



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Lucenne Maria da Cruz Vizaco

Transversais contemporâneas em livros-de-artista

Rio de Janeiro
2009

Lucenne Maria da Cruz Vizaco

Transversais contemporâneas em livros-de-artista

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V864 Vizaco, Lucenne Maria da Cruz.
Transversais contemporâneas em livros-de-artista /
Lucenne Maria da Cruz Vizaco. – 2009.
87 f. : il.

Orientador: Roberto Corrêa dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Livros de artistas – Teses. 2. Arte – Filosofia – Séc. XXI
– Teses. 3. Escrita na arte – Teses. 4. Objeto (Estética) –
Teses. I. Santos, Roberto Corrêa dos. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 745

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Lucenne Maria da Cruz Vizaco

Transversais contemporâneas em livros-de-artista

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 26 de março de 2009

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dra. Leila Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2009

para meus filhos

em agradecimento

ao Altíssimo pelo dom da vida; ao amor da família, minha morada existencial; ao professor Roberto Corrêa dos Santos, meu orientador, o justo par, pelas aulas esplêndidas – pequenas epifanias em meu coração, muito obrigada; à professora Leila Danziger pela generosa delicadeza em estar aqui e em outras horas que a você, Leila, recorri; ao professor Alberto Pucheu que, mesmo à distância, admiro em silêncio, assim é o animal cuja imagem nos aproxima – o rinoceronte; à professora Malu Fattoreli por me acompanhar com elegância; aos adoráveis amigos da EBA; ao meu irmão que me ensinou que a alegria e a coragem é saúde para a vida toda.

Quando se dança, é preciso suportar as pressões ao máximo no início, envolve-se o movimento com toda essa energia acumulada - por fim, é possível elevar-se.

Kazuo Ohno

RESUMO

VIZACO, Lucenne Maria da Cruz. *Transversais contemporâneas em livros-de-artista*. 2009. 87 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

A estrutura da dissertação é erguida pelas noções de escrita, corpo e plasticidade que constituem o objeto de estudo e reflexão: livro-de-artista. Os capítulos compreendem exercícios que especulam – em transversais – obras próprias e de outros artistas que veiculam a sua produção àqueles conceitos e às linhas de força que configuram o trabalho com o livro em suas diversas naturezas na arte contemporânea. O livro coloca em linguagem uma teoria de artista.

Palavras-chave: Livro-de-artista. Escritura. Teoria da arte. Arte contemporânea.

RÉSUMÉ

L'structure de la dissertation est bâtie par les notions d'écriture, corps et plasticité qui constituent l'objet d'étude et réflexion: livre d'artiste. Les chapitres comprennent des exercices que spéculent – en transversaux – des propres œuvres de l'auteur et d'autres artistes qui diffusent leur production auxquelles concepts et aux lignes de force qui représente le travail avec le livre dans ses divers natures dans l'art contemporaine. Le livre met en langage une théorie d'artist.

Mots clé: Livre d'artiste. Écriture. Théorie de l'art. Art contemporaine.

SUMÁRIO

1	PREMISSA	9
2	EXERCÍCIOS	15
2.1	O corpo	17
2.2	A escrita	23
2.3	O peso	32
2.4	A plasticidade	39
2.5	O tempo	43
3	REFLEXÕES SOBRE LIVROS-DE-ARTISTA	50
4	AÇÃO PLÁSTICA DA DISSERTAÇÃO	64
4.1	Papéis colados	67
5	LIMITE	72
6	NOTAS	73
	REFERÊNCIAS	81

1 premissa

do Lat. praemissa

cada uma das duas proposições, maior e menor, de um argumento;

fato ou princípio que serve de base a um raciocínio ou a um estudo.

Ao passo do tempo, experimentei uma ausência, não a ausência que é falta ou desuso e sim um estado de mundo ancorado na casa, no dentro, na obra da criação. Somos cinco. O de fora, um. A gente se juntava ao redor da mesa. Encontrar esse uno que sempre fomos na vida que nos demos tornou-se a minha senha particular que, convertida em palavra (penso nela sem um sentido verbal) escrita e em corpo têxtil, me aproximasse do campo indelimitado da arte. Premissa é uma espécie de caderneta de apontamentos, um pequeno memorial aberto, os princípios do tecido de sentidos que me constitui neste lugar.

Voltei à universidade um pouco antes do tempo em que os animais velhos e silenciosos – os rinocerontes, [...] *como os elefantes, que, portanto, antecipam abalos sísmicos ainda imperceptíveis aos homens*¹ – se retiram para morrer. Serei um deles. Um fato me foi dado a ver do porquê estar aqui a escrever: disseram-nos no Departamento de História e Teoria da Arte que um professor, vindo da UFRJ, acabara de passar no concurso público para o Instituto de Artes da Uerj e que daria aulas para a nossa turma: Roberto Corrêa dos Santos. Esperei por um senhor de calça cinza, camisa branca, uma pasta preta. Um homem *pop* entrou na sala, revirou os conceitos, arrastou a cátedra e as carteiras, expôs o conhecimento em espirais; não bastasse o fervor, ministrava aulas sem descanso. Parecia ter uma respiração a mais. Entreguei-lhe, com pudor, o trabalho final junto de um rabisco feito por mim.

Pouco a pouco, bem lentamente, tornamo-nos amigos. Somos amigos. Um dia, passou-me às mãos (dentro de um envelope pardo) um texto seu dizendo que gostaria que eu fizesse algo (ou devolvesse): o transformasse em criação plástica, livremente. Sabia eu que o texto era obra mesmo antes de tê-lo entre as mãos. Um tempo depois, mostrei-lhe em projeto: um pequeno caderno branco, um *artefato*, lá dentro pautas em pinceladas de nanquim, um esboço do que já estava guardado desde sempre na escrita: notações musicais assimétricas, atonais e um cálculo preciso entre o texto e a minha vontade de arte. Fizemos o livro. Um dos primeiros. O traçado da construção é a divisão silenciosa de pequenas utopias que se comprometem com o dia a dia, o um a um.

– Que *contradições* há no termo *utopia*²?

Lugares. Do grego *atopia* ou, *não + tópos, lugar + ia, condição, estado físico, ou: de nenhum lugar*. Se, para designar um lugar incomum ou o não-lugar-único, os gregos escolhem a palavra que nomeia um lugar que não existe, como (e que sentidos outros se somaram?) ela tangenciou a curva dos tempos até o princípio do século XXI? Uma nova concepção utópica instala-se no estúdio – uma pequena ilha – do artista que, não apenas produz trabalhos de arte, mas que abre um espaço de discussão artística, um lugar de relações possíveis entre outras pequenas ilhas, inúmeras pulsões no mundo que está no gozo de todas as suas posses.

Fragmentos.

Na literatura, o escritor inglês Thomas More atualizando a *República*, de Platão, propôs a *Ilha de Utopia* (1516), uma comuna ideal perfeita, um modelo de Estado nuclear à parte dos outros povoados. Para a Renascença, Tomazo Campanella escreve a *Cidade do Sol*, uma terra aristocrática, mas igualitária. Com a Revolução Industrial, um novo sentido sociológico de utopia: as *falanges* de Charles Fourier seriam as comunidades cooperativas, os edifícios comuns. *Imagine*³, de John Lennon, abraça a idéia de concretizar a letra da música num lugar – *Nutopia* – em que cada um poderia escolher o seu modo de vida. Mitos? Talvez espaços planos.

A noção de utopia como um *tópos* que não é uno, que percebe o espaço com diversos lugares de atenção, é amplificada pelo seu teor crítico e, ao mesmo tempo, instrumento para a ação transformadora. Neste entroncamento estão os sentidos, o sentido das coisas. A arte. E qual a relação entre a obra de arte e a base do conceito de utopia? Articular o tema com o campo da arte significa estendê-lo para além da Bienal de Veneza de 2003⁴, compreender um pouco mais as gorduras, os feltros, os delicados desenhos (lembra?) da obra de Joseph Beuys; perambular na pintura de Henri Matisse – *Le bonheur de vivre*⁵ – a alegria está ali, no espaço suspenso da vida: a Arcádia dançante; significa resistir às mortes da arte, às tábuas de valores, às próprias utopias.

Trazer para o teto do texto o pensamento grego que entende utopia como um lugar, o lugar possível do real presente, o das permutas e partilhas do sensível é o propósito desta escrita. Escrever é forçar o limite das coisas, da sintaxe, da linguagem. Deleuze diz que o limite das palavras pode-se exprimir de várias maneiras: o limite tanto separa a linguagem do silêncio como da música e que separa de algo que seria *o pior doloroso*⁶. Não estaria ele falando dessa mesma fresta que os gregos nomearam utopia e que o pensamento moderno retoma, restaura essa ponte, supera a apropriação?

Abro um caderno para dissertar.

Devo tomar uma certa distância (qual?) do afeto para acercar-me do corpo dissertativo da escrita. Meu projeto de Mestrado em Artes visa ao estudo do corpo (suporte, lousa que permite muitos escritos) e da escrita (tessitura das coisas do mundo) na arte, agregando a eles os exames de obras que articulem um discurso artístico ao espaço das relações com outros campos de saber, onde possam ser analisadas as similaridades e dessimetrias que levantam as questões da arte e da cultura na contemporaneidade. O pensamento artístico é o que põe as coisas, dispõe, oferece-se, questiona o seu próprio trabalho. No dicionário⁷, a palavra tese – do Lat. *these* < Gr. *thésis*, *ato de pôr* – em obra – traduz por propósitos de trabalhos a serem defendidos, por neles estarem contidos esforços – teoria e trabalho – em direção a uma energia ou potência capaz de operar, de produzir. A produção é o hábito dos artistas. Esse ofício é concreto.

Concreto é o espírito da utopia para Ernst Bloch, o compromisso radical com o seu tempo na Alemanha do Kaiser, pós Primeira Grande Guerra Mundial. Revolta e esperança. *Eu sou, nós somos*. Quer afirmar – vem da tradição judaica – que os modos de existência completos partem de um projeto messiânico que retoma o punho da vida e seus fins. A natureza desse princípio é ética, política e estética e a ação transformadora do homem é o mergulho vertical em si mesmo, a percepção do que está no mundo e o resgate de uma herança ainda intacta. O sonho diurno, desperto, a utopia concreta de Bloch. Ele nomeou isso de o *ainda-não-consciente*, o que ainda não se tornou, mas é um lugar possível – um tópos – na vida concreta, a intuição do que está latente, por fazer. Um trabalho e tanto. As marcas da vida, num objeto artístico, teriam para o pensador alemão uma linha infinita (para frente e para trás) que correspondesse aos sentidos, aos modos de existência no presente. Assim, posso retomar seu pensamento como um corredor ensolarado, sua idéia utópica de chegar ao conhecimento percorrendo as pequenas coisas, os fragmentos, seu conceito de ornamento (uma forma interior nova, não é decoração) como um luxo necessário da alma. Um Bem.

Que não se fecha em um círculo. Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, defende a tese que há heterotopos⁸ (um lugar não-uno) na linguagem a partir de uma investigação num texto de Borges⁹ que inquieta as relações estratificadas das palavras e das coisas, abala as estruturas do Mesmo e do Outro. Foucault procura um solo sem chão – heterogêneo e estriado, busca pequenas ordens entre ilhas dispersas. Arquipélagos. O mundo se experimenta em uma *rua de mão muitas*¹⁰. No todo e na multiplicidade. A ordem é aquilo em que as coisas se apresentam sob o crivo do olhar, desprendem-se dos códigos primários, desejam flunar. De Foucault, busco essa descida nas estruturas das obras que estudo, as relações externas (*¹¹o dentro-fora luminoso) com outros objetos, os afetos incoerentes e múltiplos. Você estabelece transversais de saber (linguagem), de poder (força), de outra história, de uma outra teoria que compreende os desvios e os fragmentos no campo da ordem muda das coisas. Das coisas da vida que se impactam e se contaminam. Existem, nas brechas, as moléculas de resistência que remontam amiúde – passam do ponto

ao ponto, um tornando luminoso o outro – a outra respiração das coisas da Terra: a arte.

Lanço mão do *narrador*¹² de Benjamin para expor o trabalho e acresço a ele um lugar: a estação de trem. Não como um ponto de espera e sim um local onde se está voltado para o impulso do movimento e para a afluência e mudança de posições no espaço em um largo espaço de tempo. O fundo desse quadro – o tratado – é um campo minado.

Um fio interno descostura os pedaços de uma coisa inteira, nos quais se distingue um campo de interesse, para dar conta provisória da dissertação, enquanto um outro resiste, constrói, obra. É essa a idéia do trabalho que faço: miúdos fragmentos, pequenos mundos. Panoramas. Recôncavos inquietos, lugares de pulsões extremas, flancos de resistência onde a vida acontece – nas *passagens*¹³. Walter Benjamin interessa-se pelas passagens de Paris, justamente no seu declínio, ali onde a figura do *flâneur* – em Baudelaire – tinha lhe dado o charme da Modernidade. Tomo por empréstimo seu discurso por ter construído numa língua única o **seunosso* reconhecimento individual em relação a passagens de um registro a outro, por perceber que há constelações em pequenos sistemas e espaçamentos entre os trechos preenchidos de acontecimentos. Aberturas. Talvez Benjamin tenha se constituído ele mesmo numa passagem, no sentido mais forte do que somos neste mundo: corpos textuais que se consomem nas galerias, que não se esquivam dos esbarrões, que criam um arcabouço para estar no fluxo da história. Como esses objetos existenciais do passado chegam ao presente e, ainda, de que modo esses tacos soltos anunciam – sem solucionar – o futuro? Tais vividos são acervos, **cápsulas de entendimento*, chips, pequenos circuitos, alimentos (todos: o filosófico, o cultural com suas trombozes de afetos, o político, o histórico, o sexual etc.) que requerem a memória, incluindo o esquecer, pois nele estão os desvãos, aí estão as obras.

No *Quarto de Vanda* (2000), filme do cineasta português Pedro Costa, um moço e uma rapariga (Vanda) de uns trinta anos por fazer estão sentados nos pés da cama. Ele se queixa de um mal: falta 'd'ar'. Ela vai buscar um canudo cheio de medicamentos e dá amostras e prescreve os horários como em um posto médico

(melhor: ali há amor, porque amor não faz mal). Uma drogaria em domicílio ela tem. Fuma. Por agrado e paga, ele dá-lhe rosas vermelhas, – de plástico!, diz ela e as deita entre as cobertas. Na tela, atravessam questões semelhantes às de Paris levada a cabo por Haussmann no século XIX: do soterramento da arquitetura, abrem-se estrias e mecanismos nas gentes de tais passagens, reconstrói-se com o mesmo material de demolição a utopia positiva – o hábito contemporâneo de dar existência à vida.

2 exercícios

O fabrico de diminutas utopias: um hábito contemporâneo.

Trato os livros como corpos textuais. O que vem a ser um corpo? Não somente o encaixe de ossos e de carnes, mas também uma porção ilimitada de matéria ou de coisas; a parte principal de um livro: o corpo do texto e o coração da escrita; o núcleo central de certos objetos, o corpo da nave espacial copulou a estação em órbita, por exemplo; o registro de objetos no céu: as estrelas, os planetas, os cometas são corpos celestes; o corpo de Deus, o pão da eucaristia; o indivíduo, a separação de corpos; uma corporação; o corpo da infantaria: os soldados pertencentes a uma arma; o corpo de baile; os corpos cavernosos; um corpo estranho, uma farpa. Talvez uma cidade possa ser reconhecida como um corpo por pertencer a esse arquivo material e imaterial de fatos e objetos e ainda por estar sob a forma de livro. De um livro de cabeceira a ser lido do lado de fora da casa. As ruas que passam por becos, monumentos, cemitérios, arranha-céus, teatros, as ruas escrevem traços transversais sobre escombros e galerias subterrâneas.

As origens do livro encontram-se nas tabuinhas de argila da Antigüidade antes mesmo do papiro, das fibras vegetais e dos tecidos. No barro cozido – os primeiros livros – eram inscritos fatos, códigos, idéias, heranças e usos. A natureza do livro sempre foi a de um objeto móvel, a de uma superfície que acolhe a língua, os signos plásticos, o lugar das migrações, o bem que se transporta para certas culturas iconoclastas. Um pequeno livro¹⁴ curvo torneado em um mastro de madeira como se fosse uma fita de seda enrolada em um carretel esteve aqui no CCBB¹⁵ na sala destinada ao mundo – **o seu escuro e seu bem pouco, seu secreto, seu religioso* – judaico dentro da exposição *Lusa – a matriz portuguesa*. O Livro. O cavalete que carrega as visões de mundo, os conteúdos da vida. A reunião de folhas ou de tecidos ou de coisas, cosidas, enfeixadas ou montadas podem ser lidas como um livro (manuseável, com forma entendida e interpretada em função de valores plásticos) e como cânon cultural (conteúdo entendido e interpretado em função de

valores semânticos). As duas maneiras podem amalgamar-se como um conjunto orgânico – texto e arte – ou apenas como um conjunto textual onde a mensagem escrita vem em primeiro lugar: um livro de matemática, a exemplo. O propósito do meu trabalho imbrica com a forma anterior: o fabrico de objetos textuais instaurando outras concepções de corporeidades e grafias, outro lugar da escrita e da inscrição do corpo (estrutura móvel reescrita a cada leitura). E o que vem a ser um livro de artista? Um projeto que excede a forma dando à narrativa o aporte de uma ação plástica e autoral. E mais, um objeto que *nos afeta como um desastre*¹⁶ e nele pensei por um bom tempo: *Balada*, de Nuno Ramos.

Da ínfima parte à mais alta, a construção do livro que trabalho remonta à questão do escasso, a miúdo, do que deixamos para trás, o pouco que fica, do que se tem à mão sem sair do duomo, do precário, do quase nada que se avizinha à tese do vazio, do silêncio. Resíduos. Desde muito cedo, aprendi o valor da despensa: eduquei-me a tirar de apenas duas cebolas um aristocrático creme para as noites de inverno. Albert Camus declarou, ao receber o prêmio da Academia Real da Suécia¹⁷, que, quando moleque, possuía um único par de sapatos e, com o intuito de gastar menos sola, procurava poupar os pés nos campos empoeirados, jogando como goleiro. Bancos. Também de um número limitado de notas musicais e letras dos alfabetos geram-se infinitas combinações, traços, sentidos.

2.1 o corpo

A novidade do nosso trabalho deriva do fato de que nos afastamos das simples preocupações humanas particulares, em direção ao mundo e à sociedade da qual todos nós fazemos parte.¹⁸

John Cage

Esse tom de partilha entre dois artistas pontua o texto de John Cage¹⁹ que faz uma leitura fraterna da obra de Jasper Johns. É um texto de amigo; uma narrativa fragmentada e intimista; uma conversa entrecortada de histórias e teorias; uma escrita amorosa. Elegante. E agradece: *Que felicidade viver no mesmo tempo em que ele vive*. Na varanda, na casa de Edisto²⁰, os dois ouvem *rock'n'roll*.

Desse texto nasceu a idéia primeira do livro *Perdão, Caio (Assinado e Datado) carta-a-quem-escreva*, a partir daqueles escritos que me foram entregues pelo professor Roberto dentro de um envelope de papel *Kraft*. Ao ver o texto pela primeira vez, imaginei-o em pautas, respirações atonais, acordes de silêncios e ruídos, as letras planas como as notas de Cage, a escrita em uma partitura. Onde John Cage e Jasper Johns colocam as notas musicais e as listras das bandeiras? Então, os assuntos seriam menos importantes do que a estrutura que os escora? Não estou certa. Tenho em mãos pura poesia. Estrutura.

John Cage situa o momento em que vivem: o trânsito entre o expressionismo abstrato, seu esgotamento como proposta e o rumo que a linguagem da arte tomaria, que investigações perturbavam os artistas e como Jasper Johns é afetado e responde a esse impasse. Para ele, a discussão da pintura nos anos 60 não é mais a expressão do sujeito, mas a própria história da pintura e o lugar da arte. Coloca em xeque a arte abstrata para falar do objeto artístico, da obra que discute a arte com ela mesma. Ainda que o objeto artístico fosse uma imagem – bandeira, alvos – desgastada publicamente, Jasper Johns se apropria de um signo para apresentar

uma estrutura, uma outra interface da arte. O assunto não importa, mas a discussão acerca do lugar que o artista põe suas assertivas e dúvidas sobre a pintura. Johns, assim como Cage, é um extremo observador das coisas do mundo. A identidade entre a música de Cage e a pintura de Johns se dá no campo das montagens dos sons e das coisas do cotidiano. O amigo tem uma percepção inteligente do processo em arte a que Johns está comprometido – o que é pintar e para quê? É uma reflexão sobre a pintura na História da Arte e as questões que ela traz na dobra entre a arte abstrata e a arte pop americana.

O que vem antes do projeto de uma obra é uma estrutura? Houve um pequeno protótipo do que seria o projeto do livro: algumas (umas três ou quatro) folhas brancas retangulares com poucas pautas (linhas) assimétricas feitas a nanquim e presas na lateral com duas argolas de metal simulando um caderno. Atrás, um bilhete a lápis. Dei-lhes (a este a ao projeto seguinte) um prenome: *pressentimento*, posto que foram lugares de criação e de preparo do canteiro de obra. O segundo – é tudo um só movimento – reproduz em linhas toda a escritura do poeta; traceja à mão o andaime operário; aloja as pautas em terrenos próprios, enumerados um a um. É bom que esteja pronto o alicerce.

Volto a pensar em estruturas e colocar tudo no papel (colocar no papel, a meu ver, é não apenas construir, mas, como na planta do engenheiro e do mestre-de-obras, aprender a ver em 3D), visualizar o livro ainda-não-objeto. Assim procedeu Filippo Brunelleschi, o arquiteto renascentista, para certificar-se que o *duomo*²¹ da Catedral de Santa Maria del Fiore (1430-33), em Florença, não fosse desabar tal a grandeza da cúpula suspensa, tamanho era o diâmetro entre o vão central da abóbada (o vazio), aquele espaço onde o ar se acotovela o tempo todo. Brunelleschi estudou as proporções matemáticas no papel; transformou a arquitetura vernacular em um sistema estrutural preciso; sondou os contrafortes invisíveis da obra, aqueles que só aparecem nos estudos, nos mapas, nas cartas náuticas, mas que não os vemos nas edificações nem nos relevos nem nos oceanos. Estruturas. Os artistas constroem estruturas? São riscos inadiáveis. E o monumento está lá, maior do que a basílica, a primeira grande curvatura côncava, a primavera da arquitetura no Ocidente. Justo na Toscana de Giotto, Michelangelo, Dante, Maquiavel.

Estudos: do croqui à disposição espacial no livro, o cálculo se prova estável [em contas justas entre poemas (linhas) e vãos livres (espaços)] para que os ossos se encaixem no corpo, que as carnes não sofram edemas, nem as juntas se trinquem por desajuste. Havia os Rabiscos. Marcamos um encontro no *Modern Sound*. Levei-lhe o projeto original do livro e uma flor, ele deu-me um belo prato verde. Guardados. No lugar da escrita, linhas largas e irregulares; à esquerda, a ordenação numérica caótica linha por linha: havia uma ordem desordenada, bastava procurar. Para encadernar, um fino arame de cobre em espiral. Esses fios avermelhados são de outros usos, conduzem energia, eletricidade, mas, se cortados, interrompem-na, ou essa propriedade de conduzir algo permanece indo e vindo (como quando a lagartixa perde parte do rabo) por entre os furos do papel, a recolher e a expulsar tal força? Voltei duas vezes à Exposição *Lygia Pape – T teia 1/C²²*, no Paço Imperial | RJ | 2002, para ver essa instalação que tomava conta de um enorme salão: fios de cobre esticados do teto ao chão, milhares, em composição de luz e luz, diagonais múltiplas de linhas que não são urdiduras moles, é preciso se mover em direção à luz. Os pontos se cruzam em algum ponto desse trajeto. Certamente, a artista pensava em estruturas.

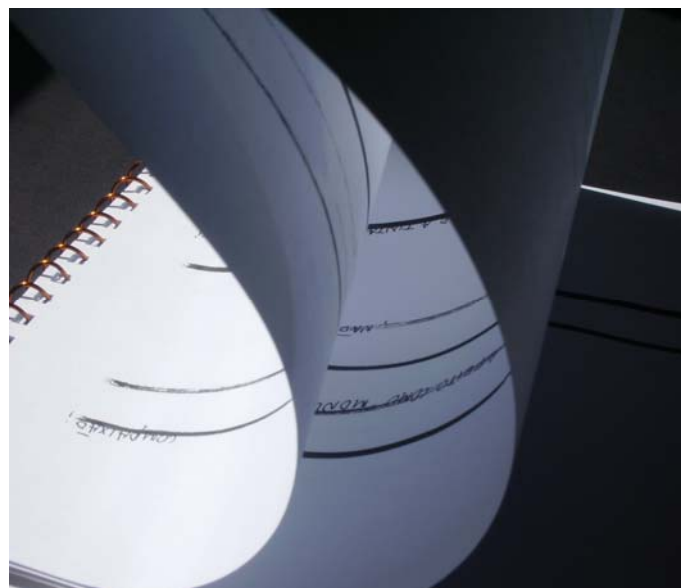
Perdão, Caio. Caio²³ – escritor da década de 70, do *underground* paulista, um mito desses anos do amor livre, foi morar com Hilda, a Hilst²⁴, em um sítio em Campinas, interior de São Paulo. Escreveu um livro: *Limite Branco*, quando ainda era muito jovem e, vinte e cinco anos depois o reescreve, conserta e publica. Jorge Luis Borges, o escritor argentino (assinado *Pierre Menard, o autor de Quixote*), num ato ousado e de admirável canibalismo, copia D. Quixote de Cervantes em *O fazedor*. O que há de equivalente e de oposto nesses dois gestos únicos? Uma questão (de quem escreve?) é polir, a outra é envelhecer. O que é envelhecer? Falar sozinho. O que fazemos com os sintomas que herdamos? Com o tempo, joga-se fora o que fomos|fizemos ou|e, ingenuamente, afirma-se que não podemos entardecer, que se deve usar a mesma carteira de identidade de adolescente e|ou assume-se que somos incapazes de crescer, que podemos vir a ser novos de novo. Ele, Caio, espelho nosso? Somos póstumos.

* *o aceitável do agora – suportar-se sangrado por um advérbio;*

Branco. O papel, quietamente em estado (im)puro deixa-se sulcar pela tinta negra de uma única linha horizontal da primeira capa. No Japão, ainda hoje se mantém uma relação estreita entre o homem e o papel: para ser branco, as longas fibras do *washi*²⁵ devem *ser* lavadas com as geladas águas do inverno e colocadas sobre a neve para secarem ao sol²⁶. Papel sempre faz lembrar as lonjuras do Oriente. O livro é dado a ver em raros exemplares únicos de 17 x 30 cm; as roupas (as convenções) estão por baixo, mas por que encobrir e esclarecer o trabalho do olhar se vai atravessá-lo a nado?

Sim, na idéia de uma seqüência lógica, de estrofes ou pautas simétricas, não se pode confiar desde o princípio. Entretanto, as quatro longas horizontais que abrem o texto colocam os dormentes sobre os quais toda a escrita irá verter, sem descarrilar.

Tocar e ouvir uma música de vanguarda requer um bom esquecimento da esperada próxima nota, do refinamento comportado dos concertos. Não que sejam monótonos, mas o inesperado acorde liberta o doce marginal dos sérios conservatórios, prepara o trapézio para o salto e é a vertigem do primeiro abismo. Pudera ser qualquer livro esse vôo. Deveras branco é *Perdão, Caio*. Sob a clave da geométrica escrita, os sustenidos e os bemóis tocam o papel branco como se música não fossem, apenas silêncios. E por serem, não precisam de números que anunciem as páginas, nem lugares certos que confinem as linhas em celas quanto ao tamanho ou à ordem. Nasceram sem. As margens, elas-sim, têm uma distância calculada a partir do centro, para a esquerda e para a direita, para que as bordas da escrita desobedeçam às ferramentas dos programas gráficos dos ordenadores. Marés.



Lucenne Cruz, 2005
Construção do livro *Perdão Caio (Assinado e Datado) carta-a-quem-escreva*,
de Roberto Corrêa dos Santos, 2005
Fonte: arquivo pessoal

* *como obter o miúdo, o suficiente – o mínimo de expressão viva;*

Pausas longas. Espaços em si sideram os poemas e os vazios criados, a subtração aditiva, o desaparecimento da escrita e, ainda assim, há o rastro que é o do existir apagado, a fresta por onde se olha o real possível, mas o que se quer mesmo são as inscrições do corpo que as converteu em escriptura. John Cage, na peça *4'33"*, desejava que a platéia ouvisse os sons do mundo, fizesse parte deles, da natureza sonora das coisas simples da vida, dos intervalos entre elas. Isso (esses ruídos), ele pressentia no alpendre da casa de Jasper Johns, em Edisto, sem prestar atenção na letra da música. Esse agir necessita de repetições. Um exercício oriental de paciência, o retiro espiritual até a dispersão do corpo em relação ao texto. *Perdão, Caio*, o alvo livro, ao contrário, buscou a oclusão entre a forma e o conteúdo, mesmo sabendo-se que se fez de amálgamas de outras ligas e de elementos simples que não podem se decompor: que não é outro senão a mesma coisa.

* *conquistar a pobreza enfim – a data;*

Breves e semínimas a seu tempo justo, o debruçar das linhas e dos entremeios, uns adiante dos outros, em desalinho, o que significa um tempo vivo, o avanço incerto, a força dos desvios esbarrando na velha ordem. E assim é a insurreição da linha – índice do desenho – que mobiliza o corpo da escrita e do escritor, (entre)abre, de uma vez por todas, como Antonin Artaud dita em um texto, *uma passagem através de um muro de ferro invisível*. Para se chegar a isso (o desenhar) *deve-se minar esse muro e atravessá-lo com o auxílio de uma lima, lentamente e com paciência, a meu ver*²⁷. O batente. Resta pavimentar as duas últimas páginas: o lugar do rebatimento da palavra em rastro, do pensamento em imagem da escrita, um carimbo de nós mesmos.

2.2 a escrita

[...] *feito em ouro fuso em fogo*²⁸

Michelangelo Buonarroti

A grafia da palavra é o *midium* sobre o já edificado. O traço autográfico é a caligrafia – a repetição em si²⁹ – de uma escrita consumada em obra: *Talvez Roland Barthes em Teclas: Notações de Teoria da Arte*³⁰. A anterioridade. Isto é, o Ovo. E que não deixa de ser o que se perpetua. Torno a reproduzir fielmente o texto que bate em teclas tocadas em clave alta por Roland Barthes que foram trazidas à tona pela caneta – qual um bisturi – de Michel Foucault e esquartejadas por Nietzsche cuja obra remonta aos tratados gregos e estes aos tempos homéricos. É como se nós, nos conhecêssemos de antigamente e, pela escrita, adentrássemos o esôfago da história do Homem e déssemos direto na farmácia de Platão³¹ e, pela letra – a morte da memória dita que é a não-presença do homem –, saboreássemos a cura ilusória da escrit[ur]a como jogo, o mais nobre jogo.

Pôr em escrito. Mas, o quê? Repetir sem saber seria como se eu contasse uma fábula há vários séculos e os mitos dessa alegoria estivessem sempre alheios à estória, por breve empréstimo ou obrigação profissional. Sim, não sei se, ao copiar infinitas vezes o mesmo livro, eu também não estaria mudando a natureza permanente do livro? A obra.

Ser e permanecer escrita. Um rastro iluminado no papel tinto de magenta se sobressai em ato de plágio consentido e quase íntimo com o livro intacto e esse gesto torna para trás o que a tipografia deixou em volumes e precipícios: a escrita.

Os trechos de luz são os emaranhados de linhas douradas a reerguer o tecido escrito em vermelho sobre um fundo também vermelho, um tom acima. Saiu do prelo³² como se saísse de uma adega de vinhos cultivados no tempo: depositou-se no fundo uma borra (palimpsestos cristalinos) e, se raspado novamente o depósito da escrita, ela retornava ao ponto de onde partiu: a palavra. Fui raspando. Perdi a conta de quantas vezes reescrevi o mesmo texto sem mais compreendê-lo, sem sequer sentir o calo que se formava no maior-de-todos. Costumo trabalhar à noite – as coisas estão um pouco úmidas e as sombras mais quietas –, e de quando em quando Ana Luiza – a filha, meu pequeno milagre – lê para mim *Écrire*³³, de Marguerite Duras. Presto toda a minha atenção: *Escrever*, para ela, é *solitude essencial*, são quietudes, uma solidão contruída dentro da casa, cavado um nicho sem sentimentos, só deveres. E porque lhe falta sentidos, lhe é natural o sentido puro, a pureza do excesso. Pode-se caminhar em toda a extensão desse lugar despovoado – a *solitude* – e escrever. Ergui para mim esse buraco descampado no dever da reescrita como ela é: corpo e (re)pensamento. Em silêncio amanhece.

Vermelhos.

Em quatro meios corpóreos, os livros. Um, a **formapura*, o quadrado tinto de rubi bruto que, se aproximado da luz, mostra o seu trabalho de marchetaria em cada um dos caracteres do alfabeto, como embutiu cada letra no encaixe exato para que o mosaico de palavras rubras assentasse no corpo de corpo inteiro. Eis lugares bons de cavas. Este um, construído todo-ele em monocromias de vermelho da china, é a parte invisível do outro-aquele (o segundo e os outros livros) tão visível quanto o sol; é intransitivo na maneira de existir como (pre)texto de um valor em si e não em ato de representar; é a proa de ancoragem dos outros unos imprevisíveis; é cor e impressão que as diferentes variedades e comprimentos de luz registram em nossos órgãos. Cor enquanto discurso, teoria que, na Pintura, tem uma grande carga histórica: dos panejamentos vermelhos de Rubens ao *L'Atelier Rouge* de Matisse, a matéria que dá a cor do vermelho carrega comoção, põe em motim a superfície e a musculatura interna do trabalho.

Iluminuras.

De grafias ensolaradas, de fios de luz que tocam os fios terra do texto, de relevos dourados sobrescritos afogeados, escritos antes de serem lidos³⁴. De artérias. À mão, procurei iluminar os silêncios e as noites do papel tinto, empreguei os terminais do meu corpo no trabalho de caligrafar sem quase descontinuar³⁵ jamais, contornei os becos sem saída, saltei pontes, vadiei a pé pelos subúrbios da obra, pensei até em dar uma conferência³⁶, andei perdida quando não, sentinela. Cheguei a fazer *viagens imóveis*, andei a confundir-me com o autor real, eu – leitor e performer – deveria, na escrita, ser a tecla suplementar, a que faz sangrar a escrita na geografia do texto? Preciso de um lugar periférico para olhar a palavra na prancha de desenho, para ter a cadência do gesto único, pesar a tinta pois não há canaletas de escoamento nas margens, matar o tigre³⁷. Confio em nossas forças secretas até encontrar a corda vibratória da escrita corporal, irrepitível.

Salmos

O terceiro da série desses missais é a transcrição aparente da ficha catalográfica, do ISBN, a autoria e a dedicatória, apesar do corpo manter-se em parte invisível como no primeiro, transvalorado somente para ser acolhido como livro pelo circuito editorial. Neles, a maior importância é dedicada aos aparatos formais da impressão e circulação, ao registro público. A quem importa?

Exalações.

Da fusão dos sedimentos impressos elevados à potência, o forro da escrita se encontra com todas as suas valências³⁸ ocupadas, o expoente da matéria e das virtualidades plásticas a um ponto tal de saturação que o objeto-escrita torna-se uma armação de grafias encruzadas com intervalos maiores ou menores e destinada a vedar e resguardar um lugar: o da palavra. Já não mais legível como vocábulo e promessa verbal, mas sem faltar a ela. Comprimi nossos corpos saturados de grafite, pastel seco, *sangüine*, nanquim, têmpera, pigmentos minerais e óleos secantes sobre o texto virgem e, dele exalou o que um selvagem percebe: *uma gama de aromas onde o nariz moderno não distingue senão um cheiro vago*³⁹. Servitude e haver. Cinco livros compõem a quarta e última série de *artefatos* híbridos: provém de naturezas abertas que arriscam a própria pele a circuncisões, marcas, incompletudes.

Sobretudo, o lacre. Mas antes, uma veladura – uma veste – de papel manteiga a absorver a forma do livro, a embrulhar o de dentro e trazê-lo sem poros entre a essência e a matéria do trabalho. É o tempo da vigília que antecede o abrir o corpo de um livro e desfazer as dobras, avivar as mãos. Há que se romper um lacre – do universo das confidências – de cera vermelha (o amálgama quente da encáustica com a terebintina) coagulada ao contacto com o ar e com a haste de metal de prensar: as costas do prego. Ler no presente.

A tecla está ligada intimamente à expressão *criar* – em *roland barthes* que irá se repetir em cada página, em cada palmo do texto, a mesma tecla *em diferença*. Em Roland Barthes, as portas da linguagem estão escancaradas, movendo-se por entradas e saídas, graças às virtudes das letras, à devassa nas formas, à livre combinação do alfabeto. Os sentidos formulam-se nas esquinas da convivência, o lugar dos afetos: alhures. É o espaço das inscrições, o terreno fértil dos trânsitos, dos vazios, dos cortes. Barthes convoca palavras de outros saberes e devolve-as rejuvenescidas, cheias de planos e novos valores, abrindo escapes para o verbo e para o risco, para o viver da vida simples em multiplicidades: esticar a mão e fazer um traço único, mas que seja uma grande arruaça.

Na década de 80⁴⁰, as múltiplas linguagens (minimalismo, *land art*, performance, arte conceitual etc.) alinharam-se às teorias que vinham do pensamento francês, mais especificamente nas reflexões produzidas por Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes que, embora voltados para projetos distintos, operam as noções de texto e obra de arte como um *espaço multidimensional* atravessado por linhas de força que se conectam a ideias de *sujeito, descontinuidade, jogo, força, traço, escritura, diferença, descentramento*. Por outro caminho e ao mesmo tempo, o teórico da arte Arthur Danto reformula (como Hegel já havia pensado) a ideia da morte da arte, mas agora no sentido afirmativo – a arte entrava numa nova área, a do pluralismo. Cabe nela o pastiche – a cópia bastarda – e a esquizofrenia⁴¹, não a clínica, mas a experiência de mundo que ocorre por descontinuidades, por fragmentações. E o deslocamento dos espaços da arte.

Outro dia, observei uma moça fazendo umas inscrições⁴² no muro, no átrio direito, do prédio onde moro: estranhos grifos, não tenho a chave desse enigma escrito, mas são belos. Já os vi também no muro da Hípica, no meio daquele imenso emaranhado de *graffitis*: o mundo é um lugar.

LIVRO DE CARNE:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/peça do faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras; /firmas, etc., etc., — assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc.....

..... BOA LEITURA.....

11.3.79

A.A. Benito

Tão bem vermelho é o *Livro de Carne*⁴³ de Artur Barrio, a peça de tecido muscular consangüíneo àquelas naturezas de alimentos dados a ver lá na premissa: o *filosófico, o cultural com suas trombozes de afetos, o político, o histórico, o sexual etc.* Sem o texto do artista, e há, diante do retalhar de uma faca que abriu folha por folha a parte vermelha dos músculos esquetejando as fomes e os excessos da gente, eis-me responsável por alguma coisa que me foi confiada. Não falo de cristianismo. Não. Mesmo sem palavras, estou a dizer de utopias contemporâneas; de obras que são depósitos concretos do que se espera do ser planetário; de *ethos*, no sentido grego: a maneira de ser no que é, ou também como em Espinosa ao exprimir que a Ética é a *definição do ser humano como ele É*. Olhar o *Livro de Carne* depois das guerras e dos conflitos de toda ordem, não é possível sem o concílio da beleza e da perplexidade. Theodor Adorno reconsidera a obra de arte e o estado das coisas depois das barbáries de uma guerra em sistemas de incompatíveis aparências, embora concordasse que há entre o artista, a obra e o público uma redistribuição da obra enquanto objeto que se governa por leis próprias. Calculo que é por isso que amamos tanto a arte: por esse caráter duplo instituído à natureza da arte que se constitui como aparência. Epifanias. O *Livro de Carne* é aparência por sua diferença em relação a um livro admitido como tal pelo seu uso, pela resolução aparente da realidade que retrata, pelo cunho visível do espírito do qual ele é feito e tornado como é: alimento. De dentro da arte que Barrio fala de partilha, da parte (as dores da carne) que toca a cada um e a todos sem distinção diante do que chamamos de vida e do trabalho nela. Dever-se-ia escavar e exceder as peles e a anatomia carnal, as fibras nervosas e o sangue vivo até chegar à maneira de ver (ainda que) aproximada do artista, ao seu lugar de desterro.

Em Merleau-Ponty, a faculdade de compreender a função do corpo vivo se faz *cumprido-a eu mesmo e na medida que sou um corpo que se ergue para o mundo*⁴⁴. John Lennon levou a efeito esses cuidados com a fração do humano que se há-de cumprir: subiu a escada que o conduziu até um vidro no teto, onde havia uma lupa presa para que se lesse a pequena inscrição *Yes*, na instalação *Ceiling Painting*⁴⁵, de Yoko Ono. Dar o Sim. Era outono de 1966 em Londres e o céu lá fora da Indica Gallery talvez estivesse cinza, mas o olhar da artista em direção ao firmamento é azul. A grandeza mínima do sim reverbera em outras ações artísticas de Yoko e nesse seu mover-se que provoca introspecções sem clausuras e a incorporação do positivo no fluxo de um tempo circular, quem sabe?, eterno, bem hoje. Com breves poemas e um convite para adentrarmos *Blue Room Event* no MAM sob o prisma de uma das cores do espectro solar que não (e) está ali, mas está nos ventos gelados e nas grandes águas, Ono escreve *instruções* para a criação de espaços outros:

*Esta sala se evapora lentamente a cada dia*⁴⁶.

Dispus-me a olhar os delicados manuscritos, o curso da letra, o rompimento da linha e o desenho do texto a dar ares de filigranas ou fios de escuros grãos recém tecidos e recostados no bojo de uma cama de papel, a cerimônia da escrita pessoal e a polidez oriental, o rigor dos ângulos retos de pequenos painéis em procissão ao redor de mim:

Esta sala se amplia tanto quanto um oceano na outra ponta.

A aparência de uma simples descrição torna-se o gatilho cujo destino é um *belvedere* de onde se mira e se consuma a transgressão dos limites da matéria e da máscara consistência física do mundo: as imagens. Desse lugar, ergo uma ponte

cuja arcada estende-se ao infinito, a postos onde o fazer se dá com palavras que são imagens puras, o esperanto plástico do tempo em que vivemos: o das simultaneidades:

Esta sala se estreita tanto como um ponto na outra ponta.

Posto a prumo a memória primordial que nos abastece das formas, dando-lhes o seu feitio e dimensões, o *Evento da Sala Azul* poderia estar acontecendo tanto num laboratório precipitado de silêncios como no *loft* da artista, o espaço ocupado para suas performances e as experiências sonoras de Jonh Cage ou dentro de um lugarejo em constante turbilhão: a memória ou a imaginação, se preferirmos. As latitudes e longitudes que riscam a esfera terrestre não são linhas imaginárias? Sua subsistência está construída sobre um casco abstrato. Pois bem, há nesse lugarejo que agora vamos nomear de intelecto todo o tipo de utensílio, de arado a sementes, do muito a brutas faltas. Sinto ser ele o pedaço menos humano do nosso corpo e o que mais pulsa e se agita em silêncio, o ponto zero e a sua extensão, a outra extremidade do ponto que *se estreita tanto como*.

2.3 o peso

A matéria também sonha.

Iberê Camargo

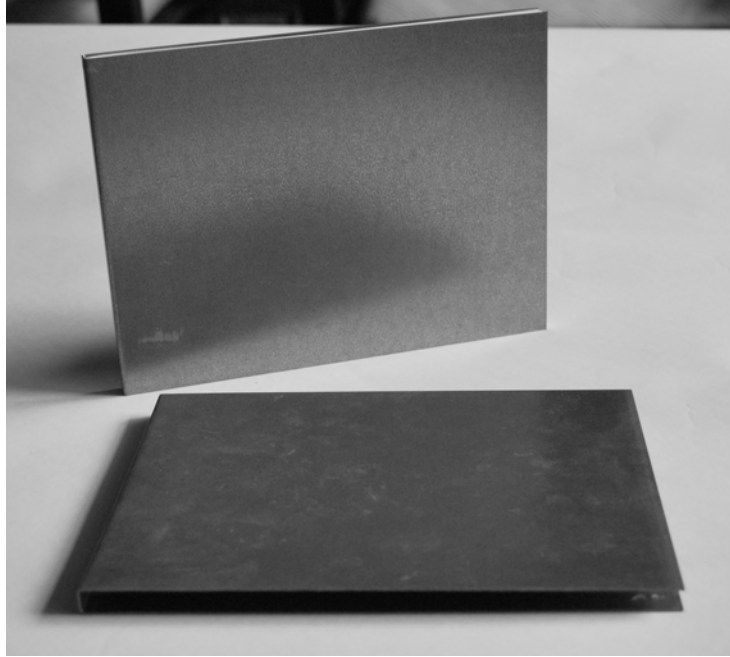
De matéria alpestre e dura, de grande simplicidade, de aspecto inacabado, enquadra-se no conceito de mutabilidade natural da matéria: não há perda, há assentamentos, cicatrizes, talvez ferrugens ao longo do tempo. Permissões. O ferro e sua capacidade escultórica, não como elemento pictórico, mas como composto estrutural em termos de peso, de massa, contrapeso, carga e compressão sustenta a possibilidade outra que não existia antes enquanto livro: constrói uma trincheira para abrigar do tempo os espaços de dentro, um tapume de puro aço vergado na lateral esquerda para que a lombada do livro se encaixe à cena de duas paredes que se fecham. Que se fecham na bancada de Denise, a artífice que trabalha ao torno⁴⁷. Nada mais. Só o metal neutralizado na forma de livro, reestrutura conceitual e perceptivamente sua organização, o trabalho torna-se parte da escultura e do próprio miolo: o papel, a parede, o reboco. Não decora, nem ilustra e muito menos é uma composição. Sua verdade está no material, na sua propriedade intrínseca; sua evidência existencial pertence às montanhas de minas; seu atravessador é o mercado de material de construção e não a loja de materiais de arte. No fazer, no realizar do corte (o desenhar de uma linha virtual) e da dobra descobri a blindagem, uma espécie de membrana que recobre o corpo de *Primeiras Convulsões: últimas notas sobre O Grande Vidro*⁴⁸. Trabalhei com paixão: achei por bem chamá-la de *Sobrepele*.

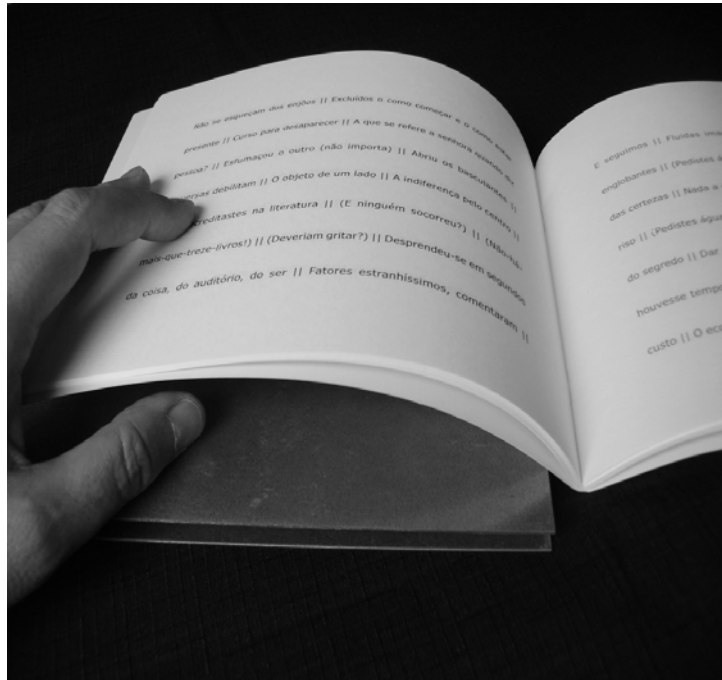
Sobrepele é uma escultura desprovida de pedestal, seu descanso é a linha de terra⁴⁹, o horizonte⁵⁰ artificial da estante ou a mesa ou as mãos. Um livro.

*Escrita-instalação*⁵¹. Por detrás da fachada de ferro, *estão as primeiras convulsões e as últimas notas sobre O Grande Vidro*. Para se chegar a elas, é preciso afastar um pouco as duas paredes que as comprimem e reativam suas invisibilidades: a do livro e a da chapa opaca que o acoberta. Elmo. Trata-se de um confronto e um combate amigável com Duchamp: inexplicável como falar de arte, quase sem fazer sentido a não ser por ela em si, a não ser que se apresente um novo paradigma que, ainda assim, não desmonte um clássico – *O Grande Vidro*. É na escrita, na performance da escrita do livro, a instalação. O pensamento aplicado a um lugar específico ocupa-se do ambiente, toma-o como parte e todo e, como um geômetra que vê somente o substrato linear das coisas, que traceja um ponto a outro ponto e trama seus planos em linhas de mil linhas, o escritor Roberto imprime uma *stampa*, um conjunto de tropos em latente caos, em precisa ordem. Em ato. *A Caixa Verde* não explica *|| *Nada está onde julgamos* || *O Grande Vidro* ainda nos interroga hoje sobre esse lugar da arte.

Marcel Duchamp está na dobra do julgamento clássico para o julgamento moderno do gosto. Se antes, Kant usava o Belo como régua do juízo estético, a partir de Duchamp, a atribuição da beleza não está mais em jogo, mas o próprio conceito de arte.

A obra, como artefato, não seria mais o objeto da crítica, nem da História da Arte. O que Duchamp propõe com *Porta-garrafas*, em 1914, é a discussão sobre a arte e a filosofia. Se não existe mais diferença entre o objeto feito pelo homem e aquele feito pela máquina, e a única intervenção pessoal possível numa obra é a escolha, Duchamp afirma que a obra não representa nada além do desejo cerebral de quem a concebeu, que arte acontece no conceito, no juízo reflexivo, naquilo que o espírito concebe e entende. É *cosa mentale*⁵². Julga o objeto – isto – que garante a singularidade, o desdobramento e a pergunta quanto a se é arte, e ainda assim, mesmo havendo um objeto que deflagra a discussão, a questão sempre escapa para um terreno impreciso, sem configuração – o pensamento. Quem sabe esse foi o presente de Duchamp para os artistas do século XXI? Um presente e um problema que nos alcança no futuro. Uma charada.





Sobrepele, Lucenne Cruz, 2006
Escultura em ferro galvanizado, 15x20x1cm. Série 25/25.
Fonte: arquivo pessoal

Pode ser que Duchamp tenha burlado nossa percepção de amor moderno, convertendo a noiva do *Grande Vidro* numa máquina de Eros. Para depois romper com a pintura, abandonar o ato de pintar, se encastelar no tabuleiro de xadrez, retirar-se do fazer artístico em favor da liberdade, do bom humor, da pureza, do que fica para depois de todas as somas e restos.

O conceito de *escrita-instalação* vem de texto, de tecido (a teia de Penélope), de estruturas têxteis, as fibras e os fios em sistemas de contração e extensão, vem do tear, migra da máquina que produz tramas para a pena de quem escreve, despe o carretel. A vida cabe nele(a) fisicamente. Como você torna físico o espaço de uma instalação ou um outro qualquer? Como se faz do espaço a substância e o transforma em objeto? - Desenhando no ar, fazendo contas de cabeça, transportando a imagem para o espírito de modo que ela se desvincule absolutamente da forma (con)tornada palavra, sua anatomia, para então situar-se no **il y a das coisas*, entalhar os morfemas e, de pequenas lascas saírem outros textos que se abrem em arcos infinitos, que rompem os construtos da língua, a herança cultural: o peso.

Do peso – um valor –, Richard Serra faz uso, trava com o seu tempo (o do aço e o do homem) um diálogo de titãs, uma queda de braço entre pêndulos artísticos invaloráveis: a natureza e o natural, um o duplo do outro e às vezes se passando pelo outro, o original. Aos quatro anos, Serra foi levado por seu pai ao estaleiro de San Francisco para assistir ao lançamento de um navio: a imagem daquele gigantesco arcabouço de ferro descendo das amarras, numa súbita explosão de atividade, o deslocamento daquele peso imenso contrastava com a rapidez, o estremecimento do encontro com o mar, enfim o equilíbrio. Desta memória escrita vem a escolha do artista pelo peso como linguagem poética em instalações esculturais.

Como pensar a escultura contemporânea – no contemporâneo – que não permite as relações internas a ela e expulsa qualquer possibilidade de significado? Rosalind Krauss⁵³ aborda a produção de artistas como Richard Serra, Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Robert Smithson e cita a importância de Frank Stella para a idéia

de *uma coisa depois outra* como uma forma de abandonar a composição relacional, descentralizar. Aponta também uma aproximação com a arte pop: a Minimal – ao empregar elementos extraídos do universo industrial –, confirma seu interesse pelo *ready-made*. A diferença é que a arte minimalista não quer haver-se de imagens e sim de estruturas (radicalmente abstratas) capazes de traduzir a idéia de simples exterioridade.

De peles. De significado apartado de um eu particular, a fim de distinguir o que ele [o objeto] é no momento que se arca com todo o peso de um livro de ferro *sobre a pele*. Daí a importância do corpo-obra do leitor, externo à casamata⁵⁴ que aloja, em seus subterrâneos, o atelier da escrita. Esta é a coisa nova a contar: a es[cultura]critura.

Vértice. Geom. Ponto, o grau supremo onde se reúnem as duas retas de um ângulo – abstração e minimalismo – está na Rússia de Malevich e de Tatlin, na concepção eslava de arte que apregoa, no início do século XX, que arte se conecta com o Absoluto e não com a vil burguesia. Wladimir Tatlin desenvolveu os relevos de canto diretamente a partir da *fatura* – uma palavra-chave do construtivismo russo – dos materiais, das suas linguagens vivas e desconcertantes: estrutura, peso, consistência e elasticidade. Foi buscar os requisitos da forma no próprio material; começou a vergar chapas de metal, a moldar gessos, a partir vidro e a esticar arame. Tatlin procedeu mais a uma exteriorização da constituição interna dos materiais (supremacia absoluta) do que a sua remodelação com régua e esquadro. O modo como esse antigo marinheiro tratou a madeira, o alcatrão, os nós e as cavilhas têm mais a ver com a construção artesanal de barcos do que com as técnicas tradicionais da escultura. Ele afastou-se tanto da pintura de Pablo Picasso, como do homem da cidade de Umberto Boccioni. Os seus trabalhos rejeitam mesmo o último vestígio de representação, colocando a escultura como um objeto em si mesmo. Tais relevos, com seus elementos alternantes de tensão, curvatura e ancoragem, com suas superfícies refletoras e opacas e com o forte apelo tátil são um desafio para quem olha: oscilam ao ritmo do abatimento do arco e da elasticidade da curva.

Rupturas. O sólido *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles⁵⁵, é a transgressão ao minimalismo, o recolhimento em oposição à arena pública de Richard Serra e a possibilidade de um objeto diminuto – um minúsculo cubo de madeira, medindo 9mm³, feito de duas secções transversais: uma de pinho (madeira macia) e outra de carvalho (madeira rígida) – vir-a-ser um monumento. Isolar o milimétrico cubo no imenso espaço vazio efetiva a sua condição de monumento; toda sua potência ígnea num corpo miúdo; sua escala reduzida em real expansão a ocupar todos os 200m² a que foi destinado. Em torno dele concentra-se toda a atmosfera, geometria do espaço, entendimento que uma determinada ordem, um sistema que rege, permite compreender que o contorno dos objetos precisa alinhar-se na direção de alguns planos inclinados uns contra os outros, para que este corpo (o cubo) seja acolhido pelo espaço, e por ele reconhecido em sua autonomia. A ótica do lugar do objeto artístico é outra, ainda que ele carregue significados subjacentes à forma. Tais sentidos contêm narrativas implícitas, decalcam uma forma de vida, uma forma de ser, a do artista. E que podem cambiar para o universo de quem olha o *Cruzeiro do Sul* – longe do teto celeste – a experimentar somente a *significância*⁵⁶. Indexar o mundo ao objeto de arte.

Tocá-lo com os olhos ao estender uma linha até o assoalho a fim de trazê-lo à palma da mão ou à ponta de um dedo – só para matar a vontade de triscar em uma obra de arte – e especular sobre a sua existência, porque o artista pensou nela, o seu lugar na História da Arte (assim como o papel de uma pedra em um rio), eis o trabalho inconcluso a cada vez. Importa, sim, a dinâmica das contradições, a oscilação dos vocábulos: espaço | vazio | unidade | múltiplo | verso | inverso | linha | círculo | extinção | sobrevida | morte. Morte, adubo da vida. [sobre]Viver para sempre. *É disso que a arte trata*⁵⁷.

2.4 a plasticidade

Delacroix, profissão: escritor.

Baudelaire

Espaço. Passava uns dias em Belém, aquando recebi o arquivo do *Rei Sol*, de Roberto Corrêa dos Santos (A obra porta um levante teórico a emboscar as palavras no papel e me dobra repartindo em folhas de pequenas idéias. A (força da criação – a poiesis – atravessa o corpo da escrita em turbilhões de imagens.): nos prometo o ad-vir de um livro que suporte toda a carga plástica do texto. Ando a desalojar as palavras da máquina e trazê-las para o lugar tátil da escrita, o papel; a hospedar-me no espaço em tempo presente. Conto-lhes que a matéria viva da escrita é a dor. *Oração.*

Para opor, por demasiada proximidade, o Rei Sol, aquele que se alimenta de ouro e, por batismo, o sacramento que fica, recebeu o nome de Luis e o *Rei Sol*⁵⁸ da história (que de real há muito) do livro, recupera-se a través da noção de perda: um sentimento nobre. Um do outro. Um, o rei do coração de sua corte e o segundo, o rei da (po)ética do amor absoluto entre um cão e seu dono. A casa de Rex, seu Estado, era à altura do chão da rua e a mesma de seus cortesãos que, por compaixão, recebem o que sobra daquele outro rei. Mas, a história é tão sublime – é sobre viver – que não cabe juízos, toca tão somente à insondável aplicação do espírito. Quem já perdeu, ou perde um tanto de si naquilo que se pôs a caminho da morte sabe, sem tirar nem por, o que é dividir em partes desiguais a perda e o abandono. Na dor vencida, é-nos dado de novo a envergadura do humano, da grande coragem da perda, perder-se. Bem, mas nem tudo é pesar no *Rei Sol*: há dois fatos de



Lucenne Cruz, 2009
Desenho para o livro *Rei Sol* com poema de Roberto Corrêa dos Santos
Fonte: arquivo pessoal

grandiosa ternura: quem acompanha Rex é uma confraria de sóbrios e pobres amigos em caravana que, como as aves que à tardinha desenham coisas no céu da gente seguem, com seus trajés cúmplices, os suores das chuvas ou uma luz que escreve: ali naquela marquise tem uma boa pousada; o outro é o desejo (de quem narra) de ter para si um fiel amigo e compra deles, o cão.

Afetos brandos.

Todo homem, na cosmologia do antigo Egito, era levado até o seu julgamento depois da morte pelas mãos de Anubis, um deus representado em mastabas faraônicas com o corpo do humano e a cabeça de um cão esguio que seguia à frente daquele que aguardava o renascimento da sua porção de matéria que se calou. Não sei, mas reparo nos cães que passeiam com seus donos na ruas hoje em dia e me lembro de Anubis, percebo que os cães arrastam, puxam pelas correntes os que os possuem, um ou dois passos à frente, levam o dono. Somos arquivos visuais do tempo? O deus egípcio dos embalsamares, introduzia o ser ao vestíbulo onde acontecia o juízo final: haveria de se pesar em uma balança o coração daquele que ali está contra a pluma de Maat, aquele que fala as coisas justas. Se o teu coração pesasse com exatidão o peso de uma pluma, em glória estarias e o escriba anotaria no Livro dos Mortos que a tua eternidade não precisou de súplicas ou de dobras em teus joelhos.

Águas. Um filete de água corre pelas folhas do papel⁵⁹ formando arroios úmidos que cortam suavemente e em tiras largas uma a uma as páginas do livro e deixa nas bordas os fiapos das extensas fibras do curauá⁶⁰. Da floresta tropical brasileira é retirada a casca dessa árvore e, seguindo técnicas artesanais japonesas, reduzida e disposta em pétalas de resistente papel de cor clara e bem pálida. Com os anos, linhas soltas se desprendem das páginas como se fossem peles de bichos que descamam sem que as de baixo se alterem ou pereçam. Eis o fio da vida, as rasuras do corpo ampliando camadas; o corpo, escreve-se sobre. As palavras no papel.

Escrever à mão coloca o meu braço mais perto do papel, escostado, roçando as nossas superfícies. Penso o vazio, o que só contém ar. Um pouco antes, ganhei

um tempo cuidando de fazer contas no espaço em branco para onde eu levaria a móbilá rara: o poema.

Desenhos silenciosos contracenam com a escrita a nanquim⁶¹ em seu avesso quando expostos à luz ou entrevistados nas frestas das folhas dobradas ao meio e vedadas nas laterais direitas. Abrigos mútuos. Desenhar com linhas é um gesto gramatical que pede o vacilo da mão, o escorço do pensamento atirado no espaço plano e tornado objeto (d)no mundo, ele e as suas circunstâncias. A lápis.

Sangüine⁶².

Mas a construção do livro passa pelo desmonte das engrenagens de partida: do inteiro, faz-se fragmentos que se tornam pedaços unos de um íntegro indivisível. Também o contrário. Do relêvo seco impresso na folha de guarda à última prece da última página, os escritos pregam o estado móvel do livro a correr pelas mãos da vez de quem o toca, e depois o espalha pelos cantos e além disso, o larga de volta ao seu arcabouço, seus fechos. Talvez fosse injúria, não sei, comparar cada unidade mínima – uma página solta – a uma nota de jazz que por si só contém um equilíbrio assimétrico intensivo e compõe com outra nota ou acorde de igual valor a vibrante sonoridade dessa música que desperta alguma energia secreta que sempre esteve no ar e se pensava perdida. Ciclos.

As reparações do *Rei Sol* estão no berço da vida – a Tragédia e isso é inexplicavelmente belo.

2.5 o tempo

Não se perde por não entender.

Clarice Lispector

Chaos I, II e III. Objetos do tempo.

Com o passar dos espaços de duração, a imagem do livro está em precário, mas permanente processo de construção e de ruína. Cinco páginas de ferro – expostas à umidade por mais de ano –, em uma crescente ação de decompor e sedimentar, produzem meadas de ferrugens, fuligens tecidas por um óxido que, ao deitar-se sobre o ferro, fabrica uma terra argilosa e colorida a fecundar (sem descanso) um pigmento natural: o ocre. Incisões a céu aberto. O que Foucault chamaria de *trabalho em terreno*, tomo-lhe emprestado a ideia de dispositivo, de fazer ver, de dispor o mecanismo de um tempo escrito. Como se tivesse passado anos a fio no deserto, cada folha precisou perder o cinza-chumbo de sua pele e crescer-lhe nódoas castanhas selvagens, os terras; precisou remover, com vagar, a poeira e a água para alojar as pequenas partículas em suspensão, mas que se converteriam em depósitos, precisos celeiros de guardados, de arquivo e prova. Mas, de registros distintos: cada qual portadora de uma herança recebida – a falência das moléculas de ferro – e tornada sua – a tecedura de códigos de tempo. De uma vez só, a mesma placa gerou, em seqüência, as quinze folhas – os fragmentos recortados, um esboço do que estão se tornando desde já – dos três livros: a série dos objetos *Chaos I, II e III*.

Campos abertos.



Chaos I, II e III, Lucenne Cruz, 2008
Livros/Objetos 17x27x0,7cm | 18x17x0,7cm | 27x20x0,7cm
Fonte: arquivo pessoal

Chaos / livros. O um é diferente do outro e do último volume. O tempo está no corpo mineral da pintura: a terra ocre, nos restos de uma leve poeira no chão de suas páginas, na imprecisão controlada entre a umidade da folha e a evaporação da água. No encontro das coisas mais minúsculas, no tempo da vida.

Acerca do que existia antes das próprias coisas sobre as quais fala a linguagem: o que supor?

No começo era o Caos, conta o poeta Hesíodo⁶³ (VIII a.C.), *era o espaço aberto, a pura extensão ilimitada, o abismo sem fundo*. A Antigüidade procurou responder aos mil porquês existenciais da origem do mundo físico e humano com uma resposta que não visava ao Nada, nem a um deus criador, mas a um espaço aberto que chamou de Caos, o onde primordial. Os gregos não podiam chegar ao Nada, pois para eles o Nada é impensável: mesmo sua matemática ignora o zero. Não chegaram à ideia de um deus criador, pois perceberam que tudo o que existia, existia sob múltiplas formas, graus infinitos. Um deus criador único, para eles, não poderia ter deixado escapar uma variedade tão imensa e até contraditória de fenômenos, sem perder, ele mesmo, a sua unidade criadora essencial. Portanto, conceberam o Caos, algo já existente, matéria plástica e carente de estrutura, onde forças intrínsecas e latentes poderiam, se organizadas, produzir e perpetuar a vida. O Caos não é, pois, a desordem, o tumulto. É, sim, a possibilidade de tudo. A sua ordenação não foi providenciada por um deus operando de fora, ao contrário, os próprios deuses nascem, de alguma maneira, dessa matéria que, constituída num organismo, chamar-se-á Cosmos. *Então, no princípio era o Caos; depois a Terra* (Gaia, a primeira aparência da matéria, ela deu ao Caos um sentido: limitou-o, instalou nele um chão, um palco) *de largos flancos, base segura oferecida para sempre a todos os seres vivos, e Eros, o mais belo dentre os deuses imortais, aquele que desequilibra, no peito de todos os deuses e de todos os homens, o coração e a sábia vontade*. Restava ainda um espaço vazio sobre Gaia e, para preenchê-lo criou, *sozinha, um ser igual a si mesma, capaz de cobri-la inteira*: Urano, o Céu Estrelado. Levada por Eros, Gaia uniu-se a Urano e, de abraços violentos e apaixonados, deu-se o nascimento de muitos filhos, de potências divinas, os titãs; de forças abstratas, explosões de acontecimentos abissais: a luz, as escuri-

dões, o Ponto que é o nosso mar. Etc. E desse tempo vertical – a pulsão amorosa entre Terra e Céu –, *veio ao mundo Cronos*⁶⁴, o mais jovem e o mais temido de todos os seus filhos. Assim os antigos forjaram o Tempo, o compasso indeterminado da vida.

E da arte. Do imponderável que não se pesa, mesmo. Se pensarmos o tempo em oposição à ideia de eternidade – um meio indefinido onde se desenrolam as existências na sua mutação –, pode-se aproximar da imagem de um ponto reflexivo cravado em um alvo: a presença. A atualidade que, ainda assim, é um ponto em fuga eterna quando, ao se inclinar para o agora, já é tempo decorrido, *isso foi*⁶⁵; ao voltar para si, ainda está se fazendo, *já não*⁶⁶. O pretérito e o futuro alinham-se, em queda livre, nessa abertura qual suprema coincidência dessa intersecção perpendicular à superfície das águas em repouso, simultâneos ao fio-de-prumo. Cercar essa potência virtual que é a presença – o comparecimento absoluto – distante da ideia de duração e de perenidade do tempo, mas perto do conceito de simultaneidade, é colocar-se no lugar da escuta das coisas do mundo. Aqui, um dos colchetes do tempo com a arte contemporânea.

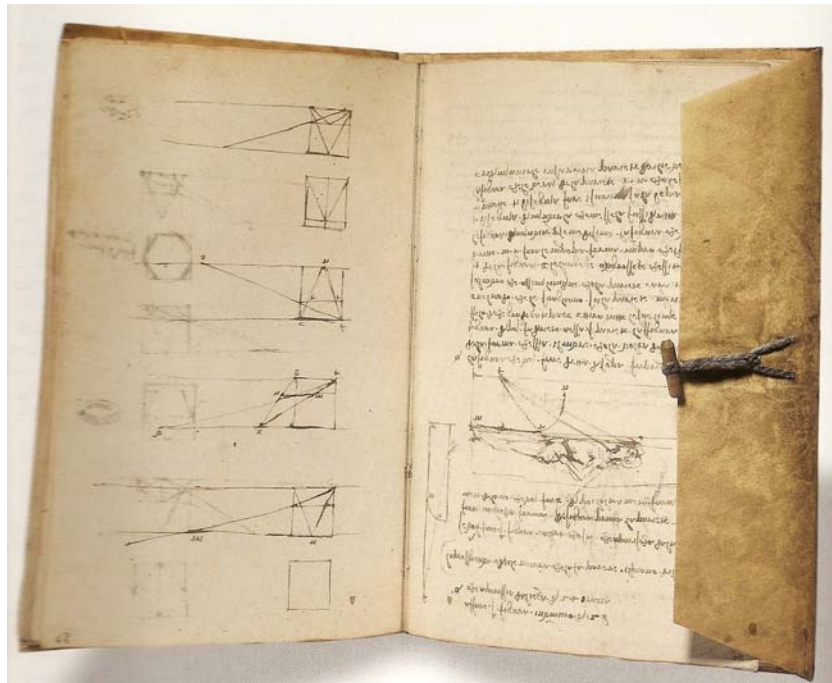
Durante os anos sessenta, Antoni Tàpies produziu uma série de grandes pinturas – muros (da Vinci enxergava pinturas nos muros forrados de limo), dizia o artista naqueles idos tempos: *eu pinto muros* – em paleta quase monocromática em matizes de terras de siena, vermelhos, laranjas, ocre e musgos. Fazer por ver sem agenciamentos, não se distingue tratar-se ou de objetos do tempo – lençóis arqueológicos, vestígios, ócios e memórias – ou de uma obra justamente da época em que vivemos. O contrário também. É diferente o modo como as moléculas da tinta a óleo de uma pintura se decompõem na sucessão de longos períodos, do processo de como outros corpos, o ferro, por exemplo, corrompem suas partes constitutivas para armazenar outros resíduos. Ainda assim, objetos existenciais. Códigos de barras. Tàpies trabalha no fundo da tela, sobe à superfície e deixa que a profundidade espessa respire; cadastra, nas camadas que vêm em seguida, grandes doses de matéria corante e sinais do corpo, o seu corpo de artista.



Sleep, Andy Warhol, 1963 (John Giorno sleeping).
Filme de 16 mm em preto e branco, sem som, 5h 21 min.
Coleção de: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh
Fonte: still do filme

Do outro lado da costa americana, durante uma viagem a Los Angeles entre 1963-64, Andy Warhol produz uma série de filmes experimentais⁶⁷ e transporta para a imagem em movimento do cinema, outra natureza de imagem: a de um tempo extremamente lento, tão lento que se assemelha a um plano fotográfico. O abrandamento exaustivo da velocidade das imagens em *Sleep, 5h 21m*, constitui o discurso que se concentra numa pessoa que dorme, tomando assim a duração do tempo como tema. Som e cor, não há. Para as *duration pieces*⁶⁸ — a linguagem escolhida por Warhol —, a câmera estacionária grava o objeto (John Giorno, no caso de *Sleep*) praticamente imóvel, numa única e longa filmagem. A gravação em tempo real sugere que se abrandou a velocidade das imagens, que se abriram espaços para a experiência do pensamento plástico. Ao mesmo tempo, revela a estrutura do meio, reduz o método de filmar ao mesmo grau do método de uma pintura sua: qualquer um pode? Um dos propósitos expressos dos filmes de Warhol é negar a afirmação de que o filme fornece uma figura objetiva real, demonstrando que o inverso é verdadeiro: filme é manipulação. Pois bem, *os livros de História estão sendo reescritos todo o tempo* (Andy Warhol, 1963). Quer-nos conscientes da noção de sujeito. Esteja ele trabalhando na pintura, produzindo livros ou fazendo filmes, Warhol analisa a estrutura do meio e, reduzindo a seus mais simples elementos, ele explora a autonomia e a especificidade do aparato que vai gerar a produção. Obedece a máquina para fazer uso dela — essa é a prática estética de Warhol.

Que belas imagens, as do sono.



Études d'optique, Manuscrit A, Leonardo Da Vinci
 Paris, Bibliothèque de l'Institut de France
 Fonte: fotografia de RMN/Bulloz para catálogo do Musée du Louvre, 2003

3 reflexões sobre livros-de-artista

Há gente que flutua agarrado num traço a lápis.

Frans Kafka

Que extravios de naturezas constitui um livro de artista?

Destino a este capítulo uma *pensata* suspensa acerca do que é (e é ainda em construção) um livro de artista e, que outros suportes, incluindo o corpo humano e o corpo como um texto, acolhem o alimento da escrita? nas obras está o solo conceitual, o estrado ou o objeto sobre o qual o corpo da escrita se espalhará. O livro é uma forma de pronunciar o mundo. Mas, e quando esse objeto não é mais costurado com linhas em montinhos de cadernos e no lugar da língua há outra linguagem e em seu corpo operam marcas e esses traços são paisagens plásticas? Ou, mesmo sem qualquer vestígio externo desse objeto absoluto que manuseamos com prazer nas livrarias da cidade, respiramos seus aromas, acariciamos o relevo de suas superfícies, ainda que quase nada lembre a sua estrutura primeira, ainda assim podemos chamar de livro um livro-de-artista. E é por meio das reflexões estruturais do próprio livro que o artista brinca com as convenções e expande o sentido da leitura para além do fosso da imagem escrita.

O Livro, para Da Vinci era a utopia cartesiana de relacionar, em seus mais de cinquenta cadernos manuscritos, a arte à ciência, a técnica à teoria artística. De todo modo, a tapeçaria de imagens – desenhos entremeados de escrituras – é um índice que mede a unidade de seus estudos sobre as questões internas do conhecimento – isto é – o cortejo das inquietudes que levou Leonardo a especular sobre assuntos tão múltiplos como o voo das aves, a anatomia dos corpos, o teorema da Pintura. Registros ou livros-de-artista? Os-dois, talvez.



Zweistromland – The High, Anselm Kiefer, 1985-90
Instalação de aproximadamente 200 placas de metal, vidro e fios de cobre, 500x800cm
Fonte: ill. © Anselm Kiefer

Também as coleções encadernadas de *Os Caprichos*, de 1799, com águas-fortes e águas-tintas satíricas do pintor aragonês Francisco de Goya são exemplo de uma mudança de enfrentamento dos artistas rumo ao trabalho com o livro e sua circulação: uns 300 exemplares foram retirados das chapas de cobre e colocados à venda numa casa de licores em Madri por dois dias apenas e recolhidos por temor de denúncias à Inquisição, quando tinha vendido 27 cópias. Amigos foram presenteados com alguns mais e muitos foram ofertados para a Real Calcografia da Espanha em troca de uma pensão para seu filho. O artista que se tornou em vida a síntese de todo um século, Pablo Picasso⁶⁹ compôs, junto a pares amigos seus, diversos livros entretecendo Literatura com Obras Gráficas: lavrou o metal e a pedra antes de imprimir centenas de águas-fortes, águas-tintas, pontas secas e litografias diretamente para as obras escritas no seu tempo e para algumas obras clássicas reeditadas⁷⁰ em sua época. As gravuras de Picasso acompanham poemas de livros⁷¹ de Max Jacob, Apollinaire, André Breton, Paul Eluard, Paul Valéry, Tristan Tzara, Pablo Neruda, Antonin Artaud, Jean Cocteau e.

O meio estético que Alselm Kiefer escolheu para falar de livros é a instalação de uma biblioteca inundada de placas de ferro que viraram noite seguida de noite recebendo todo o fardo histórico – a memória universal pós-guerra – da ação do tempo. A ferrugem, um ferro sobre um campo à tarde, bate o sol e a pintura havia agora se tornado um objeto tal qual qualquer coisa tridimensional sem destroçar o aspecto plástico dos livros amontoados nas estantes em solene melancolia.

(A alegoria – o corpo é texto | o livro é carne – resume toda a estética do filme de Peter Greenaway, *The Pillow Book*, além de encapsular outros temas: reprodução, transmissão e redenção. Nagiko⁷² descobre que o editor exumou o corpo do seu amante, profanou seus despojos, reduziu-o à pura superfície, sem o forro das carnes, fez, da pele escrita, o seu livro. Um livro pode nascer dentro de outro livro? Qual a força de um editor? A quem pertence o mercado de livros? E aquele que lê, também escreve? O último, o Livro dos Mortos, é a senha para que a amada tenha de volta o objeto-poema, um delicado relicário; guarde-o sob um bonsai florido e comece a escrever, agora sim, o seu *Livro de Cabeceira*. A seção das coisas esplêndidas da vida: os azuis-escuros, todos os papéis azuis, uma chuva morna,

andando bem devagar de quimono, águas tranquilas e águas agitadas, escrivaninha...)

Boîte Vert, Marcel Duchamp, 1934.

Nos começos de Fevereiro de 34, Duchamp escreve uma carta aos Ansberg⁷³ evocando seu projeto de publicar uma edição em *fac-símile*⁷⁴ de suas notas para o Grande Vidro.

Eu venho a colocar no ponto a edição de notas, documentos, referindo ao meu vidro La Mariée mise à nu par ses célibataires, même – Eu gostaria de reunir todas as minhas notas escritas em 1912, 13, 14 e 15 sobre esse tema e fazê-las reproduzidas em fac-símile (pela fototipia que dá imediatamente a impressão do original sobretudo pelas notas manuscritas). Eu gostaria também de reproduzir os principais quadros e desenhos que serviram à composição da Mariée...

Vocês gostariam então de ter a extrema presteza de fazer uma boa foto da Broyeuse de chocolat (1914; aquele que tem fios presos) e me enviá-la imediatamente; eu gostaria de ter 2 provas, uma mais escurecida e uma mais clara para escolher (dimensão das fotos 9 a 10 polegadas x 10 a 11 polegadas aproximadamente; provas sobre papel brilhante). Penso em lançar a edição em 500 exemplares ordinários (100 francos o exemplar). Minha intenção é de reunir todas essas fotos e papéis cortados na sua forma original numa caixa em papelão (aproximadamente 14 polegadas x 10 polegadas) com o título sobre a caixa. Teria um pouco mais de 135 notas e uma dezena de fotos.

Como a edição em fototipia custa muito caro, pensei em pedir a dez amigos verdadeiros se eles consentiriam em pagar \$50 por uma edição de luxo dessa edição. Naturalmente, essa tiragem de luxo seria tão bonita quanto possível com espero de uma foto colorida, papel especial, caixa luxuosa etc. e seria limitada a 20 exemplares (dos quais 10 fora de comércio).

De modo que eu começo por você, meu querido Walter, e lhe peço se você gostaria de me ajudar com esses \$50 para realizar essa edição. Se você me responder sim tão logo seja possível, eu poderia começar. A foto do Broyeuse não é tanto importante quanto o seu “sim”; e o dinheiro, ele também, pode esperar até a publicação em julho próximo. Aqui está o meu “hobby” por enquanto⁷⁵ (DUCHAMP, 1934, p.111).

Feita de papelão, a *Caixa* foi recoberta de veludo verde, o que valeu ao objeto finalizado ser chamado de *Boîte vert*. O título é traçado sobre a capa, com estêncil, numa bolha branca: LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME. Para cada uma, Duchamp reproduziu noventa e três notas manuscritas e desenhos e, para cada cópia das de luxo, um desenho e uma nota original. Uma a uma, as



Boîte Vert, Marcel Duchamp, setembro de 1934.
Esta imagem é da edição de luxo dedicada à Maria Martins incluindo um exemplar de
The Blind Man e um desenho preparatório para o *Grand Verre*.
San Francisco, Museum of Modern Art.
Fonte: fotografia de Fhyllis C. Wattis

notas escolhidas para a *Caixa* foram fotografadas em separado e reproduzidas em fototipia, vinda da impressão que produzia um fac-símile fiel ao original, mas que custava bastante caro. Ele acompanha cada etapa da impressão, prepara modelos que reproduzem os contornos de cada nota irregularmente uniformizada, segundo a forma original. Inútil dizer que foi um trabalho longo. Em vista de facilitar o processo de colocar cores, Duchamp preparou estampilhas e coloriu cada prova à mão: [...] *Eu então fiz litografar todos esses pensamentos com a mesma tinta que os originais.* Para encontrar papéis de qualidade absolutamente idêntica, ele teve que vasculhar os recantos de Paris, os mais improváveis. Além disso, foi preciso em seguida aparar 300 exemplares de cada litogravura, com a ajuda dos moldes de zinco que esculpiu sobre a delineação dos papéis originais. [...] *Era um trabalho importante e eu tive que contratar a minha guarda.*

Antes de concluir a obra, Duchamp publica um formulário de subscrição descrevendo o trabalho e indicando que havia duas edições, uma de 300 cópias autografadas e enumeradas para o grande público, a outra com 20 cópias de luxo⁷⁶. O formulário de subscrição continha também um fac-símile de sua nota sobre a *Broyeuse de chocolat*, uma prova destinada a demonstrar as capacidades do procedimento de impressão por fototipia, com uma reprodução fiel da escritura manuscrita em preto sobre papel milímetro (o mesmo que fora usado na nota original), sublinhado em lápis azul e marcas em vermelho. Para finalizar, o formulário indica que os pedidos deveriam ser endereçados à Rrose Sélavy, 18, rue de la Paix (o endereço do banco de Duchamp). Outra deliciosa anedota de artista.

Assim que as caixas estavam prontas para os dois tipos de edição, Duchamp deposita as notas em fototipia em cada caixa sem observar uma ordem: se quiséssemos ler as notas e amarrá-las de novo no *Grand Verre*, toda tentativa de organização era empenho e responsabilidade pessoal de quem está atrás de pistas. Duchamp obteve assim o resultado que ele procurava: as notas são claramente compreendidas como parte integrante do *Grand Verre*, um tipo de guia posto à disposição para evoluir através do labirinto de sua narração, no entanto, a ausência voluntária de organização do artista nos impede de ‘ler’ o assunto de maneira lógica do início ao fim. Nós somos dessa forma contrariados em nossos esforços em medir

a obra como um todo coerente. Palavreados. Cada caixa foi assinada pelo artista no interior das costas da caixa, mas com o tempo a maior parte dessas assinaturas foi absorvida pela camurça verde cobrindo a caixa e desapareceu, fenômeno tão bem apropriado – embora involuntário(?) – para um artista cuja obra parecia cada vez mais efêmera. Assim, ele havia de renovar a arte ao mesmo que tempo que lhe conservava a gênese – e não apenas à maneira do museu – e a vida da história da arte.

E o que nos dará essa mistura a compensar na sua leitura atenta e na (im)possível decifração?

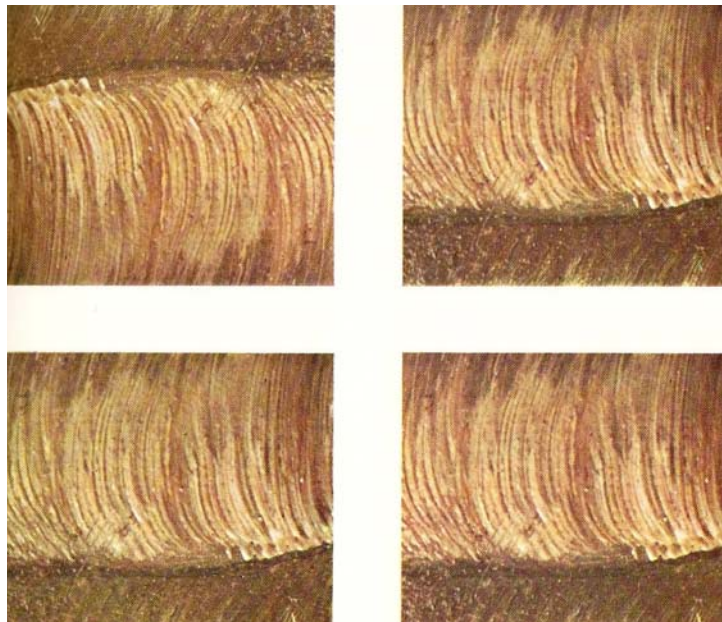
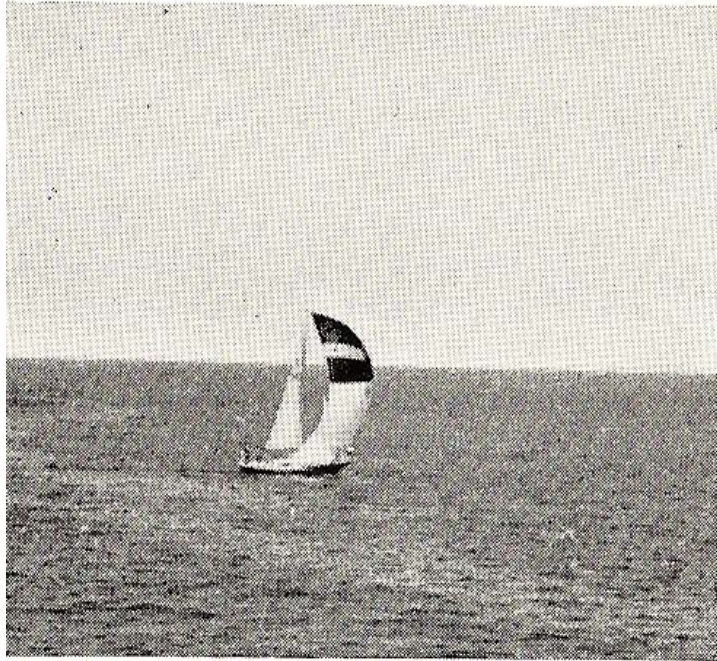
Resposta de Duchamp, na mesma carta: *Literalmente falando, a busca do conceito ao produto final, com relação ao tema desse retardo em vidro.* Mas mais do que isso, o volume sugere a existência de um conjunto mecânico e físico de símbolos para que o artista moderno trabalhe sobre essas bases; do mesmo modo como o artista gótico tinha um repertório religioso a partir do qual realizar janelas e afrescos.

Un Voyage en Mer du Nord, Marcel Broodthaers, 1973.

Habitar, ter por hábito demorar nas coisas, refazer o que foi desfeito, percorrer terras dentro do meu quarto, isso tudo me agrada. Permaneci horas a fio olhando o pequenino livro de Broodthaers que caiu em minhas mãos por obra do divino, o acaso de namoro firme com a intenção. Assentei-me naquelas poucas páginas pensando estar numa daquelas pequenas salas de cinema e um fio de luz empoeirada que vem do fundo atravessa o escasso ar e, em intermináveis segundos, ilumina o *écran* quadro a quadro com a mesma imagem viva apresentada sob o manto da coisa imaginária, da ficção. A ficção não é fábula, é dúvida sob a alçada do real que, por si, tem uma beleza própria. Atravessar a arrebentação, foi o que pensei essa manhã. Andar em viagem pelo Mar do Norte, um mar do Oceano Atlântico situado entre as costas da Noruega e da Dinamarca, pode parecer uma aventura e tanto se o que se tem como embarcação é uma pintura e uma fotografia.

Em 1973-74, Marcel Broodthaers concebeu um vídeo⁷⁷ - que é um livro também – com o mesmo título e as mesmas imagens estáticas (cada uma durando aproximadamente 10') que se desenrolam lentamente num fluxo de coração|parando cuja narrativa acontece na imagem incompleta ou na falta absoluta da palavra desencadeando, assim, a teoria da imagem que se aporta em sua convicção de que a incompletude é o status da imagem do campo da arte. E de como a ficção tornou-se um meio (não mais específico como na pintura moderna), mas um atalho para a experiência estética que está (também) na saturação do espaço através da imagem. Moldando sua viagem cinematográfica na forma de um livro, Broodthaers alterna intertítulos, começando com *Página 1* indo até a *Página 15*, abre a tela com a fotografia de um iate distante, solitário, visto quatro vezes como uma passagem lenta da *Página 1* para a *Página 4*, e, ao virar a página seguinte, surge uma pintura do século dezenove de um pescador a vela, o qual após páginas sucessivas é mostrado em detalhes variados. A primeira delas, executando o salto radical da cena puramente marinha, com as suas escunas e grandes barcos, para um gigante *close* do entrelace da tela; rende-se à próxima página para uma visão tão próxima do duplo vagalhão da vela principal de tal forma que se leva a ter uma imagem de uma pintura abstrata. Apenas virando, depois do anúncio da próxima *página, a 6*, para dar passagem a uma outra imagem tecida em intenso monocromo azul. Essa idéia de progresso poderia sugerir que a narrativa convocada pelo livro é uma evolução arte-histórica encaixando em páginas sucessivas a história de uma troca do modernismo do espaço profundo necessário à narrativa visual por uma superfície cada vez mais achatada que agora refere apenas aos seus próprios parâmetros: a realidade do mundo substituído pela realidade dos dados pictóricos. Mas, já na próxima folha, o pormenor monocromático de novo se retira para um plano aberto da escuna, e assim em movimentos sucessivos descontínuos, Broodthaers deturpa o relato de uma progressão modernista na arte, nem tudo segue para o porto. Podem-se pular páginas de um livro ou ler de trás para frente, a ordem está desfeita.

Na edição em papel, a composição de *Un Voyage em Mer du Nord* se faz presente tal como na montagem em vídeo, as séries das imagens são janelas de um grande portal aberto à aventura, o ilimitado artifício de contar em idéias o que é andar no mar estando parado – em tempo e espaço – aproximar-se de um cais que não se vê.



Un Voyage en Mer du Nord, Marcel Broodthaers, 1973.
Livro e vídeo (fragmento)
Fonte: o próprio livro de artista, p. 3 e p.13

Há bastante água para empurrar.

As páginas ainda estão cerradas nas bordas, assim como vinham os livros antigamente, mas Broodthaers quer que renunciemos a usar aquele punhal de escritório e, nesse gesto, desarmar a razão que o levou a publicar a obra.

Ventos redondos.

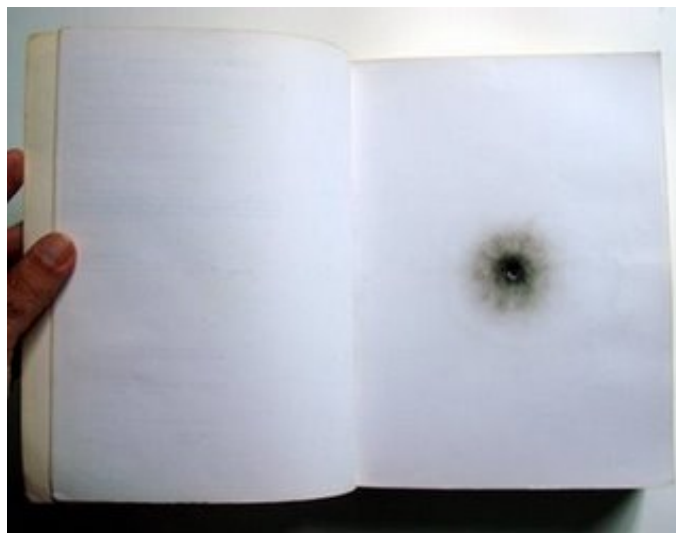
A obra de Marcel Broodthaers tece-se entrelaçando a grande carga de questões vindas das inúmeras teorias e convicções do seu tempo – *Zeitgeist* – com a sua experiência única de poeta, para quem a vida e a arte não formam qualquer *continuum* pela simples razão de que são apenas e simplesmente a mesma coisa. No final dos anos sessenta (1968) abriu no seu apartamento de Bruxelas a Secção XVII do seu Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, instalação e momento decisivo da reflexão em torno da ideia de museu e do questionamento sobre o sentido e as formas de legitimação dos objetos artísticos, em particular da sua apresentação. Deita abaixo assim o museu como instituto ao apresentá-lo como vitrine de imagens do objeto real, da obra-de-arte, das palavras.

Balada, Nuno Ramos, 1995.

26 de novembro de 2008, na hora do sol a pino.

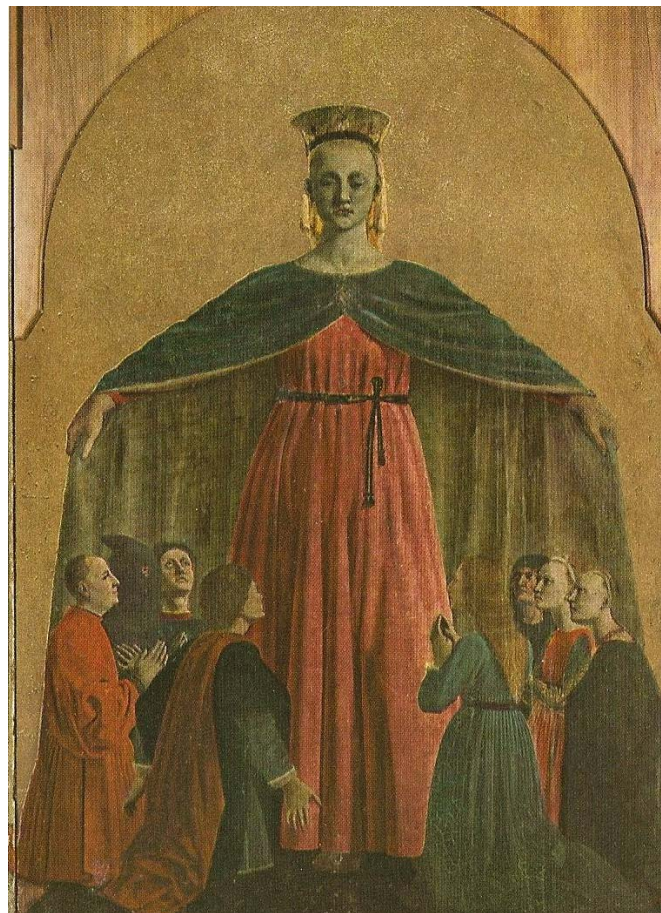
No acervo do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro há um exemplar de *Balada*⁷⁸, na sala das obras raras. A moça que nos acompanha calça as luvas brancas, estende um papel sobre a mesa e coloca o livro ao alcance dos olhos. Não posso tocar. Está aberto ao meio, todo branco nada escrito, escrito à bala. Dá um frio ver o projétil alojado bem no centro das páginas estilhaçadas pelo percurso do tiro à queima-roupa. É um livro pesado, pois além das quase mil páginas contêm chumbo em suas entranhas rasgadas pela trajetória certa do punho do artista e também a densidade de um poema conceitual aberto. Podemos folhear o livro? Ela, sim. Por favor, as primeiras páginas. Obrigada. Ao ser aberto, enche-se de vento o

fole que se forma com as folhas meio presas querendo tombar para a direita e não podendo, a folhagem refém de um acaso pensado que registra aquilo que corroeu a pouco e pouco as camadas de pele, aos bocados foi-se vestindo de desenhos, de cicatrizes abertas pela algazarra da arma de fogo. A bibliotecária mostra a folha de guarda em branco como todo livro em branco e na próxima um quadrado com doze números, um enigma? Não se sabe. Mais algumas folhas e o local exato, na página 7, da perfuração à bala, uma circunferência perfeita reconstitui ao pé da letra o calibre e o estampido seco do que aconteceu em silêncio. Circundando essa abertura, uma leve poeira de pólvora. Dali para a frente, os rasgos crescem para os lados cegamente até estancarem na página 396 ao receber a cápsula vazia, o que restou da ação plástica que gerou a obra. No caminho, alguns metais ficaram para trás e se amalgamaram ao papel como seiva que gruda nas cascas das árvores, prensaram muitas folhas que não podem mais se abrir. A fim de existir, *Balada*, é o gesto escrito.

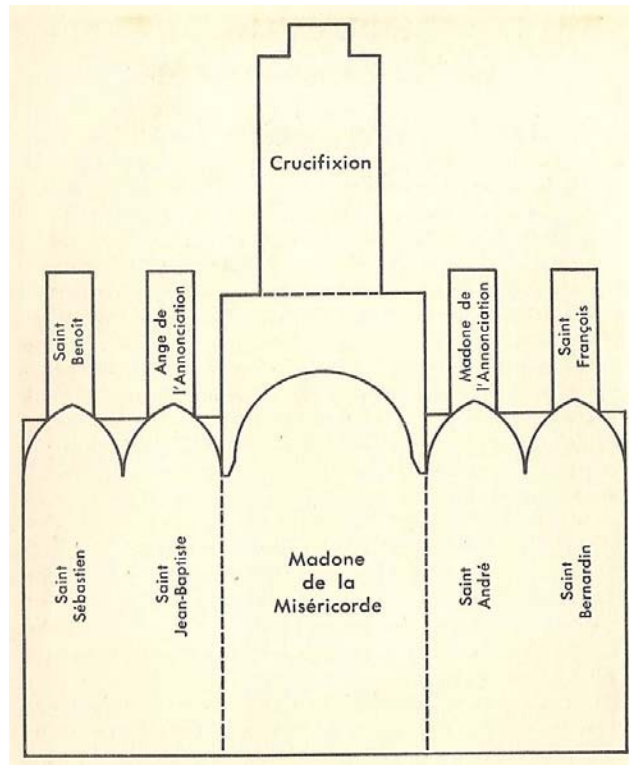


Balada, Nuno Ramos, 1995

Fonte: blog de Fábio Morais, disponível em <http://moraisfabio.blogspot.com/2009/01/balada-nuno-ramos-1995.html>, acesso em 7.mar.2009



Piero della Francesca, 1445-?
La Madone de la Miséricorde, parte central do *Polyptique de la Miséricorde*, têmpera sobre madeira
Borgo San Sepolcro, Italia, Palais Comunal.
Fonte: fotografia de Cláudio Emmer, Milan



Piero della Francesca
Esquema do *Polyptique de la Misericorde*, 2,73 x 3,23m

4 ação plástica da dissertação

Aqui entendida como o ato de pôr à prova o processo a que me dediquei por um tempo a escrever e a dar existência a uma proposição plástica que imbrica teoria e trabalho, conceito e obra. No delta em que me encontro, ponho-me a reaver um artista do Quatrocentos Italiano – Piero della Francesca – como fonte de estudo no que se refere à sua relação com o suporte de suas investigações em pintura: os polípticos: lugares de muitas lâminas que se dobram várias vezes e, como os livros, podem ser lidos aos poucos, sem uma seqüência lógica nem uma gramática de bolso. Descobri num sebo do centro da cidade um livro deste artista com textos de Lionello Venturi que lê a monumental obra *de austera dignidade e elegância: ela é grave, séria, impassível*. A vida ali escorre com tanta lentidão que se assemelha à eternidade, a sublime imobilidade dos corpos de pureza geométrica e forte abstração formal, o leme da sua pintura. Só os panejamentos das vestes se (co)movem no espaço dado pelo artista do primeiro Renascimento. A obra de Piero della Francesca que busquei como argumento para o trabalho final é o *Políptico da Misericórdia*, que está em Borgo de Sansepolcro, Itália, na Pinacoteca Comunale. Vinte e um retalhos de tábuas de formatos e tamanhos diversos, num complexo jogo de dobras e planos, suportam a vida plástica do pensamento matemático de Piero. O estudo é um trabalho. Os compartimentos receberam têmperas a cor e finas folhas douradas no fundo, a linguagem revestindo-se ainda dos luxos bizantinos ao mesmo tempo em que aguardava a descoberta dos restos clássicos, o Humanismo que celebrava a espiritualidade dos laicos e dos cristãos naquele nó geográfico entre o Ocidente e o Oriente.



Alguns, Lucenne Cruz, 2008/2009
Livro feito de cartas re-escritas (e enviadas) em gaze e papel-carbono
Fonte: arquivo pessoal

Nesse meio tempo, troquei correspondências – coisas escritas e guardadas – com alguém que havia partido. A cada nove dias, uma carta. Transportar o texto para o espaço de um deciframento possível das palavras, abrir esses pequenos arquivos de afetos e endereçá-los a outros cantos do mundo que desconheço, foi a minha tarefa seguinte. As palavras que, antes, faziam sentido enquanto linguagem entre amigos, aparecem como imagens, aquém da língua portuguesa, foram impressas em uma antiga máquina de escrever sem mais tinta em sua bobina, só o registro das letras marcou a fundo papel, o atravessou por vezes. A leitura torna-se um ato plástico de procurar na contraluz o desenho das palavras, não importa mais o sentido primeiro que está prestes a desaparecer nos caracteres, mas sim a natureza da escrita.

Humanitas, graças à disposição dos romanos em receber os textos deixados pelos gregos como forma de amizade e de amor à distância, coube a esses dois gestos a consciência de ser humano através da escrita: remetente e destinatário. O que desde os dias de Cícero se chama humanitas faz parte, no sentido mais amplo e no mais estrito, da comunicação. Percebi que poderia fazer uso dessas passagens e enviar para bem longe as cartas que guardei em segredo. Com elas, risco arcos entre este lugar e um ponto no mapa-múndi, confio aos Correios o trabalho de fazê-las chegar às mãos de alguém como é de seu hábito. Assim feito, desfiz-me do trabalho - vinte e uma correspondências – executado ainda que desconhecesse o meu leitor anônimo, o fiel depositário, o que agora guarda tais epístolas.

Alguns. Enquanto batia à máquina os fragmentos em pedaços de papel branco, passei uma cópia de cada para um tecido de gaze usando uma folha de papel-carbono, do modo como faziam as notas fiscais há um tempo. Nessas transcrições, a prova do que existe num só: livro.

4.1. papéis colados

Ou separatas que foram, aos poucos, se constituindo no dossiê das cartas que percorreram distâncias amazônicas. Essas coisas que formam corpo em separado permanecem não à parte, mas justapostas às vinte e uma correspondências dispersas, à prova de estado de si e ao livro sob o nome de *Alguns*. Para estes endereços, confiei os fragmentos das cartas.

- 01 Gary Tatintsian Gallery, Inc
Москва, Ильинка 3/8 стр. 5
Iljinka Street 3/8 bld. 5
Moscow, Russia
109012

- 02 Galerie Urs Meile
104, Caochangdi Cun, Cui Gezhuang Xiang
Chaoyang District
Beijing, China
PRC- 100015

- 03 Galerie Urs Meile
Rosenberghöhe 4
Lucerne, Switzerland
6004

- 04 Robert Miller Gallery
524 West 26 Street
New York NY
10001
U.S.A.

- 05 Noga Gallery
60 Ehad Ha'am St.
Tel-Aviv, Israel
65202

- 06 Lisson Gallery
52-54 Bell Street
London, United Kingdom
NW1 5DA

- 07 Galerie Almine Rech
19 rue Saintonge F
Paris, France
75003

- 08 Tomio Koyama Gallery
1-3-2-7F Kiyosumi, Koto-ku
Tokyo, Japan
135-0024

- 09 Galerie Guido W. Baudach
Oudenarder Straße 16-20
D-13347
Berlin, Deutschland

- 10 Valentina Bonomo Arte Contemporânea
Via del Portico d'Ottavia 13
Roma, Italie
00186
- 11 KUKJE GALLERY
Sogyek-dong 59-1, Jongno-gu
110-200
Seoul, Korea
- 12 Christine König Galerie Vienna
Schleifmühlgasse 1A
Wieden, Wien, Austria
A-1040
- 13 Galler Magnus Karlsson
Fredsgatan 12
Stockholm, Sweden
S - 111 52
- 14 Galeria Toni Tàpies
Consell de Cent, 282
Barcelona, España
08007
- 15 1x1 Art Gallery
1023, Al Manara
Al Wasl Road
Dubai, United Arab Emirates
P.O.Box 214723/ 28861
- 16 Galerie Forsblom
Pohjoisesplanadi 27 C
Helsinki, Finlande
00100
- 17 Art Seasons Singapore
7 Kaki Bukit Road 63 B
Eunos Technolink #02-12
Singapore, Singapore
415937
- 18 Artower Agora
10 Armadion Street
Varvakios Square
Athens, Greece
105 52
- 19 Ruth Benzacar
Florida 1000
Buenos Aires, Argentina
- 20 Galeria Luisa Strina
Rua Padre João Manoel, 974 A
São Paulo, SP
01411-000
- 21 The Fruitmarket Gallery
45 Market Street
Edinburgh, United Kingdom
H1 1D




RO714851599BR - Histórico do Objeto

O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
15/01/2009 10:00	GRÉCIA	Entregue
14/01/2009 15:26	UNIDADE DE CORREIOS/XX Recebido/destino	Conferido
06/01/2009 08:33	BRASIL - BRASIL/XX Em trânsito para GRÉCIA	Encaminhado
24/12/2008 11:55	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ Em trânsito para GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	Encaminhado
24/12/2008 11:39	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado
24/12/2008 11:19	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Coletado


RO451586081BR - Histórico do Objeto

O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
12/01/2009 08:27	SUIÇA	Entregue
11/01/2009 14:46	SUIÇA Recebido/destino	Conferido
11/01/2009 14:46	FISCALIZACAO/CUSTOMS/XX Liberado pela alfândega	Conferido
08/01/2009 10:13	BRASIL - BRASIL/XX Em trânsito para SUIÇA	Encaminhado
30/12/2008 06:34	GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP Em trânsito para CTAI - RIO JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Encaminhado
29/12/2008 18:14	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ Em trânsito para GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	Encaminhado
29/12/2008 16:32	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado
29/12/2008 16:07	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Coletado


RO714851608BR - Histórico do Objeto


O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
20/01/2009 12:07	ESPANHA	Entregue
06/01/2009 10:18	BRASIL - BRASIL/XX Em trânsito para ESPANHA	Encaminhado
24/12/2008 11:55	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ Em trânsito para GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	Encaminhado
24/12/2008 11:39	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado
24/12/2008 11:19	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Coletado


CORREIOS RO714851611BR - Histórico do Objeto

O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
05/01/2009 15:36	CDD JARDIM PAULISTA - SAO PAULO/SP	Entregue
05/01/2009 09:55	CDD JARDIM PAULISTA - SAO PAULO/SP	Saiu para entrega
30/12/2008 15:36	CDD JARDIM PAULISTA - SAO PAULO/SP	Empresa sem Expediente
30/12/2008 10:05	CDD JARDIM PAULISTA - SAO PAULO/SP	Saiu para entrega
24/12/2008 11:39	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado


CORREIOS RO451586121BR - Histórico do Objeto

O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
21/01/2009 15:51	FINLÂNDIA	Entregue
16/01/2009 12:49	FINLÂNDIA	Outros
16/01/2009 12:49	FINLÂNDIA	Conferido
	Recebido/destino	
12/01/2009 07:27	BRASIL - BRASIL/XX	Encaminhado
	Em trânsito para FINLÂNDIA	
30/12/2008 06:34	GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	Encaminhado
	Em trânsito para CTAI - RIO JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	
29/12/2008 18:14	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Encaminhado
	Em trânsito para GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	
29/12/2008 16:32	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado
29/12/2008 16:07	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Coletado


CORREIOS RO451586078BR - Histórico do Objeto

O horário não indica quando a situação ocorreu, mas sim quando os dados foram recebidos pelo sistema, exceto no caso do **SEDEX 10** e do **SEDEX Hoje**, em que ele representa o horário real da entrega.

Data	Local	Situação
08/01/2009 13:50	BRASIL - BRASIL/XX	Encaminhado
	Em trânsito para CHINA - CHINA/XX	
30/12/2008 06:34	GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	Encaminhado
	Em trânsito para CTAI - RIO JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	
29/12/2008 18:14	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Encaminhado
	Em trânsito para GMEXP/CTCI/SPM - SAO PAULO/SP	
29/12/2008 16:32	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Postado
29/12/2008 16:07	AC CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - RIO DE JANEIRO/RJ	Coletado

5 limite

do Lat. limite

*grandeza constante, da qual outra pode aproximar-se
indefinida sem nunca a atingir.*

No tronco da língua portuguesa existe uma palavra que me afeta pelo lado esquerdo da coragem e talvez pela quantidade de sal que carrego nos vãos do meu corpo por conta de uma coisa que se herda ainda no útero, o andor sagrado e a casa de habitação. *Finisterra*. Mas espera, vou dizer o sentimento quase inteiro dessa palavra, sim, mas não é possível saber o desígnio antes de partir e é assim que a vejo: aqui se acaba a terra, o cabo mais ao sul daquela herdade que se anda firme, mas que chega um dia que há-de se romper àquela ponta de terra e alcançar o mar e fazer crer que o fim da terra é o primeiro ato. Não tem como ficar na fronteira, está-se no limite. Amanhã estarei com as fibras do coração a experimentar o luto e a felicidade.

6 notas

¹ PUCHEU, Alberto. *Elogio a Roberto Corrêa dos Santos*. In *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p 61. Pucheu aproxima a imagem do elefante como um mito de força e de movimento de um corpo que sabe a dose certa de sua força virtual, para fora da explicação, ao peso da palavra escrita de Roberto Corrêa dos Santos.

² Entre o verão e o fim do outono de 2007, nas tardes de quarta-feira, assisti, como mestranda, às aulas da professora Sheila Cabo cujo tema era Arte, História e Utopia. Na ementa, um subtítulo – arte como fragmento – e outro – arte como resistência – são por mim sublinhados. Corri os olhos para os autores dos textos: Walter Benjamin, Ernst Bloch, Michel Foucault, Jacques Rancière.

³ Imagine there's no Heaven
It's easy if you try
No Hell below us
Above us only sky
Imagine all the people
Living for today
Imagine there's no countries
...

⁴ KIMMELMAN, Michael, do New York Times, em 01.07.2003: No fim do Arsenale, a exposição “Estação Utopia” mostra uma cidade de cubículos de madeira compensada, com mapas anotados, livros, terminais de computador, vídeos. Um dos vídeos de “Estação Utopia” ganhou o prêmio para artistas com menos de 35 anos. Foi feito pelos ingleses Oliver Payne e Nick Relph. Um clipe de música upbeat com meninos de skate, gente dançando nas ruas, ou se beijando nos trens, que é interrompido pelo barulho de caçadores atirando em veados.

⁵ Ou *The joy of Life* ou *A alegria de viver* (1905-1906), óleo sobre tela, 175x241cm. Barnes Foundation, Merion, PA.

⁶ DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista, vídeo, 1988. Deve-se estar nesse limite. Mesmo quando se faz filosofia. Fica-se no limite que separa o pensamento do não-pensamento. Deve-se estar sempre no limite que o separa da animalidade, mas de modo que não se fique separado dela. Há uma inumanidade própria ao corpo humano, e ao espírito humano, há relações animais com o animal.

⁷ <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>

⁸ Michel Foucault usa o termo heterotopos (Deleuze averba platôs) para designar outros espaços da linguagem, isto é, do fazer artístico, para novas posições que desarticulam os lugares pré-conceituados, fragmentam a unidade, estabelecem o não-lugar-único. As palavras e as coisas não têm sentido em si, mas na medida em que elas se relacionam.

⁹ FOUCAULT, Michel. in *As Palavras e as Coisas*. p 9-11

¹⁰ *rua de mão muitas*, Lucenne Cruz, 2007. Acrílica sobre tela, 55x50cm.

¹¹ Este sinal gráfico sempre indicará expressões e frases colhidas em obras diversas de Roberto Corrêa dos Santos, inclusive em trocas de e-mails.

¹² O narrador – o homem que comunica acontecimentos –, para W. Benjamin, perde a sua função na vida moderna que é marcada pelo esgarçamento das relações que gera a perda da

experiência (erfahrung) por causa das tecnologias. O trabalho industrial rompe com a palavra do narrador sobrepondo a vivência (erlebnis) à experiência. Ele associa a narrativa moderna a uma viagem de trem onde não cabe mais o narrador que fia a palavra dos acontecimentos, mas sim outra narrativa: em fragmentos. Benjamin propõe construir uma linha de agora e cada um é uma experiência do presente e viver isso significa que o homem não abre mão de viver essas condições, mesmo que sejam de decadência.

¹³ Nas galerias parisienses era permitido, àquele que nelas passeava, anular o *tedium vitae*, perdendo-se com segurança nesses mundos em miniatura, sob céus transparentes de vidro, que reproduziam, artificial e fantasmagoricamente, o céu natural. É, sobretudo neste mundo envidraçado, constituído por transparências e por espelhos, que decorre o dia-a-dia do flâneur.

¹⁴ Um exemplar muito antigo da Torá ou Torah, o livro da lei mosaica dos hebreus, chamado também de Lei de Moisés (Torah Moshê, תּוֹרַת־מֹשֶׁה).

¹⁵ Centro Cultural do Banco do Brasil, RJ, de out. de 2007 a jan. de 2008.

¹⁶ Franz Kafka, carta a Oscar Pollak, 1904. Kafka discorre como um livro deve nos trespassar e nos magoar profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos.

¹⁷ Em 1957, após ganhar o Nobel de Literatura.

¹⁸ Do livro Silence, de John Cage, 1961.

¹⁹ Este artigo de John Cage: Jasper Johns: Histórias e Idéias, fez parte do catálogo da exposição de Jasper Johns, The Jewish Museum, Nova York, 1964 e reeditado num livro publicado em 1966.

²⁰ Cidade na Carolina do Sul, EUA, onde Jasper Johns possuía um rancho.

²¹ Do latim: casa. De Deus e de seu povo. É conhecido como o Duomo di Firenze.

²² Lygia Pape disse uma vez que em seu relacionamento com o espaço urbano, em suas idas e vindas de carro pela cidade, achou-se como "uma espécie de aranha, tecendo teias".

²³ Caio Fernando Abreu, escritor, Morangos Mofados é a sua mais célebre obra (1982).

²⁴ Águas. Onde só os tigres mitigam a sua sede.
Também eu em ti, feroz, encantada
Atravessei as cercaduras raras
E me fiz máscara, mulher e conjetura.
Águas que não bebi. Crepusculares. Cavas.
Códigos que decifrei e onde me vi mil vezes
Inconexa, parca. Ah, toma-me de novo
Antiquíssima, nova. Como se fosses o tigre
A beber daquelas águas

Hilda Hilst
in Da Noite (Do Desejo, 1992).

²⁵ No Ocidente, conhecem-no como "papel de arroz".

²⁶ E o branco me faz lembrar ainda do anil nos lençóis de percal esticados ao vento e aos braços do sol e do finíssimo talco na pele macia de minha mãe.

²⁷ ARTAUD, Antonin. Linguagem e vida. p 274

²⁸ Fragmento de soneto redigido provavelmente em 1545; no manuscrito autógrafo aparecem alguns esboços da janela da fachada da Biblioteca Laurenciana de Florença. O tema deste soneto é a alma que se alegra, paradoxalmente, pela vinda da morte; o amor, porém, mostra sinais de continuar bem vivo [L'acceso amor, o ardente amor: atraído (se imanta) pelo ardor que tanto lhe assemelha, (ou seja, Deus), se separa da alma e, purgado, se une novamente a Deus], apesar da tentativa de libertar-se de seus laços terrenos; faz parte do período tardio, caracterizado por temas existenciais ou religiosos.

²⁹ Em 10.05.08, durante uma aula do prof. Cláudio da Costa, registro no caderno uma questão sobre o Tempo como matéria plástica (BELTING, Hans. O tempo na arte multimídia e o tempo da história. In: *O fim da História da Arte*) que se desdobra em séries – vezes – de um mesmo que não é ele mesmo, se divide em si e essa força de dividir transforma-se em potência estética. O tempo seria um signo de pensamento e a obra de arte o meio para constituir intervalos em nós, uma abertura que é a mais próxima idéia de tempo puro e as existências de suas mutações. Movimentos.

³⁰ De Roberto Corrêa dos Santos, o texto. De Adolfo Oleare e Roberto Corrêa dos Santos, o projeto gráfico [capa e miolo].

³¹ Em Fedro, o primeiro ensaio de Platão, o bardo transporta os textos escritos – phármakon - ultrapassando os muros da cidade com essa 'medicina' que é ao mesmo tempo remédio e veneno, o descaminho. Sócrates, no diálogo com Fedro, considera tal farmácia como sendo a substância das coisas de profundidade cripta, preparando, desde então, o espaço da alquimia, da sedução que faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. As folhas da escritura agem como uma droga àquele que, ao sair da polis, sai de si por um caminho que é propriamente de êxodo.

³² Prensa usada para tirar provas tipográficas.

³³ DURAS, Marguerite. *Écrire*, p.14-52. Solitude, uma palavra que vem do latim solitudine, através de solidoe, é um estado de quem está só em lugar ermo, solitário. A escritora acentua esse lugar dentro da casa onde não se fala, escuta-se. Samuel Becchett, em *Primeiro Amor*, retorna a inquietação que se tem acerca do habitat: Quem não tem o seu próprio quarto?

³⁴ Ao ser apresentada ao poeta Alberto Pucheu, na noite de lançamento de seu livro citado na primeira nota, disse-me, referindo-se à intervenção plástica no objeto em questão: *um livro escrito antes ser lido*. <http://pequenamorte.com/2006/11/talvez-roland-talvez-roberto-alberto-pucheu/>

³⁵ Não descontinuar nunca é o grande louvor da espécie que atravessa milênios – a barata. Clarice Lispector presume: *Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua*. In *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.126. Não seria a obsessão o lado artístico da barata?

³⁶ II Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade na PUC-RJ /. Reflexões Teóricas III - Apresentação do livro *Talvez Roland Barthes em Teclas*, de Roberto Corrêa dos Santos, 2006 com intervenção plástica de Lucenne Cruz Vizaco, 2006.

³⁷ Provérbio popular chinês que quer dizer, no caso da caligrafia: pesar a tinta do pincel e, num golpe só, executar o ideograma. Também fazer as coisas bem feitas, fazer o melhor. Para os chineses, os provérbios são sentenças concisas, belos na forma e sábios na idéia.

³⁸ Quím., número de ligações que um átomo ou íon pode efetuar com outros átomos ou íons para constituir uma molécula ou outra combinação, que traduz o poder de combinação de um elemento. Uso valência no sentido de duplicar os morfemas (a unidade mínima) até a saturação do espaço.

³⁹ PAZ, Octávio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva. O autor considera que a função da linguagem é significar e comunicar os significados, mas nós, homens modernos, reduzimos o signo à mera significação intelectual e a comunicação à transmissão da informação. Esquecemos que os signos são coisas sensíveis e que operam sobre os sentidos. O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação. O mesmo sucede com o sabor, o som e outras expressões e impressões sensoriais. O rigor da “lógica sensível” dos primitivos nos fascina por sua precisão intelectual: não é menos extraordinária a riqueza das percepções: onde um nariz moderno não distingue senão um cheiro vago, um selvagem percebe uma gama definida de aromas. O mais assombroso é o método, a maneira de associar todos esses signos até tecer com eles séries de objetos simbólicos: o mundo convertido numa linguagem sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem em um corpo. E além.

⁴⁰ HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac&naify, 2002, p.6-26. Análise dos anos 80 como a episteme da era pós-moderna para vários (re)pensadores da arte e o recado artístico era endereçado a Clement Greenberg, para quem a Arte Moderna era a marcha em direção à pureza e à abstração. O embate da Crítica e da História da Arte se apresenta diante de um grupo internacional – os neo-expressionistas. Da Alemanha, vêm artistas (Jorg Immendorff, Georg Baselitz, Anselm Kiefer) que repudiam o nacionalismo pós 2ª Guerra Mundial e criam pinturas onde o romantismo alemão é evidente: drama, ruína e acúmulos. Na Itália, os artistas (Giorgio de Cirico, Carlo Maria Mariani, Sandro Chia) retomam o passado como uma revolta contra o mundo contemporâneo. Nos EUA (Jean-Michel Basquiat, Eric Fischl, Julian Schnabel) escolhem como tema da pintura a decadência do modo de vida da classe média, que ilustravam o sonho americano.

⁴¹ Vocábulo usado pela Psicanálise e recolocado por Jacques Lacan e por Frederic Jameson ao estudar a inquietação do ser marcado pela incapacidade teórica (por causa de uma inércia histórica – a História morreu – e a falta de individualidade devido à fragmentação da psique individual em nome de um capitalismo consumista) de articular conceitos. O artista seria aquele que repete o mesmo até esvaziar o sentido do próprio que se dilui até à estranheza e à abstração.

42



Fonte: fotografia do arquivo pessoal, 2008.

⁴³ Texto que acompanha o *Livro de Carne*, Artur Barrio. Paris, 11.3.79.

⁴⁴ PONTY-MERLEAU, Maurice. *Catálogo da exposição Iole de Freitas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1974.

⁴⁵ De John Lennon, em entrevista à *Rolling Stones Magazine*, fev. 70: *Eu entrei – ela não sabia quem eu era – e fiquei andando por lá. Tinha alguns estudantes de artes que tinham ajudado na montagem e fiquei olhando para tudo aquilo espantado. Tinha uma maçã à venda por duzentas libras; eu achei aquilo fantástico – e entendi o humor do trabalho dela imediatamente. Eu podia não ter muito conhecimento sobre arte de vanguarda ou underground, mas o humor me pegou direto. Era uma questão de pagar duzentas libras para ver uma maçã fresca se decompor. Mas foi uma outra obra que me fez decidir contra ou a favor da artista: uma escada que levava até uma pintura pendurada no teto. Eu subi, olhei através do binóculo e li a inscrição com letras minúsculas: ‘Yes’. Então era positivo. Eu me senti aliviado. É um grande alívio a gente subir na escada, olhar através do binóculo e não ver escrito ‘não’ ou coisa parecida.*

⁴⁶ Texto escrito pela artista (este e os dois seguintes que intercalam o corpo da dissertação) para a exposição Arte para Crianças, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de out07 a jan08. O conjunto da mostra propõe um olhar sem intermediários para a arte contemporânea com obras de artistas como Tunga, Ernesto Neto, Amílcar de Castro, Rubem Grilo, Cildo Meireles, Yoko Ono e muitos outros.

⁴⁷ Torneiro, assim como serralheiro, são profissões do âmbito masculino; será que por conta ainda desse domínio não há em dicionários o seu uso na forma feminina? Virginia Woolf, em Um teto todo seu, aborda essa questão do trabalho feminino olhando a tese na linha do tempo: a mulher, mesmo um gênio, na época de Shakespeare, dificilmente chegaria à escrita: seu pai lhe submeteria a castigos; mais adiante, em tempos difíceis, uma babá já poderia ser carvoeira ou maquinista.

⁴⁸ De Roberto Corrêa dos Santos, o texto; de Adolfo Oleare e Roberto Corrêa dos Santos, o projeto gráfico. O livro é dedicado a Alberto Pucheu.

⁴⁹ Linha de Terra, em Geometria Descritiva, é o lugar de rebatimento e de ascensão de todos os pontos que estruturam uma figura sólida.

⁵⁰ E por falar em horizonte, ouça este poema de Yoko Ono:

Olhe

Você tem visto um horizonte ultimamente?
Vá ver um horizonte. Meça-o
De onde você está e faça-nos saber
O comprimento.

⁵¹ Denominação dada por Domingos Angotti para definir a plasticidade da escrita de Roberto Corrêa dos Santos nesta obra e em Artaud/ O Rosto, em <http://www.concinnitas.uerj.br/pags/atual.html>

⁵² Expressão atribuída a Leonardo da Vinci e similar em Michelangelo: pinto com o cérebro.

⁵³ KRAUSS, Rosalind. O Duplo Negativo: Uma Nova Sintaxe para a Escultura. In: Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo, Martins Fontes, 2001. p. 291-365. Rosalind Krauss escolhe o Duplo Negativo, de Michael Heizer, no deserto de Mohave, Nevada, para afirmar que a lógica interna da obra depende somente do vínculo das formas com o espaço da experiência, depende de quem está na experiência. A cada vez, há uma recolocação de ângulos, sempre diferente e múltipla. Há uma descentralização do sujeito e da composição interna da obra que inclui o espaço em que o corpo se faz presente.

⁵⁴ Casa ou compartimento abobadado; obra de fortificação subterrânea; bateria que defende o fosso. Uma casa para habitar, assim como a pele, um abrigo. Penso agora nos iglus de Mario Merz que, ao invés de munições, guardam o vazio, o oco que chama a si; da mesma forma, o céu da boca é um iglu – o palato – arqueado. *Sobrepele* é uma trincheira férrea.

⁵⁵ Esta análise da obra Cruzeiro do Sul, de Cildo Meireles, é um recorte (reduzido e retrabalhado) do meu trabalho final de graduação em História da Arte, Uerj, em dezembro de 2005. Título: Transversais: o corpo como suporte plástico.

⁵⁶ BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.38. Teoria que fala de um espaço da vida da linguagem que é o [entre], a zona de turbulência, nela o sistema está desbordado, desfeito – é a significância. Nesse estado da linguagem, há os momentos de paz que são os textos de prazer e os de guerra que são os da subversão, da pulsação. Entre as estruturas canônicas, a passagem de uma outra linguagem.

⁵⁷ Damien Hirst.

⁵⁸ Este livro foi apresentado, no Ateliê do Instituto de Artes da UERJ, aos membros da banca de Exame de Qualificação, os mesmos da de Dissertação. Os livros referentes aos conceitos de corpo, escrita e peso foram levados em especial para cada um deles.

⁵⁹ Sonia Giannotti, numa noite em sua casa, me ensinou a cortar com água o papel artesanal. Assim, suas longas fibras não se rompem, elas seguem o curso da aguada abrindo-se aos poucos justo no lugar traçado pela rega.

⁶⁰ Espécie de planta da Amazônia utilizada como matéria prima para o papel de curauá.

⁶¹ Tinta-da-China, usada universalmente tanto para escrever como para desenhar, é referenciada cerca de 4000 a.C. na cerâmica Egípcia e em 2500 a.C. na China, na caligrafia. É preparada à base de negro carbono e aglutinantes aquosos, contém por vezes aditivos para melhorar a cor e a sua duração. O carbono provém da fuligem, que é obtida ao queimar várias substâncias como óleos, gorduras, resinas, ossos ou marfim. A substância preta que resulta é moída até se tornar num pó fino, que depois é misturada com água que contém aglutinantes, que são geralmente gomas obtidas de certas árvores, como a acácia, a mimosa, o eucalipto e a cerejeira.

⁶² Ou sangüínea, obtém-se a partir da hematite, um óxido de ferro avermelhado (Fe₂O₃), de que existem fundamentalmente duas variedades tonais: oligiste - vermelho e limonite - castanho ou amarelo, e é conhecida há milhares de anos. Foi utilizada pelos homens do Paleolítico e, segundo os vestígios encontrados, também nos esboços das pinturas tumulares egípcias assim como nos esboços preparatórias dos frescos gregos e romanos, mas tem-se por princípio que nenhum desenho intacto a hematite subsiste antes do século XV. Os suportes como o pergaminho, o papiro e as tábuas, não permitiam a conservação dos registros produzidos a sangüínea. Por isto, o uso deste material como instrumento de desenho está intimamente ligado à evolução do papel, o que justifica que só a partir do século XV haja testemunhos reais da sua aplicação. Também o fixativo que permite que o pó da sangüínea se fixe ao suporte não aparecer antes de 1480. A sangüínea substitui o traço agudo e duro da ponta metálica até então muito utilizada, com um traço largo, impreciso e macio, a que se juntam ainda a várias possibilidades de tratamento de meios-tons e diversidade de valores tonais, bem como a mobilidade gestual. Este instrumento novo, virado para o imediato, para o desenho do natural, para o registro do vivo, dá ao artista do Renascimento novas formas de expressão, permitindo-lhe ultrapassar o conceito da linha-contorno característica dos desenhos anteriores.

⁶³ HESÍODO, *Teogonia* Traduzido do original grego por Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 131-133

⁶⁴ Francisco de Goya pintou a narrativa mítica *Saturno devorando os filhos*, 1820-23. Contavam os poetas primeiros que Saturno ou Cronos uniu-se à sua irmã Cibele e nela engendrou muitos filhos. Entretanto, como a Terra (muito antes de Apolo, o oráculo pertencia a Gaia, segundo os gregos) afirmasse que um de seus descendentes haveria de subjugar-lo e tomar-lhe o trono, tal como ele próprio fizera com seu pai, Saturno devorava os filhos, mal acabavam de nascer.

⁶⁵ Roland Barthes usa a expressão referindo-se à fotografia: *isso foi*. O que está, é o registro de um átimo de tempo que a imagem técnica trançou, mas sem a promessa do real.

⁶⁶ Marcel Duchamp organiza o espaço de *Étand Donnés* (Isso!), prevendo esse 'já não', isto é, a maneira de representar o olhar em relação ao acontecimento que é a própria aparição (termo duchampiano e também religioso quando se fala de anjos, de anunciações, de epifanias) do berçário obscuro de um corpo feminino, o instante. Essa ocorrência não é o tempo infinito para consumir (sentir) a obra, mas o ápice, o raio que cega.

⁶⁷ Warhol fez seu primeiro filme – *Tarzan and Jane* – com a ajuda de Taylor Mead, que acabou por aparecer em diversos dos seus últimos filmes. E foi seguido pela série *Sleep, Kiss, Haircut, Eat, Blow Job e Empire*.

⁶⁸ Termo usado na linguagem cinematográfica em diferenciação a hiper-slow motion.

⁶⁹ No fundo, não há senão Matisse, essa frase de Picasso demonstra a reverência plástica do artista à grandeza de um seu contemporâneo, mais do que isso: um amigo inseparável.

⁷⁰ É publicada em 1931, cem anos após a primeira edição da obra *Chef-d'œuvre inconnu, de Balzac, uma edição de luxo, com 13 águas-fortes e 67 gravuras sobre madeira de Picasso. E, em 1947, uma água-forte para a nova edição de Cinco Sonetos, de Petrarca (1304-1374)*. No ano seguinte, 41 obras gráficas para uma edição manuscrita espanhola de *Vinte Poemas* do poeta Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

⁷¹ A primeira intervenção plástica – cinco gravuras para o prefácio - de Picasso em um livro editado foi em 1916 para o escritor Hugo Ball, fundador junto de Hans Arp e Tristan Tzara do movimento *dada*, no cabaré Voltaire.

⁷² Uma jovem de Kyoto dos anos 70/80, que vai para Hong Kong e lá se torna modelo, mas sem abandonar a paixão pela escrita em seu corpo, despertada por seu pai (um escritor) que pinta um poema em seu rosto, a cada ano, no dia de seu aniversário e pela tia que lê para ela um clássico da literatura japonesa – *O Livro de Cabeceira*, o diário de uma cortesã: Sey Shonagon. Um livro feito há mil anos, o livro que enumera as coisas esplêndidas da vida.

⁷³ Entre 1913 e 1950, o casal Ansberg colecionou os trabalhos de artistas como Marcel Duchamp, Charles Sheeler, Walter Pach e outros.

⁷⁴ As diferenças entre reprodução e obra de arte original são temas que iriam logo se tornar de um interesse primordial para Duchamp. Nos cinco anos seguintes, ele iria sistematicamente começar a reproduzir suas obras as mais importantes. Ele visava no início apresentá-las na forma de um álbum, mas o projeto iria tomar proporções mais ambiciosas e adotar o nome de *Boîte em valise*, verdadeiro museu portátil.

⁷⁵ Tradução de Ana Luiza Cruz Vizaco. Carta de Duchamp a Lou(ise) e Walter, datada de 20 de fevereiro de 1934, Paris, 11, Rua Larrey (arquivos Arensberg, PMA) in NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp L'art a l'ere de la reproduction mecanisee*. Paris: Hazan, 1999. p. 111

⁷⁶ Logo após sua publicação, Duchamp enviou uma das primeiras cópias de luxo à Katherine Dreier, quem possuía o *Grand Verre*. Ao que ela respondeu: *'Meu querido, sua surpreendente caixa chegou!!!! É uma das mais perfeitas expressões do dadaísmo que eu jamais encontrei. Eu estou terrivelmente me entretendo comigo mesma – o quanto eu fiquei atormentada ao ver esses pedaços de papel rasgados – e naturalmente o vidro ESTAVA estilhaçado! Pareceu-me no início que eu não poderia suportar todos esses pedaços de papel rasgados – depois eu me dei conta do fato de quanto o dada tem razão em nos impelir a nos afastarmos da rotina e enfrentarmos a situação – o que é mais importante –, a questão da forma. Com o tempo, eu tenho certeza que eu terei prazer como eu fiz com os Mirós, já que me lembro o quanto eles me inquietaram no início'*.

⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=--ul9ccaLvA>

⁷⁸ Livro editado em 1995 pela Editora 34, com 926 páginas. Tiragem limitada, numerada e assinada pelo artista.

2 folhas

| o título

no verso

de uma – que se torna rosto

– no rosto da

outra – que

se torna verso.[∞]

[∞] De *Le Libre* (trecho) de Stéphane Mallarmé, publicado em 1957 pela Librairie Gallimard. O seu organizador e ensaísta é Jacques Scherer e tem um prefácio de Henri Monder.

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. *Anselm Kiefer*. München: Schirmer/Mosel, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAKER, Kenneth. *Minimalism: Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press, 1998.
- BARRIO, Artur. *situações: Artur Barrio: registro*. Catálogo da exposição, CCBB, Rio de Janeiro, 1991.
- _____. CANONGIA, Ligia (org.). Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Parrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. Cy Twombly. In: _____. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982. p.137-151
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosac Naify 2004.
- BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Translation from Germany by Christopher S. Wood, Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- _____. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução Rodinei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107, p.165-196
- _____. Passagens Parisienses. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte. UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 903-952
- _____. *Os cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BEUYS, Joseph. *Drawings Objects and Prints*. Stuttgart: catálogo da exposição no Instituto Cultural de Relações Internacionais, 1989.

BUONARROTI, Michelangelo. *Poemas*. Tradução de Nilson Moulin, posfácio de Giulio Carlo Argan. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BLOCH, Ernst. Ce qui est la vue: La recontre de soi-même : Production de l'ornement . Traduit de L'Allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard. In : _____. *L'esprit de l'utopie*. Version de 1923 revue et modifiée. Paris: Gallimard, 1997.

_____. A descoberta do ainda-não-consciente ou do alvorecer para diante... In: _____. *O princípio esperança*, volume 1. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.p. 14-27

BROODTHAERS, Marcel. *Un voyage en Mer du Nord*. 1st Belgian Edition. 1/1000. London: Hossman Bruxelles in association with Petersburg Press, novembre 1973.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras Completas*, tomo I, 1923-1949. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. p. 475-482

CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos Guardados*. Augusto Massi (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

CAGE, John. Jasper Johns: Histórias e Idéias. In: *De Segunda a Um Ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p.53-69

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COSTA, Pedro. *No quarto de Vanda*. Lisboa: 2000. Cinema.

CRONE, Rainer. *Andy Warhol*. New York: Praeger Publishers, 1970.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 1-16

_____. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles. As estratégias ou não-estratificado: o pensamento do lado de fora (poder). In: *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.78-99

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 2006.

FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília. (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FINKELSTEIN, Nat. *Andy Warhol: The Factory Years*. Edinburgh: Canongate Books LTD, 1999.

FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOCH, B. 2003. In: *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004. p 664-669.

FOUCAULT, Michel. *A palavra nua de Foucault*. Trecho da entrevista de 1966 de Foucault. São Paulo: Folha de São Paulo, Caderno Mais, em 21.11.2004.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Outros espaços. In: _____. *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422

FREUD, Sigmund. Gradiva de Jansen e outros trabalhos. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume IX. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p.17-95

GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. LTC S.A. 1999.

GREENAWAY, Peter. *The Pillow Book*. Inglaterra: Cinema, 1997.

HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JANSON, Horst Woldemar. *History of Art*. New York: Prentice Hall Inc., 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KOFMAN, Sarah. Resumir, interpretar. In: _____. *Quatre romans analytiques*. Paris: Galiléé, 1973. Tradução de Silvano Santiago, mimeo.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames&Hudson, 1999.
- _____. Corpus Delict. In: _____. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 171-204
- _____. *Espaço Analítico*. Futurismo e Construtivismo e O Duplo Negativo: Uma Nova Sintaxe para a Escultura. In: *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 51-83
- LEIRIS, Michel. *Francis Bacon: Face et Profil*. Paris: Éditions Albin Michel, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LIGHTBOWN, Ronald. *Piero della Francesca*. Paris: Citadelles&Mazenod, 1992.
- LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. O tempo hoje. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. In: _____. *O Inumano*. Lisboa: Estampa, 1989. p. 65-95.
- MARTIN, Sylvia. *Vídeo Art*. Tradução Maria do Rosário Boléo, Lisboa. Colônia: Taschen, 2006.
- MARZONA, Daniel. *Art Conceptual*. Colônia: Taschen, 2007.
- MOURE, Gloria. *Tàpies: Objects of Time*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1995.
- NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp L'art a l'ere de la reproduction mecanisee*. Paris: Hazan, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo dos Ídolos [ou como filosofar com o martelo]*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ONO, Yoko. *Árvores do Desejo para o Brasil*, Catálogo. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1998.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PONTY-MERLEAU, Maurice. Catálogo da exposição *Iole de Freitas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1974.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de C. A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. In: _____. *A partilha do sensível*. Estética e Política. São Paulo: EXO experimental (org.): Ed. 34, 2005. P.11-62

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Matéria e Crítica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

_____. *Modos de saber. Modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *Perdão, Caio. (Assinado e Datado) carta—a—quem—escreva*. Rio de Janeiro: Ang, 2005.

_____. *Primeiras convulsões: últimas notas sobre O Grande Vidro*. Vitória: Aquarius, 2006.

_____. *Talvez Roland Barthes em Teclas: Notações de Teoria da Arte*. Vitória: Aquarius, 2006.

_____. *Obra*. Rio de Janeiro: Elo, 2006.

_____. *Tais Superfícies*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 1998.

SCHWARZ, Arturo. Marcel Duchamp. In: *Arte Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bial, 1987.

SCHNOOR, Gustavo. *Da Pré-História à Grécia*. Apostila de História da Arte, 1993, mimeo.

SERRA, Richard. *Peso*. KLABIN, Wanda (org.). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

SERRA, Richard. *Rio rounds*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. 'A sedimentation of the Mind'. Publicado originalmente em *Artforum* (set 1968) e reeditado em Nancy Holt (org.), *The Writings of Robert Smithson*. Nova York: New York University Press, 1979.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. New York: Laurel Books, 1966.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TÀPIES. *Catalogue Raisonné*. Vol 1 1943-1960. Fundació Antoni Tàpies. Prólogo du Georges Raillard. Paris : Editions Cercle d'Art, 1989

VENTURI, Lionello. *Piero Della Francesca*. Traduzido do italiano para o francês por Rosabianca Skira-Venturi. Genève: Skira, 1954.

WALTHER, Ingo F, WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Colônia: Taschen, 2002.

WARHOL, Andy. *Sleep*. New York: Cinema, 1963.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Post Scriptum: algumas disposições visuais da dissertação foram alteradas (mas não o texto) para que se adequassem ao formato atual. A apresentação original encontra-se no Instituto de Artes da UERJ.

Lucenne Maria da Cruz Vizaco