

INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÁREA: História e Teoria da Arte
LINHA: Estudos da História e Crítica da Arte

TÍTULO DA TESE
INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS:
a *palavra-imagem* no projeto
da visualidade pós-moderna

AUTORIA
Julie de Araujo Pires

ORIENTAÇÃO
Prof. Dr.
Carlos Alberto Murad

Maio de 2010

Catálogo-na-Publicação (CIP) - Brasil

P 667 i Pires, Julie de Araujo.

Inscrições contemporâneas : a palavra-imagem no projeto da
visualidade pós-moderna / Julie de Araujo Pires. - Rio de Janeiro: UFRJ,
2010.

178 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, 2010.

Orientador: Carlos Alberto Murad

1. Artes Visuais Contemporâneas. I. Murad, Carlos Alberto.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 709.8

BIBLIOTECA PROF^º ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES
No 41 ANO 2014

CLA/EBA



270003438

no 2152: 464304
464304-10

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÁREA: História e Teoria da Arte
LINHA: Estudos da História e Crítica da Arte

Julie de Araujo Pires

INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS:
a *palavra-imagem* no projeto
da visualidade pós-moderna

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola
de Belas Artes, UFRJ.



ORIENTADOR

Prof. Dr. Carlos Alberto Murad (PPGAV-EBA-UFRJ)



Prof. Dr^a. Denise B. Portinari
(Departamento de Artes e Design – PUC-Rio)



Prof. Dr^a. Sandra Teresinha Rey
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)



Prof. Dr^a. Maria Luiza Fragoso
(PPGAV-EBA-UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho
(PPGAV-EBA-UFRJ)

Rio de Janeiro, 6 de maio de 2010

BIBLIOTECA PROF. ALFREDO GALVÃO
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA/UFRJ

*Ao meu pai pela vida e
ao meu filho Francisco
pelo prazer de redescobrir
as palavras.*

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ e à Faperj pelo apoio à pesquisa.

Ao meu companheiro Marcelo pelo auxílio e compreensão em todos os momentos.

Ao Professor Carlos Murad pela orientação e acompanhamento do trabalho, motivação e indispensável leitura crítica.

Aos professores convidados para a banca examinadora, Sandra Teresinha Rey, Denise Portinari, Maria Luiza Fragoso e Paulo Venâncio, agradeço a leitura atenta e os comentários valiosos, incorporados neste trabalho.

A amizade e cooperação dos funcionários e professores do PPGAV, EBA - UFRJ, entre os quais gostaria de citar as professoras Ana Cavalcanti e Sônia Gomes, pelo cuidado e dedicação durante o desenvolvimento da pesquisa para exame de qualificação.

Agradeço, também, aos colegas Leonardo Ventapane, América Cupello, Elizabeth Varela, Rodrigo Krul e todos aqueles que gentilmente contribuíram com artigos, imagens e textos que puderam enriquecer este trabalho.

À minha mãe, familiares e amigos, pelo apoio nas horas necessárias.

RESUMO

PIRES, Julie de Araujo. **INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS: a *palavra-imagem* no projeto da visualidade pós-moderna.** Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A tese tem como objetivo o estudo das potencialidades da palavra escrita, no campo da obra de arte, e das dinâmicas criadoras que lhe dão forma, observadas no diálogo com alguns trabalhos das artes visuais da contemporaneidade. Trata-se de pesquisa, sob ótica trans-histórica, realizada a partir da teoria de Hubert Damisch, na qual o trabalho artístico deve ser encarada como reflexão, ato e pensamento do artista que se deixa revelar ao espectador no seu diálogo com a obra. Tal posicionamento da tese é confirmado pela apropriação teórica de Thierry de Duve, para quem a obra é o “terreno da reflexão”, levando a adoção de uma postura crítica, onde toda afirmação de caráter estético, crítico e histórico deve ser pensada numa conversa com ela. O trabalho se deteve no período pós-histórico, segundo a idéia de superação das narrativas históricas, de Arthur Danto, investigando as possibilidades formais operadas pela palavra, no plano da obra, e seu papel como elemento de ruptura e transformação dos limites delineados pela arte moderna. Neste sentido, a palavra escrita desdobrou-se em *escritura*, compreendendo o termo pela via de Jacques Derrida, observada na presente tese a partir das inscrições realizadas em alguns trabalhos de Mira Schendel (1919 – 1988), Robert Smithson (1938 – 1973) e Rosângela Rennó (1962), manifestada em pintura, desenho, gravura, instalação e fotografia. ARTE CONTEMPORÂNEA; PALAVRA; ESCRITA e ESCRITURA.

ABSTRACT

PIRES, Julie de Araujo. **CONTEMPORARY INSCRIPTIONS: word as image on the project of postmodern visuality.** Rio de Janeiro, 2010. Phd. Dissertation – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro,

This thesis' purpose is the study of the potenciality of the written word and of the criative dynamic which give them form, studied in the dialog with works from contemporary visual arts. This research, taken under a trans-historical view, based on Hubert Damisch' theory, by which every work of art must be seen as an act and thought of the artist which reveals itself to the viewer in his dialog with them. This thesis' outlook is confirmed by Thierry de Duve's theoretical appropriation for whom a work is a reflection, leading to a critical approach, in which all aesthetic, critical and historical statement must be thought of as an conversation with the art work. From a contemporary art's perspective, this study concentrated in the post-historical period, according to Arthur Danto's Idea of the end of the master narratives of art, and intended to question the formal possibilities of the word, related to the art work, and its role as an element of rupture and transformation of the modern art's limits. In this sense the written word turned into *écriture*, understanding this expression through Jacques Derrida's concepts, viewed in this thesis through the inscriptions in some works of Mira Schendel (1919 – 1988), Robert Smithson (1938 – 1973) and Rosângela Rennó (1962), in paintings, drawings, engravings, art installations and photographs. **CONTEMPORARY ART; WORD; WRITTEN and ÉCRITURE.**

Sumário

Introdução 12

I capítulo 1 | Para além das fronteiras do moderno 19

1.1] Nos limites de um intermezzo 24

1.2] Gesto, conceito e imaterialidade 42

1.3] A obra em expansão 54

I capítulo 2 | Palavra e letra no território das artes visuais 57

2.1] Escrita e tipo como objetos da realidade 60

2.2] Possibilidades plásticas da palavra 64

2.3] Do grafismo da letra ao sentido ampliado 79

I capítulo 3 | Potências criadoras: escritura e movimento 86

3.1] palavra|escrita(obra)espaço 88

3.2] escritura|gesto[espaço]ampliado 92

3.3] palavra|imagem(i)matéria 95

I capítulo.4 | A performance da *escritura* na contemporaneidade 115

4.1] Rosângela Rennó: o campo expandido da palavra 117

4.2] Robert Smithson: a *escritura* como matéria e pensamento 127

4.3] Mira Schendel: da intimidade à amplitude do espaço 132

Conclusão 164

Fontes e Referências Bibliográficas 171

Lista de figuras

- P.29 FIG1
Marcel Duchamp
Fonte, 1917
 Réplica, 1964
 Porcelana
 30x48x61
 Tate
- P.33 FIG2
Andy Warhol
Caixas de Brillo, 1964
 James Goodman Gallery
- P.34 FIG3
Pablo Picasso
Natureza-morta espanhola, 1912
 Óleo sobre tela
 oval de 46x33
 Coleção Particular
- P.35 FIG4
Roy Lichtenstein
O beijo, 1962
- P.39 FIG5
Roy Lichtenstein
Garota com bola, 1961
 Óleo sobre tela
- P.39 FIG6
 recorte do jornal
 New York Times, 1963
- P.44 FIG7
Robert Rauschenberg
Desenho de De Kooning apagado, 1953
 Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta e moldura folheada a ouro
 64,14x55,25
 San Francisco Museum of Modern Art
- P.45 FIG8
Robert Rauschenberg
Charlene, 1954
 Mixed media, quatro partes
 225x321
 Amsterdam, Stedelijk Museum
- P.47 FIG9
Joseph Kosuth
 Intitulado (*Arte como idéia como idéia*) [*Sentido*], 1967
 Cópia Fotostática sobre papelapoiada em madeira
 119,4x119,4
 Coleção Menil, Houston
- P.49 FIG10
Joseph Kosuth
Uma e três cadeiras, 1965
- P.51 FIG11
Robert Smithson
Spiral Jetty Film Stills, 1970
 Black and white silver gelatin prints (detalhes)
 3 painéis: 64,5 x 110 (cada)
 Museet For Samtiskunst, Norway
- P.58 FIG12
William Joy
Bayswater Omnibus, 1840
 Óleo sobre tela
 Londres, V&A Museum
- P.60 FIG13
Juan Gris
Natureza-morta com fruteira e garrafa d' água, 1914
 Colagem 92x65
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller
- P.61 FIG14
Georges Braque
Natureza-morta com às de paus, 1911
 Óleo e papier collé sobre tela, 81x60
 Paris, Musée National d'Art Moderne

- P.61 FIG15
Georges Braque
Natureza-morta com bufê:
Café-bar, 1919
Óleo e areia sobre tela
158x80
Basiléia, Kunstmuseum
- P.66 FIG16
Filippo Marinetti
Montagne + Vallate + Strade x
Joffre (Montanha + Vales +
Estradas x Joffre), 1915
Capa da publicação futurista
"Parole in Libertà"
- P.67 FIG17
Theo van Doesburg
e Kurt Schwitters
Kleine Dada Soirée
Cartaz, 1922
- P.72 FIG18
Francis Picabia
L'oeil cacodylate, 1921
Óleo sobre tela e colagem
148,6 x 117,4
Musée National d'Art Modern
Centre Georges Pompidou
Paris
- P.72 FIG19
Marcel Duchamp
Suporte para Garrafas, 1914
Réplica, 1964
Metal (edição de oito réplicas)
altura 64,2 (cada)
Arquivos de Marcel Duchamp/
Edições Arturo Schwarz, Milão
- P.73 FIG20
Kurt Schwitters
Relevo, 1923
Colagem, diversos materiais
sobre madeira, 32,5x30
Colônia, Museum Ludwig
- P.77 FIG21
René Magritte
A perfídia das Imagens, 1928-29
Óleo sobre tela, 62,2x81
Los Angeles (CA)
Los Angeles County Museum of Art
- P.77 FIG22
René Magritte
Desenho de René Magritte
reproduzido no livro de Foucault
Isto não é um cachimbo
- P.78 FIG23
Michael Snow
So Is This, 1982
Filme 16mm
cores, mudo
43minutos
- P.87 FIG24
Jackson Pollock
Número 4, 1950
Óleo, tinta esmalte e tinta
alumínio sobre tela
124,1 x 94,3
Pittsburg (PA), The Carnegie
Museum of Art
- P.91 FIG25
Cy Twombly.
Neue National Galerie, c. 1995.
Litografia 81,3 x 100,3
- P.94 FIG26
Hans Namuth
Jackson Pollock
trabalhando, 1950
- P.98 FIG27
Paul Klee
Vento quente: no jardim
de Franz Marc, 1915.
Aquarela sobre papel,
sobre cartão, 20 x 15
- P.99 FIG28
John Baldessari
Compondo sobre tela, 1966-68
Tinta acrílica sobre tela
289,6x243,8
Museum of Contemporary Art
San Diego
Doação do artista
- P.103 FIG29
Dan Graham
Casas para América, 1966-7
Texto impresso e fotografias
sobre cartão
dois painéis 101x76 (cada)
Marion Goodman Gallery,
Nova York
- P.108 FIG30
Mel Bochner
Language is not Transparent
(Linguagem não é
Transparente), 1970
- P.111 FIG31
Edward Ruscha
Eye, 1969.
Óleo sobre tela, 137,2 x 152,4
Oakland Museum Association,
don de The Oakland Museum
Association et du National
Endowment for the Arts
- P.111 FIG32
Edward Ruscha
Desire, 1969
Óleo sobre tela, 152 x 139,7
Laura Lee Stearns, Los Angeles
- P.111 FIG33
Robert Smithson
Glue Pour
Vancouver, Canada
Dezembro, 1969
- p.119 FIG34
Rosângela Rennó
Hipocampo, 1995
Dezesseis textos pintados
com tinta fosforescente
sobre as paredes, lâmpadas
halógenas e temporizador
dimensões variáveis
Detalhes de instalação
Galeria Camargo Vilaça,
São Paulo
primeiro e último detalhe
com as luzes acesas,
segundo detalhe com
as luzes apagadas

- p.121 FIG35
Rosângela Rennó
Da série *Cicatriz*, 1996
Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)
- p.123 FIG36
Rosângela Rennó
Cicatriz, 1996
Dezoito fotografias em papel resinado, laminadas e dezoito textos esculpido em gesso acartonado dimensões variáveis
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California
Fotografia da exposição: Brian Forest
- p.124 FIG37
Rosângela Rennó
Da série *Cicatriz*, 1996
Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)
- p.125 FIG38
Rosângela Rennó
Da série *Cicatriz*, 1996
Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)
- p.129 FIG39
Robert Smithson
A Heap of Language, 1966
Desenho à lapis
16,5 x 55,9
Museum Overholland, Niewersluis
- p.129 FIG40
Robert Smithson
Asfalto a escorrer
Roma, 1969
- p.130 FIG41
Robert Smithson
Spiral Jetty in Red Salt Water
c. 1970
grafite sobre papel
22,8 x 30,5
- p.130 FIG42
Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970
Rocha, sal, cristais, terra, algas e água,
comprimento: 4,75m
largura: 4,5m
Utah, Great Salt Lake
- p.134 FIG43
Mira Schendel
Objetos Gráficos em exposição no Drawing Center, Nova York, 1995.
Fotografia: acervo The Drawing Center
- p.134 FIG44
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1965
Óleo sobre papel japonês, fixado por lâminas de acrílico, 50x50x1
Coleção Marta e Paulo Kuczynski, São Paulo
- p.135 FIG45
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1967-8
Letraset sobre papel japonês fixado por lâminas de acrílico, 100x100x1
Daros Collection of Latin American Art, Zurique
- p.136 FIG46
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1965
Óleo e letraset sobre papel japonês, fixado por lâminas de acrílico, 100x100x8
Coleção Privada, São Paulo
- p.137 FIG47
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1965
Óleo, grafite e letraset sobre papel japonês, fixado por lâminas de acrílico, 99,8x99,8x1
Coleção Patricia Phelps Cisneros
- p.138 FIG48
Mira Schendel
Objetos Gráficos (1960-68).
Bienal de Veneza, 1968
Fotografia: Giacomelli
- p.138 FIG49
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1967-68
Óleo sobre papel japonês, fixado por lâminas de acrílico, 100x100x1
Coleção Rose e Alfredo Setubal, São Paulo
- p.139 FIG50
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, 1967-8
Óleo sobre papel japonês, fixado por lâminas de acrílico, 100x100x1
Coleção Diane e Bruce Halle, Phoenix
- p.139 FIGS51-52
Mira Schendel
S/ título, série *Objetos Gráficos*, 1967
Datilografia sobre papel, fixado por lâminas de acrílico, 100x100x1
Coleção Ada Schendel (frente e verso)
- p.142 FIG53
Mira Schendel.
S/ título (6 monotipias), 1964.
Óleo sobre papel arroz, 46x23
Comodato Beatriz Bracher para o Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo

- p.143 FIG54
Mira Schendel
 S/ título da série
Monotipias, 1965
 Monotipia à óleo sobre
 papel japonês 47x23
 Galeria Mila, São Paulo
- p.143 FIG55
Mira Schendel
 S/ título da série
Monotipias, c. 1960
 Monotipias à óleo
 sobre papel japonês
 47,5x22,9
 The Museum of Modern Art
 New York
- p.145 FIG56
Mira Schendel
Objeto gráfico ante a janela
 da residência do marchand
 Konrad Gromholt
 "O sol chega através de Mira"
 Hovikkoden, Noruega, s/ data
- p.150 FIG57
Mira Schendel
Droguinha, déc. 1960
 Papel japonês retorcido
 dimensões variáveis
 Coleção Particular,
 São Paulo
- p.151 FIG58
Mira Schendel
 S/ título, série *Droguinhas*, 1966
 Papel japonês em
 dimensões variáveis
 34 (totalmente estendido)
 Coleção Ada Schendel
- p.151 FIG59
Mira Schendel
 S/ título, série *Droguinhas*, 1966
 Papel japonês em
 dimensões variáveis
 66,6 (totalmente estendido)
 Coleção Patrícia Phelps
 de Cisneros
- p.152 FIG60
 Mira Schendel com *Droguinha*
 em Londres, 1966
- p.152 FIG61
Mira Schendel
 S/ título, série
Droguinhas, 1966
 Papel japonês em
 dimensões variáveis
 90 (totalmente estendido)
 The Museum of Modern Art
 Scott Burton Fund, 2005
- p.153 FIG62
Mira Schendel
 S/ título, série *Droguinhas*, 1966
 Papel japonês em
 dimensões variáveis
 66 (totalmente estendido)
 Coleção Diane e Bruce Halle
- p.155 FIG63
Mira Schendel
 S/ título, série *Objetos*
Gráficos, 1973
 Letraset sobre papel japonês,
 fixado por lâminas de acrílico
 55,9x55,9x1
 Coleção Patrícia Phelps
 de Cisneros
- p.155 FIG64
Mira Schendel
 S/ título, série *Objetos*
Gráficos, 1972
 Letraset sobre papel japonês,
 fixado por lâminas de acrílico
 95x95x1
 Coleção Patrícia Phelps
 de Cisneros
- p.157 FIG65
Mira Schendel
Ondas paradas de
probabilidade, 1966
 Fios de nylon e texto fixado
 à parede em placas de acrílico
 Instalação, dimensões variáveis
 Coleção Ada Schendel
- p.161 FIG66
Richard Long
A Line Made by Walking, 1967

Introdução

*Um deus, refleti, só deve dizer
uma palavra e nessa palavra
a plenitude. Nenhuma palavra
articulada por ele pode ser
inferior ao universo ou menos
que a soma do tempo.*

[A escrita do deus, Jorge Luis Borges]

Palavra, matéria da poesia. Para Heidegger, essência da arte. No contexto da presente pesquisa, é elemento fundamental às dinâmicas criadoras da contemporaneidade. Assim, as questões relacionadas à escrita e sua capacidade de impulsionar a realização da obra são investigadas, gerando diversas reflexões tanto do ponto de vista de sua materialidade, quanto do seu caráter de ideação imagética.

Nossa indagação parte da observação de inúmeras manifestações da palavra escrita em pinturas, colagens e desenhos produzidos desde o início de século XX.¹

A noção de que estas obras apresentavam uma escrita em construção, onde nada parecia definitivo, encontra lugar

¹ Meyer Schapiro nos apresenta um panorama sobre a presença da palavra escrita nas artes visuais desde a Idade Média, dos manuscritos medievais às representações em retábulos e pinturas, nos quais o conteúdo espiritual das palavras e dos textos ganha forma na representação de livros em rolo ou códices, que contém palavras e textos sagrados, ou entoam cânticos e orações a serem pronunciadas. Esta relação, estabelecida na interação entre uma escrita e o campo de atuação da imagem, surge ainda, segundo este autor, em obras do século XVIII e XIX (Ver SCHAPIRO, M. *Words, script and pictures: semiotics of Visual Language*). Entretanto, no âmbito desta tese, nos interessam as obras, a partir do século XX, nas quais esta palavra escrita não remete diretamente à presença de um objeto de leitura na cena (uma carta, um livro, um documento, um jornal), mas onde letra e palavra possuem autonomia como imagem que quando presentes podem atuar, também, como códigos visuais na criação e apresentação da obra.

nos escritos de Roland Barthes, sobre o texto e a literatura, ressaltando o papel daquele que escreve (o autor), como responsável pela *obra*, mas que não possui domínio sobre o *texto*, pois “o texto é plural. [...] O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia.”² Algo que tive a oportunidade de suscitar nas questões promovidas por essas obras e nas reflexões tecidas em minha dissertação de mestrado.³

Por outro lado, a intensa presença da escrita, na produção contemporânea, no campo das artes visuais, foi percebida a partir do contato com diferentes obras de artistas, como Mira Schendel, Rosângela Rennó, Edward Ruscha, Mel Bochner, entre outros. Estes trabalhos nos serviram como provocação para pensar a escrita e o tipo como forma de representação original, e, portanto, atuantes no processo de construção da obra. Refletir acerca desta escrita foi o *leitmotiv* que levou à busca pela compreensão da *performance*⁴ da palavra e da letra no território da produção imagética no campo da arte contemporânea.

A partir das questões suscitadas pela palavra e sua forma de inscrição, o desenvolvimento desta pesquisa permitiu ainda o contato com obras de inúmeros artistas, que em certo momento de sua produção, atravessaram os limites tênues que dividem o olhar e o fazer artístico moderno e contemporâneo, vislumbrando na escrita e no tipo inúmeras possibilidades. Suas obras estão impregnadas de

2 BARTHES, R. *O rumor da língua*, pp.74-75.

3 Naquele momento, investiguei o caráter imagético do tipo e o exercício da escrita como um processo de construção e criação no ambiente eletrônico. Ao revelar-se conteúdo e imagem, o texto eletrônico é abordado como elemento de expansão dos limites entre literatura, artes visuais e design.

4 O termo *performance*, quando relacionado à palavra e à escrita, será adotado neste trabalho com o objetivo de enfatizar a palavra como elemento atuante nas dinâmicas criadoras do processo e da obra, envolvidas nas artes visuais.

significados, onde o gesto, a forma e o projeto nos revelam uma certa escrita, que origina e encerra a própria obra. Em meio à propagação dos diversos usos da palavra no território das artes visuais, nos séc XX e, atualmente, no séc XXI, nos interessam, portanto, aqueles que participam ativamente na criação artística, revelando sua qualidade *imagética* – aquela que encerra imagem ou revela imaginações.⁵

Entre esses artistas, vamos nos referenciar mais constantemente em Mira Schendel, Rosângela Rennó e Robert Smithson, por permitirem, através de alguns trabalhos e escritos de artista, uma reflexão ampla acerca das funções de criação e realização da *escritura* como inscrição e gesto nas artes visuais, tanto do ponto de vista da sua materialidade quanto como pensamento e idéia.

Nos ensina Bachelard:

(...) o mundo imaginado está justamente colocado antes do mundo representado, o universo está colocado antes do objeto. O conhecimento poético precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro.⁶

Para nós, a *escritura* participa desta imaginação primeira, sonha o traço antes de deixar suas marcas.

Assim, se para a palavra escrita é impossível livrar-se da representação e do visível, encontramos no gesto daquele que escreve o fenômeno que antecede sua aparição, o movimento fugaz e original anterior mesmo a sua materialização gráfica ou a ideação conceitual do artista. Toda potencialidade desse gesto, que é também *escritura*,

5 BACHELARD, G. *Fragmentos de uma Póetica do Fogo*, p. 27.

6 *Ibid.* p.169.

no sentido que Jacques Derrida nos apresenta, expande-se para além dos limites da fala, alcançando no plano visível da obra seu caráter de imagem e abstração.

Nossa busca parte dessa argumentação, para refletir sobre a *performance* da palavra escrita, como registro e ideação, considerando alguns conceitos, como a noção de *escritura* de Derrida e de Barthes. Onde, para o primeiro, a escrita revela-se mais original que as formas por ela produzidas, longe de ser compreendida como uma simples ‘pintura da voz’⁷ – esta, considerada até certo momento um significante primeiro. Tal pensamento atravessa oposições e hierarquias estabelecidas na dicotomia escrita|fala, uma vez que não se pode mais conceber entre elas uma forma primeira de significação, nem pensar uma como representação da outra.

Considerando a letra e a palavra, que se faz obra, procuramos abordar as potencialidades da *escrita* e as dinâmicas criadoras que lhe dão forma: gesto e inscrição. Assim como Bachelard, lembrando Braque, afirma que este menciona seus primeiros desenhos como antecipatórios do ato de gravar, e diz: “para mim, o processo de realização tem sempre precedência sobre os resultados esperados”. Na gravura, onde a “consciência da mão no trabalho” faz renascer o ofício do gravador, não há contemplação sem o despertar do ato, e neste movimento íntimo e primordial:

(...) não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.⁸

7 VOLTAIRE apud DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, p.26.

8 BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*, p.53.

Poderíamos considerar, então, que o ato de escrever e, também, a *escritura* estariam associados a uma vontade de gravar a matéria e de certo modo ir além da matéria. Deixar registro, tal qual o ofício do gravador. Esta escrita é, portanto, semelhante à gravura, vestígio de ação e movimento inaugural, como nos ensina Bachelard:

Ao perder a cor – a maior das seduções sensíveis –, o gravador conserva uma possibilidade: poder encontrar o *movimento*. A forma não bastaria. (...) na enérgica gravura, o traço não é nunca um simples perfil, nunca um preguiçoso contorno, nunca uma forma imobilizada. O menor traço de uma gravura é já uma trajetória, já um movimento, e se a gravura é boa, o traço é um *primeiro* movimento, um movimento sem hesitação ou retoque. A gravura é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros.⁹

Para Barthes, é por meio de sua escrita que “TW [Cy Twombly] diz a sua maneira que a essência da *escritura* não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz.”¹⁰

Segundo Derrida, é pelo traço e pela letra, inscrita, traçada pela vontade do artista, nesse jogo da *escrita-imagem*, que o sujeito emerge do suporte. Para este autor, no trabalho de Artaud: “(...) o *subjétel* – por exemplo, o papel ou a tela – torna-se então uma membrana; e a trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la”, confundem-se, então sujeito e objeto, porque o “*subjétel* pode tornar-se tudo isso.”¹¹

9 BACHELARD, G. *O Direito de Sonhar*, pp.55-56.

10 BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, p.144.

11 DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétel*, pp.29-45.

A *escritura* se traduz, então, em independência: “A exterioridade do significante é a exterioridade da escritura em geral e (...) não há signo lingüístico antes da escritura.”¹²

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, no diálogo inaugurado por essas considerações, coube ainda acrescentar a idéia de *escritura* como movimento, onde Barthes aproxima *escritura* e gesto, no deslocamento da mão, e, portanto, também considerada autônoma quanto à sua produção.

Neste contexto, onde se insere a noção de *escritura*, adotamos o vocábulo *escrita* para designar todo registro, grafia errante, inscrição em sua dimensão material. Podendo se modular em *escrita-matéria*, para enfatizar seu conteúdo gráfico e material, ou *escrita-imagem*, que nem sempre resulta numa transcrição direta de uma língua ou vocábulo, podendo definir certa ilegitimidade, em desenhos, grafismos ou caracteres.

Assim como para nós a *escrita* definirá, em alguns momentos, palavras expressas graficamente, muitas vezes nesta tese, ao nos referirmos à dimensão ontológica da palavra, faremos uso mesmo do vocábulo *palavra*, enfatizando seu meio de (a)presentação. Deste modo, ocorre, também que em alguns momentos, atribuiremos a cada remissão de *palavra*, características diferenciadas por termos compostos: *palavra-plástica*, para dar ênfase a sua forma e plasticidade no concreto da obra artística, *palavra-gesto*, segundo sua característica inaugural, dialogando com a noção de *escritura*, de Barthes, e *palavra-idéia*, que pode ser ausente em sua

12 DERRIDA, J. *Gramatologia*, p.17.

dimensão material, como na obra de Duchamp, constituindo uma *escritura*, verbo atuante no germinal da obra.

Quanto ao termo *texto*, designará todos os escritos de autores, filósofos e artistas, elaborados com objetivo de serem lidos e compreendidos por sua audiência, seja parte de uma obra, um texto filosófico ou científico.

Portanto, para uma visão mais completa da questão foi necessário realizar associações entre diversas dimensões textuais, desde aquelas oriundas de reflexões filosóficas com Barthes, Derrida, Danto, até as ideações de artistas em sua retórica conceitual e visual. Para isso, nossa investigação partiu das colagens de Picasso e Braque, seguidos por diversos artistas (poetas e pintores) futuristas e dadaístas, assim como de pensamentos de Marcel Duchamp, responsáveis pelo germe de ruptura na prática artística, mais tarde retomados pela *Pop Art*, e pela *Arte Conceitual*, e presentes em quase toda produção contemporânea, nas quais a palavra assume seu papel *conceptual*, no deslocamento da valorização da obra do objeto artístico ao campo das idéias.

Ressalto, ainda, a importância para o presente trabalho das abordagens teóricas no território das artes visuais, como a noção do *pós-histórico* em Arthur Danto e o *campo ampliado* em Rosalind Krauss, para citar algumas, na elaboração de novas indagações no diálogo com a produção contemporânea, incluindo a própria concepção de obra, espaço, produção e fazer artístico.

Sob uma ótica trans-histórica, interessam aqui as questões levantadas por Hubert Damisch, que nos apre-

sentam uma a visão da obra como *materialização* de um projeto filosófico. Essas produções, longe de serem consideradas “meras ilustrações ou manifestações passivas de uma cultura ou período histórico”¹³, devem ser encaradas como reflexão, ato e pensamento do artista, que se deixa revelar ao espectador no seu diálogo com elas. Assim, pensar junto com a obra foi fundamental às considerações que se seguem nesta tese.

Tal pensamento inclui, ainda, a apropriação teórica de Thierry de Duve, nas considerações sobre a obra como “terreno da reflexão”, nos levando a adoção de uma postura crítica, na qual toda afirmação de caráter estético, crítico e histórico deve ser pensada numa conversa com a obra. Deixar que a obra nos diga algo que ainda não sabemos¹⁴, buscar referências a partir das indagações propostas por ela, prosseguir ou mudar seu direcionamento na medida em que suas respostas são apresentadas, constituiu, portanto, um proveitoso método de questionamento e busca das referências necessárias. Quanto à crítica, é importante ressaltar a dificuldade de se *traduzir* arte em teoria e, ainda, compreender que: “(...) o pior engano, para um crítico, é acreditar que se pode colocar o ponto de vista de um artista à disposição entrevistando-o”¹⁵, pois, apesar de ser promissor o acesso a suas próprias intenções e teorias (que incitam o fazer artístico), estas não bastam para a compreensão da obra. Para Duve é preciso relacionar o que o

13 ALPHEN, E. *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história*, p.95.

14 DUVE, T. *Reflexões críticas: na cama com Madonna*, pp.35-45.

15 *Ibid.*, pp.44-45.

artista diz, ao que seu trabalho nos revela, instaurando um diálogo com a obra, que de fato é uma conversa que se tem consigo, num confronto entre teorias e questionamentos.

Ao buscarmos esse diálogo com a obra, portanto, não há preocupação em estabelecer uma linearidade temporal, ou adotar apenas fontes primárias de informação, mas sim reunir os parceiros ideais para o colóquio, sejam obras ou teorias, segundo cada pergunta suscitada. O recorte da presente pesquisa, por tanto, se fez menos pelas obras ou artistas e mais pelo prazer da conversa. No centro dela, a importância da palavra, em sua materialidade escrita, na construção e compreensão da obra de arte, do fazer e do pensar artístico.

Para tal, observaremos essa escrita como origem e ruptura, na complexidade das teorias históricas que circulam entre os limites da arte moderna e contemporânea, ou seja, aquelas possibilitadas pelo período *pós-histórico* nas artes, de Danto.

No primeiro capítulo, a partir da tríade formada pelo pensamento do *pós-histórico* nas artes, a idéia de campo ampliado e a noção de desmaterialização da obra de arte, refletiremos sobre a produção contemporânea e as características que permeiam toda a sua produção visual, a fim de localizar pontos de convergência entre as obras em questão, nesta tese, e melhor compreendê-las no diálogo engendrado.

A fim de ilustrar esta profusão da escrita no território da obra de arte visual, serão traçadas, no segundo capítulo, considerações tempo-espaciais, do uso da letra e da palavra

no âmbito da criação artística moderna, partindo da aparição e profusão de textos em sua plasticidade, nos suportes materiais artísticos do início do século XX, sua participação na valoração da obra, pelo deslocamento da função primeira do objeto de arte, e a substituição da apreciação de caráter retiniano por uma idéia original do artista. Neste caso, a palavra assume a vez de conteúdo verbal como texto significativo da intenção do artista, sem, contudo, explorar sua forma, configuração, ou materialidade.

Os conceitos-chave e as idéias já apresentadas até aqui dialogam, no terceiro capítulo, com o ato criador originário, responsável pela produção do pensamento e do fazer no campo da arte. Aqui entenderemos o poder da escritura e do gesto de maneira ampla, sendo este responsável pela centelha que expande o movimento da mão ou da mente idealizadora.

Além disso, a abordagem adotada surgiu em função da ausência de textos reflexivos que relacionassem diferentes manifestações da palavra escrita, sem, contudo, caracterizar-se somente por seu aspecto plástico ou de ideação.

No quarto, e último capítulo, haverá o exame mais minucioso dessas questões, ecoadas, então, por algumas obras de Rosângela Rennó, Robert Smithson e Mira Schendel.

A escolha desses trabalhos deve-se aos diferentes questionamentos que estas obras podem suscitar, do ponto de vista da atuação da escritura, da inscrição e da palavra, e não por semelhanças em sua abordagem. É importante lembrar que, num estudo realizado em acordo com o pensamento de Arthur Danto, no qual o momento pós-histórico

define uma ruptura das narrativas críticas no campo das artes, seria contraditório realizar comparações ou analogias considerando apenas a aparência das obras.

No âmbito dessa abordagem, a escolha privilegiou tanto a expansão do campo artístico, que obras como *Hipocampo* (1995) e *Cicatriz* (1996), de Rosângela Rennó, podem provocar, a partir da apropriação de repertório anônimo na exploração do espaço de exposição e dos limites de categorização (mesmo para além da definição de fotografia), quanto a preocupação dos artistas em revelar, cada qual a seu modo, o papel da palavra, da escrita e da inscrição no processo criador: como elemento simultâneo, matéria primordial e veículo de sua ideação imagética. Assim, por um lado serão tecidas as aproximações possíveis provocadas pelo rebatimento entre essas diversas obras e, por outro, serão ressaltadas as diferenças conceituais nelas apresentadas.

Portanto, neste capítulo final, de investida crítica, o leitor poderá, ainda, encontrar pontos de contato sutis entre as obras de Mira, Rennó e Smithson com trabalhos de outros artistas. Não existindo, contudo, nenhuma aproximação que vise oferecer conexão de caráter estético, assim como alguma intenção em afirmar laços de influência ou dependência entre esses artistas e suas obras.

Faz-se necessário, ainda, afirmar que diversos trabalhos de diferentes artistas tiveram importante papel na investigação de fenômenos da linguagem – como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, entre outros, mencionados no capítulo 3.

O mesmo ocorre com o entendimento da escrita como gesto, movimento e significação. Exemplos de obras realizadas por artistas como Cy Twombly não foram retomados neste último capítulo, embora o conhecimento destas e da crítica pertinente a elas tenha sido fundamental para o desenvolvimento do presente trabalho. Convém ressaltar, aqui, os diversos comentários que Barthes realiza deste artista, indispensáveis à compreensão de uma escrita na qual o verbo, na condição de fala, e a imagem, em sua plenitude visual, são mesclas de linhas traçadas “sem capricho”: escritura que se afirma no movimento. Sobre a obra de Cy Twombly, diz Barthes, percorrê-la “com os olhos e com os lábios é, pois, um permanente negar aquilo que parece ser.”¹⁶

Deste modo, o estudo da palavra e da letra desdobrou-se nesta pesquisa em investigação da inscrição, e nas possibilidades da *escritura*, como dinâmicas criadoras pertencentes ao processo do artista na elaboração de sua obra. Considerando, assim, em alguns momentos esta escrita como negação da própria palavra e da letra, transfigurando-se em códigos diversos, gesto, movimento e transitoriedade de significados.

16 BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, pp. 143-160.

| capítulo 1 |

Para além das fronteiras do moderno

Diante da enorme presença da representação escrita que figura na produção artística moderna e contemporânea, encontramos motivação para refletir acerca desta *performance* da palavra e sua materialidade, especialmente explorando a linha tênue que perpassa os limites da atualidade. E, para melhor compreender uma mudança de paradigma na história e crítica das artes visuais desse período, é preciso refletir sobre as diversas considerações realizadas, percebidas nos diferentes enfoques que possibilitam debates em torno dos termos e proposições da arte contemporânea, tais como: a *desmaterialização* da obra, o *campo ampliado* e a noção do *pós-histórico* nas artes.

Buscamos, portanto, refletir sobre a complexa relação entre o moderno e o pós-moderno, no campo das artes, estudada a partir do uso da palavra (inserida no plano da obra) como forma e pensamento, elemento plástico e ideação imagética, considerando suas transformações, não mais como uma problemática da representação ou da própria construção material do trabalho (como na arte

moderna), mas como algo que fundamenta o pensamento do artista, no ato da criação e da existência da própria *obra de arte*.

Apesar disso iremos, no capítulo 2, caminhar num trajeto histórico que se inicia a partir dos aspectos plásticos e materiais da palavra, pontuado por alguns pensamentos e obras que correspondam à abordagem crítica desta tese, com o objetivo de observar o uso da *palavra* e da *escrita*, presentes na produção artística visual da arte moderna e contemporânea. Busca-se com isso, ressaltar inúmeros aspectos da linguagem na criação artística, no âmbito verbal e visual, a partir das primeiras décadas dos anos 1900, tornados mais explícitos na segunda metade século XX. A *escrita* ao realizar-se como forma, meio e fim de uma obra, parte da *palavra-plástica* dos cubistas e futuristas, passando pela *palavra-gesto* dos poetas surrealistas à *palavra-idéia* do dadaísmo. Compreendemos no presente trabalho, portanto, que pensar o objeto artístico através destas manifestações da *escritura*, torna-se condição indispensável a toda produção artística visual da contemporaneidade.

1.1] Nos limites de um intermezzo

Em *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, Arthur Danto aborda seu pensamento sobre a contemporaneidade numa reflexão a partir dos termos: moderno, pós-moderno e contemporâneo. Definindo a arte

na atualidade, como um período no qual a pluralidade seria sua principal característica, Danto nomeia como arte do “pós-histórico”¹⁷ cada uma das manifestações da produção artística deste tempo, que se aproximam menos por suas afinidades plásticas do que por uma “impecável liberdade estética”, onde “nada está excluído” e a qualidade da obra pode ser definida tanto pelo seu conceito, pelo seu envolvimento com o espectador, quanto por sua beleza e forma.

Esta condição da arte, segundo o autor, deve ser pensada na dimensão de um “momento pós-histórico”, percebido com o esgotamento do modernismo, que nem “a narrativa da pintura representativa tradicional” nem a “narrativa do modernismo” são capazes de abordar. Para ele, a partir deste período pós-histórico da arte, vivemos um momento em que a pluralidade entre as obras passa a ser a principal característica, onde “nada está excluído” e há espaço para todas as manifestações. Se tratando de obras, não há mais “formas proibidas” para a arte.

Uma pluralidade de meios permite a arte, cada vez mais, a contaminação de modos de representação, no uso de recursos, materiais industriais e, no que tange a presente pesquisa, do tipo e da escrita reproduzidos por técnicas e insumos gráficos de toda ordem, como tintas, meios de

17 Em sua reflexão, Danto considera as implicações temporais e estilísticas do uso do termo “arte contemporânea,” afirmando por muito tempo este ter designado somente “a arte moderna produzida por nossos contemporâneos”. Neste contexto, o termo “pós-moderno” surgiria como alternativa para comunicar um estilo, mas que não resultaria em uma abrangência de artistas e obras tão distintas produzidas neste período. Entretanto, este é um período que tem como característica, justamente, uma falta de unidade estilística, e, sendo assim, o autor prefere denominá-la, “simplesmente” de arte pós-histórica. DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.14-15. No caso desta tese, optamos por adotar também os termos *contemporâneo* e *pós-moderno* por serem denominações utilizadas por outros autores citados, como Krauss, Jameson e Fusco.

impressão, suportes vinílicos, considerando ainda a utilização da tecnologia eletrônica, dos computadores, telas, *leds*, néon e projeções.

Ao retomar o pensamento de Danto, percebemos que o que está em jogo não diz respeito à morte ou ao fim da arte, mas a uma mudança de abordagem do ponto de vista de sua história e crítica, se comparado o momento atual àqueles onde as narrativas históricas na arte eram guiadas por definições perceptuais – do Renascimento à Arte Moderna. Primeiramente por meio da *mimesis*, pois: “A ‘imitação’ foi a resposta filosófica padrão para a questão da arte que perdura desde Aristóteles até o século XIX, e mesmo até o século XX.”¹⁸ E, a partir deste momento, quando a arte moderna desenvolveu por parte da crítica uma valorização das questões intrínsecas a cada meio, numa dedicação maior à crítica da pintura.

Esse modelo histórico, construído desde o Renascimento, é visto por Danto como uma mesma diretriz narrativa daquela elaborada no século XX, à medida que tanto as narrativas dedicadas às artes visuais do século XV ao século XIX, quanto aquela que vigorou durante a produção da Arte Moderna, têm os mesmos pressupostos que conduzem a uma identificação direta da arte com a estética, na busca por uma verdade única para a questão sobre o que constitui essencialmente a arte. Nesta complexa transição, caracterizada por rupturas e aparentes continuidades, o enfoque diferenciador da narrativa histórica modernista repousa no questionamento do caráter mimético da

18 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.51.

representação, que cede lugar ao empenho do artista na pesquisa de suas matérias de criação de tal modo que “a substância da arte lentamente se torna assunto da arte,”¹⁹ possibilitando uma busca por novas definições filosóficas para ela.

Minha percepção é a de que o modernismo (...) é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação.²⁰

Ainda no contexto da criação moderna, alguns artistas e suas obras constituíram exceções quando inseridos numa narrativa histórica que, valorizando a abordagem essencialmente estética da obra, construiu seus modelos críticos. Podemos citar como exemplo Marcel Duchamp, que por meio de suas propostas e de seus escritos, elaborou diversas questões relacionadas à representação, à estética, e, principalmente, ao estatuto da arte e seu mercado, trazidas aos círculos artísticos por seus *ready-mades*.

(...) quando Duchamp procurou exibir um mictório na exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes sob uma falsa assinatura e o título *Fontain*. Mesmo os membros do círculo mais próximo de Duchamp, como Walter Arensbert, pensaram que Duchamp estava chamando a atenção para a cintilante beleza do mictório – como se um artista com uma agenda filosófica parcialmente voltada para a separação entre o estético e o artístico pudesse ter a intenção de reduzir obras de arte a objetos estéticos.²¹

19 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.86.

20 *Ibid.*, p.10.

21 *Ibid.*, p.93.

Os objetos manufaturados eram apropriados pelo artista, desconsiderando qualquer critério de escolha que fosse ligado à beleza, entretanto era difícil, naquele momento, romper com critérios formais de apresentação, fato que fica claro nas palavras escritas por Duchamp em carta a Hans Richter:

(...) quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética... Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética.”²²

Quase cinco décadas mais tarde, seguindo os passos de Duchamp, o caminho trilhado por diversos artistas da *Pop Art* e da *Arte Conceitual*, entre outras produções, sugere uma diversidade de obras impossíveis de ser definidas somente em termos estéticos.

Sobre este momento na arte, Danto afirma que:

(...) com a chegada à maturidade filosófica da arte, a visibilidade diminuiu como pouco relevante para a essência da arte, do mesmo modo que a beleza. A arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado,



FIG1
Marcel Duchamp
Fonte, 1917
 Réplica, 1964
 Porcelana
 30x48x61
 Tate

²² DUCHAMP, M. apud DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.93.

e havendo objetos em uma galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa. (...) a conexão entre a arte e a estética é uma questão de contingência histórica, e não parte da essência da arte.²³

Ocorre, então, um deslocamento da questão sobre a essência da arte no sentido de substituição da indagação direta – “O que é arte?” – para uma investigação mais profunda, na qual todos os valores estéticos, visuais e *materialistas*²⁴ não podem mais ser considerados únicos e se faz necessário encontrar nova resposta para uma nova questão filosófica emergente: “o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas?”²⁵ Esta indagação conduziu o autor à reflexão de uma “verdadeira descoberta filosófica”, na qual não há verdade sobre uma única forma de arte e nem uma única forma que a obra deva assumir, para Danto: “toda arte é igual e indiferentemente arte.”²⁶

É a isso que me refiro com ‘fim da arte’. Refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada na história da arte no decorrer dos séculos, e que chegou a seu fim em meio a certa liberdade de conflitos que eram inescapáveis na Era dos Manifestos.²⁷

A “estética materialista” cede lugar a uma “estética do significado”, onde o artista “transfigura” seu objeto em obra (*signo artístico*). O exercício de elaboração artística desloca seu eixo principal do plano perceptual para um nível inten-

23 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.20-28.

24 No que diz respeito à pintura e seus materiais, com o pigmento, a superfície, a textura. Para Danto: “A pintura modernista, tal como Greenberg a definiu, poderia se limitar à pergunta ‘O que é eu tenho e que nenhum outro tipo de arte pode ter?’” *Ibid.*, p.18.

25 *Ibid.*, pp.39-40.

26 *Ibid.*, p.38.

27 *Ibid.*, p.42.

cional e a experiência do contato com a obra não é mais exclusivamente do campo do sensível, mas do pensamento.

Além disso, uma mudança significativa nesta passagem da arte moderna para a contemporânea é que, diferente da arte moderna e da *era dos manifestos*,²⁸ onde cada movimento procurava demonstrar-se avesso à arte anterior, na contemporaneidade não há nenhuma menção a uma libertação do passado ou de que tudo deva ser feito de modo totalmente diferente, mas, ao contrário, tudo que fora produzido até então pode servir para um novo uso que o artista queira dar. Neste contexto, Hans Belting cita as pesquisas de Peter Greenaway para suas produções no *cinema*, que exploram conhecimentos da antiga pintura.²⁹

Greenaway, historiador da arte e artista numa única pessoa, estudou a sua técnica de luz ou a sua organização da imagem freqüentemente em antigos pintores, percorrendo os caminhos históricos sem pagar o imposto alfandegário para os policiais fronteiriços da modernidade. Para ele, a técnica é um meio de expressão e, por isso, uma condição contínua e não restrita à arte moderna.³⁰

Sendo assim, observamos na produção contemporânea uma pluralidade de estilos, onde nada é excluído, ou seja, como define Danto: tudo está “disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes

28 Arthur Danto chama atenção para o fato de que, segundo descoberta da historiadora Phyllis, existem aproximadamente 500 exemplares de manifestos (entre sécs. XIX e XX), “alguns dos quais – o manifesto surrealista e o futurista – são quase tão conhecidos quanto as obras que eles procuravam validar.” DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.31-32.

29 Vale a pena ressaltar, ainda, que o autor parte da discussão da quebra dos limites de gênero nas artes para explicitar as transformações operadas pelo pensamento do período pós-histórico. A dissolução destes limites, segundo Belting, não é um privilégio das velhas mídias (pintura, escultura, gravura, ente outras), mas também de mídias técnicas, como o cinema de Peter Greenaway. Para melhor compreensão ver o capítulo 2 “O fim da história da arte e a cultura atual.” BELTING, H. *O fim da história da arte*, 2006.

30 *Ibid.*, p.32.

está disponível é o espírito em que a arte foi realizada.”³¹

De certo modo o contemporâneo pode ser visto, como o próprio autor define, “um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética.”³²

E esta multiplicidade é uma das características mais presentes do pós-moderno, que, segundo Fredric Jameson, constitui o motivo pelo qual suas manifestações promovem uma aura de estranheza, quando examinadas por meio da produção artística da contemporaneidade, compreendida no âmbito de todas as artes.

E, no âmbito das artes (ditas visuais), afirma Danto:

Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica de arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*.

Não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte. E este é o presente e, eu diria, o momento final na narrativa mestra. É o fim da história.³³

Ao considerarmos que “após o fim da arte” a produção artística seja caracterizada por uma diversidade de formas de representação em distintos meios, torna-se impossível uma análise apenas a partir de fatores estéticos ou baseada em ordenações por semelhanças. Para uma história e crítica da arte, que tenha a pretensão de investigar os objetos do período *pós-histórico*, é necessário dedicar-se a inúmeras abordagens que possam ser tão plurais e heterogêneas quanto os objetos artísticos produzidos neste momento.

31 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.6-7.

32 *Ibid.*,15.

33 *Ibid.*, pp.51-52.

Algumas das questões suscitadas por diversas realizações artísticas no período *pós-histórico* foram reminiscências, de certo modo, dos *ready-mades* de Duchamp. Entre suas iniciativas e a *Brillo Box* (1964), de Warhol, passaram-se quase cinco décadas. Para Danto, as obras de Duchamp possuíam características diferentes daquelas realizadas por Warhol e pelos artistas da *Pop Art*, ainda que o autor, com certo ar de ironia, reconheça os *ready-mades* como antecedentes cronológicos de algumas proposições da arte contemporânea, dizendo: “não há, de fato, na história, nada como ter feito algo anteriormente”³⁴. Nos é difícil



FIG2
Andy Warhol
Caixas de Brillo, 1964
 James Goodman Gallery

34 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.146.

negar que ao “testar os limites da arte” por meio do deslocamento dos objetos comuns para a galeria e para o mundo da arte, Duchamp operou uma mudança de paradigma, resultando em referência e embasamento para a *Arte Conceitual*, de tal modo que levou um dos mais conceituais artistas, Joseph Kosuth, a afirmar que: “(...) toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.”³⁵

É claro que cada artista, impregnado pelos acontecimentos do seu tempo (políticos e sociais, artísticos e ordinários) possui em suas obras, muitas vezes, elementos de aparente identificação. Mas, como ressalta Danto, é preciso mais que a aparência para construir uma crítica baseada na pluralidade das artes. Não se pode afirmar que o motivo que levou Picasso a inserir fragmentos de jornais (objetos de leitura do cotidiano) em suas colagens mantenha uma relação direta com a razão de Duchamp ao realizar o deslocamento extremo de um objeto comum manufaturado para o mundo da arte, apresentando sua *Fontain* (1917) para o júri do salão de 1917. Assim como os rótulos de *Gauloises*, utilizados por Motherwell, desde 1956, não devem ser considerados precursores da *Brillo Box* e nem uma menção direta às colagens dadaístas de Kurt Schwitters.

Poderíamos até pensar que a inserção de palavras, como objetos de leitura, nas obras cubistas abriram caminho para a utilização de material ordinário no campo da obra, se-



FIG3
Pablo Picasso
Natureza-morta espanhola, 1912
 Óleo sobre tela
 oval de 46x33
 Coleção Particular

35 KOSUTH, J. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.217.

guidos pela proposta dadaísta e, mais tarde, pela pesquisa expressionista de Motherwell e das obras em série de Andy Warhol. Mas, foi próprio do cubismo experimentar a forma da letra e da palavra nos limites do campo bidimensional do quadro com finalidade estético-formal, enquanto os elementos “fortuitos”, escolhidos sem pretensões estéticas, pelos dadaístas repensavam a arte estabelecida naquele momento em suas questões formais e mercadológicas.³⁶

Como filósofo e crítico de arte, Danto revela que a *Pop Art* foi um momento vivido por ele, no qual outros fatores foram postos em evidência no mundo da arte. Suas teorias sobre o *fim da arte* tiveram início justamente quando, ao examinar as caixas de Brillo do supermercado e a *Brillo Box* de Warhol, o autor observa que: “não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte” quando comparadas com o que ele havia designado “coisas meramente reais.”³⁷ Nada marcava externamente esta diferença e o fato de algo poder ser considerado uma obra de arte visual não estaria mais depositado no objeto. No que diz respeito às “aparências”, não seria mais possível “descobrir o que era arte”.

Obras como *O Beijo* (1962), de Lichtenstein e *Brillo Box*, de Warhol (para utilizar exemplos da *Pop Art* tão cara a



FIG4
Roy Lichtenstein
O beijo, 1962.

36 Em comparação com a *Brillo Box*, Arthur Danto chama atenção para o fato de Motherwell utilizar rótulos arrancados de Gauloises desde 1956. Entretanto, para este autor, os trabalhos de Motherwell não seriam precursores da obra de Warhol, mas “uma Merzbild tardia, pertencente a um impulso artístico totalmente diferente. (...) Motherwell, estética e sentimentalmente, amava os cigarros Gauloise Bleu, mas dele pouco se valeu para a Pop Art por ocasião de seu surgimento: Motherwell não a viu como item do cumprimento de uma agenda que ele havia iniciado, tampouco foi visto como predecessor pelos adeptos da pop.” Danto, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.46-47.

37 A partir de novas reflexões sobre o trabalho de Hans Belting, Danto fala ser possível “pensar em arte depois do fim da arte, como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja forma e estrutura exatas ainda precisam ser compreendidas.” Ibid., 2006.

Danto em suas reflexões)³⁸, não poderiam ser classificadas meramente como pintura e escultura e ter sua qualidade definida no campo da arte a partir de sua aparência. Era preciso mais que a experiência de ordem perceptual para distingui-las do campo das coisas ordinárias. Cabe aqui compará-las quanto ao uso da escrita no suporte da obra, pois para a *Pop Art* a tipografia constitui mais um elemento de reforço à imitação, sempre referente à visualidade do mundo e do cotidiano, ao reproduzir o tipo característico da história em quadrinhos ou aqueles utilizados pelas embalagens e publicidade.

Ao longo de sua reflexão, juntamente com a *Brillo Box*, Danto explora o sentimento de perturbação que vivenciou ao ver pela primeira vez *O Beijo*, de Roy Lichtenstein, na publicação *Art News* e constatar de que poderia haver uma arte capaz de reproduzir objetos da realidade.

(...)tenho a mais vívida lembrança de ver meu primeiro trabalho *pop* – era primavera de 1962. Eu morava em Paris e trabalhava em um livro que surgiu poucos anos depois com o título um tanto timidamente de Filosofia analítica da história. Um belo dia me detive no American Center para ler alguns periódicos e vi *O beijo* de Roy Lichtenstein no *Art News*, a importante publicação no campo das artes daquela época. [...] E devo dizer que fiquei aturdido.³⁹

Sendo uma obra de arte algo que não se distinguiria mais da ‘realidade’ por sua ‘aparência’, sua configuração, Danto conclui que a razão para que esta pertencesse a uma classe privilegiada de objetos não estaria mais no próprio

38 Danto desenvolve toda sua reflexão a partir do impacto que algumas obras da *Pop Art* lhe causaram quando examinadas pela primeira vez em confronto com o mundo das “coisas reais”.

39 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.136.

objeto, o que viria a significar uma nova visão da arte e de sua história, uma ruptura com o modo pelo qual foram pensadas até aquele instante: “(...) essa questão jamais poderia se impor enquanto alguém pudesse ensinar o sentido de ‘arte’ por meio de exemplos, ou enquanto a distinção entre arte e realidade parecesse perceptual.”⁴⁰

Deste modo, para Danto, a *Pop Art* desempenhou um importante papel filosófico ao marcar um momento final de uma grande narrativa e o início de uma história,⁴¹ sobre a qual não há mais possibilidade de se construir uma “direção narrativa única”.

A década de 1960, segundo Danto, foi um *paroxismo* de estilos e isto fundamentou sua teoria. Na falta de caracterização clara quanto à aparência das obras de arte em relação às “coisas meramente reais” ele encontrou motivos para uma reflexão, no campo das artes visuais, de uma arte na qual sua existência não se apoiaria mais no objeto: qualquer objeto poderia ser uma obra de arte.⁴² E “a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual.”⁴³ Podemos encontrar, portanto, em sua afirmação o principal motivo da arte do pós-histórico: “(...) o que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto.”⁴⁴

40 DANTO, A. *Após o Fim da Arte*, p.138.

41 Segundo Danto: “Realmente é preciso pensar a *pop* – ou pelo menos acho que temos que pensar a *pop* de um modo mais filosófico. Endosso a narrativa da história da arte em que a *pop* desempenha um papel filosoficamente principal. Em minha narrativa a *pop* marcou o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à autoconsciência a verdade filosófica da arte. Que ela foi uma mensageira improvável da profundidade filosófica é algo que prontamente reconheço.” *Ibid.*, p.135.

42 Danto cita o exemplo da *Brillo Box* e afirma que nada precisa marcar externamente a diferença entre [elas] e as caixas de Brillo do supermercado.

43 *Ibid.*, p.16.

44 *Ibid.*, p.20.

Além disso, após 1970, os artistas “foram liberados do peso da história” e, com isso, livres para fazer “arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. [...] Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo.”⁴⁵ Na sua diversidade estilística há espaço nas artes visuais, do período *pós-histórico*, para todas as manifestações. Nelas estão, também, presentes, traços característicos da pós-modernidade, tal qual a textualidade, o pastiche – mencionado por Fredric Jameson, como “o uso de uma máscara estilística”, uma paródia vazia – e o esmaecimento das fronteiras entre “alta cultura” e “cultura de massa” ou “cultura popular.”⁴⁶

Nas palavras do próprio Warhol, vemos a consciência destas possibilidades:

Como se pode dizer que um estilo é melhor do que outro? Você deve poder ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *Pop Art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa.⁴⁷

Para Lisa Phillips, curadora da exposição *Vida animada: Roy Lichtenstein*, 2006, realizada no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, os temas escolhidos pelo artista são, também, uma “oportunidade de imitar, parodiar e representar” de maneira tal que determinam também a forma pela qual escolhe seu processo, “segundo os moldes da produção em massa”, e sua aproximação com o

45 DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.136., p.19.

46 JAMESON, F. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*, 1993. p. 29.

47 WARHOL, A. apud DANTO A. *Op.cit.*, p.42.



FIG5

à esquerda

Roy Lichtenstein

Garota com bola, 1961

Óleo sobre tela

FIG6

à direita

recorte do jornal

New York Times, 1963.

“cartum” que possibilitaram um “não-estilo”, completamente distinto do Expressionismo Abstrato.⁴⁸

Em uma visita a exposição *Vida animada*, muitas “reflexões” sobre o *pós-histórico* podem ser propostas a partir da leitura de Danto. Nos desenhos de 60 a 80 percebemos o olhar do artista voltado para o exterior, encarando o mundo, pelo viés da *Pop Art*. Ao “aceitar o seu meio ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente, outro estado de espírito” em oposição a uma arte “extremamente romântica e irrealista”, que para Lichtenstein alimentava-se de si mesma,⁴⁹ “(...) o *pop* decidiu representar graficamente tudo o que antes era considerado insignificante, irrelevante mesmo, como arte (...)”, diz Lucy Lippard.⁵⁰

E é isso que vemos retratados nos desenhos e colagens de temas diversos: louças, móveis, utensílios domésticos,

48 PHILLIPS, L. Folder da exposição *Vida animada*: Roy Lichtenstein, maio, 2006.

49 LICHTENSTEIN, R. apud LIPPARD, L.R. *A Arte Pop*, p. 92.

50 LIPPARD, L.R. *Ibid.*, p.90.

cenários residenciais, representados na intimidade e no cotidiano de consumo dos Estados Unidos daquele momento.

A diferença entre esses trabalhos e àqueles feitos pelos expressionistas abstratos fica clara, se considerarmos o depoimento do artista, citado por Lippard, em 1966:

Pensamos que a última geração tentava alcançar o seu subconsciente enquanto, supostamente, os artistas *pop* tentam sair da obra. Quero que os meus trabalhos pareçam programados ou impessoais, mas não acredito que seja impessoal enquanto os faço. Cézanne falou em perder-se. Nós temos uma tendência para confundir o estilo da obra acabada com os métodos pelos quais foi feita. Todo o artista possui disciplinas de impessoalidade que lhe dão possibilidade de, em primeiro lugar, se tornar um artista.⁵¹

Os temas adotados também eram adversos àqueles escolhidos pelos expressionistas abstratos. A pintura de Lichtenstein busca referências em anúncios de qualidade publicitária duvidosa, catálogos para vendas de móveis baratos, revistas, jornais e histórias em quadrinhos. De um pequeno desenho feito a partir da cópia de algumas destas referências, o artista projeta em grandes formatos que lhe servem como base para um novo estudo em desenho ou colagem.

Outra característica do momento *pós-histórico* no trabalho de Lichtenstein é o modo como utiliza a parodia nos seus processos criadores. Além dos objetos e meios visuais de informação, retirados do cotidiano americano, suas leituras de outras obras constituem, ainda, uma qualidade marcante da produção pós-moderna, como a serigrafia *Bauhaus Staircase* (1989) e uma pintura mural do tema em homenagem a Oskar Schlemmer. Convém ressaltar que este

51 LICHTENSTEIN, R. apud LIPPARD, L.R. *A Arte Pop*, p.93.

emprego dos temas do cotidiano, assim como a releitura de obras de outros artistas de períodos distintos, tornou-se uma característica indispensável à produção de diversos artistas contemporâneos.

Mas, Lichtenstein afirma que não há nenhum traço de perversidade em sua produção, pois não “desgosta” das coisas que parodia, “na verdade, admiro as coisas que aparentemente parodiei”⁵², um comportamento inerente à paródia, pois, “de qualquer modo, um bom ou grande parodista tem que nutrir uma certa simpatia secreta pelo original.”⁵³

Além disso, tanto Lichtenstein quanto Warhol buscavam nas coisas comuns do cotidiano americano a inspiração para suas obras. Eles transfiguraram coisas ou tipo de coisas que eram importantes e significativas para as pessoas.⁵⁴ E esta postura, para Danto, pode ter sido um dos fatores que repercutiu na grande popularidade da *Pop Art*.

(...) o *pop* celebrava as coisas mais comuns dos modos de vida mais comuns – flocos de milho, sopas enlatadas, sabão em pedra, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos.⁵⁵

Uma vez que a *Pop Art* não afirma diretamente a influência sofrida pelas iniciativas promovidas por Duchamp (no fim da década de 1910), diversos acontecimentos artísticos, paralelos a este período, reunidos sob a denominação de *Arte Conceitual*, declaram ter sido por meio dos

52 LICHTENSTEIN, R. apud LIPPARD, L. R. *A Arte Pop*, p.94.

53 JAMESON, F. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: *O mal-estar no pós-modernismo*. Org. E. Ann Kaplan, p. 28.

54 Danto explica o termo transfiguração que extraía do conceito religioso de “adorar um homem como a um deus.” DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.142.

55 *Ibid.*, p.144.

ready-mades não assistidos, nos quais não haveria nenhuma intervenção formal por parte do artista, que Duchamp teria contribuído para a reflexão filosófica mais tarde retomada por este grupo.

Essa diferença pode estar relacionada ao fato de ser por meio da realização material de suas obras que a *Pop* propõe uma arte que revê os limites da estética – talvez de modo menos filosófico – fazendo surgir um complexo de teorias que possivelmente já se delineavam nas produções artísticas e, conseqüentemente na crítica, a partir da centelha provocada por Duchamp.

1.2] Gesto, conceito e imaterialidade

O fato observado por Danto, quanto à aparência do objeto artístico, na produção posterior à década de 1960, pode ser entendido, assim, como um deslocamento da valoração da obra de arte do objeto à ideação artística.

Do ponto de vista histórico, além das questões suscitadas pela *Pop Art*, alguns contornos já haviam sido delineados por experimentos realizados a partir da década de 1950, consolidando-se na segunda metade da década de 1960. De fato, na primeira metade da década de 1950 alguns artistas já produziam obras, no âmbito de uma *vanguarda recuperada*⁵⁶, que por meio de sua materialidade

⁵⁶ Título atribuído por Paul Wood ao capítulo que menciona produções de artistas deste período, como Robert Rauschenberg e Ives Klein. WOOD, P. *Arte Conceitual*, pp.16-27.

discutiam as exigências de valorização de uma produção pessoal, individualizada, autenticada pelo gesto primordial do artista.

Entre esses artistas está Robert Rauschenberg, que se utilizou de algumas de suas produções, realizadas em meados da década de 1950 – *Desenho de De Kooning apagado* (1953) , *Factum I* (1957) e *Factum II* (1957) – para estabelecer uma relação complexa entre a obra e o pensamento que a gerou. Utilizando seu trabalho artístico como recurso crítico, de questionamento, sobre o caminho que a arte deveria seguir, uma vez que já se havia atingido o “limite da expressão individual”, com a codificação da espontaneidade gestual da pintura expressionista abstrata.

Rauschenberg obteve um desenho de De Kooning,(...) e então se pôs laboriosamente ao trabalho, esfregando a superfície do desenho até apaga-lo. Como uma espécie de símbolo crítico, o De Kooning apagado dificilmente poderia ser mais econômico: usando o gesto para extinguir o gesto, utilizando o mesmo recurso de construção de sentido para desfazer um conjunto de sentidos e instituir um outro, devolvendo a unidade estética alcançada pela obra finalizada à unidade primordial onde ela tem a sua origem – o vazio da tela ou da folha de papel (se bem que visivelmente *trabalhado*).⁵⁷

É possível dizer ainda, que a ação de apagar o desenho manifestaria uma busca pelo gesto primordial do traçar, uma *ante-escritura* que revelaria na mão essa consciência ativa do artista no momento criador.

Do ponto de vista de sua ideação imagética, o questionamento de Rauschenberg prossegue em *Factum I* e *Factum II*, nos quais utiliza seu gesto para realizar duas

⁵⁷ WOOD, P. *Arte Conceitual*, pp.17-18.

obras constituídas pelos mesmos elementos visuais, em uma duplicidade configurada pela justaposição entre imagens fotográficas, recortes textuais, borrões e manchas gestuais.

O trabalho de Rauschenberg, produzido neste período, é considerado por alguns autores, juntamente com Jasper Johns, como uma representação *New Dada*, movimento que irá se distinguir da *Pop Art* (apesar de terem alguns artistas em comum), manifestando uma releitura do dadaísmo cinquenta anos depois dos eventos que ocorreram no Cabaret Voltaire. A produção artística desses *novos dadaístas* resgatou o *ready-made*, a fotomontagem e a colagem de materiais ordinários promovida por Man Ray e Schwitters, porém sob uma nova abordagem, que posterior à experiência formal do

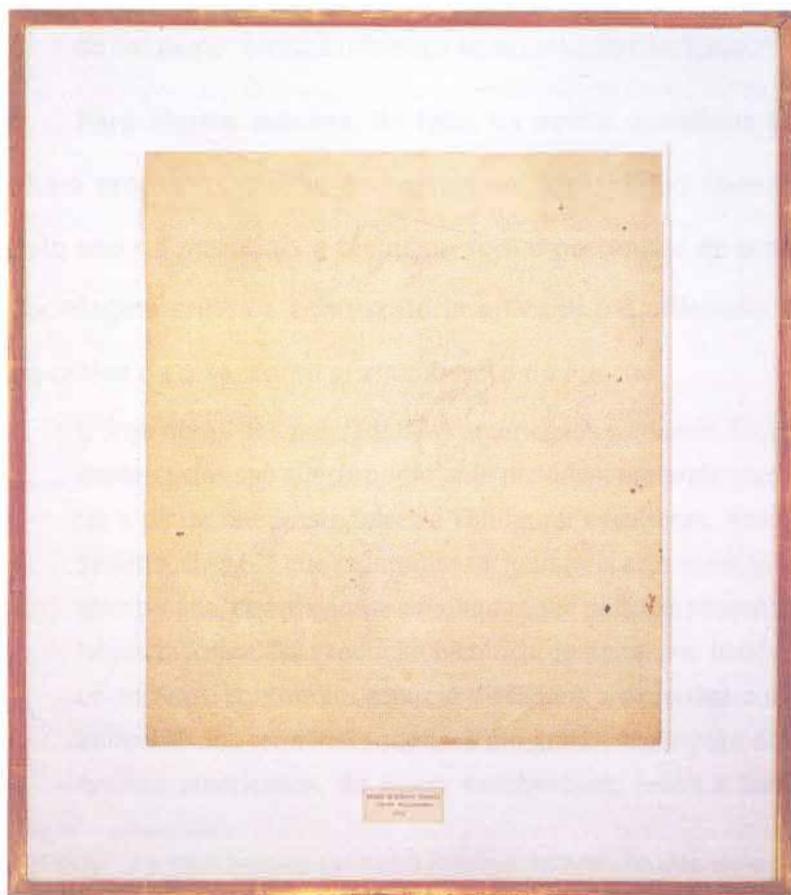


FIG7

Robert Rauschenberg

*Desenho de De Kooning
apagado 1953*

Sinais de tinta e crayon
sobre papel, contendo
uma legenda manuscrita
em tinta e moldura
folheada a ouro

64,14x55,25

San Francisco Museum
of Modern Art



FIG8

Robert Rauschenberg*Charlene*, 1954

Mixed media, quatro partes

225x321

Amsterdão, Stedelijk Museum

expressionismo abstrato, se diferencia em experimentação e proposta dos antigos dadaístas.

Parece-me que o espírito é completamente diferente. Para Dada, tratava-se de excluir. Era uma censura contra o passado, significava eliminá-lo. Hoje, para nós, trata-se de integrar um movimento, de introduzir o passado no presente, a totalidade do momento. É essa a diferença entre exclusão e inclusão.⁵⁸

Para alguns autores, de fato, os *novos dadaístas* tinham propostas que se aproximavam dos *antigos* apenas pelo uso de materiais e técnicas, sem a pretensão de uma abordagem crítica e contestatória no campo da filosofia e da crítica da arte, como afirma Renato de Fusco:

(...) as obras dos neodadaístas americanos traduzem essas experiências *sub specie* puramente pictórica: pretendem voltar a pintar quadros e talvez a configurar esculturas. Nesse sentido, dir-se-ia que se interessam mais pela arte orientada, manipulada, correta dos *ready-mades* que pela sua presença 'objetiva'. Para essa redução pictórica do dadaísmo histórico ao novo, contribuiu, como já dissemos, a experiência do informalismo, tendência que teve um grande contributo dos artistas americanos, de quem Raschenberg, Johns e Dine

58 Entrevista a Rauschenberg por André Parinaud, in 'Arts', no. 821, maio de 1961. apud FUSCO, R. *História da Arte Contemporânea*, p.333.

descendem diretamente, utilizando quer a sua matriz abstrata (Pollock), quer sua matriz figurativa (De Kooning).⁵⁹

Mas, é impossível negar o caráter irônico nas produções de Rauschenberg e Johns, além do elaborado entrelaçamento das obras com suas legendas, num exercício lingüístico entre palavras e imagens, operando desde aquele momento num deslocamento de parte da intenção significativa da obra para uma análise quase *conceitual* no campo da crítica e da produção contemporânea. Assim como a chamada “cultura do refugio”, herdeira do *ready-made* de Duchamp e das *Merzbilder* de Schwitters, poderia ser vista como um antecedente da reflexão material realizada pela *Pop Art*.

A partir das considerações de Lawrence Alloway, propomos aqui uma divagação, na qual esse material que é jogado fora, fruto do consumo de uma mercadoria nova que é “adquirida”, “possuída”, “acessível a poucos”, sujeita a uma utilização e descarte, é recuperada pela arte.⁶⁰ Não têm mais uso como objeto de consumo, mas continuam “disponíveis” no espaço das galerias e museus. Tem seu valor restaurado, inclusive monetário, adquirindo novos significados.

As obras produzidas naquele momento ainda se diferenciavam dos objetos “meramente reais”, ou da mercadoria ordinária, por meio da operação manual associada ao gesto de seu criador, o artista, com suas intervenções pictóricas e expressivas. Entretanto, retêm na pluralidade de seus significados um inegável potencial reflexivo acerca da sociedade

59 FUSCO, R. *Ibid.*, p.332.

60 ALLOWAY, L. *Junk culture*, in ‘*architectural design*’, no. 3, a. 1961; apud FUSCO, R. *História da Arte Contemporânea*, p.332

de consumo, que já poderia ser delineada, influenciando as produções da *Pop Art*, que foram apresentadas na década posterior.

Se por um lado, a importância da obra como elemento característico da experimentação perceptual ainda era uma particularidade da produção visual na década de 1950, foi a partir da segunda metade da década de 1960 que o esvaecimento do objeto artístico, ou a incerteza de ser ou não uma obra de arte deste “objeto ansioso”,⁶¹ se tornou proporcional ao enorme surgimento em exposições e galerias de descrições verbais de idéias.

Os processos e registros das ações artísticas daquele período fizeram parte das iniciativas em gerar uma arte sem compromisso com a realização de um objeto estético, reunidas pela denominação de *Arte Conceitual*.

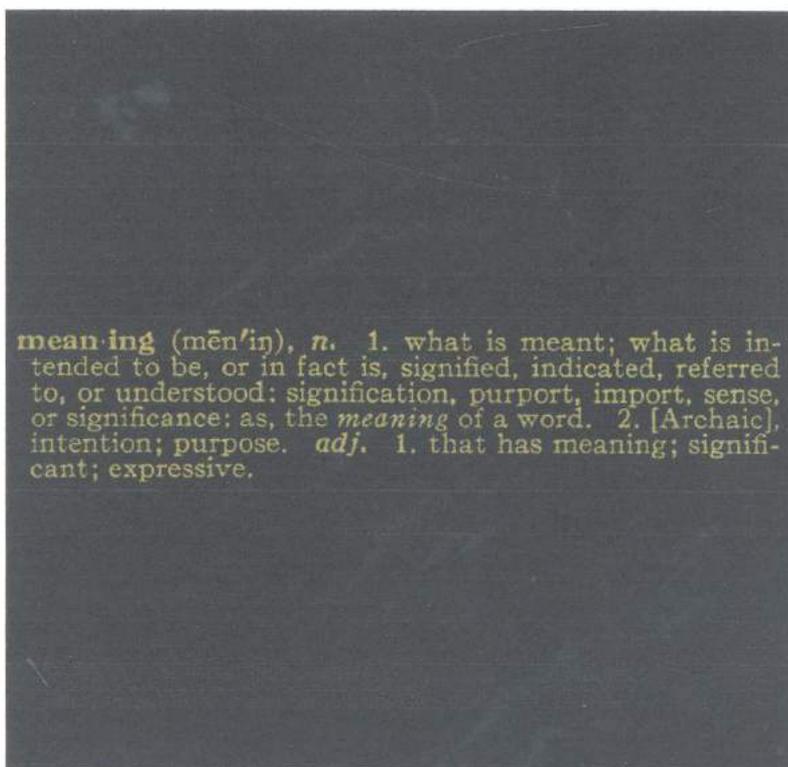


FIG9

Joseph Kosuth

Intitulado

(Arte como idéia como idéia)

[*Sentido*], 1967

Cópia Fotostática sobre papel
apoiada em madeira 119,4x119,4
Coleção Menil, Houston

61 ROSENBERG, H. *Objeto ansioso*, 2004.

Ultimamente, o repúdio da estética sugere a eliminação total do objeto de arte e sua substituição pela idéia de um trabalho, ou pelo rumor de que aquele foi consumido – como na ‘arte conceitual’. A despeito da ênfase dada à realidade dos materiais usados, o princípio comum a todas as espécies de arte desestetizada é que o produto obtido, se é que há algum, é de menor importância do que os processos que o realizaram e dos quais ele é o sinal.⁶²

No contexto dessa produção, com pretensões anti-estéticas, os artistas utilizaram variadas formas de registro, colocando o espectador em contato com uma documentação diversificada que o aproximava do processo e da elaboração do objeto artístico, afastando as possibilidades de um contato direto com a “obra”. Ainda assim, diz Rosenberg, “as qualidades estéticas são inerentes às coisas, sejam elas ou não obras de arte. A estética não é um elemento que existe separadamente, podendo ser banida segundo a vontade do artista.”⁶³

Uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior à outra, o artista pode usar qualquer forma, desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física.⁶⁴

De fato, não é possível para a arte prescindir da estética e, principalmente, da materialidade da obra, visto que mesmo não sendo o elemento de avaliação primordial observamos, em catálogos do mundo inteiro, descrições completas de técnicas e recursos materiais nas legendas de obras que não têm como razão principal sua materialidade.⁶⁵

62 ROSENBERG, H. In: BATTCOCK, G. *A nova arte*, pp.217-218.

63 Ibid., p.222.

64 LEWITT, S. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.206.

65 O exemplo mostrado na página 40 ilustra esse comentário: onde *Arte como idéia como idéia*, obra altamente conceitual de Joseph Kosuth, é descrita em todos os detalhes de sua materialidade, contrariando a própria intenção do artista.



FIG10

Joseph Kosuth

Uma e três cadeiras, 1965

Em suas considerações sobre a arte, no fim dos anos 60, Joseph Kosuth afirmou que “o único papel do artista na época seria o de investigar a natureza da arte em si mesma.”⁶⁶ As pesquisas desse artista são apontadas por Jean-François Lyotard como uma possibilidade de revisão de uma suposta cisão epistemológica ocorrida no ocidente entre: razão, como uma expressão da linguagem⁶⁷, e emoção, conduzida pela arte.⁶⁸

Na obra *Uma e três cadeiras* (1965), o artista apresenta uma tríade constituída pela palavra cadeira, juntamente com sua definição, ao lado da imagem de uma cadeira e, por fim, o próprio objeto, suscitando indagações a respeito das possibilidades semânticas da palavra e da própria arte, em uma obra que se torna texto. Este trabalho de Kosuth desloca-se, ainda, do campo do sensível, pelo modo como, diante dele, o espectador lê a palavra *cadeira*, vê a *cadeira* e pensa, questiona a palavra, a imagem, a obra de

66 KOSUTH, J. *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, p. 18.

67 Compreendemos o termo *linguagem*, neste caso, como um aspecto da comunicação verbal.

68 STILES, K.; SELZ, P., *Theories and Documents of Contemporary Art*, p.7.

arte e seus significados. Palavras são signos que contêm idéias e, diferente dos processos anti-intelectualizados, emocionais e intuitivos da arte moderna, não são obras por elas mesmas, mas símbolos que representam idéias artísticas mediadas por trabalhos de arte: uma *obra* “é mais um meio que um fim em si mesma”⁶⁹

Entretanto, uma importante transformação é observada por Rosenberg: na medida em que o artista atua na intenção de retirar do objeto suas características estéticas, de fato, realiza uma modificação no modo como o espectador passa a entrar em contato com a obra, minimizando assim a credibilidade na fruição direta e imediata pela forma, técnica, textura, enfim, pela sua materialidade, que cede lugar a um outro tipo de relação, mais intelectualizada e intencional.⁷⁰

Ao comentar o texto *The Mathematical Basis of the Arts*, de Joseph Schillinger, Lucy Lippard aponta entre as cinco “zonas” descritas pelo autor como limites da evolução histórica da arte, um período pós-estético, no qual seria possível: “a manufatura, distribuição e consumo de uma obra que seria caracterizada por uma fusão de formas de arte e materiais e, finalmente, uma ‘desintegração da arte,’ a ‘abstração e liberação da idéia.’”⁷¹

69 LIPPARD, L.; CHANDLER, J. *The dematerialization of art. In: Conceptual art: a critical anthology*, p.49.

70 Ver seguinte comentário de Danto: “Greenberg acreditava que a arte, só e sem auxílio algum, apresentava-se para o olho como arte, quando uma das grandes lições da arte nos últimos tempos é a de que isso não pode ser assim, que as obras de arte e as coisas reais não podem ser distinguidas apenas por inspeção visual.” DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, p.80.

71 LIPPARD, L.; CHANDLER, J. *The dematerialization of art. In: Conceptual art: a critical anthology*, p.47.

Os grandes movimentos de rocha e terra realizados por Robert Smithson, que deram origem à *Spiral Jetty* (1970), ou as inscrições de Richard Long nos campos da Inglaterra não puderam ser vistos por uma audiência, mas sim documentados e expostos na forma de vídeos, fotografias, desenhos e mapas. No entanto, esta mudança de paradigma não exclui por si a visualidade e, ainda, não significa uma produção artística que independa do contato visual para ser experimentada pelo espectador. Estar diante do objeto artístico por meio de um registro fotográfico, uma descrição, um desenho, constitui uma mudança no pensamento da arte e nos fatores de comercialização e produção da obra. O próprio termo obra deve ser revisto e, quem sabe se aproxime mais das reflexões de Roland Barthes, quanto à diferença (na literatura) entre a obra e o texto. Sendo o primeiro uma elaboração do artista de modo que o texto possa resultar em uma produção que dependa do espectador (leitor) para que se realize.⁷²

Além disso, o que se pode notar tanto na criação de Kosuth como dos outros artistas daquele período, principalmente na *Arte Conceitual*, é que a linguagem em sua manifestação material – a palavra escrita – deixa a posição de crítica ou teoria para ocupar de maneira crescente o local da própria obra. Palavras e textos tornam-se parte integrante das obras realizadas em fotocópias, recortes vinílicos, blocos de madeira, metal etc. O limite verbal|visual, estabelecido pela cultura ocidental do alfabeto, é abalado quando passamos a observar uma proposição artística como materialidade, constituída de forma, cor, textura e brilho. Os materiais apli-



FIG11
Robert Smithson
Spiral Jetty Film Stills, 1970
 black and white silver gelatin
 prints (detalhes)
 3 panels: 64,5 x 110 (cada)
 Museet For Samtiskunst,
 Norway

72 BARTHES, R. *O rumor da língua*.

cados aproximam-se daqueles utilizados na indústria gráfica e na reprodução seriada, ignorando a existência de uma obra original, promovendo mais um deslocamento do ponto de vista daquele adotado para a obra moderna, que valorizava a capacidade pictórica do artista, assinada por este como prova de sua veracidade. Sendo a obra de arte uma idéia, ela pode ser construída e inúmeras vezes reproduzida, bastando o conhecimento do processo de sua execução.

Como arte visual, uma obra altamente conceitual ainda resiste no modo como ela se apresenta, mas, em primeiro lugar, a tendência em rejeitar sua ênfase na simplicidade e autonomia limitou significativamente a informação dada e conseqüentemente a análise formal possível. Elas devem ser criticadas e pensadas pelo espectador a partir do que está sendo visto muito mais do que uma simples avaliação de seu impacto formal ou emotivo. O prazer intelectual e estético deve emergir nesta experiência quando uma obra reúne uma forte visualidade e uma teoria complexa.⁷³

Também a história e a crítica da arte devem assumir, portanto, uma postura diferente diante do objeto artístico. A partir deste período, que Danto define como o *pós-histórico*, incluindo todas as manifestações da arte contemporânea (vista como arte que é produzida hoje), as palavras e os textos são muitas vezes representações imagéticas que se ocupam da configuração visual da obra. Prática que não permite total desmaterialização do objeto, mas sim a dissolução de uma obrigatoriedade do valor pictórico, estético e formal.

73 Minha tradução para: "As visual art, a highly conceptual work still stands or falls by what it looks like, but the primary, rejective trends in their emphasis on singleness and autonomy have limited the amount of information given, and therefore the amount of formal analysis possible. They have set critic and viewer thinking about what they see rather than simply weighing the formal or emotive impact. Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex." LIPPARD, L.; CHANDLER, J. *The dematerialization of art. In: Conceptual art: a critical anthology*, p.49.

Para Lippard, essa arte extremamente conceitual incomodou a crítica, sendo muitas vezes difamada por não apresentar “algo suficiente para ser visto”, ou nada do que se estava acostumado a observar: “Pinturas monocromáticas, ou com aparência simplista, e objetos ‘mudos’.”⁷⁴ Estes objetos artísticos (incluindo seu conteúdo material e imaterial) configuram o cerne de uma produção que não poderia mais ser comentada pela história e crítica a partir das fronteiras materiais, operantes de um modo classificatório que distinguiu os objetos artísticos e os caracterizava como pintura, escultura, gravura, colagem etc.

A definição de espaço e tempo, responsável por classificar uma volumetria como uma escultura, é desestabilizada pelas construções telúricas (que também não se enquadrariam no rótulo de construções ou arquiteturas), pelas instalações abrigadas em salas de galerias e museus e, até mesmo, pelas pinturas e colagens que há algumas décadas desafiavam a bidimensionalidade do quadro.

Para além de seus aspectos formais, “A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo?”⁷⁵, diluindo, muitas vezes, qualquer orientação de limite que a desejasse classificar em categorias formais pré-estabelecidas.

74 LIPPARD, L.R.; CHANDLER, J. *The dematerialization of art. In: Conceptual art: a critical anthology*, p.46.

75 ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*, p.62.

1.3] A obra em expansão

Além da transposição realizada, por meio dos objetos artísticos, desenvolvidos na *Arte Conceitual* e na *Pop Art*, as obras produzidas no período *pós-histórico* ou na arte *pós-moderna*, como prefere chamar Rosalind Krauss, não poderiam mais ser enquadradas nas categorias artísticas anteriormente definidas, como *pintura*, *gravura*, *escultura* etc

Em sua reflexão, Krauss parte dos motivos de categorização da escultura moderna para realizar sua crítica à larga utilização do termo *escultura*, uma vez que esta pertenceria uma categoria histórica e, por esta razão, não deveria ser estendida amplamente no sentido de alcançar uma enorme gama de obras ou realizações artísticas como a *Land Art*, a *Arte Povera* e parte da produção realizada pela *Arte Conceitual*.

Numa proposta original de redefinição, por meio de um sistema de denominação estas obras, a autora observa que devemos pensar a partir da *escultura* como negatividade (não é paisagem, nem arquitetura) para encontrar novas maneiras de caracterizá-la:

(...) o campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria *escultura* na arte moderna (...)76

A autora procura um critério compreensível que possa estabelecer alguma distinção entre as diversas manifestações artísticas do período. Como um meio de referência, estabelece um diagrama, que parte de eixos exclusivos de classes distintas entre as categorias paisagem|arquitetura ...→ não-paisagem|não-arquitetura.

A partir da negatividade, estabelece novos posicionamentos para as obras antes denominadas escultura, como local-construção, estruturas axiomáticas e locais demarcados.

O campo ampliado, especulado por Krauss, nos fornece, portanto, a compreensão de um conjunto expandido, porém, finito, de posições nas quais o artista irá explorar a realização de sua obra. Mas, fica claro na proposta da autora que, ao sairmos do território da escultura, poderíamos vir a traçar novas amplitudes no campo da pintura, gravura, cinema, entre outras manifestações artísticas.

Ou, ainda, poderíamos pensar além, pois a ruptura artística provocada pelos novos meios, mesclam possibilidades e usos que não nos permitiriam constituir um conjunto de posições fixas, ou limitadas. Pensamento que se confirma nas próprias palavras da autora:

Isto porque no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.⁷⁷

Essa perda de limites, característica da arte contemporânea, pode ser experimentada também pela efemeridade, o hibridismo, e uma total liberdade estética do artista ao transitar pelas diversas técnicas, materiais e tecnologias, sem a preocupação do compromisso com a categorização de sua obra.

O artista Allan Kaprow, no seu texto dedicado a Pollock, em 1958, afirma:

77 KRAUSS, R. *A escultura no campo ampliado*, p. 136.

Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todo tipo são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas.⁷⁸

Assim, se já não é mais possível estabelecer categorias artísticas para as obras produzidas no âmbito do período *pós-histórico*, mais difusa ainda é a linha que define os materiais, técnicas e abordagens dos artistas que realizam suas produções. Além disso, no momento *pós-histórico*, qualquer artista pode desempenhar papéis e articular seus elementos em posições artísticas distintas, comprometidos apenas por materialidades e estilos contingentes. E, tanto a incerteza da obra quanto sua adequação a um estilo reconhecido e único, refletido em sua materialidade, transforma as produções artísticas contemporâneas em somatórios de técnicas e recursos, onde a idéia do artista e seu processo podem ser comunicados por híbridas realizações.

78 KAPROW, A. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.44.

I capítulo 2 I

Palavra e letra no território das artes visuais

Incisão do gesto humano sobre a argila, a escrita surge, em tempos remotos, e sobrevive por representar. Sua dimensão imaginal e material, aos poucos, por razões pragmáticas, vai cedendo lugar ao caráter fônico, no qual sua função se converte em mero veículo dos sons: um alfabeto.⁷⁹

A partir dessa afirmativa, é curioso notar o modo como letras e palavras são utilizadas no território da imagem, em numerosos trabalhos da produção cubista, de Picasso e Braque, fenômeno visual que se intensifica a partir do início do século XX. Naquele momento, a multiplicação de grandes jornais de circulação, possibilitado por diversas inovações tecnológicas – desde a reprodução gráfica em escalas crescentes (linotipo – 1886; *offset* – 1906) a um maior acesso à informação global por meio da comunicação por telefone, rádio, telégrafo –, estimula o olhar do artista pela impregnação e profusão de notícias diárias em jornais, revistas, entre outros meios de comunicação escrita,

79 Reflexões a partir dos escritos de Roger Chartier em *Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.



FIG12

William Joy*Bayswater Omnibus*, 1840

Óleo sobre tela

Londres, V&A Museum

A imagem que reconstrói o interior de um transporte público, nos interessa como uma cena cotidiana do século XIX, na Inglaterra, onde podem ser vistos diversos meios impressos de comunicação escrita: jornais, anúncios e avisos.

deslocando inúmeras referências textuais de seu mundo dos objetos cotidianos, que agora podem vir a ser elementos de sua natureza morta, incorporados na obra como pintura em estêncil e colagem.⁸⁰

Se, por um lado, o apagamento da caracterização da escrita tal qual desenho, ou imagem, fora reforçado, de certo modo, pelo uso do alfabeto, afirmando a oposição fala|escrita, onde a primeira seria a origem da linguagem e a segunda sua representação. Esta condição da escrita irá, curiosamente, de encontro a profusão de textos, palavras e letras no campo da obra de arte moderna (seja pintura, desenho, gravura, colagem ou *assemblage*), definindo

⁸⁰ Com características e intenções formais diferentes, os cubistas fizeram uso da escrita em letras e palavra como pintura e colagem. *Clement Greenberg analisa esta caracterização*, de ordem formal, no texto *A revolução da colagem*, publicado no Brasil em *Clement Greenberg e o debate crítico*. Ver: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar: FUNARTE, 1997. Pp. 95-100.

cronologicamente um ponto de partida para a reflexão acerca de sua plasticidade e utilização no início do século XX.

Essa grande porção de palavra escrita em obras visuais, para alguns autores, tende a significar que a arte dos séculos XX e XXI está fundamentada estruturalmente na palavra⁸¹, presente em grande parte da imaginação contemporânea, tanto nas telas, colagens, *assemblage* e outras manifestações visuais da palavra, quanto nas manifestações menos visíveis (ou poderíamos dizer não retinianas), como em Duchamp, Warhol, entre outros.

Deste modo, ao refletirmos sobre a produção artística desse período, uma abordagem mais ampla nos permite investigar obras de diversos artistas, em diferentes categorias, percebendo suas similitudes e aproximações a partir do uso de uma escrita que rememora gestos e ações envolvidos no processo de criação. Ações essas que não brotam somente das mãos, mas tornam-se também *escrituras* do olhar e das idéias.

O artista do início do século XX explorou a escrita como recurso material sem maiores buscas por sua origem, motivações ontológicas ou imaginais, tanto nas colagens cubistas, repletas de objetos gráficos trazidos da realidade, como nos poemas futuristas e dadaístas, que buscaram expressão e sonoridade por meio da forma, resultando na exploração da letra e da técnica (tipo móvel) avante os limites de suas possibilidades. Além disso, foi matéria dos manifestos, nos quais à palavra coube exprimir de modo convincente um compromisso com a verdade. Mas, a partir

81 Ver Flavio Carole e Luciano Caramel. *Testuale: le parole e le imagini*, 1979.

da segunda metade do século XX, o uso da escrita evidenciou-lhe outras funções, como a revelação de idéias que viriam a por em xeque a necessidade material do objeto de arte.

O breve panorama espaço-temporal traçado a seguir buscará compreender e mapear essas diversas ações da palavra e da escrita, ao ressaltar fatos, pensamentos e proposições que possam ter relação de influência ou semelhança quanto aos processos desenvolvidos na criação artística moderna e, mais tarde, sua repercussão na produção contemporânea. É importante, considerar, ainda, que algumas dessas obras ou fatos citados serão fundamentais para inaugurar uma discussão na qual a palavra e a letra afirmem sua significação e a importância de sua presença no campo das artes visuais.

2.1] Escrita e tipo como objetos da realidade

Retas, curvas, cores, letras são matéria-prima da mesma qualidade nas obras de Picasso, Braque e Gris. Por meio destes elementos, cada artista, a seu modo, questiona a prerrogativa da pintura como meio de representação, além de explorar a bidimensionalidade da tela em planos sucessivos, subvertendo noções da pintura quanto à representação ilusionística de espaço e de profundidade.

Por trás deste papel especial da natureza-morta, existe finalmente a estrutura da letra, a palavra escrita como um artefato e um estilo do tempo, uma ilimitada sucessão de formas elementares – linhas retas e curvas simples ao lado de um eixo fixo – através das quais pode ser gerada uma infinidade de afirmações – gramaticais, de significação, comunicativas,

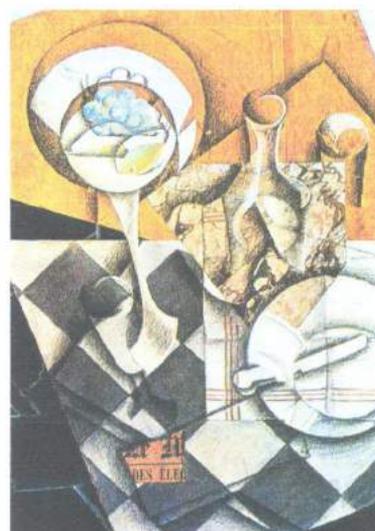


FIG13
Juan Gris
Natureza-morta com fruteira e garrafa d' água, 1914
 colagem 92x65
 Otterlo, Rijksmuseum
 Kröller-Müller

como o pintor cubista constrói com algumas formas simples sua seqüência artística e imagens variadas.⁸²

Natureza-morta com ás de paus (1911) constitui uma dessas obras realizadas por Braque em suas pesquisas cubistas sobre a representação. A presença do alfabeto, como *palavra-plástica*, que ora vemos em letras soltas, ora formando palavras, fragmentos de escrita retirados diretamente da realidade, divide o plano da pintura com os objetos de sua natureza-morta. O que há de curioso nesta obra, que o olhar engana, é que ao enxergarmos algumas letras ou palavras (L,E,PET...), de uma escrita incompleta, percebemos na totalidade das formas que se apresentam por linhas e texturas, semelhanças com o traçado errante de um alfabeto onde curvas e retas constituem toda a matéria da pintura. A decomposição em planos é, então, realizada também por estas marcas materiais, que avançam e recuam no sentido contrário à perspectiva, constituindo uma pintura de fragmentos onde não se vê distinção entre figura e fundo.

Em outro quadro de Braque, a escrita *Café-bar* (1919) se destaca como um título ou letreiro. Ambos papéis ela desempenha, a palavra é verbo, mas não está despojada de sua dimensão visual, o que faz com que Argan compare sua atuação àquela desempenhada pela “poesia visual”, de Mallarmé e Apollinaire, este último, descrito como “o arauto do cubismo”.⁸³ Assim, uma ruptura de limites entre

82 SCHAPIRO, M. *Words, script and pictures: semiotics of Visual Language*, p.191.

83 ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, P.435. Ver também P.58. Quanto à Mallarmé, em 1987, publicou o poema *Um lance de dados*, utilizando variações de letras em caixa-alta, caixa-baixa, itálico e regular, dispoendo palavras e frases em ordenação inusitada, dispensando a seqüência linear das palavras, comum à poesia da época, provocando a entonação, ritmo e musicalidade da leitura. Ibid.: pp.430-435.

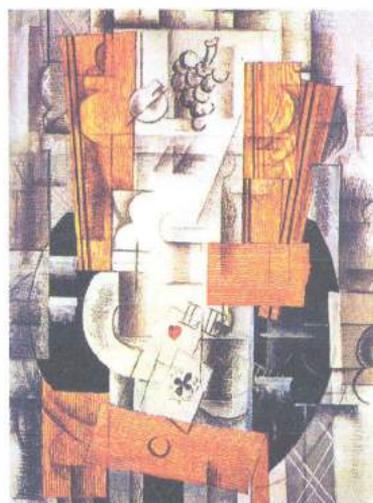


FIG14
Georges Braque
*Natureza-morta com
ás de paus* 1911
Óleo e papier collé
sobre tela, 81x60
Paris, Musée National
d'Art Moderne



FIG15
Georges Braque
*Natureza-morta com bufê:
Café-bar*, 1919
158x80
Basiléia, Kunstmuseum

verbal/visual, deixa que o artista recupere no alfabeto, de certo modo, sua qualidade de imagem.

Como elemento da realidade, a escrita também se iguala aos objetos na pintura de Gris. Um pedaço de jornal denuncia que tudo pertence ao plano, não há profundidade, e este plano é concreto e não apenas um lugar onde se projetam imagens. Os elementos não se superpõem, mas se interpenetram. Não há volume e o quadro deixa de ser a representação de um objeto para se transformar no próprio objeto. A tela é, pois, um fator concreto e integrante da pintura. Enquanto os elementos da pintura eram dados no espaço, aqui surgem com o espaço, que assim iguala-se e dissolve-se nos objetos.

Em sua procura pela autonomia do próprio quadro, os cubistas utilizaram-se de diversos artefatos conhecidos no cotidiano. Tudo que aqui se vê faz parte de um material mental adquirido. Assim, a experiência habitual abre caminho para o olhar observador. A superfície do quadro é tida também como uma realização cromática, a tinta se faz objeto junto a outros elementos retirados da realidade. Ainda que controversas as idéias que circundavam o objeto e o espaço, a cor como matéria para Braque e a investigação sobre a espacialidade dos objetos, para Gris, os dois almejavam a independência do quadro. Para ambos artistas, este deveria existir como um objeto produzido, sem remeter àquilo a que representava:

(...) pretendem, em suma, numa sociedade que abriga o culto do 'produto' ou da mercadoria, identificar e estabelecer o valor do quadro como produto intelectual, autônomo e insubstituível.⁸⁴

Para Rosalind Kraus, fora de um contexto lingüístico onde poderiam atuar, “as palavras nas colagens cubistas (...) se transformam em objetos inertes.”⁸⁵ Este objeto-palavra, deslocado de um contexto lingüístico específico, permanece objeto e se mantém letra, código de uma leitura específica, artefato da escrita e da pintura, que enquanto traço, desenho e representação, permite novas abordagens visuais e possibilidades de apresentação.

A escrita pertence ao repertório visual. É letra e forma, *escrita-matéria*, inspirando o artista por seu traçado e aparência. Como elemento da realidade, traz o cotidiano para a obra, explora a transição entre arte e cotidiano, criando uma pintura-objeto, transformando a tela em campo de experimentações sobre representação e realidade. A obra procura se libertar das limitações estabelecidas no passado quanto ao suporte e uso de materiais. Tudo é matéria-prima e suporte: recortes de jornais, guardanapos, papelão. Transgressão da pintura moderna que resultará na incorporação de materiais, técnicas e suportes inusitados, na produção de obras artísticas (papéis e plásticos de embalagens, acrílico, tecidos, roupas, objetos etc), em crescente afirmação pelo Dadaísmo, entre outros movimentos da arte moderna, encontrando sua repercussão máxima na *Pop Art* – onde os objetos do mundo (numa retomada do pensamento de Duchamp) podem se confundir com a própria obra – e sua indiscutível influência na produção artística e na crítica contemporânea.

85 KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.63.

2.2] Possibilidades plásticas da palavra

Do ponto de vista do exercício visual, tendo como matéria e forma a palavra e a letra, os arranjos clássicos e simétricos da escrita são rompidos no cubismo pelo uso do desenho de tipos em imagens realizadas em pintura ou colagens. Enquanto os cubistas trazem para a pintura e para a gravura, elementos que seriam triviais numa comunicação gráfica da tipografia do cotidiano, como jornais, letreiros e revistas, atuando diretamente em seus significantes, modificando sua forma de apresentação e organização, algumas vezes sem ter como principal preocupação a palavra em sua significação ordinária. Por outro lado, os futuristas, a partir de um inusitado trabalho com o significante, exploram o sentido em seus versos livres, assimilando do experimento cubista a ruptura com a simetria e os limites do campo do suporte.

A palavra e seu elemento de unidade, a letra, é utilizada em sua qualidade expressiva. Partindo do uso de diagonais, Marinetti⁸⁶ e seus seguidores propõem a escrita (por meio da tipografia) em tamanhos, pesos e formatos diferentes, na construção de uma poesia explosiva e bastante enérgica, que explora a plasticidade das palavras para além de meros signos alfabéticos. Tornam-se elementos visuais de grande expressividade, capazes de substituir imagens e sons com intensidades e timbres diferentes. O ruído de máquinas, o fascínio pela tecnologia, representado em ângulos oblíquos e tamanhos exagerados dos tipos, cria uma textura visual, e até mesmo sonora, numa sinfonia de contrastes e dinamismo

86 O poeta italiano Filippo Marinetti foi o responsável pelo *Manifeste du Futurisme*, publicado no jornal *Lê Figaro*, em fevereiro de 1909.

executada no campo bidimensional do papel. Palavra e letra vão do aspecto formal do significante à dimensão flutuante do significado na poesia. São utilizados simultaneamente cores e tipos diferentes de letra, em torno de 20, buscando intensificar força e expressão na escrita.

A prática futurista é alusiva tanto na forma quanto no significado das palavras dispersas, que eram geralmente desenhadas para sacudir o leitor. Juntas estas palavras celebravam com energia explosiva a liberdade, o movimento espontâneo, o clamor barulhento da metrópole contemporânea, e o aspecto de uma modernidade em avanço.⁸⁷

A poesia futurista celebrava a velocidade e a tecnologia por meio da transgressão da página, que é também uma violação do próprio processo de impressão, pois o bloco retangular do tipo móvel (tecnologia de impressão da época) não poderia ser visto como limitação nem elemento orientador de um arranjo textual. O poeta futurista precisava trabalhar sua matriz de modo a quebrar a ordenação da linha tipográfica a partir de recursos diversos, como a fotogravura e os tipos de madeira em grandes formatos.

Do ponto de vista da obra em seu tempo, no caminho inverso àquele realizado pelo artista cubista, o poeta futurista vê sua matéria de criação transposta da arte para o cotidiano.

Para Meyer Schapiro:

O princípio geral das “palavras de liberdade”, proclamadas pelo futurista F. T. Marinetti como um equivalente visual da liberdade do verso em ambos: forma e sentido, pode ser aplicado em uma pintura para outros fins, também para afirmar um sentimento pela tradição e comunidade.⁸⁸

87 SCHAPIRO, M. *Words, script and pictures: semiotics of Visual Language*, pp.197.

88 *Ibid.* pp.196.

O Futurismo dilui a tênue linha divisória entre o campo das artes literárias e visuais alterando o modo como se realizava a produção publicitária, influenciando inúmeras criações no campo das artes gráficas. Os futuristas empreenderam “palavras livres, dinâmicas e penetrantes” que “podiam comportar a velocidade das estrelas, nuvens, aviões, trens, ondas, explosivos, moléculas e átomos.”⁸⁹

No campo da produção visual, essas palavras de liberdade abriram caminho para algumas inovações dadaístas da década seguinte. Apesar da grande repercussão do

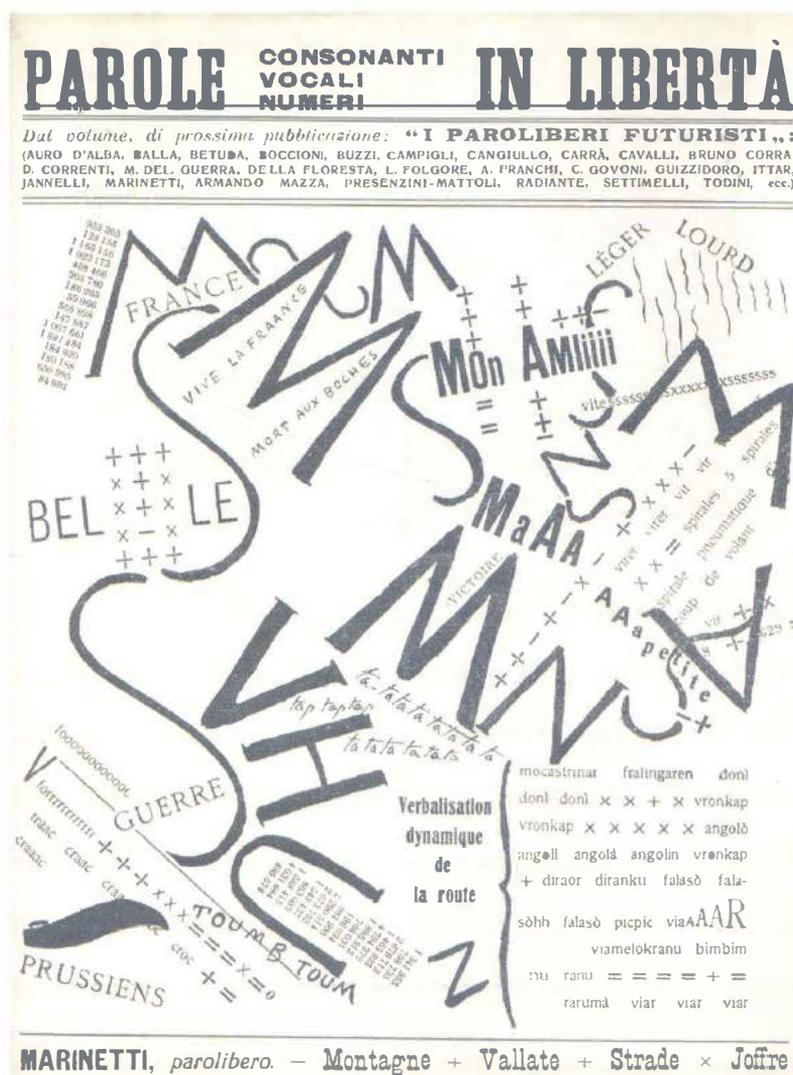


FIG16

Filippo Marinetti

Montagne + Vallate + Strade x
Joffre (Montanha + Vales +
Estradas x Joffre), 1915

Capa da publicação futurista
“Parole in Libertà”

Segundo Meggs, este poema
‘retrata’ a viagem de Marinetti,
que inclui a frente de batalha
(canto inferior esquerdo) e uma
visita a Léger (no alto à direita)

⁸⁹ MEGGS, P. *História do Design Gráfico*, p.319.

expressionismo nas artes gráficas no fim da Primeira Guerra, foram os poetas e artistas dadaístas os responsáveis pela continuidade dos experimentos formais e conceituais acerca da linguagem, do uso da palavra escrita como imagem e representação.⁹⁰ Misturavam diversos tipos com pesos e tamanhos diferentes em suas composições, utilizando a reunião de imagem e palavra através de montagens fotográficas, letras e diversos ornamentos.



FIG17
 Theo van Doesburg
 e Kurt Schwitters
Kleine Dada Soirée
 Cartaz, 1922

Os artistas dominavam a técnica da tipografia e, na realização de peças publicitárias e impressos variados, não se limitavam à ortogonalidade e à simetria estática, do sentido horizontal e vertical da matriz tipográfica, prendendo suas matrizes de composições na angulação desejada por meio da utilização de gesso como matéria de união entre os blocos de tipo móvel. Assim como no Futurismo, o poeta

⁹⁰ Para alguns autores, o dadá não foi um estilo ou um programa estético, mas uma série de atos individuais que começaram, oficialmente registrado na história, em 5 de dezembro de 1916, na cidade de Zurique após a abertura do Cabaret Voltaire pelo poeta Hugo Ball.

dadaísta ressaltava a plasticidade da palavra, mas também explorava sua sonoridade a custo de construir e desconstruir significados.

Se na poesia dadaísta, a palavra era pura sonoridade visual, em seus textos críticos os artistas denunciavam a superficialidade de uma fé cega na tecnologia e no progresso, num período em que presenciavam os horrores da guerra e a decadência da sociedade européia. Além disso, a palavra, matéria singular dos manifestos,⁹¹ que desde o futurismo emergiam a cada vanguarda, era um modo de ideação e crítica artística.

DADÁ, a própria sonoridade da palavra, o começo desde o *zero* da linguagem,⁹² surge como uma nova arte proclamada.

ARTE – palavra-papagaio – substituída por DADÁ,
PLESISSAURO, ou lençinho de bolso
MÚSICOS DESTRUÍ VOSSOS INSTRUMENTOS
CEGOS ocupai o palco
A arte é um ENGANO estimulado pela
TIMIDEZ do urinol, a histeria nascida
em O Estúdio.⁹³

O dadá era uma crítica à arte como mercadoria e às transações comerciais em torno da obra. Para Tzara, “os artistas eram mercenários em espírito, os poetas, ‘banqueiros da linguagem’.”⁹⁴ Ao revés, os dadaístas produziram objetos

|||||

91 Arthur Danto chama atenção para o fato de que, segundo descoberta da historiadora Phyllis, existem aproximadamente 500 exemplares de manifestos (entre sécs. XIX e XX), “alguns dos quais – o manifesto surrealista e o futurista – são quase tão conhecidos quanto as obras que eles procuravam validar.” DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.31-32.

92 Assim foi definido o significado da palavra dadá por Hugo Ball.

93 STANGOS, N. (org.). *Conceitos da Arte Moderna*, p.82.

94 TZARA, T. apud STANGOS, *Ibid.*, p.91.

de [anti]arte propagando ecos no mundo inteiro. E, desconsiderar a superioridade do artista foi uma de suas premissas. Para isso, mais que tudo, dadá foi a arte da palavra. Não mais uma *palavra-plástica*, mas uma *palavra-gesto*, geratriz da obra, motivo da sua existência.

Na produção de Marcel Duchamp notamos, também, essa proposta, quando o artista confronta a probabilidade aleatória e a escolha intencional no desenvolvimento de uma prática que implica sistemática de pensamento, jogo de palavras e ironia. Para ele, o acaso deveria ser uma estratégia a fim de que o objeto de arte não estivesse submetido ao gosto do artista, na produção de uma obra que estaria desvinculada de entusiasmos pessoais. O uso do *ready-made*, por exemplo, buscava a indiferença estética na escolha do artista, numa tentativa de dissociação entre o objeto e seu autor (o artista – descobridor), embora a nomeação da obra determinasse a relação de autoria e a escolha intencional do artista, fundamental ao diálogo entre observador e obra.

Responsável por estabelecer um modo de arte verbal sem ser necessariamente literária, Duchamp opera radical transformação que se refletirá em grande parte da produção *Conceitual*. A importância dessa ruptura, como embrião de um pensamento revolucionário no campo da produção e da crítica de arte, pode ser percebida pelo depoimento proferido mais tarde por Joseph Kosuth:

(...) o evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *ready-made* não-assistido de Duchamp. Com o *ready-made* não-assistido, a arte mudou o

seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. (...) Essa mudança – de ‘aparência’ para ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘Conceitual’.⁹⁵

A inegável influência das idéias de Duchamp também se confirma pelas palavras de Jasper Johns:

Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século [XX], moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio de uma complexa interação de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recentemente.⁹⁶

Quanto ao dadá não pode ser pensado como um *estilo*, visto que suas produções eram extremamente diversificadas, semelhança que guarda com a *Arte Conceitual* e toda a produção artística visual contemporânea. Foi uma crítica à arte elaborada pelos próprios artistas, que iniciou um processo de deslocamento da obra como objeto de arte para a valorização da idéia, ainda que essa produção tenha gerado diversos objetos de [anti]arte. Um exemplo da crítica dadaísta é o trabalho de Francis Picabia, *L’oeil cacodylate* (1921). Ao considerar que o valor da obra estaria relacionado ao nome do artista, Picabia convida, numa “espécie de jogo crítico”, diversos artistas a assinarem em um mesmo quadro.

Outro diálogo com o pensamento *duchampiano*, pode ser estabelecido a partir da produção visual dada de Kurt

95 KOSUTH, J. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.217.

96 JOHNS, J. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.203.

Schwitters (1887-1948), porém, neste segundo, retomando certa característica da *palavra-plástica* em suas obras. A partir da publicação da revista *Merz (Kommerz)*, em Hanover, o artista Schwitters explora, também, o acaso utilizando embalagens e material impresso efêmero: *ready-mades assistidos*, elaborados graficamente a partir da matéria do mundo das coisas. Apesar dessa apropriação, fica claro aqui, como nos *ready-mades* de Duchamp, ser impossível enxergarmos hoje uma indiferença estética ou formal na intenção de escolha da matéria “pronta” ou até mesmo no resultado da elaboração da obra, uma vez que ela guarda a inscrição do olhar e o próprio gesto do artista ao retirá-la do mundo ordinário e inserí-la no mundo da arte. Krauss nos chama atenção, ainda, para o fato de estudos de Duchamp, associados a determinadas áreas da psicanálise, apontarem uma revelação de aspectos da sua personalidade a partir da escolha de seus *ready-mades*.⁹⁷

A dissociação entre a obra artística e a individualidade do artista e a afirmação de não haver diferença fundamental entre o objeto de arte (elaborado pela mão do artista) e o objeto industrial (realizado por uma máquina), presente na produção de Duchamp e Schwitters, pode ser vista como um antecedente do pensamento de Andy Warhol quando este propõe levar para a galeria sua *Brillo Box*. Conforme pensamento de Arthur Danto, explicitado no capítulo anterior, a atitude de Warhol, com a obra *Brillo Box*, é responsável em seu tempo por uma ruptura no pensamento das artes, pois, no que diz respeito às aparências, não seria

97 KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.99.

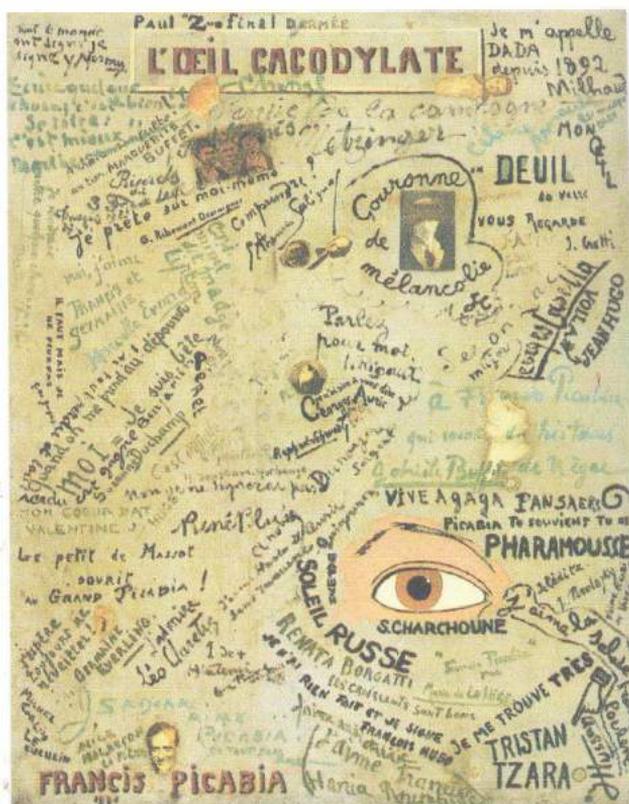


FIG18

Francis Picabia

L'oeil cacodylate 1921

Óleo sobre tela e colagem

148,6 x 117,4

Musée National d'Art Modern

Centre Georges Pompidou

Paris

mais possível descobrir o que era arte. Para isso, tornou-se necessário deslocar a experiência da apreciação da obra de arte do campo do sensível para o campo das idéias, do pensamento e da palavra. A falta de caracterização clara quanto à aparência das obras de arte levou à reflexão, no campo das artes visuais, de uma arte na qual sua existência não se apoiaria mais no objeto: qualquer objeto poderia ser uma obra de arte.

Já dissemos aqui, no entanto, que as intenções de Duchamp, Schwitters e Warhol diferem, assim como o momento da arte em que viveram. Pois ao invés de expor um objeto produzido pela indústria, Warhol, na década de 1960, reproduz sua própria obra segundo os critérios de produção em série, criando uma dualidade onde o objeto de arte imita o objeto industrializado, numa crítica indireta ao sistema e ao pensamento artístico daquele momento.

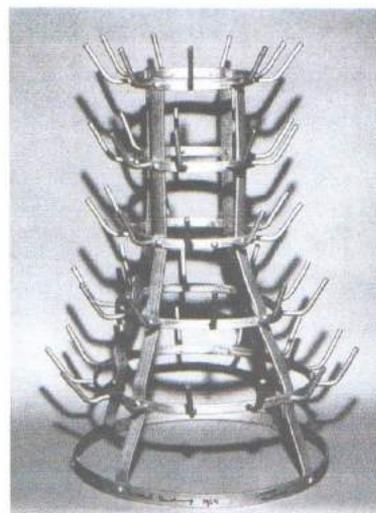


FIG19

Marcel Duchamp

Suporte para Garrafas, 1914

réplica, 1964

Metal (edição de oito réplicas)

altura 64,2 (cada)

Arquivos de Marcel Duchamp/

Edições Arturo Schwarz, Milão



FIG20

Kurt Schwitters*Relevô*, 1923Colagem, diversos materiais
sobre madeira, 32,5x30

Colônia, Museum Ludwig

Retomando o momento histórico na arte das produções dadaísta, percebemos que o elo de aproximação entre estes e os surrealistas, pode ser estabelecido na busca por uma proposta de produção deixada ao acaso, presente na *receita* dadaísta para criar um poema que “se parecerá com você”, de Tristan Tzara. O poeta aconselha que as frases recortadas de um artigo de jornal sejam retiradas de um “saco”, uma após a outra, e copiadas na seqüência casual que foram extraídas. Tzara conclui a *receita* dizendo: “E você será um escritor de infinita originalidade encantadora sensibilidade, ainda que incompreensível às massas.”⁹⁸

⁹⁸TZARA, T. apud KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.127.

Por outro lado, Ronaldo Brito, apesar de ressaltar as diferenças e divergências entre dada e surrealismo, afirma suas aproximações pelo fato dos dois movimentos constituírem um contraponto à racionalidade construtiva:

O limite das tendências construtivas, emergindo como afirmação da racionalidade e da crença no progresso, o lugar a partir do qual perdem a inteligência da situação, foi representado historicamente pelo Dadismo e pelo Surrealismo. Dadaísmo e Surrealismo são ‘o outro’ das tendências construtivas.⁹⁹

Esta oposição à racionalização, pode ser notada nas palavras do próprio Jean Arp, veiculada em periódico da época, realizado por escritores e artistas dadaístas: “o dadaísmo pretendia destruir os embustes da razão e descobrir uma ordem desarrazoada.”¹⁰⁰

Quanto às operações realizadas pelos artistas na época, para Rosalind Krauss, uma aproximação com o acaso, como processo de criação, pode ser mais bem compreendida se considerarmos que os objetivos finais divergem entre as diferentes estratégias. Para Duchamp o acaso era capaz de proporcionar à *obra* a “beleza da indiferença”, enquanto para Breton o acaso “objetivo” permitia um acesso, por meio das energias do inconsciente, à construção da realidade segundo as necessidades próprias do artista. Krauss cita Breton ao narrar seu processo:

Não sei por que meus passos me levam para lá, que quase sempre me vejo perambulando sem um rumo definido, sem nada decisivo a não ser essa obscura premissa, qual seja, a e que irá acontecer ali.¹⁰¹

99 BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p.24.

100 ARP, J. apud KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, p.132.

101 BRETON, A. apud KRAUSS, R. *Ibid.*, p.132.

E, a autora conclui dizendo:

Esse ‘acontecimento’ contemplado por Breton é algo desconhecido, mas esperado, o encontro com um fragmentado mundo que se comporá para ele sob a forma de um signo, revelando e ao mesmo tempo confirmando as forças de sua própria vontade. (...) Parecerá inteiramente fortuito e, ao mesmo tempo, pleno de significado. Parecerá a Breton uma revelação preparada para ele por seus próprios desejos inconscientes. O produto revelador do acaso objetivo será semelhante, portanto, àqueles desejos – e nessa ocorrência casual e misteriosa o indivíduo experimentará ‘o maravilhoso’.¹⁰²

O caminho aberto pela escrita libertária do futurismo e a exploração da palavra em suas possibilidades visuais da poesia dadá são revistos, pelos surrealistas, a partir da experiência de um estudo do inconsciente explorado por Freud. Experimentações [anti]literárias buscam no ato da escrita uma possibilidade de acesso aos impulsos vindos do inconsciente, além da valorização da intuição e dos sonhos, alcançadas pelos recursos criativos da escrita automática.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.¹⁰³

Em sua estratégia, os surrealistas buscavam atos de criação artística espontâneos que os libertasse dos limites da existência “banal”.

102 KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*, pp.132-133.

103 BRETON, A. *Manifesto Surrealista*, 1924.

Pesquisado em: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm>, no dia 16/07/07.

Para Antonin Artaud:

Mais longe do que a ciência jamais chegará, lá onde as flechas da razão se quebram contra as nuvens, existe esse labirinto, um ponto central para onde convergem todas as forças do ser e todos os nervos essenciais do Espírito.¹⁰⁴

A escrita surrealista – “escritura do pensamento em ausência de qualquer controle da razão”¹⁰⁵ – que teria permitido aos poetas surrealistas, se lançarem em “uma empreitada radical de destruição da noção de literatura”, embora seja fruto de pesquisas na produção literária¹⁰⁶ terá ecos mais tarde como processo de realização nas obras visuais de artistas como Ives Klein e Jackson Pollock.

Se, por um lado, a escrita se desenvolve como gesto espontâneo na literatura surrealista, existem outros artistas, no campo das artes visuais, interessados no debate sobre a relação entre palavra e imagem e suas significações. A série de pinturas e desenhos, realizados por René Magritte, em torno da proposição *Isso não é um cachimbo*, propõe um novo olhar para as relações entre objetos pintados e objetos reais.

Na pintura *A perfídia das Imagens* (1928-29), Magritte elabora uma *escrita-matéria* que tem, também, na sua origem, a dinâmica da *palavra-gesto pela qual* o artista questiona tanto a representação quanto a palavra e, em última análise, a própria linguagem. A partir desta série, Michel Foucault nos apresenta um exercício reflexivo no diálogo com o desenho de Magritte (1926).

104 ARTAUD, A. apud STANGOS, N. *Conceitos da Arte Moderna*, p.90.

105 DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Des-sous de la peinture*, p.82.

106 O próprio manifesto surrealista se anunciou como um movimento essencialmente literário. Segundo Ades, a pintura é mencionada apenas como nota de rodapé. ADES, D. apud STANGOS, Op. cit., p.89.



Foucault descreve:

(...) um cachimbo desenhado com cuidado e, em cima (escrita a mão, com uma caligrafia regular, caprichada, artificial, caligrafia de convento, como é possível encontrar servindo de modelo no alto dos cadernos escolares, ou num quadro-negro, depois de uma lição de coisas), esta menção: 'Isto não é um cachimbo'.¹⁰⁷

O desenho de Magritte nos inquieta por sua simplicidade e estranheza. Ele contraria a lógica da linguagem e, embora todos possamos ver que o desenho acima da frase não é um cachimbo, uma armadilha inevitável nos leva a relacioná-los, como uma “legenda” que se posiciona abaixo do desenho. Para Foucault, em uma operação invertida, esse artista secretamente destrói o próprio caligrama construído, pois o caligrama é desenho e palavra que aproxima da melhor maneira possível escrita e figura, diluindo duas vezes aquilo de que fala a palavra, deixando de ser um representante percebido como exclusivamente fonético a partir do seu desenho.¹⁰⁸ Para Foucault, em um

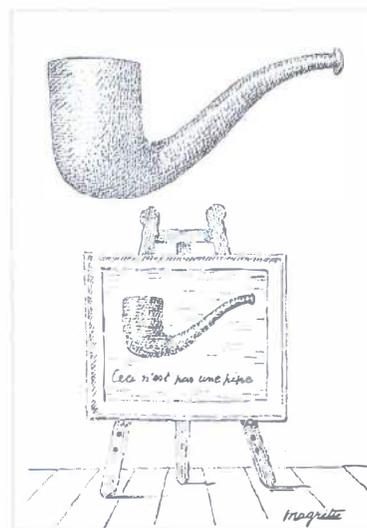


FIG21

René Magritte

A perfídia das Imagens, 1928-29

Óleo sobre tela

62,2x81

Los Angeles (CA)

Los Angeles County Museum of Art

FIG22

acima

desenho de René Magritte

reproduzido no livro de Foucault

Isto não é um cachimbo

¹⁰⁷ FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, p.11.

¹⁰⁸ Em sua tradição milenar, no diz Foucault, “o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia”. *Ibid.*, pp. 22-23.

caligrama às avessas, a semelhança no desenho de Magritte, entre o traçado do cachimbo e o modo como a caligrafia é cuidadosamente “desenhada”, admite uma série de questões no entrecruzamento de figura e texto: o que não é um cachimbo? O desenho? A palavra cachimbo?

A investigação de Magritte continuou em trabalhos seguintes e, para sua última versão, Foucault comenta o fato do artista haver apontado dúvidas intrínsecas à arte e à linguagem a partir dessa série de obras:

Colocando o desenho do cachimbo e o enunciado que lhe serve de legenda sobre a superfície bem claramente delimitada de um quadro (na medida em que se trata de uma pintura, as letras são apenas a imagem das letras; na medida em que se trata de um quadro-negro, a figura é apenas a continuação didática de um discurso), colocando esse quadro sobre um triedro de madeira espessa e sólida, Magritte faz tudo que é preciso para reconstruir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem.¹⁰⁹

Todo este esforço de Magritte estreita de tal modo as relações entre a figuração e o verbal que mais tarde servirá de referência a diversos artistas, como Marcel Broodthaers e Michael Snow, ocupados em questionar o papel da produção artística quanto a sua aceitação como obra de arte. Snow apresenta *So Is This* (1982), filme de 16mm, em cor e silencioso, no qual aparece durante 43 minutos a palavra “this”. O pronome demonstrativo, utilizado antes por Magritte, é totalmente esvaziado de qualquer sentido podendo, deste modo, assumir arbitrariamente qualquer referencial. Assim como em Magritte, o cuidado com o desenho da caligrafia incorpora-se ao motivo próprio do de-

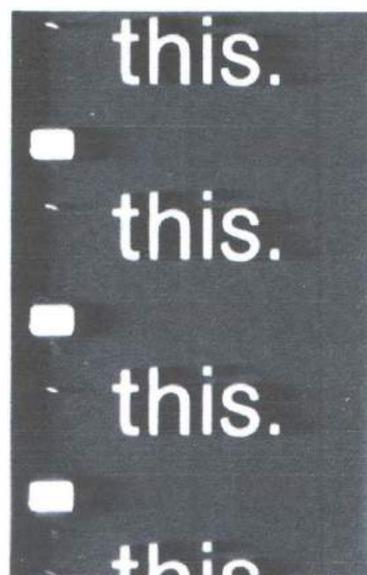


FIG23

Michael Snow
So Is This, 1982
 filme 16mm
 cores, mudo
 43 minutos

109 FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, p.34.

senho, Snow busca uma aparente neutralidade na escolha do tipo em família Helvética, que remete aos preceitos do design moderno.

Para Thierry de Duve *So Is This*, abre uma janela para o vazio, uma incerteza: “nunca é apontado um elemento visível para fora da tela” e isso talvez esteja ligado ao sentimento de prazer que experimentamos ao ver o filme, acompanhado de uma “pequena punhalada de dor”.¹¹⁰ O filme de Snow recupera a dúvida, não representa nada, apenas mostra. Mas o quê?

2.3] Do grafismo da letra ao sentido ampliado

Na travessia entre plasticidade e significação, a escrita é configurada em imagem, interferindo no sentido da obra e, em alguns momentos transformando-se no próprio motivo da sua existência: a palavra é plástica, idéia e crítica na produção artística visual das vanguardas do século XX.

Inúmeras experimentações foram realizadas no âmbito das vanguardas do início do século XX, envolvendo a relação significante|significado, do ponto de vista da escrita, tanto na literatura quanto nas artes visuais. Em paralelo aos experimentos artísticos cubistas, futuristas e dadaístas, é desenvolvido todo um pensamento sobre a palavra escrita, considerando sua utilização no campo da comunicação por meio de recursos gráficos. Esta visão é consolida-

¹¹⁰ DUVE, T. *Look: 100 years of contemporary art*, pp.46-48.

da pelo uso da tipografia, na criação de sistemas racionais e padrões próprios, com objetivo de criação de objetos para uma leitura mais eficiente, que permitam ao leitor alcançar a palavra falada, sem a interferência dos recursos gráficos., numa busca pelo significado *primeiro*, idealizado pelo autor.

Antes do início da Primeira Guerra Mundial, além da experiência formal desenvolvida pelos cubistas, algumas manifestações artísticas iniciaram na Alemanha buscando novas abordagens para a arte. O movimento *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) teve como um dos seus principais fundadores o pintor russo Vassili Kandinsky. Em suas experimentações plásticas, este artista, juntamente com o pintor Paul Klee, procurava realizar um trabalho expressivo, capaz de traduzir-se em sentimentos para o observador, a partir do uso de cores e formas abstratas, proporcionando emoções diversas em obras não-figurativas, por meios puramente visuais. Estes artistas utilizaram, também, em suas obras não-figurativas, elementos da escrita (letras e palavras), num traçado alfabético que configura uma *escrita-matéria* de ritmos e cores. Para Argan, no âmbito de uma arte anticlássica, suas produções “representam a vitória do irracionalismo oriental sobre o racionalismo artístico ocidental.”¹¹¹

O caráter experimental do movimento *Der Blaue Reiter*, de Klee e Kandinsky, se expandiu para além do campo da arte, encontrando noutras áreas de atuação, como no Design e na Arquitetura, um território de exercício do ensino. Entre 1920 e 1922, os dois artistas ingressaram para

111 ARGAN, G.C. *Arte Moderna*, p.316.

lecionar em Bauhaus (1919), constituindo um contraponto à certa convicção racionalista da escola. Os exercícios por eles aplicados, exploravam a autonomia da forma, por meio do traçado de elementos geométricos, e da utilização de cores, na consideração de valores perceptuais e espirituais gerados a partir de cores e formas elementares.

(...) a Bauhaus foi a síntese das ideologias construtivas na arte pós-cubista, ao mesmo tempo em que tencionava estabelecer-se como um posto avançado da penetração dessas ideologias na sociedade. Era um projeto amplo que incluía a criação de métodos didáticos de transmissão da arte e que possuía, implícita, uma proposta prática de integração social da arte.¹¹²

Nessa escola, a noção de *belas-artes* era semelhante a de *artes visuais*, revelação da veia construtivista existente na fundação da escola, onde era preciso trabalhar em campos mais amplos da estética como a cerâmica, a fotografia, o mobiliário, a tipografia etc, além da pintura e escultura, essas últimas consideradas como parte do processo e não um fim absoluto.

Para Ronaldo Brito:

A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica.¹¹³

Anteriormente, na Rússia, as idéias mencionadas por Kandinsky nos textos escritos para *Do espiritual na arte* já

112 BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p.20.

113 *Ibid.*, p.15.

serviam como base para o planejamento do curso elaborado pelo artista para a escola de arte técnica de Moscou, conhecida pela sigla VKhUTEMAS.¹¹⁴ Programa este que, mais tarde, seria aplicado na Alemanha em 1922. Houve, portanto, uma forte influência dos ideais e do fazer construtivista nas aulas e no curso da Bauhaus, sendo expressa esta filosofia na reflexão conduzida pelo próprio manifesto de fundação da escola:

O fim último de toda atividade plástica é a construção. [...] Arquitetos, pintores e escultores devem novamente chegar a conhecer e compreender a estrutura multiforme da construção em seu todo [...]. O artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz que estão acima de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte. Entretanto, a base do “saber fazer” é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte de criação artística.¹¹⁵

As bases formais do movimento de vanguarda holandês De Stijl¹¹⁶ também se fizeram presentes nos ensinamentos e produtos gerados na Bauhaus, e, no campo gráfico, junto com os preceitos do Suprematismo e do Construtivismo da vanguarda soviética russa, marcaram a estética geral e a tipografia ensinada dentro da Bauhaus.

O ingresso do experimentalista László Moholy-Nagy nessa escola, em 1923, afirma uma nova perspectiva dada a multiplicidade de meios de representação, como a imagem em movimento, fotografia e a tipografia em sua produção.

114 Como fruto do pensamento construtivista, que almejava uma socialização da arte, a partir de 1918, na Rússia, houve a implantação de novas escolas, Oficinas de Arte e Técnica Superiores, onde, de maneira muito apropriada ao seu ideal, os construtivistas trabalharam em muitos campos a partir do uso de diversos materiais.

115 MEGGS, P. *História do Design Gráfico*, p.403.

116 Assim como outros movimentos artísticos construtivos, o De Stijl foi um movimento que adotava o controle racional no processo criativo – difundindo a utilização, em suas composições, de formas elementares e cores primárias.

Nos seus manifestos, o conceito de uma nova tipografia ocupava um papel importante. *Die neue typographie*¹¹⁷ foi o título de um artigo publicado em 1923, no *bauhausbuch* – artigo que apresentou idéias essenciais sobre o tema.

A aplicação da tipografia e os recursos de diagramação utilizados por Nagy e seus contemporâneos na escola, seguia a premissa de que nenhum ornamento deveria interferir na mensagem. E, a hierarquia visual das informações deveria auxiliar a leitura ao guiar o olhar do observador numa sequência funcional para a compreensão do seu conteúdo.

(...) ao nos limitarmos a usar minúsculas, nossos tipos não perdem nada, mas tornam-se mais legíveis, mais fáceis de serem aprendidos e substancialmente mais econômicos.¹¹⁸

Apesar de alguns desses arranjos gráficos apresentarem aparente semelhança com as obras dadaístas e futuristas, o ideal da neutralidade mais tarde adotado pelo *Estilo Tipográfico Internacional* tem aqui suas primeiras raízes, pois, a partir do objetivo da boa leitura, foi estabelecida uma sistematização gráfica na busca pela legibilidade e prevalência do significado verbal e fonético das palavras.

Quanto aos desdobramentos desses ideais estéticos da Bauhaus, segundo Brito, mais tarde, “(...) essa tradição construtiva teve como representante internacional máximo a *Arte Concreta* de Max Bill, última das formulações construtivas importantes da primeira meta-

117 Pouco depois, Jan Tschichold prossegue na divulgação dos fundamentos apresentados na teses de Nagy.

118 HOLLIS, R. *Design gráfico: uma história concisa*, p.53. Esta afirmação é bastante ilustrativa de uma condição que deveria privilegiar a fala, pois para a língua alemã, já naquele momento, a escrita possuía algumas características visuais diferenciadoras, como o uso de maiúsculas para os substantivos e letras diferentes para representar o mesmo som (ex: ss e ß).

de do século XX.”¹¹⁹ O artista recebeu em 1951 o prêmio da Bienal de São Paulo com a obra *Unidade tripartida* e, para Brito, podemos considerar esse fato um sintoma do “entusiasmo” brasileiro “pelos postulados racionalistas da arte concreta.” O que nos leva a concluir que é possível pensar no impacto das obras de Max Bill, na década de 1950, por meio das quais certos princípios da Bauhaus atingiram o concretismo brasileiro.

O caminho trilhado pelas vanguardas européias, quanto ao uso da palavra escrita e suas possibilidades no campo da obra ou do objeto de arte, apontado nestas breves considerações, irá de encontro à função da palavra como mensagem na arte *Arte Conceitual*, da década de 1960.

Para Meyer Schapiro:

Escrever idéias sobre arte substituiu a pintura e o desenho ou formas construídas. A polaridade entre o signo escrito e a construção da imagem foi resolvida pela restrição de um discurso escrito como um objeto de arte por si mesmo.¹²⁰

A utilização da palavra escrita por diversos artistas da contemporaneidade, segundo este autor, teria sido responsável pela diluição das fronteiras imagem|palavra de tal maneira que a polaridade entre signos verbais e a construção da imagem fosse dissolvida pelo uso do discurso escrito como o próprio objeto de arte.

Assim, partilhando do território da imagem, a escrita

119 BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p.33.

120 SCHAPIRO, M. *Words, script and pictures: semiotics of Visual Language*, pp.191-198.

submeteu-se a pesquisas do âmbito do imagético, subordinada, deste modo, às questões intrínsecas também a sua visualidade.

Apesar de haver afirmações sobre a neutralidade da palavra, no campo das artes, incluindo diversas iniciativas da *Arte Conceitual*, essa *suposta* neutralidade da escrita, elaborada pelos preceitos do design moderno, será desafiada por diversas obras que utilizarão a palavra e a letra em seu caráter imagético, como a série *Liquid Words* (1967) de Edward Ruscha, *Language is not Transparent* (1970) de Mel Bochner, e *Objetos Gráficos* (1965-70) de Mira Schendel, para citar alguns.

Inúmeros artistas contemporâneos, do interior do próprio pensamento da *Arte Conceitual*, irão desafiar o modo de ver e compreender a representação escrita. Obras, nas quais a palavra e a letra poderão vir a ser recurso material ao mesmo tempo em que promoverão a desconstrução por meio do significante escrito, num caminho diverso àquele da neutralidade e rigidez do sentido.

Por outro lado, na produção do design contemporâneo, esta ruptura ocorrerá de modo significativo somente duas décadas mais tarde, quando os postulados do design moderno sobre leitura e legibilidade de textos forem abalados pelos designers considerados *pós-modernos*, como David Carson, Neville Brody, Katherine McCoy, entre outros.

| capítulo 3 |

Potências criadoras: escritura e movimento

Em meio às questões tecidas e apresentadas no primeiro capítulo desta tese, sobre a arte do período *pós-histórico* (ou *pós-moderno*), e dos pensamentos artísticos pontuados no segundo capítulo, é possível destacar a participação da *escritura*, a partir da compreensão de Derrida, como força motriz no processo de criação contemporâneo.

É importante ressaltar, então, que o uso da palavra e sua manifestação material, a *escrita*, possibilitada por inúmeras técnicas e recursos da atualidade participa do repertório de questões necessárias à compreensão dos limites entre a produção moderna e contemporânea.

A relação que assim se dá pode ser pensada por analogia, no campo da filosofia, no qual haveria um estilo de pensamento, vislumbrado por Deleuze como uma colagem. Estilo que encontra eco no processo da produção artística contemporânea, pela operação de “desembaraçar, desemaranhar os conceitos de seus sistemas de origem para criar um novo sistema.”¹²¹

121 MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p.30.



FIG24

Jackson Pollock*Número 4*, 1950

Óleo, tinta esmalte

e tinta alumínio

sobre tela 124,1 x 94,3

Pittsburg (PA),

The Carnegie

Museum of Art

Antes de iniciar a leitura deste novo capítulo, é preciso compreender, portanto, que as considerações a seguir foram estabelecidas a partir de métodos e ideias pertencentes a essa contemporaneidade e, portanto, buscam reflexões voltadas àquelas problematizações anteriormente apresentadas.

Para tal, se faz necessário, ainda, lembrar que as questões da crítica da arte do *pós-histórico*, assim como as filosóficas, esbarram na impossibilidade de julgamento pela configuração material ou aparência e que, como nos lembra Danto: “(...) duas coisas externamente indiscerníveis podem pertencer a categorias filosóficas diferentes, na verdade drasticamente diferentes.”¹²²

122 DANTO, A. *Após o Fim da Arte...*, p.40.

Deste modo, com o intuito de elaborar reflexões originárias a partir dos problemas apresentados pela própria obra de arte, que surge em meio a discussão dos inúmeros usos da palavra e da escrita, buscaremos compreender as questões teóricas que nos permitam dialogar com o envolvimento necessário entre o pensamento crítico e o trabalho do artista, de acordo com a intenção de Damisch e Duve, pensando com a obra de arte.

3.1] palavra|escrita(obra)espaço

As considerações de Hubert Damisch suscitam questões gerais, trans-históricas e filosóficas. As possibilidades abertas pelos textos do historiador, do ponto de vista estrutural de sua análise, traduzem-se em uma noção na qual as obras de arte concretizam um projeto filosófico.

Com o objetivo de compreendermos melhor este pensamento, lembramos Damisch, no estudo que faz sobre Pollock, o qual apresenta a seguinte consideração a respeito do discurso pictural do artista:

(...) desenvolve-se ao nível do percebido e não do imaginário, o fato de ter traçado o primeiro arabesco é que provoca a percepção de uma organização do campo à qual o segundo traçado vem responder, para completar-lhe ou contradizer-lhe – e assim por diante.¹²³

123 DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, p.85.

O que nos permite inferir um pensamento-arte, pelo qual é possível uma aproximação da obra de Pollock com a de outros artistas que em seus gestos primordiais buscaram uma relação direta entre a amplitude dos seus movimentos e os apelos de espacialidade da obra. Procuramos considerar, assim como esse autor, o fato de não estarmos avaliando o gesto como uma intenção individual do artista, mas algo suscitado pela própria obra no ato da criação.

Embora Damisch afirme, a partir da obra de Pollock, que: “a experiência automática tem valor apenas enquanto ela se desenvolve em uma primeira frase – no primeiro traçado” e que a este “sucodem outros que não são determinados, ou, pelo menos, condicionadas por ela”,¹²⁴ Danto dirá que toda ação envolve de certo modo a consciência e que “o termo ‘ação’ já excluiria a noção de mera resposta do reflexo motor. Neste caso, um grande número de ações automáticas começa com uma ação consciente”.¹²⁵ Ou, ainda, rememorando Bachelard, numa consciência imaginal que antecede a ação do artista.¹²⁶ Será, portanto, difícil falar em automatismo de uma consciência inerte, mas podemos refletir a partir de um gesto primeiro, evocado pela superfície da tela, que seja a origem de todo movimento posterior. Assim, a ação empreendida pelo artista é responsável pela própria existência da obra no encontro entre sujeito e objeto.

Para Argan, o ato criador em Pollock é controlado pelo artista à medida que:

124 DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, p.85.

125 DANTO, A. *The “Original Creative Principle”: Motherwell and Psychic Automatism*, p.17.

126 BACHELARD, G. *Fragmentos de uma Póetica do Fogo*.

A margem de acaso é mínima: é o pintor que escolhe as cores, dosa suas quantidades, determina com seus gestos o tipo de mancha que produzirão, ao cair de cima sobre a tela. Não projeta o quadro, mas prevê um modo de comportamento: sabe, por exemplo, que não vai se colocar em frente à tela, mas girará em torno, subirá em cima para estar sempre *dentro* da pintura que está fazendo.¹²⁷

Nesses gestos que lhes conferem materialidade, poderíamos, então imaginar que obras de artistas como Pollock resgate o princípio da pintura em seus movimentos. Pois, lembrando a fala de Barthes em *As duas fontes da pintura*, recordamos sua “dupla origem”, onde “a primeira seria a escrita, o traçado dos signos futuros, o exercício da ponta (do pincel, do grafite, do buril, de tudo o que perfura e estria) e a segunda, a cozinha, “toda prática que vise transformar a matéria de acordo com a escala completa de suas consistências através de múltiplas operações, tais como o amolecimento, o espessamento, a fluidificação, a granulação, a lubrificação.”¹²⁸ Duas origens ligadas, portanto, ao envolvimento do gesto das mãos.

Considerando naquela primeira origem da pintura, o gesto da escrita como uma ação recuperadora do envolvimento do artista no seu processo de criação, o ato de escrever estaria, deste modo, ligado ao gesto primordial do artista, que para Barthes se apresenta em tudo aquilo que é repetido “por força do descontínuo”. Este comentário do autor pode ser compreendido quando observamos algumas obras de Cy Twombly, nas quais a escrita se transforma em gesto e movimento, pois para Barthes, o que produziria a *escritura* não seria o signo, mas sim o movimento:

127 ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, p.622.

128 Roland Barthes sobre Réquichot. BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, p.194.



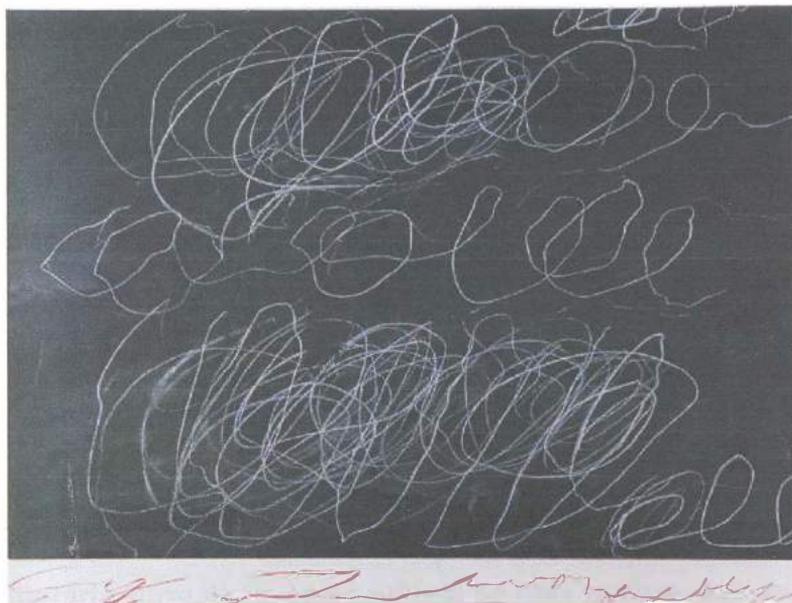


FIG25

Cy Twombly.

Neue National Galerie, c. 1995.

Litografia 81,3 x w: 100,3

Tracem um círculo: produzirão um signo; agora façam-no mover-se: produzirão uma escritura: a escritura é a mão que pesa, avança ou se arrasta, *sempre no mesmo sentido*, em suma, a mão que trabalha (daí a metáfora rural que designa a escritura *bustrofédon* pelo movimento de vaivém dos bois que trabalham no campo).¹²⁹

Assim, podemos afirmar que, também, no *dripping* de Pollock nascem possibilidades de uma caligrafia própria. Muitas vezes direcionando-se para fora da obra, pois a escala mural escolhida pelo artista para a realização dos seus quadros, faz com que suas estruturas avancem os limites da moldura construindo ambientes, numa inversão à monumentalidade das pinturas murais do Renascimento, não é o ambiente que nela se prolonga, mas a pintura que se expande pela sala.¹³⁰ Allan Kaprow afirma que Pollock chega a fazer com que tela se perca como um ponto de referência:

Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se

129 BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, p.200.

130 KAPROW, A. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.42.

eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (...) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se recusasse a aceitar a artificialidade de um ‘final’.”¹³¹

No limiar da *escritura* de Pollock surge uma pintura que se expande atravessando o plano do quadro, extrapolando a idéia de forma ou composição, tal qual a *atitude* literária surrealista, como origem de uma pintura sem começo ou fim, realizada pelo artista, que ao se posicionar no interior de sua tela é capaz de criar uma obra na qual o olhar do observador caminhe sem cessar.

3.2] escritura|gesto[espaço]ampliado

Retornamos ao ensaio *La figure et l'entrelacs*, de Damisch para discutir suas considerações acerca da proximidade entre a pesquisa pictórica de Pollock, nas obras produzidas entre 1947 e 1951, e a escrita do surrealismo – “escritura do pensamento em ausência de qualquer controle da razão.”¹³² Esta teria permitido aos poetas surrealistas, se lançarem em “uma empreitada radical de destruição da noção de literatura” e a Pollock fugir da figuração por

131 Conseqüentemente, embora no alto, na parede, essas marcas nos envolvem como fizeram com o pintor enquanto ele estava trabalhando, tão estreita é a correspondência alcançada entre o seu impulso e a arte resultante. Ibid., pp.41-43

132 DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, p.82.

meio de uma grafia pictórica, que buscasse a destruição da própria noção de pintura, para seu renascimento no gesto, na descoberta de um “princípio original de organização das superfícies”.¹³³

Sobre essa influência, afirma Damisch que:

O encontro dos pintores surrealistas refugiados em Nova Iorque durante a guerra teve para Pollock uma importância que este não procurou nunca minimizar. Foi sob a bandeira do surrealismo que celebrou a sua primeira exposição, em 1943, na galeria *Art of this Century*, de Peggy Guggenheim. Pollock afirmava, contudo, que tinha sido menos influenciado pelas obras de Max Ernst, Masson, Matta, que pela sua própria diligência: como se o recurso ao automatismo primeiro tivesse-lhe aparecido não como um método de criação, mas como o meio para escapar às múltiplas influências que o solicitavam.¹³⁴

A investigação de Pollock, quanto ao uso do recurso do automatismo, torna-se explícita nas obras do final da carreira do pintor, permitindo perceber o desenrolar do gesto e o movimento do corpo do artista, ao girar por sobre a tela de grande formato, num processo criador, resgatado e pulsante a todo momento no resultado final do quadro. Para Damisch, a originalidade deste artista estaria no encontro entre o gesto e a matéria, de modo que a obra lhe pareça um vestígio.

Diante destes labirintos onde o “nosso pensamento caminha, ao mesmo tempo extraviado e conduzido”,¹³⁵ somos remetidos ao desenrolar dos meandros do gesto, que no faz buscar as leis aos quais respondem: automatismo da mão, lógica pictórica, esboço de regras inéditas de figuração?

¹³³ Ibid., p.76.

¹³⁴ Ibid., p.81.

¹³⁵ DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, p.80



Para Danto:

(...) quando Pollock demonstrou o modo como pintava, nós vimos que ele havia descoberto como desenhar fluindo a tinta, tocando a tela com a ponta do bastão para criar formas caligráficas espontâneas”.¹³⁶

Conduzindo esta *escritura* ao território das artes visuais, podemos, ainda, entendê-la como processo e produção. As cenas registradas pelo fotógrafo Hans Namuth, em 1950, mostram Pollock produzindo sua pintura. A ênfase está no completo controle ao realizar a tela sobre o solo.

Apesar de não encontrarmos no *dripping*¹³⁷ de Jackson

¹³⁶ DANTO, A. *Pollock and the Drip*, pp.344-345.

¹³⁷ É interessante aqui, recorrer às palavras de, quando menciona, na produção de Pollock, uma “técnica-antitécnica”, avessa a todas as regras ao utilizar como instrumentos de seu ofício “tintas fabricadas pela indústria: esmalte, vernizes metálicos, fosforescentes. Depois de ter criado essas maravilhosas matérias corantes, a técnica modera emprega-as de maneira imbecil, para dar brilho aos automóveis dos dirigentes e às panelas das donas-de-casa. Pollock se exalta, resgata-as da mediocridade do uso prático, trata-as como matérias vivas e autônomas, cada qual com seu modo de ser: escorrer em pequenos filetes, coagular em nódoas enrugadas, romper-se em salpicos, expandir-se, brilhar ou apagar-se”. ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, p.622.



FIG26

Hans Namuth

Jackson Pollock
trabalhando, 1950

Pollock palavras ou letras, o bastão manejado como num gesto escritural permite uma cadeia de ações e movimentos que participam da construção das telas de maneira que sua obra não pode ser visualizada sem que seja através do gesto vivo e frenético que a produziu.

Um quadro de Pollock não é somente o resultado de um trabalho, produto acabado que escapa ao artista, mas o registro das etapas sucessivas da gênese de uma obra dos quais cada gesto, por sua vez, vem alterar ou completar a estrutura.¹³⁸

Convém ressaltar o trabalho do fotógrafo que tem aqui um importante papel no modo como podemos ver a obra de Pollock, pois, apesar de ficarem expostas, apoiadas na parede para serem *lidas*, é através do posicionamento da fotografia, vistas de cima, que nos é permitido resgatar o ângulo de visão do artista em plena atividade, como nos aponta Krauss.¹³⁹ Nestas imagens, um gesto de incessante dinâmica nos permite o exercício de infinitas *escrituras* do olhar e da luz, inscrições realizadas por Namuth, contemplando o artista numa pulsante *performance* da sua *escritura*.

3.3] palavra|imagem(i)matéria

Os textos nomeados *escritos de artista* compõem material textual relevante, principalmente no que diz respeito à voz do artista quanto à criação e produção de suas obras.

138DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture*, p.82

139KRAUSS, R. *A fotografia como texto*. In: *O fotográfico*, p.96.

Na introdução de *Escritos de artistas: anos 60/70*, Gloria Ferreira afirma que:

(...) fruto de uma história da arte moderna supostamente linear e sem fratura, a consideração de que dois sistemas de signos – visual e verbal – são antitéticos impediu a avaliação do extenso *corpus* de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX foi fundamentalmente elaborada pelos artistas.¹⁴⁰

Assim, a palavra, na forma de textos teóricos e representação racional do trabalho do artista, foi deixada geralmente em segundo plano em função de uma dualidade, no campo da arte moderna, responsável por afastar valores verbais e visuais, construindo a noção de um olhar “inocente”, que priorizasse a emoção e o sentimento.

Convém ressaltar que, apesar deste fato, houve por parte de alguns pintores modernos, como Malevich, Mondrian e Kandinsky, a produção de teorias acerca do fazer artístico, estabelecendo modos de criação e fruição. Mas, do ponto de vista do envolvimento, estes escritos atuariam com o seguinte propósito: “O espectador seria posicionado pela teoria, antes de estar livre para sentir”, mas, somente à imagem estaria reservada a capacidade de despertar “uma instância mais fundamental” e “universal”.¹⁴¹

Por outro lado, à margem dessa curiosa relação estabelecida entre verbo e fruição na arte *moderna*, será também nas artes visuais que, por meio do deslocamento do alfabeto da página à tela, as obras do início do século XX dividirão o espaço da pintura com letras e palavras utilizadas por Braque, Picasso e Gris. Para Argan, é criada, en-

140 FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.15.

141 WOOD, P. *Arte Conceitual*, p.13.

tão, uma aproximação entre significação verbal e visual.¹⁴² Ambos são imagem e matéria nas mãos do artista, à disposição de formas, cores e do campo bidimensional da tela. No quadro de Braque, o escrito *Café-bar* se apresenta, segundo Argan, “como um título integrado.” Assim, as letras de Picasso são estruturas verbo-imagéticas a transformar-se em códigos de leitura de sua obra,¹⁴³ assim como as de Braque, são também figuras planas a estabelecer, por vezes, fronteiras entre as quais objetos, letras e palavras foram reduzidas a símbolos pictográficos.¹⁴⁴

Ao questionar os motivos que levaram a esta apropriação da palavra, poderíamos concluir que estariam relacionados ao aspecto bidimensional da escrita,¹⁴⁵ característica muitas vezes anunciadora da ruptura com a ilusão da perspectiva volumétrica desejada pela pintura clássica e, portanto, útil aos cubistas em suas investigações formais. Consideramos, já no segundo capítulo desta tese que a escrita e o tipo representados na obra cubista transformam o alfabeto, e o verbo, em artefatos imagéticos, numa ponte não mais formal com a realidade visual

142 ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, p.430.

143 Sobre a pintura cubista e a possibilidade do quadro tornar-se um objeto de leitura, ver considerações de Danto sobre o conceito de uma ‘linguagem’, e, portanto, passível de ser aprendida, aplicada a teorias da arte que viam o cubismo como ‘escrita’ e as obras de Kandinsky como ‘uma música visual: “As teorias de Fry [sobre Kandinsky] e de Kahnweiler [sobre o cubismo] realmente suscitam uma imagem de alguém adquirindo fluência na leitura de uma linguagem. DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, pp.: 61-62.

144 Para Argan, as letras de Picasso são retas e curvas, feitas dos mesmos “signos” com os quais busca representar as três dimensões. As letras são também “figuras planas” a estabelecer, por vezes, as fronteiras entre as quais os objetos são reduzidos a símbolos gráficos, “chaves” de uma leitura feita por planos cromáticos e não mais por volumes. O autor descreve *Natureza-morta espanhola* (1912), de Pablo Picasso, e *Natureza-morta com ás de paus* (1911), de Georges Braque. ARGAN, G. C. *Op.cit.*, p.430.

145 Segundo Meyer Schapiro, “...a imagem admite a palavra escrita como um componente concreto livre da rotação em apenas duas dimensões da imagem plana.” SCHAPIRO, M. *Words, script and pictures: semiotics of Visual Language*, p.181.

do mundo dos objetos, a fim de trazer novos sentidos para a própria obra.

E, vimos, ainda, que essa inserção da *palavra-plástica* vai de encontro à intenção cubista em afirmar uma autonomia para a pintura, deslocando-a do caráter de representação do real, em suas investigações formais.

Além dessas experiências desenvolvidas pelos pintores cubistas, diversos artistas modernos, no início do século XX, utilizaram a escrita em suas obras por meio do uso de letras e palavras, como na arte não-figurativa de Kandinsky ou nas realizações abstratas de Paul Klee, revelando o traçado alfabético em uma *escrita-matéria*, a sugerir planos, linhas e retas.

Partilhando o território da obra com outros componentes imagéticos, a escrita submete-se a pesquisas no âmbito da imagem, ao mesmo tempo abrindo novas perspectivas

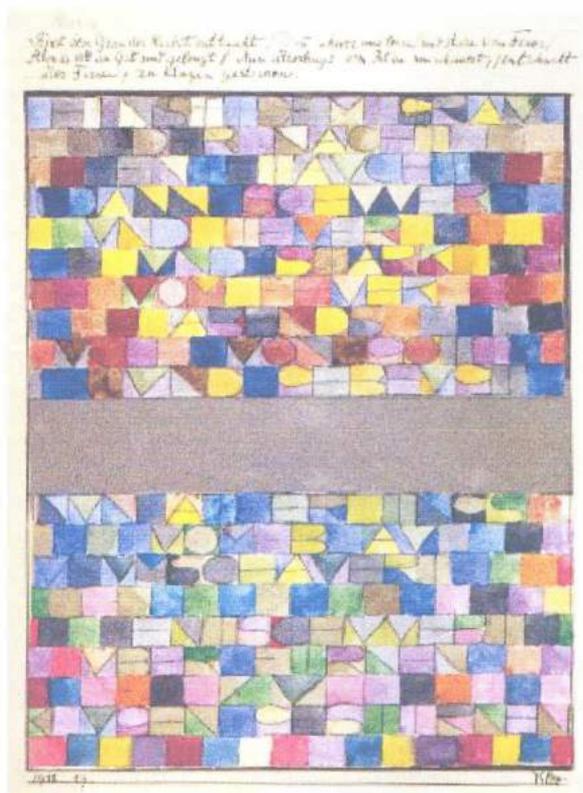


FIG27

Paul Klee

Vento quente:

no jardim de

Franz Marc, 1915.

Aquarela sobre papel,

sobre cartão

20 x 15

conceituais para problemáticas intrínsecas à visualidade. Podemos considerar diferentes articulações entre verbal e visual, envolvendo possibilidades mais amplas nas artes visuais, como a realização *não-retiniana* de Marcel Duchamp, responsável por estabelecer uma forma de arte verbal sem ser literária, operando radical transformação mais tarde refletida em grande parte da produção contemporânea.¹⁴⁶

A partir do resgate das propostas artísticas inauguradas por Duchamp, a segunda metade da década de 1960 se revelará marco temporal de transformação das práticas das artes visuais – que já vinham sendo delineadas desde o fim dos anos 50 – constituindo um momento de nova inflexão

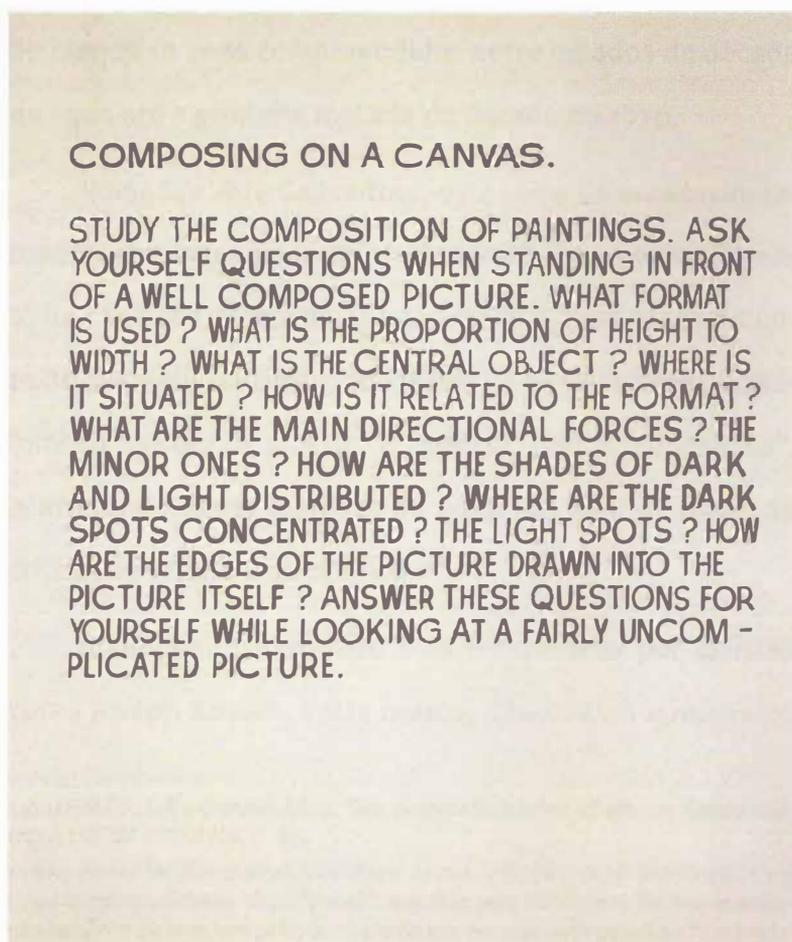


FIG28

John Baldessari

Compondo sobre tela, 1966-68

Tinta acrílica sobre tela

289,6x243,8

Museum of Contemporary Art

San Diego

Doação do artista

da proposta “duchampiana”, que projetará um cenário de mudança no rumo da história e da crítica nas artes visuais, repercutindo até os dias de hoje na esfera intelectual e produtiva da arte contemporânea.

Seguindo o caminho trilhado por Duchamp, diversos artistas anunciam a imaterialidade da obra de arte e sua afirmação como uma idéia. Afinados com a proposta, “uma obra é um meio mais do que um fim em si mesma” ou, ainda, na elaboração da “*arte como arte*,”¹⁴⁷ considerada por Lucy Lippard em menção às “regras” de Ad Reinhardt, desdobraram-se escritos diversos que, paradoxalmente, seguiram acompanhados de algumas manifestações visuais (fotografias, fotocópias, colagens, objetos etc.), por um período de mais ou menos 10 anos compreendidos entre meados da década de 1960 até a primeira metade da década de 1970.

Nomeada *Arte Conceitual*, esta série de acontecimentos caracterizou-se por uma forte tendência ao esvaecimento do caráter estético do objeto artístico, num procedimento de desmaterialização, que propôs o deslocamento da valoração da obra de arte da “aparência” para a “concepção”, acarretando novas tomadas de ponto de vista do papel da crítica, do artista e do público.¹⁴⁸

O propósito assumido com entusiasmo por artistas como Joseph Kosuth, entre outros, deu origem a inúmeros

147 LIPPARD, L.R.; CHANDLER, J. *The dematerialization of art. In: Conceptual art: a critical anthology*, p. 49.

148 Ao comentar *The Mathematical Basis of the Arts*, de Joseph Schillinger, Lucy Lippard aponta entre as cinco “zonas” descritas pelo autor como limites da evolução histórica da arte, um período pós-estético, no qual seria possível: “a manufatura, distribuição e consumo de um perfeito produto de arte e seria caracterizada por uma fusão de formas de arte e materiais e, finalmente, uma ‘desintegração da arte,’ a ‘abstração e liberação da idéia.’” *Ibid.*, p.47.

trabalhos produzidos segundo o preceito: “As verdadeiras obras de arte são as idéias.”¹⁴⁹

Publicado pela primeira vez em 1969, o texto *Arte depois da filosofia*, de Kosuth, significava a afirmação de uma *Arte Conceitual*, na qual caberia ao artista não mais indagar sobre a “feitura dos objetos”, mas sim propor questões pertinentes à natureza da própria arte: “uma investigação dos fundamentos do conceito de *arte*.”¹⁵⁰ Para Wood, esta nova forma de prática crítica, assumida também por artistas do grupo *Art & Language*¹⁵¹, entre outros, era um sinal de que “nas ruínas do modernismo, a linguagem retornava, vingativamente.”¹⁵² A experimentação estética modernista, e o juízo possível a partir desta, dava lugar ao esvaziamento da forma, o dismantelamento do próprio objeto de arte e a afirmação da linguagem¹⁵³ como instrumento de definição da *obra*.

(...) a tendência de reduzir a idéia em proposições lingüísticas fez da arte Conceitual uma arena crítica na qual se perguntava pela independência e viabilidade da visualidade como uma forma primária de representação em contradição à tendência dominante rumo à linguagem como um modo privilegiado.¹⁵⁴

149 KOSUTH, In: WOOD, P. *Arte Conceitual*, p.35.

150 KOSUTH, In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.227.

151 O grupo foi formado em 1966, pelos artistas Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge e Harold Hurrell.

152 WOOD, P. *Arte Conceitual*, p.43.

153 Mantivemos o termo linguagem, respeitando as considerações sobre a Arte Conceitual apresentadas no texto publicado em maio de 1969. O editorial da revista *Art-Language* procura definir o termo do ponto de vista do grupo, apresentando uma noção de linguagem, ou hierarquias de linguagens, entre as quais estaria “encabeçando” o que nomearam a linguagem “diretamente lida a partir do objeto” (ou “o que chamamos de ‘visual’”) e, junto a ela, as linguagens de apoio, como o “signo escrito convencional”. Ver *Arte-Linguagem* in: FERREIRA, G.; COTRIM, C. Op. Cit., pp.235-248.

154 Tradução minha para: “...the tendency to reduce idea to linguistic propositions makes Conceptual art a critical arena in which to argue for the independence and viability of visuality as a primary form of representation in contradiction to the overriding trend towards language as a privileged mode.” DRUCKER, J. *The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm*. In: *Conceptual art: theory, myth, and practice*, p.252.

A consideração de Joahna Drucker quanto à *Arte Conceitual* e sua relação com as questões da linguagem pode ser abordada, primeiramente, a partir da argumentação de Kosuth na seguinte afirmação: “trabalhos de arte são proposições analíticas.”¹⁵⁵ Para ele, a viabilidade da arte não estaria relacionada a uma experiência visual, mas bastaria a intenção do artista em afirmar que um trabalho de arte em particular é arte que tal proposição já poderia ser por si uma definição da arte. Por esta razão, com a substituição de um objeto de arte por uma proposição ou idéia – conforme ocorre nos trabalhos de Lawrence Weiner, onde necessariamente “a obra não tem de ser construída,”¹⁵⁶ – e, a partir da aproximação dos artistas com questões voltadas para o estudo da linguagem, anunciadas por teorias de diversos autores¹⁵⁷, muitas investigações voltaram-se para o uso da própria linguagem, não somente como idéia, pensamento, mas através do exame de suas características materiais de representação.

É curioso observar as diferentes maneiras que os artistas, no interior de suas produções, apresentavam dessa possibilidade de desmaterialização da obra em função da apresentação de uma idéia como seu substituto: em algumas conjunturas, afirmando, noutras anulando, ou até mesmo negando o caráter material da escrita e sua apresentação. Deste modo, o par materialidade|imaterialidade, presente na ordem do dia nas discussões da *Arte Conceitual*, pode ser abordado, também, como uma problematização

155 KOSUTH, In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). Op. Cit., p.219.

156 WEINER, apud WOOD, P. *Arte Conceitual*, p.37.

157 Entre eles, Ferdinand Saussure, a partir das leituras de Roland Barthes e Jacques Derrida.

Homes for America

D. GRAHAM

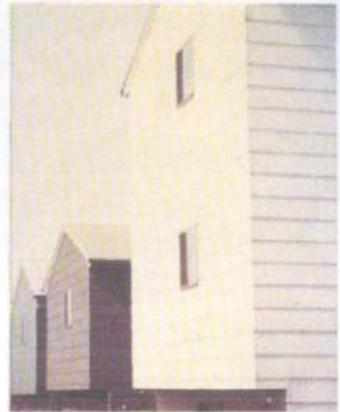
- Belleplain
- Brooktown
- Colonia
- Colonia Manor
- Fair Lawn
- Greenfields Village
- Green Village
- Plainshore
- Pleasant Grove
- Pleasant Plains
- River Hill Garden
- Garden City
- Garden City Park
- Greenlawn
- Island Park
- Levittown
- Middleville
- New City Park
- Pine Lawn
- Plainboro
- Plainville
- Plainville

Large-scale tract housing developments constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identities. These projects date from the end of World War II when in southern California speculators or "operative" builders adapted mass production techniques to quickly build mass homes for the defense workers over-concentrated there. The California Method consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying these by the number of standardized homes to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into these sizes. By exact buying greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.



"The Grenade" Cape Coral, Fla.

Each house in a development is a lightly constructed shell although this fact is often concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemporaneously called "pillboxes." When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a "ranch." A



Set-back, Sunny City, Fla. 1959

The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

- A The Sonata
- B The Concerto
- C The Overture
- D The Ballet
- E The Prelude
- F The Serenade
- G The Nocturne
- H The Rhapsody



Two doors, Sunbelt, Fort Lauderdale, Sunny City, Fla.

two-story home is usually called "colonial." If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a "split level." Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels).

There is a recent trend toward "two home homes" which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-obsolete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelepiped into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of homes all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.



Factor Four, Belmore, Delwood, Sunny City, Fla.

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

- 1 White
- 2 Maccartney Grey
- 3 Nickel



Nickel color

- 4 Seafog Green
- 5 Lawn Green
- 6 Bamboo
- 7 Coral Pink
- 8 Colonial Red

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses offering four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.



Housing Development, side view, Delwood, Sunny City



Housing Development, front view, Delwood, Sunny City

FIG29

Dan Graham

Casas para a América 1966-7
 Texto impresso e fotografias
 sobre cartão

Dois painéis 10x76 (cada)
 Marion Goodman Gallery,
 Nova York



Interior of Model Home, Jersey City, N.J.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. At an example if a section was to contain eight blocks of such four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used.



Bedroom of Model Home, Jersey City, N.J.

- | | |
|----------|----------|
| AABHCCDD | ABCDBACD |
| AABHDDCC | ABDCABDC |
| AACCBDD | ACBDACBD |
| AACDDBB | ACDBACDB |
| AADDCCBB | ADBCADDB |
| AADDBBCC | ADCBADCB |
| BBAADDCC | BACDBACD |
| BBCCAADD | BCADBCAD |
| BBCCDAA | BCDABDA |
| BBDDAAC | BDACBDAC |
| BBDDCAAA | BDCABDCA |
| CCAAHHDD | CABDCABD |
| CCAADDBB | CADBCADB |
| CCBBDDAA | CBADCBAD |
| CCBBAADD | CBDACBDA |
| CCDDAABB | CDABCDAB |
| CCDDHBA | CDBACDBA |
| DDAABBC | DACBDACB |
| DDAACCBB | DABCDBAC |
| DDHBAACC | DBACDBAC |
| DDHBCCAA | DBCADBCA |
| DDCAAHH | DCABDCAB |
| DDCCBBA | DCBADCBA |

The 8 color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

Like	
Male	Female
Skyway Blue	Skyway Blue
Colonial Red	Lawn Green
Patio White	Nickle
Yellow Chiffon	Colonial Red
Lawn Green	Yellow Chiffon
Nickle	Patio White
Fawn	Mountaineer Grey
Mountaineer Grey	Fawn

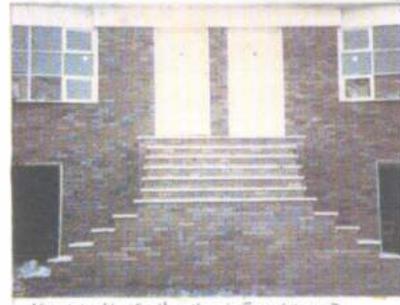


Two Family Home, Idaho Island, N.Y.

Dislike	
Male	Female
Lawn Green	Patio White
Colonial Red	Fawn
Patio White	Colonial Red
Mountaineer Grey	Mountaineer Grey
Fawn	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Nickle	Skyway Blue
Skyway Blue	Nickle

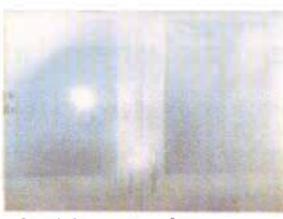


'Split Level', Two Home Home, Jersey City, N.J.



'Grand Level', Two Home Home, Jersey City, N.J.

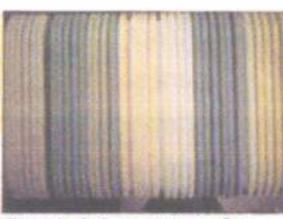
Although there is perhaps some aesthetic preference in the new houses which are indigenous to many older cities along the east coast and built with uniform facades and setbacks early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly gratuitous. They exist apart from prior standards of good architecture. They were not built to satisfy individual middle class tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His house (not really) possesses in the old sense, it wasn't designed to last for generations and outside of its immediate here and now context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and only duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decision, denying the architect his former unique role. Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill in dead land areas, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots — separate parts in a larger, predetermined, synthetic order.



Bedroom View, Jersey City, N.J.



Living Area, Jersey City, N.J.



Bedroom View, Jersey City, N.J.

A given development might use, perhaps, four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors, then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors, then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors, then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors), and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.



Bedroom View, Jersey City, N.J.

ARTS MAGAZINE/1st quarter 1968/January 1968

Joe Mordant

das dicotomias pertinentes ao campo da palavra escrita e sua representação.

De um lado, na perspectiva de Kosuth, a idéia da obra, diretamente do plano mental do artista não deveria ser considerada por suas características materiais:

Sempre considerei a cópia fotostática como forma de apresentação (ou mídia) da obra; mas nunca quis fazer ninguém pensar que eu estava apresentando uma cópia fotostática como uma obra de arte – é por isso que fiz essa separação e dei a elas o subtítulo da maneira como fiz. (...) A idéia com a cópia fotostática era a de que elas podiam ser jogadas fora e então refeitas.¹⁵⁸

Por outro, cabe citar o pensamento de Drucker, quando afirma ser impossível o que pretendiam os conceituais, como Kosuth, que, na tentativa de escapar às “imposições” formais da arte moderna, defendiam a utilização do texto e da palavra como idéia, admitindo a possibilidade de um descolamento do significante, na convicção de uma obra que poderia assumir, em certo momento, um resultado independente das sua forma de apresentação.

Idéia, neste caso, é dinâmica, proposicional, e existe superiormente à sua momentaneidade. (...) A idéia não é simplesmente e diretamente realizada em uma pálida imitação material de sua perfeição platônica, nem a idéia é sempre reificada em uma imagem absoluta de si mesma através de uma forma material. A forma elabora a idéia em algo específico, um trabalho, uma imagem e um lócus material que sustenta a contradição: o trabalho *é* e *não é* a idéia.¹⁵⁹

Nem todos aqueles dedicados a compreender a dinâmica da linguagem por meio de seus procedimentos artísticos,

158 KOSUTH, J. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, pp.233-234.

159 DRUCKER, J. *The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm*. In: *Conceptual art: theory, myth, and practice*, pp.255-256.

ignoraram suas formas de apresentação. Em seu trabalho *Casas para a América* (1966-67), o artista Dan Graham propõe um arranjo visual modular¹⁶⁰, para apresentar considerações a respeito da vida social americana, expressas em elementos textuais e iconográficos diversos que representariam um modo de viver e habitar. A utilização de imagens e textos, como matérias equivalentes, expressando a intenção de divulgar uma idéia com o propósito de questionar a própria produção artística.

Sobre essa obra, Paul Wood cita o historiador Thomas Crow ao declarar:

Graham traz à luz a principal e essencial razão por trás da crise do modernismo. A retórica da auto-expressão, a valorização do sentimento individual e, acima de tudo, da autonomia ela própria, não estão conformes com o modo de vida contemporâneo, no qual a própria subjetividade se apresenta como um produto de massa. (...) Em vez de oferecer uma genuína transcendência em relação ao que é contingente, o modernismo institucionalizado funciona como parte da máscara ideológica a serviço de uma ordem social manipuladora e incapacitante.¹⁶¹

O significado deste trabalho, para além de sua autonomia como escrita e linguagem, é revelado por sua estrutura formal. Desta maneira, os textos e imagens assumem papel de mesma importância em uma obra como idéia, na condição material efêmera, porém visual, que permite manifestar o pensamento do artista por meio de uma representação gráfica. É importante notar que até mesmo sua aparência remete a um arranjo com determinadas características modernistas.

160 Para Wood, esta estrutura deve ser associada ao formato modular da escultura minimalista, entretanto, é preciso lembrar que o uso de malhas e estruturas modulares se afirmou como uma prática da arquitetura e do design moderno, considerando, principalmente o modelo da tipografia suíça e da Escola de Ulm.

161 WOOD, P. *Arte Conceitual*, pp.47-48.

Porém, na perspectiva da *Arte Conceitual*, o importante a ressaltar é a *idéia*, numa compreensão da linguagem na qual a escrita existe para traduzir um pensamento, ou uma discussão crítica do artista sobre a arte, a partir de um fenômeno urbano e social, seja a obra formada por escrita e/ou imagem.

Em *Casas para a América*, os textos, inseridos no esquema modular, apresentam-se como massas e formas do mesmo modo que as fotografias, ilustrando as descrições num movimento de complementaridade e dependência. Consoantes com a lógica representacional do design gráfico moderno, são dimensionados para serem lidos como uma representação direta da fala e do pensamento do autor, numa subordinação que privilegia a palavra falada, tendo sua diagramação comprometida com a neutralidade necessária à interpretação imediata deste pensamento pelo leitor. Visão esta que não constitui privilégio do modo de operar do design gráfico moderno, mas que na verdade pode ser justificada pelo que Derrida menciona, em *Gramatologia*, como uma noção descendente de um logocentrismo ocidental que é também um fonocentrismo, no pensamento lingüístico.

Sobre a subordinação da escrita, ainda em Saussure, encontramos um privilégio depositado sobre a fala e a ligação do signo à *phoné*. Seria reservado à escrita o papel de significante escrito do significante fonético, este sim originário, diretamente do “pensamento”, como *logos*,¹⁶²

¹⁶²Derrida afirma que:“(…) dentro deste *logos*, nunca foi rompido o liame originário e essencial com a *phoné*. Seria fácil mostrá-lo e tentaremos precisá-lo mais adiante. Tal como foi mais ou menos implicitamente determinada, a essência da *phoné* estaria imediatamente próxima daquilo que, no ‘pensamento’ como *logos*, tem relação com o ‘sentido’; daquilo que o produz, que o recebe, que o diz, que o ‘reúne’. (...) Entre o ser e a alma, as coisas e as afecções (*affection*), haveria uma relação de tradução ou de significação natural; entre alma e *logos*, uma relação de simbolização convencional. (...) E a primeira convenção, a que se referiria imediatamente à ordem da significação natural e universal, produzir-se-ia como linguagem falada.” DERRIDA, J. *Gramatologia*, p.13.

na relação com o sentido e a verdade, em uma “significação natural e universal” que seria produzida com a fala. A partir do pensamento de Saussure sobre a dualidade significante|significado, Derrida desenvolve importante teoria a respeito da relação escrita|fala, inserindo sua noção de *escritura*, imprescindível à compreensão dos diversos modos como os artistas dessa época abordaram as questões da linguagem em suas produções.



FIG30

Mel Bochner*Language is not Transparent*
(*Linguagem não é Transparente*),

1970

Giz e pintura sobre a parede
dimensões: 91,44 x 122,56
instalação: 182,88 x 122,56
Modern and Contemporary
Art Council Fund,
Contemporary Art Department.

No panorama da *Arte Conceitual*, contrário ao posicionamento de Kosuth, Mel Bochner buscava por meio de sua obra *Language Is Not Transparent* (1970) chamar atenção para a distinção entre os planos do discurso e a sua referência:

(...) linguagem, linguagem que é inscrita, tem qualidades materiais que contribuem com seu significado. (...) o discurso, neste sentido, é a superfície da manifestação material; que pode se referir a imagens visuais, sons, ações ou objetos como linguagem. Neste caso, isto aponta para o sentido da frase, como é constituída pelas qualidades visuais, táteis

e perceptíveis da pintura. O trabalho procura mostrar como é penetrante o entrelaçamento de matéria (pintura, giz, e letras) e significado na linguagem inscrita.¹⁶³

A tentativa de Bochner nos remete à visão de Derrida, na qual à idéia de *palavra* resultante do “logocentrismo”, dominante por séculos no pensamento ocidental, se contrapõe a idéia de uma *escrita* que não é mais um significante “secundário” ou “derivado.”¹⁶⁴ Ou, ainda, um significante escrito como auxílio para a memória e secundário às questões do discurso. Ao contrário, na revelação de uma nova definição de *escritura*, a escrita passa a ser reivindicada por este autor como algo mais “original” do que as formas que ela possa evocar. É preciso alertar, entretanto, que Derrida não propõe uma inversão hierárquica ou uma manutenção da dicotomia escrita|fala, mas uma retomada da questão sob um novo ponto de vista.

Na produção artística visual brasileira, as palavras e as letras gravadas pelas mãos de Mira Schendel em suas *Monotipias* (1964-65) confundem-se com linhas e traços. Recuperam a escrita como desenho, buscando uma origem do discurso para além da palavra. Unir a “riqueza da vivência” com a “relativa imortalidade do símbolo” foi a busca incessante, e declaradamente frustrada, que moveu Mira Schendel na elaboração de suas *Monotipias*. Para Vilém Flusser,

163 Minha tradução para: “...language, inscribed language that is, has material qualities which contribute to its meaning. Bochner calls attention to the distinction between planes of discourse and reference as they are configured in the structural analysis of language. Discourse in this sense is the plane of material manifestation; it may refer to visual images, sound, actions, or objects as well as language. In this case, it points to the meaning of the phrase, as it is constituted by the visual, tactile, and perceptible qualities of paint. The works seeks to show how pervasive is the intertwining of matter (paint, chalk, and letterforms) and meaning in inscribed language.” DRUCKER, J. *The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm*, pp. 258-259.

164 DERRIDA, J. *Gramatologia*, p.14.

tanto as *Monotipias* quanto os *Objetos Gráficos* (1965-70) resultam em obras que procuram responder a indagações do campo da linguagem e da significação, o que, do ponto de vista da contemporaneidade, demonstra o caráter adequado às discussões filosóficas que envolveram a palavra e o texto, nos escritos de pensadores como Derrida, Barthes, entre outros.

Para Flusser, estas obras são respostas a questões que vinham sendo refletidas no contexto da literatura da época:

Elas [essas obras] são respostas a perguntas como: O que é a linguagem? O que é informação? O que é significado? Como uma letra, ou uma frase, ou uma palavra adquire significado? Como ela surge do vazio do indizível e como se estabelece como estrutura? Pode a estrutura tradicional da linguagem (discurso) ser ampliada? Pode ser transformada em novas estruturas, bidimensionais ou tridimensionais, ou mesmo n-dimensionais? E essa ampliação, se isso é possível, atribui um novo significado à letra, à frase, à palavra? É possível aprender a pensar não em frases, mas em novas estruturas de linguagem? E que significado têm tais pensamentos, se é que têm algum?¹⁶⁵

Entretanto, seria melhor pensarmos nessas obras como intensas experimentações no campo da linguagem, sem inculcá-lhes o caráter revelador que Flusser anuncia, considerando-as como um exercício da escrita que remonta as diversas formas materiais de manifestação do alfabeto, da letra e da palavra sem a necessidade de um hierarquização dimensional ou de significação. Por suas características materiais e imateriais, consideramos que a obra de Mira Schendel, neste momento, enriquece as teorias lingüísticas sem a preocupação em promover respostas e sim suscitar

¹⁶⁵ FLUSSER, V. apud WHITELEGG, I. *Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo*, p.181.

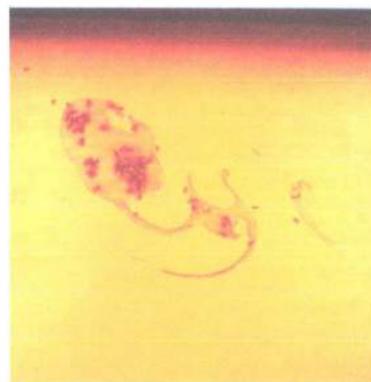
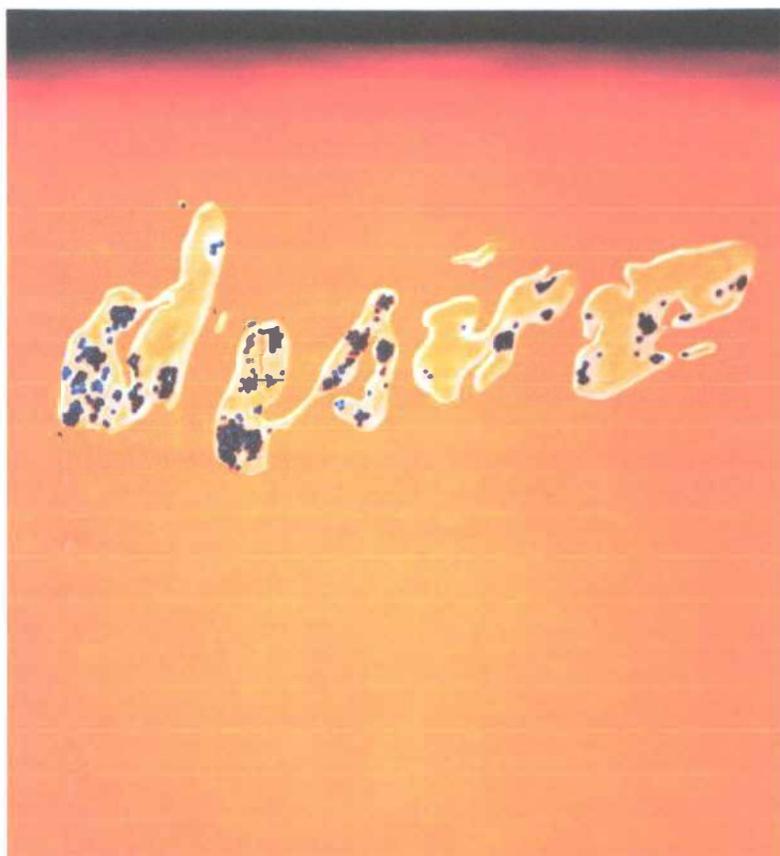


FIG31

Edward Ruscha*Eye*, 1969.

Óleo sobre tela, 137,2 x 152,4
Oakland Museum Association,
don de The Oakland Museum
Association et du National
Endowment for the Arts

FIG32

à esquerda

Edward Ruscha*Desire*, 1969

Óleo sobre tela, 152 x 139,7
Laura Lee Stearns, Los Angeles

outras indagações: Existiria uma única dimensão para a linguagem? A escrita é autônoma? Preexiste à fala?

Em 1967, dois anos antes de Kosuth publicar a primeira versão de *Art After Philosophy*, Edward Ruscha inicia uma série de obras que desafia as possibilidades de significação da palavra e da escrita do ponto de vista de sua materialidade e representação. Nomeando-as *Liquid Words*, o artista realiza diversas pinturas a óleo, as quais assumem as possibilidades da técnica e da representação, dando início a um jogo de palavras e significados que ilude por suas qualidades visuais e lingüísticas. Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss compreendem esta série de Ruscha como uma observação à articulação, hierarquização e escoamento da linguagem. A partir da desordem iniciada



FIG33

Robert Smithson*Glue Pour*

Vancouver, Canada
December, 1969

pelas colagens de Picasso, na tentativa de transformar sua pintura em “espécie de escritura”, Ruscha nos apresenta uma possibilidade material irreconhecível de escrita, sublinhando sua “materialidade reprimida”, transformando cada palavra em figuração e mimésis.¹⁶⁶ As palavras *Adios, desire, Eye* – atiradas contra a superfície lisa que as repele, como matéria repugnante, são resultantes de algum resíduo desperdiçado, uma aparição perfeita da *escritura* que permanece em seu próprio apagamento. Mas, a ilusória matéria líquida que a compõe é partícula e grão ao mesmo tempo em que representa a indissolubilidade da palavra e a associação íntima que a metáfora líquida propõe ao próprio uso da escrita alfabética.

Para Derrida, é na inscrição que aproximamos palavra e *escritura*: é nela e por ela que a palavra desperta “do seu sono de signo.”¹⁶⁷

Na *escritura*, a palavra se revela “concha”. Abrindo-se em infinitos “clamores” e “histórias”, despertando a imaginação do poeta não por sua forma, mas pelo mistério de sua lenta construção espacial, uma *concha-escritura* que, no exercício criativo da imaginação, verá na palavra um invólucro que, tal como a concha inerte, iremos abandonar.¹⁶⁸

¹⁶⁶É interessante destacar ainda, o comentário dos autores quanto à relação entre as ações ver e ler e seus significados: “Mas o improvável curto circuito entre a língua e a liquidez proposta por Ruscha refere-se também uma outra oposição, carregando com ela uma sedimentação histórica considerável, é a da escritura e da pintura. Desde séculos, pelo menos depois da invenção da imprensa, estas são fenomenologicamente perpendiculares (lê-se um livro sobre uma mesa, olha-se um quadro sobre uma parede).” BOIS, Y.; KRAUSS, R. *L’informe: mode d’emploi*, p.116.

¹⁶⁷DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, p.26.

¹⁶⁸BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p.121.

Coincidente visão é afirmada no depoimento do artista Robert Smithson ao manipular as palavras como rochas, que em suas fendas e rupturas revelam o vazio de suas falhas: “as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. (...) A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta.”¹⁶⁹ O modo como encarava a matéria escrita era o que diferenciava seu trabalho da produção dos artistas conceituais.

As palavras representadas por Ruscha pretendem ser imagem material numa função de poesia às avessas. Signo que insiste diante do seu leitor, “palavra-vômito”, lembrando a todo o momento, por meio de sua forma, a liquidação do seu sentido na autonomia da *escritura*.

(...) todas as [obras] que implicam palavras (mots) acentuam o que na língua excede a função comunicativa da linguagem, tudo o que, com efeito, é matéria, tudo o que escapa à idealização. Com Ruscha, ‘o lado palpável dos signos’, segundo Roman Jakobson, tinha feito o objeto da função poética tornar-se negatividade, golpes baixos: ele nomeia a gagueira (várias obras comportam a única inscrição *Lisp*), pinta as aliterações inaudíveis (as letras duplicadas de *Hollywood Dream Bubble Popped*), mostra o desvio insuperável entre o som da palavra (*parole*) e o silêncio da escrita.¹⁷⁰

Ao lado da proposta de Ruscha, em *Liquid Words*, observamos que Dan Graham não permite, no seu trabalho *Casas para a América*, uma ênfase no uso do texto e das palavras que prossiga em discussões de representação da própria linguagem. Apesar de atentar para as questões formais de sua apresentação, não é a materialidade da linguagem que está em jogo no seu processo artístico. Mas, se compararmos

169 SMITHSON, R. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*, p.191.

170 BOIS, Y.; KRAUSS, R. *L'informe: mode d'emploi*, pp.117-118.

os trabalhos de Ruscha, Graham e Smithson, veremos que sobre a palavra, o texto e a escrita, será este último artista quem mais se aproximará da noção de *escritura* de Derrida.

Por outro lado, a idéia de Smithson se reafirma nesta simbiose entre texto e desenho, imbricados em uma só *escritura*, responsável pelo discurso e sua compreensão. Em *A Heap of Language* (1966), seu monte é presença física, fenômeno da forma, da linguagem e da geologia. Um aterramento de palavras e idéias, afirmando a intenção de um trabalho no qual “a linguagem é construída e não escrita.”¹⁷¹

Deste modo, a partir de Kosuth, Graham, Bochner, Ruscha e Smithson, diferentes *performances* da palavra e da escrita podem ser consideradas nas artes visuais da década de 1960. Desde a palavra como voz de um conceito, ou uma idéia, àquela que questiona os princípios da própria arte, se fazendo imagem e representação. A palavra surge também como material indispensável ao projeto, responsável pelo curso da ação, produção, envolvimento, conteúdo, forma e realização, que revela em sua dinâmica a razão de ser da própria obra.

A partir da visão de uma *escrita* inaugural, é possível, então, pensar na *escritura* como um dos elementos germinais da obra, gesto e projeto nas artes visuais da contemporaneidade. Para isso, no capítulo que se segue, nos permitiremos a diálogos mais diretos com algumas obras que acreditamos suscitem questões pertinentes à complexidade da produção contemporânea e à *performance* da *escritura* em sua produção.

171 *Linguagem para servístae/ou coisas para serem lidas* (1967), que na coletânea editada por Jack Flam é adequadamente ilustrado pela obra-caligrama de 1966. Discurso e desenho não existem por si.

| capítulo 4 |

A performance da escritura na contemporaneidade

Segundo Thierry de Duve, para começar um trabalho qualquer de leitura e crítica da arte, é necessário, em primeiro lugar que a obra nos “chame”, ou seja, proponha questões particulares, mostrando que “sabe” algo que ainda não sabemos.¹⁷²

Do próprio objeto artístico, seja ele pertencente a toda ordem de classificação e, no caso da arte do período *pós-histórico*, para além dos limites de categorização, brotam problematizações que vêm de encontro a alguma questão teórica reconhecida pelo crítico ou historiador. Mas, para tal, é necessário que diálogo com esta *obra*¹⁷³ se estabeleça e que as questões por ela suscitadas possam ser pensadas pelo crítico que novamente lhe enviará outras perguntas, instaurando um debate rico no qual não há disputa, mas entrega e envolvimento mútuo.

A partir desse pensamento, foram escolhidas algumas

172 DUVE, T. *Reflexões críticas: na cama com Madonna*, p.38.

173 O termo deve ser pensado em contexto amplo, no qual todo tipo de manifestação estará incluído, sejam categorias já reconhecidas, como pintura, escultura, gravura, como também, textos e proposições artísticas (quando apresentados como obras), movimentos de terra, instalações, vídeos etc.

obras, de autorias diferentes, desconsiderando qualquer elo de influência ou contigüidade, com o objetivo de estabelecer um diálogo franco, originado pela ação da *escritura*, por meio da palavra e do gesto que opera a inscrição. Ao abordarmos essas obras de Mira Schendel, Robert Smithson e Rosângela Rennó, retornaremos a teorias já visitadas, no contexto de novas perguntas e respostas a ser exploradas, à medida que outras se reafirmarão.

Em Rosângela Rennó, por exemplo, a *palavra-plástica* de *Hipocampo* (1995), reordena o espaço da galeria, transformando-se na própria referência dimensional. Ao adentrar a sala de exposição, o espectador transpõe a obra, de modo a pertencê-la. Sua memória se confunde àquelas apresentadas pelo arquivo da artista. De diferente maneira, na série *Cicatrices* (1996), de mesma autoria, é a escrita da memória, mas também do gesto, que transita entre os suportes, ora pele, ora papel.

Do corporal, pela *escritura*, e pelo gesto de Robert Smithson em *A Heap of Language* (1966), surgem condições de registro na natureza com a *Spiral Jetty* (1970). A *escritura* como movimento, conforme definida por Barthes, origina-se no desenho do artista e torna-se inscrição, composta por rochas, terra, sal e algas, emergindo no espelho d'água como escrita em transformação.

Numa abordagem da *escritura* sem limites, as obras de Mira Schendel, *Monotipias* (1964-65), *Droguinhas* (1965) e *Objetos gráficos* (1965-1970), transformam-se em gesto e representação buscando o sentido de um começo.

Ao inserirmos tais obras no diálogo com teorias sobre

a *escritura*, como em Roland Barthes, onde a literatura é pensada como uma “trapaça salutar (...) no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, percebemos ser por meio da prática de escrever que os signos da própria linguagem participam de um jogo, jogo este que liberta a língua para soar fora do poder.¹⁷⁴ E, assim como ocorre na literatura, a *escritura* de Rennó, Smithson e Schendel, participa deste grafar complexo, “das pegadas de uma prática”, que como nos ensina Barthes, permite que o texto possa se abrir em diferentes leituras e significações.

4.1] Rosângela Rennó: o campo expandido da palavra

A maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá.

[Rosângela Rennó]

No campo expandido da leitura e da palavra, inúmeras propostas visuais contemporâneas investem na relação palavra|espaço, utilizando recursos visuais de projeção e luz, aproximando palavra e memória, por meio da escrita e sua representação.

Entre os diálogos que propomos, a instalação de Rosângela Rennó, intitulada *Hipocampo* (1995) apresenta um

174 BARTHES, R. *Aula*, p.16.

modo de *escritura* que reúne o poder de ideação da palavra, a partir mesmo de seu próprio título, além de constituir surpreendente *escrita-imagem* em singular aspecto material.

Hipocampo ao mesmo tempo em que denomina regiões do cérebro onde os cientistas acham hoje que é organizada a memória, também pode ser o nome do monstro marinho, metade cavalo, metade peixe, que carrega o carro de Netuno.

A instalação é formada por 16 fragmentos de textos retirados do *Arquivo Universal*. Estes textos são coletados desde 1992, pela artista, e constituem descrições e narrativas, extraídas de jornais e revistas, desde textos da coluna social à página policial, que não receberam ilustração fotográfica, apesar de possuírem forte conteúdo imagético.

Na galeria, estes textos, pintados com tinta fluorescente sobre as paredes, apenas tornam-se legíveis ao apagar das luzes, quando a superfície da tinta já tenha absorvido a luminosidade suficiente das lâmpadas halógenas. As luzes da sala se apagam, por meio de um temporizador, e tudo fica legível: textos flutuantes, “(des)memórias” do *Arquivo Universal*, numa profusão de palavras que envolvem o ambiente em extraordinário poder imagético: “à medida que o espectador as lê, vai formando imagens mentais.”¹⁷⁵ Para Sophie Biass-Fabiani, os textos de *Hipocampo* “se inscrevem nas paredes, desempenhando o papel dos epítáfios nos monumentos antigos.”¹⁷⁶

175 Depoimento de Rosângela Rennó no vídeo “Mundo da Arte”, produzido pela TV Educativa.

176 BIASS-FABIANI, Sophie. *Rosângela Rennó: mémoires réfléchies*, p.3-6.

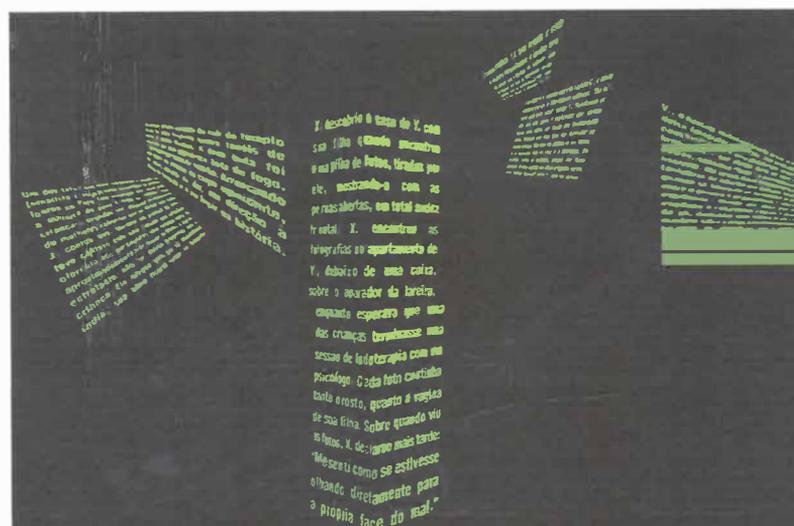


FIG34

Rosângela Rennó

Hipocampo, 1995

Dezesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre as paredes, lâmpadas halógenas e temporizador dimensões variáveis
 Detalhes da instalação
 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo
 Primeiro e último detalhe com as luzes acesas, segundo detalhe com as luzes apagadas

Rennó converte os textos descritivos em imagem, fluidez e reminiscência, passando de uma *escrita-matéria*, quase invisível, a uma projeção textual luminosa, que após instantes de visão torna-se apenas vaga memória. As imagens são criadas pelo próprio visitante, que ao adentrar a sala de exposições absolutamente vazia, se vê em instantes num espaço de imensa escuridão, numa viagem aos recantos da memória ou num passeio em profundo mar de palavras.

Tanto em *Hipocampo*, quanto em outros trabalhos que envolvem o Arquivo Universal, a *escrita-imagem* de Rennó é texto quase invisível. Assim como a luminosidade é fundamental para a existência da fotografia, a *escritura* contemporânea da artista só se deixa ver na presença da luz. Em *Hipocampo*, essa metáfora parece ser ainda mais explícita, na fugacidade do momento que envolve a visão dos textos pelo espectador. Pois, a *palavra-imagem*, que se mostra no primeiro instante de escuridão, desaparece diante de nossos olhos tal qual fotografia que após revelada não recebeu o tratamento devido para fixar a sua imagem.

Em outros momentos, parte das obras são impressos em preto sobre fundo preto, ou gravados em baixo relevo em superfície branca. Até mesmo o livro de artista *O Arquivo Universal e outros arquivos*, por ela produzido, em 2003, utiliza recursos gráficos necessários à fusão entre textos e suporte.

Para Paulo Sergio Duarte, as palavras de Rennó não precisam ser vistas, mas sim lidas:

(...) textos como pequenas jóias. Adornos do sentido que se escondem na escuridão em relevo e despertam nossa curiosidade. (...) adormecem acordadas.¹⁷⁷

177 DUARTE, P.S. *Para reler o vermelho e o negro*, 2001.

Mas, antes de desejarem ser lidas, participam de um jogo de esconder e revelar, próprio de uma *escrita* que procura se afirmar como imagem ou, ainda, significar por meio de seu aspecto visual. Não se contenta em ser mera legenda, mas busca seu poder imagético, motivando o leitor no exercício da imaginação que poderá, quando ao lado da fotografia, estabelecer nova relação de intertextualidade.

Um exemplo dessa amalgama textual imagética é a série intitulada *Cicatriz* (1996), realizada a partir de fotografias de corpos tatuados e cabeças de detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940).

Algumas delas, apresentam tatuagens, onde essa *escritura* da memória mostra uma *escrita* pertencente tanto à imagem quanto aos textos em baixo-relevo que as acompanham. A relação entre fotos e textos poderá ser estabelecida ou não. Na inscrição mostrada sobre a pele, nomes e sinais são re-significados. A artista empresta, também, daquele que tatua a *escritura* da pele, aderida ao fotográfico, permitindo então uma nova *escritura* do olhar.

Segundo Paulo Herkenhoff: “*Cicatriz* era o definitivo arquivo de estigmas oficiais e grupais, até que Rosângela Rennó buscasse a afetividade, a poesia, a resistência e a revolta dos signos que pudessem resgatar o Ser em escrita.”¹⁷⁸

À margem de toda questão social, e dos debates que esta série possa instaurar no campo político, do ponto de vista de sua significação, quanto à resistência deste ou daquele detento ao processo penitenciário, algumas imagens são particularmente instigantes.

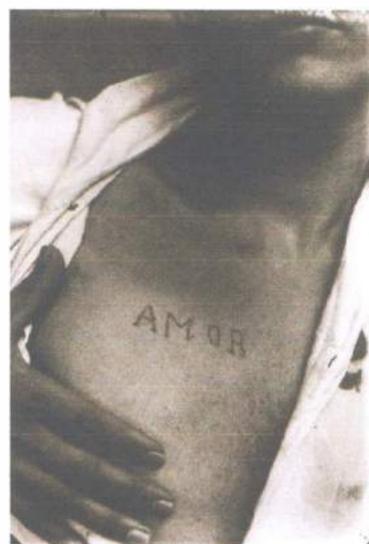


FIG35

Rosângela Rennó

Da série *Cicatriz*, 1996

Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)

178 HERKENHOFF, P. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*, p.29.

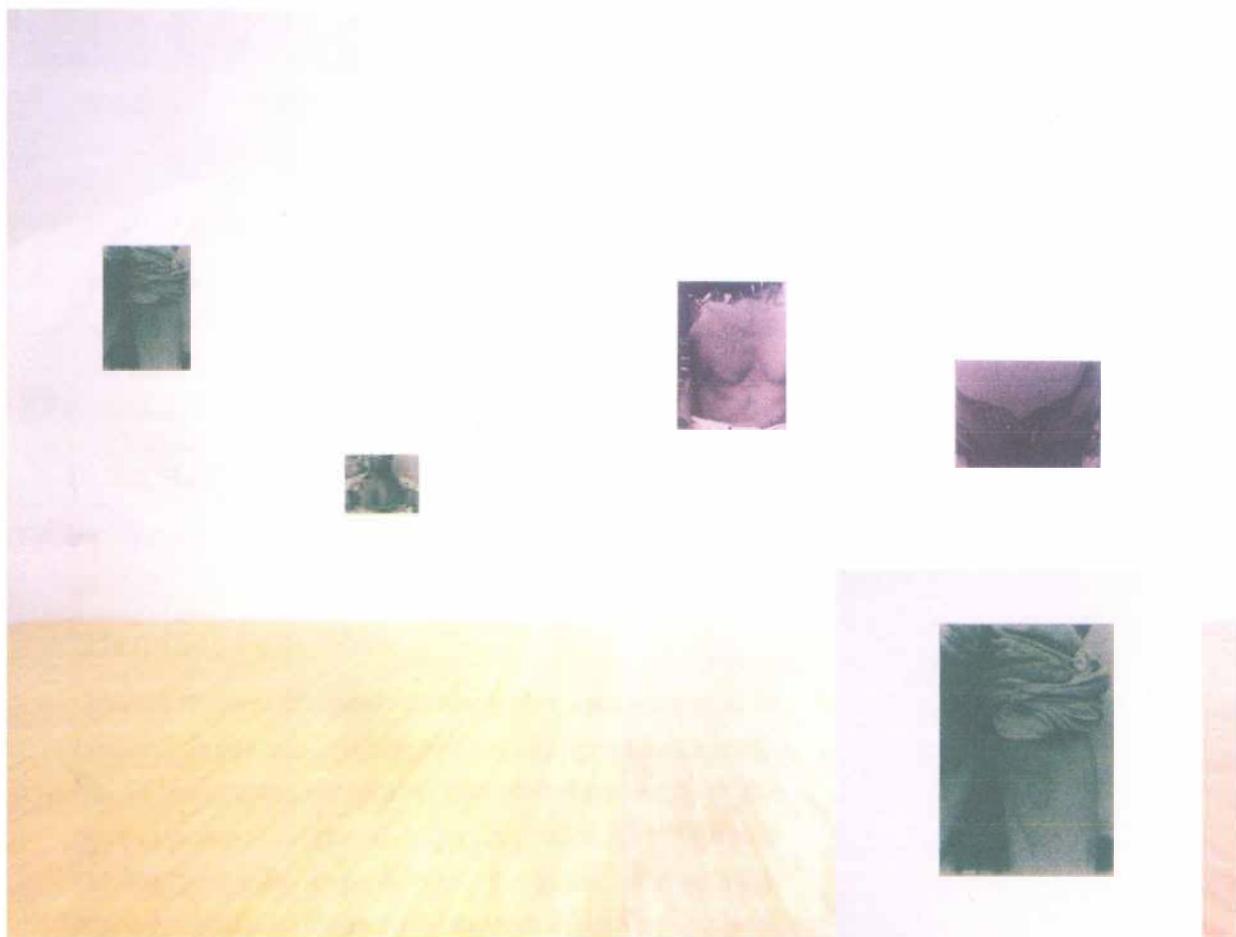
Em sua montagem no Museu de Arte Contemporânea (MoCA) de Los Angeles (1996) a instalação *Cicatriz* contou com dezoito fotografias e doze textos do *Arquivo Universal* que falavam de modo abrangente sobre o tema cicatriz, dispostos de maneira aleatória. Os elementos da instalação, textos esculpidos na parede e fotos inseridas no mesmo nível de sua superfície, foram pensados por Rennó de tal modo que a artista os descreve como: “uma instalação epitelial (...) pode-se passar a mão na parede e não há nada sendo projetado para fora. Só os textos estão em recesso”¹⁷⁹

A experiência do toque, ressaltada pela artista é fundamental para se pensar esta série. Pois, as paredes da sala foram cobertas por uma epiderme branca e as fotografias e textos, tal qual tatuagens, se inscrevem em sua superfície.

O contato com parte dessas imagens e textos, entretanto, se deu na presente pesquisa, pela via do livro de artista, *O Arquivo Universal e outros arquivos* (2003). Neste, Rennó procura repetir a experiência do contato da pele e utiliza fotografias de parte do corpo, realizadas por ela, sobre as quais apresenta os textos, instáveis por sua ilegibilidade, em fusão com a superfície da pele.

Uma dessas fotografias, apropriadas por Rennó, mostra a imagem do peito de um detento com a camisa aberta, e sobre o peito as inscrições de uma cruz de cada lado. Na página oposta, o caráter de denúncia, em homenagem póstuma, fala sobre as vítimas da chacina da Candelária.

179 RENNÓ, R. *Rosângela Rennó*, p.40.



sobre o resto e
 tudo no chão de
 melancolia, 7, 8, 9
 e 10 de uma
 e a estrela para

FIG36

Rosângela Rennó

Cicatriz, 1996

Dezoito fotografias em papel
resinado, laminadas e doze textos
esculpidos em gesso acartonado
dimensões variáveis

The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles, California

Fotografia da exposição: Brian Forest

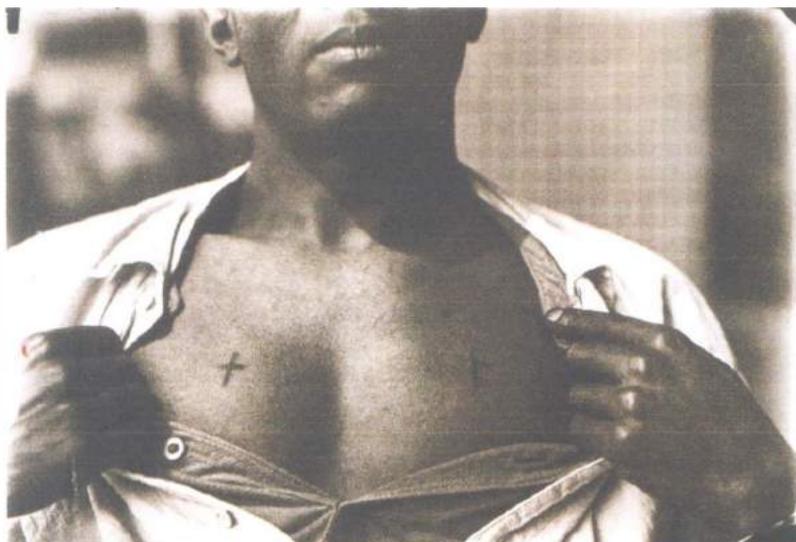


FIG37

Rosângela Rennó

Da série *Cicatriz*, 1996
Fotografias de corpos tatuados
dos detentos da Penitenciária
do Estado de São Paulo,
Carandiru (1920-1940)

O texto lido é o seguinte:

Quando resolveram cantar de improviso para um grupo de crianças de rua que brincavam diante da igreja da Candelária, os integrantes do coral C. não poderiam imaginar que doze dias depois, algumas daquelas crianças estariam mortas. Na fotografia, revelada poucos dias depois do massacre, o grupo de meninos ouve atento e cerimonioso a peça do folclore brasileiro *Que lindos olhos tem você*.¹⁸⁰

Entre outras imagens de *Cicatriz*, escolhidas para esse livro, algumas cenas de extrema delicadeza nos fazem sonhar. Numa delas vemos, também sobre o peito do detento, uma inscrição: “AMERICA”, além de uma forma semelhante a um balão e algumas marcas circulares. O corpo magro revela os ossos, contudo isso não nos prende o olhar. O corpo pertence agora à superfície do papel, como à superfície das paredes da sala. Perdeu seu volume, conforma-se em confundir-se com o suporte.

Apenas a inscrição invertida motiva nossa curiosidade e imaginação, pela vontade de compreender esta *escritura*. O que ou quem representaria AMERICA? Um nome feminino?

¹⁸⁰ Do *Arquivo Universal* in: Rennó, R. *O arquivo universal e outros arquivos*.

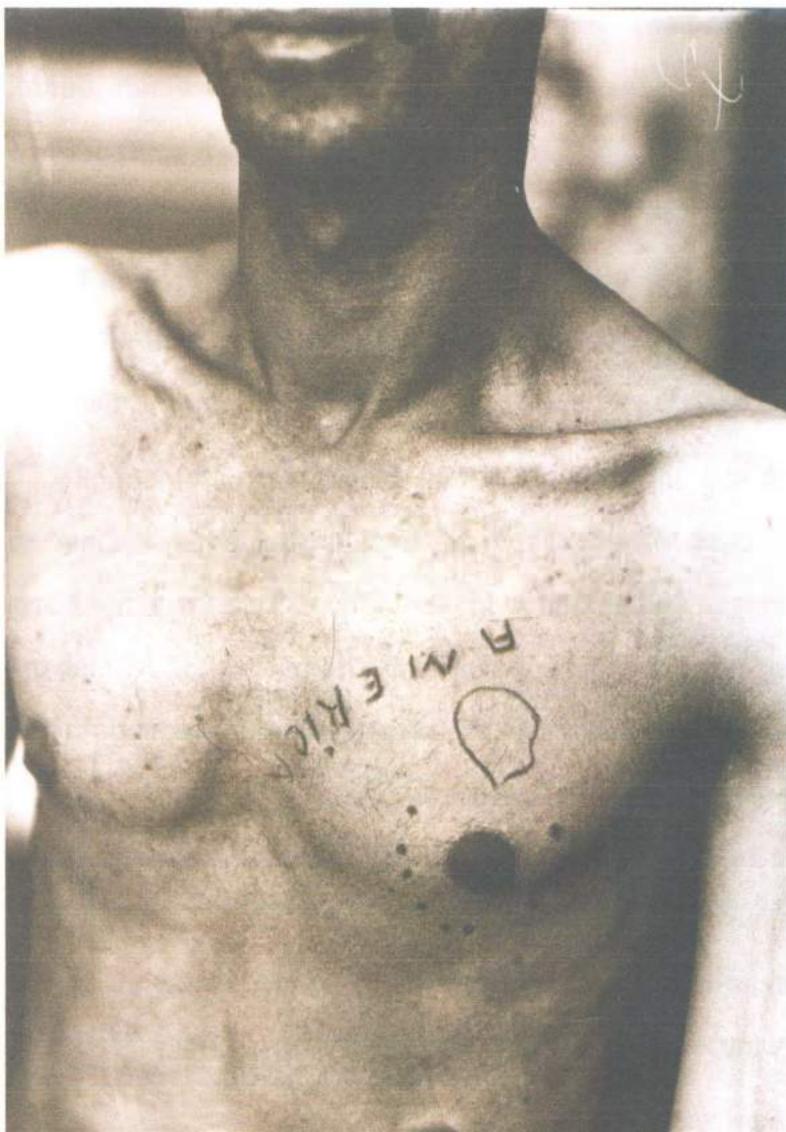


FIG38

Rosângela Rennó

Da série *Cicatriz*, 1996

Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)

Uma memória do passado, uma coragem do futuro? Um ideal de liberdade?

Podemos arriscar a hipótese de ter sido, talvez, o próprio detento o autor de suas marcas na pele, pois a inscrição invertida, revela o ponto de posicionamento do seu olhar. E, a mão acompanha uma *escrita* posicionada do lado esquerdo, que nos indicaria, provavelmente, ter sido possível realizá-la com a mão direita.

Essa suposição transforma a imagem de modo singular, pois para o ser que escreve, tornar-se objeto-suporte de sua própria escrita é integrar-se totalmente a

sua *escritura*. *Escritura* essa que vem a ser também de Rennó, numa dinâmica criadora onde nós espectadores continuamos a escrever, revelando os múltiplos aspectos criadores presentes em todas as *escrituras* possíveis dessa obra. O ponto de vista da inscrição pode nos revelar, ainda, a enorme importância dessa *escrita* para o escrevente que é também, cotidianamente, seu leitor.

Enquanto a *palavra-idéia* de Rosângela Rennó fala da presença da escrita e problematiza o desempenho da fotografia, em sua relação com o real, num mundo de imagens em demasia. Sua *escritura*, contemporânea, tecida por meio da apropriação de vasto repertório visual anônimo, constrói intrincada trama textual, que se apresenta em materialidade muito específica. Diferente dos textos utilizados pelos artistas conceituais, estes parecem possuir consciência de suas formas de apresentação e, para cada obra é reservado um meio, seja pintura, relevo, entre outros inúmeros recursos gráficos.

4.2] Robert Smithson: a *escritura* como matéria e pensamento

...palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.

[Robert Smithson]

Elemento de eminente tangibilidade, a palavra no trabalho de Robert Smithson é percebida como matéria e criação. Uma *escritura* que, assim como em Derrida, não é somente o que diz respeito ao fenomenal, como produto, não somente o resultado, uma exterioridade material, mas aquilo que torna a produção possível, um *rastro* que revelaria sua dinâmica.

No apagamento dos limites entre significante e significado, a corporeidade da escrita deste artista dá lugar ao incorpóreo. A *escritura*, que pertence a todo ser escrevente como um “querer-escrever”, é impossível de estar contida, aproximando sujeito e objeto, desmaterializando os limites entre sensível e inteligível: “(...) o ato de escrever – assim como as atividades de desenhar, mapear, espelhar, cavar, diagramar e fotografar – é parte integral em toda a prática do artista.”¹⁸¹

Diferente da visão dos outros artistas (conceituais) da sua época, como Kosuth e Weiner, que enxergavam no uso

¹⁸¹ FLAM, In: SMITHSON, R. *Robert Smithson, the collected writings*, p.xiii.

da palavra uma prática lingüística e, essencialmente, conceitual, para Smithson a palavra é material e tangível em todo o processo de elaboração da obra. E, por seu envolvimento neste processo, é possível dizer que a *escritura* deveria ser para ele assim como Derrida a descreve: “(...) perigosa e angustiante. Não sabe aonde vai, nenhuma sabedoria a protege dessa precipitação essencial para o sentido que ela constitui e que é em primeiro lugar o seu futuro.”¹⁸²

Para Robert Smithson:

(...) uma emoção é sugerida e demolida em um relance por certas palavras. Outras palavras constantemente substituem ou invertem elas mesmas num movimento sem fim, as quais poderíamos chamar de “palavras suspensas”.¹⁸³

Conhecedor e admirador dos textos de Borges¹⁸⁴, a palavra e a *escrita* na produção de Smithson se traduz em “material sólido”, um tipo de “presença física”: não apenas signos abstratos para coisas e conceitos, mas, também, forma e matéria. Quando interrogado, em 1972, sobre a relação entre seus escritos e suas obras, respondeu:

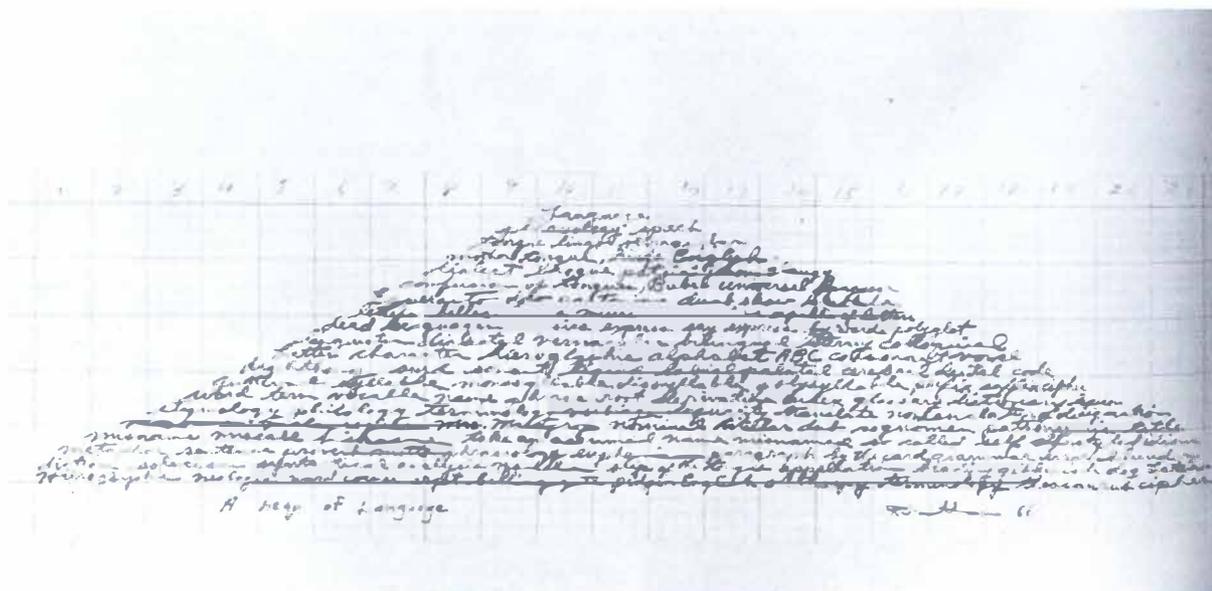
(...) a linguagem cuidou de informar minhas estruturas. Em outras palavras, eu penso que se existiu algum tipo de notação existiu um tipo de notação lingüística... Mas, eu estava interessado em linguagem como uma entidade material, como algo que não estava envolvida em valores de ideação.¹⁸⁵

182 DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, pp.24-25.

183 SMITHSON, R. *Robert Smithson, the collected writings*, p.61.

184 “(...) Parece mais do que meramente fortuito que os primeiros escritos maduros coincidiram com seu interesse pelo trabalho do escritor argentino Jorge Luis Borges, por quem ele manifestou interesse ao mesmo tempo em que escrever se transformou em seu principal investimento. Elementos específicos do estilo de escrita de Borges em alguns momentos reverbera na prosa de Smithson, especialmente no seu uso de hipérboles.” FLAM, In: SMITHSON, R. *Robert Smithson, the collected writings*, p.xiv.

185 Minha tradução para: “language tended to inform my structures. In other words, I guess if there was any kind of notation it was a kind of linguistic notation...But I was interested in language as a material entity, as something that wasn't involved in ideational values.” SMITHSON, R Apud FLAM, Ibid., p.xvi



Na obra *A Heap of Language* (1966), o artista apresenta um monte aterrado e construído de matéria da linguagem: palavras como pedras, letras com grãos de terra, em acúmulo e movimentação da natureza. A escrita, que é também imagem, constitui um caligrama preciso, tautologia que se faz no oposto da retórica, onde a palavra é desenho e a forma é linguagem. Quanto a essa característica, Foucault adverte em *Isto não é um Cachimbo*, o caligrama é responsável por buscar diluir ludicamente as antigas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer; reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler.

Por sua dupla entrada, [o caligrama] garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. (...) sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazer emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos.¹⁸⁶

FIG39

Robert Smithson

A Heap of Language, 1966

Desenho à lapis

16,5 x 55,9

Museum Overholland,
Nieuwersluis

FIG40

Robert Smithson

Asfalto a escorrer

Roma, 1969

186 FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*, p.23.



FIG42

Robert Smithson

Spiral Jetty (Jacto em Espiral), 1970

Rocha, sal, cristais, terra, algas

e água, comprimento: 475m

largura: 4,5m

Utah, Great Salt Lake



FIG41

Spiral Jetty in Red Salt Water

c. 1970

Grafite sobre papel

22,8 x 30,5

Curiosas palavras de Foucault, que ressaltam o caráter telúrico das palavras, pois elas são capazes de cavar e arar o terreno da página nos movimentos de construção de sua forma e significado. Reafirmando esta metáfora, Smithson

constrói seu *monte de palavras* tal qual caligrama com a mesma precisão que realiza seus movimentos de terra.

No ato da sua mineração, esse artista escava palavras, fragmenta rochas, sulca a carne da terra, em configurações de pedras que ampliam a metáfora do caligrama, pois podem, também, ser vistas como um modo particular de inscrição e de *escritura*. Diz-se da obra *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, que sua inspiração surgiu no momento em que viu o monumento Pré-Colombiano *Grande Monte da Serpente*, no sudoeste de Ohio.¹⁸⁷

Do ponto de vista da inscrição, são constantes transformações operadas pela construção e exibição dessa obra: a imagem da *Spiral*, pela sua forma característica, é reduzida ao plano, seu valor espacial, entretanto, permite uma nova leitura. Numa ampliação dimensional, o traçado à lápis converte-se em monumento, paisagem. Seu enorme perímetro (475m de comprimento) é registrado pela luz, em fotografias e filmes que o transfiguram em obra de arte. Exposta na galeria, por meio da foto, retoma sua inscrição na bidimensionalidade do papel, constituindo uma nova *escritura* a ser explorada pelo olhar do espectador.

Em toda sua trajetória, essa gigantesca obra, constituída por movimentos de terra (*Earthwork* ou *Land Art*) nos parece revelar certa continuidade com a *escritura* de *A Heap of Language*, na qual as palavras escolhidas pelo artista são organizadas uma a uma constituindo um elaborado monte de linguagem. Assim como nas palavras de seu caligrama, rochas se abrem numa sintaxe de fendas e rupturas.

¹⁸⁷ Segundo site oficial da obra de Smithson: www.robertsmithson.com

As operações ativas de Smithson nos remetem, deste modo, ao movimento de elaboração conceitual que Deleuze descreve a seguir: “não buscaríamos origens mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegaríamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras.”¹⁸⁸

Em sua materialidade telúrica, a *escrita* de *Spiral Jetty* emerge das águas do Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos, alterada pelo tempo e pelos movimentos de água, lacunas deixadas entre as rochas, como espaços abertos de uma *escritura* em construção.

4.3] Mira Schendel: do interior do papel à amplitude do espaço

A seqüência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam sem imortalizar, a fluidez do tempo.

[Mira Schendel]

Sobre a superfície delicada de numeráveis folhas de papel arroz, Mira Schendel fixa suas inscrições: desenhos, escritas, *pré-escritas*, caligrafia íntima, brotando do papel ao encontro da mão que escreve. Por sua escala corporal, esses

¹⁸⁸DELEUZE, G. *Conversações 1972-1990*, p.109.

desenhos transfiguram-se em membrana, pele, registro de vivência, rastros de tempo vivido. Uma superfície que surge do seu interior. Rememorando as palavras de Paul Valéry: “o mais profundo é a pele...”¹⁸⁹, podemos confirmar através da obra de Mira que a superfície é interioridade e amplitude em todo ato de sua inscrição.

Uma vez que com Pollock vamos da tela ao ambiente por seus grandes formatos, repletos de gesto e movimento, com Mira Schendel é a escala corporal que nos permite circular por entre suas obras. Sem se tratar de influências, pensando apenas nas questões correspondentes entre as obras dos dois artistas, cabe ainda uma comparação ou analogia pelas seguintes inversões apresentadas: enquanto a *caligrafia íntima* de Pollock expõe o processo que se desdobra e se liberta do plano pela ação da gravidade, no derramar do interior ao exterior da tela que se apóia sobre o solo, a obra de Mira abandona a horizontalidade da mesa, do livro, e a bidimensionalidade do papel, ao envolver todo ambiente, preservando a escrita em todas as suas faces e aparições.

Nos diversos momentos do trabalho da artista, destacando a série intitulada *Objetos gráficos*, Mira Schendel nos mostra sua “lição de contemporaneidade”¹⁹⁰, criando um *espaço-escritura* que se traduz em território ilimitado da obra.

No ápice dessa pesquisa, em montagem realizada pela artista para a Bienal de Veneza (1968), as paredes brancas que configuram o espaço encerram uma série de obras tendo como suporte de inscrição o papel arroz. Duas placas de

189 VALÉRY, P. apud DELEUZE, G. *Conversações 1972-1990*, p. 109.

190 RESENDE, J. In: SALZSTEIN, S. (org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.253.

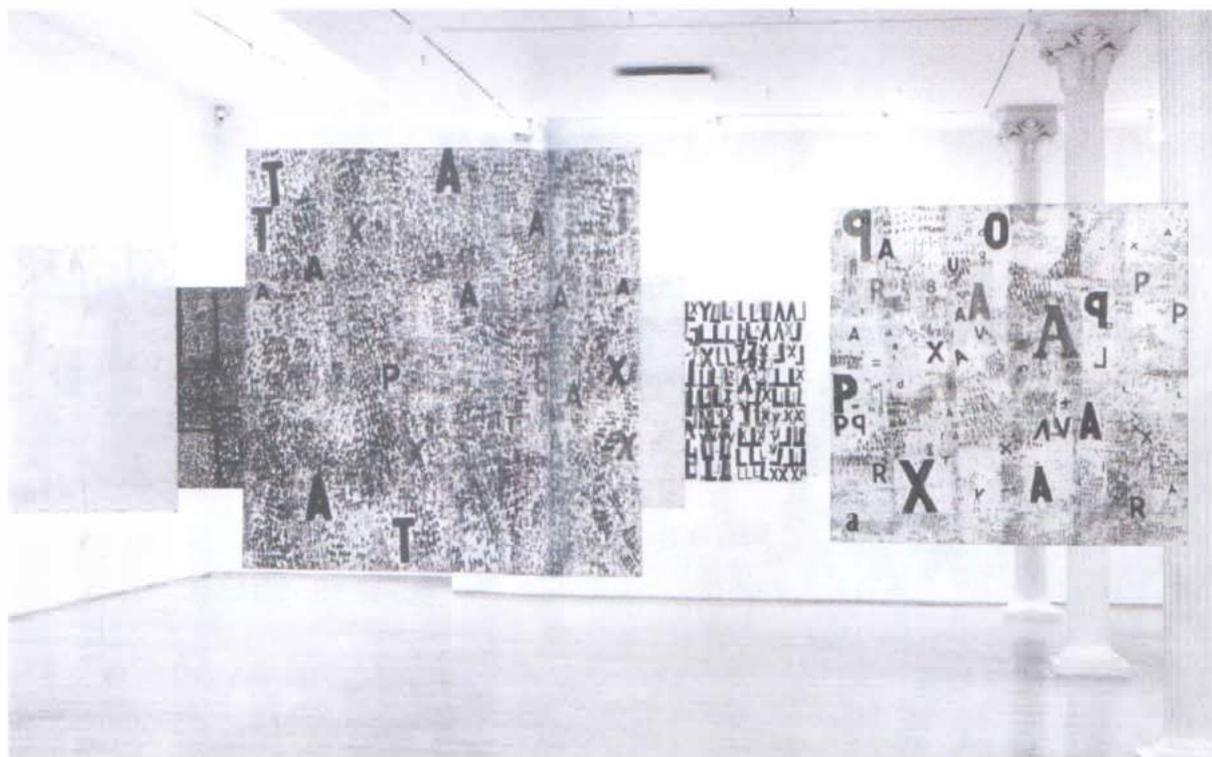


FIG43

Mira Schendel

Objetos Gráficos em exposição
no Drawing Center,
Nova York, 1995.
Fotografia: acervo
The Drawing Center



FIG44

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*, c.1965
Óleo sobre papel japonês,
fixado por lâminas de acrílico,
50x50x1
Coleção Marta e Paulo
Kuczynski, São Paulo

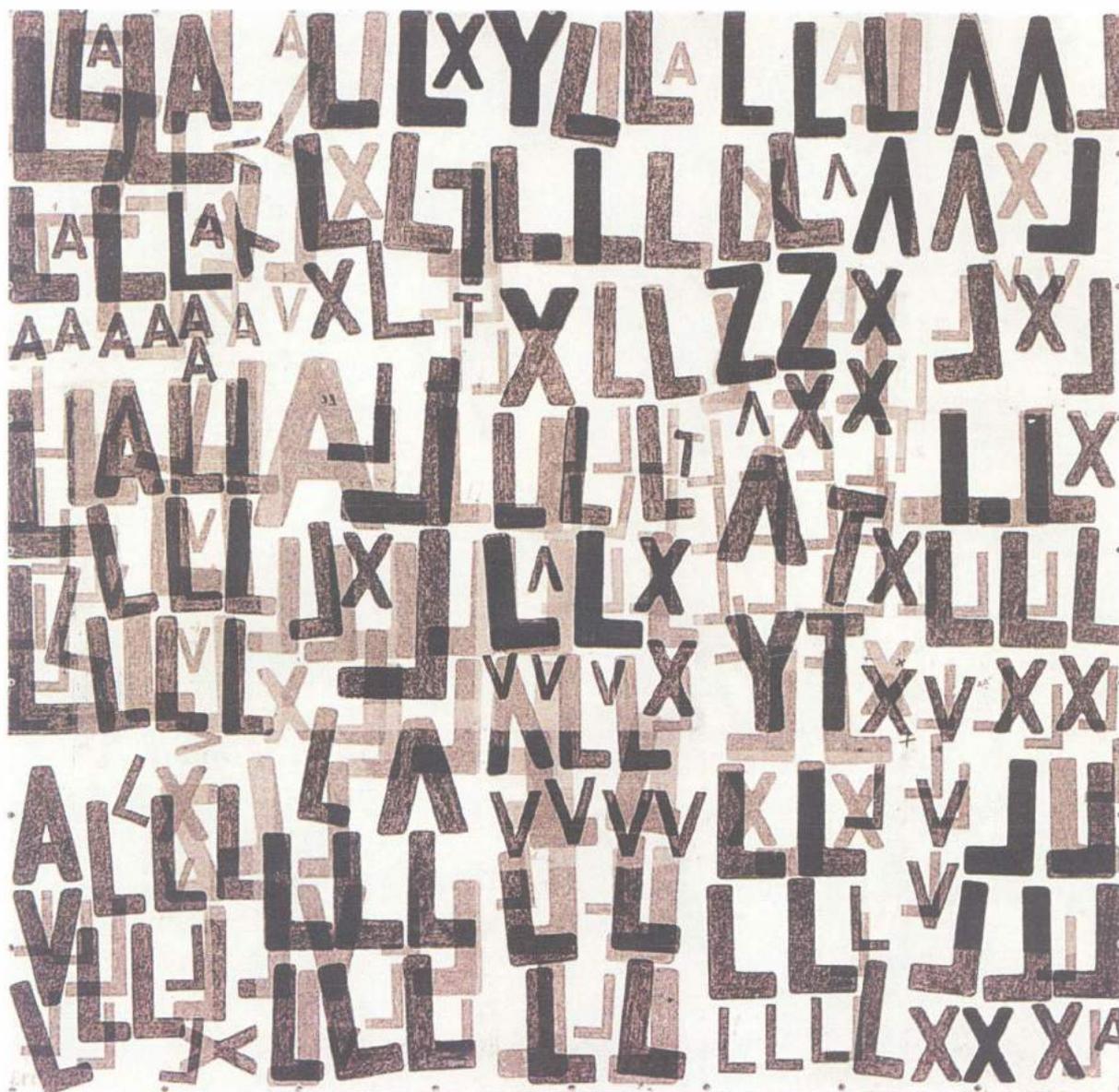


FIG45

Mira Schendel

*S/ título, série *Objetos Gráficos*,
1967-8*

*Letra-set sobre papel japonês
fixado por lâminas de acrílico,
100x100x1*

Daros Collection of
Latin American Art, Zurique

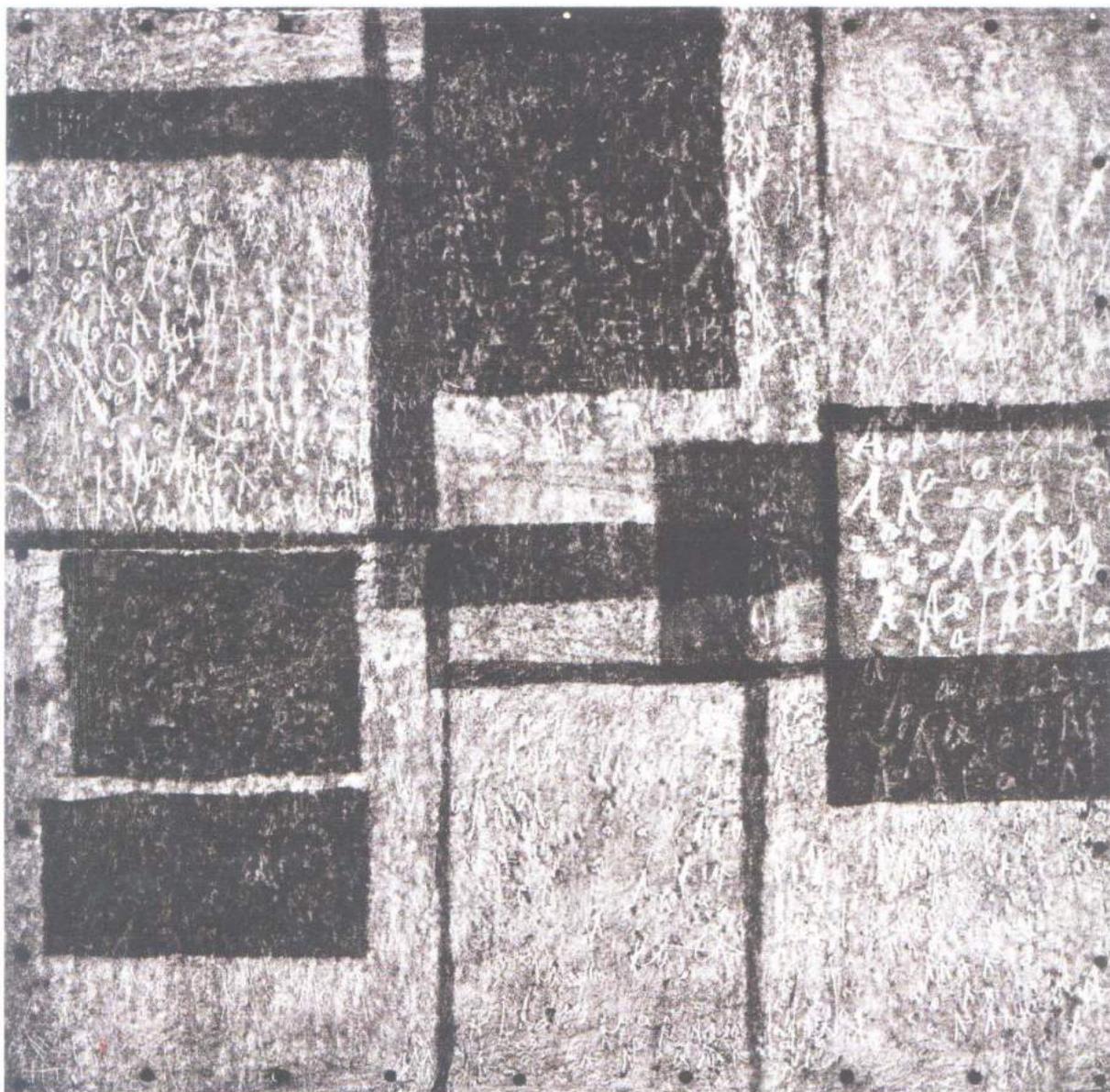


FIG46

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*,
c.1965

Óleo e desenho sobre papel
japonês, fixado por lâminas de
acrílico, 100x100x8



Coleção Privada, São Paulo

FIG47

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*,
c.1965

Óleo, grafite e *letraset* sobre papel
japonês, fixado por lâminas de
acrílico, 99,8x99,8x1

Coleção Patricia Phelps Cisneros

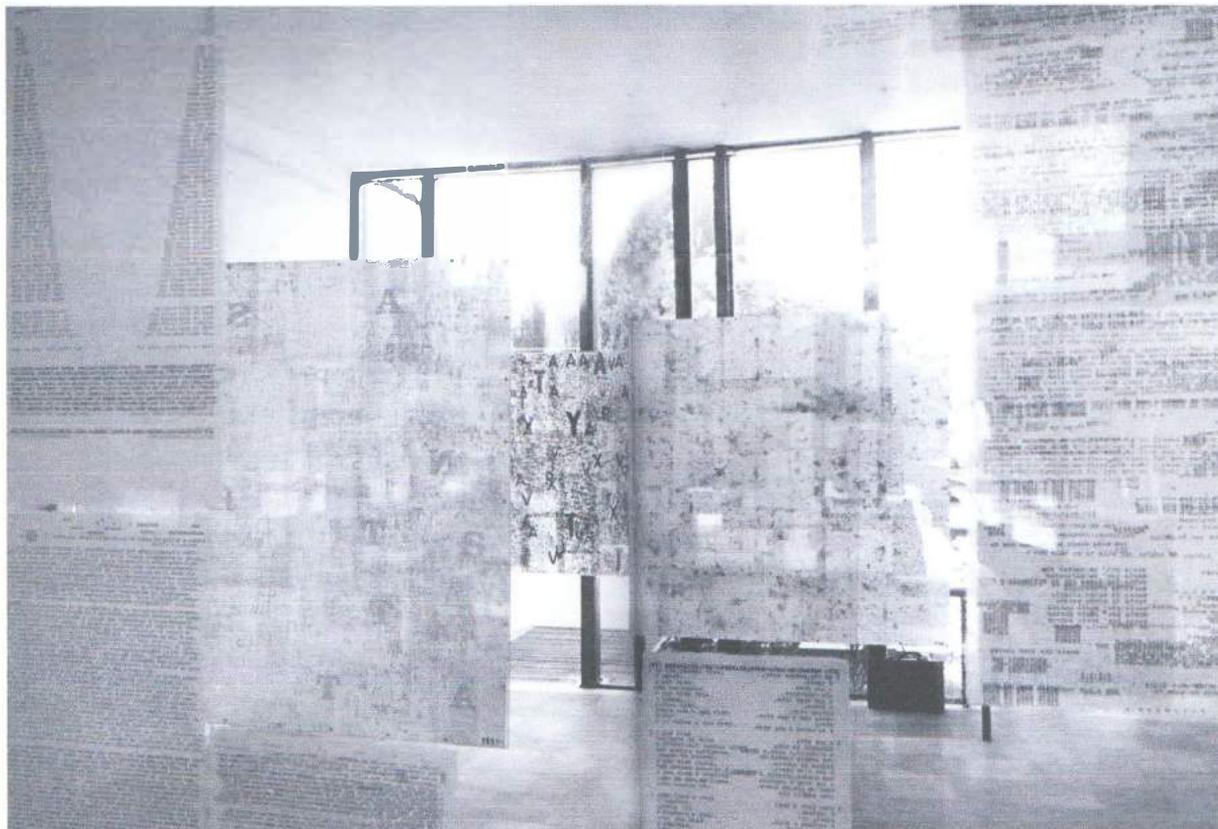


FIG48

Mira Schendel

Objetos Gráficos na Bienal
de Veneza, 1968

Fotografia: Giacomelli



FIG49

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos
Gráficos*, 1967-68

Óleo sobre papel japonês,
fixado por lâminas de acrílico,
100x100x1

Coleção Rose e Alfredo
Setubal, São Paulo



FIG50

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*, 1967-8

Óleo sobre papel japonês,
fixado por lâminas de
acrílico, 100x100x1
Coleção Diane e Bruce Halle,
Phoenix



FIGS51-52

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*
(frente e verso), c.1967

Datilografia sobre papel,
fixado por lâminas de
acrílico, 100x100x1
Coleção Ada Schendel

acrílico, em grande formato, comprimem as diversas folhas transparentes, nas quais existem monotípias e desenhos mesclados à aplicação de palavras e letras em *letraset*¹⁹¹. Essas peças translúcidas, expostas em conjunto, não ficam presas à parede como a pintura ou a gravura convencionais, mas elevadas do solo, pendentes por fios fixados ao teto, tornando-se impressões flutuantes a oscilar levemente.

As diversas camadas suspensas são reveladoras de uma escrita que inclui letras, símbolos matemáticos, palavras e frases em várias línguas, ocupando inteiramente o espaço com sua grafia.¹⁹² Ao transpor o local de exposição desta obra, que escapa a qualquer classificação ou categoria, sua pura visibilidade torna-se espaço desmaterializado das suas funções de mostra, constituindo uma *arte-escritura*, em sua forma, a experiência do próprio ser, de um corpo que se inscreve no espaço.

Por serem translúcidos, esses *Objetos gráficos* permitem ao espectador uma visão da *escrita* por ambos lados, constituindo indecifráveis discursos que se interpenetram, num turbilhão de *inscrições sonoras* rompendo a bidimensionalidade da obra. Formam um *espaço-escritura* lentamente projetado e construído pelo entrelaçamento de quase-palavra na materialidade da imagem, resgatando da escrita e da palavra sua qualidade *imagética*.

No interior das dimensões dos quadrados, aproximadamente 100cm x 100cm, inúmeras combinações de caracteres, de formas e tamanhos variados, revelam espessura, transparên-

¹⁹¹ *Letraset* é um nome do fabricante de letras adesivas que se transformou no termo usual de um tipo de produto. A *Letraset* foi a primeira a criar a idéia de caracteres tipográficos que pudessem ser usados de modo imediato, para pequenas tiragens ou peças únicas, sem a necessidade de um impressor. Para maiores esclarecimentos, ver: LOXLEY, Simon. *Type: The Secret History of Letters*. London and New York, I. B. Tauris, 2004, p.186.

¹⁹² Posteriormente, em 1970, a artista trabalhou apenas com a *letraset* nesta série de obras, decalcadas sobre o papel arroz ou diretamente no acrílico.

cia e superposição, questões da arte e da vida por meio da exploração da obra pelo binômio materialidade|imaterialidade.

O texto do catálogo da exposição *Tangled Alphabets* (2009), realizada no MoMA, destaca a série *Objetos gráficos* (1965-70) por explorar “a densidade da linguagem, a magnitude existencial das palavras, traços, marcas, escritas ou desenhadas pela pena.”¹⁹³

Entretanto, ao contrário da poesia concreta, que ao buscar um sentido por meio da imagem, substitui sua unidade formal mínima (verso ou estrofe)¹⁹⁴ pelo plano gráfico da página, Mira Schendel não se atém aos limites do plano e da página para construir seus *Objetos gráficos*, mas explora um campo tridimensional. Utilizando a transparência do papel e do acrílico provoca a percepção por meio de camadas e entrelaçamentos diversos, expandindo a escrita para além do escultórico, numa imersão total do visitante neste espaço visual composto de gesto, palavra e imagem.

Não é só o gesto delicado ou enérgico das mãos desejosas de escrever que ativam o suporte e operam a desconstrução da matéria e da língua. Mesmo no ato de escolher e ordenar os signos, da *letraset* à máquina de escrever tipos, ou qualquer outro meio de escrita mecânico, são desarticuladas a palavra e a letra como elementos da linguagem e dispersas no espaço, sobrepostas em camadas de significantes que se permitem transformar em verdadeiros “objetos gráficos”.

¹⁹³ PÉREZ-ORAMAS, L. *Tangled Alphabets: Leon Ferrari and Mira Schendel*, p.13.

¹⁹⁴ “A palavra, livre de seu passado semântico, de sua carga simbólica e de sua decodificação predominantemente abstrata, teria que fundar seu sentido no tempo mecânico e no espaço gráfico. Ela era, em geral, combinada a outras palavras de grafias e sons semelhantes, mas com sentido diferente (paranomá-sia). A unidade formal mínima do poema concreto não era o verso ou a estrofe, mas a página.” GERHEIM, F. *Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio*. p.50-51.



FIG53

Mira Schendel.

S/ título (6 monotipias), 1964.
 Óleo sobre papel arroz, 46x23
 Comodato Beatriz Bracher
 para o Instituto de Arte
 Contemporânea, São Paulo.

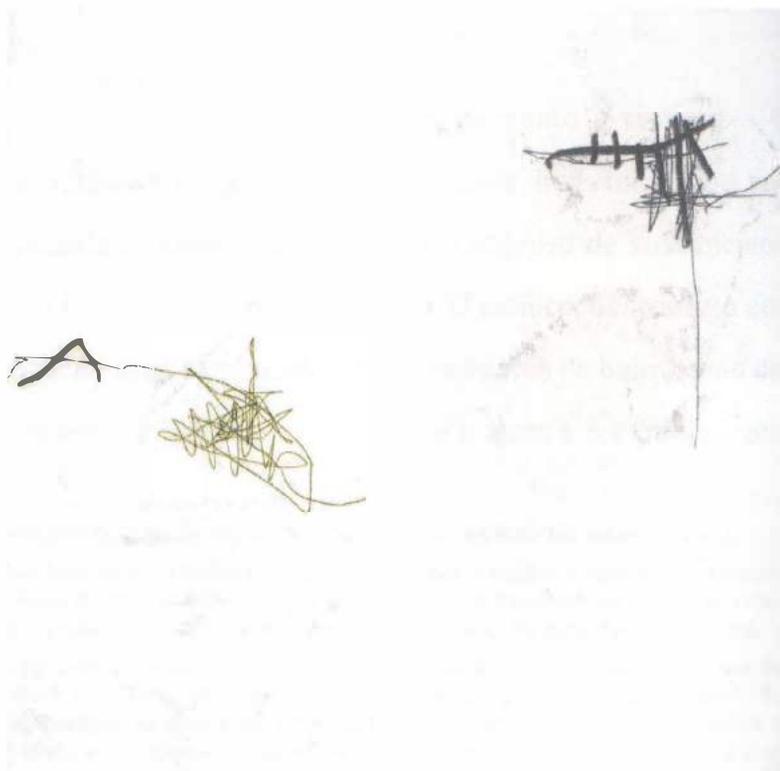
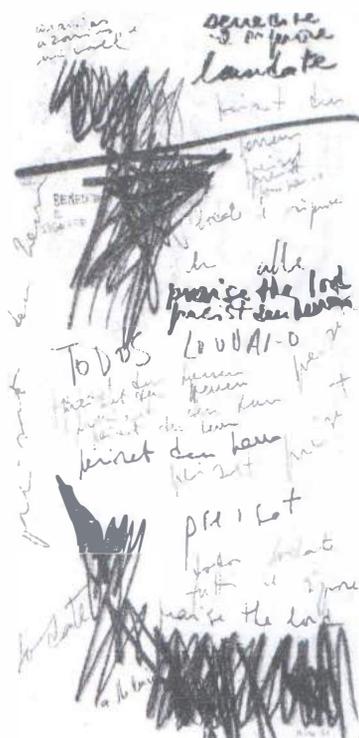
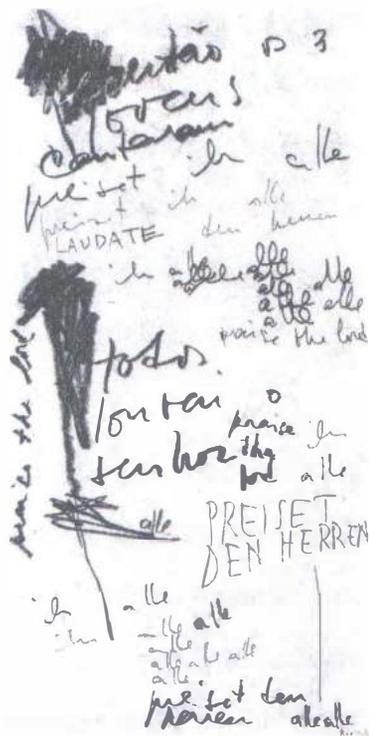
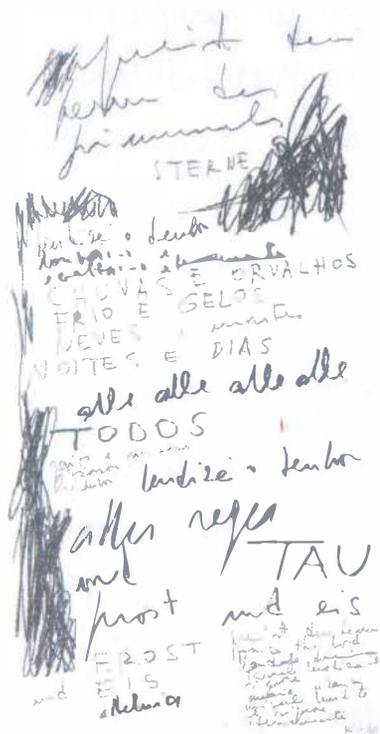


FIG54
Mira Schendel
 acima
 S/ título da
 série *Monotipias*, 1965
 Monotipias à óleo
 sobre papel japonês
 47x23
 Galeria Mila, São Paulo

FIG55
Mira Schendel
 ao lado
 S/ título da
 série *Monotipias*, c. 1960
 Monotipias à óleo
 sobre papel japonês
 47,5x22,9
 The Museum of Modern Art
 New York

Emoção comunicável em signos¹⁹⁵, a *escrita* para Mira Schendel é gesto solto no espaço. Um modo de compreender a *escritura* e o mundo, que a transparência dos suportes expõe por todos os lados. A “falsa transparência”¹⁹⁶ e aquosidade se converte em obstáculo e na sobreposição de camadas espaço-temporais, num turbilhão de formas e gestos, onde uma *anti-escrita* é revelada.

Se for possível descrever a trajetória de criação dessas obras em um desenvolvimento linear e contínuo, no primeiro momento a artista desenvolve uma série de monotípias em papel arroz, extremamente delgado, onde o suporte determina a técnica, e ambos resultam em um ser-obra que retém o gesto do seu criador. As monotípias ganham vida no ato germinal, no entintar o vidro, delicadamente cubrí-lo com o papel de arroz, pele etérea que dilui a matéria das palavras, e por suas mãos “gravar”.¹⁹⁷

Assim como num primeiro momento a monotípia é adotada em função do próprio suporte, mais tarde será associada a outros materiais com o objetivo de suscitar novas formas de expor e ver a obra. O acrílico, descoberto em uma de suas caminhadas pelos arredores do bairro, veio de encontro à idéia de romper “com o atrás e o à frente, com

195 BRITO, R. Notas de aula feitas pela autora na PUC-Rio, setembro 2007.

196 Para Mira: “a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado”, se diferenciando da transparência “clara” do vidro. Schendel, M. In: SALZSTEIN, S.(org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.256.

197 “Mira Schendel desenhava pelo avesso do papel: entintava uma lâmina de vidro, polvilhava sobre ela uma leve camada de talco – para que o papel não absorvesse de imediato a tinta –, colocava a folha de papel de arroz sobre o vidro e então traçava na superfície branca, usando a unha, o dedo ou qualquer instrumento mais ou menos pontiagudo que permitisse o contato entre o papel e a tinta.[...] À medida que marcava as costas do papel, ia surgindo do lado de cá uma linha visível – facilitada pela porosidade e delicadeza do papel arroz –, embora um tanto mais clara do que a que se formava do outro lado.” NAVES, R. In: SALZSTEIN, S.(org.) *Ibid.*, p.63.

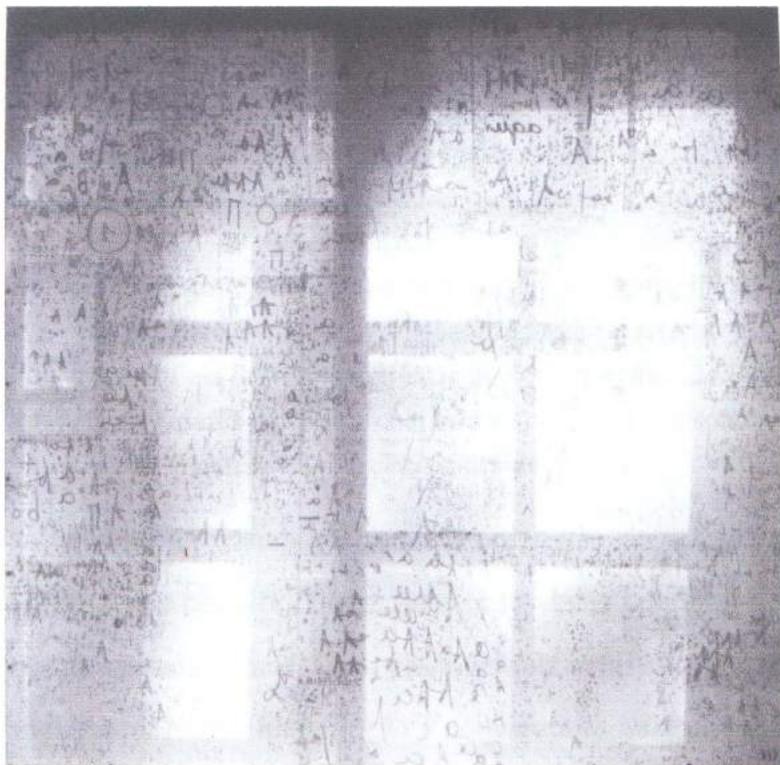


FIG56

Objeto gráfico ante a janela da residência do marchand Konrad Gromholt
 “O sol chega através de Mira”
 Hovikkoden, Noruega, s/ data

o antes e o depois”¹⁹⁸, permitindo que os desenhos em papel arroz fossem vistos pelo direito e pelo avesso sem que houvesse a necessidade de uma moldura, criando planos quase ilimitados em dimensões e profundidade. O que faz com que ao caminharmos entre a *escritura* de Mira, nosso olhar perpassasse as obras no interior dessas camadas, num movimento de alternância contínua entre sujeito e objeto.

Em textos da artista sobre seu processo de criação, naqueles anos que foram realizadas às séries *Monotipias e Objetos Gráficos*, Mira revela com entusiasmo a descoberta de novos materiais, a partir do seu dia-a-dia, como no caso da *letraset*, material retirado do cotidiano de trabalho, processo que poderia ser associado à escolha de materiais e motivos realizados pelos artistas da *Pop Art*.

198SCHENDEL, M. In: SALZSTEIN, S. (org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.2.

(...) descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto transformando portanto texto em antitexto; c. torna possível uma leitura circular, na qual o texto é centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte o tempo fica transferido da obra para o consumidor, portanto o tempo se lança símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o vidro é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.¹⁹⁹

O uso da transparência, na construção dos *Objetos Gráficos* nos permite, ainda, uma observação sobre as diversas camadas ora visíveis, ora invisíveis e misteriosas da linguagem. Nossa imaginação é convidada a habitar essa tessitura criadora da *escritura* de Mira e, neste imenso diálogo entre palavra e imagem, na *escrita* literal que revela ao visitante todo seu potencial poético, é possível ver através, penetrar por entre as camadas e explorá-la sem direito nem avesso. Cada um dos *Objetos Gráficos* constitui translúcida janela infinita, não sabemos onde começa e termina. Ordem que ao mesmo tempo insinua e destrói a rigidez de um grid²⁰⁰ dissimulado, no qual o ideal de construção remete também à imprevisibilidade.

A estrutura, que seria formada pelos limites das folhas de papel, quando vista em cada *objeto* decompõe-se em milhões de fragmentos pela sobreposição dos painéis pen-

199 Schendel, M. In: SALZSTEIN, S.(org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.256.

200 O grid aparece na arte simbolista na forma de janelas, como uma presença material de vidraças expressa pela intervenção geométrica das travessas das janelas. O interesse simbolista em janelas retoma claramente ao início do séc XIX e o romantismo. Mas, nas mãos dos pintores e poetas simbolistas, esta imagem volta-se para uma direção modernista. A janela é experimentada com uma simultaneidade entre transparência e opacidade." KRAUSS, R. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p.16.

dentes no espaço. Devido à ausência de molduras nos quadros de acrílico, desvanecem também as fronteiras que demarcam as obras, na criação de um espaço-palavra, que remete às questões pós-estruturalistas acerca da flutuação do signo, na incapacidade do significante em se ligar a um único e definitivo significado, podendo ser explorado e decomposto no encontro entre painéis, na inversão do sentido de leitura e na decomposição gerada pela diluição dos limites espectador|obra, texto|imagem, plano|espaço.

Ainda que o processo entre a produção das *Monotipias* e os *Objetos Gráficos* não tenha ocorrido de modo seqüencial, linear, e nas escolhas da artista resida uma aparente casualidade, seu desenvolvimento vai de encontro a diversas considerações sobre a linguagem, tempo e espaço, abordadas por Mira. Do diálogo inicial com a arte moderna, os ideais de projeto nesta esfera, a vertente construtiva e as contaminações pelos trabalhos de outros artistas, explora de modo original as questões artísticas de seu tempo, ampliando sua obra na direção de uma produção contemporânea (e *pós-histórica*), que valoriza a idéia, na busca da experiência para além da forma.

Algumas das características emergentes no trabalho de Mira Schendel, tanto nas *Monotipias* quanto nos *Objetos gráficos*, provocam uma investigação do limiar entre moderno e contemporâneo, repercutindo ainda, na presente pesquisa, em associações e interpenetrações entre as artes visuais, das artes gráficas e do design, tanto do ponto de vista da construção de “objetos” diversos – sejam estas obras ou produtos gráficos – quanto das dinâmicas criadoras.

A própria artista nos deixa uma pista dessas associações em seus relatos textuais. No histórico profissional de Mira, há trabalhos de capas para editoras, convivendo com momentos de sua produção mais significativa. Provavelmente sua circulação no meio editorial gráfico instigou o uso das sobras de letras e números adesivos nas obras de arte, abrindo margem a outras possibilidades de investigação do fazer artístico.²⁰¹

O uso de técnicas próprias às artes gráficas de impressão dos anos 1960, como a *letraset* e o papel, pode sugerir essa influência entre as duas esferas de produção. Mas, invertendo esta proposição, para o campo do design, serão essas obras (ou *Objetos* – como a própria artista os intitulou), que poderão constituir uma forma de ruptura com conceitos e métodos estabelecidos na produção do design gráfico moderno. Além disso, as reflexões que Mira propõe por meio de seu trabalho são indispensáveis para um exame mais amplo de variados pontos de transição entre o moderno e o contemporâneo, na arte e no design, tanto do ponto de vista do processo, quanto do resultado: o objeto.

A relação entre a escolha dos materiais e sua funcionalidade também tangencia o design e, no que diz respeito à arte contemporânea, confirma a contemporaneidade da

201 “Nos anos 1960 e até meados dos 1970, Mira desenhou capas de livros para a editora Herder, de São Paulo. A criação de layouts gráficos era, na época, atividade que requeria paciência, precisão e habilidade manual. Os exemplos aqui reproduzidos comprovam sua alta qualidade gráfica. A artista realizava esses trabalhos comissionados e casa, paralelamente às pesquisas artísticas, muitas vezes lendo os livros no texto original a fim de encontrar a imagem apropriada a ser utilizada na edição brasileira. Com o emprego da técnica do paste-up ela desenvolveria um sentido de equilíbrio visual e rigor na execução.” DIAS, G. S. *Mira Schendel: do espiritual a corporeidade*, p.229.

produção artística de Mira. Diz a artista: “(...) se o nosso tempo levanta uma problemática da transparência, o nosso tempo também nos dá materiais, a tecnologia, onde podemos concretizar isso.”²⁰²

Ao descrever os caminhos que a fizeram escolher o acrílico como material primordial na construção da série *Objetos Gráficos*, a artista menciona que encontrou sobras de tiras desse material em uma pequena fábrica de anúncios luminosos no bairro onde morava. A descoberta deste material, descartado pela fábrica, a fez decidir por usá-lo na obra junto com o papel arroz transparente, pois, se comparado com o vidro, era mais interessante por permitir um manuseio mais fácil, conforme descreveu:

(...) o acrílico me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo e de concretizar inclusive uma idéia, a idéia de acabar com o atrás e o à frente, com o depois, uma certa idéia de simultaneidade mais ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc.²⁰³

Esta relação entre arte e ideação, no caso de Mira, não se estabelece por via de ser a artista simpática às questões da *Arte Conceitual*,²⁰⁴ mas lhe permite o desempenho da idéia, num deslocamento de sua atenção de criação do fazer e da mão para um processo que seria engendrado pelo exercício do pensamento.

202 SCHENDEL, M. apud DIAS, G. S. *Mira Schendel: do espiritual a corporeidade*, p.257.

203 SCHENDEL, M. apud DIAS, G. S. *Ibid.*, p.257.

204 No caso de Mira Schendel, o afastamento da pintura, como expressão do seu trabalho, durante os anos em que desenvolveu suas pesquisas como o papel arroz (*Monotípias*, *Objetos Gráficos* e *Droguinhas*), não ocorreu devido sua produção estar mais próxima da Arte Conceitual. Mas, ao contrário das realizações Conceituais, onde a linguagem e a escrita eram consideradas meros veículos para as idéias, havia em toda a sua obra daquele período uma presença material, que configurava gestos em traços e letras. O processo de execução do trabalho tinha grande importância e cada obra era uma operação que não se repetiria jamais – em oposição a noção de criação artística em LeWitt onde a execução da obra seria totalmente indiferente.



FIG57

Mira Schendel*Droguinha*, déc. 1960

Papel japonês retorcido

dimensões variáveis

Coleção Particular,

São Paulo

Apesar de anteceder esta série, a valorização do conceito e da idéia na obra da artista já será fundamental para a criação das *Droguinhas* (c.1965) e, mais tarde, da instalação (naquela época denominada ambiente) *Ondas paradas de probabilidade*, exposta na Bienal de São Paulo de 1969.

Ainda nesta fase “do papel fininho”, como a artista se refere em seus escritos às pesquisas envolvidas nas *Monotipias* (1964-65), o conceito temporal de transitoriedade é experimentado nas *Droguinhas*, trabalho considerado pela artista, naquele instante, como um dos mais importantes da sua obra. Este, segundo Mira: “(...) era toda a problemática temporal da transitoriedade. Era objeto transitório, tanto que aquele papel poderia ser feito por qualquer um, feito em nós como aquele (...)”²⁰⁵

205 SALZSTEIN, S.(org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.3.



FIG58

Mira SchendelS/ título, série *Droguinhas*, 1966

Papel japonês em dimensões variadas

34 (totalmente estendido)

Coleção Ada Schendel

FIG59

Mira SchendelS/ título, série *Droguinhas*, 1966

Papel japonês em dimensões variadas

66,6 (totalmente estendido)

Coleção Patrícia Phelps de Cisneros



FIG60
 acima
 Mira Schendel com *Droguinha*
 em Londres, 1966



FIG61
 à direita
Mira Schendel
 S/ título, série *Droguinhas*, 1966
 Papel japonês em dimensões variadas
 90 (totalmente estendido)
 The Museum of Modern Art
 Scott Burton Fund, 2005

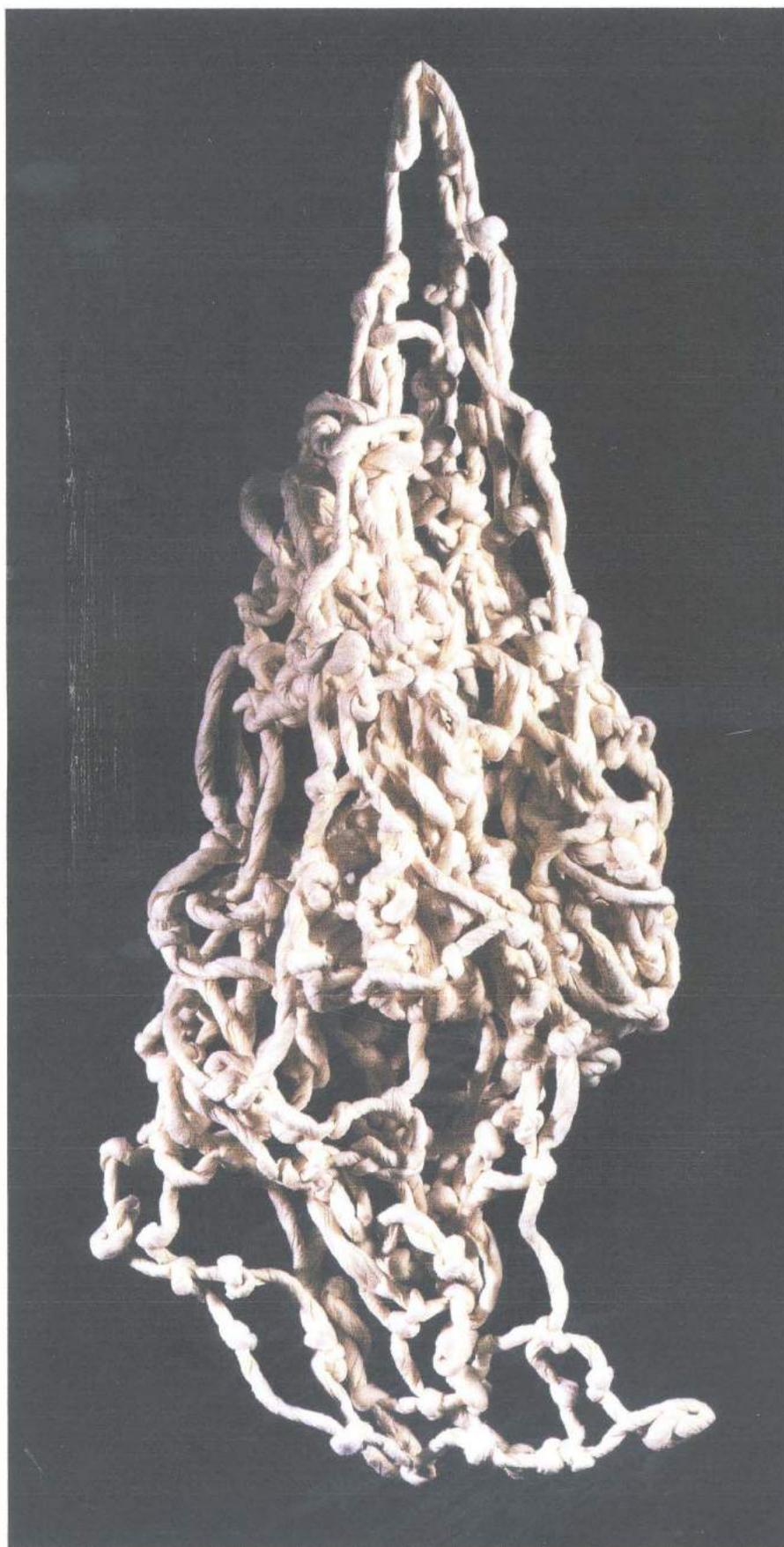


FIG62

Mira Schendel

S/ título, série

Droguinhas, 1966

Papel japonês em
dimensões variadas

66 (totalmente estendido)

Coleção Diane e

Bruce Halle

No exercício tridimensional do suporte numa relação entre sujeito e objeto, tendo o papel arroz como membrana, corpo e *escritura*, Mira trabalha com as mãos a retorcê-lo, enredá-lo em diversos nós, numa transformação total do suporte em obra, objetos que nos lembram, ainda, *quipos*, remotas escritas incas tridimensionais.²⁰⁶

Com o mesmo papel que uso nos desenhos, comecei a fazer um tipo de ‘escultura’ de papel. A palavra ‘escultura’ empregada aqui soa ridícula, mas que mais poderia ser? Este novo trabalho significa, no meu entender, um passo além dos desenhos.²⁰⁷

A prática manual, na verdade, surge como conseqüência de um questionamento teórico tempo|duração, obra de arte|mercado, que levou alguns críticos a compararem as *Droguinhas* ao *Abat-jour* de Man Ray,²⁰⁸ por sua efemeridade e escassez, ou aos *ready-mades* de Duchamp, por sua intenção de subverter as leis de oferta, procura e exibição, estabelecidas pelo mercado das artes e seus colecionadores:

Um eventual comprador teria que acondiciona-la numa caixa, de acordo com o dinheiro gasto – para protege-la da umidade, das moscas, do ar. Seria como ‘conservar’ a espuma de David Medalla. Sendo assim, aquele que a ‘possuísse’ não a deixaria ‘ser’.²⁰⁹

206 Ao mencionar diversas formas de escrita e a intenção que as caracterizaria, Julia Kristeva afirma que: “um objeto real ou uma combinação de objetos (...) desligam-se da sua utilidade prática e articulam-se como um sistema de diferenças que se tornam signos para os sujeitos da comunicação.” A autora complementa seu pensamento, associando a estas formas de escrita tridimensionais àquelas que denomina como “grafismos” que teriam uma correpondência mais imediata com escritas traçadas. Estas seriam formadas de um mesmo “equivalente geral”, configurado por uma mesma matéria que se apresenta de modos diferentes, registrando vários objetos. Como exemplo deste tipo de escrita, cita, então, os *quipos*, estruturas de nós realizadas pelos Incas que consiste em combinações de nós e cores para gerar inúmeras significações. KRISTEVA, J. História da linguagem. Lisboa: Edições 70, 1999, pp.39-40.

207 DIAS, G. S. *Mira Schendel: do espiritual a corporeidade*, p.215.

208 Guy Brett compara a *Droguinha* de Mira ao *Abat-jour* de Man Ray, ambos pensados como gestos descartáveis, objetos destituídos de valor, “... para descrever diversos tipos de trabalho que são principalmente conceituais, e que surgem fora da tradição estética com o propósito explícito de liberar o pensamento.” BRETT, G. In DIAS, G. S. *Mira Schendel: do espiritual a corporeidade*, p.217.

209 SCHENDEL, M. apud DIAS, G. S. *Ibid.*, p.215.

Quanto às transformações dimensionais da sua obra, do plano (pinturas e *Monotipias*) ao espaço (*Objetos Gráficos* e *Droguinhas*, culminando na instalação *Ondas paradas de probabilidade*), segundo a artista, não houve na sua pesquisa uma busca direta pela realização de objetos e construções espaciais, mas estes foram uma consequência do desenvolvimento de um conceito da temática transparência em sua trajetória artística:

Eu nunca me propus à escultura como escultura, nem ao objeto como objeto. [...] Tanto assim que, quando eu ganhei – acho que em 1975 – o prêmio de melhor objeto do ano, fiquei estupefata. Porque eu achava que estava fazendo qualquer coisa, mas nem tinha ventilado propriamente a idéia de objeto. Ele surgiu dentro de uma problemática da transparência, e não do objeto. Ele não surgiu como escultura, como coisa tridimensional, mas como transparência.²¹⁰

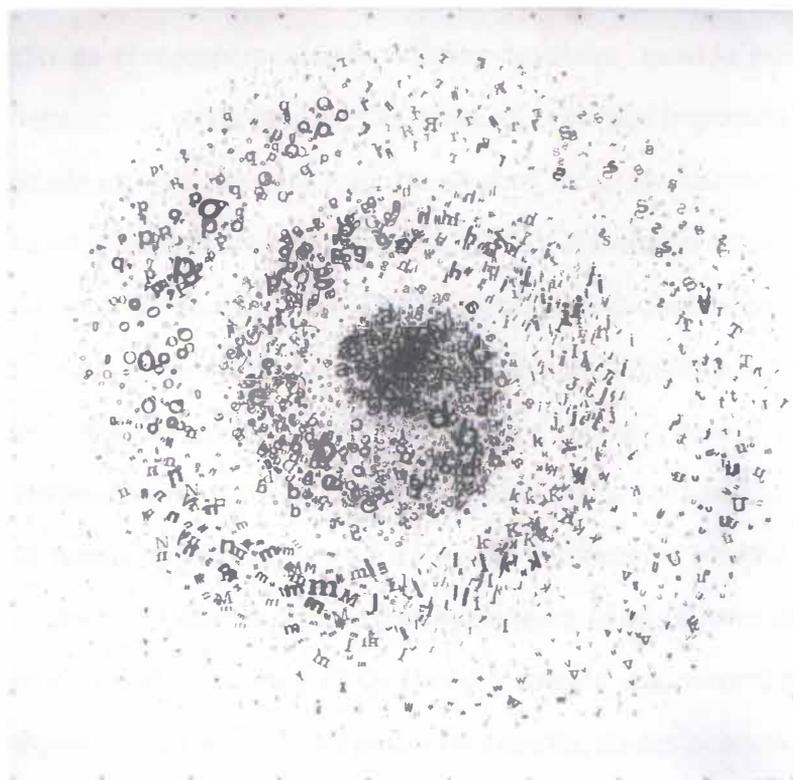


FIG63

Mira Schendel

S/ título, série *Objetos Gráficos*, 1973
 Letraset sobre papel japonês, fixado
 por lâminas de acrílico 55,9x55,9x1
 Coleção Patrícia Phelpsde Cisneros

à esquerda

FIG64

S/ título, série *Objetos Gráficos*, 1972
 Letraset sobre papel japonês, fixado
 por lâminas de acrílico 95x95x1
 Coleção Patrícia Phelpsde Cisneros

210 SCHENDEL, M. In: SALZSTEIN, S.(org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.3

Mas, apesar de não haver intenção inicial em criar objetos, Mira batiza a série de “Objetos gráficos”, remetendo à noção de tridimensionalidade. Dimensão esta que permite à série ir além da coisa, revelando um espaço-objeto, que atravessamos, e no interior do qual habitamos, intensificando a noção de espacialidade e afirmando a inserção de sua obra no contexto contemporâneo, evidenciado pelas suas produções seguintes.

Portanto, foi a temática da transparência que me levou ao objeto, é isso que eu quero dizer. [...] Foi o acrílico, não porque acho o acrílico um material bonito, ou um material moderno, mas porque é o único material [...] que me dá possibilidade de ampliar a pesquisa neste campo, que seria o campo da transparência. Essa para mim foi a forma pela qual surgiu o objeto. Eu realmente não me propus ao objeto.”²¹¹

Compreendemos sua influência e importância na formação da contemporaneidade artística brasileira, quando nos deparamos, nesta fase de seu trabalho, com total impossibilidade de uma categorização da sua obra, mostrada inúmeras vezes e confirmada pela permeabilidade e dissolução do ambiente experimentada em *Ondas paradas de probabilidade*, exposta na Bienal de São Paulo, em 1969. Uma infinidade de fios de *nylon* constrói um recinto visual e etéreo, o qual atravessamos pelo interior, desmaterializado em sua capacidade de forma, espaço, passagem e ruptura. O efêmero e transitório espaço é desconstituído pelo espectador (a quem Mira se refere como “consumidor” da obra) e depende, assim como a transparência possibilita à palavra e à escrita, do deslocamento de um ponto de vista central que vai da obra ao *leitor*.

211 *Ibid.*, p.3.



Apesar da aproximação da artista com o rigor construtivo da época, de certo modo revelado pela organização geométrica de algumas pinturas, Mira matinha um interesse particular por processos não-rationais de construção da obra²¹², revelando-se pesquisadora de uma experiência gráfica própria, procedente de sua experiência prática e intelectual das questões ligadas à arte.

Nas pesquisas originais que desenvolve, em meados da década de 1960, a artista realiza em papel arroz, aproximadamente, 2 mil desenhos que incluem também caligrafias, letras, símbolos matemáticos, palavras e frases em várias línguas.

FIG65

Mira Schendel

Ondas paradas de probabilidade, 1966

Fios de nylon e texto fixo à parede em placas de acrílico

Instalação, dimensões variáveis

Coleção Ada Schendel

²¹² Ver DIAS, G. S.

Mira Schendel: do espiritual a corporeidade.

E, sobre esta série, José Augusto França realiza sua consideração:

[Mira] vive em permanente diálogo com a sua criação: cada desenho seu, ou cada série corresponde a uma preocupação que circula entre ela e a própria obra, e estas finas folhas de papel japonês raramente marcadas de um risco, de uma frase que relampeja no espaço macio onde a mão vagamente se imprimiu, são páginas dum diário íntimo que ficam existindo por si próprias, com o seu valor 'significativo'.²¹³

Mas, para além de qualquer racionalidade existente nas páginas desse diário íntimo, Mira arrisca-se em uma aventura da busca pelo discurso no instante inaugural da *escritura*.

(...) sentar-me a esperar que a letra se forme. Que assuma a sua forma no papel, e que se ligue a outras numa escrita pré-litera e pré-discursiva (...) sentia, desde o início, que isto poderia ter êxito apenas se o papel fosse transparente. Agora sei melhor avaliar, porque tinha então aquela impressão: a letra, ao formular-se, deve mostrar o máximo de suas faces para ser ela mesma.²¹⁴

Vemos nessas obras uma *escrita-imagem* para além de valores semânticos, aberta à utilização de signos gráficos e letras do alfabeto num espaço-lugar que constitui puras existencialidades espaciais, a experiência da letra em sua plenitude imaginal.

Sobre o trabalho da artista, nos diz Vilém Flusser:

(...) os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase. [...] São uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale. [...] Quando já se formou palavra, não interessa. Já passou para a conversação, já perdeu o esplendor da origem.²¹⁵

213 FRANÇA, J. apud DIAS, G. S. *Mira Schendel: do espiritual a corporeidade*, p.193.

214 SCHENDEL, In: SALZSTEIN, S. (org.). *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.256.

215 FLUSSER, M. In: SALZSTEIN, S. (org.). *Ibid.*, p.165.

No caso da *escrita*, para Mira, “o tempo se lança do símbolo de volta para a vida”²¹⁶, é a vivência que o reconstrói. Para Vilém Flusser, a obra da artista é capaz de “se-mi-falar” aquilo que não seria possível de ser dito. Mira persegue o indizível em tudo aquilo que antecede o texto. O próprio aspecto de incompletude das *Monotipias* parece anunciar uma escrita onde seu significado é sempre provisório, num exercício constante de liberdade, construção e desconstrução do verbo, na relação escrita-mão-suporte. É, deste modo, menos signo enquanto palavra e sim, como define Paulo Venâncio, um “impulso de escrever”²¹⁷, de movimento e gesto: um rastro de existência. No trabalho dessa artista, participam de todo ato, *escritura*, gesto e suporte.

Também é pelo gesto que a superfície se dinamiza no *dripping* de Pollock, uma energia fluida que sob controle do artista nasce do movimento em direção à dimensão da tela. “Antes da ação”, diz Argan, “não há nada: não um sujeito e um objeto, não um espaço onde se mova, um tempo em que se dure. Pollock parte realmente do zero, do pingo de tinta que deixa cair na tela.”²¹⁸

Poderíamos considerar, então, em Mira e Pollock, que esse ato de escrever estaria associado a uma vontade de deixar registro. E, estender a noção de escrita àquilo que Derrida nomeou *escritura*, ou seja, o que diz respeito à produção, envolvimento e realização. Esta *escritura* é também processo e podemos refletir sobre sua complexidade, pois

216 SCHENDEL, M. In: SALZSTEIN, S.(org.) *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p. 256.

217 SALZSTEIN, S.(org.) *Ibid.*, p.30.

218 ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, p.532.

não há gesto mecânico ou reflexo independente da vontade. A cada movimento, um segundo será relacionado.

Do experimental, em Pollock, à experiência em Mira, o gesto surge como processo, mas permanece presente e habita todo o trabalho: alcançar o discurso anterior a fala. No caso da artista, a espontaneidade do traço não é gerada por um gesto mecânico, mas pelo movimento que é resultado de todo envolvimento corpóreo e, também, mental no ato de sua realização:

(...) dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia da barriga. Deve brotar da ‘barriga’ e não simplesmente da mão.²¹⁹

A corporeidade da obra se faz desde a criação, no contato entre o corpo e a mente (espírito) da artista. As *escrituras* de Mira Schendel fazem ecoar a voz do sujeito, na letra inscrita e gravada pela mão da artista. Uma grafia que traz consigo a força do ato criador, presença visível de um gesto. Escrita que sabemos existir e que às vezes, a despeito de empreendermos a leitura, é palavra que não se entrega – um vocábulo funcionando de uma outra maneira. Tendo desenvolvido sua pesquisa de modo tão intenso, que em alguns momentos de sua obra restaria apenas sua *escrita-imagem*, ocupando toda a sala em suportes delgados de papel de arroz.

Para Nuno Ramos, “com o trabalho de Mira, o papel ganha aura inconfundível, já que ela não parece trabalhar sobre ele, mas dentro ou através dele.”²²⁰ O autor conta, ainda, que em uma de suas viagens, Mira lhe trouxe “um belo livro de Richard Long”, talvez ali tenha encontrado também a leveza

219 SCHENDEL, M. apud MARQUES, M. E. *Mira Schendel*, p.27.

220 RAMOS, N. In: SALZSTEIN, S. *Mira Schendel: No vazio do mundo*, p.245.



FIG66

Richard Long

A Line Made by Walking, 1967

dos gestos de inscrição na natureza – como em *A Line Made by Walking*, 1967 – tão essenciais quanto suas escrituras, fruto da busca por captar a experiência da “vida imediata”, aquilo que seria incomunicável, na “relativa imortalidade do signo.”²²¹

Com nossos sentidos impregnados pela *escrita-imagem* de Mira Schendel, aproximamo-nos dos gestos primeiros da realização de uma *escritura* que não é nem forma nem uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz”.²²² Vemos, então, que esta *caligrafia* não mais se atém ao plano da tela, recupera o processo que lhe deu a vida, numa *escritura* que atravessa o campo da obra eliminando os limites territoriais obra|ambiente, observador|participante, pintura|gravura, escultura| espaço.

221 SCHENDEL, M. In: SALZSTEIN, S. *No vazio do mundo*, p.256.

222 BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*, p.144.

Para Rodrigo Naves, na transitoriedade das escolhas que envolviam o fazer das *Monotipias*, de Mira Schendel, era como se o traço se apresentasse à artista como uma virtualidade, possível pela imprevisibilidade do contato com o papel: “...suas linhas pareciam nascer de dentro do papel, sem que um movimento externo o conduzisse.”²²³

É nessa relação entre sujeito-suporte, que compreendemos a noção de *escritura* de Derrida. No apagamento dos limites entre significante-significado, a corporeidade da escrita dá lugar ao incorpóreo da imagem, resgatando-nos a qualidade imagética da *palavra*.²²⁴

Ao aproximarmos escrita, grafia e gesto, podemos lembrar também Bachelard:

Outros sonhos nascem ainda quando, em vez de ler ou de falar, escrevemos como se escrevia outrora, no tempo em que estávamos na escola. No cuidado em fazer letra bonita, parece que nos deslocamos no interior das palavras. Uma letra nos espanta, nós a ouvimos mal ao lê-la, escutamo-la diversamente sob a pena atenta.”²²⁵

Motivados pela obra de Mira Schendel, somos desafiados a compreender a atuação do gesto de escrever e da *escritura* no âmbito das artes visuais na contemporaneidade. Ao apresentar diferentes traçados, ora letras e palavras noutra desenhos, linhas e formas, as *Monotipias* suscitam ainda uma reflexão sobre a origem da escrita. E para tal, é preciso recorrer a uma

223 NAVES, R. apud MARQUES, M. E. *Mira Schendel*, p.28.

224 Neste contexto, ao dizermos “palavra” não compreendemos aquela valorizada pelos estudos ocidentais da linguagem como um signo lingüístico (remissivo de um significado relativamente fixo), ou uma unidade “elementar e indecomponível” do significado e da voz. Aquela que seria originária, diretamente do “pensamento”, como *logos*, na relação com o sentido e a verdade, e em uma “significação natural e universal” que seria produzida com a fala, mas algo que se confunde com sua própria origem imaginal, antes de ser palavra.

225 BACHELARD, G. *A Poética do devaneio*, p.48.

definição de escrita que busque alcançar as raízes de seu significante, o que, nos aproxima sempre de sua referência à dimensão gráfica: gravar, grafar, cortar, arranhar, pintar, desenhar.²²⁶

Escritos publicados e inéditos sobre o trabalho de Schendel, tanto por Mario Schenberg como por Vilém Flusser, visam a esse aspecto de suas inscrições, sua condição fronteira, ou sua flutuação, entre estruturas significativas, sejam elas lingüísticas ou pictóricas.²²⁷

As grafias presentes nessas obras, que não contém palavras, foram designadas pela artista como *desenhos lineares* ou, ainda, *Arquiteturas*, variação da série denominada pelo amigo artista Paulo Figueiredo. Contudo, associadas a outras da série, desenho e escrita se confundem numa caligrafia única e pessoal. Como no *dripping* de Pollock, que apesar de não conter palavra alguma, guarda características de seu gesto, de sua *escritura*. A presença de uma caligrafia se faz, desse modo, pela cadeia de ações e movimentos que participam da obra de tal maneira que as telas não podem ser visualizadas sem que seja através do gesto que as produziu.

Essa *escrita-gesto*, que é também imagem, pertenceria, portanto, ao território da *escritura*, revelando-se como uma virtualidade imaginal. Possui autonomia nessa dimensão e poder de animar dinâmicas constituintes de idéias e manifestações com vocação à realização material.

226 REGO, C. M. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*, p.82.

227 WHITELEGG, I. *Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo*, p.175.

Conclusão

Em *A escrita do deus*, Borges fala do potencial imagético da palavra a partir da metáfora do deciframento necessário à libertação do cárcere. Tzinacan, o mago, se entrega à compreensão de uma escrita sagrada, que atravessaria gerações infindas na pele viva dos tigres. Apenas num relance do olhar, é possível o contato com suas formas. O animal habita a cela ao lado, mas, para a compreensão de sua escrita, faz-se necessário, ainda, o sonho e o devaneio. O vislumbre dessa linguagem indefinida, sem palavras, ilimitada, emerge na descoberta de catorze termos casuais que jamais serão pronunciados.

A escrita do deus se apresenta como grafia, matéria e transitoriedade. Possui vida, é ser atuante, uma escritura na qual suas palavras se abrem em inúmeras possibilidades poéticas. Não há decifração [im]possível, e Borges se esquivava do seu sentido final. Quem duvidará de sua contemporaneidade?

Palavra, escrita, escritura, potencial imagético das artes visuais na atualidade: produção e crítica, matéria e des-

matéria da criação. Compreendemos palavras e letras como pedras, amontoadas pelos artistas, rachadas, fragmentadas em significações. Atuantes, inscrevem-se e têm poder de inscrever: telas, peles, paredes, solos, territórios.

Como modo de representação, a *palavra-imagem* nesta pesquisa revelou-se como forma e matéria, meio pelo qual o artista explora seu potencial imagético para além das possibilidades verbais, de ideação e de texto. No processo que envolve a elaboração da obra, ele escreve palavra e letra assim como desenha, e podemos dizer, ao observarmos as *Monotipias* de Mira Schendel, nem ser mais possível distinguir essas duas ações unidas, portanto, no gesto do artista que realiza sua inscrição.

E não é somente pelo traço que a escrita origina e encerra a obra. No diálogo com os trabalhos abordados, encontramos diferentes atuações dessas inscrições que vão da presença de letras, palavras, frases, ao registro de movimento e (des)continuidade responsável pela aparição de uma escritura que remonta as origens da pintura e se faz compreender como presença do gesto escritural do artista.

Essa escrita reverbera diversas questões propostas pelos estudos da linguagem por não se contentar em ser mero registro da fala, permitindo-se em alguns momentos até negá-la. Age destituindo-na de seu significado, atribuindo-lhe novas significações, como as palavras líquidas de Edward Ruscha.

No exercício da língua, as artes visuais contribuem ao explorar conceitos e pensamentos sobre a linguagem no âmbito geral, experimentando no campo visual aquilo

que nos custaria perceber no campo das idéias. Por outro lado, não é mais possível distinguir o envolvimento do escritor daquele do artista contemporâneo, no tecer de uma *escritura* que produz seu próprio movimento criativo. Estes constroem e destroem sentidos, exploram as relações de significação para idealizar suas obras, ora como ciência e exatidão, ora como poesia e deleite.

Sem limites entre palavra e imagem, o artista recupera, ainda, da escrita, sua qualidade visual. A palavra como grafia é elemento que se expande em possibilidades, configurando seu papel, ao encontrar o sítio, a obra, no registro do gesto e das intenções artísticas.

Neste sentido, as obras de arte contribuem para essa reflexão por não permitirem que a escrita nelas incorporadas seja vista como um veículo “neutro” da fala, meio de representação “transparente” responsável por conduzir a “voz” do artista (aquele que fala) sem que seja por intermédio de sua forma material. Quando lemos um livro, ou outro objeto qualquer de leitura, muitas vezes não nos damos conta do desenho das letras, do modo como o texto é diagramado e, até mesmo de sua corporeidade. Ao lermos palavras pintadas em uma tela, uma colagem, gravura e até mesmo nas cópias fotostáticas de Joseph Kosuth, e nos inúmeros meios pelos quais a arte conceitual reproduziu suas idéias, nos é evidente sua materialidade. Talvez por se tratar de obras do território das artes visuais, torna-se um pouco mais claro para nós que vemos as palavras ao mesmo tempo em que as lemos, e a legenda nos confirma isso descrevendo com detalhes seus meios materiais. Sendo

assim mais provável percebermos que, sob a ótica de sua significação, a escrita não deve ser vista como um significante secundário ou significante do significante, mas como autônoma e independente da fala: “não há signo lingüístico antes da escritura.”²²⁸

Antes do século XX, o aspecto formal da escrita, e principalmente da letra, era valorizado nas imagens de capitulares medievais, nos livros manuscritos e em pinturas, vitrais e diversas outras representações da palavra divina. Mas, no momento de sua aparição em diferentes contextos, como quando se apresentam em sua plasticidade como figuras geometrizadas, no cubismo, onde não necessariamente estão associadas a objetos de leitura (códices, rolos, cartas) ou pronunciamentos, torna-se mais evidente sua atuação como imagem. A partir daí, uma mudança na sua forma de representação, como parte de uma cena de leitura que existia para ser lida, alcança autonomia no campo da visualidade até assumir o local da própria obra, em proposições da Arte Conceitual, de onde curiosamente seu aspecto plástico é então ignorado pelo artista em favor de sua ideação.

Por outro lado, ao se fundar em questões próprias à linguagem, é por meio da Arte Conceitual que se inaugura o debate em torno de sua forma como aspecto primordial da significação, como em *Language is not Transparent*, onde Mel Bochner aponta que a materialidade da linguagem não pode ser ignorada. Também neste sentido, Robert Smithson constrói seu caligrama, compara

228 DERRIDA, J. *Gramatologia*, p.17.

palavras com pedras e terra, dizendo residir neste seu modo de ver a linguagem (como conceito e matéria) a distância fundamental entre seu trabalho e dos outros artistas da Arte Conceitual. E, deste modo, ao assumir a materialidade da escrita, encontramos no gesto daquele que escreve o fenômeno que antecede sua aparição, o movimento fugaz e original anterior mesmo a sua materialização gráfica ou a ideação conceitual do artista.

A noção de *escritura* de Jacques Derrida auxilia nesse pensamento. O gesto do artista escrevente sugere novo diálogo na observação de seu envolvimento com o processo artístico. Deleite do olho que vê e da mão que escreve, a escritura pode ser vista como potência criadora, gesto e movimento que impulsiona o artista no caminho da sua produção. É responsável por dissolver limites: coisas reais|obra de arte; texto|imagem; significante|significado; escrita|fala. Traduz-se em gesto e movimento expandindo a obra para além do espaço. Uma escritura que recupera, assim, o envolvimento do artista no seu processo de criação.

Nessas diferentes manifestações, tangíveis e intangíveis, por meio das quais variadas questões foram propostas no presente trabalho, surge uma abordagem, para compreender a produção artística do momento *pós-histórico*, que instaura uma conversa com as obras, do ponto de vista da *palavra-imagem* nela inserida, tanto como exercício de uma escrita das idéias, a exemplo da Arte Conceitual e de Duchamp, quanto no âmbito da sua presença material, atuante como elemento criador nas artes visuais.

Entre estes diferentes aspectos da escrita que a pesquisa possa ter suscitado, desde as possibilidades semânticas da palavra às qualidades formais e originárias que a *escritura* nos revela, compreendemos ter realizado uma reflexão crítica, a partir do ponto de vista da presença da *palavra-imagem* na produção contemporânea, conciliável com o pensamento de Danto sobre a arte no período pós-histórico. Pois, ao dialogar com trabalhos como *Cicatriz* de Rosângela Rennó, é preciso estabelecer possibilidades críticas fora do âmbito exclusivo de sua aparência.

Sugerimos, ainda, ser possível, a partir de um diálogo franco com essas obras, compreender as distinções entre as formas de produção artística na arte moderna e no período *pós-histórico*, uma vez que, segundo Danto, nesta passagem, a estética materialista cede lugar a uma estética do significado, ruptura que pode ser estudada pela palavra, seu estatuto, os diferentes modos como interfere na obra de arte, elaborando uma crítica pertinente às problematizações deste momento, de modo a construir teorias que nos permitam entender as diversas questões ligadas à natureza da obra contemporânea (esta que é produzida no presente), sua importância e concepção.

Para além da presente pesquisa, muitas outras questões se fazem prementes quanto à participação do gesto e da escritura em inúmeras obras e processos artísticos. Sob este prisma, os cadernos e livros de artista constituem indispensável manifestação material de uma escritura, na qual, palavras permeiam desenhos, numa escrita-processo que reúne em suas páginas diversificadas formas de inscrição.

Do ponto de vista da história e crítica, a pesquisa antecipa debates futuros que poderão ser ampliados em diversas áreas da criação, nas quais encontramos hoje semelhante *performance* da palavra escrita, como as mídias digitais, o design gráfico, o cinema, o teatro, entre outros.

Fontes e Referências Bibliográficas

ALPHEN, Ernst Van. *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história*. In: **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 13, 2006. Pp.93-103.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. 4a ed.

_____. **Fragmentos de uma Póetica do Fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O Novo Espírito Científico*. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1974. Pp. 247-337.

_____. **A poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Aula. Aula Inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França.** São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. **O Prazer do Texto.** Coleção ELOS, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

BASBAUM, Ricardo (org) **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégicas.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATTCOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo : Perspectiva, 1975.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BIASS-FABIANI, Sophie. *Rosângela Rennó : mémoires réfléchies.* In: **Turbulences vídeo.** número 50. Clermont-Ferrand (França), janeiro/março de 2006, p.3-6.
Traduzido do francês por Anne-Marie Davée e lido em agosto de 2009, no site www.rosangelarenno.com.br

BOIS, Yve-Alain et al. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.** London: Thames & Hudson, 2004.

BOIS, Yve-Alain; JUNCOSA, Enrique; KRAUSS, Rosalind; MARSHALL, Richard D.; RICHARDSON, Brenda; SCHMIDHEINY, Stephan (prefácio). **Abstraction, gesture, écriture: Painting from the Daros Collection.** Zurich: Alesco AG, 1999.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'informe: mode d'emploi.** Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 8a edição. São Paulo: Globo, 1999.

_____. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 2001.

BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CAROLI, Flavio; Caramel, Luciano. **Testuale: le parole e le imagini**. Comune di Milano: Gabriele Mazotta, 1979.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Braque**. Rio de Janeiro: Maeght Editeur, 1994.

CHARTIER, Roger. *A leitura na idade do numérico*. In: **Vere-das**. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, nº 65, maio, 2001, pp. 26-31.

DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture**. Paris: Seuil, 1984.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *The "Original Creative Principle": Motherwell and Psychic Automatism*. In: **Philosophizing art: selected essays**. Califórnia: University Califórnia Press. 2001. Pp.13-38.

_____. *Pollock and the Drip*. In: **The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World**. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o sujeito**. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP, 1998.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva / Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel: do espiritual a corporeidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DRUCKER, Johanna. *The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm*. In: **Conceptual art: theory, myth, and practice**. Edição: Michael Corris. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DUARTE, Paulo Sergio. **Para reler o vermelho e o negro**. In: Rosângela Rennó, folder de exposição folder Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). **Às margens: a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DUVE, Thierry de. **Look: 100 years of contemporary art**. Ghent-Amsterdam : Ludion, 2001.

_____. *O novelo e o paradigma*. In: **Papel das Artes**. Rio de Janeiro, n.1, agosto de 2007. Tradução de trecho do ensaio Artefact, apresentado durante colóquio em Bruxelas, 1976.

_____. *Reflexões críticas: na cama com Madonna*. **Concinnitas**, ano 6, número 7, dezembro 2004, Pp.35-45.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea.** Editora Lisboa: Lisboa, 1989.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1992.

HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente.* In: **Rennó, Rosângela. Rosângela Rennó.** (Artistas da USP, 9). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo.* In: Kaplan E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo: Teorias e práticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Pp.25-44.

KEARNEY, Richard. **Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard (Problems of Modern European Thought).** London: Harper Collins Academic, 1991.

KOSUTH, Joseph. **Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990.** London: The MIT Press / Gabriele Guercio, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado.* In: **Arte & Ensaios.** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, 2008. Pp.128-137.

_____. *A fotografia como texto.* In: **O fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

- _____. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.** London: The MIT Press, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem.** Lisboa: Edições 70, 1999.
- LAGOA, Maria Beatriz da Rocha. **Forma transitiva: Poética de Paul Klee e Mira Schendel.** orientadora: Cecília Martins de Mello. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2004.
- LIPPARD, Lucy et al. **A Arte Pop.** Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. *The dematerialization of art.* In: **Conceptual art: a critical anthology.** Cambridge: The MIT Press, 1999.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos.** Seleção: Marilena de Souza Chauí. Tradução e notas: Marilena de Souza Chauí...[et. El.]. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Tangled Alphabets: Leon Ferrari and Mira Schendel**. New York: MoMA/Cosac Naify, 2009.
- REGO, Claudia de Moraes. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1997
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **Mira Schendel a forma volátil**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- _____. **Mira Schendel: No vazio do mundo**. São Paulo: Marca d'Água 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. **Words, script and pictures: semiotics of Visual Language**. New York: George Brazillier, 1996.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson, the collected writings**. Edição e introdução de Jack Flam. Londres, Los Angeles, Berkeley: University of Califórnia Press, 1996.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art**. Berkeley / Los Angeles / London: University of Califórnia Press, 1996.
- VENANCIO FILHO, Paulo. *A transparência misteriosa da explicação*. In: **Mira Schendel a forma volátil**. Apresentação Helena Severo, Vanda Mangia Klabin; texto Sônia Salzstein, Paulo Venancio Filho, Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

WHITELEGG, Isobel. *Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo*. In: FERREIRA, Gloria, BUENO, Guilherme, ASBURY, Michael, MACHADO, Milton (org.). **Arte & Ensaio: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, Edição Especial, 2007. Pp.171-185.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.