

Odires Mlászho

LPO Your work, which has quite a wide-ranging repertoire, nevertheless includes a segment directly related to a structure that I like to call form/non-form. In other words, a form that is sometimes known as a Moebius strip and whose destiny is precisely to destabilize the local certainty and the conventional limits of "artistic form." It is, in your case, a surprising and fascinating creation of modes of cutting by which you have invented, in some of your works, new possibilities for collage. What interests me about your collages is precisely their capacity to become merged into image, to remain in a matrix state of images: more than the tectonic work of the supplements and juxtapositions that constitute them, what stands out in them is their matrix aspect – how images become in them, how they become image. This can be seen clearly in *Serpentinas* [Serpentines], *Açougueiros*, *Butchers* and in other similar series, in which you create bodies of image and images of body from a new and creative use of the Moebius strip. The digital result of these works – the smooth flattening of an image without reliefs, so to speak – is a key element: it's as if the Moebius strip, which is by definition a three-dimensional body that emerges from the plane, as Lygia Clark described it, returned in your works, once again transformed into an image, to the plane, to being flat, to being an idea, to being the potential of the plane. While knowing that there are exceptions, and that at this moment you are working on new three-dimensional *Serpentinas*, I'd like you to talk about your relationship with collage, with the idea of "assembly" that this technique involves and with the Moebius strip, which you used to make a recent work entitled *bauhausmaschine*. Could you comment on this? How and why did you arrive at it and come up with the title?

Odires Mlászho

LPO Sua obra, cujo repertório é muito amplo, tem, entretanto, um segmento diretamente relacionado a uma estrutura que eu gosto de denominar de forma/não forma, isto é, uma forma que tem como um dos nomes fita de Moebius e cujo destino é, precisamente, desestabilizar a certeza local e os limites convencionais da "forma artística". Trata-se, em seu caso, da surpreendente e fascinante criação de modalidades de corte por meio das quais você inventou, em alguns de seus trabalhos, novas possibilidades para o *collage*. O que me interessa em suas colagens é, precisamente, a capacidade de se fundirem em imagem, para permanecerem em estado matricial de imagens: mais que o trabalho tectônico dos suplementos e das justaposições que as constituem, o que se sobressai delas é sua instância de matriz – como se torna imagem nelas, como elas se tornam imagem. Isso pode ser percebido claramente em *Serpentinas*, *Açougueiros*, *Butchers* e em outras séries semelhantes, nas quais você cria corpos de imagem e imagens de corpo a partir de um uso novo e criativo da fita de Moebius. O resultado digital dessas obras – seu liso aplanamento em uma imagem sem relevos, por assim dizer – é um elemento-chave: é como se a fita de Moebius, que é por definição um corpo tridimensional que surge a partir do plano, tal como Lygia Clark a descreveu, voltasse em suas obras, transformada de novo em imagem, ao plano, a ser plano, a ser ideia, a ser potência do plano. Mesmo sabendo que há exceções, e que neste momento você está trabalhando em novas *Serpentinas* tridimensionais, eu gostaria que você comentasse sua relação com a colagem, com a ideia de "montagem" que essa técnica envolve e com a fita de Moebius, a partir da qual você fez uma obra recente intitulada *bauhausmaschine*. Você poderia comentá-la? Como você chega, e por quê, a ela e a seu título?

OM Eu diria que esses procedimentos me ocorrem de maneira espontânea, intuitiva e envolvidos por informações específicas vindas de fontes

OM I would say that these procedures come to me spontaneously, intuitively and involved by specific information coming from multiple sources - the work itself, consolidated affective references, among many others.

Actually, we know that it is more than this; that it's the sum of an enormous series of concentrated efforts from which we gather and discard a large quantity of occurrences that take place inside of a very comfortable plane of controlled and provoked accidents. The attention that you can have in this state as well is practically the noblest result of an intimate, gradual, complex discipline, which includes the capacity to let oneself be taken in by a brand-new magnetism, even for the undetermined knowledge which we can have of ourselves, as well as the environment that we construct in the silence of the studio, the familiarity that roots us in the world.

Bauhausmaschine is a small rehearsal, a technical verification, a preparatory study for a larger thought that would later have resonance in the series Livros Alterados [Changed Books]- for which I am still developing other strategies. It's the construction of paper objects with the cut paper technique, also used by photographers Francis Bruguière and Frederick Sommer, among others, and in which I introduced a new procedure - twisting. The matrix is discarded after being registered and I gave the name of Cut and Twist to this small set of procedures. I believe that the kinship with the Moebius strip emerged, or reemerged, precisely from these twists and which, as such, had already come from other small rehearsals.

As far as the name goes, in the matrix object which underpins the document, I think I have seen emphasis on the formal and made a poetic allusion to the concepts introduced by this school.

LPO You once said that your work began with an interest in literature, specifically in your practice of poetry. You have spoken, clarifying that you don't consider yourself a poet, of the "aesthetic content of the word." I'd like you to comment on this; more specifically, I'd like to better understand how you relate your work to poetry.

OM Poetry and visual arts are frontier languages and they have quite a lot of common ground. It's an old, immense, fascinating territory. Trying to understand exactly what they share, I believe, has been a great adventure and this is something I work on passionately. Naturally,

múltiplas - o próprio trabalho, referências afetivas consolidadas, entre tantas outras.

Na verdade, sabemos que é mais que isso; é a soma de uma série enorme de esforços concentrados dos quais recolhemos e descartamos uma grande quantidade de ocorrências dentro de um muito agradável plano de acidentalidades provocadas e controladas. A atenção que se pode ter nesse estado, também, é praticamente o resultado mais nobre de uma disciplina íntima, gradual, complexa, na qual incluiria a capacidade de se deixar arrebatado por um magnetismo inédito, até mesmo para o indeterminado conhecimento que se possa ter de si próprio, também do ambiente que construímos no silêncio do estúdio, a familiaridade que nos enraíza no mundo.

bauhausmaschine é um pequeno ensaio, uma verificação técnica, um estudo preparatório para um pensamento maior que teria, depois, ressonância na série Livros Alterados. Também sobre o qual ainda estou desenvolvendo outras estratégias. É a construção de objetos de papel com a técnica *cut paper*, também usada pelos fotógrafos Francis Bruguière e Frederick Sommer, entre outros, e na qual introduzi um procedimento novo, que é a torção. A matriz é descartada depois de registrada e dei o nome de Corte e Torção a esse pequeno conjunto de procedimentos. Creio que o parentesco com a fita de Moebius terá surgido, ou ressurgido, justamente nessas torções e no que já vinha, como tal, de outros pequenos ensaios anteriores.

Quanto ao nome, no objeto matricial subjacente ao registro, penso ter visto uma ênfase no formal e fiz uma alusão poética a conceitos introduzidos por essa escola.

LPO Você disse alguma vez que sua obra se inicia com um interesse pela literatura, e concretamente em sua prática da poesia. Você falou, esclarecendo que não se considera poeta, do "conteúdo estético da palavra". Eu gostaria que você comentasse isso; mais especificamente, gostaria de entender melhor como você relaciona sua obra com a poesia.

OM Poesia e arte visual são linguagens fronteiriças e têm uma faixa comum bastante ampla. É um território antigo, imenso, fascinante. Entender exatamente como elas se tocam, creio, tem sido uma grande aventura e é nisso que eu trabalho com paixão. Incluí, naturalmente, pesquisa, experimentação, esforço técnico, informação, acasos e surpresas em abundância. Com objetividade, posso falar apenas da minha experiência.

this includes research, experimentation, technical effort, information, chance and plenty of surprises. I can only speak objectively of my own experience.

Everything the contact with words can have of fullness, physicality and strangeness has prevailed. They are signs of a radical dimension that clearly represents my position at that initial period. If there is a universal contingency in the artistic act, which can, on the other hand, categorize me as an individual, it has to be manifested in this way: physicality and strangeness. The weight of the word as a structural, truly material, atomic, molecular element, more than a semantic one, is part of my origin. This strangeness, on the other hand, like an apocryphal navigational chart, contained the main energy that I carried from poetry to the visual in itself. The way that these two intimate powers interact during this time represent me faithfully as a person, as an artist and also, naturally, the work and what I intend as a destination.

I usually work in series - perhaps this is due to the genuinely experienced knowledge that there is a parental relationship between the works, which is formed during a process that is unique and singular for each segment. There is, however, a family bond between them that is closer or more distant. In *Butchers and Serpentinhas*, and other works, for example, it is unequivocal. In other "families," the limit between the flat and the three-dimensional alternates in a more emphatic way, generating, as we see, relatives of more distant lineage. *Livros Alterados*, *bauhausmaschine*, *Camouflage*, for example. I believe that a general family lineage is patent in my work, mainly, in a greater perspective of assembly, or even, only through it. And what traces these vectors, their confluences and separations, is a special attention to the way the technical procedures appear, are implemented and operate.

I would like to emphasize the question of technique in the general development of works as an imperative necessity and, in a general way, my identity as an eminently technical artist. Temporarily emptying the word of its semantic totality, for example, and later reducing the textual to the physical and, even more so, the word to the letter, to the molecular, atomic, as I said, is an effort that is only possible through a technical repertoire or, more than this, what obligates me to combine a variety of lesser procedures. Or to adapt previous carefully-archived acquisitions into personal, dynamic, global, interactive knowledge that is in permanent mutation. There is a moment in the artistic act where technical

O que o contato com a palavra pudesse ter de plenitude, fisicalidade e estranheza prevaleceu. São indícios de uma dimensão radical que representa bem a minha posição naquela época inicial. Se há uma contingência universal no fazer artístico, o que pode, por outro lado, me particularizar como indivíduo, haverá de ter se manifestado desta forma: fisicalidade e estranheza. O peso da palavra como elemento estrutural, material mesmo, atômico, molecular, mais que o semântico, está na minha origem. Essa estranheza, por outro lado, como uma carta marítima apócrifa, continha a energia principal que me carregaria da poesia para o visual, em si. A forma como essas duas potências íntimas interagiram ao longo desse tempo me representam fielmente como pessoa, como artista e também, naturalmente, o trabalho e o que eu presumo ter como destino.

Tenho o costume de trabalhar em séries - isso talvez se deva ao conhecimento vivido de que há uma relação parental entre as obras, que se forma durante um processo ímpar e particular de cada segmento. Há, no entanto, um elo familiar mais próximo, ou mais distante, entre eles. Em *Butchers e Serpentinhas*, e outros trabalhos, por exemplo, é inequívoco. Em outras "famílias", o limite entre o plano e o tridimensional se alterna de maneira mais contundente gerando, assim como vemos, parentes de linhagem mais distante entre si. Os *Livros Alterados*, *bauhausmaschine*, *Camouflage*, por exemplo. Creio que fique patente uma linhagem familiar geral do meu trabalho, sobretudo numa perspectiva maior de conjunto, ou mesmo somente através dela. E o que há para rastrear esses vetores, suas confluências e afastamentos é uma atenção especial sobre a maneira como os procedimentos técnicos aparecem, se implantam e operam.

Gostaria de enfatizar a questão técnica no desenvolvimento geral dos trabalhos como uma necessidade imperativa e, de forma geral, minha identidade como um artista eminentemente técnico. Esvaziar temporariamente a palavra de sua totalidade semântica, por exemplo, e depois reduzir o textual ao físico e, mais ainda, da palavra à letra, até o molecular, atômico, como dizia, é um esforço apenas possível por meio de um repertório técnico ou, mais que isso, o que me obriga à combinação de vários procedimentos menores. Ou à adaptação de aquisições anteriores carinhosamente arquivadas em um conhecimento pessoal, dinâmico, global, interativo, em permanente mutação. Há o momento do fazer artístico em que perícias técnicas sobre determinadas obras são mais reveladoras de sua interioridade do que qualquer outra abordagem. Entender, por exemplo, o indeterminado parentesco entre as colagens e o tridimensional convida a

expertise in determined works is more revealing of the inner nature than any other approach. Understanding, for instance, the undetermined kinship between collages and the three-dimensional invites an abstraction which is not common. Understanding that collage emerges and has an active life through sculptural practices; that it looks more like something three-dimensional than a drawing, a painting or a photo, things which suggest closer proximity. That it yields, and later expands into, a matrix dimension, is merely a testament to its natural and exclusive origin, given that no other technique employs this rite of transposition. Incidentally, this is what intensifies the language's power through the physical presence of an object derived from its own, intimate, though hidden, three-dimensional counterpoint. The Moebius model, present in the series of collages, references this fact well. *bauhausmaschine* is a postcard from this city.

When I used the word physicality to qualify my passion for the textual, I don't think this was an exaggeration. Of course, this does not exclude the enormity of the semantic world, which perhaps amplifies and intensifies it. There had to have been a technical effort in this origin in order to transit between these two dimensions, create visual access and illuminate an artistic curiosity that has been with me since the beginning. Regarding the strangeness, it's the light for those who use clarity.

LPO Allow me to quote: "[...] it's the word and its poetic instance, its metamorphosis, the common territory in which configuration declines into syntax and form."

OM The word was an appendix which I abandoned and to which I returned. I gave it up as poetry and reclaimed it as image. I did not renounce it, nor did I retrieve it. I believe that it was a time, the necessary time for me to acquire the skills, even in the technical sense, which is quite considerable but, also, overall, to identify a potential that had not been tested, or even experimented with. *Hóstia-leigo* [Host-laic], the project of an experimental book of poetry from 1992, has intensified visual elements both in its graphic and textual dimensions. It's a quite synthetic essay rehearsal whose registers I intend to deepen. It's the record of a discovery, a witness to this immersion; the link where the two contingencies can be preserved in a single state. When I mention poetry, I want to have a reference of absolute totality - as I said

uma abstração que não é comum. Entender que a colagem surge e tem sua vida ativa através de condutas escultóricas; que se aparenta, portanto, mais com o tridimensional que com o desenho, a pintura ou a fotografia, com quem sugere uma vizinhança mais próxima. Que ela resulte de e depois se expanda em uma dimensão matricial é apenas um documento de sua origem natural e exclusiva, dado que nenhuma outra técnica emprega esse rito de transposição. É o que, a propósito, intensifica a potência da linguagem pela presença física de um objeto oriundo de seu próprio íntimo, embora oculto, contraponto tridimensional. O modelo de Moebius, presente nas séries de colagens, referencia bem esse fato. *bauhausmaschine* é um cartão postal dessa cidade.

Quando usei a palavra fisicalidade para qualificar minha paixão pelo textual, penso não ter exagerado. Claro, isso não descarta a imensidão do universo semântico, quem sabe o amplie e intensifique. Nessa origem, terá sido um esforço técnico transitar entre essas duas dimensões, criar acesso plástico e iluminar uma curiosidade artística que me acompanha desde o início. Quanto à estranheza, será a luz de quem usa a claridade.

LPO Permito-me citá-lo: "[...] é a palavra e sua instância poética, sua metamorfose, o território comum no qual a figuração se declina em sintaxe e forma".

OM A palavra foi um apêndice que eu abandonei e ao qual retornei. Larguei como poesia e retomei como imagem. Não renunciei nem reconquistei. Creio ter sido um tempo, o tempo necessário para me habilitar, mesmo no sentido técnico, que é bastante considerável, mas sobretudo, identificar um potencial que não havia sido testado ou mesmo experimentado. *Hóstia-leigo*, projeto de um livro experimental de poesia, de 1992, tem os elementos visuais intensificados tanto na dimensão gráfica quanto na textual. É um ensaio bastante sintético cujos registros pretendo aprofundar. É o documento de uma descoberta, o testemunho dessa imersão; o elo no qual pude preservar as duas contingências em um único estado. Quando menciono poesia, quero ter uma referência de plena totalidade - como já disse, atômica, molecular, até as estratificações mais elevadas. É a natureza. O *habitat* natural. A biosfera. O território geral onde procuro minhas referências, a cultura, a matéria, o movimento geral das metamorfoses nas quais encontro boa parte das minhas energias principais. As escolhas estão cercadas de ocorrências naturais, e descrevê-las,

before, atomic, molecular, even higher stratifications. It's nature. The natural habitat. The biosphere. The general territory where I seek my references, culture, material, the general movement of the metamorphoses where I find a large part of my main energies. The choices are surrounded by natural occurrences and describing them, before the discourse, is pure observation. Syntax is the return to the discourse. Form is to be observed. Balance, to the equalization of these two interchangeable conditions, figure and poetry, results in being both circumstantial and decisive.

LPO In many of your series, your work makes use of typographic material and is developed as a system of deconstruction and condensation of texts and graphic organisms composed of words. As such, in addition to a possible relationship with concrete poetry, your work is, in my view, fundamentally visual – including your more “lyrical” aspect. I ask myself if one could say that your work offers continuity to a modern poetic aspiration: that of expanding the word beyond its meaning, to something beyond what it signifies, and transforming it into an object, into a thing, into pure presence. Is this how the relationship between “syntax and figuration” should be understood, which you refer to in the text cited above, or is this the idea of the “metamorphosis of the word into form”?

OM Making use of typographic material, when I refer metaphorically to the atomic, to the molecular, is a very simple feat. It's simplifying, as a matter of fact. Affective. I have a tendency to reunite distant instances in closer and more simplified dimensions. Sometimes, the necessity to dissect them; other times, to make them explode. The general meaning is, or will be, to provoke ordinary fragmentations in search of a more factual understanding of what is diffused. And reconstructing, later, by this purely elective affectivity what was pleasure in primal state. Sopa Nômade [Nomadic Soup], Flaps, Técnicas Avançadas para Travessias de Espelhos [Advanced Techniques for Mirror Crossing], Vozes nas Cortinas [Voices in the Curtains]- these are series where I sought to cultivate a posture of this order. The idea is that the affectivity is a gap in which the artistic fact is found.

antes do discurso, é pura observação. A sintaxe é o retorno ao discurso. A forma, ao observado. O balanço, a equalização dessas duas condições intercambiáveis, figura e poesia, resulta em ser tanto circunstancial quanto determinante.

LPO Sua obra recorre, em muitas de suas séries, ao material tipográfico e se desenvolve como um sistema de desconstrução e condensação de textos e organismos gráficos compostos de palavras. Assim, para além da relação possível com a poesia concreta, sua obra é, a meu ver, fundamentalmente visual – inclusive em seu aspecto mais “letrista”. Pergunto-me se é possível dizer que sua obra oferece continuidade a uma aspiração poética moderna: a de expandir a palavra para além de seu sentido, para além de seu significado, e transformá-la em um objeto, em uma coisa, em uma pura presença. É dessa maneira que pode ser entendida a relação entre “sintaxe e figuração”, à qual você se referiu no texto citado, ou essa ideia de “metamorfose da palavra em forma”?

OM Recorrer ao material tipográfico, quando me referi metaforicamente ao atômico, ao molecular, é um manejo muito simples. Simplificador, melhor dizendo. Afetivo. Há em mim uma tendência para reunir instâncias distantes em dimensões mais próximas e simplificadas. Às vezes, a necessidade de dissecar; outras, de fazer explodir. O sentido geral seria, ou será, provocar fragmentações ordinárias em busca de um entendimento mais factual do que está difuso. E reconstruindo, depois, por essa afetividade puramente eletiva, o que era prazer em estado primevo. Sopa Nômade, Flaps, Técnicas Avançadas para Travessias de Espelhos, Vozes nas Cortinas são séries nas quais busquei cultivar uma postura dessa ordem. A ideia de que a afetividade é um hiato onde o fato artístico nos encontra.