pequenos desenhos de outras tantas batatas, reproduzidas da maneira mais fiel possível. Silenciosos retratos inexplicáveis, e totalmente *inúteis*...



4. Conteúdos úteis 3 / *Useful Contents 3*, 1989

Junto com alguns desenhos de roupas, realizados também no começo dos anos 1990, e alguns outros trabalhos posteriores, as *Batatas* (imagem 9) são quase o único exemplo de desenhos naturalistas no sentido clássico, que buscam reproduzir no papel o objeto representado de maneira hiper-realista, e não técnica ou esquemática, como é mais usual na produção do artista. Em sua visão, o objetivo fundamental na concepção dessa série é o mesmo que o motivou a realizar trabalhos anteriores, isto é, explorar através do desenho a maneira como em conjunto, apesar de elas (as "batatas") serem bem reconhecíveis como entidade neutra, mantêm individualmente um caráter único. É claro que se trata de um ponto de partida muito próximo ao da série de trabalhos como o das cortinas ou dos veios de madeira. Por um lado, ao relacionar desenhos formalmente muito distintos, Iran ratifica o caráter conceitual em essência da sua produção, mas também parece possível uma outra interpretação, de certa maneira oposta a essa. Para além das diferenças formais, o que permite considerar próximos trabalhos tão distintos como *Batatas*, *A.U.* (2002-05), *CRTN*, ou as numerosas variações sobre o tema da dobra,<sup>10</sup> é seu caráter de exercício autêntico, sua vocação experimental.

Considerando quanto o trabalho de Iran, não apenas sobre papel, é controlado e planejado, propor que parte do seu fascínio reside num teórico caráter experimental poderia parecer contraditório, mas já vimos que uma de suas características mais peculiares é a capacidade de fundir tendências e referências aparentemente incompatíveis. E é evidente que a maioria dos trabalhos sobre papel realizados por ele é concebido como séries porque são as variações (quase sempre pequenas) que definem o significado do conjunto. É impossível, nesse sentido, isolar um único desenho



**Título** Desenhos  
**Data** 2015  
**Publicação** VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Iran do Espírito Santo/ Desenhos/ Drawings*. Rio de Janeiro: Cobogó.

**Autor**  
**Artista**

Jacopo Crivelli Visconti  
 Iran do Espírito Santo

entre os vários, realizados no início dos anos 2000, que mostram caixas de papelão abertas de maneiras distintas: o cerne do trabalho reside na relação entre os vários “momentos” de um hipotético filme do qual cada desenho é um fotograma. Entendendo dessa forma o conjunto podemos compreender que o significado real da obra de Iran está além do visível, reside no exercício mental do qual origina-se o trabalho, e não (apenas) nas suas qualidades formais.

As aquarelas da série *Pilha* (imagens 5 e 10) sintetizam com perfeição essas considerações. Realizadas durante uma estada em Roma,<sup>11</sup> revelam claramente a influência da arquitetura da cidade, com suas cores e sua sobreposição quase tangível de camadas de história, isto é, de tempo, como o que se solidifica e sedimenta na cor que fixa no papel, a lembrança da água. E o que torna essas obras fascinantes é a maneira como o artista, ao passo que explicita suas referências, parece interessado, antes de mais nada, no jogo elementar de sobrepor um bloco no outro, num equilíbrio precário, construindo *pilhas* fadadas, ao que parece, a desmoronar de um momento para outro. A ideia do acidente já aparecia nas chapas cuidadosamente “quebradas” da série *A.U.*,<sup>12</sup> e talvez seja preciso acabar este texto apontando mesmo para como, no trabalho de Iran do Espírito Santo, o tempo parece seguir uma lógica peculiar. Da mesma forma como os desenhos parecem constituir a culminação, e não o projeto, de um objeto, um desenho concebido há vários anos pode ser a consequência de algo que ele ainda não realizou. E é por isso que, se a sequência das reproduções dos desenhos é substancialmente cronológica, este texto foi concebido seguindo associações mais livres, e apesar disso, talvez não seja menos fiel ao que esses desenhos de fato nos contam.

1 Paolo Colombo. *Iran do Espírito Santo – Museo Nazionale Delle Arti Del XXI Secolo (MAXXI)*. Roma, Milão: Electa, 2006, p. 12.

2 Vale a pena, nesse sentido, comparar as imagens da instalação na Faap com os desenhos recentes, que representam apenas uma linha e sua sombra.

3 Além do branco, do preto e do cinza/prateado, que são os mais característicos, o azul e o vermelho, que aparecem em *Gatos pardos*, são das poucas cores mais ou menos recorrentes na produção sobre papel de Iran do Espírito Santo.

4 Pense-se, por exemplo, nos trabalhos elaborados nessa época por artistas como Leonilson, Leda Catunda e Sergio Romagnolo.

5 Paulo Herkenhoff. “*Iran do Espírito Santo – Two Scenes [Excerpts]*” In: MESQUITA, Ivo (org.). *Uma visão geral*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 69.

6 Não por acaso, esse trabalho estampa a capa do livro *Iran do Espírito Santo* (São Paulo: Cosac Naily, 2000), editado por Felipe Chaimovich, que no texto de apresentação descreve-o assim: “Iran concebe-a [a lebre] como um logotipo: o desenho deve poder ser reproduzido, ampliado ou reduzido, num espectro de dimensões comercialmente codificado. A lebre habita os mais diversos suportes, conforme a natureza técnica própria dos logos: camiseta, gravuras, revistas, etc.” p. 9.

7 Significativamente, numa das conversas que antecederam a redação deste texto, Iran comparou os veios da madeira às impressões digitais.

8 Entenda-se *obra* no seu sentido mais amplo, do conjunto de trabalhos produzidos pelo artista, e não apenas a série de desenhos aqui examinada.

9 É interessante notar, no âmbito de uma análise da maneira como a repetição exaustiva do ato se torna central no trabalho, que Iran decidiu trabalhar nessa série ao perceber que o traço da caneta quando a tinta começava a falhar era mais interessante que o traço homogêneo da caneta com carga.

10 Penso, entre outras, nas *Dobras*, de 2004, nas *Efemérides*, de 2008, e nos *Twists*, produzidos entre 2009 e 2013.

11 A maioria dos desenhos de Iran é realizada durante suas viagens, longe das obrigações do dia a dia do ateliê.

12 Em realidade, como explica o próprio artista em conversa com o autor, “as chapas não são quebradas, mas cortadas, seguindo um desenho imaginário do acidente ficcional. Quis com isso trabalhar a ideia do acaso contraposto ao controle”.



5 *Pilha III / Pile III*, 2014