



SEU SAMI HILAL SAMI HILAL



É com grande satisfação e prazer que comemoramos o 9º aniversário do Museu Vale do Rio Doce com a exposição *Seu Sami*, do artista capixaba Hilal Sami Hilal.

Com uma carreira construída ao longo de trinta anos, esta exposição oferece ao público do Museu Vale do Rio Doce um importante momento da trajetória deste artista, que, por meio da pesquisa de materiais como o papel e recentemente o cobre, traz em sua gestualidade a “celebração do fazer”, como diz em seu texto o curador Paulo Herkenhoff.

Hilal, descendente de família síria, nasceu em 1952 em Vitória, ES. O artista, que fundou a cadeira de Estudo do Papel na Universidade Federal do Espírito Santo, constrói sua própria matéria-prima com fibra de algodão, seu material de trabalho, e desde o início de sua carreira confecciona o papel para a sua obra, trabalhando com a memória afetiva.

Os nomes de pessoas da família e de amigos compõem a estrutura de alguns trabalhos, como a dos livros de papel e cobre que estarão na primeira sala do Galpão de exposições. A grande instalação da mostra é a obra-título da exposição, uma homenagem ao seu pai.

Hilal dedica-se à exposição há cerca de um ano e pela primeira vez não trabalha sozinho: conta com uma equipe de quatro adolescentes que fazem parte do Programa Arte-Educação do Museu Vale do Rio Doce, que capacita jovens em ofícios relativos à montagem das exposições.

Desta forma, a Fundação Vale do Rio Doce demonstra sua satisfação em reafirmar seu compromisso de formação de público com foco na educação infanto-juvenil, capacitando jovens e divulgando a arte contemporânea brasileira com exposições criadas exclusivamente para este espaço.

Catálogo na fonte
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação

Hilal, Hilal Sami.
Seu Sami : artista Hilal Sami Hilal / curadoria e texto Paulo Herkenhoff. – Vila Velha, ES : Museu Vale do Rio Doce, 2007.
124 p. : il. color.

Catálogo da exposição realizada no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo, de 25 de outubro de 2007 a 17 de fevereiro de 2008.

Texto em português e inglês.
ISBN 978-85-60008-03-2

1.Arte Moderna – Brasil - Séc. XX - Exposições. 2.
Instalações (Arte) – Brasil – Exposições. I. Herkenhoff, Paulo.

CDD 730.92

11 **HILAL SAMI HILAL E A OBRA DO INALCANÇÁVEL** Paulo Herkenhoff

Introdução 11 Fotografia e incerteza 13 Nome-do-pai 15
Seu Sami, o corpo imaginário 18 *Sala do amor* 20 O centro 22 *Sala da dor* 22
Os espelhos 24 Pai lacaniano 25 Perda da mãe 27 A morte do pai 28
Pai imaginário 31 Nomear o pai 32 Obras iniciais 33 Arqueologia da vontade material 35
Bachelardiana 40 O Oriente Médio e o Islã “brasileiro” 45 Caligrafia e ornamento 49
O eixo da escritura 51 Bibliotáfio 54 Glossários de nomes 56 Livro esférico 58
Atlas 62 *Globo* 66 *Sherazade* 71 *Bastidores* 74 Abrigo 77 Conclusões 78

91 **CRONOLOGIA** Neusa Mendes

94 **VERSÕES TRANSLATIONS**

122 **LEGENDAS CAPTIONS**







1 Em e-mail ao autor em 16 de setembro de 2007. Trata-se de um conjunto de três e-mails do artista em resposta a perguntas formuladas pelo crítico. No presente texto, todas as citações de Hilal Sami Hilal sem referência bibliográfica foram extraídas deste conjunto de e-mails.

2 Ver MICHEL, Régis. A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade. In: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. [Catálogo]. Trad. Cláudio da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 120-133.

[páginas anteriores |
previous pages]

Seu Sami | *Mr. Sami*, 2007

HILAL SAMI HILAL E A OBRA DO INALCANÇÁVEL PAULO HERKENHOFF

INTRODUÇÃO

O que é um pai?

A pergunta atravessa a história da cultura na modernidade.

O que é um pai?

Esta pergunta atravessou a teoria psicanalítica de Sigmund Freud em distintos aspectos (o complexo de Édipo, a castração, entre outros). Ela também conduziu Jacques Lacan a desenvolver as teses das dimensões do pai para o sujeito: pai real, pai simbólico e pai imaginário. Hilal compreende que muito de sua arte operou na relação triádica lacaniana R.S.I. (real / simbólico / imaginário): “Acho muito positivo a idéia de se criar um gráfico na tentativa de compreender e de dissecar uma estrutura”¹.

O que é um pai?

Na história da arte, a própria modernidade tem um viés que se define como lei do pai². No século XX, as produções de Louise Bourgeois, Gerhard Richter e Hilal Sami Hilal caracterizaram-se pela perscrutação crítica dessa lei, para além do paradigma teórico psicanalítico e dos traços biográficos. Será necessário entender as diferenças de estruturação do nível imaginário entre os três artistas para problematizar adequadamente a lei do pai na arte contemporânea.

O que é um pai?

A pergunta ecoa de Vitória até Vila Velha com *Seu Sami*.

Por uma razão existencial precisa de Hilal Sami Hilal, a grande instalação no galpão do Museu Vale do Rio Doce em Vila Velha tem o inusitado título *Seu Sami*, não sendo um retrato. É a homenagem do artista ao pai, Sami Costaki Hilal, o seu Sami. Com uma doença cardíaca, seu Sami passou seus últimos anos de vida no leito e morreu quando Hilal era adolescente.

“Eu tinha 5 anos quando meu pai adoeceu e 12 anos quando morreu. As memórias são de muita tristeza e desamparo. Cama de hospital, balão de oxigênio, enfermeiras, tratamento no Rio de Janeiro etc. O que recordo, fora a tristeza, era o gosto dele por rádio e Repórter Esso³. Ele tinha rádio amador, muito legal, mas não estava conectado, apenas funcionava como um rádio qualquer” – relato do artista Hilal Sami Hilal⁴.

Com uma origem no Oriente Médio, a produção de Hilal Sami Hilal inscreve-se em uma sofisticada linhagem da cultura ocidental que opera a questão da busca do pai. Tal sofisticação é decorrência do modo como a arte se torna o procedimento *sui generis* que, no mesmo passo em que aponta para a abordagem psicanalítica do tema, dele se afasta. Seria intelectualmente oco reduzir a produção de Hilal – positiva ou negativamente – aos assuntos ou à classificação da arte como sublimação, catarse ou compensação substitutiva do próprio divã da psicanálise. No entanto, outro reducionismo preconceituoso seria ignorar suas preocupações psicanalíticas. Na semiologia de Julia Kristeva⁵, a literatura – sendo possível agregar aqui a arte – é aberta ou secretamente melancólica. A partir da experiência individual do artista, a obra passa a operar com força epistemológica capaz de explicar relações entre filhos e pai em um plano abstrato e geral. A relação de Hilal com a questão do pai não tem o sentido de ilustração do inconsciente, como geralmente ocorreu com o surrealismo, nem de explicação teórica ou autobiográfica. Hilal atua, portanto, na chave da problematização da presença do pai na modernidade.

³ O noticiário mais escutado do rádio brasileiro, apresentado pela Rádio Nacional de 1941 a 1969.

⁴ Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

⁵ KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

⁶ Segundo Hilal, os dois eram sírios: o pai, de Alepo, e a mãe, de Antioquia (segunda Roma), hoje território turco. “Como meus pais casaram com uma certa idade (papai com 49 e mamãe com 30 anos), os tios, primos e demais familiares, todos, praticamente já eram adultos. Quer dizer que a língua árabe aconteceu durante a minha infância. Devido à idade avançada, os falecimentos eram constantes”, diz o artista.

⁷ CORDEIRO, Waldemar. *Novas tendências*. In: *Catálogo da exposição coletiva inaugural da Galeria Novas Tendências*. São Paulo: [s.n.], dez. 1963.

⁸ GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. p. 73-77.

Convite da exposição realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES | *Invitation for the exhibition held at Galeria de Arte e Pesquisa da UFES*, 1989

FOTOGRAFIA E INCERTEZA

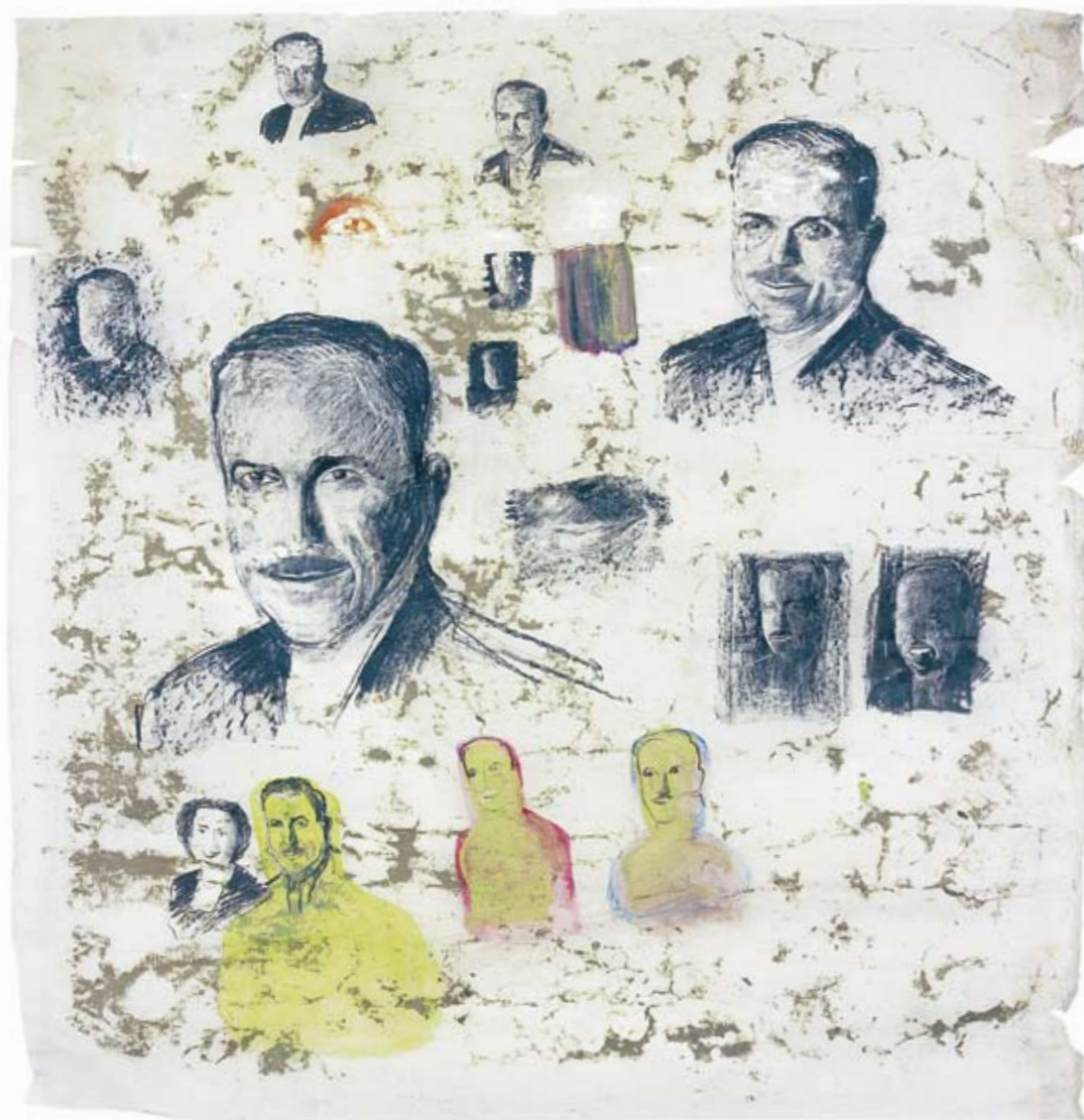
Apenas uma vez, Hilal Sami Hilal recorre à fotografia de seus pais. No convite para uma exposição na Capela Santa Luzia coordenada pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em Vitória, em 1989, Hilal manuscreeve em letra cursiva duas colunas sobre a fotografia do casamento de seus pais Sami Costaki Hilal e Adélia Cury, realizado em 1948⁶. Os textos de Hilal devem ser lidos de baixo para cima, como indicam as flechas desenhadas. Na coluna sobre a mãe, lê-se: *Catarse / Dolores Poéticas / Instinto Plenus / Repressio Infante / Genética Wild*. Na coluna sobre o pai: *Construção / Esforço da Porra / Esperança Utópica / Paciências Nascente / Intuição Gêmea*.

Essa fotografia de Hilal, um significante marcado por relações binárias (catarse e construção, pai e mãe, *incertus* e *certissima*), remete ao *Auto-retrato probabilístico* (1967) de Waldemar Cordeiro, cuja imagem é recortada em malha de retângulos que contêm alternadamente as palavras Sim e Não. Cordeiro, que no concretismo reivindicava a rígida previsibilidade e controle da forma, passa, depois da crise de esgotamento da arte geométrica, a propor relações estocásticas:

“[...] é cada vez mais evidente para mim a necessidade de diminuir o provável (significado) em favor do improvável (informação). Não o controle do aleatório, mas a surpresa, a desordem e a imprevisibilidade do aleatório”⁷.

O não de Cordeiro é dito ao incesto, o tabu edipiano do incesto, mas também, articulado ao sim, é síntese da própria idéia das contradições antitéticas no processo social em sua visão materialista da história. A fotografia de Cordeiro e de Hilal distingue-se da “escritura fotográfica”, modo como Hervé Guibert descreve o texto de Goethe sobre sua viagem à Itália como um *croquis* ou um cartão postal⁸. No caso brasileiro, temos um *deficit* na fotografia: sua incapacidade de dizer tudo. Para Rosângela Rennó, a fotografia toma o sentido de consignaçoão de existência de indivíduos, como um arquivo, para, em seguida, obliterar a memória por conta





9 Na verdade, a artista vincula o trabalho a uma situação vivida pelos três filhos do casal Bourgeois-Goldwater com relação a seu marido (Robert Goldwater), por sinal um historiador da arte. O pai, nesta geração, domina o discurso sobre a arte, ofício de sua mulher.

10 BOURGEOIS, Louise apud STORR, Rob. *Destruição do pai*. In: HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. (Ed.). Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Trad. Adriano Pedrosa. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 449.

Sem título | *Untitled*, 1989

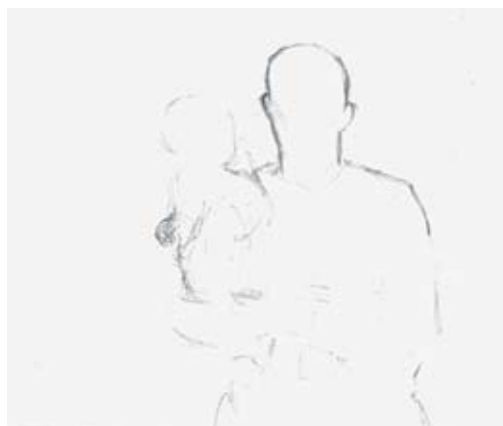
do excesso de imagens na sociedade contemporânea. A fotografia tem que incorporar o binário aleatório e probabilístico para Waldemar Cordeiro. No entanto, para Hilal, ela não dá conta de analisar a estrutura de relações binárias do retrato de casamento, provar o real e nomear o simbólico nos papéis de mãe e pai ou, sobretudo, desdobrar o imaginário sobre o certo e o incerto, a falta sem a escrita. Assim, aquele convite da exposição de Hilal de 1989 é também uma “prova fotográfica” de que a fotografia não dá conta do imaginário.

NOME-DO-PAI

A contextualização da questão do pai na arte do século XX relaciona a produção de Hilal Sami Hilal de quase vinte anos, culminados com *Seu Sami*, com certas obras da escultora Louise Bourgeois e do pintor Gerhard Richter.

O pai de Louise Bourgeois é o pai freudiano. Françoise Dolto, uma psicanalista de enorme interesse para a escultora, analisou em *Sexualité féminine* (1996) a angústia dos desejos edípicos incestuosos da filha com relação ao pai e seu processo de renúncia. A ira e o ciúme concretos da jovem Louise com relação ao pai espalham-se pela obra da Bourgeois adulta na etapa de maturação da artista. Na versão particular dela, na instalação *A destruição do pai* (1974), o filho e a filha são os canibais do sacrifício de *Totem e tabu*, de Freud⁹. A cena do parricídio passa-se à mesa de jantar, conforme relata Louise Bourgeois:

“O pai repetiu sua história muitas vezes, em demasia. Ele é insuportavelmente dominador, embora provavelmente não se dê conta disso. Cresce um certo ressentimento, e um dia meu irmão e eu tomamos uma decisão, chegara a hora! É nós o agarramos, o colocamos sobre a mesa e com nossas facas o dissecamos. Nós o despedaçamos, o desmembramos, cortamos seu pênis. E ele se tornou alimento. Nós o comemos. Trata-se, como se vê, de um drama oral. [...] Foi liquidado da mesma maneira que liquidava seus filhos”¹⁰.



O parricídio canibal não é a questão da obra de Hilal Sami Hilal. Ele necessita constituir o pai imaginário, em lugar de destruí-lo simbolicamente.

Para Louise Bourgeois, a fantasmática de destruição do pai não estaria vinculada apenas ao relato da posse do objeto do desejo – os filhos se apossam das mulheres da tribo com a morte do pai –, mas à própria ação de uma mulher com relação à lei paterna. O que transforma Louise Bourgeois em uma precursora das lutas feministas é sua idéia de emancipação da mulher. “Sou uma pessoa da ciência. Creio na psicanálise, na filosofia. Para mim o que vale é o tangível”, diz ela¹¹. *A Destruição do pai* é o lugar em que a economia libidinal se estrutura em insurgência contra a submissão à onipotência do pai, ao excesso de Lei e à regulamentação do desejo sob o complexo de Édipo. Alternadamente, Bourgeois pode fazer referência a experiências pessoais e ao conceito lacaniano abstrato de “pai simbólico” e de sua norma, de seu lugar na estrutura de poder na estrutura da família. A produção de Hilal situa-se no oposto de Bourgeois. Se ela reage aos excessos da presença do pai, ele trata da ausência do pai. Nesse sentido, *Seu Sami* refere-se à situação da falta no exercício, mesmo se involuntária, das “funções paternas” de proteção e proibição. O pai simbólico é o Nome-do-pai lacaniano, daí o título *Seu Sami*. Hilal usa deliberadamente a expressão, por isso a necessidade de entendê-la. O conceito lacaniano de Nome-do-pai demanda a complexa operação no plano do significante, instância da arte. O psicanalista jogou com a homofonia em francês entre *nom-du-père* e *non du père*, isto é, entre o Nome-do-pai e o não do pai. A experiência da arte, proclama Hilal,

“[...] me possibilitou nomear a ausência das tramas como ausência do Pai. Entendi que a força do trabalho se encontra neste enfrentamento, de assumir este lugar que nomeia e encontra no conjunto do trabalho o desejo de uma conexão, de uma busca que não cessa, que insiste. Por exemplo: papel – possibilidade de uma escrita (conexão); o cobre – como condutor (conexão) e a palavra (conexão)”.

11 Entrevista ao autor em março de 1996. Citada em HERKENHOFF, Paulo. Louise Bourgeois, arquitetura e salto alto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. p. 10.

Estudos para Seu Sami |
Studies for Mr. Sami, 2006

12 MICHEL, Régis. A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade. In: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. [Catálogo]. Trad. Cláudio da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 120-133.

13 Ibidem, p. 125.

14 Entrevista com Trevor Rots em 10 de maio de 1990. In: BERNADAC, M.-L.; OBRIST, H.-U. (Org.). Louise Bourgeois. Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000. Paris: Daniel Lelong Éditeur, 2000. p. 205.

A Hilal interessa, por enquanto, que a idéia de Nome-do-pai se vincule ao pai simbólico, que estabelece a proibição e a Lei de regulamentação do incesto.

O fundo histórico mais remoto herdado por Bourgeois, Richter e Hilal foi trabalhado por Régis Michel em *A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade* (1998)¹²: o modo como a história política do século XIX, a arte e o desenvolvimento da psicologia tratam de um processo de compreensão de modelos esquizofrênicos da sociedade e de sua Lei. Sob a norma patriarcal, ocorre a devoração simbólica dos indivíduos pelo Estado na dinâmica de seu aparelho de repressão. É o Estado burguês como o Moloch social. Conforme sintetiza Michel:

“[...] a própria metáfora canibal é, antes de tudo, uma narrativa de legitimação, conforme o entendia J.-F. Lyotard [*A condição pós-moderna*]: serve para avaliar a estrutura edipiana de uma sociedade fálica governada exclusivamente, segundo Freud, pela angústia da castração”¹³.

Para Bourgeois, Richter e Hilal, a arte pode ser o território da discussão da Lei, dos princípios que regem determinadas relações simbólicas. Os três – cada um a seu modo – estão muito próximos da teoria lacaniana sobre o pai. Malgrado o fato inelutável, Bourgeois diz que detesta Lacan: “[...] eu desconfio dos Lacans e dos Bossuets, porque eles se cacarejam [*gararisent*] com as palavras. Eu sou uma mulher muito pé no chão. As formas são tudo”¹⁴. Eles, no entanto, sabem que sem o trabalho de nomeação não se institui a ordem das preferências e dos tabus que regulam o grupo. Nesse passo, a estrutura legal e lingüística é a própria ordem simbólica, na perspectiva lacaniana, que reforça a proibição do incesto (tabu) a partir do parricídio. Sobre ela, atuam os artistas. Assim, em *48 portraits* (1971-1972), a pintura de Gerhard Richter busca e constrói a imagem do pai a partir de pequeninas fotografias de homens importantes retiradas de uma enciclopédia: Einstein, Wells, Stravinsky, Planck, Kafka e outros. A pulsão canibal de Richter funda-se na idéia do desmembramento da enciclopédia (lugar da imagem do pai), despoticizá-la

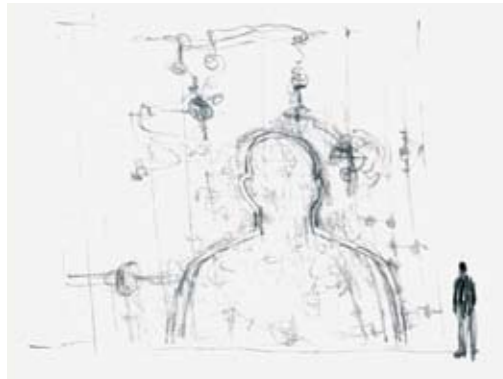
como significante e degluti-la. Por isso, Annelle Lütgens observa que se trata declaradamente de

“[...] uma busca pelo pai. Ao mesmo tempo, a obra distancia-se da história patriarcal da cultura. [...] os diversos passos da deglutição e devolução do tema são conhecidos: começa com a aquisição do material (retratos retirados de enciclopédias, do tamanho de selos postais); depois Richter transforma este material em uma outra forma de arte visual, em pintura”¹⁵.

Os *48 portraits*, sendo de 48 homens eminentes e singulares, não podem, por excesso de simbolização, configurar ou nomear pai imaginário algum. Esse pai *buscado* de Richter é, no entanto, o mesmo pai ausente, fraco como o de Hilal.

SEU SAMI, O CORPO IMAGINÁRIO

A instalação *Seu Sami* de Hilal Sami Hilal ocorre na chave do simbólico da própria arte: o próprio espaço, extremamente longo, é significante. A instalação converte a sala longa do Museu Vale do Rio Doce (60 metros de comprimento) em um sítio intimista, malgrado a marcante característica de distância resultante do exagero da dimensão longitudinal do espaço. *Seu Sami* é refratário à monumentalidade, mormente quando opressiva como no caso dos *Carceri* de Piranesi. No entanto, Hilal vê Piranesi para compreender a vastidão do teatro da existência. As zonas extremas da instalação são a *Sala do amor* e a *Sala da dor* e, entre elas, uma região de penumbra. Cada sala se compõe de espelhos ao fundo. Em cada lado, são dependurados dois pares de mantas (em celulose de algodão, as oito mantas medem aproximadamente 5,20 x 9,50 m cada¹⁶). O artista admite chamá-las de papéis ou estruturas. “É como se fosse uma partitura e eu estivesse escrevendo um ritmo”¹⁷. As mantas são as “grandes partituras” formadas por vazios, texturas e gradações de cinzas (como sombra na massa). São estruturas formadas por gestos

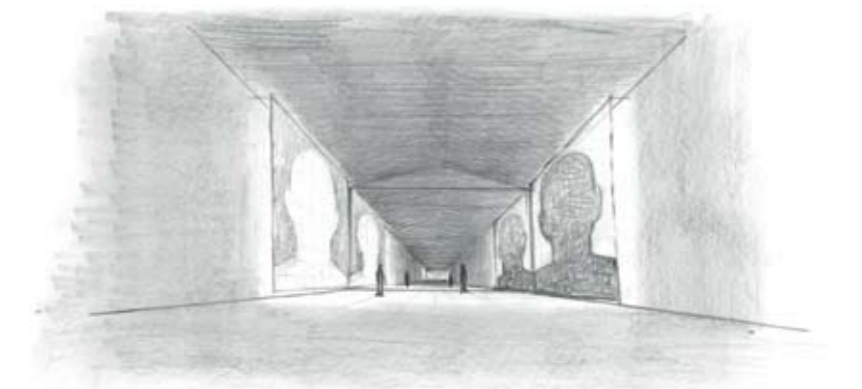
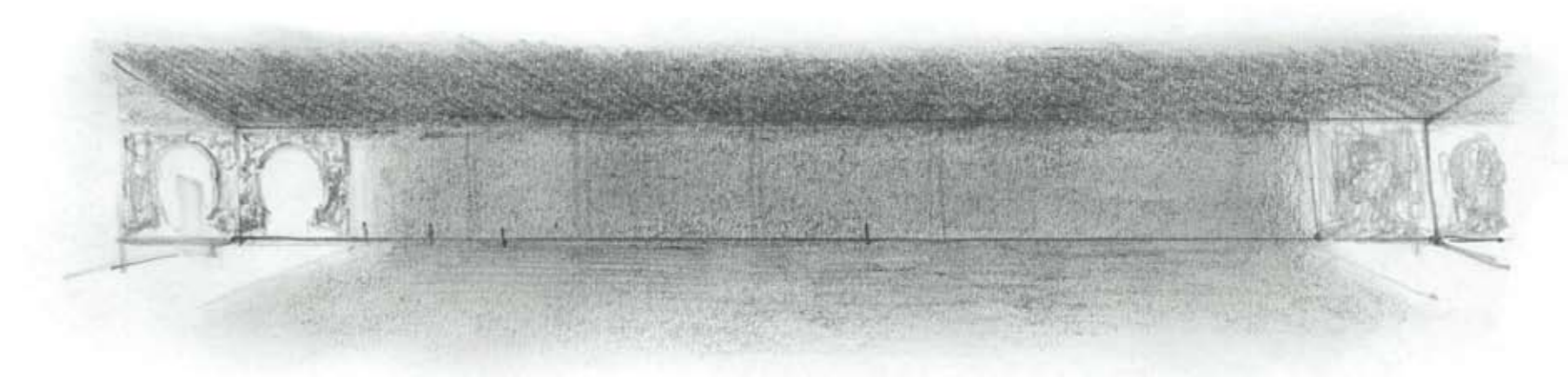


15 LÜTGENS, Annelle. Bom o bastante para se comer: sobre Richter, Polke e a exploração do artista por ele mesmo. In: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. [Catálogo]. Trad. Cláudio da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 435.

16 Cada manta tem o peso aproximado de 10 quilos.

17 Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

Estudos para Seu Sami |
Studies for Mr. Sami, 2006



VAZIOS
LABIRINTO
ZIPA LA
Hilal Sami

caligráficos materializados em pasta de papel. Elas recorrem aos signos para definir os vazados. Estes gestos de escrita permitem denominá-las “mantas semióticas”. “Alguns gestos vêm muito do inconsciente. Outros são marcações acentuadas em cinza mais escuro”, informa Hilal.

A instalação *Seu Sami* organiza-se por uma divisão binária do espaço em *Sala do amor* e *Sala da dor*, intermediada pela zona de penumbra: o campo do que ali não está. Informa o artista que os pólos *Sala do amor* e *Sala da dor* se deram “porque havia anteriormente pensado em nomear esta sala como na música ‘mora na filosofia, pra que rimar amor e dor’¹⁸. Estes pólos são também fortes condutores”. Podem ser os raios penumbrosos daquilo que Gerard de Nerval converteu em metáfora: “Sol negro” em *Aurélia ou o sonho e a vida* (1853-1854)¹⁹. O tenebroso da ausência e o inconsolado sem a nomeação, sendo a “porta o Sol negro da Melancolia”, articulam e rimam amor e dor em *Seu Sami*.

SALA DO AMOR

Em *Eco* (c. 2000), Hilal toma uma chapa gravada com um arabesco e por meio de *frottage* transfere a estrutura ornamental para as folhas transparentes de um velho livro de arquivo que o artista guardava intacto há vinte anos. No processo, Hilal esfrega o lápis sobre a folha, contra a matriz, e faz surgir a silhueta de seu pai. Dois movimentos são necessários à construção da imagem do pai ausente: fricção e intencionalidade, para que na trama do vazio se construa a presença figural do pai.

No Livro 8 do Seminário sobre a transferência, Lacan, o psicanalista das idéias-chave para Hilal na *Sala do amor*, analisa o amor na *démarche* freudiana:

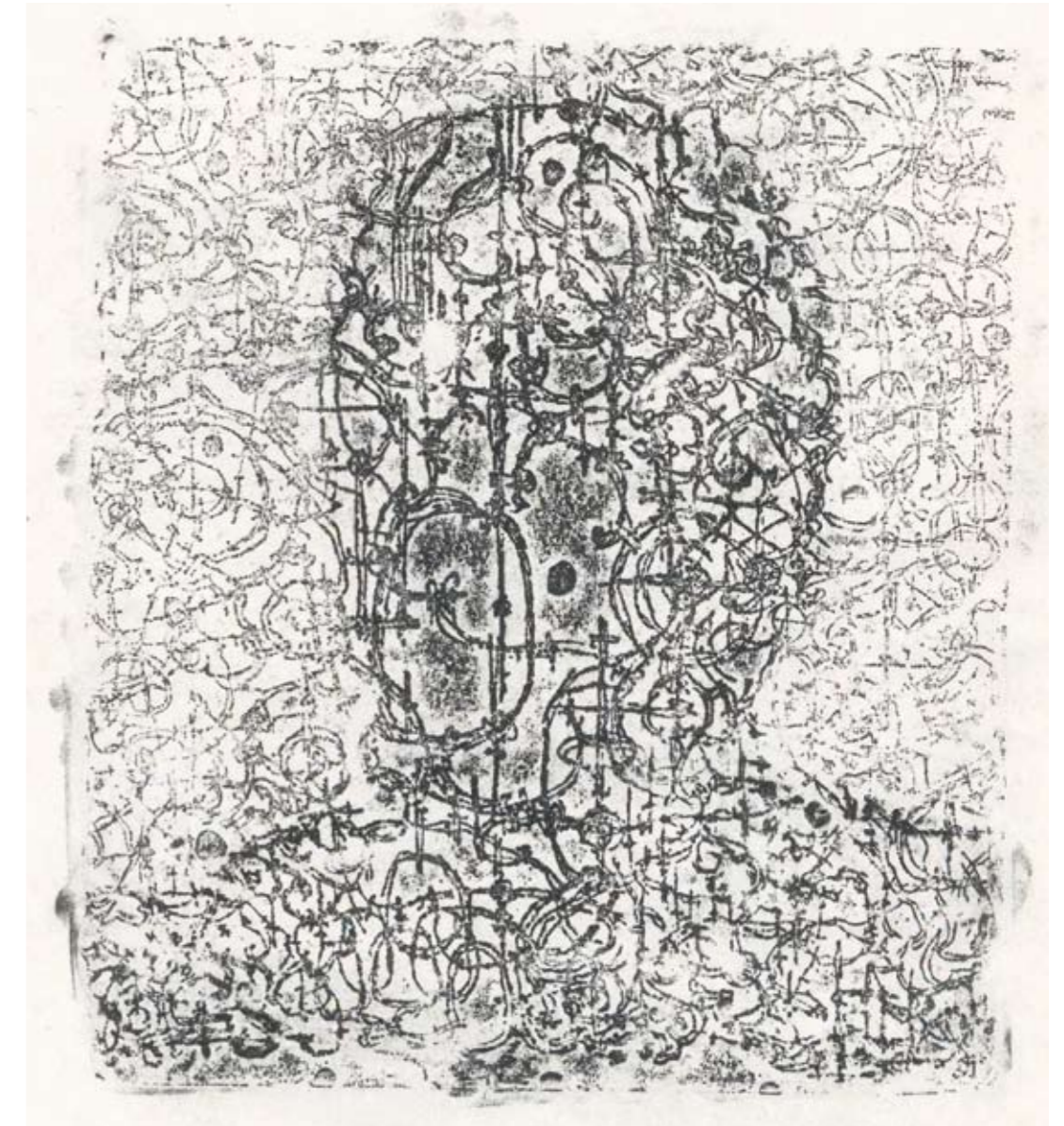
“É muito singular ver reemergir, sob a pena de Freud, o amor como potência unificante pura e simples sem limites, para opô-lo a Tanatos – quando temos correlativamente, e de maneira discordante, a noção tão diversa, e tão mais fecunda, da ambivalência amor-ódio”²⁰.

18 *Mora na filosofia* (1962), de Monsueto Menezes e Arnaldo Pessoa.

19 NERVAL, Gerard de. *Aurélia ou le rêve et la vie*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade; Gallimard, 1952. t. I, p. 377 apud KRISTEVA, Julia. *Sol negro* Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 17.

20 LACAN, Jacques. *A derrisão da esfera*. In: MILLER, J.-A.; DUQUE ESTRADA, D. (Org.). *O seminário*. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. p. 94.

Eco | *Echa*, 2000



Por isso, talvez seja a partir da *Sala da dor* que melhor se compreenda a *Sala do amor* no contexto da relação antitética Eros e Tântatos. Sob a mesma ótica freudiana, seria possível afirmar que a energia pulsional da *Sala do amor* de *Seu Sami* é vinculada aos instintos da vida em seu antagonismo à pulsão de morte. Na origem, *Seu Sami* seria composto por enormes silhuetas de cabeça do pai do artista, que em certo momento se confundiram com a do próprio artista, como evidência de vínculos genéticos. Por isso, quando o artista é fotografado sob uma das mantas da *Sala do amor*, pode estar em posição de repouso, como um devaneio bachelardiano²¹. Nessas circunstâncias, como nas pulsões de vida, o artista logra manter sua unidade²². O repouso de Hilal situa sua existência sob o princípio da ligação, que corresponde ao modelo do dispêndio energético de tensão reduzida necessária à conservação da vida.

O CENTRO

Em *Seu Sami*, o espaço de escuridão é a zona de fantasmática da ausência, mas também uma metáfora da caixa preta, o instrumento ótico que produz a fotografia que é problematizada por Hilal como origem. Por sua vez, a caixa preta é desmontada por Hilal de fora para dentro, ao invadir a imagem com a palavra e denunciar sua insuficiência icônica. A pergunta lançada por Hilal é como tornar presente o imencionável, o interdito e o impronunciável?

SALA DA DOR

A dor representa-se nos ornamentos feitos à moda de arame farpado, meio de estabelecer uma sofrida beleza. O desenho nas mantas da *Sala da dor* também sugere uma caligrafia por arames farpados em aço inoxidável que devem ser tomados como espinhos industriais eficientes para a vigilância do capital ou do infrator da ordem jurídica. O artista argelino Adel Abdessemed construiu círculos perfeitos

²¹ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004.

²² Freud recorre ao mito de Aristófanes narrado no *Banquete* de Platão, abordando a cópula para restabelecer a unidade originária de um ser andrógino, anterior à separação dos sexos.

²³ Em entrevista com Jonas Storz, em 1979. In: OBRIST, H.-U. (Ed.). *Gerhard Richter. The daily practice of painting. Writings and interviews 1962-1993*. Cambridge: The MIT Press, 1995. p. 239. Em posterior entrevista a Benjamin Buchloh, em 1986, Richter, no entanto, admite dor em suas pinturas realizadas a partir de fotografias. *Ibidem*, p. 145.

²⁴ Hilal cogita de certa marca dos materiais preciosos da cultura bizantina. O artista aduz que "a diferença – uma grande diferença que vivenciei – foi as missas ortodoxas que se realizavam na minha casa, por padres ortodoxos convidados especialmente para celebrá-las" (em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007).

Construção da manta para *Sala da dor* | *Mantle construction of The pain's room*, 2007

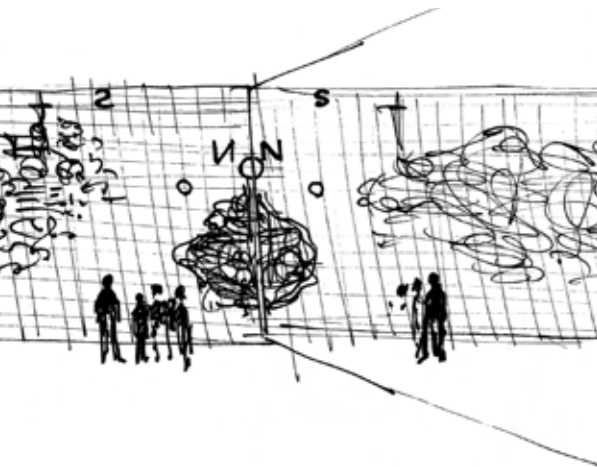
e elegantes de arame farpado para apontar para uma geometria da opressão no plano real. O arame farpado, como símbolo político de opressão e aprisionamento no caso do artista argelino, une Hilal e Abdessemed em torno de um material expressivo das pulsões de morte.

Para curar a doença da dor, a arte precisa nomeá-la. Na *Sala da dor*, não há ascese redentora nem ação patológica visível, mas a possibilidade de abrigo. Na obra de Hilal, não ocorre pulsão canibal. Nisso, ele difere de Gerhard Richter. O pintor alemão escolhe fotografias por sua banalidade, com as quais não se envolva afetivamente: "Em certa época, eu costumava achar as enciclopédias muito confortáveis. [...] neutralizadas e, portanto, sem dor"²³. Se a *Sala da dor* não sugere sacrifício, suplício ou expiação, ela admite, no entanto, a dor para superação do luto.

Sala da dor requer o gesto de urdidura de um espinheiro. Para o artista, cuja família era de origem síria ortodoxa, entre as lembranças mais vivas da infância estavam as missas em ritual ortodoxo celebrada em sua casa de tempos em tempos²⁴. A caligrafia de espinhos da *Sala da dor* coloca a Paixão (a coroa de espinhos de Cristo) como sofrimento físico do pai e abandono do filho. "A ausência do pai – a arte vem para substituir este lugar", lembra sempre o artista. O espinheiro remete, no Cristianismo, à agonia final do Filho no Horto em clamor desesperado ao Pai: "*Eli, Eli, lama sabactan*" ("Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?") (Marcos, 15:34).

As linhas das mantas da *Sala da dor* remetem aos espinhos de pinturas de Kuitca (*Plantas de apartamento*, 1990; *Matthäus-passion*, 1993; e *Coroas de espinhos*), que perdem o apelo sensorial, ficando destituídos de qualquer sentido háptico que remetesse à dor. Kuitca difere de Abdessemed, enquanto *Seu Sami* mantém seu vínculo com a Paixão. Os espinhos, se foram atributo hagiográfico, agora são submetidos a um processo de des-simbolização da iconografia religiosa na obra de Kuitca. Tal errância desgasta o símbolo. A descristianização visa conferir-lhe a autonomia de puro motivo pictórico. Garatujas de Kuitca, feitas aos dois anos de idade, converteram-se no trançado da coroa de espinhos *Kindertotenlieder*





(1994), referente à composição de Mahler. “Obviamente, yo soy el niño muerto”, afirmaria o artista sobre esta pintura²⁵. Seria mais coerente considerá-la uma constatação da morte necessária do pintor-infante pelo pintor adulto e maduro. O compartilhamento da busca pelo pai é a passagem de Hilal. No plano do imaginário, o jovem Kuitca e o amadurecido Hilal parecem enfrentar aquilo que caracterizou o olhar iluminista: o equilíbrio entre astúcia e inocência²⁶.

OS ESPELHOS

No despontar da modernidade européia, o poeta Charles Baudelaire estabeleceu vastas relações sutis entre espelho e melancolia no conceito do Belo, na sedução feminina e no dândi. Ao confrontar duas paredes de espelhos entre a *Sala do amor* e a *Sala da dor*, Hilal cria um *locus* de ecos espaciais, uma infinitude de dimensões. Jean Starobinsky estabeleceu por “vizinhança textual” os muitos processos pelos quais a melancolia pode ser associada ao espelho e ao olhar projetado sobre a imagem refletida na escrita de Baudelaire. As experiências da precariedade, da falta de profundidade e da vaidade sem recurso, analisa Starobinsky, ocorrem na obra de Baudelaire²⁷. Hilal, como Baudelaire, trata da melancolia sem muito pronunciar a palavra melancolia.

Vale precaver que Hilal não alude aqui à “fase do espelho”, referente à formação da identidade, período em que, para a teoria lacaniana, a criança encontra sua imagem especular e se reconhece²⁸. Ao percorrer *Seu Sami*, Narciso já conhecia a experiência do espelho. Em sua trajetória, o artista reportara-se a uma etapa ainda mais primitiva da formação do Ser: a concepção. No catálogo de sua exposição em 1989 em Vitória, Hilal escreve a expressão “Esforço da Porra”, alusão ao líquido seminal, sobre a fotografia do pai. É o esforço do espermatozóide pelo óvulo e é todo esforço excessivo, todo notável dispêndio de energia. Silvia Loeb trata deste sentido: “[...] o esperma – ectoplasma – transforma em desenho que flutua no ar, fazendo jogos de luz e sombra por onde o tempo passa, trazendo o movimento da

²⁵ Conversações com o autor em 27 de setembro de 2000.

²⁶ Ver ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, A. (Ed.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 147: “O olhar corretamente significa usar a vista com astúcia e inocência”.

²⁷ STAROBINSKY, Jean. La mélancholie, à midi. In: ———. La mélancholie au miroir – tríos lectures de Baudelaire. Paris: Julliard, 1989, p. 21. Starobinsky cita HARTLAUB, F. F. Zaurber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, 1951.

²⁸ A questão surge com a comunicação “A fase do espelho como formadora da função do ‘jé’”, apresentada no Congresso Internacional de Psicanálise de Marienbad em 1936.

²⁹ LOEB, Silvia O. apud MENDES, Neusa. Memória do gesto e do corpo. In: Hilal Sami Hilal. Vitória: [s.n.], 2001. p. 8.

³⁰ BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emercé Editores, 1965, vol. II, p. 13.

³¹ Ibidem, p. 13.

vida”²⁹. Assim, no *corpus* da obra de Hilal, existe uma conjunção entre espelho e cópula que encontramos na literatura argentina. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges escreve que “Então Bioy Casares recordou que um dos heresiarcas de Uqbar havia declarado que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens”³⁰. A especularidade e a cópula estão simbolizadas em *Seu Sami* e na situação *post coitum* do “Esforço da Porra” cogitado por Hilal: a fecundação que dá origem ao ser. Esse é um momento de encontro com a infinitude na obra de Hilal, que está, pois, no confronto entre dois espelhos, mas também na linguagem, no livro, na biblioteca. Na tópica do imaginário – não se fala aqui da topografia de *Seu Sami* –, a especularidade infinita põe-se como eixo de confrontação entre as pulsões de vida (*Lebernstriebe*) da *Sala do amor* e as pulsões de morte (*Todestriebe*) da *Sala da dor*. O espelho é o condutor destas cargas enérgicas colidentes que compõem a dinâmica do Ser. E, para o Ser, a finitude é a morte.

Enquanto a articulação tópica de Richter parte de enciclopédias, a tópica de Hilal em *Seu Sami* inclui espelhos. É uma síndrome de Uqbar: “Devo a conjunção de um espelho e de uma enciclopédia ao descobrimento de Uqbar”³¹, escreve Jorge Luis Borges em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. O conto borgeano possibilita a conjunção do espelho na instalação de Hilal e a enciclopédia na busca do pai na pintura de Richter. “Séculos e séculos de idealismo não deixaram de influir na realidade”, aduz Borges em seu conto. Em *Seu Sami*, o pai real é ausência.

PAI LACANIANO

Seu Sami é o pai lacaniano de Hilal Sami Hilal. Essa obra não se constrói como paricídio nem procede da ordem fálica inerente ao pai castrador da teoria freudiana. Tampouco, Hilal admite o sacrifício ritual do pai em *Totem e tabu* (1913) de Freud sobre a figura do pai. A obra de Hilal está mais próxima de um trabalho de superação do luto (o *Trauerarbeit* de Freud), com sua marca de melancolia. No *Manifesto antropológico* (1928), o poeta Oswald de Andrade, transgressor, proclamou



a necessidade de transformar o tabu em totem. Essa é a ação do artista neste enfrentamento. “A busca do pai se revela na substituição”, diz Hilal.

A mesma fotografia de casamento serviu de base para um pequeno objeto, cuja massa faz a silhueta do casal em seu retrato de casamento. O centro é vazado, não há divisão entre o homem e a mulher. O centro é o lugar real e simbólico da origem do Ser: fecundação (o “Esforço da Porra”) e parto (as “Dolores Poéticas”). Do pequeno objeto, pende um fio. Poderia ser um colar. É um cordão umbilical. Na origem do sujeito, se o pai *semper incertus est*, a mãe é *certissima*. Esta assertiva instala uma estrutura binária e uma possível, ainda que remota, dialética entre o não e o sim na origem. No entanto, este Hilal não trata da genealogia como essa zona cinzenta da dúvida. A escuridão e a penumbra não são dúvida. Em sua densidade e nas duas *Salas de Seu Sami*, Hilal não consegue desdenhar da origem ou rir de sua história, como preconizam Nietzsche e Michel Foucault³². Genética Wild: Hilal também sabe que a origem tem hoje um outro campo de verificação objetiva. De Foucault, Hilal poderia então aceitar que, no plano pessoal, a postulação da origem constituiria o lugar da verdade diante do ausente.

Neste ponto do processo de argumentação, é necessário entender que o psicanalista Jacques Lacan tem um lugar na tópica conceitual de Hilal. O artista participou ativamente durante cerca de dois anos do Cartel Lacaniano em Vitória, um grupo de discussão do qual participavam Vera Intra, Elissa Felipe, Rita Maia e Miriam Vazzoler. A pauta, segundo Hilal, girou pela leitura do *Livro 23 (O sintoma)* de Lacan, que incluía a discussão sobre James Joyce.

“Neste texto”, informa ele, “pude compreender, na medida do possível, esta substituição que para Joyce a instituição dos padres jesuítas (*Retrato do artista quando jovem*) ocupou este lugar. Já que seu pai era considerado um pai *frouxo* (bêbado)”.

Em Hilal Sami Hilal, o absentéismo do pai, a presença e a falta da mãe, a perda do nome e a falta da norma transformam sua obra em um campo em movimento,

³² Ver FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993. p. 17.

Sem título | *Untitled*, 1999

³³ O fato de a revista *Lacanian Ink* ter publicado um artigo sobre a obra de Tunga (EBONY, David. Tunga and Terry Eggleton. *Lacanian Ink*, Nova Iorque, n. 17, p. 100-109, 2000) é menos sintomático de seu envolvimento com o lacanismo do que sua participação no processo cultural de *Lugar em Comunicação*, sob a direção de M. D. Magno.

do qual a própria elaboração conceitual e material da arte não se despregam. Hilal compreende a irredutibilidade da falta do pai ao Nada, daí o vazio e a ausência. Sua arte é o território deste irredutível.

Talvez o primeiro artista brasileiro a definir uma base conceitual lacaniana firme para algumas de suas obras tenha sido Tunga. A partir de 1972, a densidade psíquica de sua obra é difundida na capa e contracapa do primeiro número da revista lacaniana *Lugar em Comunicação*, dirigida pelo psicanalista e tradutor de Lacan M. D. Magno, do Rio de Janeiro³³. No entanto, as decisões de Hilal não são tributárias das perspectivas da obra de Tunga. Na obra de Tunga surgem noções de topologia, diferentemente da conversão da geometria concreta em topologia neo-concreta por Lygia Clark e Helio Oiticica, mas de claro extrato lacaniano. Aquela questão do pai é o foco lacaniano central na estética de Hilal. Mais do que uma alusão direta ao inconsciente no regime do surrealismo, a obra de Tunga planta-se com dimensão do Imaginário. É a compreensão da repotencialização do imaginário por meio da arte que permite justapor a ação de Tunga e a de Hilal.

PERDA DA MÃE

Em *Sol negro*, Julia Kristeva discute o processo pelo qual a mulher se realiza. É algo que pode ser justaposto à condição de Adélia Cury Hilal, a mãe do artista em sua relação com o marido e o filho, na intervenção do artista no convite de 1989: Dolores Poéticas / Instinto Plenus / Repressio Infanto / Genética Wild. Lygia Clark debruça-se sobre o corpo da mãe como matriz em obras como *A casa é o corpo* (1968). Na obra de Hilal, a presença da mãe afirma-se estruturalmente.

A busca do pai, o foco mais significativo da obra de Hilal Sami Hilal, não oblitera a mãe. Edvard Munch representou o desespero da criança na cena da morte da mãe (*Mãe morta e a criança*, 1897-1899). A criança na cama com a mãe morta é o confronto entre a inocência do infante e a aflição do espectador da obra de Max Klinger (*Sobre a morte*, Parte II: *A mãe morta*, gravura sobre metal, 1889)

e Flávio de Carvalho (*Mulher morta com filho*, óleo sobre tela 1946). No caso de Roland Barthes, diz-se que a morte da mãe motivou a escrita de sua fenomenologia da fotografia de *A câmara clara* (1980): “[...] tomar como ponto de partida da minha investigação apenas algumas fotos, aquelas que eu estava certo de existirem *para mim*. Nada de *corpus*; apenas alguns corpos”³⁴. Barthes propõe, então, um entendimento do valor da fotografia para a constituição e a dinâmica da memória. Na criança, a relação com a mãe inclui processos de identificação, introjeção e expulsão. A falta da mãe não é, pois, simétrica à ausência do pai.

O estrangeiro, escreve Julia Kristeva, não tem mãe (“Assim, o estrangeiro, perdeu sua mãe”)³⁵. É como Meursault, o personagem de *O estrangeiro*, de Albert Camus, nos funerais de sua mãe. Portanto, ao imigrar para o Brasil, Sami Costaki Hilal põe-se nesta categoria de estrangeiro, aquele que não tem mãe. Kristeva abre seu livro afirmando que “[...] estranhamente, o estrangeiro vive dentro de nós: ele é a face escondida de nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada, o tempo em que o entendimento e a afinidade afundam”³⁶. A melancolia do estrangeiro fixa-se no corte temporal das relações pessoais e na distância geográfica. Para esta Kristeva, o estrangeiro pode se perguntar sobre sua família: “Como pude abandoná-los? – Eu abandonei a mim mesmo”³⁷. Na condição de estrangeiro, Sami Costaki Hilal seria, ele próprio, depois desse abandono e daquela ruína da morada, a necessidade de abrigo. No entanto, é este sentimento do estrangeiro dos pais (Adélia e Sami) sírios imigrantes que oferecerá a Hilal Sami Hilal um tesouro de referências culturais: o Oriente Médio, o mundo árabe deixado para trás pelo imigrante e trazido para Vitória, onde nasceu o artista.

A MORTE DO PAI

O sentimento de abandono da criança diante da morte do pai ecoa em gestos agressivos, como golpear a superfície de suas obras com talhadeiras ou atacá-la com pedras. “Conseqüentemente, as estruturas se rompiam, constituindo umas

³⁴ BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981. p. 22. Grifo em itálico no original.

³⁵ KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trad. Leon Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991. p. 5. No original: “The foreigner, thus, has lost his mother”.

³⁶ *Ibidem*, p. 1. No original: “[...] he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder”.

³⁷ KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trad. Leon Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991. p. 10.

³⁸ Algumas dessas obras sem título foram reproduzidas nas páginas 19 a 23 do livro *Hilal Sami Hilal*. Vitória: [s.n.], 2001. Esse catálogo apresenta a produção de Hilal das décadas de 1980 e 1990. Na metodologia de designação de sua obra, os trabalhos de Hilal são geralmente chamados por séries.

³⁹ KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 17.

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1965. p. 16.

aberturas que acredito serem a origem das ausências que se apresentam nos papéis rendados”, revela o artista Hilal Sami Hilal. Seu projeto já havia então se definido como a busca do pai.

O pai de Hilal não pôde fazer uma cirurgia cardíaca. Em 1990 e nos anos seguintes, Hilal desenvolve uma série de obras sobre papel, na qual utiliza material médico (gaze e algodão cirúrgicos e fraldas), além de matéria da tradição da arte (papel de trapo, grafite em pó e pigmentos)³⁸. O artista designa então como “estruturas” o que poderia ser interpretado como corpos que se institucionalizam como enfermos. Um exemplo é *Dentro do coração* (1986). Julia Kristeva observa como na teoria psicanalítica clássica (K. Abraham, Freud e Melanie Klein) o luto esconde sua agressividade contra seu objeto. Hilal expõe a sua agressividade contra seu luto. No mesmo passo, Kristeva afirma que, na diferença entre melancolia e depressão, Freud pensa no *luto impossível do objeto materno* e propõe a pergunta: “impossível em razão de qual falha paterna? Ou de que fragilidade biológica?”³⁹. Aqueles gestos brutais de Hilal, como os vigorosos talhos e furos na tela do *con-cetto spaziale* de Lucio Fontana, não deveriam ser reduzidos à tentativa irracional de um ato cirúrgico onipotente de Hilal contra a morte e o desaparecimento do pai ou, segundo os termos de Kristeva, como mera ação agressiva do luto. A ausência do pai é sua falha. O luto de Fontana seria, no confronto sem saída com a superfície monocromática, encontrar a “morte da pintura”, anunciada por Mondrian e Malevitch a partir da lógica do objeto. Esse é também um limite para Hilal.

A superfície da obra de Hilal devia dizer com o corpo, isto é, com sua carnalidade. Hilal herda do neoconcretismo a inflexão fenomenológica da materialidade de sua obra neste período. Trata-se da idéia da carnalidade do objeto de arte. Merleau-Ponty cita Paul Valéry sobre o aporte do corpo do pintor à pintura, ao declarar que “é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor muda o mundo em pintura”⁴⁰. Esse empréstimo por Hilal passa pela angústia das condições instauradas pelo pai e pelo projeto de dar nome a isso. Nesse caso da violência cirúrgica, sua produção é contemporânea ao *Quadro ferido* (1992) de Adriana Varejão,



Dentro do coração | *Inside the heart*, 1986



41 Ver HERKENHOFF, Paulo. *Pintura / sutura*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

42 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993. p. 25.

43 Hilal Sami Hilal, em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

44 LACAN, Jacques. *Do barroco*. In: MILLER, J.-A. (Org.). *O seminário. Livro 20: mais, ainda* (1975). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 154-155.

Sem título | *Untitled*, 1990
Sem título | *Untitled*, 1990
Sem título | *Untitled*, 1989

trabalho-chave na discussão da carnalidade da pintura por meio de procedimentos médicos (sutura, cirurgia, curetagem, incisura e punção), que formula uma das mais importantes séries de obras da arte brasileira da década de 1990⁴¹. A arte, para Antonio Manuel (*Urnas-quentes*, 1968), Hilal e Varejão, pode ser uma operação de “violência à violência”, termo emprestado de Michel Foucault⁴².

PAI IMAGINÁRIO

A obra de Hilal evolui em torno da construção plástico-fantasmática da figura do pai imaginário possível. A figura do pai tem um valor binário: o exercício de funções protetoras e funções proibidoras (castração). Hilal aprendeu com Joyce, via Lacan, que a ausência do pai é fator determinante na etiologia da estrutura do sujeito. Lacan afirma que o fato de o conceito de complexo de Édipo ter sido construído a partir de uma obra da literatura não significa que a psicanálise tenha algo a dizer sobre Sófocles. No entanto, essa não é a questão, pois não cabe à crítica estabelecer a etiologia da estrutura psíquica do artista, mas buscar entender como se constrói sua obra com dados empíricos de sua experiência, elementos estéticos, teóricos, formais e os materiais da linguagem.

“Entendo hoje que ao desenhar, existe a possibilidade de me inventar, me construir, me estruturar. Agi levado pelo desejo da sobrevivência natural, intuitivamente me relacionei com a possibilidade expressiva (Arte) que me amparou e me conduziu para o mundo”⁴³.

Diz Lacan que a obra de arte “como tal se verifica de maneira mais patente com aquilo que é desde sempre e por toda parte: obscenidade”⁴⁴. Daí a penumbra e a estrutura vazada em *Seu Sami*. O que se pode admitir é que essas obras de Hilal Sami Hilal desempenham o caráter metalingüístico porque se destinam à discussão de sua própria identidade de sujeito produtor de um fato estético – e este



sujeito é o artista e trata de sua experiência pessoal por meio de sua produção artística. Quando Lacan diz que “não há metalinguagem” ou que “não há linguagem do ser” no contexto psicanalítico⁴⁵, o que interessa à perspectiva crítica, então, é a interpretação do fato estético que, no oposto, reafirme a disposição metalingüística do artista.

Hilal compreende o desafio e a dificuldade de seu projeto no tocante a estas elaborações, ao entender que:

“[...] em direção ao real (se é que é possível) podemos alterar o simbólico e assim construir novos significados. Como artista, acho esta possibilidade maravilhosa (falando, parece até que é fácil)”.

NOMEAR O PAI

A obra aponta a face e nomeia o pai. Em um *corpus* de obras em que a busca do pai é um movimento denso, esse trabalho é, pois, uma espécie de certificação de que seu pai real, na acepção lacaniana, coincide com o pai biológico (“*pater semper incertus est*”). A outra forma desta certificação é o desenho. Em dezenas de estudos preparatórios para *Seu Sami*, Hilal faz uma uma exaustiva série de desenhos de uma cabeça masculina que passa de um auto-retrato à imagem do pai e vice-versa⁴⁶. Há pouca diferença entre as silhuetas delineadas. Sem rosto, um é o outro. Uma identidade abriga-se na outra. “Eu sou ele”, poderia ser o efeito da certificação da paternidade. Esse é o primeiro sentido desta obra: o pai real fica na obscuridade (aqui, o espaço entre as duas *Salas* é o espaço daquela incerteza). Essa região do imaginário é a “ob-cena”. O pai real na teoria lacaniana é aquele que, sendo *dito* ser o pai real do sujeito, é, portanto, efeito da língua. Uma operação do artista consiste em apontar e realizar o ato de nomear o pai real por efeito da linguagem visual e inscrevê-lo no plano imaginário⁴⁷. Ao escrever sobre a fotografia,

⁴⁵ LACAN, Jacques. Rodinhas de barbante. In: MILLER, J.-A. (Org.). *O seminário*. Livro 20: mais, ainda (1975). Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 160.

⁴⁶ Inicialmente, *Seu Sami* seria composta por uma série de retratos em formato gigantesco em lugar das mantas semióticas. Os desenhos são silhuetas vazadas, isto é, Hilal concentra o desenho no exterior da imagem.

⁴⁷ “Curioso que você está me oportunizando chamar meu pai de papai”, escreve o artista ao autor por e-mail em 15 de setembro de 2007.

⁴⁸ Em conversa com o autor em 15 de julho de 2007.

⁴⁹ Em conversa com o autor em 9 de maio de 2007.

⁵⁰ Remete-se o leitor à bem cuidada Cronologia de Hilal Sami Hilal adiante apresentada por Neusa Mendes no presente livro.

⁵¹ “Durante o meu curso, o que realmente tive e tenho muita consideração é por Carmem Có. Grande desenhista e ex-professora do Centro de Artes. Nos anos 70 e 80, vivemos bons momentos produzindo e pensando arte. Para mim, é uma querida e saudosa referência”, escreve Hilal em e-mail ao autor em 20 de setembro de 2007.

Janela do quarto |
Room window, 1974

Hilal define que o excesso de presença é a exaustão significativa. A fotografia tornou-se memória insuficiente, documento incompleto de que também trata Gerhard Richter, paralelamente à problemática da fotografia proposta por Barthes. Para Hilal, a fotografia não substitui a ausência do pai, não preenche a falta, não requalifica a vacância. Essa fotografia só existe como um *deficit*. É necessário explicitar, com a escrita, o não-dito pela imagem. Ao produzir a perda do *punctum* da fotografia, ela se converte em plano de escritura do plano imaginário. “Essa é uma exposição psicanalítica porque estou nomeando”, conclui o artista⁴⁸. A estratégia de Hilal não é apenas a construção de camadas de significantes que possam expor materialmente a ausência do pai sob a forma de arte. Ao definir o próprio título da mostra, Hilal realiza o objetivo, com alto poder de propagação e inscrição social, de nomear o pai: “*Seu Sami* é a afirmação da presença do meu pai pelo outro. É outra pessoa chamando por ele”⁴⁹. Ao artista, coube a escritura do nome do pai e o livro.

OBRAS INICIAIS

Apresentada a relação de Hilal Sami Hilal com Lacan, base conceitual da instalação *Seu Sami* (2007), sua obra pode, então, ser vista em perspectiva histórica sucinta. O artista começou a trabalhar em arte em 1970 com desenho e aquarela. Neusa Mendes descreve os interesses de Hilal nessa primeira etapa: a paisagem do Espírito Santo, a cultura indígena, a azulejaria portuguesa e as trocas entre Ocidente e Oriente⁵⁰. Em 1973-74, frequentou cursos dos Festivais de Ouro Preto, estudando com Marília Rodrigues (gravura em metal) e João Quaglia (litografia), e de Diamantina, com Marlene Trindade (fibra). No entanto, a prática da gravura não foi longa por conta de um processo alérgico. Em 1976, concluiu seu curso de graduação na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)⁵¹.

O artista recebeu uma primeira formação da “consciência matérica” em sua própria casa. Sua mãe, dona Adélia Cury Hilal, pintava flores e fazia cópias de Rembrandt.





Recorda-se Hilal:

“As lembranças são do imenso prazer e concentração que [a mãe] apresentava quando estava pintando, e a admiração que tinha por Rembrandt e Vermeer. E também quando me pedia para comprar tintas a óleo, com nomes muito curiosos, azul da Prússia, verde *vessie*, terra de Siena *brûlée* e verde veronese”.

“A questão doméstica, a cozinha sempre foi e continua sendo fundamental na minha vida”, continua Hilal sobre sua infância.

“[...] acordava com a mamãe me perguntando o que eu gostaria de almoçar naquele dia. Feito Rei, eu anunciava o meu desejo e em seguida tudo se realizava. Fui criado também pela minha adorada cito Zoe (cito = vovó em árabe), que na verdade era prima de papai. A presença feminina, as referências domésticas são constituintes da estrutura infantil”.

Essas referências domésticas ancoradas na presença das tarefas atribuídas às mulheres na estrutura familiar ressoam hoje na obra de Hilal. Sobre sua mãe, ele fala do pão como escultura ou do modo prazeroso de misturar a massa do quibe com as mãos. É uma questão cultural, mas não menos feminina no universo doméstico. Este Hilal pode ser justaposto às considerações de Ernesto Neto sobre a fatura de sua obra:

“[...] no meu trabalho tem muito de feminino, [...] talvez isso seja uma riqueza, fazer algo de uma prática feminina como tecidos e rendas e etc porém por uma mão masculina... acredito na continuidade masculina-feminina. [...] acredito que no fundo somos todos parte desta continuidade polar...”⁵².

Em entrada diversa, a produção de Hilal Sami Hilal participa também de outra construção histórica. Ela se inscreve na história do vazio, em uma tradição no Brasil

⁵² E-mail de Ernesto Neto ao autor em 23 de junho de 2006. O artista refere-se a Coy Smith.

⁵³ MENDONÇA, Casemiro Xavier de. O tapete voador. In: Hilal Sami Hilal. Vitória: Galeria Usina, 1986.

⁵⁴ SCARINCI, Carlos. Hilal Sami Hilal. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 3, n. 11, p. 65-66, 1988.

Sem título | *Untitled*, 1999
[detalhe | detail]

dominada por mulheres: depois de introduzida por Lygia Clark, ganhou novos contornos com Mira Schendel e Anna Maria Maiolino e requalifica-se por Hilal como este lugar vago do pai.

Hilal Sami Hilal sempre despertou o olhar da crítica para os aspectos materiais de seu trabalho. Alguns textos críticos percebem e buscam classificar a sofisticada qualidade material de sua obra. Em sua análise da série *Tapete voador*, Casemiro Xavier de Mendonça observou que, em sua ascese, Hilal é daqueles artistas que valorizam o objeto sutil e precioso, como Michael Bütthe⁵³. Já Carlos Scarinci detecta traços do Simbolismo na produção de Hilal, que, remetendo ao *art nouveau*, indica “um gosto pelo artesanato paciente que utiliza materiais quase preciosos, e mesmo o ouro, na busca de incandescências que contrastem as cores puras da pintura”⁵⁴.

ARQUEOLOGIA DA VONTADE MATERIAL

A obra *Leão e dragão* (1986) articula trapo e metal precioso, papel de trapo de algodão e folhas de ouro. O título, retirado dos signos de Hilal no Zodíaco e no horóscopo chinês, termina por evidenciar seu vínculo pessoal com a matéria da arte. Antes de avançar na análise dos livros de Hilal Sami Hilal, cumpre entender as dimensões que os materiais tomam em seu trabalho. O papel é a relação paradigmática de Hilal com os aspectos materiais da produção. Ele avalia sua relação com o material.

“O papel sempre esteve presente no meu trabalho, que era grafite, aquarela e gravura. O papel feito à mão teve início em 1977 com uma amiga francesa, que conheci no Mosteiro Zen Budista daqui do Estado [do Espírito Santo]. Ela conheceu a técnica do papel feito à mão com a Celeida Tostes no Parque Lage”.

Ao longo de três décadas, Hilal Sami Hilal desenvolveu uma obra consistentemente marcada por especial sensibilidade com relação aos materiais. A forma é





gerada por meio de atos físicos orientados por determinados princípios e conceitos. Sua produção é um campo significativo que se desenvolve como uma teia de questões materiais que se entrecruzam permanentemente, demandando uma arqueologia da produção que possa extrair e tecer os tecidos dos significados.

Para Hilal, o papel está na base de sua origem cultural. Inventado no século II na China, o papel chega ao Oriente Médio no século VIII pelas rotas comerciais. No Oriente Médio, sua produção, iniciada em Bagdá, havia se espalhado até Damasco na época da Primeira Cruzada no século XI. Assim, a origem síria da família de Hilal permite-lhe uma identificação histórica como o papel como condição revolucionária para o desenvolvimento do saber ocidental. No Oriente Médio, a substituição do bambu usado na China pelo papiro aprimorou a tecnologia do papel. Em 1120, os árabes montaram a primeira fábrica de papel em Xavia, atual Valência, na Espanha. De modo consistente com a idéia de identidade cultural, Hilal narra um episódio marcante em sua trajetória:

“Os papéis foram nomeados de *Tapetes Voadores* por Casimiro Xavier de Mendonça. Para mim eram apenas papéis (suportes) para a minha pintura. No texto criado por ele para a exposição da Galeria Usina em 1986, pude compreender melhor o meu processo conceitual e ir em direção a esta arqueologia. Foi evidenciado para mim algo que estava tão impregnado que não havia distância suficiente para identificar”⁵⁵.

O papel é a própria escritura de Hilal e não apenas o suporte dela. É seu corpo, não seu recipiente. “Principal questão do fazer – a possibilidade de unir o gesto: a caligrafia/texto à matéria. A comunhão acontece diretamente”, esclarece o artista plástico.

O papel também propiciou a Hilal uma experiência de tráfego simbólico e de negociação entre sistemas místicos do Cristianismo ortodoxo, do Islamismo e do Zen Budismo. Os papéis produzidos por Hilal são impregnados de uma substância espiritual. O artista revela:

⁵⁵ Em e-mail ao autor em 17 de setembro de 2007.

⁵⁶ Em e-mail ao autor em 19 de setembro de 2007. Hilal valoriza a formação de Bitti dizendo que “No final dos anos 70, ele iniciou os estudos no Japão sobre o Zen, foram 5 anos”.

⁵⁷ Em e-mail ao autor em 19 de setembro de 2007.

“Acho que há em mim um grande sincretismo do mundo árabe com o Zen. A minha ligação se deu com Cristiano Bitti (Monge Daiju) no início dos anos 70 quando ele tentava criar uma comunidade no alto do morro (área presenteada pelo seu pai). As comunidades não vingaram, mas o Mosteiro Zen Budista sim. Mosteiro Zen Budista Morro da Vargem – Ibirapu – ES”⁵⁶.

Os estudos de Hilal no Japão acerca do papel ocorreram em 1981 e 1988, viajando a primeira vez a convite de Cristiano Bitti para visitar oficinas de papel japonesas:

“[...] fiquei hospedado em mosteiros e convivi com a cultura local diretamente. Em 1988, retornei ao Japão com ele e Thais e conheci novas oficinas de papel onde vivi outra vez experiências das técnicas japonesas de fabricação artesanal de papel. Durante este período fui um praticante mais ou menos da meditação Zen, mas a nossa casa se transformou numa bela e gostosa moradia japonesa, com tatames e tudo mais. Éramos uma filial do Mosteiro. Bons tempos. Portanto, o Zen é o principal responsável pela minha prática meditativa do papel”⁵⁷.

Deixando uma vez mais o próprio Hilal descrever seu entendimento e interpretação dessa produção de papel no Oriente, ele diz em continuidade que:

“No Japão a técnica de fabricação de papel – washi – é ligada ao budismo e é a mesma em todo país (importante: não há espaço para novas experiências, e as fibras são as mesmas há séculos – kozo, mitsumata e gampi). É de uma impressionante sofisticação e não é nada fácil. Os bastidores são flexíveis. Os movimentos para captação da fibra são ondas que criam determinados entrelaçamentos que pretendem resistência e boa mecânica. A secagem é puramente Zen. Utilizam um adesivo (tororoaoi) que é para separar as folhas, que são colocadas durante a produção, molhadas uma sobre a outra. Não dá

[páginas anteriores |
previous pages]

Sem título | *Untitled*, 1990
Leão e dragão | *Lion and dragon*, 1986

[à esquerda | *on the left*]
Sem título | *Untitled*, 1987

para acreditar. Posteriormente, são prensadas ainda molhadas todas juntas para que um especialista em seguida, com uma habilidade impressionante, separe uma por uma. Todos os papéis são idênticos e muito finos. Parece impossível a operação. Fazer papel, seja em qualquer lugar e com qualquer técnica, é sempre muito emocionante (puro espírito). Infelizmente as seculares oficinas japonesas cumprem objetivos práticos, atendendo a uma demanda mercadológica, diluindo todo o encanto desta mágica experiência⁵⁸.

BACHELARDIANA

A obra de Hilal Sami Hilal não se produz apenas com materiais tradicionais (como a aquarela ou o grafite) ou sob o monopólio do papel. Estamos diante de um artista da “imaginação material”, modo como o labor imaginário toma corpo para produzir visibilidade. A “vontade material” de Hilal está na feitura do papel, no trabalho da escritura na folha de metal, na corporeidade da letra, na penumbra. “Trabalho sobre papel, criando uma rede a partir de pontos de contato”, diz Hilal⁵⁹. Sua escritura se faz por “gestos diretos, sem representação”, como ele costuma dizer. Toda matéria adere à instância do significante. “A qualidade é aquilo que conhecemos de uma substância”, diz Gaston Bachelard⁶⁰. O *Chorinho* de Hilal é constituído por milhares de gotículas de cola quente. São sutilezas do imaginário. O trabalho *Plasmas* (1989) são pequenos travesseiros de plástico com glicerina, pigmentos e metais, contendo objetos trazidos pela família da Síria, uma folha de árvore sob a qual Buda nasceu. *Plasmas* faz a conjunção do universo de referências espirituais de Hilal. Exemplarmente, a vontade material e o foco cultural de *Plasmas* de Hilal tramam os aportes do Brasil, do mundo árabe e dos princípios do Zen.

Hilal sabe que um artista não é uma máquina de produzir imagens como queria a poesia parnasiana, conforme acusa Oswald de Andrade no *Manifesto da poesia Pau-Brasil* de 1924 (“Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já

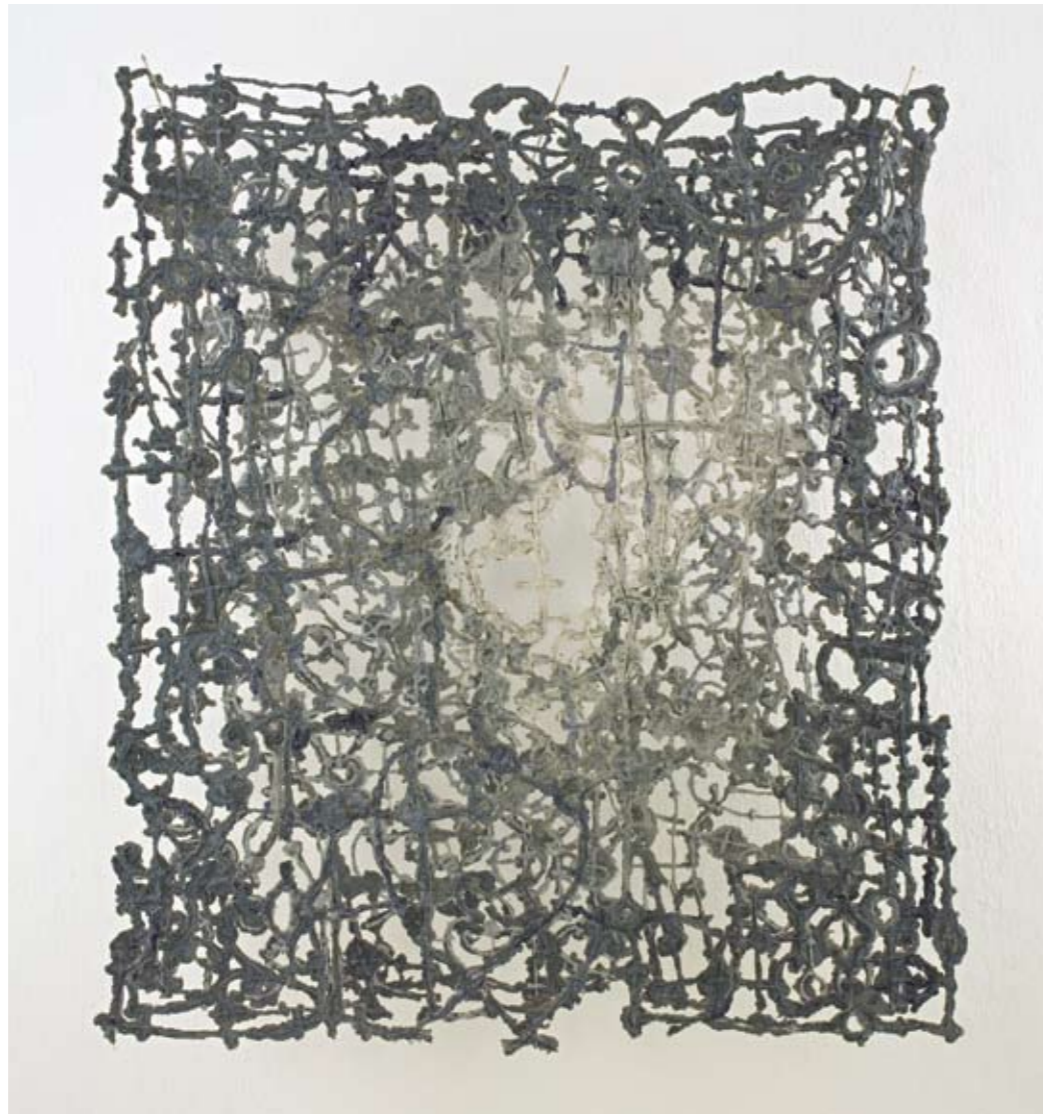
⁵⁸ Transcrição literal do texto de Hilal em e-mail ao autor em 20 de setembro de 2007.

⁵⁹ Em conversação com o autor em 9 de maio de 2007.

⁶⁰ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004. p. 94.

Sem título | *Untitled*, 1998





61 MENDES, Neusa.
Memória do gesto e do
corpo. In: Hilal Sami Hilal.
Vitória: [s.n.], 2001. p. 7.

62 BACHELARD, Gaston.
A poética do devaneio.
Trad. Antonio de Pádua
Danesi. São Paulo:
Martins Fontes, 2006.

63 Ibidem, p. 97.

Triptico azul I
Blue triptych, 2004

havia o poeta parnasiano:”), ou a arte concretista da década de 1950. Ele sabe que os materiais fazem uma inflexão espiritual, afetiva e tecnológica do artista em sua condição de sujeito da linguagem. Tampouco o fenômeno da invenção da linguagem pode ser explicado exclusivamente pela noção do artista como produtor nos termos da crítica da cultura de Walter Benjamin, tão pertinente para o entendimento da produção artística na estrutura do capitalismo. Conclusivamente, Neusa Mendes sintetiza com precisão algumas operações materiais de Hilal em séries como *Tapetes voadores*, *Transição* e *Textos* e analisa seus resultados formais:

“[...] vão do mais espesso ao quase rarefeito. A forte materialidade de algumas delas e a quase transparência de outras – no limite de uma sombra – trazem um sabor particular a essa rede de signos que, em situação limite entre desenho, escultura e pintura, pretendem falar do corpo e da alma, da tradição e da contemporaneidade, do visível e do invisível”⁶¹.

Em setembro de 2007, por ocasião do desenvolvimento final dos trabalhos para esta mostra *Seu Sami*, Hilal estava lendo *A poética do devaneio* (1961) do filósofo Gaston Bachelard⁶². Hilal Sami Hilal sempre compreendeu que mais do que uma “aventura da dialética”, um termo político de Merleau-Ponty, sua obra se constituiria em uma dialética do devaneio. A ontologia da infância de Bachelard interessa aqui ao filho engajado na problematização da ausência do pai.

“Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abrem o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos melhor como a criança solitária habita as imagens”⁶³.

Assim, aquele livro lido consigna uma validade de caráter durável de outra ordem, que não a teoria psicanalítica lacaniana, para o labor sobre o Nome-do-pai e a



infância como trabalho do imaginário. Enquanto Bachelard trata dos devaneios de repouso⁶⁴, Hilal insiste naquilo que não se acalma nem se deixa reprimir: a exploração da extensão da ausência do pai.

O filósofo poderia acolher toda a memória material da infância, da massa do pão e do quibe na casa da família de imigrantes sírios em Vitória, valorizando-a como uma vontade sobre o mundo. Barro, pão, hóstia eucarística, quibe, papel, gotas de cola quente compõem o universo material do devaneio da massa e do mole, discutido por Bachelard em *A Terra e os devaneios da vontade* (1947)⁶⁵. As noções de imaginação material e vontade material demonstram a afinidade da práxis de Hilal com a fenomenologia da matéria de Bachelard, para além desse dimensionamento da infância. “Ao experimentarmos no trabalho de uma matéria aquela curiosa condensação das imagens e das forças, vivemos a síntese da imaginação e da vontade”, conclui Bachelard⁶⁶.

O *homo faber*, Bachelard poderia estar falando de Hilal, não abdica da vontade de trabalho, campo da experiência com a solidez, a maleabilidade e o tempo específicos da matéria, seja ela extremamente dura ou mole. A matéria revelaria as forças do artista. Por isso, antes de mais nada, a obra de Hilal é uma celebração do fazer. A ação física sobre a matéria do mundo implica em impregnar seus objetos poéticos com referências da história da arte, memória psíquica, ação da libido, estatuto fenomenológico do fazer (as dimensões da vontade, conforme Bachelard), aspectos teóricos da psicanálise (com especial interesse no pensamento de Lacan), a idéia de escritura e valores místicos cristãos, islâmicos e Zen. Por isso, cada obra deve ser vista como uma poética de construção singular de um discurso de articulação de sentidos. “O trabalho é como se fosse uma partitura e eu estivesse escrevendo um ritmo”, diz o artista. A matéria forte de Hilal é o substrato da escritura. Se a obra de Hilal é *poiesis* do vazio, *ipso facto*, a matéria nada pode preencher, mas deve consolar-se em constituir apenas uma noção física daquilo que é território imaterial. Esse é o paradoxo da obra. “A matéria começa a falar, não apenas a se mostrar”. Isto é, para o artista plástico só a matéria em estado de escritura será capaz de nomear.

64 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004.

65 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Corti, 1982. Capítulos IV e V.

66 *Ibidem*, p. 24.

Sem título | *Untitled*, 1998

67 Entrevista a Aida Ramezá Hanania em 5 de novembro de 1993. Disponível no site: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 23 set. 2007.

68 Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

69 MENDONÇA, Casemiro Xavier de. O tapete voador. In: Hilal Sami Hilal. Vitória: Galeria Usina, 1986.

O ORIENTE MÉDIO E O ISLÃ “BRASILEIRO”

Em uma complexa teia de relações culturais, a obra de Hilal Sami Hilal é um capítulo significativo da contribuição de artistas com origens árabes que contribuíram para a formação cultural do Brasil contemporâneo. Historicamente, este grupo inclui, ao lado de Hilal, Antonio Maluf e a rigorosa cor matemática, Eduardo Sued, Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Larissa Franco e outros na arte. Na literatura, estão Antonio Houaiss, Raduan Nassar, Wally Salomão e Milton Hatoum com seu *Relato de um certo Oriente* (1989).

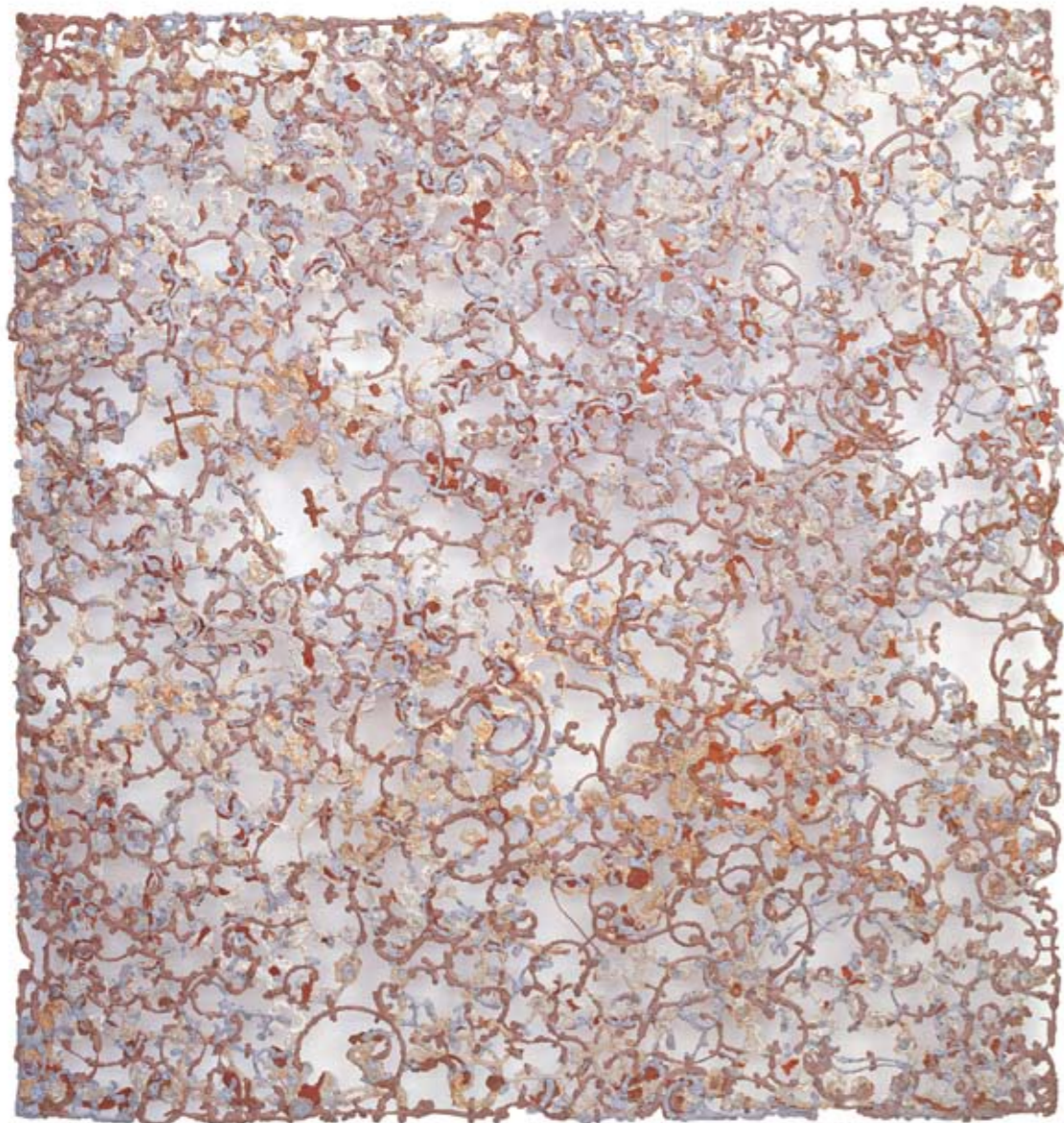
Hilal Sami Hilal conta sobre a diferença que experimentava na infância em Vitória entre a família síria e o tecido social mais amplo: “Os costumes dentro de casa contrastavam bastante com a convivência externa, nas ruas com meus amigos. Em casa, o árabe dominava e os costumes alimentares 98%”. A língua para Hilal tem valor semelhante ao que representou para Hatoum, que diz que,

“antes de mais nada, a noção de pátria está relacionada com a língua e também com a infância. O que mais marca na vida de um escritor talvez seja a paisagem da infância e a língua que ele fala. Eu me lembro – a propósito do dilema: falar árabe ou falar português – de que minha mãe dizia que eu deveria falar português, porque a língua é a pátria”⁶⁷.

A arte de Hilal é seu próprio relato de um certo Oriente:

“O árabe hoje soa para mim pura emoção e muitas saudades. Quando viajei para a Síria em 1995 e 1997, fiquei bastante emocionado e também impressionado, como que as palavras em árabe brotavam e me causavam um despartar de uma distante e gigantesca lembrança”⁶⁸.

Ao nomear *Tapetes voadores* a série de papéis, Casemiro Xavier de Mendonça marcava em 1986 a relação plástica da obra de Hilal com a cultura árabe⁶⁹.



70 Ver o catálogo da exposição Sacred: REEVE, John (Ed.). Sacred. Londres: The British Library, 2007.

71 NASR, Seyyed Hossein. The complementarity of contemplative and active lives in Islam. In: IBISH, Y.; MARCULESCU, I. Contemplation and action in world religions. Houston: A Rothko Chapel Book, 1977. p. 196.

72 Entrevista a Valter Luciano, publicada em 13 de agosto de 2007. Disponível no site: http://www.fapeam.am.gov.br/noticias/noticia_1849.html. Acesso em: 23 set. 2007.

Sem título | *Untitled*, 1998
Sem título | *Untitled*, 1998

No desdobramento da produção de Hilal, a língua árabe assume uma presença determinante como “obra/linguagem”, impregnada pela escritura da língua como sendo dimensão espiritual do significante jakobsiano. A opinião crítica de Mendonça ocorre entre as duas viagens de Hilal à Síria, à procura de suas raízes espirituais.

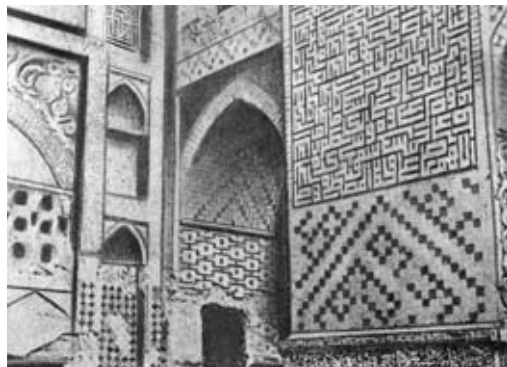
O Oriente Médio é o berço das três grandes religiões monoteístas, Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, imbricadas por princípios espirituais e éticos em comum e por partidos estéticos de convergência e diferença em seus livros sagrados: a Torah, o Evangelho e o Alcorão⁷⁰. Portanto, o Oriente Médio não é um, mas um labirinto de sistemas simbólicos. Na arqueologia da obra de Hilal, um daqueles princípios compartilhados é a Palavra como principal veículo da ligação dos Homens com Deus. É a palavra – e sua dicção como nomeação – que também vincula Hilal à teoria psicanalítica de Lacan. O vazio ocupado pela ausência do pai encontra sua correspondência no lugar da alma contemplativa muçulmana no centro do “vazio” que reflete a Unidade Divina e que é refletido em estado virgem na arte sacra islâmica, descrito por Seyyed Hossein Nasr⁷¹. Assim, distintas camadas de significação assentam-se na arqueologia do vazio na obra de Hilal.

No Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no Rio de Janeiro, guardam-se dois pequenos livros contendo versículos de suras manuscritas do texto sagrado do Alcorão. O Brasil já era islâmico há alguns séculos. É possível estabelecer um sentido histórico de conexão entre esses manuscritos e a obra de Hilal Sami Hilal. Os livros do acervo do IHGB eram usados por escravos malês de confissão islâmica. Embora a influência árabe sobre Portugal tenha sido transposta para o Brasil e renovada com a imigração vinda do Oriente Médio durante o século XX, os dois livros são das mais antigas relíquias do Islamismo no Brasil. Hatoum tem resgatado a memória da ética religiosa muçulmana na trama espiritual brasileira, como busca de identidade em *Dois irmãos* (2000). “A religiosidade muçulmana é assim mesmo, ela não existe somente dentro das mesquitas, ela se expressa, acima de tudo, na cotidianidade”, observa Hatoum⁷².



Na geração de Hilal, certo segmento da obra de Sandra Tucci esteve associado ao Sufismo, que se vincula hoje aos muçulmanos sunitas⁷³. A gravura de Larissa Franco produz sínteses visuais de textos sagrados ou representa algumas religiões, passando pelo Cristianismo ortodoxo de origem bizantina e pelo Islamismo, inclusive o Sufismo⁷⁴. A noção de escritura, imbricada no viés do ornamento, afilia alguns trabalhos de Hilal à tradição caligráfica árabe-islâmica, com seu sentido simbólico e espiritual. Tem também o sentido de resistência cultural do filho de imigrantes sírios. Encontramos referência à questão do ornamento, na etapa em que o artista assenta certas decisões que amadurecerão sua obra e lhe darão contorno singular: “Foi quando me reconciliei com meus ancestrais e comecei a trabalhar a questão da gestualidade e do ornamento”, revela Hilal a Neusa Mendes⁷⁵. Angélica de Moraes⁷⁶, como Casemiro Xavier de Mendonça e Neusa Mendes, identificou a obra de Hilal como ponte entre as culturas do Oriente e do Ocidente.

Ainda que Hilal evite acentuar uma relação mais direta com o Islamismo por não ter sido a religião de seus pais, ele não nega momentos mais arqueológicos como a influência islâmica na Península Ibérica e na contaminação entre as religiões no Oriente Médio. Ao lado disso, a caligrafia árabe, com sua dimensão de noção espiritual de ornamento, é básica para a obra de Hilal. O ornamento, para o artista, é uma rede de significantes. Uma das principais referências para os estudos de Hilal é o livro *Calligraphie arabe vivante* do calígrafo Hassan Massoudy⁷⁷, que está fartamente ilustrado por textos caligráficos de escrita do Alcorão, textos com formato caligráfico especial (em um mausoléu em Isfahan, 1303⁷⁸), como as formas de escrita do nome sagrado de Allah, a integração da caligrafia na arquitetura de mesquitas e textos de orações nesses templos. É possível fazer relação direta entre esses modos caligráficos em obras tão simples como as *Palavras-corpos* de 1996, em uma das quais se lêem as palavras “corpo” e “alma”⁷⁹, como no caso da caligrafia moderna de Mohammed Abd Al-Aziz Al-Rifai: “a recompensa da bondade não é a bondade?” (1925)⁸⁰. A própria arquitetura imaginária de *Seu Sami*, com suas mantas semióticas, está na mesma ordem das mesquitas, com



⁷³ Ver HERKENHOFF, Paulo. **Sandra Tucci**. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993.

⁷⁴ Ver HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake e a trama espiritual na arte brasileira**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 264.

⁷⁵ Em conversa com Neusa Mendes, conforme a Cronologia adiante.

⁷⁶ MORAES, Angélica de. Hilal expõe obras em que mescla Oriente e Ocidente. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1998.

⁷⁷ MASSOUDY, Hassan. **Calligraphie arabe vivante**. Paris: Flammarion, 1981. Embora seja um livro de introdução, a obra de Massoudy é aqui tomada como referência por ter orientado o artista.

⁷⁸ Ibidem, p. 67.

⁷⁹ A obra está reproduzida na página 35 do catálogo **Hilal Sami Hilal**. Vitória: [s.n.], 2001. A denominação *Palavra-corpo* para estas obras é atribuída aqui pelo autor.

⁸⁰ AL-RIFAI, Mohammed Abd Al-Aziz. In: MASSOUDY, Hassan. **Calligraphie arabe vivante**. Paris: Flammarion, 1981. p. 84.

⁸¹ E-mail de Beatriz Milhazes ao autor em 13 de setembro de 2006.

⁸² Curadoria de David McFadden, 2007.

[à esquerda | *on the left*]

Interior de um mausoléu de Isfahan, Irã | *Interior of a mausoleum in Isfahan, Iran, 1303*

[à direita | *on the right*]

Textos caligráficos em uma mesquita | *Calligraphic writing in a mosque*

“A recompensa da bondade não é a bondade?”, caligrafia inspirada no estilo Diwani, de Mohammed Abd Al Aziz Al Rifai | *“Isn’t goodness the fruit of goodness?”, calligraphy inspired in Mohammed Abd Al Aziz Al Rifai’s Diwani style, 1925*

sua integração direta de textos do Alcorão no espaço do monumento religioso como parte de seu discurso simbólico.

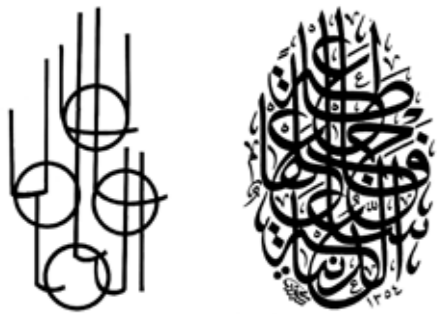
CALIGRAFIA E ORNAMENTO

Na arte brasileira, o ornamento é motivo pictórico para artistas como Guignard (como no quadro *As gêmeas (Lea e Maura)*, c. 1940), que capta nos estampados todo um universo afetivo da brasilidade cordial. A rapsódia pictórica com motivos brasileiros de Beatriz Milhazes resulta em uma rigorosa estruturação da cor em que parece haver anomia para o olhar mais rápido. Para Milhazes, o ornamento é um motor para a estruturação de sua pintura:

“O meu principal interesse sempre foi a organização cromática, porém reconheço hoje que o movimento cromático que me interessava não vem das ‘leis’ de cor ou do universo plástico em geral e sim dos ornamentos e assuntos da vida”⁸¹.

Já Caetano de Almeida estabelece tensões entre padronagem industrial, ordem geométrica e pane da racionalidade para montar uma perturbadora crise do Belo. Larissa Franco grava estruturas de contemplação espiritual abstrata. O padrão dos azulejos coloniais na produção de Adriana Varejão das últimas décadas aponta um longo paralelo com a produção de Hilal em seu silencioso retiro capixaba. Para ela, inscreve-se na escatologia da pintura (azulejos, tatuagens, ilustração botânica, louça, mapas, padrões cirúrgicos e outros temas). Para Hilal, o ornamento implica em textura cultural complexa, que não se articula por aproximação formal. Justapõem-se aí as noções de religião (em sua etimologia, vocábulo vindo do latim *religare*) e de esforço psíquico no âmbito da relação R.S.I com o vazio. O ornamento de Hilal, portanto, urde e esculpe dimensões imateriais. Talvez por sua economia libidinal, valor místico e labor imaginário, a obra de Hilal, tramas do abandono, tenha participado da exposição *Radical Lace & Subversive Knitting* no Museum of Arts and Crafts de Nova Iorque⁸².





O interesse na sofisticada inscrição da caligrafia em mesquitas e as mantas semióticas em *Seu Sami* reiteram algumas questões arquitetônicas na obra de Hilal Sami Hilal. As mantas têm a função de muxarabi, que Lucio Costa converte em cobogós na arquitetura brasileira do século XX, as treliças que nas janelas das casas árabes graduavam a luz, permitiam a aeração, garantiam o recato do interior e a visão para fora, mas sobretudo simbolizavam o espaço privado contraposto ao público. As mantas de *Seu Sami* contrapõem o investimento pessoal do filho na deambulação em busca do pai.

No século XIII, segundo Massoudy, floresce o estilo Koufi, uma caligrafia geometrizada que desdobra como uma malha sob rigoroso cálculo matemático, como na mesquita do sultão Mouayiad no Cairo. A escritura de Hilal aqui se aproxima da caligrafia islâmica não canônica do Maghribi do Norte da África e da Espanha dos séculos XIII e XVIII⁸³. Os módulos formativos das letras latinas têm a característica de pensar no todo da escrita e não na palavra individual. Assim, corpo e alma são uma só escrita em uma *Palavra-corpo*. O desenho de Hilal nas mantas de *Seu Sami* e outras assemelhadas tem certos aspectos da pintura *over-all* de Jackson Pollock articulados à dinâmica da caligrafia árabe e à lógica da *ligatura* das letras como noção de continuidade rítmica. Para sua escritura, no entanto, Hilal abre tipos como um tipógrafo renascentista, mas planeja a trama-estrutura das *Palavras-coisas* como na escrita de 1925 do moderno calígrafo Mahmoud Yazer no estilo Thoulthi (ver imagens).

A própria noção de caligrafia como arte conduz as tramas de Hilal a tecerem gestos como nos escritos antigos ou na página caligráfica de Massoudy intitulada *Liberté* (c. 1980)⁸⁴. Hilal Sami Hilal diz:

“A caligrafia na minha obra apresenta-se aliada ao gesto e à matéria. A linha como elemento expressivo, percorre o espaço como na caligrafia árabe, da direita para a esquerda, é curioso, pois o ritmo não acontece ao contrário, a cadência exige esta direção”.

⁸³ WELCH, Anthony; WELCH, Stuart (Org.). *Arts of the Islamic book*. Ithaca: Cornell Universtiy Press, 1982. p. 22.

⁸⁴ MASSOUDY, Hassan. *Calligraphie arabe vivante*. Paris: Flammarion, 1981. p. 177.

Caligrafia Toulthi e croquis de Mahmoud Yazer | *Toulthi calligraphy and croquis by Mahmoud Yazer*, 1935

Liberté, por Hassan Massoudy | *Liberty*, by Hassan Massoudy

⁸⁵ Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

Sem título | *Untitled*, 2001 [várias obras | several works]

O tempo da escrita, o ritmo e a cadência, regularidade, a continuidade da caligrafia, a presença cênica em espaço religioso, a racionalidade do gesto e a organização da forma interessam a Hilal. A noção de arabesco para Hilal não se despreja do refinamento dos ornamentos como mecanismo compensatório da interdição de figurar qualquer pessoa. A caligrafia árabe, em sua pregnância islâmica, carrega o interdito da representação. A caligrafia de Hilal porta o silêncio do vazio. Assim, uma clara evidência da relação de Hilal com a espiritualidade do Islã é o interesse pelo arabesco, produto da arte muçulmana. O caráter decorativo complexo pode refletir formas de animais ou plantas, ou produzir padrões que indiquem o *ethos* islâmico. O campo de significados do arabesco deve ir para além do mundo visível da matéria, a infinitude de Allah.

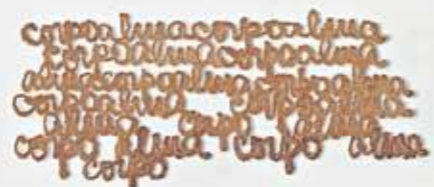
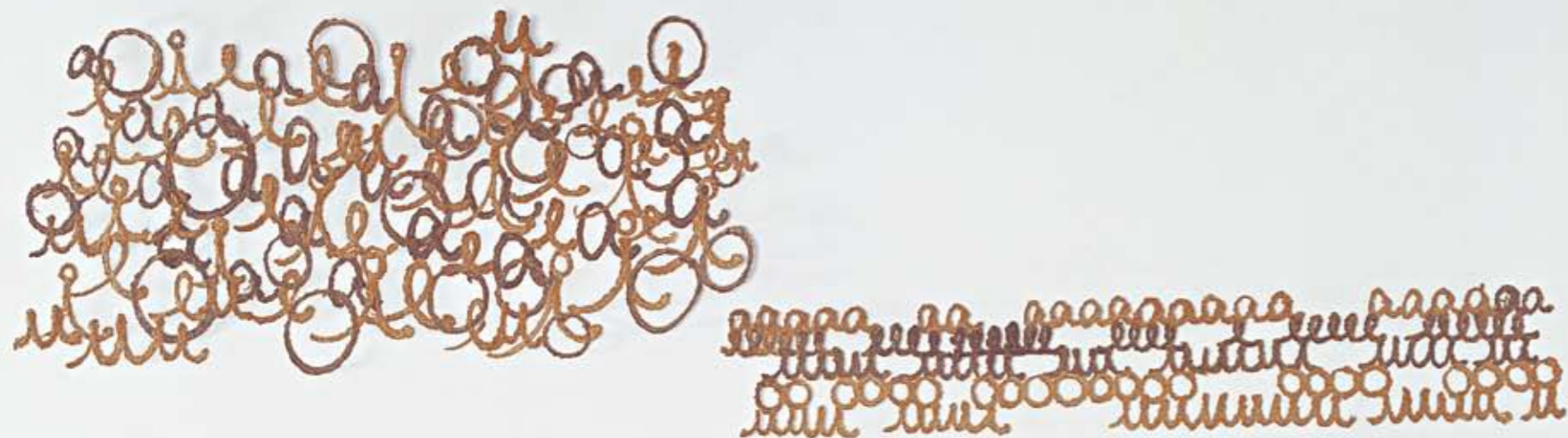
Hilal produziu reflexão sobre suas operações com a estética dos arabescos:

“Gosto muito de admirar todo o arsenal estético árabe. Tenho comigo alguns livros que abordam arquitetura e objetos e outros só de caligrafia. No Brasil, a azulejaria me impressionou bastante. Os arabescos não nascem propositalmente; não há interesse pelo ornamento, ele acontece. É como se estivesse de olhos fechados, guiado por alguma música. Este procedimento teve início em 1993. Na minha obra não considero os arabescos como ornamento. Me coloco numa disposição meditativa onde o devaneio da linha me domina e deixo-me levar, para quem sabe uma revelação acontecer. [...] A linha labiríntica constrói o plano em torno da falta. Para mim é uma página de algum texto”⁸⁵.

O EIXO DA ESCRITURA

Um embate material entre os conceitos, sua moldura espiritual e sua dimensão psíquica empírica trava-se no imaginário de Hilal. A escritura “enforma-se”, não em coisas, mas na escritura do livro. A tábua de seus padrões de escritura é vasta:





Sem título | *Untitled*, 1998

a e i o u, 2005
[detalhe | detail]

a mancha incorporada do acaso, o traço, o signo, os sinais, a letra e seu som, a palavra, o nome, a sentença, a página, o livro com suas formas de ser e estar no mundo e na biblioteca, tudo enfim será encaminhado no curso semântico do artista plástico em sua condição de sujeito psicológico que dá forma. A encadernação de um livro pode ser o diagrama do encadeamento lógico que converte a obra em cadeia de significantes. Um determinado Hilal opera seu eixo de seleção na escritura. Uma manta com arabescos caligráficos, uma folha de metal arruinado, uma resma de papéis coberta por lágrimas, uma grandiosa instalação de vazados, sombras e espelhos como lugares do olhar, uma letra vagueando no espaço, tudo deplora uma falta. Matéria, geometria, ornamentos, escrita, palavras e artesanaria do papel juntam-se como fluxo semiológico no caudal da linguagem.

“Os trabalhos são construídos com os mais básicos e fundamentais dos elementos expressivos: ponto, linha, plano e o espaço como suporte”, adverte o artista. A semiologia de Hilal Sami Hilal pede atenção para a vida de signos existencialmente moldados. No tecido simbólico de Hilal, não existem nós, mas, segundo ele, cruzamentos e encontros. Ou a falta disso. O campo semântico situa o olhar em campos de trânsito: entre-lugares, furos, topologia do público e privado, cobogó de papel, metáforas, operações da memória, o quase-figural, o cobre esburacado em letras pelo ácido. Escrever a ausência é um ato doloroso, daí a *Sala da dor*, e complexo, por isso a demanda de *Matrix*, *Livro redondo* (a esfera), *Eco*, *Atlas* e *Globo*.

Hilal cogita uma origem cultural, que certifique sua origem, para a produção dessa escrita frágil, mediante a gravação da chapa cega de metal por violenta corrosão com ácido perclorato de ferro: “Minha mãe contava sobre os nossos tios que eram ourives. Quem sabe a joalheria seja a minha fonte?”. Na memória do artista, esse pai não produz, mas a mãe faz pão e quibe, pinta, vem de uma família de artesãos. Daí, a importância da fatura para o *homo faber* Hilal Sami Hilal. A obra é o lugar da falha em uma relação essencial de alteridade: filho e pai. A corporeidade da escritura solicita, então, uma interpretação fenomenológica, mais que uma intervenção da teoria da comunicação.



Em *O visível e o invisível*, Maurice Merleau-Ponty trata da carnalidade da linguagem, da carnalidade da História e da carnalidade do mundo⁸⁶. As *Palavras-corpos* de Hilal assumem tal carnalidade sem qualquer outra materialidade intermediária de suporte. Em sua fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty aborda a reversão entre o sujeito da percepção e a coisa percebida pelos sentidos. Sob o âmbito fenomenológico, pode-se então falar da carnalidade da escrita na obra de Hilal. O sujeito toca e é tocado pela escritura. Hilal opera com a reversibilidade do corpo do Outro que toca o livro. Ele não convoca testemunhas nem partícipes. Em *Seu Sami*, o outro é o que diz para nomear o pai e extraí-lo da ausência.

BIBLIOTÁRIO

Em duas décadas, a poética do vazio de Hilal Sami Hilal converte a ausência do pai em positividade produtiva da escritura. Seus livros são *produzidos* pela diferença e pela falta. A limitação como potência é o motor do intenso esforço material de *Seu Sami*⁸⁷. O discurso poético ocorre na ferida da falta. O trabalho denominado *Biblioteca* (2003-2006) é uma metáfora do *corpus* visual de Hilal até então. É o abismo que pode conter toda a obra de Hilal e todo seu esforço de nomeação. Nesta mostra, na sala montada como uma biblioteca de Hilal não recorre a escalas monumentais como no caso de Anselm Kieffer e o sentido de opressão do conhecimento acumulado. Na diferença, o livro de Hilal tem dimensão *exata*. *Sherazade* tem medida variável. O *Atlas* requer um gesto extenso – uma braçada – como medida antropométrica do leitor. Hilal constituiu o lugar da escrita do nome livros-instalação (folhas dispersas) e livros brochados em finas folhas de metal. Na fenomenologia do livro, as folhas ásperas comidas pelo ácido propõem uma escritura háptica: o possível tocar na ausência de seu Sami. O sujeito laciano engaja-se na forma significante. Os livros de Hilal esperam por uma perplexidade atuante⁸⁸. Ao cabo, o artista oblitera a cisão entre ver e ler estabelecida por J.-F. Lyotard em *Discours, figures*: “ler é escutar e não é ver”⁸⁹. Daí, insuficiência da

⁸⁶ Conforme LEFORT, Claude. *Flesh and otherness*. In: JOHNSON, G.; SMITH, M. B. *Ontology and alterity in Merleau-Ponty*. Evanston: Northwestern University Press, 1990, p. 3-13.

⁸⁷ O argumento “o limite como potência” foi estabelecido pelo autor em exposição no Museu Nacional de Belas Artes em 2005.

⁸⁸ Não se trata aqui de solicitar uma participação do espectador na manipulação das obras, mas de uma entrega a seus desafios de projeção de significado.

⁸⁹ LYOTARD, Jean-François. *Discours, figures*. Paris: Éditions Klincksieck, 1974, p. 217.

Biblioteca | *Library*, 2004
Sem título | *Untitled*, 2004





sonoridade da *Palavra-corpo* “a e i o u”. A escrita necessita um corpo plástico-poético, da esfera ao infinito.

GLOSSÁRIOS DE NOMES

Na exposição *O sal da Terra* (2003), Hilal instalou dezenas de folhas soltas (*Matrix*, 2003) e de folhas desfraldadas em hastes como bandeiras (*RH*, 2003) na parede. Na *bibliotheca hilaliana*, este é o lugar do nome. “São planos constituídos de nomes de familiares e amigos (nunca de inimigos)”, diz o artista. Nomear converte livros em teias de sujeitos da ordem simbólica: a mulher Thais⁹⁰; os filhos Orí e Mira; Adélia e Sami (os pais); Zoe (avó); Annette e Moacyr (pais de Thais); Nádia, Minerva e Samir (irmãos de Hilal); June e Tamara (irmã e sobrinha de Thais); amigos (Gilson, Fabio, Marcelo e outros); operários (Pedro, Ricardo e outros); homenageados (Hendrix, Debussy, Ravel, Tom Jobim, Freud, Lacan, artistas plásticos brasileiros); e nomes aleatórios⁹¹. Hilal viveu uma mudança durante a preparação do presente texto: “Evidenciei os nomes dos meus familiares, principalmente de papai (curioso que você está me oportunizando chamar meu pai de papai)”⁹². Nomear – a nomeação é fato plástico da escritura – ordena o fluxo dos Seres. Por isso, a escritura tem o vigor de pressão da pulsão de vida. Aberta na folha de cobre, a escritura leva o olhar a indagar sobre o lugar do Ser na teia significativa. Três operações indicam que nomear não é produzir listagens onomásticas neutras.

A categoria “homenageados” é dispositivo de busca do “pai fraco” lacaniano. Os processos de estruturação da nomenclatura de *Matrix* e *RH* são próximos, mas incoincidentes, ao modelo dos *48 portraits* de Richter, que busca seu pai imaginário em figuras públicas com poder simbólico nas enciclopédias. *Matrix* e *RH* são preparatórios do grande turno do filho em *Seu Sami*. O Nome-do-pai, no processo da teoria lacaniana, passa a ser o significante fundamental que permite a emergência da significação, que confere identidade ao sujeito (nomeado e posicionado na ordem simbólica) e instaurando a proibição edipiana – o não do tabu edipiano.

⁹⁰ Thais Hilal, nascida Thais Frota Fundão, é a grande companhia intelectual do artista na discussão dos trabalhos, tendo um papel que comparo ao de Maria Camargo ao lado de Iberê Camargo.

⁹¹ Esta lista corresponde integralmente aos nomes revelados por Hilal em e-mail ao autor em 23 de setembro de 2007.

⁹² Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

Instalação RH
exposição Sal da Terra
| RH installation Salt of
Earth exhibition, 2003,
Museu Vale do Rio Doce,
Vila Velha

⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 26.

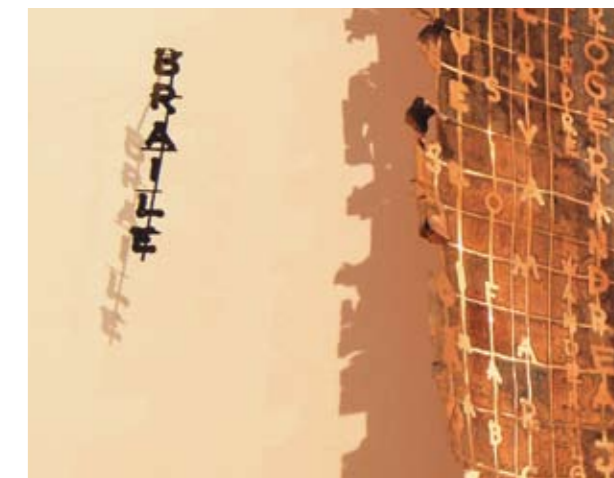
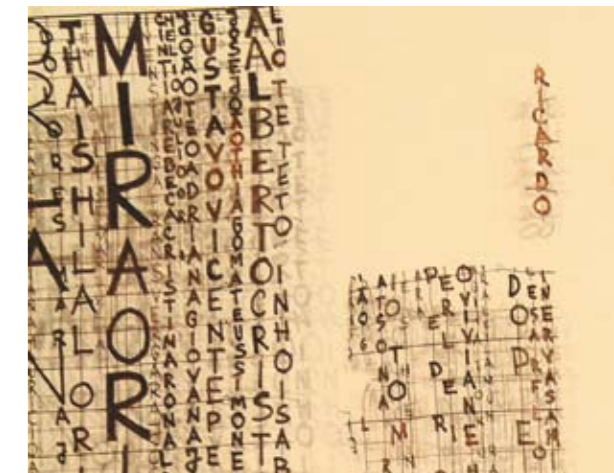
⁹⁴ LEFORT, Claude. *Flesh and otherness*. In: JOHNSON, G.; SMITH, M. B. *Ontology and alterity in Merleau-Ponty*. Evanston: Northwestern University Press, 1990. p. 12.

⁹⁵ FREUD, Sigmund. *Civilization and its discontents*. Trad. James Strachey. Nova Iorque: Norton & Company, 1961. p. 59, 89.

Daí o nome de Lacan na obra. A categoria “operários” (Pedro e Ricardo) indica o trabalho: o título *RH*, abreviatura de “recursos humanos”, alude à força de trabalho na produção. *RH* remete aos históricos cartões de Hollerith que tabulavam o censo da população nos Estados Unidos. Eram cartões perfurados em código BCD (Binary Coded Decimal), lidos pelos furos. O cartão Hollerith foi usado na administração das empresas. Na trilha dos cartões perfurados, as folhas vazadas de *RH* apontam para a força de trabalho e a mais-valia no processo de produção capitalista. Em *Matrix*, o nome Braille não se refere à escrita para cegos nem a seu inventor, mas mantém a poética dos sentidos de Hilal: Braille é o nome de seu cachorro cego e assim é a própria cegueira. Hilal problematiza Lyotard (“ler é escutar e não é ver”). Em sua fenomenologia dos sentidos, ver ou ler não garantem compreender o mundo, mas incluem a hipótese da falácia da percepção.

Os exemplos justificam por que, em *A prosa do mundo*⁹³, Merleau-Ponty argumenta que o sujeito é cativado por seu nome pessoal. O *Livro dos nomes* de Hilal é o índice desses sujeitos em processo de constituição pelo nome. Em *Carne e alteridade*⁹⁴, Claude Lefort agrega, em comentário à argumentação de Merleau-Ponty, que, antes da fase do espelho lacaniano (a descoberta da unidade corporal pela criança), ocorre o encontro com o nome, experiência que determina o início de uma nova relação de alteridade. Hilal politiza as relações de alteridade e envolve o espectador em seu deslince. Nos livros de cobre, ele compreende que o caráter háptico da escritura conduz o calor do corpo do espectador em seu toque no nome escrito do Outro. A identificação não é datiloscópica, mas encena o encontro do filho com o pai.

Não basta a epidemia de nomes que neutraliza a identificação. A fragilidade da folha fratura e dispersa os nomes. Desgarrados, nomes e letras, são ruínas atópicas – nome sem domicílio – e errância do ser em abandono. É o diagrama da impossível coesão na esfera social. A hostilidade primal constitutiva dos seres humanos põe a “sociedade civilizada” em risco permanente de se desintegrar, como viu Freud em *Civilização e descontentamento*⁹⁵. O que se desgarrar foge da consignação pelo arquivo. Logo, escapa da obliteração, escapando do “mal d’archive” e





seu processo de acumulação e capitalização da memória⁹⁶. Ainda que esgarçado, o nome tornou-se melhor visível. O livro é como o pai: é melhor fragmentado do que perdido ou ausente.

LIVRO ESFÉRICO

Folhas e nomes embolam-se no fio de novelo da linguagem. A esfera da linguagem é uma bola de letras-nomes que ameaça rolar. Nesse esforço, opera a potência da língua em um processo dialético de individuação e desindividuação do sujeito. O livro esférico de Hilal propõe uma aproximação fenomenológica com rasgos comparativos na literatura, arte, astronomia, filosofia e psicanálise. Esse *Livro redondo* (2005) de Hilal⁹⁷ é um sólido geométrico formado por chapas com nomes e ostentando uma superfície curva contínua e fechada de tal forma que todos seus pontos estão equidistantes de seu centro. Este livro sustenta o diálogo com a infinitude abordada por Jorge Luis Borges no conto *El Aleph* (de 1949): um ponto no espaço (o Aleph) contém todos os outros pontos. Quem o vê pode enxergar tudo no universo, de todos os ângulos, sem distorção. O *Livro redondo* é uma esfera em diálogo com a poesia e o livro neoconcreto. O motor do poema, diz o neoconcretista Ferreira Gullar, é a própria palavra. Para Hilal, o motor do livro é o nome. Para compreender certas conexões de Hilal com o neoconcretismo, é necessário citar o poeta Reynaldo Jardim, que definiu da seguinte forma a poesia neoconcreta:

“[...] estado uno e único estado primeiro, fato sem desenrolamento, não seqüência da ação, expressão de uma só tomada global e total, objeto integral, não partível, desdobrável, mas inteiro em cada tempo desse desdobrar, impossibilidade vital de história, anedota. Esfera. Nem antes nem depois”⁹⁸.

O corpo do *Livro redondo* é “uma coisa só”, diz Hilal. O estatuto “esfera” da poesia de Jardim é a forma esférica do livro de Hilal de um agora permanente da experiência.

⁹⁶ A referência aqui é a DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Archive fever. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The Chicago University Press, 1996. p. 12.

⁹⁷ O título foi dado por Eduardo Frola, segundo Hilal em e-mail ao autor em 17 de setembro de 2007. Este autor preferiria o título descritivo *Livro esférico*.

⁹⁸ JARDIM, Reynaldo apud GULLAR, Ferreira. Da arte concreta à arte neoconcreta. In: AMARAL, A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 – 1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977. p. 113.

Sem título | *Untitled*, 2000

⁹⁹ Em conversação com o autor em 9 de maio de 2007.

¹⁰⁰ KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Na página 16, a autora define que chamará de melancolia “a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos, ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternado com a fase, dita maníaca, da exaltação”.

¹⁰¹ Em termos geométricos, o poliedro é um cubo ou um romboedro truncado no vértice superior.

¹⁰² KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la mélancholie*. Paris: Gallimard, 1989. p. 494. Nos estudos de Dürer, o método iconológico de Panofsky é trabalhado com grande fôlego analítico.

Albrecht Dürer
Melancholia | *Melancholia*,
cerca de | *circa* 1504

“Eu busco o volume, mas ele sempre vem através do plano. Mesmo a esfera vem através do plano amassado”⁹⁹. A geometria simbólica de Hilal convoca comparações. O ataque de Cildo Meireles ao racionalismo cartesiano e à geometria euclidiana desfecha-se por meio de uma pane sutil dos instrumentos do conhecimento. Contra o *ocularcentrismo*, Meireles reiteradamente aponta que ver não é garantia do entendimento. Com a obra *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* (1976), composta por bolas feitas com círculos de papel amassado, Meireles elabora uma equação visual: “realidade menos representação da realidade igual a peso”. É a passagem do compasso para a balança na pane metrológica da obra deste artista. A esfericidade do livro de Hilal é a crise de sua legibilidade: o sólido é uno (“uma coisa só”), insiste ele.

Para Julia Kristeva de *Sol negro*, a melancolia é sintoma da assimbolia¹⁰⁰. A melancolia de Sami Costaki Hilal e o *Livro redondo* de seu filho Hilal Sami Hilal remetem a Albrecht Dürer, que situa uma esfera em sua gravura *Melancholia I* (*Melancholia I*, 1514). Hilal busca, no vazio, o *homo melancholicus*. Na imagem, o cometa e o arco-íris aludem ao modelo heliocêntrico de Copérnico, que deslocara a Terra do centro do universo, de *De revolutionibus orbium coelestium* (1497), preva- lecente à época, anterior às descobertas de Galileu e Kepler. O quadrado mágico (com sua soma constante), o sólido geométrico (a esfera e o poliedro truncado¹⁰¹), a balança, o compasso, a ampulheta são instrumentos da razão que circundam a melancolia em prostração diante da impossibilidade de ordenar o mundo. O compasso da melancolia enfrentaria a impossibilidade de dividir a esfera *Livro redondo* de Hilal, pois cada nome inscrito no livro é irreduzível à racionalidade geométrica. O gênio, na concepção de Dürer, falha na articulação da imaginação, razão e mente. Na interpretação iconológica neoplatônica de Erwin Panofsky, a *Melancholia* de Dürer contém uma alegoria da Geometria, a quinta das *artes liberais*, como base para o conhecimento filosófico. No caminho nocional de Panofsky, a esfera oferece um modelo de método atemporal da luta humana. Não são diferentes, a esfera é a ausência do pai na visão de Hilal¹⁰². O rosto da melancolia, envolto em sombra, é o rosto desaparecido de Sami Costaki Hilal na instalação *Seu Sami*.







A relação de Hilal com a teoria de Lacan leva à justaposição de seu *Livro redondo* ao texto de Lacan *Derrisão da esfera* (Livro 8 do Seminário sobre a transferência). O psicanalista analisa o amor para além da visão freudiana de “força unificante”. Segundo Lacan, recorrendo a Platão e sobretudo a Aristófanos e à “revolução astronômica” para discutir a derrisão da esfera, Kepler construiu uma concepção do universo pautada “nas propriedades da esfera, definida como a forma que porta em si as virtudes da suficiência”¹⁰³. Os nomes do *Livro redondo* incorporam-se como universo afetivo de Hilal. “O *Livro redondo* se estrutura nele próprio, o seu corpo é uma coisa só”, comenta Hilal. No *Timeu* de Platão, observa-se que a esfera tem tudo que lhe é preciso em seu interior. A lista de nomes do *Livro redondo* parece potencialmente completa, tendo na base a hipótese de incluir todos, desde que não sejam inimigos. Não se espere aqui uma correspondência absoluta da obra de Hilal como o texto de Platão, Aristófanos e Lacan, como um processo de espelhamento ou de ilustração. A esfera, cita Lacan, “é redonda, ela é cheia, ela é contente”. No *Banquete* de Platão, Aristófanos trata do ser esférico, com um movimento perfeito sobre si e sendo metade macho, metade fêmea. Aristófanos, na articulação do *Banquete* e do *Timeu*, opera a derrisão do *Sphairos* platônico quando seu bufão fala do amor. O ser esférico (o nome) inscrito no *Livro redondo* de Hilal é a inteireza dentro da inteireza, ou aquilo que a poesia de Alfred Tennyson vê como “esfera na esfera” (“*sphere in sphere*”, *The Princess*, prólogo). Para Lacan, o mecanismo cômico faz um apelo libidinal, sempre se refere ao falo. O ponto em comum entre Aristófanos (a esfera divisa) e Hilal (a esfera cujo corpo é uma coisa só) está na hipótese de fazerem entrar em jogo o órgão genital. Nesta esfera dividida e completa complementarmente, funda-se a dimensão do amor analítico: o desejo em dialética.

ATLAS

A obra de Hilal Sami Hilal prepara uma contraproposta ao Enciclopedismo iluminista. O artista subverte a noção de “Atlas” em sua condição de compêndio organizador

103 LACAN, Jacques. A derrisão da esfera. In: MILLER, J.-A.; DUQUE ESTRADA, D. (Org.). *O seminário. Livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 96. Todos os comentários a Aristófanos foram extraídos do texto de Lacan, sendo, portanto, Aristófanos segundo Lacan.

[páginas anteriores | *previous pages*]

Livro redondo
Round book, 2005

[à esquerda | *on the left*]

Instalação Gambiarra
Shaky installation, 2005

104 BUCHLOH, Benjamin. Gerhard Richters Atlas: the anomic archive. In: BORJA-VILLEL, M.; STALS, J. L. (Ed.). *Photography and painting in the work of Gerhard Richter*. Barcelona: LLibres de Recerca, 2000. p. 30. Todas as informações deste parágrafo foram extraídas do artigo de Buchloh.

do conhecimento cartográfico-territorial no campo da geografia e da astronomia. A intenção da *Encyclopédie* (1751-1765) organizada por Diderot e d’Alembert era reunir todo o conhecimento espalhado na face da terra, tornar sua estrutura geral conhecida pelos homens de nosso tempo, e transmiti-lo a todos para “fazer os homens não apenas mais sábios, mas também mais virtuosos e mais felizes”. O *Atlas* (2007) de Hilal desorganiza o conhecimento e remete o olhar ao desconhecimento geográfico, propõe substituir a razão pela conjectura como um mecanismo epistemológico.

Uma idéia similar de totalização foi praticada por Aby Warburg (*Atlas mnemosyne*) e André Malraux (*Museu sem parede*). Ela também foi problematizada por Gerhard Richter em seu *Atlas*, um volume resultante da reunião de fotografias de jornais e revistas iniciada em 1962. O *Atlas* de Richter é o arquivo anômico para Benjamin Buchloh. Ele exclui a interpretação porque visa confrontar os limites e desafios da pintura na idade da cultura da fotografia. A acumulação de imagens aleatórias opera na dialética entre amnésia e memória¹⁰⁴.

O *Atlas* de Hilal é um compêndio topológico cuja variedade de mapas-paisagens unifica o conjunto em torno de algumas idéias cartográficas. Antes de mais nada, os materiais do *Atlas* de Hilal são extratos da própria fisicalidade da paisagem. As manchas da aquarela sobre papel ora criam acidentes e climas assombrosos, ora incorporam as fibras da celulose de algodão. “Este trabalho é um desdobramento daquelas experiências com guache / subtração (parecem gravuras em metal)”, informa o artista.

O *Atlas* tem algo da Ágata de Pirro que Plínio, em sua *História natural*, reconhecia ver, sem a intervenção da arte, cenas de Apolo com suas musas. No entanto, Hilal não via a paisagem no papel antes de lidar com a mancha, mas constrói as condições hermenêuticas para o espectador. O que o artista propõe é um exercício interpretativo por meio do pensamento conjetural, porque cada mapa estabelece um espaço de projeção do imaginário do artista e do espectador. *Atlas* de conjecturas, o livro pede o modo de ver participante analisado por Roger Caillois.



As paisagens do *Atlas* não objetivam ter o mistério afetivo dos espaços vazios da pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Tampouco seria um livro onírico ou fantástico. Muito menos traduzem o extrato surrealista da língua da natureza interpretada por André Breton nas pedras. Para escapar desse demônio da analogia diante da espacialização do suporte por grandes manchas, Hilal leva o espectador à homologia: os mapas do Atlas só podem representar a si mesmos como a própria origem da pintura na natureza. Afinal, o que pareceria mais escondido estava mais visível. A paisagem só pode ter maior similitude consigo mesma na condição de lugar onde estão os vestígios do real. “O espírito extasiado se acredita então no ponto de descobrir os segredos do universo”, de que trata Roger Caillois¹⁰⁵. Esses segredos estão guardados na própria matéria do papel e dos pigmentos. O corpo do papel é emprestado à paisagem. Constitui a presença simples e ordenada dos elementos minerais e vegetais que conformam uma noção de paisagem.

O *Atlas* de Hilal é ora um livro distópico ora um livro atópico. É o livro de lugares nenhuns. A única afinidade estética provisória do *Atlas* poderia ser com a atmosfera densa de *pathos* da xilogravura de Oswald Goeldi. No entanto, a escuridão do *Atlas* é território geográfico imaginário contíguo à zona de penumbra de *Seu Sami*. A busca do pai ausente e o irrepresentável qualificariam o livro de Hilal como um *Atlas noturno*. O vazio que se vislumbra como *ageografia* pode vir das dobras da alma leibniziana.

GLOBO

Um enorme volume pende no espaço: com seus pontos cardeais e espelhamento, o *Globo* “é uma anunciação para os grandes trabalhos”, anota Hilal¹⁰⁶. É um globo simbólico formado por fraturamento do espaço e pela somatória de 84 planisférios: cada placa é um mapa. Relembre-se que Hilal busca o volume que sempre lhe vem por meio do plano¹⁰⁷.

O volume do *Globo* é segmentado em camadas compostas por quatro placas pendentes. O corpo do *Globo* é folheado, com 21 camadas de quatro placas

¹⁰⁵ CAILLOIS, Roger. *Images, images...* Paris: Librairie José Corti, 1966. p. 151.

¹⁰⁶ Em conversa com o autor em 15 de julho de 2007.

¹⁰⁷ Em conversa com o autor em 9 de maio de 2007.

[páginas anteriores |
previous pages]

Atlas, 2007

¹⁰⁸ Cada folha tem 2 x 2 m, sendo formada por um conjunto de quatro placas. São 21 folhas com afastamento de 20 cm entre si. A medida total da obra é de 4,2 x 4,2 x 4,2 m.

*A estrutura é em papel de celulose de algodão e nas partes superior e inferior embuti barras de inox para firmar melhor o plano”, informa Hilal em e-mail ao autor em 19 de setembro de 2007. A técnica é papel feito à mão com fibra de algodão.

¹⁰⁹ Em e-mail ao autor em 15 de setembro de 2007.

¹¹⁰ Em conversa com o autor em 15 de julho de 2007.

Emmanuel Nassar
Bandeira | *Flag*, 2003

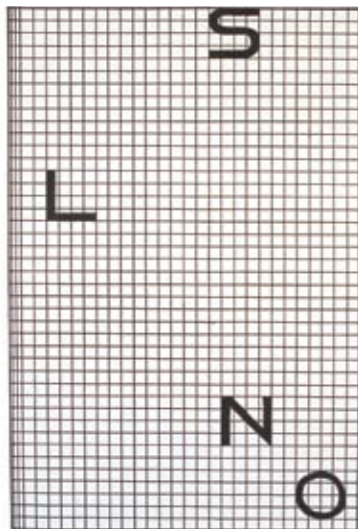
vazadas (2 x 2 m cada)¹⁰⁸. Hilal elabora a perda da esfericidade do globo. Percebe-se o *Globo* como um sólido geométrico virtual desenhado pela luz refletida na alvura do papel e pela estrutura linear. Essa questão do desenho de volumes vazados por linhas sólidas foi levantada por Max Bill e reinterpretada no Brasil por Franz Weissmann no início da década de 1950. Se persiste a noção de falta, agora o objeto é montado para organizar o impalpável: a luz e o ar. É o lugar da energia porque a malha cubista tornou-se, portanto, uma caixa de luz e ar. Diz Hilal que “o *Globo* foi pensado para ser a anunciação da sala dos espelhos”¹⁰⁹.

Em cada grade, inscrevem-se as iniciais dos pontos cardeais (N, S, L e O), todas fora de seu lugar correspondente ou invertidas. Hilal desnorteia a informação. O *Globo* evidencia o caráter arbitrário de algumas convenções europeias renascentistas sobre a orientação prevalente para as navegações.

O *Globo* estabelece uma pauta de descoordenadas geográficas e desorientação. O *Globo* e o *Atlas* pautam-se pelo não saber, a questão epistemológica lançada por Georges Bataille. O artista aponta que a estrutura de seu *Globo* conduz a referências às pulseiras do Oriente Médio “em ouro, com fecho maciço e áreas de transparência, vazadas”¹¹⁰. Nova alusão à ourivesaria, profissão dos homens na família de sua mãe. De novo, uma referência ao feminino, ao lado materno de sua origem e à presença da mãe no território do pai ausente.

Os pontos cardeais no *Globo* de Hilal conduzem à obra de Emmanuel Nassar. O nexa é o índice singelo de que historicamente os árabes foram cosmógrafos. A fotografia *Bandeira* (2003) de Nassar exemplifica como suas iniciais no campo visual: E e N. São as iniciais do artista. No entanto, a firma de Nassar não se apõe como mero *cachet* narcisista ou pura afirmação autoral, mas propõe um desvio político para as condições da prática da arte em um país centralista como o Brasil. Essas iniciais podem ser interpretadas como indicativas de um posicionamento político-geográfico marginal: Nassar vive em Belém, no Norte do Brasil (N) e a Leste de Nova Iorque, centro hegemônico da produção de arte (E = Este e Leste, sinônimos). Em sua obra, E/N é, pois, o lugar daquilo que é ex-cêntrico ou daquilo





cujo sentido advém de não estar no centro, de não ser central. A posição de cada letra na malha varia em cada uma das quatro placas do *Globo* de Hilal. Conseqüentemente, suas coordenadas geográficas são descoordenadas. Trabalhando com módulos, tem-se uma “infinitude de permutações” de formas e alterações inconsistentes do posicionamento de um ponto geográfico. A noção de “orientação” como possibilidade de desorientação que, então, se transforma em uma possível dimensão do não-saber que para Bataille pode ser o motor do conhecimento na condição de desafio epistemológico. Agora, Hilal propõe-nos tratar de Joaquín Torres-Garcia. Em 1946, a proclamação programática de Torres-Garcia – “nuestro norte es el Sur”¹¹¹ – era um ataque ao eurocentrismo da cultura latino-americana e uma declaração de emancipação.

No *Globo*, o lugar, como um portulano, é definido pela margem e tem o olho como centro. Os portulanos eram cartas náuticas, organizadas sobretudo para a navegação de cabotagem. As bases dessa cartografia dependiam da bússola. Se é deliberadamente uma estrutura cartesiana em pane, o sentido do *Globo* não é só desorientação, mas a suspensão da necessidade da orientação pela situação e posicionamento no mundo como um estar no vazio incógnito.

Também a trama vazada do novo livro com folhas de metal *Seu Sami* (2007) não tem nomes. Ele urde arabescos, o esquema de um globo, as iniciais dos pontos cardeais e furos, em um esforço cartográfico de descrever o lugar da ausência do pai. No *Globo*, a letra O, acumulada na sucessão de placas, forma um tubo. Hilal propõe sua estética do furo. Lacan trata do furo escópico do desejo (Seminário 23). O furo no real operado na linguagem: a psicanálise é a invenção de um significante como o real. O furo no *Globo* não é um óculo, luneta ou qualquer aparelho ótico. É dispositivo para ver estando dentro.

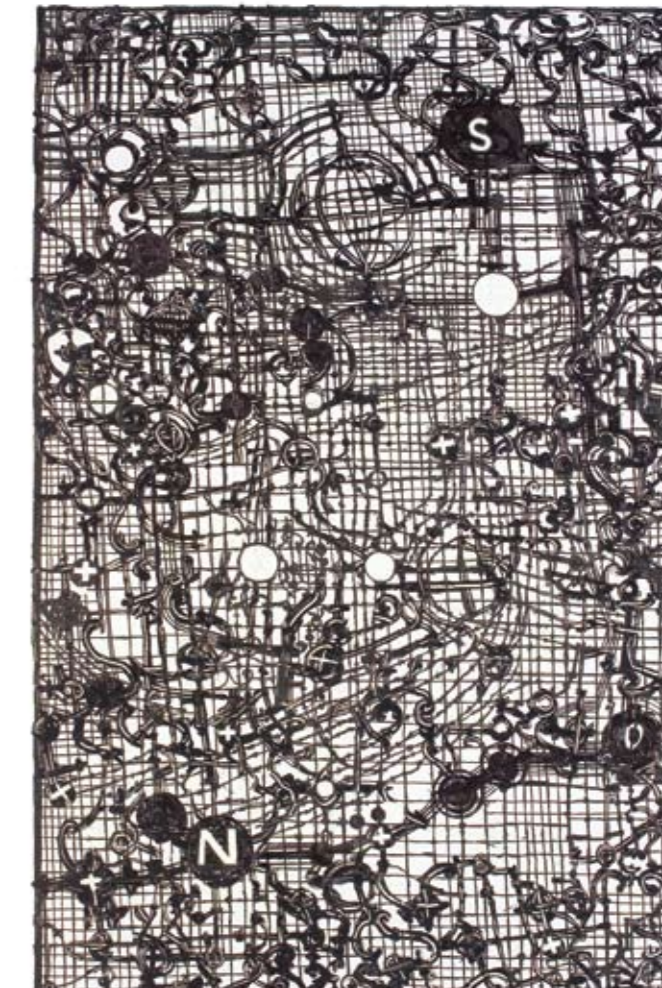
A anomia cartográfica de Hilal nesta obra – como poderiam os pontos cardeais ter uma posição mutante? – indica uma relação com o Nome-do-pai. Seu *Globo* dá conta de uma indagação diante da ausência do pai e de seu papel simbólico de regulador? Como navegar na existência sem a Lei? A arte é o caminho para a resposta.

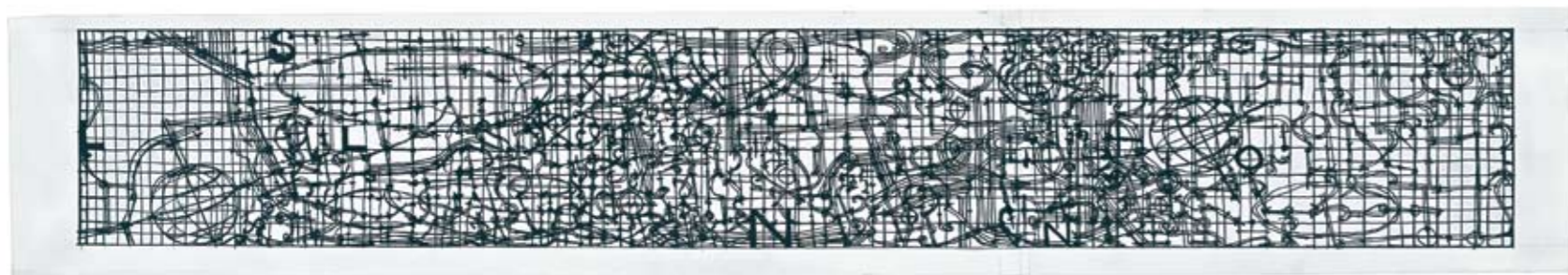
111 “Nosso norte é o Sul”.

[à esquerda e na página seguinte, à esquerda | on the left and in the following page on the left]

Desenhos para livro de cobre | Drawing for copper book, 2007

Desenho para livro de alumínio | Drawing for aluminum book, 2007





112 No presente texto, a Sherazade em tipo normal indica a narradora de *As mil e uma noites*. Em itálico, *Sherazade* refere-se aos livros-instalação de Hilal em suas várias versões.

113 HASNAOUI, Ahmed. Certain notions of time in arab-muslim philosophy. In: AGUESSY, H. et al. *Time and the philosophies*. Paris: UNESCO, 1977. p. 69.

114 O termo "mileumanoturno" é referido por Borges em *Los traductores de Las 1001 noches*.

115 RICOEUR, Paul. Introdução. In: AGUESSY, H. et al. *Time and the philosophies*. Paris: UNESCO, 1977. p. 29.

Desenho para Sherazade de cobre | Copper drawing for Sherazade, 2007

SHERAZADE

A história sem fim contada por Sherazade¹¹² em *As mil e uma noites* desfolha-se em histórias de amor, tragédias, comédias, lendas muçulmanas, poesia. O trabalho, o livro, a caligrafia, a memória da ausência, a ausência e a morte desdobram-se na *Sherazade* de Hilal como dialética entre o infinito e o finito. Diz o artista:

"Associar o nome Sherazade à obra foi muito positivo porque a história conta sobre o inconformismo de tantas mortes e a luta pela sobrevivência. Neste caso, gosto de pensar sobre a minha condição existencial, onde a possibilidade expressiva (Arte) me amparou, me viabilizou enquanto indivíduo / sujeito / gente".

Sua *Sherazade* não é a tradução ilustrada da outra, mas pensar o tempo a partir do nome. Jorge Luis Borges inscreveu o ensaio *Los traductores de Las 1001 noches* em sua *Historia de la eternidad* (1936). Ahmed Hasnaoui fixa o desafio para as duas Sherazades ao afirmar que, na filosofia árabe-muçulmana, a não-eternidade do mundo é fundamentada na negação de que o passado e o futuro possam ser "finitos na atualidade" ("finite in actuality")¹¹³. A miragem da *Sherazade* de Hilal é a visão labiríntica e *mileumanoturno* do desejo de tempo¹¹⁴. As torções do livro remetem ao desenho temporal da caligrafia da língua árabe, na qual seu pai escrevia. Em *Sherazade*, a morte do pai inscreve a finitude no livro que é desejo de infinitude. Ademais, sob a ordem simbólica de Hilal, o livro está contaminado pelo vazio atemporal e pelo eterno presente, dimensões do Budismo apontadas por Paul Ricoeur¹¹⁵. *Sherazade* é um livro-instalação. Como Sherazade e Borges, Hilal propõe a negociação com o tempo inexorável.

Sherazade é o livro-polvo. Suas páginas-tentáculos prometem o desdobramento sem fim. A partir da idéia de circuitos condutores de eletricidade, Hilal analisa seu livro:

"[...] a obra substitui um espaço do fio elétrico (obra de cobre) e realiza a operação normalmente conduzindo a energia. A obra está entre a fonte e a luz.

A *Sherazade* portanto é este espaço / lugar entre as fontes (capas). Este tempo infinito, este corpo, que anuncia também o infinito, a caligrafia e o labirinto”.

No entanto, não se trata de um labirinto de livros, mas o livro labiríntico. Por isso, não poderia ser comparado ao oceano de livros de *Marulhos* (1991-1997) de Cildo Meireles. *Sherazade* é livro rizoma. É, portanto, da mesma natureza das *Malhas da Liberdade I* (1976) de Meireles. *Sherazade* admite contração e expansão ou desenho conforme as condições do espaço expositivo. É um labirinto que se desdobra de si mesmo. Não existe a cena *para* o livro ou *do* livro, pois o livro é a cena mesma onde o espectador como sujeito da linguagem, mais que mero leitor, poderá agenciar sua própria experiência da ausência no hiperlivro, no livro de livros.

Hilal Sami Hilal enfrenta o Jacques Derrida de *Escritura e diferença* (1967) que argumenta que “o livro puro, o livro em si, deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse ‘livro sobre nada’ com que sonhava Flaubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total que foi a obsessão de outras imaginações”¹¹⁶. O econômico *corpus* bibliográfico de Hilal é uma biblioteca em estado de ebulição significativa. Cada livro toma uma forma para estruturar a relação significante / significado. Não existe o livro “em branco”, isto é, despido dessa relação de significação. O livro vazio de Hilal é a escritura da própria idéia do livro. É o livro que se escreve como livro. *Sherazade* e a legibilidade veemente da penumbra em *Seu Sami* ou dos espaços ociosos (os furos) indicam que o vazio é o lugar do olhar em estado de reflexão. Por isso, o livro vazio tampouco é o livro cego. O livro designa a si mesmo.

Hilal explica a estrutura de *Sherazade*, cogitando que, no período do Cartel Lacaniano, pensou seu trabalho e que “identificava um lugar intermediário que constantemente se apresentava na obra. Nomeei-o como ‘o lugar da arte’, o entre, e entendi a arte como agente transformador que está entre o sujeito e a imaginação, que é capaz de muita coisa”. A *Sherazade* de *As mil e uma noites* é o sujeito-narrador da literatura e a imaginação é o campo do espectador. *Sherazade* de Hilal é o entre¹¹⁷.



116 DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 20.

117 A propósito desta proposição, em *Entres* (catálogo da exposição do artista na Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, 2000), Kátia Canton comenta a obra de Hilal: “a razão de ser da obra emana do que está ‘entre’, daquilo que a arte respira, dos vazios que a alimentam e lhe imprimem mistério e sentido. A verdade se projeta na falta”.

Cildo Meireles
Malhas da liberdade, versão I | Freedom meshes, version I, 1976
Sherazade, 2007



BASTIDORES

Com os *Bastidores*, a economia dos signos de Hilal produz a síntese mais acabada da escritura do nome¹¹⁸. Nessas estruturas, Hilal escreve no ar, isto é, inscreve a linguagem no vazio¹¹⁹. No interior aberto dos *Bastidores*, flutuam letras e vocábulos sobre o vazio pleno¹²⁰. A escrita está solta no espaço real. Os *Bastidores* afirmam que o livro é necessariamente fragmentário. Assim, eles solicitam a retomada da história do vazio na arte. Lygia Clark instituiu o vazio significativo do plano fenomenológico e psíquico para além do vazio anatômico da escultura de Henry Moore, do vazio físico-concreto da arte argentina da década de 1940 e do impasse do *con-cetto spaziale* de Fontana. Já em a *Descoberta da linha orgânica* (1954), o vazio real entre planos físicos modulava o espaço de Clark. Já se viu que, na década de 1950, seu trabalho se desdobra em precariedade do ser¹²¹, promovendo a fusão entre a fenomenologia da percepção como jogo dos sentidos e o entendimento do espaço psíquico interior, duas formas de incorporar o Outro na experiência da arte. O vazio surge nos *Bichos* (1960) e atravessa sua produção como fato imaginário e não como argumento retórico. Os *Bastidores* de Hilal valorizam a minúcia como o infra-mince de Marcel Duchamp e as frestas sutis da *Descoberta da linha orgânica* de Clark. São suas maiores afinidades conceituais e plásticas.

O maior esforço de Mira Schendel, não foi a questão do vazio na seqüência de Clark, malgrado a proclamação em uma monotipia: *Nel vuoto del mondo* (“No vazio do mundo”) (c. 1964). A obra de Hilal diferencia-se do discurso de Schendel, que escrevia sobre o tênue papel japonês de arroz (monotipias, 1964), sobre outros papéis translúcidos ou chapas transparentes de acrílico (*Objetos gráficos*, 1967). A translucidez e a transparência, no entanto, não eliminam a percepção ou o discurso do suporte da escritura concomitante ao discurso do signo. Seu vazio do mundo sempre se apoiou na corporeidade de um suporte concreto. Isso não desmerece a obra de Schendel, mas permite a conclusão de que sua excelência se assenta no enfrentamento do indizível¹²². A flutuação dos signos nos *Bastidores* de Hilal é escrita

118 A série dos *Bastidores* foi iniciada em 2006 e está em curso.

119 Na obra de Hilal, os vazios já estavam nas violentas rupturas do suporte dos *Tapetes voadores*, na escrita caligráfica e no rendilhado, desde 1989.

120 Uma linha invisível, de material sintético, sustenta a mágica das letras no vazio, à procura de relações significantes.

121 “Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática da duração”. CLARK, Lygia. Nós recusamos. In: Lygia Clark. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas; FUNARTE, 1985.

122 A propósito do indizível na obra de Schendel, ver: HERKENHOFF, Paulo. *Mira Schendel and the shaping of the unexpressible*. Nova Iorque: The Drawing Center, 1995.

[à esquerda | on the left]

Mira Schendel
Sem título | *Untitled*,
[monotipias | *monotypes*],
1964/65





123 DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 22.

124 A diferenciação aqui não é um juízo de valor. A comparação não visa estabelecer hierarquias.

125 CLARK, Lygia. Do ato. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas; FUNARTE, 1985. p.23-24.

126 CLARK, Lygia. *Sobre o canibalismo*. (texto datilografado). 1 folha. Arquivo Lygia Clark, Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[páginas anteriores e à direita | previous pages and on the right]

Estudos para série bastidor | *Studies for the backstage series*, 2006

neo-platônica em espaço puro, sem corpo. Ali, à vista, só está o corpo da letra e sua sombra. Não existe a preposição *sobre*. Muito menos, os *Bastidores* alinham-se com o tônus aristotélico dos notáveis *Desenhos sem papel* (1974) de Gego, estruturas rígidas tramadas de arames e fios, mais próximas dos volumes de Max Bill desenhados por fios de metal. O desafio de Hilal é o desafio de Derrida sobre o livro¹²³. Não é o desafio de Schendel ou Gego¹²⁴. Para o filósofo, é preciso decidir se gravar salva ou perde a palavra. Para Hilal, é decidir se salva ou perde o vazio. Os *Bastidores* representam o limite dessa hesitação como a própria ação significativa. Já não é mais som informe e ainda não é a palavra; já não mais o espasmo vocal e ainda não é enunciado do significante; já não mais a cegueira e ainda não a plenitude do vazio.

ABRIGO

“As memórias são de muita tristeza e desamparo”, confessa o artista sobre a doença do pai. Ele não evoca um trabalho de luto irrealizado, mas entende a substância simbólica desse vazio e como esse vazio molda sua linguagem. Essa procura do pai tampouco seria a destituição – pelo abandono do filho pelo pai morto – dos processos psíquicos canibais de *Totem e tabu*. Não seria, pois, a necessidade imaginária da morte do pai.

Hilal fez-se fotografar em repouso sob uma manta semiótica de *Seu Sami*. A placidez da imagem sob o aconchego da estrutura vazada supera o desamparo. Em sua própria obra, Hilal parece atingir o estágio das propostas de Lygia Clark nas quais “o sujeito ativo encontra sua própria precariedade”¹²⁵. O ventre da mãe é o abrigo poético perdido que leva a uma fantasmática de “ser devorada ou devorar, é o processo de incorporação mútua”, argumenta Clark¹²⁶. O *Abrigo poético* (1964) de Clark é a metáfora do ventre materno, não é o vazio do mundo. A foto de Hilal não trata de um amparo maternal. Ele busca a vivência imaginária do pai, que encontra na proteção da manta de *Seu Sami*, dimensão em que se inscreve o abrigo. O artista refugia-se sob aquilo que, no mundo da representação simbólica formulada pela matéria da arte, havia se construído para apontar o lugar da ausência do pai.





“O ventre é o abrigo poético de toda a matéria, envolve o feto e a forma”, insiste Lygia Clark em *Sobre o canibalismo*¹²⁷. O que lá se abriga é o que está em desamparo essencial, como o feto e o lactente, que dependem inteiramente de outrem. Depois, o desamparo traumático gera angústia. A linguagem seria, portanto, abrigo e desamparo do ser. No *corpus* de Clark, a arquitetura do *Abrigo poético* é contemporânea à *Casa do poeta* (1964), que é, pois, o lugar da síntese da língua e do sujeito que domina o verbo. Já o *Abrigo poético* é o lugar da linguagem; portanto, é lugar da instabilidade da própria linguagem. Por isso, a fotografia trata da arte do instável em abrigo. O que se abriga tão zelosamente é o vazio, testemunha da ausência de objeto das linguagens.

Na cultura islâmica, o ornamento – elemento estético apropriado por Hilal – toma lugar daquilo que não pode ser representado. Sua obra passa, portanto, pelo “vazio da ausência” (perda e falta), simbolizado nas grandes superfícies de ornamentos vazados. O trabalho é a busca de certificar a presença do pai. Penduradas nas paredes, as mantas de *Seu Sami* são um abrigo *no vazio*.

Com aquela fotografia, Hilal construiu um paradoxo. Simultaneamente, sua obra mantém a pureza ontológica do vazio enquanto tal e cria o “amparo” a partir da própria ausência do pai. E então o vazio é o próprio abrigo.

CONCLUSÕES

Na obra de Hilal, o vazio é o indizível. E no indizível pode reencontrar sua afinidade com Mira Schendel. E ambos convergem para o Wittgenstein do *Tractatus logico-philosophicus*: “Todo o sentido do livro podia ser resumido nas seguintes palavras: o que é de todo exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio”¹²⁸. Nessa passagem, o filósofo instaura sua tese do indizível.

Em um livro, o artista não inscreve nomes nem aborda o Nome-do-pai. Neste livro, lê-se a palavra “socorro”. O socorro pode coincidir com a sedução intelectual de Jacques Lacan e a experiência do limite descrito pelo filósofo.

127 Ibidem.

128 WITTGENSTEIN, Ludwig. Prólogo. In: _____. *Tratado lógico-filosófico*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p.27.

Lygia Clark
Abrigo poético
Poetical shelter, 1964

Abrigo | Shelter, 2007
[detalhe da instalação
Seu Sami | detail of Mr.
Sami installation]



Hilal recupera o olhar platônico com um viés do sujeito do discurso da arte – este sujeito é construído como sujeito lacaniano –, mas sem reducionismo mecanicista à iconologia do neo-platonismo acrítico. Tampouco seria inválida qualquer consideração sobre um excessivo psicologismo em sua produção. Seu trabalho se despe do fator biográfico para se organizar em nível abstrato, de uma consideração geral. O artista sabe que, em sua profissão, a psicanálise só pode lhe ser válida como *démarche* epistemológica de uma arte ela própria refratária a ser tomada como mecanismo catártico ou terapêutico.

A ausência do pai constitui uma falha na organização da ordem simbólica – daí o campo obscuro de *Seu Sami* ser o lugar dessa ausência do pai e agora do próprio artista, pois ali não existe um objeto produzido por Hilal [ali, o artista só pode produzir penumbra e escuridão]. Ali, a arte não está. É o lugar fora do olhar – espaço de projeção do imaginário. Na verdade, diz Lacan, ninguém pode ocupar completamente o lugar desta falha, a ausência do pai. Também Pierre Fédida, ao tratar do intervalo, para além da plenitude que atravessa transversalmente a intersubjetividade e toda subjetividade, afirma que: “este lugar – vazio – não é para ser preenchido”¹²⁹.

“Quando faço rendilhados, só encontro mamãe. A dona Adélia fazia aquelas rosas. Eu estou buscando o pai, mas só encontro a mãe. Eu nomeei que os vazios caracterizam essa ausência do pai”¹³⁰. Hilal não representa o pai ausente, nem busca representá-lo por uma imagem-substituto. O ser é presença para Martin Heidegger; a ausência é a contrapartida de Lacan. Claramente, a ausência do pai para Hilal só teria sentido quando convertida em linguagem.

O que é o pai em *Seu Sami*?

“Algo inalcançável. Tento elaborar, mesmo que seja na imaginação várias situações, conexões, etc... nada se sustenta. A obra se faz em torno da falta. A ausência é que se manifesta”, conclui o artista.

Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2007.

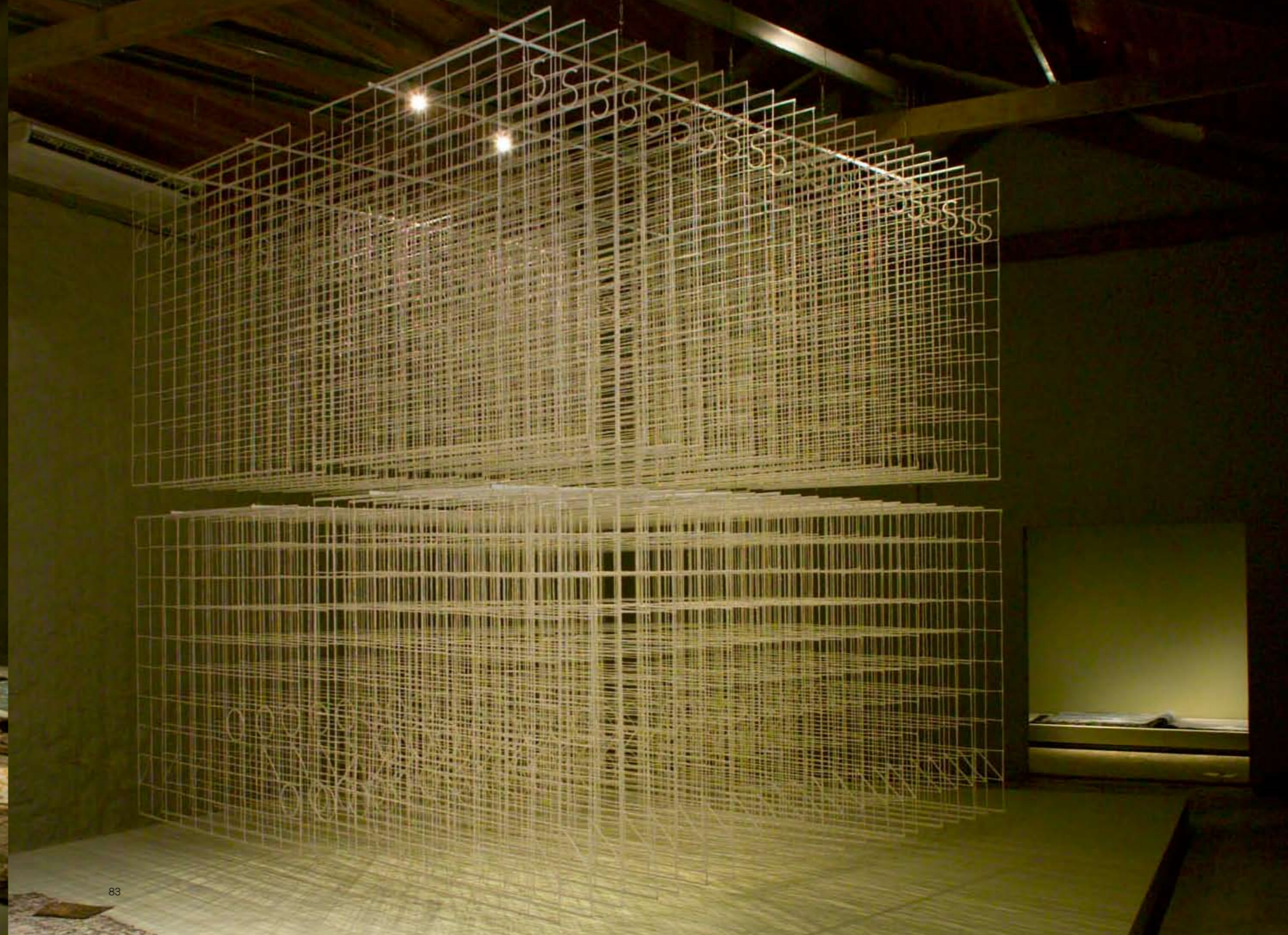
129 FEDIDA, Pierre. L'absence apud KRISTEVA, Julia. Au-delà de l'absence. In: DAVID-MÉNARD, M. (Org.). *Autour de Pierre Fédida – regards, savoirs, pratiques*. Paris: PUF, 2007. p. 66.

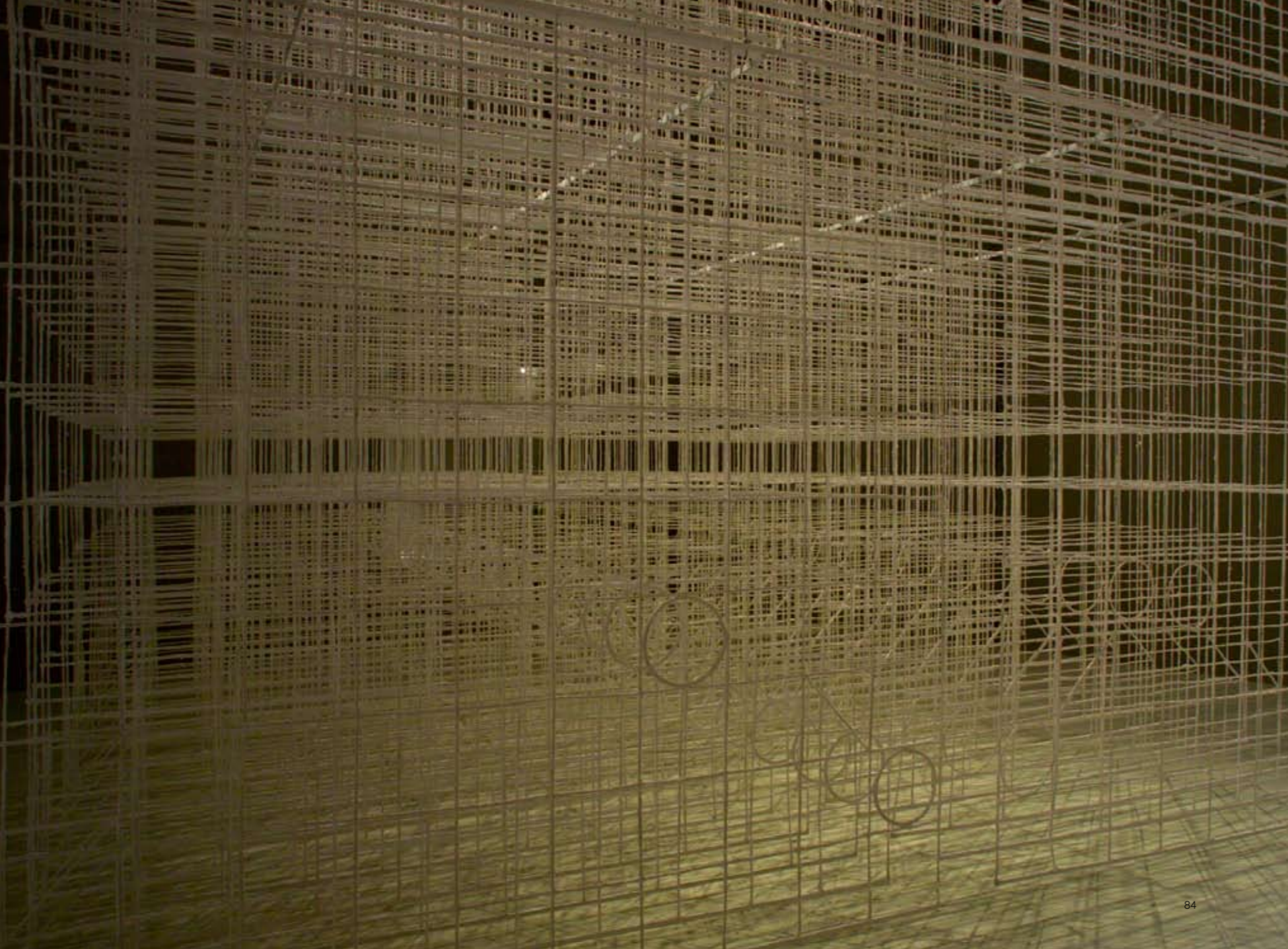
130 Em conversa com o autor em 9 de maio de 2007.

[páginas anteriores | previous pages]

Globo | *Globe*, 2007
Biblioteca | *Library*, 2000-2007













1 MENDES, Neusa. *Tradição e contemporaneidade, cultura e comunicação na obra de Hilal Sami Hilal*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 15.

2 *Ibidem*, p. 15.

Sherazade, 2007

CRONOLOGIA

Hilal Sami Hilal, capixaba de origem, descendente de família síria, formouse no curso de Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e, logo em seguida (1977), ingressou no ensino universitário, atividade que exerceu nessa mesma instituição por vinte anos e que lhe permitiu investigar a história da arte contemporânea. Interrompida a carreira de professor em 1996, passou a se dedicar exclusivamente ao fazer artístico.

A participação de Hilal nos Festivais de Inverno de Ouro Preto (MG), em 1973/74, valeu-lhe o prêmio de gravura em metal, permitindo-lhe a convivência com renomados artistas brasileiros como Marília Rodrigues e João Garboggini Quaglia, entre outros, que lhe mostraram as possibilidades das linguagens do desenho, da gravura em metal e da litografia.

Em 1977, o artista inicia a pesquisa de papel artesanal e, em 1981, retorna ao festival para a oficina de artes da fibra com a mineira Marlene Trindade. A pesquisa do papel foi intensificada quando viu os resultados obtidos por Antonio Dias (“Foi quando entendi o potencial escultórico do material”¹, afirma), e o próprio fazer encarregou-se de desdobrar o trabalho, transladando o papel único e exclusivo para o seu uso, engendrando um efeito de sentido de autoria.

Hilal Sami fez um percurso, partindo de paisagens do Espírito Santo, namorando a cultura indígena e a azulejaria portuguesa, cruzando influências culturais entre o oriente e o ocidente, entre a tradição e a contemporaneidade. “Foi quando me reconciliei com meus ancestrais e comecei a trabalhar a questão da gestualidade e do ornamento”², declara.

O papel, material que o próprio artista constrói, não se inscreve em uma mera categoria de suporte. Deliberadamente, ele extraiu seu método de manuais ancestrais, viajando para o Japão (1981/88) e entrando em contato com as práticas milenares de papel artesanal.

A pasta de papel, feita com trapos de algodão, de *organza* ou de linho recolhidos de familiares, traz consigo as marcas do tempo, os desgastes das fibras, frutos do uso, percursos da convivência humana, e todos os acasos que ali deixam suas memórias e que serão inevitavelmente incorporados à obra. Esses trapos são desfeitos em uma série de tiras, misturados a cola PVA

em pó e água, tendo como principal aliado o liquidificador industrial para macerá-los. Liquidificados, formam uma pasta fofo, permitindo que o artista a espalhe com a mão sobre placas de madeiras, metal ou gesso, recobertas por polipropileno. Quando secas, transformam-se em grandes lâminas espessas e rugosas, constituindo um suporte que dá consistência à matéria da pintura, com ricas texturas de ouro, prata, vermelho vivo e grafite. Algumas chegam a mais de 4 metros de largura por 1,5 de altura, e suas imagens finais guardam um aspecto suntuoso, como as antigas flâmulas de fortalezas medievais.

São desse período as obras intituladas *Tapete voador*, apresentada em 1984 no Panorama de Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP), e *Papéis do papel*, da exposição homônima realizada na Funarte, no mesmo ano, bem como de uma individual realizada na Galeria Usina (Vitória/ES), em 1986. Esta série chama a atenção do público especializado no circuito das grandes cidades.

Mas não é apenas a referência do passado que sustenta e torna instigante o trabalho do artista. Ao contrário, cada um dos seus painéis tem uma escala de volumes e gama de cores suficientemente fortes para despertar a atenção para a qualidade física e a atração corpórea da pintura.

Na série denominada *Transição*, o artista apresenta mostras individuais nas Galerias Tina Zappoli (Porto Alegre/RS, 1988), UFF (Niterói/RJ, 1989), Arte e Pesquisa da UFES (Vitória/ES, 1990). Nesses trabalhos, há uma configuração experimental: somam-se à obra do artista materiais como grafite, pó de ferro e alumínio, resíduo de ferrugem, folhas de mangueira, ouro, cobre e latão, além de substâncias químicas puras, como mercúrio metálico, glicerina e pigmentos que Hilal Sami dispõe em invólucros plásticos transparentes.

Tais objetos, depositados na parede do ateliê de Hilal, consolidam-se como uma arqueologia da criação. Articuladas, essas informações reativam a vida nelas guardada, atuam como jogos matéricos e cromáticos, que o artista superpõe a camadas de papéis artesanais, produzindo um universo singular de rugosidades, cavidades e superfícies que expõem as suas

fosforescências ou translucidez, e com um grafismo que evidencia o traço rigoroso do desenho. Outras vezes, fere a superfície com golpes, para expor e evidenciar o arcabouço interior, tentando romper com a estrutura e ao mesmo tempo fazer a construção de novas possibilidades.

A partir daí, duas grandes ordens, a da matéria e sua exclusão, geradas pelos espaços vazios, passam a se impor de forma determinante na obra do artista. São desse período as obras expostas no Brasil (Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP, 1997) e no exterior (Mostra Brasil: Papel Feito à Mão, Equador,1996), e coletivas realizadas na Índia e Líbano (Museu Surçok), em 1997.

O que prevalece para Hilal Sami Hilal são as memórias que se materializam em um diário: o papel é o fio condutor para a confecção desses objetos, tão pessoais e delicados que assumem um caráter permanente em suas obras. Tais incursões ficam no registro da experiência e o resultado é sempre surpreendente.

O artista redimensiona a pasta macerada, acrescentando carboximetilcelulose. Injetada em uma bisnaga de confeito, massa e pigmentos, torna-se possível ao artista desenhar diretamente sobre o chão. Tanto a fusão da massa quanto a mescla de cores serão prolongadas por todo o espaço da obra, sem deixar cores puras ou áreas delimitadas. Ao secar, essa pasta se transforma em rendilhados, mantos vazados e escrituras peculiares. O ato de desprendê-la do chão configura-se como uma extensão de seu próprio corpo: ao mesmo tempo, suporte e obra.

Os trabalhos que o artista realiza vão do mais espesso ao rarefeito. A forte materialidade de algumas obras e a quase transparência de outras – no limite de uma sombra – trazem um sabor particular a esta rede de signos que, em situações-limite entre desenho, escultura, gravura e pintura, pretende falar do corpo e da alma, da tradição e da contemporaneidade, do visível e do invisível. À medida que essas questões são reconstruídas, rearquitetadas, ressignificadas, Hilal encontra familiaridade com o seu passado, criando tapeçarias de sonhos, bordados, arabescos e *rocailles*, elementos textuais, alfabetos, letras que se materializam em volumes pictóricos.

A partir daí, trabalhos ganham o mundo, apresentados nas exposições coletivas Arte/Identidade (Siegburg, Alemanha, 2000), O Fio da Trama (El Museo del Barrio, Nova Iorque, 2001), e em feiras internacionais tais como ARCO, BASEL, Miami, FIAC, sempre investigando o anseio existente entre o cosmo e o tópico, o metafísico e o matérico.

Não por acaso, na 8ª Bienal Paper Art, Turbulenzen in Papier, realizada em 2002 no Museum Leopold Hoesch, em Durem, Alemanha, a obra de Hilal recebeu o prêmio do júri, que considerou a construção do texto visual do artista como algo que recorda não apenas questões culturais, mas conceitos que tendem a se manifestar na própria constituição do trabalho, deixando revelar não apenas um mero alimento de determinadas linguagens instituídas, mas também experiências vivenciadas como artista, seu corpo, sua memória afetiva, seus gestos, exploração de novos meios de linguagens e rupturas de fronteiras geográficas e étnicas como parâmetro absoluto da produção.

Hilal Sami Hilal apresenta pela primeira vez, na Galeria Marília Razuk, em São Paulo (2000), as chapas de cobre retalhadas, medindo cerca de 20 x 15 cm. Vemos, nesses trabalhos, a mão hábil do artista, que desenha diretamente sobre placas de metal, empunhando a caneta tinteiro, com tinta para serigrafia diluída em querosene, como se empunhasse um buril. A chapa, cujo verso é protegido, é banhada em percloreto de ferro, que retira sua solidez. Depois dessa operação, restam tramas, filetes de cobre, filigranas, jóias raras, “reliquias de um manto real, teias recheadas de ar”, como diz Cátia Kanton³.

Em meio à opacidade do papel e do metal, surgem obras em resina acrílica (cola quente): matéria-prima inteiramente translúcida, que se materializa no movimento da pistola aquecida. A preciosa operação, que envolve a fatura e a disposição das obras lançadas no espaço em planos justapostos, cria uma confluência homogeneizada, injetando, nesta matéria diáfana, visibilidade. Nesse contexto, a matéria é a obra.

A instalação *Chorinho*, trabalho inédito apresentado na mostra Desiderata, no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha/ES, em 2002, é parte da

3 Kanton, Cátia. **Entre**. [Folder]. São Paulo: Galeria Marília Razuk, 2000.

4 Apud MENDES, Neusa. **Tradição e contemporaneidade, cultura e comunicação na obra de Hilal Sami Hilal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 98.

série de trabalhos que levam adiante e problematizam essas idéias. Nessa exposição, Hilal Sami paralisa e confina em um nicho a resina acrílica. A grande dimensão desta obra e a concentração matérica congelada por toda extensão da parede se revelam como se fossem caligrafias do tempo.

Em outubro de 2001, Hilal apresenta na Galeria H.A.P., Rio de Janeiro/RJ, um conjunto de trabalhos que consolida o seu método singular de perceber e comentar o mundo. Das modulações expressivas dos trapos macerados, da cola quente e das chapas metálicas retalhadas, sua obra ressalta um modo de exprimir que põe em evidencia, com delicadeza, a estrutura do material. A artesanania salta à vista como coisa feita com precisão, reafirmando o valor do domínio sobre a matéria e a tecnologia, do controle da expressão pelo método do artista, que se impõe. A frágil geometria que é tecida lentamente pelo olhar não é da ordem da forma, mas da matéria, organizada de dentro da composição, evidenciando assim a predominância do poético.

As pesquisas das chapas de cobre vão além. O artista procura nesse material as suas potencialidades e acaba por subverter sua lógica, desautomatizando-as. Essa subversão plástica acrescenta uma nova dinâmica à obra de Hilal Sami, ampliando a pesquisa das obras em chapas de cobre, que passam a ser exploradas sobre um novo prisma: serialização, terceirização e reconhecimento de procedimentos tecnológicos. Para construir o desenho nas chapas retalhadas, o artista faz uso do *software* Adobe Illustrator, sinônimo de desenho na linguagem eletrônica: “Faço o desenho, a máquina trata”⁴, declara.

Esses estudos indicam as proporções exatas para a sua execução, que é encomendada a uma clichéria que irá fotolitar e estampar os desenhos sobre as placas de cobre, medindo 1 m x 50 cm, por meio do processo serigráfico. Com esses recursos ínfimos, as possibilidades das séries são vastas, não havendo limites para sua multiplicação.

Hilal absorve esta ação e dela arranca atributos únicos. Começa, então, por eleger áreas, instigando a cor, demovendo a monotonia do metal, procurando por escala de valores no efeito de sentido das manchas. Assim, as

chapas de cobre retalhadas ganham aspectos pictóricos. Com essa manipulação, o artista transgredir o código da serigrafia e desconstrói o conceito de serialização. O que antes era invariável, simétrico, uniforme e sem distinção agora se transfigura em desenho único.

As coletivas O Sal da Terra (Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha/ES, 2003), Espaço Brasil (Carreau de Temple, Paris, 2005, Ano do Brasil na França) e Presente Líquido (Casa Andrade Murici, Curitiba/PR, 2006) fazem parte deste ideário. Nessas mostras, as chapas de cobre, conectadas ao vigor da energia do metal, potencializam o que delas emana, permitindo lançar um olhar sobre o pensamento que as constitui, motivado pelos seus próprios elementos que transitam da superfície pictórica para a bidimensionalidade. Colocadas umas sobre as outras, abertas, soltas ou lacradas, dispostas sobre bancadas, justapostas em planos ou enviesadas pelas paredes, as chapas retalhadas alteram-se, comutam-se em páginas: partituras musicais, cartografias, mapas e livros.

Recentemente, o artista participou, em Nova Iorque, da exposição Radical Lace & Subversive Knitting, mostra que reuniu, no Museum of Arts & Design, 27 artistas do mundo todo, sendo ele o único representante do Brasil.

Neste momento, Hilal apresenta a maior exposição de sua carreira, intitulada *Seu Sami*, no Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha/ES), sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. A mostra, que ocupa o galpão anexo da Estação Pedro Nolasco e se estende à sala de exposições temporárias do museu, consolida a trajetória do artista e celebra os nove anos de existência do espaço expositivo.

Neusa Mendes

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

With great satisfaction and pleasure we celebrate the 9th anniversary of the Museu Vale do Rio Doce with the exhibition *Seu Sami* ("Mr. Sami") of the Espírito Santo's artist Hilal Sami Hilal.

With a career build throughout the last thirty years, this exhibition offers to the public of the Museu Vale do Rio Doce an important moment in the trajectory of this artist who, through the research of materials like paper and, most recently, copper, carries in his gesture a "celebration of the act of making", as the curator Paulo Herkenhoff puts it in his text.

A descendant of a Syrian family, Hilal was born in 1952 in Vitória, ES. The artist, who founded the chair of Paper Studies at Universidade Federal do Espírito Santo, makes his own raw material with cotton fiber, his working material, and since the beginning of his career manufactures paper for his work, invoking an affective memory.

Names of family members and friends form the structure of some works, such as the copper and paper books in the first room of the exhibition venue. The large installation that gives the exhibition its name was created in homage to his father.

For a year Hilal has been preparing this event, and for the first time he doesn't work alone: he counts with a team of four teenagers who are part of the Museu Vale do Rio Doce's Art-Education Program, which capacitates young people in abilities related to the setup of art exhibitions.

In this way, the Fundação Vale do Rio Doce expresses its satisfaction in reaffirming its commitment toward public formation focused on infant-juvenile education, capacitating young people and disseminating Brazilian contemporary art through exhibitions specially created for this space.

Fundação Vale do Rio Doce | *Vale do Rio Doce Foundation*

HILAL SAMI HILAL AND THE WORK OF THE UNREACHABLE PAULO HERKENHOFF

INTRODUCTION

What is a father?

The question crosses the whole history of culture in Modernity.

What is a father?

This question has crossed Sigmund Freud's psychoanalytical theory in different aspects (Oedipus complex and castration, among others). It also inspired Jacques Lacan to develop the thesis on the dimensions of the father for the subject: the real father, the symbolic father and the imaginary father. Hilal is quite aware that his art operated in the triadic R.S.I. Lacanian relation (real / symbolic / imaginary): "I think it is quite positive the idea of creating a graphic in the attempt to comprehend and dissect a structure"¹.

What is a father?

In art history, modernity itself has a trend that is defined as the father's law². In the 20th Century, the production of Louise Bourgeois, Gerhard Richter and Hilal Sami Hilal are characterized by a critical inquiry of this law, beyond any psychoanalytical theoretical paradigm or biographical traces. It will be necessary to understand the structuring differences in the imaginary level between the three artists in order to properly problematize the father's law in contemporary art.

What is a father?

The question echoes from Vitória to Vila Velha with *Seu Sami* ("Mr. Sami").

For a precise existential reason on the part of Hilal Sami Hilal, the large installation in the hangar of the Museu Vale do Rio Doce in Vila Velha carries the unusual title *Seu Sami* ("Mr. Sami"), not being a portrait. It is a homage of the artist to his father, Sami Costaki Hilal, "Mr. Sami". With a heart disease, Mr. Sami spent his last years of life on bed and died when Hilal was still a teenager.

"I was 5 years old when my father fell sick and 12 when he died. My reminiscences are filled with a lot of sorrow and hopelessness. Hospital beds, oxygen tanks, nurses, treatment in Rio de Janeiro, etc. Besides sadness, I recall his liking for radio and Repórter Esso³. He had an amateur radio, quite cool, but it was not connected and functioned only like any other regular radio" – a narrative of the artist Hilal Sami Hilal⁴.

With a Middle East origin, Hilal Sami Hilal's production is inscribed in a sophisticated lineage of Western culture that operates the issue of the search of the father. Such sophistication results from the way how art became the *sui generis* procedure that, at the same time it points to the psychoanalytical approach of the theme, it moves away from it. It would be intellectually shallow to reduce Hilal's production – either positively or negatively – to these topics or to the classification of art as sublimation, catharsis or a compensational substitute for the psychoanalytic couch itself. Nevertheless, another reductionism filled with prejudice would be to ignore its psychoanalytical concerns. In Julia Kristeva's semiology⁵, literature – and here we can include all art – is either openly or secretly melancholic. Departing from the artist's individual experience, the work begins to operate with an epistemological strength able to explain relations between sons and father in a general and abstract level. Hilal's relation with the issue of the father is not an illustration of the unconscious, like often happened with Surrealism, nor a theoretical or autobiographical explanation. Hilal works, thus, in the core of the problematization of the father's presence in modernity.

PHOTOGRAPHY AND UNCERTAINTY

Only once Hilal Sami Hilal employs his parents' photo. In the invitation for an exhibition at Capela Santa Luzia coordinated by Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), in Vitória, in 1989, Hilal handwrites two columns of words on the wedding photo of his parents, Sami Costaki Hilal and Adélia Cury, held in 1948⁶. Hilal's texts should be read from bottom up, as indicated by drawn arrows. In the column over the mother, one reads: Catarse / Dolores Poéticas / *Instinto Plenus* / *Repressio Infanto* / Genética Wild ("Catharsis / Poetical Pains

/ *Instinto Plenus / Repressio Infanto* / Wild Genetics”). In the column over the father: Construção / Esforço da Porra / Esperança Utópica / Paciências Nascente / Intuição Gêmea (“Construction / Cum Effort / Utopical Hope / Dawning Patiences / Twin Intuition”).

Hilal’s photograph, a significant marked by binary relations (catharsis and construction, father and mother, *incertus* and *certissima*), remits to Waldemar Cordeiro’s *Auto-retrato probabilístico* (“Probabilistic self-portrait”) (1967), where the image is cut in a mesh of rectangles that alternatively contain the words Yes and No. Cordeiro, who during Concretism claimed a rigid previsibility and control of form, after the crisis of exhaustion of geometric art, begins to propose stochastic relations:

“[...] it is ever more evident for me the need to diminish the probable (significant) in favor of the improbable (information). Not the control of the alleatory, but the surprise, the disorder and the unpredictness of the alleatory”⁷.

Cordeiro’s “no” is uttered to incest, the Oedipal taboo of incest, but also, when articulated with the “yes”, it is the synthesis of the very idea of antithetical contradictions in social progress in his materialistic vision of history. Cordeiro’s and Hilal’s photos differ from the “photographic writing”, the way how Hervé Guibert describes Goethe’s text about his trip to Italy as a *croquis* or a postcard⁸. In the Brazilian case, there is a deficit in photography: its inability to say everything. For Rosângela Rennó, photography takes the meaning of consigning the existence of individuals, like an archive, only to, soon later, obliterate memory due to the excess of images in contemporary culture. For Waldemar Cordeiro, photography must incorporate the alleatory and probabilistic binary. Nevertheless, for Hilal, it fails to analyze the structure of binary relations of the wedding photo, to prove the real and to nominate the symbolic in the roles of mother and father or, above all, to unfold the imaginary over the certain and the uncertain, the lack without writing. In this way, that invitation for Hilal’s 1989 exhibition is also a “photographic proof” that photography can not hold the imaginary.

NAME-OF-THE-FATHER

The contextualization of the issue of the father in 20th Century art relates the work that Hilal Sami Hilal has been producing for near 20 years, which culminates in *Seu*

Sami (“Mr. Sami”) with certain works by the sculptress Louise Bourgeois and the painter Gerhard Richter.

Louise Bourgeois’ father is a Freudian father. Françoise Dolto, a psychoanalyst of great interest for the sculptress, analyzed in *Sexualité féminine* (“Female sexuality”) (1996) the anguish of the oedipal incestual desires of the daughter in relation to the father and her process of renunciation. The concrete ire and jealousy of the young Louise in relation to the father spreads through the work of the adult Bourgeois in the maturation phase of the artist. In her particular version, in the installation *The destruction of the father* (1974), the son and the daughter are the cannibals of Freud’s *Totem and taboo* sacrifice⁹. The parricide scene takes place in the dinning table, as narrated by Louise Bourgeois:

“The father repeated his story many times, too many. He is unbearably dominating, although he probably is not aware of it. Resentment grows, and one day my brother and I took a decision, the hour has come! And we grabbed him, placed him on the table and dissected him with our knives. We dismembered him, mutilated him, cut his penis out. And he turned food. We ate him. It is about, as you see, an oral drama [...] He was liquidated in the same way he liquidated his children”¹⁰.

Cannibal parricide is not the point of Hilal Sami Hilal’s work. He needs to constitute the imaginary father, instead of symbolic destroying him. For Louise Bourgeois, the phantasmatic of the father’s destruction wouldn’t be connected only to the narrative of possessing an object of desire – with the father’s death, the sons take hold of the tribe’s women –, but to the very action of a woman in relation to the father’s law. What turns Louise Bourgeois in a pioneer of feminist struggles is her idea of women emancipation. “I’m a science person. I believe in Psychoanalysis, in Philosophy. For me, only the tangible has value”, she says¹¹. *The destruction of the father* is the place where the libidinal economy is structured as insurgence against the submission to the father’s omnipotence, the excess of Law and the regulation of desire under the Oedipus complex. Alternatively, Bourgeois is able to make references to personal experiences and to the Lacanian abstract concept of “symbolic father” and his rule, of his place in the power structure within the structure of the family. Hilal’s production is at the opposite end of Bourgeois’. If she reacts to the excesses of the father’s presence, he deals with the absence of the father. In this sense, *Seu Sami* (“Mr. Sami”) refers to a situation of

lack of the exercise, even if involuntary, of the “paternal functions” of protection and prohibition. The symbolic father is the Lacanian Name-of-the-father, hence the title *Seu Sami* (“Mr. Sami”). Hilal deliberately uses the expression, and for this reason we must understand it. The Lacanian concept Name-of-the-father demands a complex operation in the significant level, which is the instance of art. The psychoanalyst played with the French homophony between *nom-du-père* and *non du père*, that is, between the Name-of-the-father and the father’s “no”. The experience of art, says Hilal,

“[...] allowed me to nominate the absence of interlaces as the absence of the Father. I understood that the strength of the work is found in this confrontation, of assuming this place that nominates and finds in the whole of the work the desire for a connection, for an insistent and ceaseless search. For instance: paper – possibility of a writing (connection); copper – as a conductor (connection) and the word (connection)”.

For now Hilal is interested in connecting the Idea of the Name-of-the-father to the symbolic father, the one who establishes prohibition and the law regulating incest.

The remotest historical background inherited by Bourgeois, Richter and Hilal was worked by Régis Michel in *The Saturn syndrome or the Law of the Father: cannibal machines of Modernity* (1998)¹²: the way how the political history of the 19th Century, art and the development of psychology deal with a process of comprehension of schizophrenic models of society and its Law. Under a patriarchal rule, there is a symbolic devoration of individuals by the State in the dynamics of is repressive apparatus. The bourgeois State as a social Moloch. As Michel puts it:

“[...] the very cannibal metaphor is, above all, a legitimizing narrative, as understood by J.-F. Lyotard [*The Post-modern condition*]: it is used to legitimate the Oedipal structure of a phallic society exclusively governed, according to Freud, by the anguish of castration”¹³.

For Bourgeois, Richter and Hilal, art can be the territory for discussing the Law, the principles that rule given symbolic relations. The three of them – each one in his/her own way – are close to Lacan’s theory about the father. Despite this unavoidable fact,

Bourgeois says she hates Lacan: “[...] I’m suspicious of the Lacans and the Bossuets, because they cackle [*gararisent*] with words. I’m a very down to earth woman. For me, form is everything”¹⁴. They know, nevertheless, that without the work of nomination it is not possible to intuit the order of preferences and of taboos that regulate the group. In this vein, the legal and linguistic structure is, from Lacan’s perspective, the symbolic order itself, which reinforces the prohibition of incest (taboo) after parricide. Artists act on this. In this way, in *48 portraits* (1971-1972), Gerhard Richter’s painting searches and builds the figure of the father from small photos of important men taken from an encyclopedia: Einstein, Wells, Stravinsky, Planck, Kafka and others. Richter’s cannibal drive is founded on the idea of dismembering the encyclopedia (the place of the father’s image), depotentialize it as a significant and devour it. For this reason, Annelie Lütgens observes that explicitly it is

“[...] a search for the father. At the same time, the work distances itself from the patriarchal history of culture. [...] the theme’s several steps of deglutition and return are known: it starts with the acquisition of the material (portraits taken from encyclopedias, of the size of post-office stamps); then Richter transforms this material in another form of visual art, in painting.”¹⁵.

The *48 portraits*, of 48 unique and eminent men, cannot, due to an excess of symbolization, configurate or nominate no imaginary father. The father that Richter *searches* is, nevertheless, the same absent and weak father we find in Hilal’s work.

SEU SAMI, THE IMAGINARY BODY

Hilal Sami Hilal’s installation *Seu Sami* (“Mr. Sami”) takes place in the symbolic key of art itself: its very space, extremely long, is significant. The installation converts the long room of the Museu Vale do Rio Doce (60 meters long) in an intimate venue, despite the remarkable characteristic of distance resulting from the longitudinal dimension of the space. *Seu Sami* (“Mr. Sami”) is wary of monumentality, especially when oppressive like in the case of Piranesi’s *Carceri*. Nevertheless, Hilal sees Piranesi in order to understand the vastness of existence’s play. The extreme zones of the installation are *Sala do amor* (“The room of love”) and *Sala da dor* (“The room of pain”) and, between them,

a zone of twilight. Mirrors are placed at the back of each room. In each side, two pairs of mantles are hung (made of cellulose cotton, the eight mantles measure about 5.20 x 9.50 m each¹⁶). The artist admits calling them papers or structures. "It is as if was like a musical score and I was writing a rhythm"¹⁷. The mantles are "large musical scores" formed by empty spaces, textures and different shades of gray. There are structures formed by calligraphic gestures materialized on paper dough. They call forth signs in order to define empty spaces. These writing gestures allow us to call them "semiotic mantles". "Some gestures arise from the unconscious. Others are marks highlighted in a dark shade of gray", Hilal informs.

The installation *Seu Sami* is organized by a binary division of the space in *Sala do amor* ("The room of love") and *Sala da dor* ("The room of pain") intermediated by a twilight zone: the field of that which is not there. According to the artist, the opposite poles *Sala do amor* ("The room of love") and *Sala da dor* ("The room of pain") came about "because I had previously thought of calling this room like in the song 'hear the philosophy, why rhyming love and pain'¹⁸. These poles are as well strong conductors". They may be the dark rays of that which Gerard de Nerval converted into a metaphor: "Black sun", in *Aurelia* (1853-1854)¹⁹. The frightful of absence and the nameless inconsolable, being the "door the Black sun of melancholia" articulates and rhymes love and pain in *Seu Sami* ("Mr. Sami").

THE ROOM OF LOVE

In *Eco* ("Echo") (c. 2000), Hilal takes a metal sheet engraved with an arabesque and by means of *frottage* transfers the ornamental structure to the transparent pages of an old archive book the artist had keep for twenty years. In the process, Hilal scratches the pencil on the page, against the matrix, and reveals his father's silhouette. Two movements are necessary for the construction of the absent father's image: friction and intentionality, for building in the mesh of emptiness the figural presence of the father.

In the 8th Book of the Seminary on transference, Lacan, the psychoanalyst of key-ideas for Hilal in *Sala do amor* ("The room of love") analyses love in the Freudian *démarche*:

"It is quite unique to see the reemergence, under Freud's writing, of love as a pure and simple unifying potency, in order to oppose it to Thanatos – when we have

correlatively, and in a disagreeing manner, the diverse and more fecund notion of a love-hate ambivalence"²⁰.

For this reason, it is perhaps from *Sala da dor* ("The room of pain") that one better understands *Sala do amor* ("The room of love") in the context of the antithetical Eros and Thanatos relation. From the same Freudian perspective, it would be possible to state that the pulsional energy of *Seu Sami's* ("Mr. Sami") *Sala do amor* ("The room of love") is connected to life instincts in their antagonism to a death drive. In its origin, *Seu Sami* ("Mr. Sami") would be made from huge silhouettes of the artist's father, which in a certain point would mingle with the silhouette of the artist himself, as an evidence of genetic ties. For this reason, when the artist is photographed under one of his mantles of *Sala do amor* ("The room of love"), he can assume a resting pose, as if in a Bachelor-dian reverie²¹. In these circumstances, as in life drives, the artist is able to keep a unity²². Hilal's rest places his existence under the principle of connection, which corresponds to the model of energy expense of reduced tension, necessary for life conservation.

THE CENTER

In *Seu Sami* ("Mr. Sami") the space of darkness is the phantasmatic zone of absence, but also a metaphor for the black box, the optical instrument that produces the photography that is problematized by Hilal as origin. At its turn, the black box is dissembled by Hilal from the inside out, by invading the image with the world and denouncing its iconic insufficiency. The question raised by Hilal is how to turn the unmentionable, the forbidden and the unspeakable present?

THE ROOM OF PAIN

Pain is represented in the ornaments made in the fashion of barbed wire, a way to establish a painful beauty. The drawings on the mantles of the *Sala da dor* ("The room of pain") also suggest a calligraphy through barbed wire in stainless steel that must be taken as industrial thorns efficient for the vigilance of the capital or of a juridical order transgressor. The Algerian artist Adel Abdessemed has created elegant and perfect circles in barbed wire in order to indicate a geometry of oppression in the real plane.

Barbed wire, as a political symbol of oppression and imprisonment in the case of the Algerian artist, ties Hilal and Abdessemed around a material that is quite expressive for death drives.

In order to cure the illness of pain, art must nominate it. In *Sala da dor* ("The room of pain"), there is no redeeming asceticism or visible pathological action, but the possibility of a shelter. In Hilal's work, there is no cannibal drive. In this, he differs from Gerhard Richter. The German painter chooses photographs for their banality, with which he is not emotionally involved: "In a certain epoch, I used to find encyclopedias quite comfortable. [...] neutralized and, therefore, without pain"²³. If *Sala da dor* ("The room of pain") does not suggest sacrifice, ordeal or expiation, it admits, nevertheless, pain as a means to overcome grief.

Sala da dor ("The room of pain") requires the weaving gesture of a thorn bush. For the artist, whose family was of Syrian Orthodox origin, among the most vivid childhood memories is the mass in Orthodox ritual celebrated from time to time in his house²⁴. The calligraphy of thorns of *Sala da dor* ("The room of pain") places the Passion (Christ's crown of thorns) as the physical suffering of the father and abandonment of the son. "The absence of the father – art come to replace this", always reminds the artist. In Christianity, the thorn bush remits to the final agony of the Son in the Garden hopelessly appealing to the Father: "*Eli, Eli, lama sabactani*" ("My God, my God, why did you abandon me?") (Mark, 15:34).

The lines of the mantles of *Sala da dor* ("The room of pain") remit to thorns of Kuitca's paintings (*Apartment blueprint*, 1990; *Matthäus-passion*, 1993; and *Crowns of thorns*), which lose the sensorial appeal, stripped from any haptic sense that could refer to pain. Kuitca differs from Abdessemed, while *Seu Sami* ("Mr. Sami") keeps its connections with the Passion. The thorns, if they were a hagiographic attribute, now they are submitted to a process of de-symbolization of the religious iconography in Kuitca's work. Such erring wearies the symbol. De-Christianization aims to grant it the autonomy of a pure pictorial motif. Kuitca's scribbles, made when he was two years old, were turned into the entwine of the crown of thorns *Kindertotenlieder* (1994), which refers to Mahler's composition. "Obviously, I'm the dead child", the artist would state about this painting²⁵. It would be more coherent to consider it an acknowledgment of the necessary death of the infant-painter by the adult and mature painter. Sharing the search with the father is Hilal's passage. In the imaginary level, the young Kuitca and

the matured Hilal seem to struggle with that which characterized the Illuminist regard: the balance between cleverness and innocence.²⁶

THE MIRRORS

At the dawn of European modernity, the poet Charles Baudelaire established several subtle relations between mirror and melancholy in the concept of Beauty, in female seduction and in the dandy. By confronting two walls of mirrors between *Sala do amor* ("The room of love") and *Sala da dor* ("The room of pain"), Hilal creates a *locus* of spatial echoes, an infinitude of dimensions. Jean Starobinsky called "textual neighboring" the many processes through which melancholy may be associated to mirrors and to the projected regard on the image reflected in Baudelaire's writings. The experience of precariousness, of lack of profundity and of a resourceless vanity, according to Starobinsky, occurs in Baudelaire's work²⁷. Hilal, like Baudelaire, deals with melancholy without pronouncing much the word melancholy.

It's worth to notice that Hilal is not referring here to the "mirror phase", which alludes to identity formation, a period in which, according to Lacanian theory, the child meets his/her specular image and recognizes himself/herself²⁸. When visiting *Seu Sami* ("Mr. Sami") Narciso already knew the experience of the mirror. In his trajectory, the artist alluded to an even more primitive phase of self formation: conception. In the catalog of his 1989 exhibition in Vitória, Hilal writes the expression "cum effort", referring to the seminal liquid, on his father's photography. It is the effort of the spermatozoid toward the ovule and it is all excessive effort, all remarkable use of energy. Silvia Loeb considers it in this way: "[...] sperm – ectoplasm – transforms in drawing that floats in air, creating light and shadow plays where time passes, bringing in the movement of life"²⁹. So, in the *corpus* of Hilal's work, there is a conjunction between mirror and coitus that we find in Argentinean literature. In the short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges writes: "Then Bioy Casares remembered that one of the heresiarchs of Uqbar stated that both mirror and coitus were abominable, because they multiply the number of people"³⁰. Specularity and coitus are symbolized in *Seu Sami* and in the *post coitum* situation of the "cum effort" cogitated by Hilal: the fecundation that originates the self. This is a moment of an encounter with infinity in Hilal's work, that is, therefore, in the confrontation between two mirrors, but also in language, in the book, in the library. In the topic of

the imaginary – we do not speak here of *Seu Sami's* topography – an infinite specularity is placed as a confrontation axle between the life instincts (*Lebernstriebe*) of *Sala do amor* (“The room of love”) and the death instincts (*Todestriebe*) of *Sala da dor* (“The room of pain”). The mirror is the conductor of these colliding energetic charges that form the dynamics of the Self. And, for the Self, finitude is death.

While Richter’s topical articulation departs from encyclopedias, Hilal’s topic in *Seu Sami* (“Mr. Sami”) includes mirrors. It is Uqbar’s syndrome: “I owe to the conjunction of a mirror and an encyclopedia the discovery of Uqbar”³¹, Jorge Luis Borges writes in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Borges’ short story makes possible the conjunction of the mirror in Hilal’s installation and of the encyclopedia in search of the father in Richter’s painting. “Centuries and centuries of idealism could only influence reality” concludes Borges in his short story. In *Seu Sami* (“Mr. Sami”), the real father is absence.

LACANIAN FATHER

Seu Sami (“Mr. Sami”) is Hilal Sami Hilal’s Lacanian father. This work is not build as a patricide nor it proceeds from the phallic order inherent to the castrating father of Freudian theory. Hilal does not admit as well the ritual sacrifice of father in Freud’s *Totem and taboo* (1913) about the father figure. Hilal’s work is closer to the overcoming of grief (Freud’s *Trauerarbeit*), with its melancholic mark. In his *Manifesto antropófago* (“Anthropophagous manifest”) (1928), the transgressive proclaimed the need to transform taboo in totem. Such is the artist’s action in this confrontation. “The search for the father is revealed in replacement”, says Hilal.

The same wedding photography was used as basis for a small object, whose mass forms the couple’s silhouette in their wedding portrait. The center is hollowed; there is no separation between the man and the woman. The center is both the real and the symbolic place of the origin of the Self: fecundation (“Cum Effort”) and giving birth (“Poetical Pains”). A string comes out from the small object. It could be a necklace. It is an umbilical cord. In the origin of the subject, if the father *semper incertus est*, the mother is *certissima*. This assertive installs a binary structure and a possible, even if remote, dialectic between the origin’s yes and no. Nevertheless, Hilal does not deal with genealogy with such gray area of doubt. Darkness and twilight are not doubts. In their density and in the two rooms of *Seu Sami* (“Mr. Sami”), Hilal is not able to disdain

the origins or laugh at his history, as urged by Nietzsche and Michel Foucault³². Wild Genetics: Hilal also knows that origins have today another field of objective verification. From Foucault, Hilal could then accept that, in a personal level, the postulation of origin would constitute the place of truth before the absent.

At this point of the exposition, it is necessary to understand that the psychoanalyst Jacques Lacan has a place in Hilal’s conceptual topic. During about two years the artist actively participated of Vitória’s Lacanian Cartel, a discussion group formed as well by Vera Intra, Elissa Felipe, Rita Maia and Miriam Vazzoler. According to Hilal, the agenda consisted of reading *Book 23 (The symptom)*, and included a discussion on James Joyce.

“In this text”, he says, “I was able to understand, as far as I could, this replacement that for Joyce was occupied by the institution of Jesuit priests (*A portray of the artist as a young man*), since his father was considered a weak father (an alcoholic)”

In Hilal Sami Hilal, the father’s absenteeism and the lack of the mother, the loss of the name and the lack of norm transform his work in a moving field, in which the very conceptual and material elaboration of art is attached. Hilal understands the lack of the father’s irreducibility to Nothingness, hence the emptiness and absence. His art is the territory of such irreducibility.

Perhaps was Tunga the first Brazilian artist to define a solid Lacanian conceptual base for some of his works. Since 1972, the psychic density of his work is disseminated in both the cover and back cover of the first number of the Lacanian magazine *Lugar em Comunicação*, edited by the psychoanalyst and Lacan’s translator M. D. Magno, in Rio de Janeiro³³. Nevertheless, Hilal’s decisions are not tributaries of Tunga’s perspectives. In Tunga’s work there are notions of topology, differently from the conversion of concrete geometry into neo-concrete topology by Lygia Clark and Helio Oiticica, but of evident Lacanian content. That father issue is the central Lacanian focus in Hilal’s aesthetics. More than a direct allusion to the unconscious in a Surrealist regime, Tunga’s work is manifested as a dimension of the Imaginary. It is the understanding of the repotentialization of the imaginary through art that allows us to juxtapose Tunga’s and Hilal’s actions.

LOSS OF THE MOTHER

In *Black sun*, Julia Kristeva discusses the process through which a woman realizes herself. This is something that can be compared to the condition of Adélia Cury Hilal, the artist’s mother, in her relation with her husband and her son, in the artist’s intervention in the 1989 invitation: *Catarse / Dolores Poéticas / Instinto Plenus / Repressio Infanto / Genética Wild* (“Catharsis / Poetical Pains / *Instinto Plenus / Repressio Infanto / Wild Genetics*”). Lygia Clark turns to the mother’s body as a matrix in works like *A casa é o corpo* (“The house is the body”) (1968). In Hilal’s work, the mother presence is structurally affirmed.

The search for the father, the most significant focus of Hilal Sami Hilal’s work, does not obliterates the mother. Edvard Munch represented the child’s despair in the scene of the mother’s death (*Dead mother and child*, 1897-1899). The child on bed with the dead mother is the confrontation between the infant’s innocence and the affliction of the spectator in Max Klinger’s work *About death*, Part II: *The dead mother*, metal engraving, 1889, and Flávio de Carvalho’s *Mulher morta com filho* (“Dead woman with son”), a 1946 oil on canvas. In Roland Barthes’ case, it is said that his mother’s death motivated the writing of his phenomenology of photography in *Camera Lucida* (1980): “[...] to take only a few photos as the starting point of my investigation, those I was sure they existed for me. Not a corpus, but only a few bodies”³⁴. Barthes proposes, then, an understanding of the value of photography for memory’s constitution and dynamics. In the child, the relationship with the mother includes processes of identification, introjection and exclusion. The lack of the mother is not, therefore, symmetrical to the father’s absence.

A foreigner, writes Julia Kristeva, has no mother (“The foreigner, thus, has lost his mother”)³⁵. It is like Meursault, the main character of Albert Camus’ *The stranger*, attending his mother’s funeral. Therefore, by immigrating to Brazil, Sami Costaki Hilal places himself in this category of foreigner, the one who has no mother. Kristeva opens her book stating that “[...] strangely, the foreigner lives inside us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder”³⁶. The foreigner’s melancholy is fixated in the temporal cut of personal relations and geographical distance. For Kristeva, the foreigner may question himself about his family: “How could I have abandon them? – I have abandoned myself”³⁷. In the condition of a foreigner, Sami Costaki Hilal would be, himself, after that abandonment and household

ruin, the need of shelter. Nevertheless, the very outsider feeling his parents (Adélia and Sami, Syrian immigrants) carried was able to offer Hilal Sami Hilal a treasure of cultural references: the Middle East, the Arabic world left behind by the immigrant and brought to Vitória, where the artist was born.

THE DEATH OF THE FATHER

The feeling of abandonment of the child in face of the death of the father echoes in aggressive gestures, like hitting the surface or his works with blades or attack them with stones. “Consequently, the structures were broken, constituting some openings that I believe were the origin of the absences manifested in the lace-trimmed papers”, the artist Hilal Sami Hilal reveals. His project was then already defined as the search for the father.

Hilal’s father was not able to undergo a heart surgery. In 1990 and in the following years, Hilal develops a series of works on paper, in which he employs medical material (surgical gauze and cotton and diapers), besides materials that belong to art tradition (rag paper, powered graphite and pigments)³⁸. The artist then designates as “structures” that which could be interpreted as bodies institutionalized as sick people. One example is *Dentro do coração* (“Inside the heart”) (1986). Julia Kristeva observes how in classic psychoanalytical theory (K. Abraham, Freud and Melanie Klein) grief hides its aggressiveness against its object. Hilal exposes his aggressiveness against his grief. Kristeva continues stating that, in the difference between melancholy and depression, Freud thinks of the *impossible grief of the maternal object* and raises the question: “is it impossible due to which paternal fault? Or which biological frailty?”³⁹. Hilal’s brutal gestures, like the vigorous slashes and incisions in Lucio Fontana’s *conchetto spaziale* canvas, should not be reduced to the irrational attempt to an omnipotent surgical act by Hilal against death or the disappearance of the father or, according to Kristeva’s terminology, to a mere aggressive action of grief. The father’s absence is its fault. Fontana’s grief would be, in the deadlock confrontation with the monochromatic surface, to find the “death of painting” as announced by Mondrian and Malevitch departing from the object’s logic. This is also a limit for Hilal.

The surface of Hilal’s work should speak with the body, that is, with its carnality. From neo-concretism, Hilal inherits the phenomenological inflexion of the materiality of

his work of that period. It is about the idea of the art object's carnality. Merleau-Ponty quotes Paul Valéry on the transference of the painter's body to the painting, by declaring "it is landing his body to the world that a painter changes the world into painting"⁴⁰.

Such loan on Hilal's part passes through the anguish of the conditions instituted by the father and by the project of granting a name to it. In this case of surgical violence, his production is contemporary to Adriana Varejão's *Quadro ferido* ("Hurt canvas") (1992), a key work for the discussion of carnality in painting through medical procedures (suture, surgery, curettage, incision and puncture), which formulates one of the most important series of Brazilian art works of the 1990's⁴¹. Art, for Antonio Manuel of *Urnas-quentes* ("Hot-urns") (1968), Hilal and Varejão can be an operation of "violence against violence" a term first used by Michel Foucault⁴².

IMAGINARY FATHER

Hilal's work evolves around the phantasmatic-plastic construction of the possible imaginary father figure. The father's figure has a binary value: the exercise of both protecting and prohibiting (castration) functions. Hilal learned with Joyce, via Lacan, that the father's absence is a determining factor in the etiology of the subject's structure. According to Lacan, the fact that the concept of Oedipus complex was built from a literary work doesn't mean that psychoanalysis has something to say about Sofocles. Nevertheless, this is not the point, for it is not the critic's role to establish the etiology of the artist's psychical structure, but to try to understand how his work is built with empirical data taken from his experience, theoretical, aesthetic and formal elements and language materials.

"Today I understand that by drawing there is the possibility of inventing myself, of building and structuring myself. I acted urged by the desire of natural survival, intuitively I entered in a relation with an expressive possibility (Art) that sheltered me and conducted me to the world"⁴³.

Lacan says that the work of art "per se is verified most explicitly with that which is always and everywhere: obscenity"⁴⁴. Hence the twilight and the hollowed structure of *Seu Sami* ("Mr. Sami"). One may admit that these works by Hilal Sami Hilal perform a metalinguistic role because they aim toward the discussion of the artist's own identity

as a subject who produces an aesthetical fact – and this subject is the artist who deals with his personal experience through his artistic production. When Lacan states that "there is no metalanguage" or that "there is no language of the self" in the psychoanalytical context⁴⁵, what interests to a critical perspective is the interpretation of the aesthetical fact that, on the contrary, reaffirms the metalinguistic disposition of the artist.

Hilal recognizes the challenge and the difficulty of his project in relation to these ideas, by mentioning that:

"[...] toward the real (granting it as a possibility) we can alter the symbolic and thus build new meanings. As an artist, I find this possibility wonderful (speaking like that it may be seem easy...)"

NAME THE FATHER

The work indicates the face and names the father. In a *corpus* of works where the search for the father is dense movement, this work is, therefore, a kind of certification that his real father, in Lacan's terms, coincides with the biological one ("pater semper incertus est"). The other form of this certification is drawing. In dozens of preparatory studies for *Seu Sami* ("Mr. Sami"), Hilal makes an exhaustive series of drawings of a masculine head that goes from a self-portrait to the father's image and vice-versa⁴⁶. There is little difference between the outlined silhouettes. Without face, one is the other. One identity takes shelter in the other. "I'm he", could be the effect of the certification of paternity. This is the first meaning of this work: the real father is kept in obscurity (here, the space between the two *Rooms* is the space of that uncertainty). This region of the imaginary is the "obscene". In Lacanian theory the real father is the one who, being *said* to be the real father of the subject, is, therefore, an effect of language. An operation of the artist consists of indicating and performing the act of nominating the real father through visual language and inscribing him on the imaginary plane⁴⁷. By writing on the photograph, Hilal defines that excess of presence is the significant exhaustion. The photograph turned into an insufficient memory, an incomplete document of which Gerhard Richter also talks about, in parallel to the problematization of photography proposed by Barthes. For Hilal, the photograph does not replace the father's absence, does not fill the lack, does not requalify the

vacancy. This photography only exists as a deficit. It is necessary to make explicit, through writing, what the image is unable to say. By producing the loss of the photograph's *punctum*, it is transformed into a writing field of the imaginary plane. "This is a psychoanalytical exhibition because I'm nominating", concludes the artist⁴⁸. Hilal's strategy is not only the construction of layers of significant that could materially expose the absence of the father in form of art. By defining the very title of the exhibition, Hilal fulfills his goal, with great power of dissemination and social inscription, of naming the father: "*Seu Sami* ["Mr. Sami"] is the affirmation of my father's presence through the other. It is another person calling for him"⁴⁹. The artist's lot was to write the name of the father and the book.

INITIAL WORKS

Once presented Hilal Sami Hilal's relation with Lacan, the conceptual basis of the installation *Seu Sami* ("Mr. Sami") (2007), his work may be seem from a succinct historical perspective. The artist began to work with art in 1970 using drawing and watercolor. Neusa Mendes describes Hilal's interests in this first phase: Espírito Santo's landscape, Indigenous culture, Portuguese tiles and exchanges between Occident and Orient⁵⁰. In 1973-74, he enrolled in courses offered during Festivals in Ouro Preto, studying with Marília Rodrigues (metal cut) and João Quaglia (lithography), and in Diamantina, with Marlene Trindade (fibers). Nevertheless, the practice of engraving didn't develop further due to an allergic process. In 1976, he concluded his undergraduate course at the Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)⁵¹.

The artist received a first lesson on "material awareness" in his own house. His mother, Adélia Cury Hilal, painted flowers and produced Rembrandt copies.

Remembers Hilal:

"I recall the great pleasure and concentration that [the mother] showed when painting, and the admiration she nurtured for Rembrant and Vermeer. And also when she asked me to buy oil paint, with curious names like Prussian blue, *vessie* green, *brûlée* Siena and Veronese green".

"The household; the kitchen has always been and continue to be a key place in my life", Hilal says about his childhood.

"[...] I woke up with my mother asking me what I wanted for lunch that day. Like a king, I uttered my wish and everything was done. I was also raised by my adorable cito Zoe (cito = grandmother in Arabic), who truly was one of my father's cousins. Female presence, household references are constitutive of a childhood structure".

These household references anchored in the presence of the household chores attributed to women within the family's structure still resonate in Hilal's work. About his mother, he speaks of bread as sculpture and of the pleasurable way of mixing kibbe dough using the hands. It is a cultural issue, but no less feminine in the household universe. Here Hilal could be put side by side with Ernesto Neto's consideration about the manufacturing of his works:

"[...] my work has a lot of femininity, [...] perhaps it is a treasure, to make something out of a feminine practice like fabrics and laces and etc but with a masculine hand... I believe in a masculine-feminine continuity. [...] I believe that in the bottom we are all part of this polar continuity..."⁵².

Coming from a different perspective, Hilal Sami Hilal's production also participates in other historical construction. It is inscribed in the history of emptiness, a tradition dominated by women in Brazil: after being introduced by Lygia Clark, it gained new meanings with Mira Schendel and Anna Maria Maiolino and is requalified by Hilal as this vacant place of the father.

Hilal Sami Hilal has always called the attention of the critics for the material aspects of his work. Some critical essays notice it and aim to classify the sophisticated material quality of his work. In his analysis of the series *Tapete voador* ("Magic carpet"), Casemiro Xavier de Mendonça observed that, in his ascesis, Hilal belongs to that group of artists who value subtle and precious objects, like Michael Bütthe⁵³. On his turn, Carlos Scarinci detects traces of Symbolism in Hilal's production, that, remitting to *art nouveau*, indicates "a taste for a patient handcraft the employs almost precious materials, and even gold, in search of an incandescence able to contrast with the pure colors of painting"⁵⁴.

ARCHEOLOGY OF MATERIAL WILL

The work *Leão e dragão* (“Lion and dragon”) (1986) articulates rag and precious metal, cotton rag paper and gold leaves. The title, taken from Hilal’s signs in the Zodiac and Chinese horoscope, ends up making explicit his personal connection with the material of art. Before going any further in the analysis of Hilal Sami Hilal’s books, it’s necessary to understand the dimensions occupied by materials in his work. Paper is Hilal’s paradigmatic relation with the material aspects of production. He evaluates his relation with this material:

“Paper has always been present in my work, which was graphite, watercolor and engraving. Handmade paper began in 1977, with a French friend, who I met in the Zen Buddhist monastery here in the State [Espírito Santo]. She knew Celeida Tostes’ handmade paper technique at Parque Lage”.

Throughout these three decades, Hilal Sami Hilal developed a consistent work marked by an especial sensibility in relation to materials. Shape is generated through physical act oriented by given concepts and principles. Its production is a significant field that is developed as a network of material issues that are permanently intercrossed, demanding an archeology of production that may extract and weave the fabric of meaning.

For Hilal, paper is at the basis of his cultural origin. Invented in the 2nd Century in China, paper arrives in the Middle East in the 8th through commercial routes. Once there, its production, which started in Baghdad, had spread to Damascus at the time of the First Crusade in the 11th Century. In this way, the Syrian origin of Hilal’s family allows him a historical identification with paper as a revolutionary condition for the development of Western knowledge. In the Middle East, paper’s technology was improved by the replacement of the bamboo used in China for papyrus. In 1120, the Arabs settle the first paper factory in Xavia, present day Valencia, in Spain. Consistent with the idea of cultural identity, Hilal narrates a determining episode in his trajectory:

“The papers were called *Tapetes Voadores* (“Magic carpets”) by Casimiro Xavier de Mendonça. For me, they were only papers (support) for my painting. With the text he wrote for my exhibition at Galeria Usina in 1986, I could better understand my

own conceptual process and move toward this archeology. It became clear to me something that was so impregnated that I hadn’t enough distance to identify”⁵⁵.

Paper is Hilal’s very writing and not only its support. It is its body, not its recipient. “Main issue of making – the possibility to unify the gesture: calligraphy/text to matter. The communion takes place directly”, clarifies the artist.

Paper also allowed Hilal an experience of symbolic traffic and negotiation between the mystical systems of Orthodox Christianity, Islamism and Zen Buddhism. The artists reveals:

“I think in me there is a great syncretism between the Arab world and Zen. My connection took place with Cristiano Bitti (Daiju Monk) in the beginning of the 70’s when he tried to create a community on the top of the hill (an area given by his father). The communities did not survive, but the Zen Buddhist monastery did. Zen Buddhist Monastery of Morro da Vargem – Ibirapu – ES”⁵⁶.

Hilal’s studies on paper in Japan took place in 1981 and 1988, and he first traveled due to an invitation by Cristiano Bitti to visit Japanese paper workshops:

“[...] I was housed in monasteries and directly experienced local culture. In 1988, I returned to Japan with him and Thais and visited new paper workshops, where I once again experienced Japanese techniques of artisanal paper production. During this period I more or less practiced Zen meditation, but our home was transformed into a beautiful and cozy Japanese house, with tatamis and the whole thing. We were a branch of the monastery. Good times. Therefore, Zen is the main responsible for my meditative practice of paper”⁵⁷.

Once again allowing Hilal himself to describe his understanding and interpretation of this paper production in the Orient, he resumes saying that:

“In Japan, the technique for paper production – washi – is connected to Buddhism and is the same in the whole country (important: there is no room for new experiences, and the same fibers have been used for centuries – kozo, mitsumata and

gampi). The sophistication is amazing and nothing is easy. The movements for fiber gathering are waves that create determined interlace that aims at resistance and good mechanics. Drying is totally Zen. They employ an adhesive (tororoaoi) used to separate the leaves, which are placed wet one on top of the other during production. It is unbelievable. Later they are pressed all together and then a specialist, with remarkable skill, separates one by one. All papers are identical are very thin. It looks like an impossible operation. To make paper, whether the place or technique, is always very moving (pure spirit). Unfortunately the secular Japanese workshops follow practical demands, meeting market commissions, dissipating the enchantment of this magical experience”⁵⁸.

BACHELARDIAN

Hilal Sami Hilal’s work is not produced only with traditional materials (like watercolor or graphite) or under the monopoly of paper. We are dealing with an artist of “material imagination”, the manner how imaginary labor is embodied to produce visibility. Hilal “material will” is found in the making of paper, in the writing work on the metal sheet, in the corporeity of the letter, in twilight. “I work on paper, creating a network departing from contact points”, he says⁵⁹. His writing is made of “unpretentious, direct gestures”, as Hilal uses to say. All matter adheres to the instance of the signicant. “Quality is that we know of a substance”, says Gaston Bachelard⁶⁰. Hilal’s *Chorinho* is formed by thousands of little drops of warm glue. Subtleties of the imaginary. The work *Plasmas* (1989) are small plastic pillows filled with glycerin, pigments and metals, containing objects brought by the family from Syria, a leaf of the tree under which Buddha was born. *Plasmas* conjugates the universe of Hilal’s spiritual references. Exemplarily, the material will and the cultural focus of Hilal’s *Plasmas* weave the inputs of Brazil, the Arab world and Zen principles.

Hilal knows that an artist is not an image producing machine like Parnassian poetry imagined, according to Oswald de Andrade’s allegation in his 1924 *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (“Manifest of Pau-Brasil poetry”): “Only a verse making machine was not invented – we already had the Parnassian poet”; or the Concretist art of the 1950’s. He knows that materials make a spiritual, emotional and technological inflexion of the

artist is his condition of a subject of language. Neither the phenomenon of language invention may be exclusively explained by the notion of the artist as producer in the terms of Walter Benjamin’s cultural criticism, so relevant for the understanding of artistic production within the structure of capitalism. Conclusively, Neusa Mendes synthesizes with precision some of Hilal’s material operations in series like *Tapetes voadores* (“Magic carpets”) *Transição* (“Transition”) and *Textos* (“Texts”) and analysis its formal results:

“[...] The works created by the artist go from the most thick to the rarified. The strong materiality of some works and the almost transparency of others – in the borderline of being a shadow – bring a particular flavor to this network of signals that, in limit situations between drawing, sculpture and painting, aims to speak about body and soul, tradition and contemporaneity, the visible and the invisible”⁶¹.

In September 2007, during the final development of the works for this exhibition, Hilal was reading *The poetics of reverie* (1961) by the philosopher Gaston Bachelard⁶². Hilal Sami Hilal has always understood that more than a “dialectical adventure” – a political Merleau-Ponty term – his work was constituted by a dialectic of reverie. The ontology of Bachelard’s childhood is of interest for the son engaged in the problematization of the father’s absence.

“By dreaming with childhood, we return to the abode of reveries, to the reveries that opened the world for us. It is such reverie that turns us the first inhabitant of the world of solitude. And we better inhabit the world when we inhabit it better like the solitary child inhabits images”⁶³.

In this way, that read book consigns a validity of durable character of another order, different from Lacanian psychoanalytical theory, for the labor on the Name-of-the-father and on childhood as a work of the imaginary. While Bachelard deals with resting reveries⁶⁴, Hilal insists on that which never calms down or can be repressed: the exploration of the whole extension of the father’s absence.

The philosopher could welcome the whole material memory of childhood, the dough for bread and kibbe in the kitchen of Syrian immigrants in Vitória, valuing it as a wish on the world. Clay, bread, Eucharistic Host, kibbe, paper, drops of warm glue compose

the material universe of the reverie of mass and softness, discussed by Bachelard in *Earth and the reveries of will* (1947)⁶⁵. The notions of material imaginary and material will demonstrate the affinity between Hilal's praxis and Bachelard's phenomenology of matter, well beyond such childhood dimensioning. "When experiencing in the work of a matter that curious condensation of images and forces, we live the synthesis between imagination and will", concludes Bachelard⁶⁶.

The *homo faber*, and Bachelard could be speaking of Hilal, does not abdicate the drive to work, field of experience with soundness, the malleability and the time specific to matter, whether it is extremely hard or soft. Matter would reveal the strength of the artist. For this reason, before anything, Hilal's work is a celebration of the act of making. Physical action on the world's matter implies impregnating its poetical objects with art history references, psyche memory, the action of libido, the phenomological statute of the act of making (according to Bachelard, the dimensions of will), theoretical aspects of psychoanalysis (with special interest for Lacan's thought), the idea of writing and Christian, Islamic and Zen mystical values. For this reason, each work may be seem as a poetics of singular construction of a discourse that articulates meanings. "The work is like a musical score and as if I was writing a rhythm", says the artist. Hilal's strong matter is the substrate of writing. If Hilal's work is a *poiesis* of emptiness, *ipso facto*, matter can never fill it, but must find consolation in being only a physical notion of that which is immaterial territory. This is the work's paradox. "Matter starts to speak, not only to show itself". That is, for the artist, only matter in a state of writing will be able to nominate.

THE MIDDLE EAST AND THE "BRAZILIAN" ISLAM

In a complex network of cultural relations, the work of Hilal Sami Hilal is a significant chapter of the contribution of artists of Arab origin to the cultural formation of contemporary Brazil. Historically, this group includes, besides Hilal, Antonio Maluf and the rigorous mathematical color, Eduardo Sued, Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Larissa Franco and other in visual arts. In literature, there are Antonio Houaiss, Raduan Nassar, Wally Salomão and Milton Hatoum with his *Relato de um certo Oriente* ("Tale of a certain Orient") (1989).

Hilal Sami Hilal talks about the difference he experienced during his childhood in Vitória between his Syrian family and the whole social fabric: "Our customs at home

sharply contrasted with external habits, on the streets with my friends. At home, Arabic was the dominating language and alimentary habits were 98% Syrian". For Hilal, language has a value similar to Hatoum's, who says that:

"[...] above all, the notion of country is related to language and also to childhood. The think that most marks a writer's life perhaps is the landscape of his childhood and the language he speaks. I remember, about the dilemma: speak Arabic or Portuguese, that my mother insisted that I should speak Portuguese, because the language is the country"⁶⁷.

Hilal's art is his own tale of a certain Orient:

"Arabic today sounds for me like pure emotion and a lot of fondness. When I traveled to Syria in 1995 and 1997, I was quite moved and also impressed how the Arabic words came up and woke in me a distant and massive reminiscence"⁶⁸.

By calling *Tapetes voadores* ("Magic carpets") the series of papers, Casemiro Xavier de Mendonça in 1986 stressed the plastic relation of Hilal's work with Arab culture⁶⁹. In the unfoldment of Hilal's production, the Arabic language assumes a determining presence as "work/language", impregnated by the writing of language as a spiritual dimension of Jakobsian significant. Mendonça's critical opinion happens between Hilal's two trips to Syria in search of his spiritual roots.

The Middle East is the nest of the three great monotheist religions, Judaism, Christianity and Islamism, impregnated by common spiritual and ethical principles and by aesthetical views of convergence and divergence in their sacred books: the Torah, the Gospels and the Koran⁷⁰. Therefore, the Middle East is not just one, but a labyrinth of symbolic systems. In the archeology of Hilal's work, one of those shared principles is the Word as the main vehicle of connection between Man and God. It's the word – and its diction as nomination – that also connects Hilal to Lacan's psychoanalytical theory. The emptiness occupied by the father's absence finds its correspondence in the site of the Moslem contemplative soul at the center of "emptiness", which reflects Divine Unity and is reflected in its raw state by Islamic sacred art, as described by Seyyed Hossein Nasr⁷¹. Thus, distinctive layers of meaning are settled in Hilal's archeology of emptiness.

In Rio de Janeiro's Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) there are two small books containing handwritten verses of suras of the sacred Koran. Brazil was already Moslem for several centuries. It is possible to establish a historical logic connecting these manuscripts and Hilal Sami Hilal's work. The books of IHGB's collection were used by Malian slaves of Islamic faith. Although the Arab influence in Portugal was transferred to Brazil and renewed with Middle Eastern immigration during the 20th Century, these two books are the oldest Islamic relics in Brazil. Hatoum has been recovering the memory of Moslem religious ethics in Brazilian spiritual fabric, as an identity search in *Dois irmãos* ("Two brothers") (2000). "Moslem religiosity is like that, it is not present only inside the mosques, it is above all expressed in daily life", observes Hatoum⁷².

In Hilal's generation, a certain segment of Sandra Tucci's work was associated to Sufism, which today is related to Sunni Moslems⁷³. Larissa Franco's engravings produces visual synthesis of sacred texts or represents some religions, including Orthodox Christianity of Byzantine origin and Islamism, as well as Sufism⁷⁴. The idea of writing, implicit in the practice of ornament, links some of Hilal's works to the Arab-Islamic calligraphic tradition, with its symbolic and spiritual meaning. It also carries the sense of cultural resistance of a son of Syrian immigrants. We find references to the issue of ornament in the phase when the artist settles some decisions that will mature his work and grant to it a singular profile: "That was when I reconciled with my ancestors and started to work the issue of gesture and ornament" Hilal reveals to Neusa Mendes⁷⁵. Angélica de Moraes⁷⁶, like Casemiro Xavier de Mendonça and Neusa Mendes, identified Hilal's work as a bridge between Eastern and Western cultures.

Even when Hilal avoids stressing a more direct relation with Islamism, since this was not the religion of his parents, he does not deny more archeological instances like the Islamic influence in the Iberian Peninsula and the contamination between religions in the Middle East. Besides, Arabic calligraphy, with its dimension of the spiritual notion of ornament, is fundamental for Hilal's work. Ornament, for the artist, is a network of meanings. One of the main references of Hilal's studies is the book *Calligraphie arabe vivante* by the calligrapher Hassan Massoudy⁷⁷, which is amply illustrated by calligraphic texts of Koran's writings, texts with special graphic format (in an Isfahan mausoleum, in 1303⁷⁸), like the ways of writing the sacred name of Allah, the integration between calligraphy and the architecture of mosques and texts of prayers in these temples. It is possible to draw a direct relation between these calligraphic manners in simple works like

Palavras-corpos ("Words-bodies") from 1996, in which one may read – in one of them – the words "body" and "soul"⁷⁹, as in the case of the modern calligraphy of Mohammed Abd Al-Aziz Al-Rifai: "isn't goodness the fruit of goodness?" (1925)⁸⁰. The very imaginary architecture of *Seu Sami* ("Mr. Sami"), with its semiotic mantles, is a parallel to mosques, with their direct integration of Koran's texts in the space of the religious monument as part of their symbolic discourse.

CALLIGRAPHY AND ORNAMENT

In Brazilian art, ornament is a pictorial motif for artists like Guignard (as in the canvas *As gêmeas (Lea e Maura)* ["The twins (Lea and Maura)"] (c. 1940), who captures in printed stamps a whole affective universe of Brazilian cordiality. Beatriz Milhazes' pictorial rhapsody with Brazilian motifs results in a rigorous structuring of color that seems to be random to a less attentive regard. For Milhazes, ornament is the driving force behind the structure of her painting:

"My main interest has always been chromatic organization, but today I recognize that the chromatic movement that interested me didn't come from the 'laws' of color or from the plastic universe in general, but from ornaments and daily life topics"⁸¹.

Caetano de Almeida, on his turn, creates tensions between industrial patterning, which follows a geometrical order, and a short-circuit or rationality in order to establish a disturbing crisis of Beauty. Larissa Franco engraves structures of abstract spiritual contemplation. The pattern of colonial tiles in Adriana Varejão's production of the last decades points to a long parallel with Hilal's production in his silent Espírito Santo retreat. For her, ornament is inscribed in painting scatology (tiles, tattoos, botanic illustration, crockery, maps, surgical pattern and other themes). For Hilal, it implies a complex cultural fabric, which can't be articulated through a formal approach. Here are juxtaposed notions of religion (in its etymology, a word derived from the Latin *religare*) and of the psyche effort in the realm of the R.S.I relationship with emptiness. Hilal's ornament, thus, sculpts and weaves immaterial dimensions. Perhaps due to its libidinal economy, mystical value and imaginary labor, Hilal's work – systems of abandonment – participated of the exhibition Radical Lace & Subversive Knitting at New York's Museum of Arts and Crafts⁸².

The interest for the sophisticated calligraphic inscriptions in mosques and the semiotic mantles in *Seu Sami* (“Mr. Sami”) reiterate some architectural topics in Hilal Sami Hilal’s work. The mantles function like a moucharaby, which Lucio Costa transformed into the *cobogó* of 20th Century Brazilian architecture. The latticework in the windows of Arab houses dimmed the intensity of light, allowed the circulation of air, ensured a inner tranquility and an outside view but, above all, symbolized the private space in opposition to the public. *Seu Sami* (“Mr. Sami”)’s mantles counterpart the son’s personal investment in search of the father.

According to Massoudy, during the 13th Century flourished the style Koufi, a geometrical calligraphy that unfolds like a mesh under a rigorous mathematical calculation, as seen in the mosque of sultan Mouayyad in Cairo. Hilal’s writing here is closer to the non-canonical Islamic calligraphy of the Maghreb in North Africa and of Spain from the 13th to the 18th Centuries⁸³. The formative modules of Latin letters carries a fashion of thinking focused on the whole of writing and not on each individual word. In this way, body and soul are a single writing in a *Palavra-corpo* (“Word-body”). Hilal’s drawing in *Seu Sami* (“Mr. Sami”)’s mantles and others alike carry certain over-all aspects of Jackson Pollock’s paintings articulated to the dynamics of Arab calligraphy and to the logic of the *ligatura* between letters as a notion of rhythmical continuity. For his writing, nevertheless, Hilal opens types like a Renaissance typographer, but plans the network-structure of *Palavras-coisas* (“Words-things”) in alignment with the 1925 writing of the modern calligrapher Mahmoud Yazer in the Thoulthi style (see images).

The very notion of calligraphy as art drives Hilal’s works to weave gestures like those found in ancient writings or in Massoudy’s calligraphied page entitled *Liberté* (c. 1980)⁸⁴. Hilal Sami Hilal says:

“Calligraphy in my work is presented allied to gesture and matter. The line, as an expressive element, runs through space like in Arab calligraphy, from right to left, and it is curious because rhythm does not happen in the other way around, the cadency demands this direction”.

The time of writing, the rhythm, cadency, regularity, continuity of calligraphy, the scenic presence in religious venues, the rationality of the gesture and the organization of forms interest Hilal. For him, the notion of arabesque does not arise from the refinement

of ornaments as a compensatory mechanism for the prohibition of representing any human figure. Arab calligraphy, in its Islamic context, carries the prohibition of representation. Hilal’s calligraphy carries the silence of emptiness. In this way, a clear evidence of Hilal’s relation with Islam’s spirituality is the interest for the arabesque, a product of Moslem art. The complex decorative character may reflect forms of animals or plants, or produce patterns that indicate the Islamic *ethos*. The field of meanings of the arabesque should move beyond the visible world of matter, toward Allah’s infinitude.

Hilal reflected on his operations with arabesque aesthetics:

“I really like to appreciate the whole Arab aesthetical arsenal. I have some books about architecture and objects and others about calligraphy only. In Brazil, the works on tiles impressed me a lot. Arabesques are not born on purpose; there is no interest in ornament; they just happen. It is as if I had my eyes closed, guided by some kind of music. This procedure started in 1993. In my work, I don’t consider the arabesques as ornament. I put myself in a meditative disposition where the line’s reverie takes over me and I let it carry me, and perhaps a revelation will take place. [...] The labyrinthical line builds the plane around the lack. For me, it is a page of some text”⁸⁵.

THE AXLE OF WRITING

A material struggle between the concepts, their spiritual framework and their empirical psychical dimension takes place in Hilal’s imaginary. Writing “takes a shape”, not in things, but in the writing of the book. The range of his writing patterns is vast: blots incorporated by chance, traces, signs, signals, letters and their sounds, words, names, sentences, pages, books in their different shapes and forms of being in the world and in the library; all this will be directed in the semantic course of the artist in his condition of psychological subject that grants form. The binding of a book may be the diagram of logical sequence that converts the work into a chain of significant. A certain Hilal operates his axle of selection in writing. A mantle with calligraphic arabesques, a ruined metal sheet, a bunch of papers covered by tears, a large installation of casts, shadows and mirrors as places for the regard, a letter lost in space; everything deplores a lack. Matter, geometry, ornaments, writing, word and paper craftsmanship are gathered as a semiological flow in the stream of language.

“The works are built with the most basic and fundamental expressive materials: point, line, plan e space as support”, adverts the artist. Hilal Sami Hilal’s semiology demands attention to the life of existentially cast signs. In Hilal’s symbolic fabric, there are no knots, but, according to him, crossings and meeting points. Or their lack. The semantic field locates the regard in fields of transit: in-between places, holes, topology of the public and the private, paper *cobogós*, metaphors, memory operations, the almost figurative, copper carved letters by acid. To write the absence is a complex and painful act, hence the *Sala da dor* (“The room of pain”) and the demand of *Matrix*, *Livro redondo* (“Round book”) (the sphere), *Eco* (“Echo”), *Atlas* and *Globo* (“Globe”).

For the production of this fragile writing, Hilal cogitates a cultural origin that could certify his own origin – violently engraving on the blind metal sheet through a corrosive process with iron percloro: “My mother talked about some uncles who were goldsmiths. Perhaps jewelry was my source”. In the artist’s memory, this father does not produce, but the mother makes bread and kibbe, paints and comes from a family of artisans. Hence the relevance of making for the *homo faber* Hilal Sami Hilal. The work is the place of failure in an essential relation of alterity: son and father. The writing’s corporeity thus demands a phenomenological interpretation more than an intervention from a theory of communication.

In *The visible and the invisible*, Maurice Merleau-Ponty deals with the carnality of language, the carnality of History and the carnality of the world⁸⁶. Hilal’s *Palavras-corpos* (“Words-bodies”) take on such carnality without any other intermediary materiality for support. In his phenomenology of perception, Merleau-Ponty approaches the reversion between the subject of perception and the thing perceived by the senses. From a phenomenological perspective, one could speak of the carnality of writing in Hilal’s work. The subject both touches and is touched by writing. Hilal operates with the reversibility of the Other’s body that touches the book. He does not invoke witnesses or participants. In *Seu Sami* (“Mr. Sami”), is the other who says to nominate the father and to deliver him from absence.

BIBLIOTAPH

In two decades, Hilal Sami Hilal’s poetics of emptiness converts the father’s absence into a writing producing positivity. His books are *produced* by difference and lack. Limitation

as potency is the driving force of the intense material effort of *Seu Sami* (“Mr. Sami”) ⁸⁷. The poetical discourse takes place in the wound of lack. The work called *Biblioteca* (“Library”) (2003-2006) is a metaphor of Hilal’s visual *corpus* until then. It is the abyss that may contain Hilal’s whole work and his whole nomination effort. In this exhibition, in the room setup as a library, Hilal does not employ a monumental scale like did Anselm Kieffer in order to convey the sense of oppression caused by accumulated knowledge. In difference, Hilal’s book has an *exact* dimension. *Sherazade* has a variable measure. *Atlas* requires an extensive gesture – an arm length – as an anthropometrical measurement of the reader. Hilal has constituted the place for writing the name installation-books (loosen leaves) and books bound in fine metal sheets. In the book’s phenomenology, the rough pages eaten by acid propose a haptic writing: the possibility of touching Mr. Sami’s absence. The Lacanian subject engages himself in the significant form. Hilal’s books wait for an active perplexity⁸⁸. At last, the artist obliterates the split between seeing and reading as established by J.-F. Lyotard in *Discourses, figures*: “to read is to listen and not to see”⁸⁹. Hence, the insufficiency of the sonority of the *Palavra-corpo* (“Word-body”) “a e i o u”. Writing needs a plastic-poetical body, from the sphere to the infinite.

GLOSSARY OF NAMES

In the exhibition *O sal da Terra* (“The salt of Earth”) (2003), Hilal installed dozens of loosen leaves (*Matrix*, 2003) and open leaves hung on poles like flags (*RH*, 2003) on the wall. In Hilal’s *bibliotheca*, this is the place of the name. “There are planes constituted by names of family members and friends (never enemies)”, says the artist. To name turns books into networks of subjects of symbolical order: the wife Thais⁹⁰; their children Orí and Mira; Adélia e Sami (parents); Zoe (grandmother); Annette and Moacyr (Thais’ parents); Nádia, Minerva and Samir (Hilal’s brother and sisters); June and Tamara (Thais’s sister and niece); friends (Gilson, Fabio, Marcelo and others); assistants (Pedro, Ricardo and others); honored (Hendrix, Debussy, Ravel, Tom Jobim, Freud, Lacan, Brazilian visual artists); and random names⁹¹. Hilal went through a transformation during the preparation of the present text: “I explicitly wrote the names of my family members, specially daddy’s name (Curiously you’re giving me the opportunity to call my father daddy)”⁹². To nominate – naming is a plastic fact in writing – grants order to the flux of Beings. For this reason, writing carries the vigorous pressure of life’s drive.

Open on a copper leaf, writing forces the regard to question the place of the Self in the network of meanings. Three operations indicate that to nominate is not to produce neutral onomastic lists.

The category “honored” is a dispositive in search of Lacanian “weak father”. The processes of nomenclature structurization in *Matrix* and *RH* are close, but do not coincide with Richter’s *48 portraits* model, which searches the imaginary father in public figures with symbolic power in encyclopedias. *Matrix* and *RH* are preparations for the great turning point of the sun in *Seu Sami* (“Mr. Sami”). The Name-of-the-father, in the process of Lacanian theory, becomes the fundamental significant that allows the emergence of signification, granting identity to the subject (named and positioned in the symbolic order) and establishing the Oedipal prohibition – the “no” of Oedipal taboo. Hence Lacan’s name in the work. The category “assistants” (Pedro and Ricardo) indicates labor: the title *RH*, a Portuguese short for “human resources”, alludes to the working force in the production process. *RH* remits to the historical Hollerith cards that computed the census of US population. They were cards perforated in code BCD (Binary Coded Decimal), read through holes. Hollerith cards were used in business administration. In the trail of punctured cards, the pierced leaves of *RH* point toward both the working force and surplus-value in capitalist production process. In *Matrix*, the name Braille does not refer to the writing for the blind or to its inventor, but maintains the poetics of Hilal’s meanings: Braille is the name of his blind dog and therefore is blindness itself. Hilal problematizes Lyotard (“to read is to listen and not to see”). In his phenomenology of senses, neither to read nor to see guarantee an understanding of the world, but include the hypothesis of the phallacy of perception. The examples justify why, in *The prose of the world*⁹³, Merleau-Ponty arguments that the subject is captivated by his personal name. Hilal’s *Livro dos nomes* (“Book of names”) is the index of these subjects in process of being constituted by the name. In *Flesh and otherness*⁹⁴, Claude Lefort adds, in a commentary on Merleau-Ponty’s arguments, that before the Lacanian mirror phase (the discovery of corporeal unity by the child) the encounter with the name takes place, an experience that determines the beginning of a new relation with otherness. Hilal politicizes the relations of otherness and involves the spectator in his investigation. In the copper books, he understands that the haptic character of writing conduces in his touch the warmth of the spectator’s body to the written name of the Other. This is not a dactyloscopic identification, but stages the meeting between father and son.

The epidemic of names that neutralizes identification is not enough. The frailty of the leaf brakes and disperses all names. Slacken, names and letters are atopic ruins – homeless names – and the self’s errands in abandonment. It is the diagram of the impossible cohesion in the social sphere. The primal constitutive hostility of human beings puts “civilized society” in permanent risk of disintegration, as Freud noticed in *Civilization and its discontents*⁹⁵. The loosen element flees from consignment through archive. Therefore, it escapes obliteration, escaping from the *mal d’archive* and its process of accumulation and capitalization of memory⁹⁶. Even if torn apart, the name is better off when visible. The book is like the father: it is better off fragmented than lost or absent.

SPHERICAL BOOK

Leaves and names mingle in the yarn ball of language. The sphere of language is a ball made of letters-names about to roll. In this effort, it operates the potency of the idiom in a dialectical process of individualization and de-individualization of the subject. Hilal’s spherical book proposes an phenomenological approach with comparative trends in literature, art, astronomy, philosophy and psychoanalysis. Hilal’s *Livro redondo* (“Round book”) (2005)⁹⁷ is a solid geometrical form formed by sheets with names and displaying a continuous and closed curved surface in such way that all points are equidistant from the center. This book sustains the dialogue with the infinite dealt by Jorge Luis Borges in his short story *The Aleph* (1949): a point in space (the Aleph) contains all other points. Who looks at it can see the whole universe, from all angles, with no distortion. The *Livro redondo* (“Round book”) is a sphere in dialogue with poetry and the neo-concrete book. The driving force of the poem, says the neo-concretist Ferreira Gullar, is the word itself. For Hilal, the driving force of the book is the name. In order to understand certain connections between Hilal and neo-concretism, it is necessary to quote the poet Reynaldo Jardim, who defined neo-concrete poetry in the following terms:

“[...] a single and unique first state, a fact with no unfoldment, no sequence of action, expression of a single global and total take, integral object, not divisible, not foldable, but whole in each phase of such unfoldment, vital impossibility of history, anecdote. Sphere. Neither before nor after”⁹⁸.

The body of the *Livro redondo* (“Round book”) is “a single thing” says Hilal. The “spherical” statute of Jardim’s poetry is the spherical form of Hilal’s book of a permanent experience of the present.

“I search volume, but it always comes through the plane. Even the sphere comes through an flattened plane”⁹⁹. Hilal’s symbolic geometry invokes comparisons. Cildo Meireles’ attack against Cartesian rationalism and Euclidian geometry takes place through a subtle short-circuit of knowledge tools. Against an *ocularcentrism*, Meireles insistently repeats that to see is not a guarantee of knowledge. With the work *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* (“The difference between the circle and the sphere is the weight”) (1976), formed by balls made of circles of crumpled paper, Meireles elaborates a visual equation: “reality minus reality representation equals weight”. It is the passage from the compass to the balance in the metrological short-circuit of this artist’s work. The spherical quality of Hilal’s book is the crisis of its legibility: solid is one (“a single thing”), he insists.

For Julia Kristeva in *Black sun*, melancholy is the symptom of asymbolia¹⁰⁰. The melancholy of Sami Costaki Hilal and the *Livro redondo* (“Round book”) of his son Hilal Sami Hilal remit to Albrecht Dürer, who places a sphere in his engraving *Melancholia I* (1514). In emptiness Hilal searches the *homo melancholicus*. In this image, the comet and the rainbow allude to Copernicus’ heliocentric world that dislodged the Earth from the center of the universe, of *De revolutionibus orbium coelestium* (1497), which was prevailing at that time, previous to the discoveries of Galileu and Kepler. The magical square (with is constant sum), the geometrical solid (the sphere and the bounded polyhedron¹⁰¹), the balance, the compass, the hourglass are instruments of reason that surround melancholia in prostration in face of the impossibility to organize the world. The compass of melancholia would challenge the impossibility to divide Hilal’s *Livro redondo* (“Round book”) sphere, since each name written on the book is irreducible to geometrical rationality. In Dürer’s conception, the genius fails to articulate imagination, reason and mind. In Erwin Panofsky’s neo-platonic iconological interpretation, Dürer’s *Melancholia* contains an allegory of Geometry, the fifth *liberal art*, as basis for philosophical knowledge. In Panofsky’s notional path, the sphere offers a model of an atemporal method of human struggle. They are not different, from Hilal’s point of view, the sphere is the absence of the father¹⁰². The face of melancholia, involved in shadows, is the disappeared face of Sami Costaki Hilal in the installation *Seu Sami* (“Mr. Sami”).

Hilal’s relation with Lacan’s theory brings us to juxtapose his *Livro redondo* (“Round book”) to Lacan’s text about the derision of the sphere (Book 8 of the Seminar on transference). The psychoanalyst analyses love beyond Freud’s view of a “unifying force”. According to Lacan, drawing on Plato and above all on Aristophanes and on the “astronomic revolution” in order to discuss the derision of the sphere, Kleper built a conception of the universe based on “the properties of the sphere, defined as the form that carries in itself the virtues of sufficiency”¹⁰³. The names of *Livro redondo* (“Round book”) are incorporated as the affective universe of Hilal. “The *Livro redondo* (“Round book”) is structured in itself, its body is a single thing” comments Hilal. In Plato’s *Timaeus*, it is observed that a sphere contains everything it needs inside itself. The list of names of *Livro redondo* (“Round book”) seem to be potentially complete, having as basis the hypothesis of including all, providing they are not enemies. We should not expect an absolute correspondence between Hilal’s work and the texts by Plato, Aristophanes and Lacan, as a mirroring or illustrating process. The sphere, says Lacan “is round, is full, is content”. In Plato’s *Banquet*, Aristophanes discourses on the spherical being, which has a perfectly harmonious movement and is half male and half female. In the articulation of *Banquet* and *Timaeus*, Aristophanes operates the derision of the platonic *Sphairos* when his buffoon speaks about love. The spherical being (the name) inscribed in Hilal’s *Livro redondo* (“Round book”) is wholeness within wholeness, or that which Alfred Tennyson’s poetry perceives as “*sphere in sphere*” (*The Princess*, prologue). For Lacan, the comical mechanism makes a libidinal appeal; it always refers to the phallus. The common ground between Aristophanes (the divisible sphere) and Hilal (the sphere whose body is a single thing) is in the hypothesis of bringing the genital organ to the game. In this both split and complementarily complete sphere, the dimension of analytical love is founded: desire in dialectics.

ATLAS

Hilal Sami Hilal’s work prepares a counterproposal to Illuminism’s Encyclopedism. The artist subverts the notion of “Atlas” and its condition of organizing compendium of cartographic-territorial knowledge in the fields of geography and astronomy. The intention of the *Encyclopédie* (1751-1765) organized by Diderot and d’Alembert was to gather all knowledge spread throughout the planet, to turn its general structure

known to all people of our time, and to transmit it to all in order "to turn man not only more wise, but also more virtuous and happier". Hilal's *Atlas* (2007) disorganizes knowledge and sends the regard toward the geographic unknown, proposing a replacement of reason by conjecture as an epistemological mechanism.

A similar idea of totalization was practiced by Aby Warburg (*Atlas mnemosyne*) and André Malraux (*Museum without walls*). It was also problematized by Gerhard Richter in his *Atlas*, a volume generated by a collection of newspaper and magazine's photographs initiated in 1962. Richter's *Atlas* is the anomic archive for Benjamin Buchloh. It excludes interpretation because it aims to confront the limits and challenges of painting in the age of photographic culture. The accumulation of alleatory images operates in the dialectic between amnesia and memory¹⁰⁴.

Hilal's *Atlas* is a topological compendium whose variety of maps-landscapes unifies the whole around some cartographical ideas. Before anything, the materials of Hilal's *Atlas* are extracts of the very physicality of the landscape. The blots of watercolor on paper sometimes create accidents and astounding atmospheres and sometimes incorporate the fibers of cotton cellulose. "This work is an unfoldment of those experiences with gouache / subtraction (they look like metal engravings)", informs the artist.

Atlas has something of Pirro's Agate that Pliny, in his *Natural history*, acknowledged seeing, without an intervention from art, scenes of Apollo with his muses. Nevertheless, Hilal didn't see the landscape on paper before dealing with the blot, but builds the hermeneutical conditions for the spectator. The artist proposes an interpretative exercise through conjectural thought, because each map establishes a space of projection of the artist and the spectator's imaginary. *Atlas* of conjectures, the book demands the participative way of looking analyzed by Roger Caillois.

The landscapes of *Atlas* do not aim having the affective mystery of the empty spaces of Giorgio de Chirico's metaphysical painting. It isn't either a fantastic or oniric book. Much less they translate the Surrealist extract of nature's language interpreted by André Breton in stones. In order to escape from the demon of analogy before the spacialization of the support through large blots, Hilal conducts the spectator toward homology: Hilal's maps can only represent themselves as the very origin of painting in nature. After all, that which seemed to be hidden was in fact the most evident. A landscape can only have a greater similitude to itself in the condition of a place where the vestiges of the real are found. "The exalted spirit believes then in the point of discovery of all the universe's

secrets," as Roger Caillois put it¹⁰⁵. These secrets are kept in the very matter of paper and pigments. The paper's body is loaned to the landscape. It constitutes the simple and ordained presence of mineral and vegetal elements that form an idea of landscape.

Hilal's *Atlas* is at time a dystopic book and at times an atopic one. It is the book of no places. The only provisory aesthetical affinity of *Atlas* could be drawn with the dense atmosphere of the pathos of Oswald Goeldi's wood engravings. Nevertheless, the darkness of *Atlas* is an imaginary territory contiguous to *Seu Sami* ("Mr. Sami")'s twilight zone. The search for the absent father and for the unrepresentable would qualify Hilal's book as a *nocturnal Atlas*. The emptiness perceived as an *ageography* may arise from the folds of a Leibnizian soul.

G L O B O (" G L O B E ")

A huge volume hangs on space: with its cardinal points and mirroring, the *Globo* ("Globe") "is an annunciation of the great works", notes Hilal¹⁰⁶. It is a symbolic globe formed by a fracturing of space and by the addition of 84 planispheres: each pane is a map. We should keep in mind that Hilal searches the volume that always comes to him through a plane¹⁰⁷.

The volume of *Globo* ("Globe") is segmented in layers formed by four hanging panes. The body of *Globo* ("Globe") is veneered, with 21 layers of four unfilled panes (2 x 2 m each)¹⁰⁸. Hilal elaborates the loss of the globe's spherical quality. The *Globo* ("Globe") is perceived as a virtual geometric solid drawn by light reflected in the whiteness of the paper and by the linear structure. The issue of drawing unfilled volumes by solid lines was raised by Max Bill and reinterpreted in Brazil by Franz Weissmann in the beginning of the 1950's. If the notion of lack persists, now the object is assembled in order to organize the impalpable: light and air. It is the place of energy because the Cubist grid became, therefore, a box of light and air. Hilal says that "the *Globo* ("Globe") was thought to be the annunciation of the room of mirrors"¹⁰⁹.

In each grid, the initials of the cardinal points are inscribed (the Portuguese for N, S, E and W), all out of their correspondent place or inverted. Hilal baffles information. The *Globo* ("Globe") turns evident the arbitrary character of some Renaissance European conventions on the prevailing orientation for navigation. The *Globo* ("Globe") establishes an agenda of geographic un-coordinates and disorientation. The *Globo*

("Globe") and *Atlas* are based on not-knowing, the epistemological question proposed by Georges Bataille. The artist notes that the structure of his *Globo* ("Globe") remits to references of Middle Eastern collars, "in gold, with solid latch and unfilled areas of transparency"¹¹⁰. A new allusion to goldsmithing, the profession of the men of his mother's family. Once again, a reference to the feminine, to the maternal side of this origin and to the presence of the mother in the territory of his absent father.

The cardinal points of Hilal's *Globo* ("Globe") remit to Emmanuel Nassar's work. The connection is the candid fact that historically the Arabs were cosmographers. Nassar's photograph *Bandeira* ("Flag") (2003) exemplifies a visual field with his initials: E and N. They are the artist's initials. Nevertheless, Nassar's signature is not mere narcissistic *cachet* or pure authorial affirmation, but proposes a political deviation for the conditions of art practices in a centralist country like Brazil. These initials may be interpreted like indications of a marginal political-geographical positioning: Nassar lives in Belém, North of Brazil (N) and East (E) of New York, hegemonic center of art production. In his work, E/N is, therefore the place of that which is ex-centric or of that whose meaning derives from not being in the center, from being marginal. The positioning of each letter in the grid varies in each one of the four panes of Hilal's *Globo* ("Globe"). Consequently, its geographical coordinates are dis-coordinated. Working with modules, there is an "infinite of permutations" of forms and inconsistent alterations of the positioning of a geographical point. The idea of "orientation" as a possibility of dis-orientation then is transformed into a possible dimension of not-knowledge, which for Bataille may be the driving force of knowledge in the condition of epistemological challenge. Now, Hilal proposes a dialogue with Joaquín Torres-García. In 1946, Torres-García's programmatic claim – "nuestro norte es el Sur"¹¹¹ – meant an attack against the Eurocentrism of Latin American culture and an emancipatory declaration.

In *Globo* ("Globe"), the place, like a portulan-chart, is defined by the margins and has the eye at its center. Portulan-charts were maritime charts especially organized for coastal navigation. The basis for this cartography depended on compasses. If it deliberately is a Cartesian structure in short-circuit, the meaning of *Globo* ("Globe") is not only disorientation, but also the suspension of the need for orientation through world stationing and positioning, like being in an unknown emptiness.

The unfilled mesh of the new book with metal sheets *Seu Sami* ("Mr. Sami") (2007) also carries no names. It weaves arabesques, the scheme of a globe, the initials

of the cardinal points and holes, in a cartographic effort of describing the place of the father's absence. In *Globo* ("Globe"), the letter O, accumulated by the succession of panes, forms a tube. Hilal proposes his aesthetics of the hole. Lacan talks about the scopic hole of desire (Seminar 23). The hole in the real operated by language: psychoanalysis is the invention of a significant as real. The hole in *Globo* ("Globe") is not a glass, a telescope or any optical device. It is a dispositive to look at that which is inside.

Hilal's cartographic anomy in this work – how could the cardinal points have a moving position? – indicates a relation with the Name-of-the father. Does his *Globo* ("Globe") answer an issue posed by the father's absence and his symbolic role as regulator? How to navigate in existence without Law? Art is the path for the answer.

SHERAZADE

The endless story told by Sherazade¹¹² in *A thousand and one nights* is unfolded in love stories, tragedies, comedies, Moslem tales, and poetry. Labor, book, memory of absence, absence and death are unfolded in Hilal's *Sherazade* as a dialect between the infinite and the finite. The artist says:

"To associate Sherazade's name to the work was very positive because the story talks about the unacceptability of so many deaths and about the struggle for survival. In this case, I like to think about my existential condition, in which expressive possibility (Art) sheltered me, made me viable as an individual / subject / person".

His *Sherazade* is not an illustrative translation of the original, but a reflection on time departing from name. Jorge Luis Borges included his essay "The translators of the 1001 nights" in his *History of eternity* (1936). Ahmed Hasnaoui raises the challenge for both Sherazades by stating that, in Arab-Muslim philosophy, the non-eternity of the world is based on the negation that past and future may be "finite in actuality"¹¹³. Hilal's mirage of *Sherazade* is the labyrinthical and *mileumano* desire for time¹¹⁴. The book's unfoldments remit to the temporal drawing of Arab calligraphy, while Arab was his father's first language. In *Sherazade*, the death of the father inscribes finitude in the book that is desire for the infinite. Besides, under Hilal's symbolical order, the book is contaminated by atemporal emptiness and by eternal present, dimensions of Buddhism pointed by

Paul Ricoeur¹¹⁵. *Sherazade* is an installation-book. Like Sherazade and Borges, Hilal proposes a negotiation with inexorable time.

Sherazade is a squid-book. Its tentacles-pages promise an endless unfoldment. Departing from the idea of electricity conducting circuits, Hilal analysis his book:

“[...] the work replaced the space of the electrical cable (the copper work) and normally performs the operation of energy conduction. The work is between fountain and light. Therefore, *Sherazade* is this space / place between fountains (covers). This infinite time, this body, also announces infinity, calligraphy and the labyrinth”.

Nevertheless, it is not about a labyrinth of books, by the labyrinthical book. For this reason, it could not be compared to the ocean of books of Cildo Meireles' *Marulhos* (“Sea tides”) (1991-1997). *Sherazade* is a rhizome book. It shares, therefore, the same nature of Meireles' *Malhas da liberdade* (“Freedom meshes”) (1976). *Sherazade* admits contraction and expansion or drawing in accordance to the conditions of the exhibition venue. It is a labyrinth unfolded in itself. There is no scene *for* the book or *of* the book, since the book is the very scene where the spectator as a subject of language, much more than a mere reader, will be able to process his/her own experience of the absence of a hyperbook, of a book of books.

Hilal Sami Hilal challenges Jacques Derrida of *Writing and difference* (1967), which states that “the pure book, the book in itself, must be, for that which is most irreplaceable in it, this ‘book about nothing’ that Flaubert dreamt about. Dream in negative, in gray, origin of the total Book that was an obsession for other imaginations”¹¹⁶. The economic bibliographic *corpus* of Hilal is a library in state of significant ebullition. Each book takes a shape in order to structure the relation significant/signifier. There is no ‘blank’ book, that is, stripped from this relation of signification. Hilal's empty book is the writing of the very idea of a book.

It is the book that writes itself as book. *Sherazade* and the vehement legibility of twilight in *Seu Sami* (“Mr. Sami”) or of the hollowed spaces (holes) indicate that emptiness is the place of the regard in state of reflection. For this reason, the empty book also isn't the blind book. The book designates itself.

Hilal explains *Sherazade's* structure, pondering that, in the period of the Lacanian cartel, he articulated his work and “identified an intermediary place that constantly

manifested in the work. I named it ‘the place of art’, the between, and understood art as a transforming agent between the subject and imagination, able to accomplish a lot of things”. Sherazade of *A thousand and one nights* is the narrator-subject of literature, and imagination is the field of the spectator. Hilal's *Sherazade* is the between¹¹⁷.

BASTIDORES (“BACKSTAGES ”)

With *Bastidores* (“Backstages”) Hilal's economy of signs produces the most finished-up synthesis of the writing of the name¹¹⁸. In these structures, Hilal writes on air, that is, inscribes language in emptiness¹¹⁹. In the open inner space of *Bastidores* (“Backstages”), syllables and letters float on full emptiness¹²⁰. Writing is loose on real space. *Bastidores* (“Backstages”) state that a book is necessarily fragmentary. In this way, they request a renewal of the history of emptiness in art. Lygia Clark instituted the significant emptiness of the phenomenological and psychical plane beyond the anatomic emptiness of Henry Moore's sculptures, the physical-concrete emptiness of Argentinean art of the 1940's and of the impasse of Fontana's *concetto spaziale*. Already in *Descoberta da linha orgânica* (“Discovery of organic line”) (1954), a real emptiness between physical planes modulated Clark's space. It was already noticed that during the 1950's her works unfolds into precariousness of being¹²¹, promoting a fusion between phenomenology of perception as a game of the senses and the understanding of inner psychic space, two ways of incorporating the Other in the experience of art. Emptiness arises in *Bichos* (“Animals”) (1960) and crosses her production as an imaginary fact and not as a rhetorical argument. Hilal's *Bastidores* (“Backstages”) value minuteness as Marcel Duchamp's infra-mince and Clark's subtle openings of *Descoberta da linha orgânica* (“Discovery of organic line”). These are their greatest conceptual and plastic affinities.

Mira Schendel's greatest effort was not the issue of emptiness in Clark's succession, in spite of the claim in a monotype: *Nel vuoto del mondo* (“In the emptiness of the world”) (c. 1964). Hilal's work differs from the discourse of Schendel, who wrote on fragile Japanese rice paper (monotypes, 1964), on other translucent papers or transparent acrylic sheets, like in *Objetos gráficos* (“Graphic objects”) (1967). The translucency and transparency, nevertheless, do not eliminate perception or the discourse of the writing support concomitantly to the discourse of the sign. Her emptiness of the world was always sustained by the corporeity of a concrete support. This does

not diminish Schendel's work but allow the conclusion that her excellence is based on her challenge of the unspeakable¹²². The fluctuation of signs in Hilal's *Bastidores* (“Backstages”) is the neo-platonic writing in a pure, bodiless space. There, to be seen, only the body of the letter and its shadow. There is not the preposition *on*. Even in a lesser extent, *Bastidores* (“Backstages”) align themselves with the aristotelic tonus of the remarkable *Desenhos sem papel* (“Drawings without paper”) (1974) by Gego, rigid structures enmeshed by wires and cables, closer to Max Bill's volumes drawn with metal wires. Hilal's challenge is Derrida's challenge about the book¹²³. Not Schendel or Gego's challenge¹²⁴. For the philosopher, it is necessary to decide whether engraving redeems or looses the word. For Hilal, it is necessary to decide whether emptiness is redeemed or lost. *Bastidores* (“Backstages”) represent the limit of this hesitation as the very action of the significant. It no longer is a shapeless sound but it is not yet a word; no longer a vocal spasm but not yet the enunciation of the significant; no longer blindness and not yet the plenitude of emptiness.

SHELTER

“My reminiscences are filled with a lot of sorrow and hopelessness”, confesses the artist about his father's illness. He does not evoke a work of unaccomplished grief, but understands the symbolic substance of this emptiness and how this emptiness shapes his language. Such search for the father isn't either the destitution – through the dead father's abandonment of the son – of the cannibal psychic processes of *Totem and taboo*. It wouldn't be, thus, the imaginary need for the father's death.

Hilal was photographed resting under a semiotic mantle of *Seu Sami* (“Mr. Sami”). The placidity of the image under the coziness of the hollowed structure overcomes hopelessness. In his own works, Hilal seems to reach the stage of Lygia Clark's proposals in which “the active subject meets his own precariousness”¹²⁵. The mother's womb is the lost poetical shelter that takes to a phantasmatic of “being devoured or to devour, such is the process of mutual incorporation”, as Clark puts it¹²⁶. Clark's *Abrigo poético* (“Poetical shelter”) (1964) is the metaphor for the maternal womb, not the emptiness of the world. Hilal's photo is not about a maternal haven. He searches for the imaginary experience of the father, which is found in the protection of the mantle of *Seu Sami* (“Mr. Sami”), the dimension where shelter is inscribed. The artist takes refuge under that

which, in the world of symbolic representation formulated by art's matter, was built in order to point to the father's absence.

“The womb is the poetical shelter of all matter, involving fetus and form”, insists Lygia Clark in *Sobre o canibalismo* (“About cannibalism”)¹²⁷. That which takes shelter there is that which suffers an essential hopelessness, like the fetus and the lactant baby, who entirely depend on others. After, traumatic abandonment generates anguish. Language would be, therefore, both shelter and hopelessness of being. In Clark's *corpus*, the architecture of *Abrigo poético* (“Poetical shelter”) is contemporary to *Casa do poeta* (“Poet's house”) (1964), which is, thus, the place of the synthesis between language and subject that dominates the verb. On its turn, *Abrigo poético* (“Poetical shelter”) is the place of language; therefore is the place of language own instability. For this reason, the photograph deals with the art of the unstable within a shelter. That which is so carefully sheltered is emptiness, the witness of the absence of an object in languages.

In Islamic culture, ornament – the appropriate aesthetical element for Hilal – takes the place of that which cannot be represented. His work therefore goes through the “emptiness of absence” (loss and lack), symbolizing great surfaces of unfilled ornaments. The work is the form of certifying the father's presence. Hung on walls, the mantles of *Seu Sami* (“Mr. Sami”) are shelters *in* emptiness.

With that photograph, Hilal builds a paradox. Simultaneously, his work keeps the ontological purity of emptiness as such and creates a “shelter” from the very absence of the father. And so emptiness is the shelter itself.

CONCLUSIONS

In Hilal's work, emptiness is the unspeakable. And there, in the unspeakable, it can find once again its affinity with Mira Schendel. And both converge to Wittgenstein of *Tractatus logico-philosophicus*: “The whole meaning of the book may be summarized in the following words: that which is wholly expressible, is clearly expressible; and that about which is impossible to speak, is kept in silence”¹²⁸. In this quote, the philosopher establishes his thesis about the unspeakable.

In a book, the artist does not inscribe names nor approaches the Name-of-the-father. In this book, one reads the word “help”. Help may coincide with Jacques Lacan's intellectual seduction and the experience of limits as described by the philosopher.

Hilal recovers the platonic regard with a bias of the subject of art discourse – and this subject is build as a Lacanian subject –, but without the mechanical reductionism to an acritical neo-platonic iconology. It wouldn't either be invalid any consideration about an excessive psychologism in his production. His work is stripped of biographical facts in order to organize itself in an abstract level of a general approach. The artist knows that, in his profession, psychoanalysis can only be helpful to him as an epistemological *démarche* of an art itself resistant to be taken as a cathartic or therapeutic mechanism.

The father's absence constitutes a slip in the organization of the symbolic order – hence the obscure field of *Seu Sami* (“Mr. Sami”) as the place of the father's absence and now of the artist's absence as well, since there isn't an object created by Hilal [there the artist is only able to produce twilight and darkness]. Art is not there. It is the place outside the regard – a space for the projection of the imaginary. In truth, says Lacan, nobody can completely occupy the place of this lack, the absence of the father. Also Pierre Férida, when dealing with interval, beyond the plenitude that transversally crosses the intersubjectivity and all subjectivity, states that: “this place – emptiness – is not there to be filled”¹²⁹.

“When I create latticework, I only meet my mother. Mrs. Adélia made such roses. I'm searching the father, but I only find the mother. I nominated that the empty spaces characterize such absence of the father”¹³⁰. Hilal does not represent the absent father, nor does he attempt to represent it through a substitute image. For Martin Heidegger, being is presence; absence is Lacan's counterpart. Clearly, for Hilal, the father's absence could only make sense when transformed in language.

What is the father in *Seu Sami* (“Mr. Sami”)?

“Something unreachable. I try to elaborate, even if only in imagination, several situations, connections, etc... nothing is sustained. The work is done around this lack. Is absence that is manifested”, concludes the artist.

Rio de Janeiro, September 25th, 2007.

1 In an email to the author on September 16th, 2007. There is a set of three emails from the artist answering questions posed by the critic. In the present text, all Hilal Sami Hilal quotes with no bibliographic reference were extracted from these emails.

2 See MICHEL, Régis. A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade. In: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. [Catalog]. Trans. Cláudio da Silva Ramos. 24th São Paulo Biennial. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 120-133.

3 The most heard news in Brazilian radio, broadcast by Rádio Nacional from 1941 to 1969.

4 In an email to the author on September 15th, 2007. On this day the artist wrote a set of three emails from the artist answering questions posed by the critic. In the present text, all Hilal Sami Hilal quotes with no bibliographic reference were extracted from these emails.

5 KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Trans. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

6 According to Hilal, both were Syrians: the father from Aleppo, and the mother from Antioch (second Rome), today in Turkish territory. “Since my parents got married already with a certain age (dad with 49 and mom 30), the uncles, cousins and other family members were all practically adults. That means that the Arabic language happened during my childhood. Due to the advanced age, death was constant”, says the artist.

7 CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências. In: *Catálogo da exposição coletiva inaugural da Galeria Novas Tendências*. São Paulo: [s.n.], Dec. 1963.

8 GUIBERT, Hervé. *L'image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. p. 73-77.

9 In truth, the artist connects the work to a situation lived by the three children of the couple Bourgeois-Goldwater in relation to her husband (Robert Goldwater), who is actually an art historian. In this generation, the father dominates the discourse about art, his wife's profession.

10 BOURGEOIS, Louise apud STORR, Rob. Destruição do pai. In: HERKENHOFF, P.; PEDROSA, A. (Ed.). *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Trans. Adriano Pedrosa. 24th São Paulo Biennial. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 449.

11 Interview to the author in March 1996. Cited in HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois, arquitetura e salto alto*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997, p. 10.

12 MICHEL, Régis. A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade. In: *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. [Catalog]. Trans. Cláudio da Silva Ramos. 24th São Paulo Biennial. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 120-133.

13 Ibidem, p. 125.

14 Interview to Trevor Rots on May 10th, 1990. In: BERNADAC, M.-L.; OBRIST, H.-U. (Org.). *Louise Bourgeois*. Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000. Paris: Daniel Lelong Éditeur, 2000. p. 205.

15 LÜTGENS, Annela. Bom o bastante para se comer: sobre Richter, Polke e a exploração do artista por ele mesmo. In: *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. [Catálogo]. Trans. Cláudio da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 435.

16 Each mantle weights about 10 kilos.

17 Email sent to the author on September 15th, 2007.

18 *Mora na filosofia* (1962), a song by Monsueto Menezes and Arnaldo Pessoa. In original Portuguese, the verse reads: “mora na filosofia, pra que rimar amor e dor”.

19 NERVAL, Gerard de. Aurélie ou le rêve et la vie. In: _____. *Oeuvres completes*. Paris: La Pléiade; Gallimard, 1952. t. I, p. 377 apud KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Transl. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 17.

20 LACAN, Jacques. A derrisão da esfera. In: MILLER, J.-A.; DUQUE ESTRADA, D. (Org.). *O seminário*. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. p. 94.

21 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004.

22 Freud employs the myth of Aristophanes narrated by Plato in *The Banquet*, indicating the sexual act for the reestablishment of the original unity of an androgynous being, previous to the division of sexes.

23 Interview to Jonas Storvse, in 1979. In: OBRIST, H.-U. (Ed.). **Gerhard Richter**. The daily practice of painting. Writings and interviews 1962-1993. Cambridge: The MIT Press, 1995. p. 239. In a later interview to Benjamin Buchloh, in 1986, Richter, admits pain in his paintings created from photographs. Ibidem, p. 145.

24 Hilal cogitates about certain marks of the precious materials of Bizantine culture. The artist adds: “the difference – a great difference I witnessed – was the orthodox masses offered at home by orthodox priests especially invited for that”. (Email sent to the author on Sptember 15th, 2007).

25 Conversation with the author on September 27th, 2000.

26 See ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, A. (Ed.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 147: “O olhar corretamente significa usar a vista com astúcia e inocência” [“Correctly regard means to use sight with cleverness and innocence”].

27 STAROBINSKY, Jean. La mélancholie, à midi. In: _____. *La mélancholie au miroir – tríos lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989. p. 21. Starobinsky cita HARTLAUB, F. F. *Zaurber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, 1951.

28 The topic arises with the communication “The mirror phase as structuring the I [jé] function” delivered at the International Psychoanalysis Congress in Marienbad, 1936.

29 LOEB. Silvia O. apud MENDES, Neusa. Memória do gesto e do corpo. In: **Hilal Sami Hilal**. Vitória: [s.n.], 2001. p. 8.

30 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emercé Editores, 1965, vol. II. p. 13.

31 Ibidem, p. 13.

32 See FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. and trans. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993. p. 17.

33 The fact that the magazine *Lacanian Ink* published an article about Tunga's work (EBONY, David. Tunga and Terry Eggleton. *Lacanian Ink*, New York, n. 17, p. 100-109, 2000) is less symptomatic of his involvement with Lacanism than his participation in the cultural process of *Lugar em Comunicação*, sunder the coordination of M. D. Magno.

34 BARTHEs, Roland. *La chambre claire*. Trans. Manuela Torres. Lisbon: Edições 70, 1981. p. 22. Italic underline in the original.

35 KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trans. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991. p. 5.

36 Ibidem, p. 1.

37 KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trans. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991. p. 10.

38 Some of these untitled works were reproduced on pages 19 to 23 of the book *Hilal Sami Hilal*. Vitória: [s.n.], 2001. This catalog presents Hilal's production in the decades of 1980 and 1990. In the methodology of entitling his opus, Hilal's works are usually nominated by series.

39 KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Trans. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 17.

40 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1965. p. 16.

41 See HERKENHOFF, Paulo. *Pintura / sutura*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

42 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. and trans. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1993. p. 25.

43 Hilal Sami Hilal, email to the author on September 15th, 2007.

44 LACAN, Jacques. Do barroco. In: MILLER, J.-A. (Org.). *O seminário*. Livro 20: mais, ainda (1975). Trans. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 154-155.

45 LACAN, Jacques. Rodinhas de barbante. In: MILLER, J.-A. (Org.). *O seminário*. Livro 20: mais, ainda (1975). Trans. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 160.

46 Initially, *Seu Sami* (“Mr. Sami”) would be formed by a series of portraits in huge format in place of the semiotic mantles. The drawings are hollowed silhouettes, that is, Hilal concentrates his drawings in the outer side of the image.

47 “Curiously you're giving me the opportunity to call my father daddy”, the artist wrote to the author via email on September 15th, 2007.

48 Conversation with the author, July 15th, 2007.

49 Conversation with the author, May 9th, 2007.

50 The reader may check the well-prepared chronology of Hilal Sami Hilal presented by Neusa Mendes in this book. 51 “During my course, I had and still have a lot of respect for Carmem Có. A great artist and former teacher of the Centro de Artes. During the 1970's and 80's we shared good moments producing and thinking about art. For me, she is a dear reference, one that I miss”, Hilal wrote to the author on September 20th, 2007.

52 Ernesto Neto's email to the author on June 23rd, 2006. The artist refers to Coy Smith.

53 MENDONÇA, Casemiro Xavier de. O tapete voador. In: **Hilal Sami Hilal**. Vitória: Galeria Usina, 1986.

54 SCARINCI, Carlos. Hilal Sami Hilal. *Guia das Artes*, São Paulo, ano 3, n. 11, p. 65-66, 1988.

55 Email to the author on September 17th, 2007.

56 Email to the author on September 19th, 2007. Hilal values Bitti's formation saying that “In the end of the 70's, he started his studies on Zen in Japan, 5 years in total”.

57 Email to the author on September 19th, 2007.

58 Literal transcription of Hilal's text in an email to the author on September 20th, 2007.

59 Conversation with the author on May, 9th 2007.

60 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004. p. 94.

61 MENDES, Neusa. Memória do gesto e do corpo. In: **Hilal Sami Hilal**. Vitória: [s.n.], 2001. p. 7.

62 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trans. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

63 Ibidem, p. 97.

64 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti, 2004.

65 BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris: Corti, 1982. Chapters IV and V.

66 Ibidem, p. 24.

67 Interview to Aida Ramezá Hanania on November 5th, 993. Available in the site: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Last accessed on Sept. 23rd, 2007.

68 Email to the author on September 15th, 2007.

69 MENDONÇA, Casemiro Xavier de. O tapete voador. In: **Hilal Sami Hilal**. Vitória: Galeria Usina, 1986.

70 See the catalog of the exhibition Sacred: REEVE, John (Ed.). **Sacred**. London: The British Library, 2007.

71 NASR, Seyed Hossein. The complementarity of contemplative and active lives in Islam. In: IBISH, Y.; MARCULESCU, I. *Contemplation and action in world religions*. Houston: A Rothko Chapel Book, 1977. p. 196.

72 Interview to Valter Luciano, published on August 13th 2007. Available in the site: http://www.fapeam.am.gov.br/noticias/noticia_1849.html. Last accessed on Sept. 23rd, 2007.

73 See HERKENHOFF, Paulo. **Sandra Tucci**. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993.

74 See HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake e a trama espiritual na arte brasileira**. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 264.

75 Conversation with Neusa Mendes, according Chronology in this volume.

76 MORAES, Angélica de. Hilal expõe obras em que mescla Oriente e Ocidente. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1998.

77 MASSOUDY, Hassan. *Calligraphie arabe vivante*. Paris: Flammarion, 1981. Even though it is a introductory book, Massoudy's work is here taken as a reference because it has guided the artist.

78 Ibidem, p. 67.

79 The work is reproduced on page 35 of the catalog **Hilal Sami Hilal**. Vitória: [s.n.], 2001. The denomination *Palavra-corpo* (“Word-body”) for these works is here attributed by the author.

80 AL-RIFAI, Mohammed Abd Al-Aziz. In: MASSOUDY, Hassan. **Calligraphie arabe vivante**. Paris: Flammarion, 1981. p. 84.

81 Beatriz Milhazes' email to the author on September 13th, 2006.

82 Curated by David McFadden, 2007.

83 WELCH, Anthony; WELCH, Stuart (Org.). **Arts of the Islamic book**. Ithaca: Cornell Universtiy Press, 1982. p. 22.

84 MASSOUDY, Hassan. **Calligraphie arabe vivante**. Paris: Flammarion, 1981. p. 177.

85 Email to the author on September 15th, 2007.

86 According to LEFORT, Claude. Flesh and otheness. In: JOHNSON, G.; SMITH, M. B. **Ontology and alterity in Merleau-Ponty**. Evanston: Northwestern Univesity Press, 1990. p. 3-13.

87 The argument "the limit as potency" was established by the author in an exhibition at the Museu Nacional de Belas Artes in 2005.

88 It is not abut soliciting the spectator's participation in handling the works, but it's about an opening towards the challenges their pose in projecting meanings.

89 LYOTARD, Jean-François. **Discours, figures**. Paris: Éditions Klincksieck, 1974. p. 217.

90 Thais Hilal, born Thais Frota Fundão, is the greatest intellectual companion of the artist in discussing his works, playing a role that I compare to Maria Camargo's beside Iberê Camargo.

91 This list fully corresponds to the names revealed by Hilal in an email to the author on September 23rd, 2007.

92 Email to the author on September 15th, 2007.

93 MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Trans. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 26.

94 LEFORT, Claude. Flesh and otherness. In: JOHNSON, G.; SMITH, M. B. **Ontology and alterity in Merleau-Ponty**. Evanston: Northwestern Univesity Press, 1990. p. 12.

95 FREUD, Sigmund. **Civilização and its dicontents**. Trans. James Strachey. Nova Iorque: Norton & Company, 1961. p. 59, 89.

96 A referência aqui é a DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**. Archive fever. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: The Chicago University Press, 1996. p. 12.

97 The title was given by Eduardo Frota, according to Hilal in na email to the author on September 17th, 2007. This author would rather prefer the title *Livro esférico* ("Spherical book").

98 JARDIM, Reynaldo apud GULLAR, Ferreira. Da arte concreta à arte neoconcreta. In: AMARAL, A. (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 – 1962**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977. p. 113.

99 In conversation with the author on May 9th, 2007.

100 KRISTEVA, Julia. **Sol negro**. Trans. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. On page 16, the author defines melancholy by "the psychiatric symtology of inhibition and asymbolia that, at moments, or in chronicle way, is installed in an individual, generally alternating with the so-called manic phase of exaltation".

101 In geometrical terms, the polyhedron is a cube or a rombohedron truned with a cut superior vertex.

102 KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturne et la mélancholie**. Paris: Gallimard, 1989. p. 494. In studies on Dürer, Panofsky's iconological method is worked with great analytical vigor.

103 LACAN, Jacques. A derrisão da esfera. In: MILLER, J.-A.; DUQUE ESTRADA, D. (Org.). **O seminário**. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. p. 96. All comments on Aristophanes were extracted from Lacan's text, being, therefore, Aristophanes according to Lacan.

104 BUCHLOH, Benjamin. Gerhard Richters *Atlas*: the anomic archive. In: BORJA-VILLEL, M.; STALS, J. L. (Ed.). **Photography and painting in the work of Gerhard Richter**. Barcelona: LLibres de Recerca, 2000. p. 30. All information in this paragraph were taken from Buchloh's article.

105 CAILLOIS, Roger. **Images, images...** Paris: Librairie José Corti, 1966. p. 151.

106 Conversation with the author on July 15th, 2007.

107 Conversation with the author on May 9th, 2007.

108 Each leaf measures 2 x 2 m and is formed by a set of four panes. There are 21 leaves with 20 cm distance between them. The total size of the work is 4,2 x 4,2 x 4,2 m. "The structure is in cotton cellulose paper and in upper and lowers parts I had enclosed stainless steel bars in order to better fix the plane", informs Hilal in an email to the author on September 19th, 2007. The technique is handmade paper with cotton fiber.

109 Email to the author on September 15th, 2007.

110 In a conversation with the author on July 15th, 2007.

111 "Our North is the South".

112 In the present text, Sherazade in normal type refers to the narrator of *A thousand and one nights*. In italic, *Sherazade* refers to Hilal's installation-books in their several versions.

113 HASNAOUI, Ahmed. Certain notions of time in arab-muslim philosophy. In: AGUESSY, H. et al. **Time and the philosophies**. Paris: UNESCO, 1977. p. 69.

114 The term "mileumanoturno" is employed by Borges in The translators of 1001 nights". "Mileumanoturno" is a Spanish mix of the words "thousand", "Minotaur" and "night".

115 RICOEUR, Paul. Introduction. In: AGUESSY, H. et al. **Time and the philosophies**. Paris: UNESCO, 1977. p. 29.

116 DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. 2. ed. Trans. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 20.

117 About that preposition, in *Entres* ("Between") (exhibition catalog of the artist, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, 2000), Kátia Canton comments Hilal's work: "the reason of being of the work emanates that which is 'between', that which art breathes, the emptiness that feeds it and grants it mystery and meaning. Truth is projected in lack".

118 The series *Bastidores* ("Backstages") was initiated in 2006 and still goes on.

119 In Hilal's work, the empty spaces were already present in the violent ruptures of the support in *Tapetes voadores* ("Magic carpets"), in calligraphic writing and in latticework since 1989.

120 An invisible line, made of synthetic material, sustains the magic of letter in spaces, in search of significant relations.

121 "We propose precariousness as a new concept of existence against all static crystallization of duration". CLARK, Lygia. Nós recusamos. In: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas; FUNARTE, 1985.

122 About the inexpressible in Schendel's work, see: HERKENHOFF, Paulo. **Mira Schendel and the shaping of the inexpressible**. New York: The Drawing Center, 1995.

123 DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. 2. ed. Trans. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 22.

124 Differentiation here is not a value judgment. This comparison doesn't aim to establish hierarchies.

125 CLARK, Lygia. Do ato. In: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas; FUNARTE, 1985. p. 23-24.

126 CLARK, Lygia. **Sobre o canibalismo**. (typed text). 1 page. Lygia Clark Archive, Documentation Center of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

127 Ibidem.

128 WITTGENSTEIN, Ludwig. Prólogo. In: _____. **Tratado lógico-filosófico**. Trans. M. S. Lourenço. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. p.27.

129 FEDIDA, Pierre. **L'absence** apud KRISTEVA, Julia. Au-delà de l'absence. In: DAVID-MÉNARD, M. (Org.). **Autour de Pierre Fédida** – regards, savoirs, pratiques. Paris: PUF, 2007. p. 66.

130 Conversation with the author on May 9th, 2007.

CHRONOLOGY

Hilal Sami Hilal, born in the Brazilian State of Espírito Santo, descendant of a Syrian family, graduated in Plastic Arts from the Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) and, soon after (1977), began a University teaching career, an activity he performed in that very institution during twenty years and that allowed him to investigate the history of contemporary art. Once concluded his teaching career in 1996, he started to dedicate himself exclusively to artistic creation.

Hilal's participation in the Winter Festivals of Ouro Preto (MG), in 1973/74, brought him the metal engraving prize, and made possible his acquaintance with renowned Brazilian artists like Marília Rodrigues and João Garboggini Quaglia, among others, who showed him the possibilities of visual languages like drawing, metal engraving and lithography.

In 1977, the artist began a research on artisanal paper and, in 1981, he returned to the festival for a workshop in natural fibers art with the Minas Gerais artist Marlene Trindade. The research on paper was intensified when he saw the results obtained by Antonio Dias ("Then I understood the sculptural potential of this material" ¹ he says), and the very act of doing allowed an unfoldment of the work, shifting unique and exclusive paper for his use, generating an effect of sense of authorship.

Hilal Sami covered an itinerary, departing from the landscapes of Espírito Santo, flirting with Indigenous culture and Portuguese tiles, crossing cultural influences between Orient and Occident, between tradition and contemporaneity. "It was when I reconciled myself with my ancestors and started to work the issue of gesture and ornament"², he states.

Paper, a material build by the artist himself, is not inscribed in a mere category of support. Deliberately, he extracted his methodology from ancestral manuals, traveling to Japan (1981/88) and entering in contact with millenary practices of artisanal paper.

A paper mound, made from cotton, organdy or linen rags received from family members, carries the marks of time, the weariness of the fibers, the fruits of use, itineraries of human proximity, and every destiny that left in them memories that will be inevitably incorporated to the work. These rags are shredded in a series of strips, mixed with powder PVA glue and water, having as main ally an industrial liquefier to mash them. Once liquefied, they form a soft cake, allowing the artist to spread

it over gesso, wood or metal sheets covered with polypropylene. When dried, they form large thick and rugged laminas, generating a support that grants consistency to painting matter, with rich golden, silver, lively red and graphite textures. Some reach over 4 meters length by 1,5 height, and their final images keep a sumptuous aspect, like old flags of medieval fortresses.

From this period are the works called *Tapete voador* ("Flying rug") showed in 1984 in Panorama de Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP), and *Papéis do papel* ("Roles of paper"), of the homonymous exhibition held at Funarte in that same year, as well as a solo exhibition at Galeria Usina (Vitória/ES), in 1986. This series calls the attention of the specialized public in the circuit of the large cities.

But it's not only a reference to the past that sustains and turns the work of the artist intriguing. On the contrary, each one of his panels has a scale of volumes and a range of colors strong enough to call the attention to the painting's physical quality and corporeal attraction.

During the series entitled *Transição* ("Transition"), the artist held solo exhibitions at the galleries Tina Zappoli (Porto Alegre/RS, 1988), UFF (Niterói/RJ, 1989) and Arte e Pesquisa da UFES (Vitória/ES, 1990). In these works, there is an experimental configuration: the artist adds to his pieces materials like graphite, aluminum and iron powder, oxidation residues, mango leaves, gold, copper and tin, besides pure chemical substances, like metallic mercury, glycerin and pigments that Hilal Sami places in transparent plastic containers.

Such objects, stored on the wall of Hilal's studio, are consolidated like an archeology of creation. Articulated, this information reactivate the life kept on them, acting as material and chromatic games, that the artist juxtaposes to layers of artisanal paper, producing a singular universe of crusts, cavities and surfaces that expose their phosphorescence or translucent quality, and with the a graphic work that exhibits the rigorous trace of drawing. In other instances, he cuts the surface after hitting it, in order to expose and make evident the inner carcass, aiming to break free from structure and at the same time building new possibilities.

From then on, two great orders – matter and its exclusion – generated by empty spaces, began to consistently impose themselves in the artist's work. From

this period are the works exhibited in Brazil (Panorama de Arte Brasileira, MAM-SP, 1997) and abroad (Mostra Brasil: Papel Feito à Mão, Ecuador, 1996), besides group exhibitions held in India and Lebanon (Museu Surçok) in 1997.

What prevails for Hilal Sami Hilal are memories materialized in a journal: paper is the threading line for the manufacture of these objects – so personal and delicate – that take on a permanent character in his works. Such incursions are kept in the registering of experience and the result is always surprising.

The artist re-dimensions that liquefied cake, adding carboximetil cellulose. Injected in a confectioner's tube, mass and pigments, it makes possible for the artist to draw straight on the floor. Both the fusion of the mass and the mixture of colors will be prolonged for the whole space of the work, leaving no delimited space or pure colors. When dried, this mass is transformed into laces, hollowed mantles and peculiar writings. The act of lifting it from the floor is constituted as an extension of its own body: at same time support and work.

The works created by the artist go from the most thick to the rarified. The strong materiality of some works and the almost transparency of others – in the borderline of being a shadow – bring a particular flavor to this network of signals that, in limit situations between drawing, sculpture, engraving and painting, aims to speak about body and soul, tradition and contemporaneity. As these issues are rebuilt, re-architected, re-signified, Hilal finds a familiarity with his past, creating dream-like tapestries, embroideries, arabesques and *rocailles*, textual elements, alphabets, letters that are materialized into pictorial volumes. From there, his works gain the world, being exhibited in the group exhibitions Arte/Identidade (“Art/Identity”) (Siegburg, Germany, 2000), O Fio da Trama (“The Thread Unravelling”) (El Museo del Barrio, New York, 2001), and in international fairs such as ARCO, BASEL, Miami and FIAC, always investigating the longing existing between the cosmos and the topic, the metaphysical and the material.

Not by coincidence, at the 8th Paper Art Biennial, Turbulenzen in Papier, held at the Leopold Hoesch Museum, in Durem, Germany, 2002, Hilal's work received the jury prize, who considered the artist's construction of visual text something that recalls not only cultural issues, but concepts that tend to manifest in the very constitution of the work, revealing not only a mere nourishment of determined instituted

languages, but also experiences lived as an artist, his emotional memory, his gestures, exploration of new language means and ruptures of ethnical and geographical borders as an absolute parameter of production.

Hilal Sami Hilal presents for the first time, at Galeria Marília Razuk, in São Paulo (2000), the sheets of cut copper, measuring about 20 x 15 cm. In these works we observe the skillful hands of the artist, who draws straight on metal sheets, holding an ink pen filled with serigraphy ink diluted in kerosene, as if handling a burin. The sheet, with its backside protected, is bathed in iron percloro, which removes its solidity. After this operation, remain laces, copper threads, filigrees, rare jewels, “relics of a royal mantle, webs filled with air”, as Cátia Kanton put it³.

Amidst the opacity of paper and metal, emerge works in acrylic resin (warm glue): an entirely translucent raw material, which is materialized in the movement of the warmed pistol. The precious operation, which involves the making and the disposition of works thrown into space in juxtaposed planes, creates a homogenized confluence, injecting visibility into this diaphanous matter. In this context, matter is the work.

The installation *Chorinho*, a never shown before work presented in the exhibition Desiderata, at the Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha/ES, in 2002, is part of a series of works that develop and problematize these ideas. In this exhibition, Hilal Sami paralyzes the acrylic resin and restrains it to a niche. The large dimension of this work and the material concentration frozen throughout the whole extension of the wall reveal themselves as calligraphies of time.

In October 2001, Hilal exhibited at Galeria H.A.P., in Rio de Janeiro/RJ, a collection of works that consolidates his singular method of perceiving and commenting the world. From the expressive modulations of the shredded rags, the warm glue and the cut metallic sheets, his work stresses a manner of expression that turns evident, with gentleness, the material's structure. The craftsmanship calls the attention as something made with precision, reaffirming the value of control over matter and technology, of command of the expression by the artist's method, which imposes itself. The fragile geometry that is slowly weaved by the regard is not derived from form, but from matter, organized from within the composition, making evident a predominance of the poetical.

The research on copper sheets move even beyond that. The artist searches for the material's potentialities and ends up subverting its logic, de-automatizing them. Such plastic subversion adds a new dynamics to Hilal Sami's work, expanding the research of works in copper sheets, which began to be explored from a new perspective: serialization, third party delegation and recognition of technological procedures. In order to build drawing in cut sheets, the artist employs the software Adobe Illustrator, a synonym of drawing in electronic language: “I make drawings, the machine does the treatment”⁴, he declares.

These studies indicate the exact proportions for their implementation, which is commissioned to a professional studio that generates the photoliths and stamps the drawing on the copper sheets, measuring 1 m x 50 cm, through a serigraphic process. With these minimal resources, the possibilities of the series are many, and there are no limits for their multiplication.

Hilal absorbs this action and drives unique attributes from it. He starts, then, to elect areas, instigating color, dissuading the metal's monotony, searching for a value scale in the effect of granting meaning to the stains. In this way, the cut copper sheets gain pictorial aspects. With this manipulation, the artist transgresses the code of serigraphy and deconstructs the concept of serialization. What before was invariable, symmetrical, uniform and undistinguishable, is now transfigured in a unique drawing.

The group exhibitions O Sal da Terra (“The Salt of Earth”) (Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha/ES, 2003), Espaço Brasil (“Space Brazil”) (Carreau de Temple, Paris, 2005, Year of Brazil in France) and Presente Líquido (“Liquid Present”) (Casa Andrade Murici, Curitiba/PR, 2006) are part of this ideary. In these exhibitions, the copper sheets, connected to the vigor of the metal energy, potentializes that which emanates from them, allowing a regard on the thought that constitute them, motivated by their very elements that transit from pictorial surface to bi-dimensionality. Placed on top of each other, open, loose or sealed, disposed on counters, juxtaposed in planes or leaning against the walls, the cut sheets alternate and replace themselves like pages: musical scores, cartographies, maps and books.

Recently, the artist participated, being the only Brazilian representative, of the exhibition Radical Lace & Subversive Knitting, that gathered 27 artist from the whole world in the Museum of Arts & Design, in New York.

At this moment, Hilal holds the largest exhibition of his career, entitled *Seu Sami* (“Mr. Sami”), at the Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha/ES), with curatorial work by Paulo Herkenhoff. The exhibition, that occupies the annex storage room of the Estação Pedro Nolasco and includes the temporary exhibition rooms of the museum, consolidates the artist's career and celebrates the ninth anniversary of this exhibition venue.

Neusa Mendes

Master in Communication and Semiotics from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

¹ MENDES, Neusa. *Tradição e contemporaneidade, cultura e comunicação na obra de Hilal Sami Hilal*. Dissertation (Master in Communication and Semiotics) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 15.

² Ibidem, p. 15.

³ KANTON, Cátia. *Entre*. [Folder]. São Paulo: Marília Razuk Gallery, 2000.

⁴ Apud MENDES, Neusa. *Tradição e contemporaneidade, cultura e comunicação na obra de Hilal Sami Hilal*. Dissertation (Master in Communication and Semiotics) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 98.

LEGENDAS | CAPTIONS

[guardas | *binding pages*]

Estudo para série bastidor | *Study for the backstage series*, 2006 [detalhe | *detail*] papel de trapo de algodão e cola quente | *cotton rag paper and warm glue* 50 x 50 x 26 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 2, 6-10 Seu Sami | *Mr. Sami*, 2007 fibra de algodão e pigmentos | *cotton fiber and pigments* 520 x 960 cm [cada | *each*] coleção particular | *private collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 13 Convite da exposição realizada na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES | *Invitation for the exhibition held at Galeria de Arte e Pesquisa da UFES*, 1989 21 x 21 cm

p. 14 Sem título | *Untitled*, 1989 bastão aquarela sobre papel vegetal | *watercolor stick on vegetal paper* 120 x 100 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 16, 18 Estudo para Seu Sami | *Study for Mr. Sami*, 2006 grafite e lápis de cor sobre papel | *graphite and color pencil on paper* 20,3 x 28 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 19 Estudo para Seu Sami | *Study for Mr. Sami*, 2006 grafite sobre papel | *graphite on paper* 20,3 x 28 cm coleção do artista | *artist's collection*

Estudo para Seu Sami | *Study for Mr. Sami*, 2006 grafite sobre papel | *graphite on paper* 21 x 29,7 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 21 Eco | *Echo*, 2000 grafite frottage | *graphite frottage* 29 x 21, 7 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 23 Construção da manta para Sala da dor | *Mantle construction of The pain's room* foto | *photo* Thais Hilal

p. 24 Estudo para Seu Sami | *Study for Mr. Sami*, 2006 nanquim sobre papel | *China ink on paper* 21 x 29,7 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 26 Sem título | *Untitled*, 1999 papel feito à mão de fibra de algodão e pigmentos | *handmade cotton fiber paper and pigments* aprox. 30 x 25 x 2 cm foto | *photo* Sagrilo

p. 29 Dentro do coração | *Inside the heart*, 1986 papel de trapo de algodão, pigmento e ouro | *cotton rag paper, pigment and gold* 200 x 140 cm coleção particular | *private collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 30 Sem título | *Untitled*, 1990 papel de trapo, gaze, algodão cirúrgico, pigmento e grafite |

rag paper, gauze, surgical cotton, pigment and graphite coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Sagrilo

Sem título | *Untitled*, 1990 papel de trapo, acrilon sobre tela de polipropileno e pigmento | *rag paper, acrylon on polypropilene canvas and pigment* 180 x 150 cm coleção particular | *private collection* foto | *photo* Eduardo Negrão

p. 31 Sem título | *Untitled*, 1989 algodão cirúrgico, gaze, pigmento e grafite | *surgical cotton, gauze, pigment and graphite* 20 x 20 cm foto | *photo* Eduardo Negrão

p. 33 Janela do quarto | *Room window*, 1974 aquarela | *watercolor* 50 x 40 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 34 Sem título | *Untitled*, 1999 [detalhe | *detail*] papel de trapo de algodão | *cotton rag paper* 9 x 8 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 36 Sem título | *Untitled*, 1990 papel de trapo, grafite, tela de nylon e acrilon sobre tela de polipropileno | *rag paper, graphite, nylon canvas and acrylon on polypropilene canvas* 250 x 200 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Eduardo Negrão

p. 37 Leão e dragão | *Lion and dragon*, 1986 papel de trapo de algodão e folha de ouro | *cotton rag paper and gold leaf* 140 x 400 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 38 Sem título | *Untitled*, 1987 papel de trapo de algodão e cobre | *cotton rag paper and copper* 13 x 11 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Thais Hilal

p. 41 Sem título | *Untitled*, 1998 papel de trapo e cola quente | *rag paper and warm glue* 30 x 26 x 15 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 42 Tríptico azul | *Blue triptych*, 2004 papel de trapo de algodão e pigmento | *cotton rag paper and pigment* 120 x 100 x 50 cm foto | *photo* Pat Kilgore

p. 50 Caligrafia Toulthi e croquis de Mahmoud Yazer | *Toulthi calligraphy and croquis by Mahmoud Yazer*, 1935

p. 54 Liberté, por Hassan Massoudy | *Liberty, by Hassan Massoudy*

p. 51 Sem título | *Untitled*, 2001 [várias obras | *several works – ateliê do artista | artist's studio*] papel de trapo | *rag paper* coleção particular | *private collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 52 Sem título | *Untitled*, 1998

p. 47 Sem título | *Untitled*, 1998 papel de trapo, grafite e pigmento | *rag paper, graphite and pigment* coleção do artista | *artist's collection* instalação | *installation*, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha foto | *photo* Hilal Sami Hilal

p. 48 Interior de um mausoléu de Isfahan, Irã | *Interior of a mausoleum in Isfahan, Iran*, 1303 foto | *photo* Hassan Massoudy

p. 49 Textos caligráficos em uma mesquita | *Calligraphic writing in a mosque*

"A recompensa da bondade não é a bondade?"; caligrafia inspirada no estilo Diwani, de Mohammed Abd Al Aziz Al Rifai | *"Isn't goodness the fruit of goodness?"; calligraphy inspired in Mohammed Abd Al Aziz Al Rifai's Diwani style*, 1925

p. 50 Caligrafia Toulthi e croquis de Mahmoud Yazer | *Toulthi calligraphy and croquis by Mahmoud Yazer*, 1935

Liberté, por Hassan Massoudy | *Liberty, by Hassan Massoudy*

p. 51 Sem título | *Untitled*, 2001 [várias obras | *several works – ateliê do artista | artist's studio*] papel de trapo | *rag paper* coleção particular | *private collection* foto | *photo* Sagrilo

p. 52 Sem título | *Untitled*, 1998

papel de trapo, pó de ferro e pigmento | *rag paper, iron powder and pigment* dimensões variáveis | *variable dimensions* coleção particular | *private collection* foto | *photo* Daniel Coury

p. 53 a e i o u, 2005 [detalhe | *detail*] lápis de cor e grafite sobre papel | *graphite and pencil color on paper* 20,3 x 28 cm coleção do artista | *artist's collection*

p. 54 Biblioteca | *Library*, 2004 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 40 x 230 cm Exposição Arquivo Geral | *Arquivo Geral exhibition*, Rio de Janeiro foto | *photo* Kitty Paranaçuá

p. 55 Sem título | *Untitled*, 2004 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 29,2 x 50,5 x 2,5 cm coleção | *collection* Marcia & Luiz Chrysostomo, Rio de Janeiro foto | *photo* Andrea Capella

p. 56, 57 Instalação RH exposição Sal da Terra | *RH installation Salt of Earth exhibition*, 2003, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha cobre, corrosão | *copper, oxidation* foto | *photo* Sagrilo

p. 58 Sem título | *Untitled*, 2000 cobre e latão, corrosão | *copper and tin, oxidation* dimensões variáveis | *variable dimensions* coleção particular | *private collection*

foto | *photo* Claudia Pedrinha e Sandra Martins

p. 59 Albrecht Dürer Melancolia | *Melancholia*, cerca de | *circa* 1504 buril | *burin* 23,5 x 18,4 cm Reimpressão do Gabinete de Estampas de Berlim | *Reprint of Berlin's Stamp Cabinet* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil | *Archive of Fundação Biblioteca Nacional – Brazil*

p. 60, 61 Livro redondo | *Round book*, 2005 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 25 cm [diâmetro | *diameter*] coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 62 Instalação Gambiarra | *Shaky installation*, 2005 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 300 x 800 x 100 cm coleção do artista | *artist's collection* exposição | *exhibition*, Espaço Brasil, Carreau du Temple, França | *France* foto | *photo* Hilal Sami Hilal

p. 64, 65 Atlas, 2007 fibra de algodão e pigmentos; 62 páginas | *cotton fiber and pigments; 62 pages* 90 x 140 cm [fechado | *closed*] coleção particular | *private collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 65 Sem título | *Untitled*, 2000 Emmanuel Nassar Bandeira | *Flag*, 2003 fotografia | *photography*

100 x 150 cm coleção particular | *private collection* foto | *photo* Emmanuel Nassar

p. 68 Desenhos para livro de cobre | *Drawing for copper book*, 2007 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 45 x 29 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 69 Desenhos para livro de cobre | *Drawing for copper book*, 2007 cobre, corrosão | *copper, oxidation* 45 x 29 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

Desenho para livro de alumínio | *Drawing for aluminum book*, 2007 tinta plástica sobre papel | *plastic paint on paper* 64 x 42 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 70 Desenho para Sherazade de cobre | *Copper drawing for Sherazade*, 2007 nanquim sobre papel | *China ink on paper* 9 x 60 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 72 Cildo Meireles Malhas da liberdade, versão I | *Freedom meshes, version I*, 1976 corda de algodão | *cotton cord* dimensões variáveis | *variable dimensions* coleção Cildo Meireles | *Cildo Meireles collection* foto | *photo* Wilton Montenegro

p. 73, 90 Sherazade, 2007 papel industrial e encadernação | *industrial paper and binding* 33 x 24 cm [cada | *each*] coleção particular | *private collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 74 Mira Schendel Sem título | *Untitled*, [monotípias | *monotypes*], 1964/65 óleo sobre papel de arroz | *oil on rice paper* 46 x 23 cm coleção particular | *private collection* foto | *photo* Rômulo Fialdini

p. 75, 76 Estudo para série bastidor | *Study for the backstage series*, 2006 papel de trapo de algodão e cola quente | *cotton rag paper and warm glue* 50 x 50 x 26 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 77 Desenho para Sherazade de cobre | *Copper drawing for Sherazade*, 2007 nanquim sobre papel | *China ink on paper* 9 x 60 cm coleção do artista | *artist's collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 78 Lygia Clark Abrigo poético | *Poetical shelter*, 1964 metal | *metal* 157 x 50,5 cm Coleção Imagem de registro da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” | *Collection Register image of the Cultural Association*

“O Mundo de Lygia Clark” (“The World of Lygia Clark”) Cortesia da Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark” | *Courtesy of the “O Mundo de Lygia Clark”*

p. 79 Abrigo | *Shelter*, 2007 detalhe da instalação *Seu Sami* | *detail of Mr. Sami installation* foto | *photo* Leo Drumond

p. 81-84 Globo | *Globe*, 2007 papel e fibra de algodão | *paper and cotton fiber* 420 x 420 x 420 cm coleção particular | *private collection* foto | *photo* Pat Kilgore

p. 81-82, 85-89 Biblioteca | *Library*, 2000-2007 cobre, alumínio e papel feito à mão de fibra de algodão | *copper, aluminum and handmade cotton fiber paper* instalação, dimensões variadas | *installation, variable dimensions* coleção particular | *private collection* foto | *photo* Pat Kilgore

FUNDAÇÃO VALE DO RIO DOCE
VALE DO RIO DOCE FOUNDATION

Diretor Superintendente |
Superintendent Director
Orlando Góes Pereira Lima

Gerente Geral | *General Manager*
Sérgio José Leite Dias

Analista Responsável |
Responsible Analyst
Marize Lima

Conselho de Curadores da Fundação
Vale do Rio Doce | *Vale do Rio Doce
Foundation's Curatorial Council*
Tito Botelho Martins Junior
Gabriel Stoliar
Pedro Aguiar de Freitas
Sergio Marcio de Freitas Leite
Carla Grasso
Eduardo de Beauclair Seixas
Adriana da Silva Garcia Bastos
Marconi Tarbes Vianna
Marcio Luis Silva Godoy

MUSEU VALE DO RIO DOCE
VALE DO RIO DOCE MUSEUM

Diretor | *Director*
Ronaldo Barbosa

Coordenadora de Arte-Educação |
Art Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora | *Producer*
Elaine Pinheiro

Museóloga | *Museologist*
Agnes Scoloro

Gerente Administrativa e Financeira |
Financial and Administrative Manager
Noyla Nakibar

Auxiliar Administrativo e Financeiro |
Financial and Administrative Assistant
Diogo Nunes

PROGRAMA DE ARTE-EDUCAÇÃO
ART EDUCATION PROGRAM

Equipe de Monitores do Museu Vale
do Rio Doce | *Vale do Rio Doce
Museum's Staff of Public Assistants*
Alex Schmidel
Claudia Oliveira
Gloria Rafaela Ribeiro
Helton Gomes
Osmar Paranhos
Renato Müller

PROJETO SOCIAL | *SOCIAL PROJECT*

Aprendizes de Montagem | *Setup Trainees*
Samuel Venâncio (comunidade de Rio
Marinho | *Rio Marinho community*)
Thiago Ferreira (comunidade de Jardim
de Alah | *Jardim de Alah community*)
Misael do Prado (comunidade de Bela
Vista | *Bela Vista community*)
Moisés Oliveira Barcellos (comunidade do
Vale Esperança | *Vale Esperança community*)

Aprendizes de Iluminação |
Lightening Trainees
Emanuel Silva Gonçalves
Joel Soares da Silva Filho
Jonathan Oliveira
Marcos Antonio de Carli Filho
(Casa do Menino - comunidade de
Argolas | *Argolas community*)

WORKSHOP

Estagiários da Universidade Federal
do Espírito Santo – UFES | *Trainees
of Federal University of Espírito
Santo – UFES*
Beatriz Bueno
Christel Bautz
Gabriel Borém
Ivanise Borges

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Curadoria | *Curator*
Paulo Herkenhoff

Coordenação Geral | *General
Coordination*
Ana Regina Machado Carneiro |
ARTVIVA Produção Cultural

Design de Exposição | *Exhibition Design*
Ronaldo Barbosa

Produção Executiva | *Executive Production*
Débora Monnerat | *Orbita*

Assistente do Artista | *Artist's Assistant*
Thais Hilal | *OÁ Objeto Arte*

Aprendizes do Artista | *Artist's Trainees*
Misael do Prado Pinto
Moisés Oliveira Barcellos
Samuel Guedes Venâncio
Thiago da Silva Ferreira

Assistente Administrativo |
Administrative Assistant
Gleice Nolding

Design Gráfico | *Graphic Design*
Rara Dias e Paula Delecave |
Zot Design

Assessoria de Imprensa | *Press Liaison*
Ana Ligia Petrone | *Meio & Imagem*

Projeto de Iluminação | *Light Design*
Antonio Mendel

Cenografia | *Scenography*
Francischetto

Equipe de Montagem e Manutenção |
Setup and Maintenance Team
Carlos Magno
Danilo Porfírio de Almeida
Jean Kassio Palma
Misael do Prado Pinto
Moisés de Oliveira Barcellos
Tuca Sarmento

Preparação Técnica do Espaço |
Technical Preparation of the Area
Adalto Corrêa dos Santos

LIVRO
BOOK

Curadoria | *Curator*
Paulo Herkenhoff

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
Ana Regina Machado Carneiro |
ARTVIVA Editora

Texto | *Text*
Paulo Herkenhoff

Cronologia | *Chronology*
Neusa Mendes

Produção Executiva
Executive Production
Débora Monnerat | *Orbita*

Design Gráfico | *Graphic Design*
Rara Dias e Paula Delecave |
Zot Design

Revisão de Texto | *Proofreading*
Duda Costa

Versão para o Inglês | *English Translation*
Renato Rezende

Fotos | *Photos*
Andrea Capella
Claudia Pedrinha e Sandra Martins
Daniel Coury
Edson Chagas
Eduardo Negrao
Emmanuel Nassar
Hassan Massoudy
Hilal Sami Hilal
Kitty Paranaguá
Leo Drumond
Marinho Neto
Pat Kilgore
Rômulo Faldini
Sagrilo
Thais Hilal
Wilton Montenegro

Produção Gráfica | *Graphic Production*
Sidnei Balbino

Pré-impressão e Impressão
Pre-printing and Printing
Stilgraf

Agradecimentos | *Acknowledgments*
Ada Schendel
Associação Cultural "O Mundo de Lygia
Clark"
Cildo Meireles
Emmanuel Nassar
FUNARTE - Coordenação de
Documentação e Informação
Fundação Biblioteca Nacional - Brasil
Helena Ferrez

A todos que contribuíram para a
realização deste projeto. | *To all
the people who contributed for the
achievement of this project.*

Museu Vale do Rio Doce
Antiga Estação Pedro Nolasco,
s/n - Argolas
Vila Velha - ES - Brasil
29114-670
Tel.: 55 27 3333-2484