

de la Torre, Blanca. "Appearances Can Be Deceptive," *Arte al Día*, March 2009.



Iran do Espírito Santo

"Appearances Can Be Deceptive" | "Las apariencias engañan"

By / por **Blanca de la Torre**
(New York)

The Brazilian Iran do Espírito Santo (Mococa, 1963), one of the most distinguished artists of his generation, proposes works that fluctuate between sculpture, architecture, painting, and installation, always playing with the possibilities of industrial design, the nature of the materials and the texture of the pieces. His whole trajectory is pervaded by a subtle conceptualism and a very personal minimalism.

Among the key influences that may be glimpsed in his work, the most obvious one is that of Marcel Duchamp (Bainville 1887 – New York 1968), fundamental figure of twentieth-century avant-garde movements and the "Father of Dadaism". But Espírito Santo's reading of Duchamp reflects a different approach in which objects are a representation of what is represented, generating a visual confusion with respect to what they actually are. Copper, concrete, stainless steel and sandstone are the materials most frequently used by the artist, concerned with their tactile attributes. Occasionally, he also utilizes glass and mirrors to play with the transparency of the materials and induce a play of depth that remains a constant in all his works. In the color gamut within which he moves, there is only room for white, grey and black which, together with the incidence of light on the surfaces of his works and the characteristics of their placements, stimulate a considerable part of the visual effects this creator seeks to produce, combining mannerism and ambiguity.

Two decades ago, Espírito Santo began to do research into the relationship between image and meaning, reproducing industrial design items as well as commonly-used, everyday objects, making their natural function disappear in order to transform them into aesthetic icons of pure contemplation. His work may be understood as a subtle subversion of Minimalism, materialized through the abstraction of daily objects, a *Poiesis* of everyday elements.

The artist might perfectly well have belonged to the mid-1920s Bauhaus School, leading exponent of the synthesis between a craftsmanship based on mediaeval inspiration and a more modern technology. His work develops in that limbo between painstaking, handcrafted processes and automated industrialized production, while also conflating evident characteristics of mass production with the aura of the unique object. In 1936, Walter Benjamin wrote: "that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. One might generalize by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition". Mightn't one consider that Espírito Santo's work blatantly challenges the German philosopher? Going back to Duchamp's legacy, present in Espírito Santo's

El brasileño Iran do Espírito Santo (Mococa, 1963), uno de los artistas más destacados de su generación, plantea un trabajo que oscila entre la escultura, la arquitectura, la pintura y la instalación, jugando en todo momento con las posibilidades del diseño industrial, la naturaleza de los materiales y la textura de las obras. Toda su trayectoria está bañada por un sutil conceptualismo y un minimalismo muy personal.

Entre las influencias clave que se atisban en su trabajo, la más obvia es la de Marcel Duchamp (Bainville 1887 – Nueva York 1968), pivote clave de las vanguardias del siglo XX y padre del Dadaísmo. Pero la lectura que Espírito Santo realiza de éste refleja un enfoque distinto en el que los objetos son una representación de lo representado, generando una confusión visual en torno a lo que realmente son. Cobre, hormigón, acero inoxidable y piedra arenisca son los materiales más utilizados por el artista, mostrando una preocupación por sus propiedades táctiles. En ocasiones también emplea vidrio y espejos para jugar con las transparencias de los materiales e inducir juegos de profundidad, que son una constante en todas sus obras. Dentro de la gama de colores en la que se mueve sólo hay espacio para el blanco, el gris y el negro, los cuales, junto con la incidencia de la luz sobre la superficie de sus piezas y las características de sus emplazamientos, estimulan buena parte del efecto visual que persigue este creador, combinando preciosismo y ambigüedad.

Desde hace dos décadas, Espírito Santo comenzó a investigar en la relación entre imagen y significado, recreando tanto objetos de diseño industrial como artefactos de uso común, para transformarlos en iconos estéticos, donde su naturaleza funcional es anulada por completo para pasar a un estado puramente contemplativo. Su trabajo se puede entender como una sutil subversión del Minimalismo, materializada a partir de la abstracción de objetos cotidianos, una *Poiesis* de lo cotidiano.

El artista podría haber pertenecido perfectamente a la escuela de Bauhaus de mediados de 1920, máximo exponente de síntesis entre una factura artesana de inspiración medieval y la tecnología más moderna. Se mueve en ese limbo entre el trabajo artesanal laborioso y la producción industrial automatizada, manteniendo notorios matices de producción en serie al tiempo que conserva el aura de objeto único. En 1936 Walter Benjamin enunciaba cómo "en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición". ¿Acaso no podría considerarse el trabajo de Espírito Santo todo un desafío al filósofo alemán?



Exhibition view / Vista de la exposición: *Think with the Senses – Feel with the Mind. Art in the Present Tense*, 52. Biennale di Venezia, Italy, 2007. Photo: Giorgio Benni.
 Courtesy / Cortesía: Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

work, we cannot deny the keen affinity of both artists with the ready-made, which might be understood as the most extreme form of an object's actual representation. A clear example of this are the series of cans that Espírito Santo makes from blocks of stainless steel whose solidity becomes imperceptible to the viewer's gaze, thus remaining halfway between a mental construct and the immediacy of the apparent. On the other hand, this familiarity with the quotidian and this direct relationship with the actual object is stressed through the correspondence of the cans to a specific canned product that we may find in a supermarket. Thus, Espírito Santo's cans remain mnemonically connected to their actual counterparts, and although we may be aware not only of their lack of a physical content but also of their real existence as solid bodies, they inevitably evoke the product they are supposed to contain, until little by little, it becomes a non-referential abstraction. According to Lilian Tone, "*This creates a paradox, in which the greater the proximity to the specificity of an object, the more that same object's generic image is amplified into an archetypal condition, while remaining subtly linked to the material actuality of industrial design for a consumer society*".

The key issues posed by the artist with regard to the act of looking and the substance of the work of art, materializes in his sculptures. One of his most eloquent works is *Untitled (Keyhole)*, 2002, a spherical visualization of a keyhole in black basalt (there is another version in stainless steel), a fascinating representation of the impenetrable shape of the void. Its surface reflects its surroundings, and we inevitably move around the work, being unable to delve into its interior. According to Paulo Herkenhoff:

Volviendo al legado Duchampiano del artista, no podemos negar la profunda afinidad de ambos por el *ready-made*, forma artística que podría considerarse el *súmmum* de la representación real del objeto. Un claro ejemplo son las series de latas de conserva que Espírito Santo construye a partir de cilindros de acero inoxidable, cuya solidez se hace imperceptible y se vacía en la mirada del espectador, quedándose a medio camino entre una construcción mental y la inmediatez de lo aparente. Por otro lado, esa familiaridad de lo cotidiano, y esa relación directa con el objeto real se ve potenciada a través de la correspondencia de estas latas con los productos reales que encontraríamos en el supermercado. Así, las latas de Espírito Santo permanecen de modo mnemónico conectadas con sus homólogos reales y, a pesar de ser conscientes, no sólo de su falta de contenido físico sino de su realidad como cuerpo sólido, nos evocan inevitablemente su contenido, hasta que, poco a poco, se transforma en una abstracción no referencial. Según Lilian Tone, "*Esto crea una paradoja por la cual cuanto más proximidad hay a la especificidad de un objeto, más se amplifica la imagen genérica de ese mismo objeto en una condición arquetípica, mientras permanece sutilmente unido a la realidad material de diseño industrial para la sociedad de consumo*".

Las cuestiones clave que el artista plantea, respecto al acto de mirar y la sustancia de la obra de arte, se materializan en sus esculturas. Una de sus obras más elocuentes es *Untitled (Keyhole)*, 2002, el ojo de una cerradura realizado en basalto negro (existe otra versión en acero inoxidable), fascinante representación de la impenetrable forma del vacío. Su superficie refleja los alrededores, e irremediamente nos movemos

"The viewer finds his/her senses are in a state of suspension. It is the artist who, without decoding the language, like Lewis Carroll's Alice, creates a code that produces and defines the conditions for a possible perception after having transformed it".

In this process through which a common, everyday object becomes an art object, a singular metamorphosis takes place, causing objects to take on uncanny features, be rendered functionless and abnormal, and endowed with an elegant surrealism. Such is the case of *OVNI (UFO)*, 2000, two stacked and inverted plates; of the phallic *Fluorescent*, 2000, of *Castical y Vela*, 1998, and *Nostalgia*, 1999, a green woolen rug imitating grass. According to Enrique Juncosa, director of The Irish Museum of Modern Art, where the artist had a retrospective exhibition in 2006: *"Espíritu Santo is not an artist who resorts to illusionistic representation; he is a conceptual artist who goes beyond minimalist formalism in order to explore purely conceptual issues associated to our perception of reality and language"*.

In 1997, Iran do Espírito Santo participated in *inSite*, a project that takes place annually in the border zone of San Diego-Tijuana, where he was one of the few artists who decided to create outdoor sculptures, distributing a series of 20 concrete dice all over San Diego. Anecdotally, several of these sculptural dice disappeared mysteriously, purportedly taken by admirers.

Irony is also present in the titles of the works, as for instance in *Recurrency II*, 2000, an installation comprised of 54 larger-than-life coins scattered on the floor. The work is an allusion to the commodification of art and to the conversion of cash into art and vice versa. Political criticism can also be found in some of Espírito Santo's works, as for example, in *Noite*, 1998, where what appears to be at first glance a painting featuring stars against a black background is actually the Brazilian flag in which five stars have been separated from the circle in order to highlight the distance between yesterday's political promises and contemporary reality.

Three events from the artist's youth were key factors to define the singularity of his work: his activity as a draftsman drafting drawings for architectural projects, his work as an illustrator, and his work in a photography laboratory, where every day he discovered the limits of light and its impact on photosensible paper. This was probably one of the reasons why the motif of light – actual or reflected – became a recurring theme in his work, whether alluding to its philosophical and symbolical connotations or directly appropriating the literal light source; hence his tendency to re-create lamps, fluorescent bulbs, neon lights and candles. In 1996, he created *Abat-Jour*, a sculpture made of stainless steel that replicated a plastic table lamp designed by Philippe Starck, with a highly reflective finish. The traditional incandescent light bulb became the subject of a series of works like the already mentioned *Fluorescent I* (2000), which inevitably evoke the work of Dan Flavin.

The artist's two-dimensional works present similar characteristics. The drawings featured in *CRTN*, 2005, a title derived from eliminating the vowels from the word "cortina" (curtain), have been made in indelible magic marker, repeatedly juxtaposing parallel vertical lines articulated in the manner of a curtain. In this case, the intensity of the light varies with the varying loads of paint in the marker. Just like the cans and the lamps, these works denote the artist's obsession with technique, as well as his serial systematicity.

alrededor de la pieza ante la imposibilidad de profundizar en su interior. Según Paulo Herkenhoff *"El observador encuentra sus sentidos en un estado de suspensión. El artista es quien, sin decodificar el lenguaje, como la Alicia de Lewis Carroll, crea un código que produce y define las condiciones para una posible percepción después de haberla transformado."*

En este proceso por el cual un objeto cotidiano se vuelve un objeto artístico, se produce un singular proceso metamórfico por el cual los objetos toman rasgos insólitos, son despojados de su función original y activados con una función anómala, que les dota de un elegante surrealismo. Tal es el caso de *OVNI (UFO)*, 2000, creado a partir de dos platos invertidos; de los fállicos *Fluorescent*, 2000, *Castical y Vela*, 1998, y de *Nostalgia*, 1999, una alfombra de lana verde semejando césped. Según Enrique Juncosa, director del Irish Museum of Modern Art, donde el artista tuvo una retrospectiva en 2006: *"Espíritu Santo no es un artista que utilice la representación ilusionista; es un artista conceptual que va más allá del formalismo minimalista a fin de explorar puramente cuestiones conceptuales que tienen que ver con nuestra percepción de la realidad y del lenguaje"*.

En 1997, Iran do Espírito Santo participó en *inSite*, proyecto que se desarrolla anualmente en la zona fronteriza entre San Diego y Tijuana, donde fue de los pocos que decidió realizar esculturas exteriores a lo largo de San Diego, disseminando por la ciudad una serie de 20 dados de hormigón. Como anécdota, varios ejemplares de estos dados desaparecieron misteriosamente a manos de algún que otro admirador.

La ironía también se refleja en los títulos de las piezas, como en el caso de *Recurrency II*, 2000, una instalación de 54 monedas de tamaño mayor que el natural, esparcidas por el suelo. El trabajo alude a la 'comodificación' del arte, y a la conversión del dinero en arte y viceversa. La crítica política también es una vertiente de Espírito Santo, en obras como *Noite*, 1998, donde lo que a simple vista parece tratarse de una pintura de estrellas sobre fondo negro, en realidad es la bandera de Brasil con cinco estrellas separadas a fin de subrayar la distancia entre las promesas políticas del ayer y la realidad actual.

Tres sucesos de la juventud del artista influyeron de manera clave en la singularidad de su obra: su ocupación como copista para proyectos arquitectónicos, su labor como ilustrador y, la más relevante, su trabajo en un laboratorio fotográfico, donde descubría cada día los límites de la luz y su impacto sobre el papel fotosensible. Esta fue probablemente una de las razones por las que el motivo de la luz –real o reflejada – se convirtió en un tema recurrente en su obra, tanto aludiendo a sus connotaciones filosóficas y simbólicas, como apropiando directamente la fuente misma de luz; de ahí su tendencia a la réplica de lámparas, tubos fluorescentes, neones y velas. En 1996 creó *Abat-Jour*, una escultura de acero inoxidable que mimetiza una lámpara de plástico diseñada por Philippe Starck, con un acabado altamente reflectante. El tradicional tubo incandescente se convirtió en el tema de una serie de obras como el mencionado *Fluorescent I* (2000), trabajos que nos remiten inevitablemente a la obra de Dan Flavin.

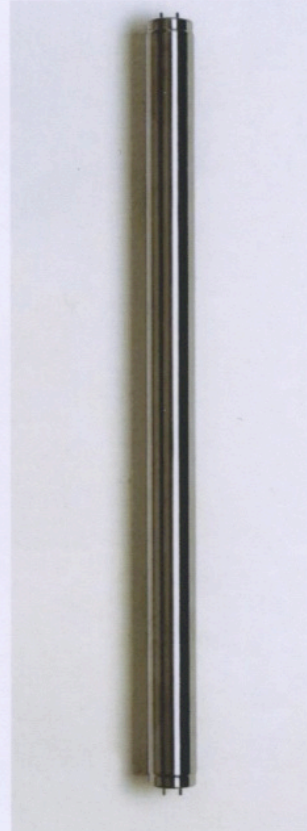
La obra bidimensional presenta características similares. Los dibujos de *CRTN*, 2005, título que proviene de eliminar las vocales de la palabra "cortina", están realizados con rotuladores permanentes, yuxtaponiendo reiteradamente líneas paralelas verticales que se articulan a modo de cortina. En este caso, la



Untitled (keyhole), 2004
 Stainless steel. 17 1/2 x 7 7/8 x 7 7/8 in.
 Acero Inoxidable. 81 x 44 1/2 x 20 cm.
 Courtesy / Cortesía: Sean Kelly Gallery, New York



Can K, 2005
 Stainless steel. 11 x 8 x 8 in.
 Acero inoxidable. 28 x 20,5 x 20,5 cm
 Courtesy / Cortesía: Sean Kelly Gallery, New York



Fluorescent I, 2000
 Stainless steel. 23 1/2 x 1 x 1 1/2 in.
 Acero inoxidable. 60 x 3 x 4 cm
 Courtesy / Cortesía: Sean Kelly Gallery, New York

Another vital chapter in Espirito Santo's artistic career is the dialogue he establishes with architecture. This is well-achieved through the direct intervention on the walls, which alters the viewer's perception of the work, or through the utilization of all kinds of *trompe l'oeil*. In 1990 we find the first examples of these large-scale wall works made with sawdust, once again in a flirtation between the natural and the industrial. Sometimes these mural interventions have appeared in the form of free-standing walls reproducing the look of brickwork, a recourse he has also adopted in some of his three-dimensional pieces. In most cases, the shape and dimensions of the "simulated" bricks correspond to those of an actual bricks, although reduced to the artist's unconditional palette of grey tones. We find the most outstanding example of these works in the large-scale wall paintings the artist created for the San Francisco Museum of Modern Art.

Eager to redirect the gaze, in 1991 Espirito Santo created an installation for the old Commercial Bank in Winnipeg, Canada, the aim of which was, according to the artist himself, to capture the spectator's gaze in a "prolonged, mystical moment". In an ancient Victorian building, he created a fake entrance-hall, the same size as his own apartment, in which he performed different incisions and holes that allowed a glimpse of the magnificent ornamentation. In this way he created, at the same time, an obstacle and a concession for the viewer.

Some of the most eloquent works of this period featured a playful displacement of architectural elements, as in *Back Wall/Rest*, at

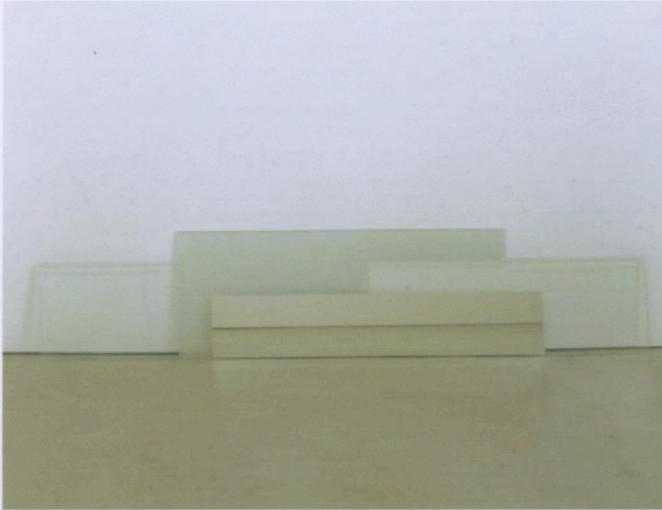
variación de la luz surge cuando se termina o se acumula la tinta en el rotulador. Al igual que las latas y las lámparas, denotan la obsesión técnica del artista, así como su sistematicidad serial.

Otro capítulo vital en la trayectoria de Espirito Santo es el diálogo que se establece con la arquitectura. Esta se realiza bien a través de la intervención directa en la pared, alterando la percepción del espacio mismo o utilizando todo tipo de trampantojos.

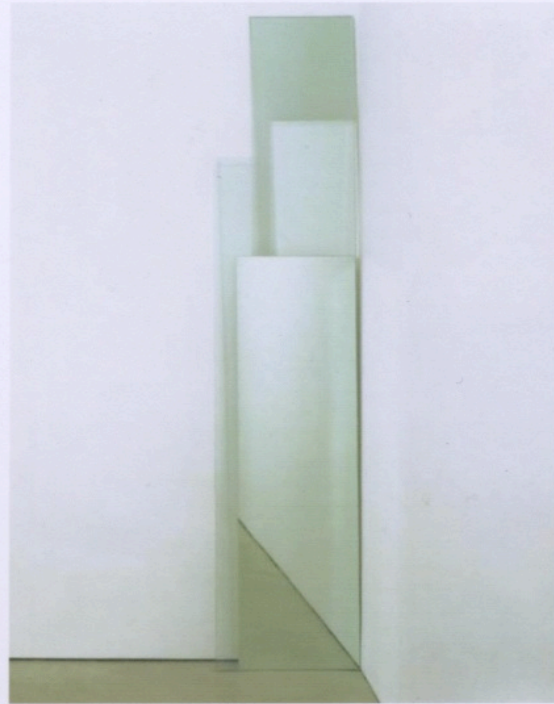
En 1990 encontramos los primeros ejemplos de estos trabajos de pared a gran escala, realizados con aserrín, de nuevo en ese devaneo entre lo natural y lo industrial. La intervención en estos murales en ocasiones asemeja un paramento aladrillado, recurso utilizado también por el artista en algunas de sus piezas tridimensionales. En la mayoría de los casos, los ladrillos "simulados" corresponden en forma y dimensiones a ladrillos reales, aunque teñidos por la incondicional paleta de grises del artista. El ejemplo más destacado de estos trabajos lo encontramos en las grandes pinturas murales creadas en 1997 para el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

En ese afán de redireccionar la mirada, en 1991 Espirito Santo creó una instalación para el antiguo *Commercial Bank* en Winnipeg, Canadá, cuya finalidad, según el propio artista, era capturar la mirada del espectador en un "extenso momento místico". En un antiguo edificio victoriano, creó un recibidor falso, de las mismas dimensiones que su propio apartamento, al que realizó diversas incisiones y agujeros que dejaban al descubierto la magnífica ornamentación. De esta manera estaba creando al mismo tiempo un obstáculo y una concesión para el espectador.

Artists / Artistas



Restless 20, 2004. Sandblasted glass and mirror. 18 x 87 in.
Vidrio esmerilado y espejo. 45 3/4 x 221 cm. Photo Wit McKay, New York.
Courtesy / Cortesía: Sean Kelly Gallery, New York.



Restless 21, 2004. Sandblasted glass and mirror. 79 x 18 in. Vidrio esmerilado y espejo. 200 x 45,7 cm. Photo Wit McKay, New York.
Courtesy / Cortesía: Sean Kelly Gallery, New York.

Randolph Street Gallery in Chicago in 1996. In this work, the actual windows in the building appeared to be reflected on the wall through the articulation of a series of painted rectangles in different shades of amber, which created the illusion of sheets of glass leaning against the wall. This installation became the inspiration for another installation titled *Restless*, which the artist produced in 1997: a series of large sheets of glass placed on the floor and resting against the wall. In this case, the surface of each piece of glass was mirrored, suggesting the appearance of multiple superimposed panes. On other occasions, he created pieces to which he reassigned their original function, as in the case of the space partitions in *Divisor A* and *Divisor B*, 2000, which, while dividing the gallery space, have an intrinsic value as art objects.

At the Venice Biennial 2007, the artist mimicked the surface patterns of the façade of the Brazilian pavilion, laying bare the structures of the walls with all their particularities, and totally confusing the viewer. But the most recent example and the one that best illustrates the extraordinary fusion between architecture, painting, design and light integration is materialized in *En Passant*, an installation the artist staged in 2008 at Fortes Vilaça Gallery in Sao Paulo and Sean Kelly Gallery in New York. It consists of a mural painting with simulated modulations of light representing a progression of grey tones in the manner of Pantone.

In any case, one might say that Espírito Santo's flirtations with architecture culminated with the house the artist built in Sao Paulo three years ago, inspired by Latin American modernism and by the art trend that flourished in that city during the last fifty years of the 20th century.

Parte de la obra más elocuente de este apartado, se produce por el desplazamiento de elementos arquitectónicos, como en *Back Wall/Rest*, obra presentada en la Galería Randolph Street en Chicago en 1996. Aquí, las ventanas del edificio parecen reflejarse en la pared a partir de la articulación de una serie de rectángulos pintados en una gradación de tonos ámbar, creando la ilusión de láminas de cristal sobre la pared. Esta instalación se convirtió en el punto de partida de otra llamada *Restless*, realizada en 1997, a partir de unas láminas de cristal alargadas que descansaban sobre el suelo y la pared. En este caso, la superficie especular de las mismas sugería la apariencia de varias capas de paneles superpuestos. En otras ocasiones, crea piezas a las que re-otorga su función original, como es el caso de las particiones del espacio, *Divisor A* y *Divisor B*, 2000, las cuales, al tiempo que dividen el espacio expositivo, tienen valor en sí mismas como objetos artísticos.

En el pabellón brasileño de la Bienal de Venecia en 2007, el artista imitó los patrones de la superficie de la fachada, dejando desnuda la estructura de las paredes con todas sus particularidades, ante la dilatada confusión del espectador. Pero el exponente más reciente y que mejor evidencia la extraordinaria fusión entre arquitectura, pintura, diseño e integración de la luz se concreta en *En Passant*, instalación que el artista realizó en 2008 en las galerías Fortes Vilaça de San Pablo y Sean Kelly de Nueva York. Consiste en una pintura mural de modulaciones simuladas de luz que representan el color gris en varias gradaciones a modo de Pantone.

En cualquier caso, podría decirse que los flirteos de Espírito Santo con la arquitectura culminaron con la casa que el artista construyó en San Pablo hace tres años, enraizada en el modernismo latinoamericano y la escuela paulista que se desarrolló en esa ciudad a partir de los últimos cincuenta años del siglo XX.