

Mário Azevedo

A obra-texto de  
Joaquín  
Torres-García

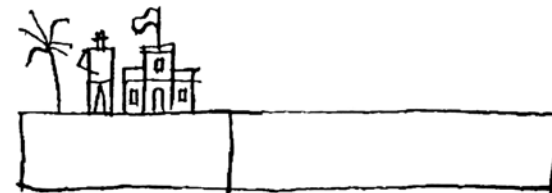
Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História, Teoria e Crítica de Arte

**Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani** Orientadora

Porto Alegre  
2005/2010



Joaquín   
Torres-García  
A Obra - Texto



Mário Azevedo



## Folha de aprovação

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais

"A obra-texto de Joaquín Torres-García"  
Tese de autoria de Mário César de Azevedo  
Aprovada pela banca examinadora composta pelos  
seguintes membros

---

Profª D<sup>ra</sup> Icléia Borsa Gattani  
Orientadora

---

Profª D<sup>ra</sup> Maria Amélia Bulhões Garcia

---

Prof D<sup>r</sup> Hélio Ferverza

---

Profª D<sup>ra</sup> Maria Angélica Melendi

---

Profª D<sup>ra</sup> Maria Lúcia Bastos Kern

---

Profª D<sup>ra</sup> Maristela Salvatori  
Coordenadora do PPGAV - IA/UFRGS

Porto Alegre, 21 de maio de 2010

## Agradecimentos

*Capes, Programa PDEE (Bolsa / Estágio no exterior),  
Angélica Alves da Silva e Renato Martins, Brasília.*

*Departamento de Artes Plásticas  
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais  
Eliane Aparecida de Souza e Maura Xavier, B. Horizonte.  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, UFMG, Programa PICDT  
(Bolsa / Afastamento no país), Jaqueline Lage, B. Horizonte.*

*Prog. de Pós-Graduação, Instituto de Artes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Aline Chaves, Alexandre Ordeste  
e Suzana Amoretti, Porto Alegre.  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, UFRGS  
Ana Lúcia Nunes e Letícia Manara, Porto Alegre.*

*Université de Picardie Jules Verne, Amiens  
Androula Michael e Françoise Coblence.  
Archives de la critique d'art  
(Fonds Robert Pontual / Vincent Wierinck), Rennes  
Laurence Le Poupon e Sylvie Mokhtari,*

*Museo Gurvich e Archivos, Montevideú  
Sílvia Listur e Ana Guerra,  
Archivos e Museo Torres Garcia, Montevideú  
Carlos Sierra e Mariana Casares.*

*Icleia Borsa Cattani*

*M. Angélica Melendi*

*Hélio Ferverza*

*M. Amélia Bulhões*

*M. Lúcia Kern*

*M. Ivone dos Santos*

*Blanca Brites*

*Francisco Marshall*

*Maristella Salvatori*

*Monica Zielinsky*

*Patrícia Franca*

*Stephane Huchet*

*Élida Tessler*

*M. Lúcia Cattani*

*Neiva Bohns*

*Alexandre Santos*

*Sandra Rey*

*Paulo Gomes*

*Alfredo Nicolaiewsky*

*Jailton Moreira*

*Juan Fló*

*Cláudia Paim*

*Eriel Araújo*

*Fábio Noronha*

*Fernanda Albertoni*

*Adriane Hernandez*

*Miriam Tolpolar*

*Fernanda Soares*

*Jaqueline Lacasa*

*Juan Luís Toboso*

*Paulo Silveira*

*Juliana Angeli*

*Luciano Zanetti*

*Marlen de Martino*

*Marianne Rotter*

*Marina Camargo*

*Ricardo Cristóforo*

*Rômulo Conceição*

*Dominique Boxus*

*Solana Guangirolí*

*M. Helena Bernardes*

*Luciana Lobato*

*Alessandro Freitas*

*Pedro Peixoto*

*Glória Campos*

*Clô Paoliello*

*Ângela Andrade*

*Madalena Naves*

*Marcos Antonace*

*Juliano Torres de Paula*

*Pascal*

*Tânia Almeida*

*e Rui Melo, especialmente.*





## Resumo

Os termos *textos e/ou escritos de artistas* mostram-se cada vez mais presentes, comuns e próximos, no campo da arte contemporânea. Há um crescente registro de suas falas e declarações, em veículos da imprensa — especializada ou não — ou em edições especialmente organizadas. Esse material produz diversos sentidos em suas variadas formatações, tanto no interior da própria criação artística quanto no que constitui o seu entorno.

É certo que se trata de um material da maior importância, pois é imprescindível conhecer o que os artistas têm a dizer — além da obra que realizam — e ler o *seu texto*, seja de que maneira for ou sob qualquer forma em que se apresente. Esses registros, em sua grande maioria, são produzidos a partir de necessidades da própria obra, reunindo e conduzindo uma série de referências fundamentais para um conhecimento consistente das operações da arte.

Quando o texto ainda se coloca como um objeto artístico, essa produção pode alcançar níveis de importância bastante consideráveis. A riqueza de alusões, a polissemia de aberturas, a mescla de linguagens e uma infinidade de outras questões potenciais são reverberações que partem da interseção entre texto e imagem — ou mesmo da remissão a ela — e de sua instauração como obra.

Baseada nesses princípios e centrada no trabalho do artista plástico Joaquín Torres-García, esta tese de doutorado realiza um estudo sobre alguns de seus textos. Os objetos de exame formam um grupo de pequenos cadernos manuscritos (*carnets*) de fatura artesanal, que se confundem com o próprio trabalho (desenhos, pinturas ou objetos) do artista e que escapam às categorizações correntes, expondo uma notável autonomia como obra. Sua plasticidade não camufla seu teor reflexivo, assim ultrapassando suas

funções de base e ascendendo a um nível dinâmico e expansivo de jogo visual. O roteiro metodológico se propõe a estudar — pesquisar, organizar, relativizar, discutir, conceituar, expor — e a construir uma reflexão sobre o que se desprende deles quando expostos a um panorama aberto e ampliado.

Como esses *carnets* de TG não se inserem nas categorias artísticas usuais e já estabelecidas, exigem, portanto, um espaço novo, em uma categorização mais específica e condizente. Estabelecendo-se então como uma *obra-texto* — um cruzamento — recebem cargas aparentemente opostas e reelaboram seus potenciais. Ao buscar um trajeto de reflexão sobre esses objetos estranhos e mestiços, a pesquisa acessa uma instância renovadora de muitos impasses em torno das discussões e separações entre a teoria e a prática, o plástico e o visual, texto e imagem, o moderno e o contemporâneo, buscando focar essas peças sob uma nova iluminação.



## Abstract

*The terms texts and/or writings by artists are becoming increasingly more present, common and closer, in the contemporary art field. There is an increasing record of their speeches and statements in the media – specialized or not – or in organized editions. This material produces several meanings in their different formats, both within the artistic creation itself as well as in what constitutes its spill.*

*It is certainly a major importance material, because it is essential to know what the artists have to say – besides the work they accomplish – and to read their text, in any way or form in which it is presented. These records, in their majority, are produced from needs arising from the work itself, gathering and leading a series of fundamental references for a consistent knowledge of the art operations.*

*When the text is also placed as an artistic object, this production can reach levels of considerable im-*

*portance. The wealth of allusions, the polissemia of openings, the mixture of languages and an infinity of other potential matters are reverberations coming from of the intersection between text and image – or even from the remission to it – and from its establishment as work.*

*Based on these principles, and centered on the work of the plastic artist Joaquín Torres-García, this doctorate thesis accomplishes a study on some of his texts. The objects examined form a group of small homemade manuscript notebooks (carnets) which mingle with the work (drawings, paintings or objects) of the artist himself and that escape current categorizations, exposing a notable autonomy while work. Its plasticity does not camouflage its reflexive content, thus overtaking its base functions and ascending to a dynamic and expansible level of visual game. The methodological script proposes to study – research,*

*organize, relative, debate, conceptualize, expose – and to build a reflection on what is detached from them when exposed to a open and enlarged panorama.*

*Since these carnets by TG are not inserted in any usual established artistic category, they demand, therefore, a new space, in a more specific and suitable categorization. Establishing themselves then as work-texts – a cross-breeding – receiving apparently opposite currents and re-elaborating their potential. When seeking a reflection course about these strange and mixed objects, the research accesses a renovating instance on many drawbacks regarding the discussions and separations between the theory and the practice, the plastic and the visual, text and image, the modern and the contemporary, aiming at the focus of these pieces under a new light.*



## Résumé

*Les termes textes et/ou les écrits se montrent de plus en plus présents, communs et proches dans le domaine de l'art contemporain. Il y a un registre croissant de leurs paroles et de leurs déclarations par le biais de la presse – spécialisée ou non – ou encore dans des éditions organisées. Ce matériel produit plusieurs sens dans ses formats variés, aussi bien à l'intérieur de la création artistique même que dans ce qui constitue son entourage.*

*Certainement qu'il s'agit d'un matériel fort important car, outre leur travail, il faut connaître ce que les artistes ont à dire et lire leur texte, indépendamment de la façon et de la forme dont ces textes se présentent. Ces registres sont produits, pour la plupart, à partir d'une demande de l'oeuvre même, tout en rassemblant et conduisant une série de références fondamentales à une connaissance solide des opérations de l'art.*

*Lorsque le texte se présente encore comme objet artistique, cette production peut atteindre des ni-*

*veaux d'importance assez considérables. La richesse des allusions, la polysémie des ouvertures, le mélange de langages, ainsi qu'une infinité d'autres questions potentielles, sont des réverbérations partant de l'intersection entre le texte et l'image – ou même de sa remission – et de son instauration en tant qu'oeuvre.*

*Basée sur ces principes et centrée sur le travail de l'artiste plastique Joaquín Torres-García, cette thèse fait une étude à propos de quelques-uns de ses textes. Les objets de recherche forment un petit groupe de petits cahiers manuscrits (des carnets) dont la facture est artisanale et ils se confondent avec le travail même (dessins, peintures et objets) de l'artiste et, en échappant aux catégorisations courantes, celui-ci met en évidence l'autonomie de son oeuvre. Sa plasticité ne camoufle pas sa teneur réflexive, donc elle surmonte ses fonctions de base et parvient à un niveau dynamique et expansif de jeu visuel. Ce parcours méthodologique envisage d'étudier – faire des*

*recherches, organiser, relativiser, discuter, former des concepts, exposer – et de construire une réflexion sur ce qui dégage de ces objets de recherche lorsqu'ils sont exposés à un panorama ouvert et vaste.*

*Puisque ces carnets de TG ne s'insèrent pas dans les catégories artistiques usuelles déjà établies, ils exigent donc un espace nouveau dans une catégorisation plus spécifique et cohérente. De ce fait, en s'établissant comme oeuvre-texte – un croisement – son travail reçoit des charges apparemment opposées et élabore de nouveau ses potentiels. Lorsqu'elle cherche un parcours de réflexion sur ces objets étranges et métis, cette recherche aboutit à une instance renovatrice de beaucoup d'impasses concernant les discussions et les séparations entre la théorie et la pratique, le plastique et le visuel, le texte et l'image, le moderne et le contemporain, ainsi elle cherche à mettre en évidence ces pièces sous une nouvelle illumination.*



### **O homem e a água**

*As mãos têm hélices, tempestade e bússola.*

*Os pés guardam navios*

*Aparelham para o Oriente*

*O olho tem peixes,*

*A boca, recifes de coral;*

*Os ouvidos têm noites pólos e lamento de ondas.*

*A vida é muito marítima.*

### **O fogo**

*O fogo vem do espírito de Deus*

*Atravessa as cavernas fiel;*

*Guia lutas, idades, gerações.*

*Homens e mulheres dançam em torno do fogo*

*Que derruba lares templos e florestas*

*Consome tesouros navios e cidades,*

*Mata os homens:*

*Outros homens nascem do fogo e pelo fogo.*

*(MENDES, Murilo. In: Poesia Completa e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.270 e 271)*





## Sumário

|      |   |  |  |
|------|---|--|--|
| 19.  | <b>Depoimento</b>   |  |  |
| 23.  | <b>Introdução</b>   |  |  |
| 35.  | <b>1. TG: Trajetórias</b>   |  |  |
| 39.  | 1.1. <i>Um lugar sem tempo - Barcelona 1894/1916</i>                                      |  |  |
| 47.  | 1.2. <i>Um tempo sem qualquer lugar - Barcelona 1917/20</i>                               |  |  |
| 53.  | 1.3. <i>América do Norte - Nova Iorque / Paris 1920/1925</i>                              |  |  |
| 61.  | 1.4. <i>A pátria do artista - Nova Iorque / Paris 1926/1932</i>                           |  |  |
| 79.  | 1.5. <i>A pátria do homem - Nova Iorque / Paris 1933/1934</i>                             |  |  |
| 83.  | 1.6. <i>América do Sul - Montevideu 1934/1940</i>   |  |  |
| 91.  | 1.7. <i>América, para sempre - Montevideu 1941/1949</i>                                   |  |  |
| 101. | 1.8. <i>O "Universalismo Constructivo"</i>  |  |  |
| 121. | <b>2. Textos e obras</b>  |  |  |
| 127. | 2.1. <i>Escritos de artistas I</i>  |  |  |
| 147. | 2.2. <i>Escritos de artistas II</i><br><i>da Vinci, Blake, Schwitters, Klee e Duchamp</i> |  |  |
| 183. | 2.3. <i>Signo, simbolo e linguagem</i>  |  |  |
| 201. | 2.4. <i>Livros de artistas</i>  |  |  |
| 223. | <b>3. Os carnets em questão</b>   |  |  |
| 229. | 3.1. <i>"Desenhos": Declaração de principios</i>  |  |  |
| 237. | 3.2. <i>"No ponto": Uma verdade</i>   |  |  |
| 245. | 3.3. <i>"Fé": A liberdade</i>   |  |  |
| 249. | 3.4. <i>"O que eu sei...": A intuição</i>   |  |  |
| 255. | 3.5. <i>"Pai sol": Uma mística</i>  |  |  |
| 263. | 3.6. <i>"Razão e natureza": O caminho do meio</i>   |  |  |
| 269. | 3.7. <i>"A tradição do homem abstrato": A atemporalidade</i>                              |  |  |
| 277. | 3.8. <i>"A cidade sem nome": Utopia</i>   |  |  |
| 295. | 3.9. <i>"A regra abstrata": Uma doutrina</i>  |  |  |
| 301. | <b>4. A obra-texto</b>  |  |  |
| 307. | 4.1. <i>Deslocamentos da teoria (que se torna texto)</i>                                  |  |  |
| 317. | 4.2. <i>Novas situações da obra (que se torna qualquer coisa)</i>                         |  |  |
| 329. | <b>Conclusão</b>  |  |  |
| 335. | <b>Referências</b>  |  |  |
|      | <b>Anexos</b>   |  |  |
|      | <i>Reproduções fac-similares dos nove carnets abordados</i>                               |  |  |
|      | <i>Apêndices</i>  |  |  |
|      | <i>Fichamentos, Transcrições, Correções e Traduções dos carnets</i>                       |  |  |
|      | <i>Cronologia e Publicações sobre/do artista</i>  |  |  |



## Depoimento

*Prefiro a nuvem ao ônibus.<sup>1</sup>*

*Clavo mi remo en el agua/ llevo tu remo en el mío/ Creo que he visto una luz/ al otro lado del río.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.822.

<sup>2</sup> DREXLER, Jorge. *Al otro lado del río*. In: DREXLER, Jorge. Eco<sup>2</sup>. Montevídeu: Warner Music, 2003. 1 CD, canção n.12, digital, estéreo; acompanha livreto.

O projeto de pesquisa que embasa esta tese de doutorado brotou da vontade de fazer uma tradução de alta qualidade dos *carnets* e de alguns textos de Joaquín Torres-García e do desejo de compreendê-los mais profundamente. Dessa empreitada é que emergiu este conjunto de estudos e interpretações de sua obra escrita (pois mesmo a obra plástica de TG<sup>3</sup> carrega consigo elementos da escrita e vice-versa). Entre o escrito de artista e o livro de artista, esses *carnets* do artista são objetos mestiços, que aguardam pela sua definição como categoria. Conforme as reflexões desenvolvidas na própria tese, em cada uma dessas instâncias – a escrita e a plástica – os campos textual e visual se equilibram de modo diverso e estabelecem seu jogo um com o outro e, depois ainda, com o campo de abordagem do leitor ou do espectador. As obras-texto – como os *carnets* serão categorizados – se situam no visível/legível e para além deles; no campo dos objetos, e também para além deles; no espaço que, nesta jornada, ainda se vai abrir.

<sup>3</sup> Deste ponto em diante, as iniciais do sobrenome do artista substituem o seu nome por extenso, em diversas passagens do texto.

“Como traduzir sem interpretar? Como interpretar sem entender?”<sup>4</sup> Não haveria como trabalhar sem interligar essas três ações em uma atividade consequente. As traduções desses escritos de TG foram alimentadas por pesquisas paralelas, feitas e refeitas a cada ciclo de interpretação/entendimento, que produziram os fios dos comentários, a trama das reflexões, dando corpo aos pressupostos e formulando as hipóteses deste trabalho. Afinal, como compreender sem conhecer as circunstâncias da produção?<sup>5</sup> Foi percorrendo as áreas vizinhas ao objeto que o seu perímetro se demarcou exatamente, fazendo surgir um centro. Será que o processo é mesmo esse?<sup>6</sup> Como saber, a não ser fazendo (como na arte, sempre correndo o risco)?

O material original da pesquisa compreende uma série de textos manuscritos de um *outsider* do Modernismo europeu – um uruguaio de idéias próprias

<sup>4</sup> NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.13.

<sup>5</sup> Esta questão foi sugerida pelo texto de Benedito Nunes, já referenciado na nota anterior. *Uso o termo compreensão como ampliação da noção de entendimento*.

<sup>6</sup> Essa questão foi sugerida pelo texto de Benedito Nunes, já referenciado em nota anterior.

– que deixou uma obra plástica bastante considerável, além de um vasto material reflexivo, escrito e publicado sob diversos formatos, em *carnets* e textos impressos, muito ricos, mesmo que confusos e repetitivos algumas vezes. A obra de TG foi como uma *revelação* para mim. Ele é, sobretudo, um clássico, um artista que produziu um trabalho de referência fundamental. Considero que sua criação e seu pensamento estão no nível de uma matriz, principalmente para os latino-americanos contemporâneos. Era preciso conhecer sua obra escrita, pois houve um momento em que todas as suas pinturas, desenhos, esculturas e brinquedos já não eram suficientes para o diálogo que estabeleci com seu trabalho. Bastou uma aproximação para perceber como seria difícil não se ater aos seus textos com a mesma intensidade aplicada à apreciação de sua obra plástica. Como escreve Benedito Nunes, certos materiais – como esse precioso conjunto de obras – “nos forcem, periodicamente, como por uma exigência de compreensão nascida deles próprios, o trabalho de sua tradução [de entendimento e de compreensão].”<sup>7</sup>

A princípio, todos eles pareciam relutantes em comunicar seu potencial; várias leituras se fizeram necessárias e, mesmo assim, sua massa de letras manuscritas, misturadas com pequenos desenhos, teimava em não se acomodar nos pequenos volumes, despretensiosos e frágeis. Mas o tempo trouxe o lugar. As obras de TG são estruturas lúdicas, jogos<sup>8</sup>, e sua

<sup>7</sup> NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.13-14.

<sup>8</sup> *Como nos lembram seus próprios brinquedos*.

leitura só foi possível quando foi encarada como um grande *puzzle*<sup>9</sup>, montado (ou desmontado) sob uma *lógica* sensível e errática. Dessa maneira se estabeleceu uma linguagem – de artista para artista – que carrega uma responsabilidade balizada por sua própria criação, característica francamente explorada ao lado de considerações de ordem teórica.

No caminho do possível – ainda em movimento – os devires só nos obrigam a caminhar, a continuar e a perceber que o mapa desenhado – com alguns pontos esclarecidos, depois de tantas buscas – está sempre dentro de um outro mapa, de outro e de outro, e, assim, infinitamente. Citando Walter Benjamim, Nunes continua:

uma exigência se impõe da necessidade de sobrevivência dos próprios textos: sobrevivência não-estática, assegurada pela cadeia de [outras] traduções e interpretações que os perpetuam e ao longo da qual, como uma realidade viva, os originais diferentemente interpretados a cada vez, ao serem trasladados para outras línguas, recebem uma nova carga de sentido.<sup>10</sup>

Ouvi falar de TG, pela primeira vez, por volta de 1978, quando boa parte de sua obra foi incendiada no

<sup>9</sup> *Termo inglês que quer dizer quebra-cabeça, enigma, problema; jogo de paciência; perplexidade, confusão, embaraço, desorientação. Pode significar também decifrar, desenredar, deslindar, resolver; ou ainda exercício de montagem ou ponderação sobre um problema. (Novo Dicionário Balsa Inglês-Português. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968, p.443.)*

<sup>10</sup> BENJAMIM, Walter. *La tâche du traducteur*. In: *Oeuvres choisies*. Paris: Julliard, 1959, p.59. Citado por NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.14-15.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa época, eu já desenhava e estudava artes plásticas em Belo Horizonte, mas minha informação sobre TG restringia-se ao incidente trágico do incêndio, e um conhecimento maior sobre sua obra foi reduzido pelo peso dessa tragédia. Só tive acesso ao catálogo da exposição que trouxe seu trabalho ao Brasil um ou dois anos depois, através de Amílcar de Castro e de alguns exemplares na Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG. Uma visível aproximação entre as obras de TG e de Paul Klee (o centro dos meus interesses então), além dos ecos da obra de Mondrian, foi a isca para o meu acesso a outro campo de conhecimentos, em um novo círculo de interesses. Precisava conhecer mais aquela obra, tão estranhamente parecida com os meus trabalhos de então.

Por puro acaso, o crítico Roberto Pontual (que havia organizado a exposição retrospectiva de TG no MAM, em 1978) conheceu o meu trabalho, durante uma exposição individual no Rio de Janeiro, em 1983. Ele havia-se mudado para Paris depois do incidente e estava de passagem pelo Brasil. Foi algo de TG, presente nos meus desenhos e objetos expostos, que nos aproximou; depois que nos conhecemos, o crítico me apresentou um vasto material – de seu acervo pessoal – sobre o artista, que seria inacessível de outra maneira. Tivemos muitas conversas a partir de TG, sobre o que ele chamava de *geometria sensível*, sobre meus trabalhos, arte em geral e, principalmente, arte brasileira. O material permaneceu comigo, cuidadosamente guardado, sendo explorado de maneira informal e assistemática desde então. Mas, como sempre ocorre,

a passagem do tempo abriu muitos outros espaços, e um certo panorama da história da arte se fixou como uma paisagem para mim: uma pequena coleção de autores e obras (mais que um museu, uma *coleção imaginária*) foi-se conformando como uma genealogia absolutamente presente na minha produção — o que, ainda hoje, acredito, seja assim. Evidentemente, TG sempre esteve e ainda está nela.

Na minha dissertação de Mestrado (“Desenhos e pinturas – 1995/97: Reflexões sobre uma produção”, Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999) em Poéticas Visuais, a sua obra foi abordada junto a uma série de outros artistas, organizando de certa forma a tal genealogia, que tratei como uma família artística. Mais tarde, no momento de construir um projeto de tese para o Doutorado, optei por não tratar mais da minha própria produção (pois sentia que essa fonte havia-se esgotado, nesse sentido). Pretendia trocar esse meu lugar, experimentar outra posição, trabalhar em outra linguagem. E a escolha recaiu então sobre um projeto teórico, sobre outro artista e sua outra produção: os *carnets* de TG. Além disso, a escolha se deu também pelo reconhecimento do interesse que o campo das artes plásticas e visuais nutre – hoje, entre nós – pela obra de Joaquín Torres-García. Considerei-a como uma boa escolha, reforçada ainda pela seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

O meu próprio trabalho — os estudos, a produção artística no centro de tudo, a pesquisa, as reflexões,

os livros todos e os textos que nascem daí — vem-se enredando a outros, há tanto tempo e em tantas variações, que já se pode perceber — e explorar — a sua montagem, possível somente neste *puzzle* de tempo-espaço, assim instalado. Creio que parte desse meu trabalho até aqui esteja cumprida, construída, embora só consiga apreender uma mínima parcela de seu mapa, que é, afinal, tudo o que ainda continuo e pretendo continuar tentando montar, até um fim. E o desenho, os objetos, a pesquisa, o texto, Pontual e Amílcar, Klee e TG são partes consideráveis dele.

Preocupei-me e empenhei-me em fazer um trabalho simples, denso e legível, sob uma orientação dedicada, produtiva e competente. Espero não ter abandonado a posição de *artista lendo artista* no percurso deste trabalho, tendo reunido dados suficientes e exposto questões relevantes, para tornar a imensa obra de TG mais e mais acessível (mesmo discutindo apenas certos elementos da riqueza de seu trabalho). Falo a partir dessa posição e acredito que TG nos legou uma obra suficientemente rica e aberta, e, portanto, pronta para uma exploração de feitio contemporâneo, uma aventura que recebe os leitores como cúmplices.

Pensando exatamente nos *carnets*, “a sua sobrevivência se reforça na variação de sua compreensão e são essas mudanças de seu conhecimento que reabrem a possibilidade de interpretá-los e novamente traduzi-los.”<sup>11</sup> Além de trazer esse material à luz, no campo geral da arte moderna e contemporânea, a tese pretende expor

<sup>11</sup> NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.15.

seus resultados como uma parte essencial dessa *grande obra* que o artista criou, constituiu, e pela qual lutou; a obra-texto é parte considerável de um *constructo* visionário, que sustenta e assegura outras tantas obras e procedimentos, em diferentes espaços e tempos, conforme poderá ser visto adiante. “A compreensão possível, que precede e orienta toda interpretação, depende, em última análise, da condição temporal do pensamento e da historicidade de novas relações com o mundo.”<sup>12</sup>

Finalizando esta abertura, transcrevo parte de um texto da imprensa brasileira, a propósito da mostra de TG na XXII Bienal de São Paulo, que já endossa muito do que escrevo acima e adiante:

O que realmente justifica uma ida à Bienal é a retrospectiva de Joaquín Torres-García. (...) [Ele] nos ensina muitas coisas: primeira lição, a de que o rigor construtivo não precisa ser sinônimo de frieza. Segunda, a de que a fixação no mundo infantil não exige infantilidade por parte do artista. Terceira, a de que o *decorativo* não se opõe ao *artístico*. Quarta, a de que alguém pode *evoluir*, modificar a própria obra e continuar fiel a si mesmo, sem recorrer à auto-imitação. (...) Tudo é ao mesmo tempo simétrico e fantasioso. (...) Torres-García faz o espectador ficar hesitando entre duas atitudes: seus quadros são para *ver* e também para *ler*. Sentimos a mistura entre uma escrita facilmente reconhecível, esquemática e infantil, para ser lida, e um quadro organizado feito de ritmos, simetrias e cores, para ser visto. (...) Seria talvez, uma síntese especialmente feliz entre Klee e Mondrian.

<sup>12</sup> NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.15.

Do primeiro, Torres-Garcia obteve o *desajeitamento* ingênuo, as simbologias infantis, o conteúdo primitivo de um relógio que é apenas um círculo com dois mostradores, de um peixe que qualquer criança sabe desenhar. De Mondrian, a organização disso tudo num espaço geométrico *liso* e equilibrado. (...) O artista uruguaio tentou, a meu ver, uma compensação para essas *perdas* de Mondrian, sem esquecer os *ganhos* de toda a ascese, todo o rigor.

Aqueles desenhos, aqueles sinais infantis, organizados na tela plana, escondem uma profundidade, uma tridimensionalidade que não é mais visual (...). Os quadros de Torres-Garcia me fazem lembrar os brinquedos de bloquinhos que se chamavam O pequeno construtor. Havia, na caixa de papelão, paredezinhas de tijolos, torres de igrejas, aquedutos breves de madeira. (...) Tijolinhos. E é assim que Torres-Garcia evoca a infância, usa significados elementares, dá profundidade existencial a seus quadros planos. (...) Torres-Garcia desenha mistérios com clareza.<sup>13</sup>

Sem mais — de 2005 a 2010, entre Porto Alegre, Montevidéu, Belo Horizonte e Paris — agora aí estão, para serem reconhecidos e apreciados, alguns dos *carnets* de TG.

<sup>13</sup> COELHO, Marcelo. *Torres-Garcia harmoniza rigor e fantasia*. Folha de São Paulo, *Caderno Ilustrada*, São Paulo, 15/10/1994, p.8.

## Introdução

*O difícil não é encontrar a verdade: é organizá-la.<sup>1</sup>*

*Eu não empregava mais as vigílias no afã de adquirir visões mais exatas dos vínculos entre as coisas, preferindo dedicá-las a uma meditação não formulada acerca da natureza dessas mesmas coisas. Corrigia assim o vício do entendimento que consiste em apreender os objetos para deles se servir ou, ao contrário, em rejeitá-los, sem penetrar mais além na substância individuada de que são feitos.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. O discípulo de Emaús. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.817.

<sup>2</sup> YOURCENAR, Marguerite. A obra em negro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.155.

Sabe-se que os escritos de artistas são produzidos desde a passagem da Idade Média para o Renascimento.<sup>3</sup> Ao apresentar suas teorias, em "Da Pintura", de 1435, "Alberti afirma falar enquanto pintor e ter a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre esta arte tão sutil e tão nobre."<sup>4</sup> Mas é, especialmente, de meados do século XIX até os nossos dias, que esses textos produzem, em suas variadas formatações,<sup>5</sup> também

<sup>3</sup> Talvez o primeiro grande exemplo dessa produção seja o clássico "Vida dos melhores pintores, escultores e arquitetos" (conhecido como *Vidas dos artistas*) de Giorgio Vasari, editado em Florença, em 1550. O autor era também um artista e seus textos ultrapassam o formato de relato biográfico. As anotações de Leonardo da Vinci - abarcando os mais variados assuntos - são do mesmo período, apesar de terem sido conhecidos e publicados muito tempo depois. Os florentinos Leon Battista Alberti (1404-1472) e Lorenzo Guiberthi (1378-1455) também devem ser lembrados, além do primeiro questionário na história da arte dirigido aos artistas, elaborado por Benedetto Varchi, no século XVI. Inspirados por Vasari, ainda foram publicados "O Livro da pintura e dos pintores", do holandês/alemão Karel Von Mander (1548-1606), a primeira obra teórica e histórica de grande envergadura sobre as artes plásticas ao norte dos Alpes (POWELL, Gerard (ed.). Karel von Mander - Le livre des peintres et de la peinture. Paris: Les Belles Lettres, 2001.) e o *Museo Pictural*, de Antonio Palomino, tratando dos artistas e suas obras na Espanha, editado em 1715.

<sup>4</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.11.

<sup>5</sup> Vários exemplos dessa produção são citados e estudados ao longo desta tese.

variados sentidos, tanto no interior de sua própria criação como em relação ao que se constitui em seu entorno. É certo que se trata de um material da maior importância, pois é imprescindível conhecer o que os artistas têm a dizer – além da obra que realizam – e ler o seu texto, seja de que maneira for ou sob qualquer forma em que se apresente. Esses registros de reflexões, em sua grande maioria, são produzidos a partir de necessidades da própria obra, de sua construção e seu estabelecimento – material e cultural – reunindo e conduzindo, portanto, uma série de referências fundamentais para um conhecimento consistente das operações da arte.

Quando o texto ainda se coloca como um objeto artístico, essa produção pode alcançar níveis de importância bastante consideráveis, conforme boa parte do que se tem registrado na arte moderna e, notadamente, na arte contemporânea. A riqueza de alusões, a polissemia de aberturas, a mescla de linguagens e uma infinidade de questões são reverberações que partem da interseção entre texto e imagem – ou mesmo da remissão a ela – e de sua instauração como obra. Portanto, é impossível ignorar essa espécie de

coisas – objetos ou documentos,<sup>6</sup> junto à obra ou separados dela – como mais uma ferramenta para compreender e explorar os procedimentos do trabalho da arte. Talvez aí resida sua dupla *preciosidade*: enunciação e/ou anunciação.<sup>7</sup>

Baseada nos princípios expostos e centrada no trabalho do artista plástico Joaquín Torres-Garcia, esta tese de doutorado realiza um estudo sobre alguns de seus textos e sua coexistência com suas obras ditas *plástico-visuais*.<sup>8</sup> Os objetos de exame formam um grupo<sup>9</sup> de pequenos cadernos de fatura artesanal, com manuscritos e desenhos misturados, que se confundem com o próprio trabalho (desenhos, pinturas ou objetos) do artista e que escapam às categorizações correntes. Juan Fló, um dos estudiosos da obra de TG

<sup>6</sup> Sandra Rey, em "A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea" (Pós, n.1, Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2008, p.11) cita um trecho da entrevista de Ana Maria Belluzzo (<http://fapesp.br/agencia/boletim-dentro,27/11/2007>) em que esta afirma: "os escritos de artistas são muito importantes (...) porque se baseiam na experimentação e traçam análises que a crítica jamais poderia supor."

<sup>7</sup> Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Rio de Janeiro: Objetiva, 2001), o verbo "enunciar" significa ato ou efeito de enunciar (-se), manifestar (-se), colocar uma proposição para um curso de acontecimentos, deixando que algo se estabeleça, ou não, em seguida. Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (Curitiba: Positivo, 2004), "enunciar" quer dizer discurso, frase, sentença, evocação ou base para um problema. Segundo essas mesmas fontes, o verbo "anunciar" significa ação ou efeito de anunciar, participar, colocar um curso de acontecimentos, deixando algo já estabelecido, no ato. Quer dizer, noticiar, fazer saber, dar a conhecer.

<sup>8</sup> Quase sempre considerados em conjunto, em algumas passagens, os elementos plásticos e os elementos visuais serão observados sob óticas diferentes.

<sup>9</sup> A seleção compreende trabalhos já divulgados e publicados em fac-símile, criados entre 1922 e 1946.

que melhor conhece seus textos, afirma que "é preciso considerar o trabalho de Torres-Garcia e suas formulações teóricas como uma só unidade".<sup>10</sup> Mas precisar o que eles são de fato é algo complexo – conforme a variação e a avaliação das relevâncias aí atribuídas e/ou envolvidas – o que se constitui como o mote das presentes reflexões.

Os pressupostos básicos deste trabalho são:

Que os escritos de TG – sobretudo os que se desenvolvem nesses seus *carnets*<sup>11</sup> – têm uma notável autonomia enquanto obra;

Que eles não se inserem nas categorias artísticas usuais, já estabelecidas, apenas como escrito de artista ou livro de artista;

Que eles exigem, portanto, um espaço novo, em uma categorização mais específica e condizente: a *obra-texto* (entre outras instâncias do trabalho da arte).

Em termos de objetivos, a pesquisa busca explorar alguns gêneros de *escritos de artistas*, em geral, partindo de um recorte específico das obras de TG (os

<sup>10</sup> FLÓ, Juan. Citado por de TORRES, Cecília Búzio. *The Asociación de Arte Constructivo, 1934-1942*. In: RAMIREZ, Mari Carmen (org.). *El Taller Torres-Garcia - The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992, p.25. Fló organizou uma excelente edição das idéias fundamentais de TG, baseadas em muitos de seus escritos, publicados ou não, e será citada muitas vezes, adiante, nesta tese. Foi ainda um interlocutor precioso em algumas consultas realizadas para este trabalho.

<sup>11</sup> Como o artista iniciou essa produção na França, a palavra é mantida como uma menção específica: em francês, carnet - petit cahier (em português, carnê - caderneta ou pequeno caderno). A palavra se aplica bem ao objeto mencionado e difere de caderno, livro, bloco, etc., termos de significação mais precisa. (Dictionnaire Petit Robert de la Langue Française - Version électronique, 2001.).

*textos de artistas*, aqui, são apenas um dos tipos de escrito de artista). O trabalho também investiga e trata de estabelecer, principalmente, as instâncias em que o escrito de artista – teórico ou não – pode ser considerado, igualmente, como a sua obra, aproximando-se do gênero do *livro de artista*, ou de um outro tipo de categoria (como um *objeto* ou uma *montagem*, por exemplo). Certamente, ainda, há outros artistas e obras que também – em menor ou maior grau – deslocam e reposicionam seus textos, escritos, livros e objetos, e a abordagem de alguns deles, neste trabalho, se faz por meio de uma amostragem de apoio e cotejamento, de interesse específico e oportuno neste caso. Aqui, tal como a obra – e os escritos – as especificidades de cada criação fertilizam as comparações.

A escrita de Torres-Garcia é uma ferramenta<sup>12</sup>, um instrumento para o trabalho, tanto quanto seus lápis ou pincéis; um instrumento também reflexivo, tanto quanto uma experimentação pictórica. Ele não interpreta ou transcreve sua produção artística, em parte ou no todo, mas teoriza conscientemente sobre suas intenções criadoras, sua vivência e sua visão da arte em geral, dedicando-se ao produto material dos textos como uma peça autônoma. Sua plasticidade se nivela à da obra, sem perder seu teor reflexivo, ultrapassando, assim, suas funções de base e ascendendo a um nível dinâmico e expansivo de presença, potente e engenhoso, como um jogo visual. O foco da pesquisa está sobre os textos do artista, mas um exame

<sup>12</sup> Essa expressão é inspirada pelo mesmo texto de Sandra Rey, já citado em nota anterior.



de sua obra plástica acompanha, em paralelo, todo o roteiro de comentários e reflexões sobre eles.

TG nasceu (1874) e morreu (1949) em Montevideu, Uruguai, mas viveu quase 40 dos seus 75 anos de vida na Europa. Deixou mais de 50 textos sobre arte, reunidos em livros de variados formatos – publicados na Espanha, na França, na Argentina e no Uruguai – construindo reflexões, explorando linguagens, discutindo pressupostos e criando novas teorias. Sua carreira e seu trabalho seguiram abrindo-se e solidificando-se a cada uma dessas etapas vividas, travando diálogos importantes e vivenciando experiências de riqueza diversa. Cada um desses ciclos gera alcances surpreendentes, comprovados pelo amadurecimento constante de sua obra, pela vivacidade teórica dos seus escritos e por sua singularidade em meio às variadas correntes de vanguarda que tomam o universo de seu tempo. Salvo alguns períodos de crise, raramente deixou de escrever sobre suas idéias e reflexões, trabalhando incessantemente e afinando sua produção na direção de suas convicções.<sup>13</sup>

Já se escreveu que TG "não estava nunca no lugar adequado, no momento preciso; nem sequer seu trabalho."<sup>14</sup> Talvez ele pressentisse uma certa inadequação ao seu redor, mas era incapaz de resolver esse

<sup>13</sup> Entre os adjetivos atribuídos ao artista, alguns dos mais frequentes são: Artista, Alquimista, Anarquista, Andarilho, Artesão, Codificador, Colecionador, Contabilista, Conservador, Construtivista, Desenhista, Designer, Enciclopedista, Escritor, Escultor, Ficcionalista, Genial, Genioso, Hippie, Historiador, Inventariador, Inventor, Louco, Messiânico, Pedagogo, Pensador, Pintor, Projetista, Revolucionário, Saudosista, Sonhador, Transcodificador, Utopista, Viajante e Visionário.

<sup>14</sup> PONS, Joan Sureda. Torres-Garcia - Pasión clásica. Madrid: Akal, 1998, p.5.

tipo de problema objetivamente, agindo segundo seus sentimentos, quase sempre. Apesar de manter uma grande coesão interna, o seu trabalho se manifestou em *aparências* muito diversas: "uns acreditavam que era *novecentista*, quando o que pintava era absolutamente moderno; outros pensaram que seu *construtivismo universal* era vanguarda, sem se dar conta de que a vanguarda só pode ser vanguarda se é tradição e classicismo."<sup>15</sup>

Já se escreveu também, que o artista teria "chegado muito cedo a Nova Iorque e muito tarde a Paris"<sup>16</sup>; que teria tido mais sucesso controlando sua impaciência, esperando e insistindo em ficar nos Estados Unidos – vivendo a ascensão da arte moderna no país – como outros tantos emigrantes europeus alguns anos mais tarde; ou que teria tido mais reconhecimento deixando a Catalunha no início do século, logo depois de seu período de formação, controlando seu orgulho e indo direto para Paris, aproveitando seu ímpeto por mudanças – e engajando sua intuição construtiva nos alinhamentos de vanguarda, ainda recentes na França daquele tempo – onde trabalharia sob um estímulo muito maior. Certamente, existem alguns equívocos na avaliação de sua obra. Mas o seu temperamento – segundo sua autobiografia, seus próprios textos e de seus discípulos – era intransigente e irascível (como o

<sup>15</sup> PONS, Joan Sureda. Torres-Garcia - Pasión clásica. Madrid: Akal, 1998, p.5.

<sup>16</sup> LLORENS, Tomás. Raque de la Atlántica. In: Torres-Garcia. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid / Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1991, p.16. Citado por GRADOWCZYK, Mario. Torres-Garcia: utopia y transgresión. Montevideo: Museo Torres Garcia, 2007, p.13.

de um leão<sup>17</sup>) apesar de justo, tenaz e pródigo. Apesar dos esforços moderadores de sua esposa<sup>18</sup> – conforme veremos adiante – suas (teimosas) decisões eram sempre definitivas, restando a TG o pagamento por suas apostas, que não lhe custaram pouco numa vida tão intensa. Através das movimentações de quase metade de sua vida, esses dados serão mais elaborados oportunamente.

Os trajetos de Joaquín Torres-Garcia e de sua obra podem-se dividir em três etapas, em chaves que pontuam fases bastante definidas e representativas para seu estudo.

<sup>17</sup> O primeiro desenho que Torres-Garcia coloca em sua autobiografia (Historia de mi vida) - entre as linhas em que narra seu nascimento - apresenta um conjunto de símbolos que remetem ao signo astrológico de Leão (ao qual ele pertence): o sol brilhante, uma fatia fina da lua, os símbolos dos planetas Júpiter e Saturno e o símbolo de Vênus ao contrário, em torno de um coração atravessado por uma seta. Sabe-se que TG conhecia bem essa série de signos e/ou símbolos (também chamados de glifos), bem como a astrologia (pela sua farta utilização no vocabulário da obra). É interessante notar como alguns traços de seu caráter correspondem às descrições dos típicos leoninos, como a dominância psíquica do elemento fogo (por exemplo) e as características de grandes líderes e criadores muito intensos, entre várias outras. O próprio artista cita a importância do sol (Inti), como um símbolo de significado amplo, em alguns de seus cadernos e textos, como Pai sol, Razão e natureza, A cidade sem nome e Metafísica da pré-história indoamericana, entre outros.

<sup>18</sup> "Há uma longa lista de mulheres que criaram condições extremamente favoráveis, materiais e espirituais, para seus maridos se dedicarem totalmente ao desenvolvimento de seus trabalhos, em várias épocas e lugares. (...) Assim esses gênios podiam se dedicar unicamente a pintar seus quadros, escrever seus livros e acompanhar experimentos de laboratórios, sonhando ou transformando nossos credos e nossas vidas. (...) Manolita Piñes de Rubies, sem dúvida, foi uma delas, e é preciso valorizar a sua contribuição ao Universalismo Construtivo, mesmo que indiretamente." DUNCAN, Barbara. Joaquín Torres-Garcia - 1874/1949 - Cronologia y catálogo de la colección familiar. Austin: Museu de Arte da Universidade do Texas, 1974, p.73.

A primeira delas se relaciona ao período da Catalunha, entre 1894 e 1920. TG vive em Montevideu até seguir com a família para Mataró, nos arredores de Barcelona, aos 16 anos, onde ainda viviam seus avós e tios paternos. Sua formação artístico-intelectual se dá na ascensão do *Modernismo catalão*, um período efervescente e decisivo tanto para a província como para o jovem. Ingressa na *Academia de Bellas Artes* aos 20 anos, trabalha intensamente e publica seu primeiro texto em 1904, respondendo a uma crítica sobre sua pintura nos jornais. Em 1913, publica seu primeiro livro (uma reunião de textos esparsos), defendendo o *Mediterranismo*, um movimento criado por ele e *envolvido* por outros intelectuais e artistas. Sua produção, impulsionada sob a influência de Toulouse-Lautrec, ganha maior consistência a partir de sua admiração por Puvis de Chavannes. Em 1917, começa a fabricar seus primeiros brinquedos modulados de madeira pintada — os *juguetes* — em escala limitada. Ainda escreve outros livros (que serão abordados ao longo da tese) e, em 1920, envolvido em uma série de discordâncias com seu meio - culturais e políticas - decide emigrar para os Estados Unidos da América.

A segunda etapa compreende o período vivido entre Nova Iorque e Paris, entre 1920 e 1934. TG vive em Nova Iorque por dois anos aproximadamente, entre tentativas vãs de produzir e distribuir seus *juguetes*, e/ou expor e vender suas obras na cidade, que já ansiava se tornar um novo *centro* do mundo ocidental. Escreve

muito pouco<sup>19</sup> e desenha muito nessa fase. Apesar de travar contato com Katherine Dreier (da *Société Anonyme*) e Gertrude Vanderbilt Whitney — que lhe compram algumas obras — além de vários artistas, ele retorna à Europa em 1922. Decide-se pela Itália, aparentemente em função da manufatura dos seus *juguetes*, mas, na verdade, está em busca de um modo de vida mais calmo e humanista e de um ambiente menos mecanizado e mercantilista. Já trabalhando em um estilo mais geométrizado e esquemático, deixa as vibrantes visões da paisagem urbana que fazia na América e retoma sua temática semiclássica, repleta de vistas do mar e da paisagem mediterrânea, que tanto o tocavam. Desiste de tentar produzir e comercializar os brinquedos, depois de inúmeros problemas e prejuízos.

Em 1926, muda-se para Paris. Em sua autobiografia, revela que aí viveu os melhores anos de sua vida. Seus textos mais vibrantes são dessa época, entre eles os manuscritos "*Ce que je sais, et ce que je fais par moi-même*" e "*Foi*" (ambos de 1930), "*Père soleil*" (1931) e "*Raison et nature*" (1932). É ainda na capital francesa que trava contato com pessoas e obras definitivas, como Michel Seuphor, Theo van Doesburg e Piet Mondrian, descobrindo que muitos dos princípios do Neoplasticismo coincidiam com os seus. Funda o grupo *Cercle et Carré* e edita uma revista com o mesmo nome, além de publicar artigos na imprensa, produzir como

<sup>19</sup> O conjunto completo, bastante significativo, das notas do artista sobre sua temporada em Nova Iorque foi publicado recentemente, com organização e prefácio de Juan Fló (Joaquín Torres-García - New York), em Montevideu, através do Museo Torres Garcia e da Editora Hum, em 2007.

nunca e viver — mesmo com reservas — a atmosfera intensa do período, chegando à concepção de uma linguagem individual. Mas as suas condições de vida tornam-se novamente duras, obrigando-o a partir. Em 1932, transfere-se para Madrid, em uma tentativa de viver melhor financeiramente, com a ajuda de alguns amigos.

A terceira e última etapa se relaciona ao período de seu retorno ao Uruguai, entre 1934 e 1949. Depois de um curto período na Espanha e de considerar uma mudança para o México, TG retorna a Montevideu em 1934. Muito comovido por retornar à sua terra natal, ele encontra um ambiente acanhado — meio receptivo, meio avesso — para seu caráter francamente moderno. Mas, de acordo com sua personalidade idealista, se empenha em comunicar suas idéias aos intelectuais e artistas locais, mesmo enfrentando a desconfiança dos conterrâneos. A partir de uma conferência de 1935, *Escuela del Sur*, expõe sua esperança de que as Américas desenvolvam seu próprio projeto artístico — libertadas da Europa — e que isso seja um motivo de orgulho para seu povo e um sinal de valor para sua cultura; é a esse projeto que ele dedica esses seus últimos anos. Funda a *Asociación de Arte Constructivo* e depois o *Taller Torres-García*, que retoma a publicação de uma revista, agora a *Círculo y Cuadrado* — substituída algum tempo depois pela *Removedor* - espaços instituídos através dos quais batalha por suas questões, até a morte.

Nessa época, sua obra plástica se estabelece de forma amadurecida, atualizada e bastante pessoal, instaurando o *universalismo constructivo*. Continua a

desenhar, faz pinturas sobre tela, cartões, madeira, cria objetos escultóricos e parte para a realização de projetos monumentais. Em 1934, organiza e redige a "*Historia de mi vida*", autobiografia que só será publicada em 1939. Produz ainda os manuscritos "*La tradición del hombre abstracto: La Doctrina Constructivista*" (1938), "*La ciudad sin nombre*" (1941) e "*La regla abstracta*" (1946), além de outros textos esparsos e livros. Sua obra teórica maior, o "*Universalismo Constructivo*", é publicada em 1944. Composto pela compilação de uma grande variedade de textos — reorganizados em 150 capítulos—lições, com mais de 1.000 páginas — que tratam dos temas, gerais e particulares — que sempre o interessaram, indicando como ele manteve ao longo de sua trajetória um centro de preocupações, focado na resolução dos *problemas* entre a história e o presente, o estável e o dinâmico, o geral e o particular, buscando a exatidão e a harmonia de um espaço de pouso produtivo, equidistante, firme e fértil.

Torres-Garcia alcança, no período final de sua vida e de seu trabalho, a condição de homem-universal — o *hombre kosmos* de Walt Whitman<sup>20</sup> — criador de uma nova ordem plástica, conduzida por uma linguagem para a qual convergem várias culturas e vários arquétipos em um único espírito; aspiração cosmológica que é também um patrimônio de todos os povos.

Conjugando uma generosa reflexão teórica a uma concepção e visualidade bastante pessoal, os *carnets* foram produzidos durante toda a sua vida — inde-

<sup>20</sup> Expressão emprestada de GRADOWCZYK, Mario. Torres-Garcia: utopía y transgresión. Montevideo: Museo Torres Garcia, 2007, p.17.

pendentemente de onde estivesse e da língua que praticasse — como veículos de anotação de seus pensamentos artísticos e da própria elaboração de suas reflexões desenhadas. O artista, sem dúvida, precisava deles. O seu conjunto indica um campo de ações e significados que vai além dos seus textos ou da sua pintura, tomados isoladamente. Mesmo que ele não produzisse todos eles com uma intenção determinada, é através deles mesmos e de alguns pressupostos históricos e críticos que se pode comprovar o quanto essa seleção de trabalhos é significativa. Os *carnets*, textos-obra, estão no cruzamento de — ou entre — dois processos distintos de pensamento: o verbal e o visual, produzindo um *status* tenso; eles não são apenas objetos-livro, nem só livros-texto, introduzindo algo novo no regime das artes plásticas e visuais, através de uma operação de mestiçagem.

Analisando o estatuto das obras de arte visuais no âmbito do saber, a atitude geral tende a considerá-las apenas como ilustração de uma idéia ou fenômeno; ou não as considerar simplesmente, por não reconhecer a existência de um *pensamento visual*, dotado de leis específicas, capazes de nos fazer compreender um determinado momento cultural, como integrante basilar de um momento social.<sup>21</sup> Apesar das reconhecidas dificuldades em aceitar e compreender esse pensamento visual além dos critérios mais comuns — como beleza, feiura, ousadia, dificuldade de

<sup>21</sup> Parágrafo baseado em FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. Porto Arte, n.4. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1991, p.12-19.

realização ou outras qualidades de simples impacto — pode-se argumentar que "a visão de mundo implícita na obra não pode ser inferida (apenas) a partir do tema abordado, e sim, a partir de uma análise formal *globalizadora*"<sup>22</sup>, que amplie e redimensione seu poder de ação, "que reconheça a autonomia lingüística da arte (...) e sua capacidade de expressão, através de instrumentos e meios semânticos próprios — linhas, cores, luzes, volumes."<sup>23</sup>

Atípicos, os *carnets* combinam, de modo particular, um conteúdo teórico a uma determinada visualidade/plasticidade<sup>24</sup> e não se acomodam nos simples termos do texto de artista e/ou do livro-de-artista, conforme algumas leituras e tendências modernas e contemporâneas da arte. Vagando entre o escrito-de-artista e um projeto de edição, essas peças assumem uma forte feição gráfico-reflexiva, através de símbolos e figuras essencializadas — com números, letras de fôrma e figuras sintéticas — cruzando texto e imagem, teorização e plasticidade. Além de serem cuidadosamente redigidos à mão, em uma tipografia específica e singularmente

<sup>22</sup> O grifo do autor na última expressão visa a redimensionar o sentido corrente do termo. (FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. Porto Arte, n.4. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1991, p.12-13.)

<sup>23</sup> FABRIS, Annateresa. A pesquisa em artes visuais. Porto Arte, n.4. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1991, p.12-13.

<sup>24</sup> É absolutamente necessário aplicar esses dois termos a esses trabalhos de TG. A visualidade se aplica ao domínio da escrita, da leitura, da página, da mistura entre figuras, letras e números; a plasticidade se aplica mais à volumetria, ao corpo do objeto, à sua manufatura, sua corporeidade e ao manuseio da peça, ao *carnet* propriamente dito-. Em algumas passagens deste texto, essas palavras são utilizadas nessa acepção e, em outras, distintamente.

composta pelo próprio autor, eles são ainda primorosamente montados e formatados em seguida, estabelecendo-se definitivamente como objetos.

Os *carnets* de TG são, portanto, as fontes essenciais desta pesquisa e os objetos centrais desta análise, perfeitamente inseridos no vocabulário da sua própria produção plástica e no conjunto de outros de seus textos. Verificando-se sua natureza singular e sua posição especial na obra em questão, são considerados como uma *obra-texto*, uma categoria que aqui serve de maneira especialmente adequada à construção deste exame; essa é a *nossa* principal questão nesta tese. São eles mesmos os fios condutores que tramam o tecido da tese desenvolvida neste trabalho. Talvez eles sejam, também, um ponto central para toda a produção de TG, que, em seu espectro mais ampliado — um conjunto variado de peças que vão de textos, livros, desenhos, pinturas, objetos, esculturas a brinquedos — se apresenta com uma extraordinária coesão. Os *carnets* representam um prumo, um centro da espiral que se desenrola em sua criação, em outra questão de interesse para nós.<sup>25</sup>

Assiste-se a um crescente registro de falas e declarações públicas dos artistas, em veículos da imprensa — especializada ou não — ou em edições organizadas sobre esse material: os termos *textos* e *escritos de artistas* são cada vez mais presentes, comuns e próximos, no campo da arte contemporânea. É certo que "o

<sup>25</sup> *Escrevendo sobre a nossa principal questão, logo acima, e sobre outra questão de interesse para nós, agora, refiro-me às hipóteses - principal e secundária - da tese, como um estudo desenvolvido para mim mesmo e para os leitores do trabalho.*

objetivo dos escritos de artistas não é a interpretação do próprio trabalho", mas a sua existência, divulgação e estudo, e eles "contribuem com muitos elementos para elucidar processos mentais e simbólicos envolvidos na obra acabada"<sup>26</sup>. De qualquer modo, é ao estudo desses processos de trabalho — aparentemente paralelos — e de sua instituição que esta tese também se dedica: à posição da materialização das teorias dos artistas em meio ao seu trabalho e à sua obra.

O plano de pesquisa, então, marca uma área central nessa produção de TG e parte dela para um amplo traçado em círculo, que estende um exame renovado da sua *invenção de mundo*, a partir dessas obras, apresentando um conjunto de possíveis *teorias*. O roteiro do trabalho atravessa, precisamente, todas as edições fac-similares disponíveis desses manuscritos. Ao buscar um trajeto de reflexão sobre esses objetos estranhos e mestiços, a pesquisa acessa uma instância renovadora de muitos impasses em torno das discussões e separações entre a teoria e a prática, o plástico e o visual, o moderno e o contemporâneo, focando essas peças sob uma nova iluminação. Cada um dos objetos examinados ainda tem seu campo de análise específico, complementar, que traz suas próprias demandas de reexame e análise, e que, em seu conjunto, também definem outros espaços sobre o campo original, integrando-se à questão central.

Privilegiando a proximidade da produção do ar-

<sup>26</sup> REY, Sandra. *A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea*. Pós, n.1. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2008, p.14.*

tista com algumas outras, de outros artistas — com as quais estabelece diálogos no tempo e no espaço, alimentando-se mutuamente — o trabalho ainda objetiva discutir o estatuto da obra de arte no século XX, compondo outro espaço de questões e análises. Essa produção — em uma seleção de autores e obras ligada de alguma maneira a TG e ao seu trabalho — cria um pano de fundo, valorizando o foco central da investigação. O trabalho também tenta lançar um olhar esclarecedor sobre as fontes, linhagens, percursos e desdobramentos da obra de TG, modos vitais no trabalho de qualquer artista.

O motor do trabalho é, por fim, a idéia de ampliar e aprofundar uma certa reflexão sobre a obra de TG, através da constatação da relevância dos seus *carnets*. Torres-Garcia se tornou mais conhecido por sua obra plástica, porém, sua extensa obra teórica ainda é pouco explorada e reconhecida, sobretudo, hoje, entre nós. Considerando-se a inexistência de traduções desses textos para o português<sup>27</sup> e a sua frágil circulação fora do Uruguai, esta pesquisa ainda visa a interferir no reconhecimento parcial que existe do artista e no desconhecimento dessa produção, repo-

<sup>27</sup> *Com exceção de Vouloir construir, traduzido por Aracy Amaral como Querer construir, para o livro-catálogo Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962) — editado pelo MEC/Funarte, pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, em 1977 — nenhum outro texto do artista está disponível em português. Os textos de todos os carnets foram traduzidos pelo autor desta tese e, inéditos, estão publicados como anexos e apêndices deste trabalho. Sob uma concessão especial, apenas uma das obras, "La regla abstracta" ("A regra abstrata"), foi publicada no Suplemento Literário do Minas Gerais, em Belo Horizonte, em 1997.*

sicionando sua obra no contexto artístico brasileiro contemporâneo.<sup>28</sup>

No levantamento de material e na tradução dos vários *carnets*, o trabalho expõe uma visão renovada sobre os seus processos artísticos – gerais e particulares – ao lado de outros importantes produtores do pensamento plástico moderno e contemporâneo, até suas resultantes mais atuais. Nas edições e compilações mais recentes de escritos e textos de artistas, seus autores e organizadores tendem à visão – parcial – de um dos extremos do material: ele é considerado como pura obra plástica ou apenas por seu conteúdo teórico. Entende-se que a produção de TG caracteriza-se como uma mestiçagem<sup>29</sup>, ocupando

<sup>28</sup> Antes dos textos sobre TG e sua obra, de Roberto Pontual e Frederico Morais, publicados no catálogo da mostra América Latina: Geometria Sensível, em 1978, só há registro de dois outros textos tratando do artista – A significação americana e mundial de Torres-Garcia e Torres-Garcia julgado no estrangeiro – ambos de Theon Spanudis, publicados na revista de arquitetura e decoração Habitat, de São Paulo, nos números de setembro de 1959 e outubro de 1964, respectivamente.

<sup>29</sup> A mestiçagem é o cruzamento de diferentes espécies e difere do simples hibridismo (formação de uma unidade a partir de outras duas) em seus resultados: enquanto a primeira demonstra algumas tensões da operação, a segunda não as apresenta. "Mestiçagem: falhas, fissuras, rachaduras, vazios, recantos (...) transições, limites, intersecções, pontes (...) identidade e alteridade, senso e contrasenso, coerência e contradição. Mestiçagem é um conceito que 'supõe não somente o cheio e o repleto, mas também o vazio, não somente as atrações, mas as repulsões, não exclusivamente as conjunções, mas as disjunções e a alternância. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo.' A mestiçagem pressupõe a presença simultânea de seus diversos elementos constitutivos, que não se anulam mutuamente nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, em uma ligação tensa, ambivalente e contraditória. (...) Não procura sua integração, mas aspira à sua coexistência." (LAPLANTINE et NOUSS, 1997, p.10. Citado por CATTANI, Icleia. Images métisses. In: Recherches en Esthétique, n.5 (Hybridation, métissage, mélange des arts) – CERE-

um lugar múltiplo, ao se encontrar na intersecção de campos, em um espaço mais condizente com sua natureza essencial: a obra do artista; um campo vivo de experimentação e atuação, mais aberto e variado do que tem sido considerado até então.

Em tempo, vale observar que, nesta tese, um artista escreve sobre o que já escreveu um outro artista. A vizinhança dos lugares, mesmo diversos, cria um outro espaço aqui, fora da oposição tradicional entre pesquisador-objeto. O movimento de aproximação, de um ao outro, se dá por afeição<sup>30</sup> à obra, que poderia se inscrever também como afecção<sup>31</sup>. Essa posição (ou ponto de vista) é que permite e orienta (ao autor, ao trabalho) a pesquisa, o desenvolvimento e a construção de pressupostos sobre os textos do artista focalizado, criando o seu próprio texto: a sua obra sobre a dele. O trabalho aqui é, sobretudo, a condução de uma investigação, a proposta de um certo tipo de edição, de exposição, de publicação; uma leitura (permeada por traduções e releituras) e uma escrita.<sup>32</sup>

O roteiro metodológico se propõe a estudar – pesquisar, organizar, relativizar, discutir, conceituar, expor

AP-IUFM / Centre de Martinique, Fort-de-France, octobre, 1999, p.93.)

<sup>30</sup> No sentido simples e corrente, de puro sentimento afetivo, de gosto, amizade ou amor.

<sup>31</sup> Segundo Gilles Deleuze, "os afectos são devires que transbordam (...), que excedem as forças daquele que passa por eles." (PARNET, Claire. O abecedário de Gilles Deleuze – Entrevistas com o filósofo. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2008/01/o-abecedario-de-gilles-deleuze.html>.)

<sup>32</sup> É possível que seja, também, uma escritura, no sentido barthesiano. Mesmo um trabalho como este – que se desenvolve através de uma tese acadêmica – pode tomar o sentido de uma edição/exposição inovadora, de uma apresentação pública e aberta de reflexões, da inscrição de uma certa plasticidade no processo/projeto, formatando uma obra de sentido ampliado.

– e a construir uma reflexão sobre o que se desprende do objeto eleito, com vistas a outro objeto, adiante, confirmando (ou não) os pressupostos já estabelecidos. Considerando-se que boa parte da obra plástica de TG desapareceu no Brasil,<sup>33</sup> torna-se necessário explorar mais e melhor outros elementos de seu trabalho (que ainda existem materialmente), cultivando sua obra com a devida pertinência. Como no caso dos trabalhos de vários outros de nossos artistas, essa é uma tarefa de exploração que cabe principalmente a nós, também artistas e pesquisadores, através de outros textos e obras, na produção de objetos de reflexão.

Na "Introdução", estabelecem-se os limites do tema e o roteiro da sua investigação. O texto desta tese está dividido em quatro capítulos.

O primeiro capítulo, "Trajetórias", constrói um panorama da vida e da obra de Torres-Garcia, do meio em que o artista emerge, através das suas vivências, suas idéias e sua produção, estabelecendo um tempo/ espaço através de sua criação. Ele se divide em três subcapítulos, guiados por três períodos específicos, já citados anteriormente – Barcelona, Nova Iorque/Paris e Montevideu – e novamente subdivididos (em duas, três partes e três, novamente), roteirizando, esclarecendo e organizando a abordagem dos acontecimentos.

Principalmente no caso de TG, o conjunto de sua obra toma rumos sensivelmente ligados aos caminhos da sua existência, mesmo em constante luta pessoal

<sup>33</sup> Vale recordar que parte considerável da obra do artista desapareceu, no lamentável incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978, quando a instituição expunha uma retrospectiva de sua obra.

por uma posição independente. O desenvolvimento de seu trabalho é estimulado e conduzido pelas condições que o cercam, estabelecendo-se através de uma trama de questões determinadas pelo jogo do seu tempo/espço e por seus diálogos com diferentes culturas e revoluções, ricas e intensas. Percorrendo algumas das principais cidades européias e vivendo em pontos extremos da América, do fim do século XIX a meados do século XX, o artista cumpre etapas significativas no aprofundamento e crescimento de sua obra, sua *missão* e sua existência.

Abordando sua vida e sua trajetória artística, pontuando os seus caminhos, as suas relações com outros artistas – grupos e movimentos, seus empenhos e desejos, seus sucessos e fracassos – esse capítulo apresenta o artista e sua obra, através de três movimentos. Seguindo a trajetória de sua invenção, comentando suas fontes, suas várias etapas de trabalho e suas conquistas, ainda é importante destacar, nesse segmento, a abordagem das correlações do seu trabalho com as vanguardas construtivas (com a linhagem do Construtivismo e da abstração geométrica européia) e suas próprias teorizações (principalmente em *Universalismo Constructivo*). Examinando essa trajetória, o texto destaca determinados momentos (de sua vida e obra entrelaçadas), encaminha algumas perguntas e respostas essenciais: afinal, quem foi Joaquín Torres-García? O que se define no traçado dos seus percursos? De onde parte a obra de TG? Como ela se encaminha e a que ponto ela chega? Qual o lugar dos *carnets* no

conjunto da sua produção?

O segundo capítulo, "Textos e obras", se divide em quatro subcapítulos, "Textos de artistas I", "Textos de artistas II", "Signos, símbolos e linguagem" e "Livros de artistas".

Na introdução desse capítulo, procura-se estabelecer um campo de estudos (e uma categoria artística ainda não definida) para os *carnets* de TG, em que é preciso se aproximar das obras-texto pelos seus limites. Essa abordagem vai-se estabelecer entre o *escrito de artista* e o *livro de artista*, campos de trabalho já codificados, que se interpõem nesse novo espaço, tomando parte de sua instituição, inclusive. Como a instância da obra-texto se localiza entre ambos, esse capítulo se dedica ao estudo das duas categorias e prepara o terreno para o estabelecimento da questão central: dados o escrito e o livro de artista, o que é a obra-texto de Joaquín Torres-García? O texto comenta as particularidades e excentricidades dos *carnets* de TG, tecendo comparações e defendendo a importância do material e das suas questões, além de abordar ainda a especificidade da obra-texto, que não está contida em todo texto ou todo livro de artista.

O primeiro e o segundo subcapítulos do capítulo 2 apresentam historicamente e buscam definir as categorias dos *textos de artistas*, detendo-se mais especificamente sobre alguns deles. Dentre textos literários, textos teóricos, textos apropriados e/ou retrabalhados, uma *certa* poesia, textos plástico-visuais, localizam-se algumas especificidades, como os textos *nas obras*, por exemplo. Ao se tentar definir

o que é um escrito de artista e apontar sua posição – recortando sua área de definição a partir da situação geral, bastante variada, dos textos de artistas – destaca-se o conceito que passa a ser adotado a seguir. Citando exemplos e escolhendo alguns modelos para comparação, relativizam-se seus discursos, seus formatos e conteúdos.

O terceiro subcapítulo, ainda desse capítulo 2, trata dos signos, símbolos e das linguagens que o cruzamento do texto com as imagens pode compor, tentando esclarecer o que esses termos significam na perspectiva de TG; como eles *habitam* os seus trabalhos ou a sua produção em geral. Ele também trata de alguns artistas e trabalhos como exemplos especificamente úteis a esta tese.

O quarto subcapítulo, desse mesmo capítulo 2 (de forma semelhante ao que é feito nos subcapítulos 1 e 2, em relação aos textos de artistas) também apresenta historicamente e busca definir o que são os *livros de artistas* atualmente. Entre livros literais, objetos únicos, edições comuns ou especiais, publicações em geral, apropriações, livros-invenção, livros-objeto e outras formatações, localizam-se algumas outras especificidades, como as obras que *trazem* textos, por exemplo. Ao tentar definir o que é o livro de artista e apontar sua posição, recortando a sua área de definição a partir da situação geral dos livros de artistas, destaca-se o conceito adotado a seguir. Citando exemplos e escolhendo alguns modelos para comparação, relativizam-se suas várias formatações e a condução de seus conteúdos, teóricos ou plástico-visuais.

O terceiro capítulo, "Os *carnets* em questão", se divide em nove subcapítulos, um para cada um dos nove *carnets* abordados.

Dentre um número aproximado de 25 manuscritos do artista, em exemplares únicos, o *Museo Torres Garcia*, em Montevideu, registra a edição de apenas sete deles em fac-símile, a partir dos originais.<sup>34</sup> Um exame detalhado desse conjunto (reforçado por dois outros exemplares, encontrados posteriormente<sup>35</sup>) caracteriza e demonstra a terminologia *obra-texto*, em sua especificidade: que espécie de trabalho é esse? O que podem ser esses *carnets*? O que eles transpiram? Não são simplesmente textos, nem apenas pequenas obras; são ambas as coisas e algo além delas. Esse capítulo apresenta o conjunto das peças em questão, enfatizando-as enquanto imagem, enquanto texto, enquanto teoria e enquanto objeto, através de uma discussão dos seus diferentes campos de ação.

Nessa investigação, sobretudo, essas peças são exercícios teóricos/práticos que fazem vibrar os limites entre a cultura do texto e a cultura da imagem, em que as idéias e conceitos, registrados e desenvolvidos pelo discurso do artista, são fixados em uma anotação gráfico-sígnica que iguala letras caligrafadas e reduções simbólico-figurativas, em uma espécie de escrita

<sup>34</sup> Esse dado sobre o número de livros manuscritos (que prefiro chamar de *carnets*) foi recolhido no site do *Museo Torres Garcia*, em uma consulta em 15/12/2007 ([www.torresgarcia.org.uy](http://www.torresgarcia.org.uy)).

<sup>35</sup> Dessins e Mise au point estão reproduzidos em fac-símile no catálogo da mostra Joaquín Torres-García – Un monde construit, *Museo de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo, França, em 2002. Como são carnets (de certa forma) inéditos, merecem textos mais detalhados nesse estudo.*

de sinais ou desenho textualizado, que se ampliam justamente em sua síntese. Funcionando equilibradamente e interagindo na sua comunicação, nenhum deles se impõe sobre o outro, caracterizando-se como um trabalho de caráter mestiço, em que os componentes de cada categoria se completam em uma instância renovada, um espaço *entre*. Esses *carnets* – cadernos *tornados* livros – não seguem as normalizações correntes, tanto no seu acabamento enquanto objeto tradicional, quanto na sua formatação escrita, regular e funcional.

Cada um deles é tratado isoladamente, ligado à discussão de um conceito ou idéia dominante – em um exame textual – enfatizando ainda a sua plasticidade/visualidade individual – em um exame formal – que participa da sua teorização. Os estudos priorizam, conforme o caso, o escrito/texto ou a visualidade constituída. A sequência de nove análises, sobre nove *carnets*, seguida das suas *conceituações*, é a seguinte:

"Desenhos": Declaração de princípios.

"No ponto": Uma verdade.

"Fé": Liberdade.

"O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo": A intuição.

"Pai sol": Uma mística.

"Razão e natureza": O caminho do meio.

"A tradição do homem abstrato": A atemporalidade.

"A cidade sem nome": Utopia.

"A regra abstrata": Uma doutrina.

Defende-se a importância do material, diverso em si mesmo, e das questões que ele propõe; isto é, a obra-texto como uma nova categoria de trabalho,

que se estabelece através das próprias obras tratadas, abrindo uma nova *chave* para abordar minuciosamente cada um dos *carnets*, tanto no caso de TG, como no de outros artistas. Ao relativizar e comentar, em seguida, suas particularidades e excentricidades, esse estudo ainda propõe que eles assumam uma posição central no conjunto da obra de TG, como uma espécie de eixo, relacionando-se igualmente com a sua pintura, seu desenho, seus objetos e sua produção em geral.

O quarto capítulo, "A obra-texto", trata da sustentação do(s) pressuposto(s) levantado(s) no decorrer de toda a pesquisa e sua discussão, defendendo a hipótese central desta tese. Divide-se em dois subcapítulos: "Deslocamentos da teoria (que se tornam obras)" e "Novos lugares da obra (que se torna *qualquer coisa*)".

Em sua grande maioria, os escritos de artistas são produzidos a partir de necessidades da própria obra (como já foi mencionado), de sua construção e/ou seu estabelecimento. Atualmente, a importância dos escritos de artistas é amplamente reconhecida. Quando o texto se confunde com o objeto, essa produção se abre às ações que se solidificam com a contemporaneidade, inclusive. É aí que o livro de artista se coloca como uma categoria privilegiada, no acolhimento da palavra ou da escrita do artista, em que se anelam ciclos de apropriações e trocas; no restabelecimento de instâncias de imenso potencial entre campos historicamente distintos, como a imagem e o texto, a obra

de arte<sup>36</sup> e o livro, o legível e o visível, em um terreno em que as operações da mestiçagem têm tudo para se desenvolver. Hoje, sobretudo, a discussão da arte extrapola áreas e especializações: cabe também ao artista tecer discussões sobre discussões, criando suas teorias, em conjunto com sua obra.

Os subcapítulos "Deslocamentos da teoria (que se tornam obras)" e "Novos lugares da obra (que se torna *qualquer coisa*)" buscam re-situar uma parcela mestiça da produção artística que procura uma outra instância para sua existência. Em uma época em que a teoria não ocupa mais os seus lugares de praxe, os artistas tomam esses espaços, muitas vezes com sua própria obra. E como é que se define essa nova obra (que, muitas vezes, é um texto ou que, ao menos, conjugava-o em seu corpo), agora em outro lugar, abrangendo um mundo de significações e conceitos que ainda vagam, procurando sua precisão? Como os *carternets* de Joaquín Torres-García se encaixam nessa malha histórico-conceitual e como podem ser rebatizados e ressignificados hoje em dia?

Afinal, o que representam as obras além do que vemos e/ou lemos nelas? A conjugação da reflexão teórica com uma rica visualidade já indica um campo de ações e significados — mesclados ou não — muito além do texto ou da pintura isolados; daí vale lembrar que a criação da obra-texto, em *cruzamento*, recebe cargas aparentemente opostas, e assim, sempre, reelabora

<sup>36</sup> O quadro, o objeto em geral e todas as artes ditas plásticas e/ou visuais; o desenho, a pintura, a gravura, a escultura, ou mesmo a fotografia, a tipografia, o design, etc.

seu potencial. Buscando uma instância de renovação de muitos impasses em torno das discussões e separações entre a teoria e a prática nas artes plásticas/visuais de modo geral, ao analisar a riqueza potencial dessas peças — além de sua natureza mestiça e sua representatividade — pressupõe-se encontrar nelas o *centro* de todo o empenho do artista, como um ponto de contato dos produtos e das reflexões de TG, ao longo da sua trajetória. Esse pode ser também o caso de muitos outros artistas e obras, em tempos e espaços variados, conforme demonstra a pesquisa a seguir.

Comentando os lugares apropriados à mestiçagem, Icleia Cattani os define como "o espaço de representação no qual se inserem as imagens"; os "vãos, intervalos, entre um e outro espaços de representação, reunidos na mesma obra".<sup>37</sup> São também os espaços físicos, sociais e culturais onde a obra se instaura, como os lugares "afetivos, simbólicos e utópicos, nos quais o artista evolui"; os espaços "institucionais ou não, onde sua obra (...) é acolhida".<sup>38</sup> Toda a obra de TG vai transitar em uma notável variedade de instâncias, nutrindo-se de sua natureza múltipla e dinâmica, que estimula e marca suas posições: como um uruguaio envolvido com a luta de autonomia catalã, pintor e escritor, europeu por adoção e latino-americano repatriado, artesão e intelectual, católico e livre-pensador místico.

<sup>37</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. *Pensamento Crítico*). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.66.

<sup>38</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. *Pensamento Crítico*). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.66.

A abundante presença de elementos ligados às viagens na sua obra também reafirma o sentido e o valor de seus trânsitos, por onde ele foi agregando culturas e saberes. "Por trás desse princípio de apropriação — típico das mestiçagens — estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido e sua circunstância."<sup>39</sup> TG foi um homem do mundo, mesmo ligado à terra e às idéias de uma pátria afetiva. Talvez ele tenha optado por uma pátria ideal, bem mais do que por um lugar real. Ele se formou como mestiço e produziu impulsionado por isso. O próprio alfabeto — a reunião de signos — que ele *ordenou* em seu trabalho mais maduro é um testemunho de mestiçagem, justapondo culturas, tempos e espaços diversos em uma estrutura visual de leitura aberta.

Além do mais, o processo de sua escrita representa graficamente o texto das reflexões sobre resultantes plásticas, demonstrando uma liberdade na gênese dos conceitos da obra: a conformação das páginas e de suas sequências, configurada também como uma estrutura, é uma declaração própria de seu processo de síntese: desenhando (nos) textos e escrevendo (nas) obras. No próprio processo de sua visualização e entendimento, de suas *leituras*, pode-se *pensar* esses objetos como uma obra-texto — quando o sentido mestiço se apresenta em sua própria origem — abrindo-se a um outro espaço de tratamento, sob

<sup>39</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. *Pensamento Crítico*). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.75.



uma nova identidade: "Pois o próprio da mestiçagem é criar o novo, o diferente, que é fruto de duas ou mais fontes originais."<sup>40</sup>

A "Conclusão", na tentativa de afinar o conteúdo da tese e garantir sua devida consistência, repontua questões apresentadas ao longo dos trabalhos de pesquisa e do desenvolvimento das reflexões do texto.

Uma pesquisa – mesmo sobre um recorte – sobre a obra de um artista produtivo e importante como Joaquín Torres-Garcia deve-se desenvolver em extensas e diversas etapas, que não se concluem nesta tese. A proposição de um exame específico sobre seus *carnets*, no entanto, cumpre aqui suas razões; essas peças podem – e devem – deslocar-se das margens para o centro de sua produção e se posicionar em equivalência com os desenhos, pinturas, esculturas e outros objetos de TG. A intenção de apresentar essas obras-texto e categorizá-las como um material específico, envolvendo revisões históricas e um exame de alguns textos e livros de artistas – essencial para sua análise e avaliação – trazendo o apoio necessário para sua discussão, indica também uma outra série de direções, que outros novos trabalhos podem, a seu tempo, seguir.

As "Referências" estão separadas em três seções: os *carnets*, escritos e livros de Joaquín Torres-Garcia, a bibliografia específica sobre o artista e a bibliografia geral; nesta, também estão separados, em três cate-

<sup>40</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico)*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.72.

gorias, os livros, os catálogos e os artigos de periódicos, revistas, etc.

Os "Anexos" trazem reproduções de todos os textos originais de TG, registrados nos *carnets* pesquisados<sup>41</sup>, acompanhados de sua transcrição integral, sua correção e de seu fichamento. Os "Apêndices" reúnem as suas traduções (do francês e do espanhol) para o português,<sup>42</sup> além de uma cronologia sobre a vida do artista e outras referências organizadas sobre sua produção e sua carreira. Considera-se que esse conjunto, base de toda a tese, é a principal contribuição desta pesquisa ao campo brasileiro de estudos sobre artes plásticas, ao divulgar e criar acesso aos *carnets* de Torres-Garcia e a outras fontes inéditas, material bastante rico em dados novos e produtivos.

<sup>41</sup> O conjunto acrescenta duas peças inéditas, já citadas, aos sete *carnets* listados pelo Museo Torres Garcia.

<sup>42</sup> Mesmo sabendo que uma tradução raramente corresponde ao original, este trabalho envolveu esforços direcionados e uma atenção toda especial, no sentido de transmitir – com a maior fidelidade possível – o pensamento do artista.



## 4. A obra-texto

*Há uma espécie de meditação plástica tão intensa quanto uma meditação filosófica.<sup>1</sup>*

Um exame da obra em texto de Torres-Garcia deixa as pistas do que há de relevante – de fio condutor, conforme as passagens específicas sobre cada *carpet* – no cerne de suas reflexões e teorias, em suas peças artísticas e sua *obra* como um todo. Analisando a riqueza potencial e a especificidade destas obras-texto, não há como deixar de valorizá-las em nível de igualdade, tanto com seus trabalhos teórico-reflexivos publicados como livros, quanto com as suas obras plástico-visuais.

Dissecados, recompostos e particularizados, o exame dos *carpets* percorreu, do discurso ao objeto, o espaço livre das suas posições poéticas e teóricas, pontuando seus níveis de fruição, além da leitura e/ou da visualização. Uma nova leitura é possível, comparando e projetando todas as peças, umas sobre as outras; redimensionando sua *formatação*, sua construção, seu conteúdo plástico-textual e suas circunstâncias, quando se abrem em uma sequência de questões, conforme a sua própria natureza original prescreve e se ressalta em conjunto. Assim, pode-se chegar à sua categorização mestiça de *obra de arte mediada pelo texto* ou, simplificando, de uma obra-texto. É im-

portante frisar (novamente) que nesse caso, trata-se de um objeto que não se define simplesmente como obra de artes plásticas ou artes visuais (livro-obra ou livro de artista); nem tampouco como peça literária ou texto teórico (escrito de artista ou texto de artista), situando-se num espaço comum ao livro, ao texto, à teoria e ao objeto de arte, plástico-visual.

Nesses livros ou cadernos originais de Torres-Garcia – de simples invenção, de desenhos, de notas, de narrativas pessoais, simples memórias ou pensamentos aprofundados – há sinais da tendência crescente do aparecimento, na modernidade, de registros reflexivos de artistas, que chegam até a contemporaneidade, inclusive na arte brasileira.<sup>2</sup> O seu trabalho com os *carpets*, por fim, ainda guarda um potencial de estudos sobre o texto na arte – e/ou o *texto da arte* – e seu caráter de livre processo, bastante rico no atual contexto.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Hoje, por exemplo, temos um mundo de textos de artistas. Consideremos também os trabalhos que são preparados para Mestrados e Doutorados de formato acadêmico, mais formais quando teóricos e bem mais livres quando se tratam de poéticas visuais.

<sup>3</sup> Agora, tanto no espaço brasileiro, quanto no estrangeiro; tanto no local, quanto no global, universal.

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 860.

A formulação de um programa de trabalho para TG, nasceu da observação, do estudo, das reflexões e das práticas que ele manteve desde seu início de carreira, ainda na Catalunha, até o final de sua vida, já em Montevideu. Isso inclui, naturalmente, os *carnets*. Como uma parte substantiva de sua produção, seus escritos são esse programa em ação, o conjunto das suas reflexões, para si e consigo mesmo (até quando são endereçadas *aos outros*). Essa reserva se materializa na composição dos volumes, no corpo do objeto que abriga sua idéia e na multiplicação de sua potência, repensados, ilustrados, publicados e discutidos. Inserida nos *carnets*, sua escrita muda de lugar; nas páginas de papel, seu fluxo é parcialmente retido, erigido e multiplicado.

Seus conteúdos espelham sua evolução (no sentido de uma rota crescente), das divagações mais ou menos ordenadas às suas reinscrições buriladas, pelo veículo que os dá corpo e reelabora sua circunstância primordial; da idéia volátil, mesmo registrada, ao objeto construído, manufaturado, em operações de registro e manufatura que são, ainda, o puro fluxo de existência da obra (reconsiderada então no coração de uma obra de fluxo maior, que define a existência da uma obra muito maior ainda, total). Misturando letras, números, símbolos e figuras facilmente, a ponto de sua confusão, TG filtra sua intuição, acertando seu processo para o ponto da criação, quando ele atravessa um espaço de invenção concentrada para o campo da folha solta, da superfície pictórica ou de sua monumentalização. O terreno dos *carnets*

é um lugar especial também para o artista, enquanto ele os fabrica e define como um abrigo dos seus pontos de explosão, linhas de exploração. "Na arte os lugares da mestiçagem são espaços de tensão: (...) entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre ícones consagrados e sua desacralização."<sup>4</sup>

A textualidade nos *carnets* é um jogo do desenho, de seu pensamento discursivo; o signo (letra ou símbolo) é a unidade estrutural que brinca com o espaço ordenado de uma composição abstrata, cujo teor também é ordenado como um conjunto de idéias, para além do simples signo de acesso ao código da escrita ou da simbolização, que se desenvolve em sequências compostas no campo da página e nos domínios do entendimento. Daí para a pintura, passando pelos *juguetes* e a construção de relevos (chamados de *estruturas escultóricas*, entre a pintura e o volume articulado), até seus projetos coletivos e/ou monumentais: o raciocínio de seu fazer é um trajeto construído, aberto, esclarecido e coerente. A ação e a reflexão, se encontram juntas em sequências: imagem e texto se expandem em razão e intuição, coletivo e individual, expressionismo e concretismo, arcaico e moderno. O pensamento construído, a imagem constituída, a sua própria reflexão: como no jogo citado, cada elemento é parte de algo maior; cada unidade remete a um todo; cada conjunto se remete ao outro, e um outro e mais outro.

<sup>4</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.70.

Ao se apresentarem nesse sentido unificado, abrindo espaço para que passem a ser tratados sob uma nova identidade – tanto como peças teóricas, quanto como obras plásticas/visuais – os *carnets* assumem a sua nova situação. Essas peças de TG se afirmam como objetos livres de simples categorizações e portanto, estabelecem sua posição, dentro de um outro panorama – entre limites ou sobre limites – não se conformando em ser um *puro texto teórico* ou um *caderno de anotações* apenas; os *carnets* se encontram entre os conceitos de livro e o de texto, no campo mestiço da obra-texto, aberto e ocupado por/para si mesmo, mas livres de um posto fixo.

Comentando sobre os *lugares* apropriados à mestiçagem na arte, Icleia Cattani os define como "o espaço de representação no qual se inserem as imagens", os "vãos, intervalos, entre uns e outros espaços de representação, reunidos na mesma obra" e os espaços físicos, sociais e culturais onde a obra se instaura, como os "socioculturais, afetivos, simbólicos e utópicos nos quais o artista evolui", e mesmo os "espaços, institucionais ou não, onde sua obra (...) é acolhida".<sup>5</sup> Tanto alguns dos trabalhos mais particularizados de TG, como sua obra em um todo – quando examinada em um arco maior, de sentido amplo – vão transitar nestas instâncias, posições e/ou lugares, e se nutrir das especificidades de sua natureza múltipla e aparentemente contraditória, em muitos sentidos. Tor-

<sup>5</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.66.

res-Garcia foi um uruguaio envolvido com a luta de autonomia catalã, pintor e *designer* de brinquedos, desenhista e escritor, europeu por adoção e latino-americano repatriado, artesão e pensador, católico e livre-pensador místico. Em TG e sua obra, a confluência de fontes é tão diversa e curiosa, quanto o seu próprio desejo de saber *de tudo e de todas as coisas* e ser um homem universal.

A abundante presença na sua obra de âncoras, navios, bússolas, barcos, sextantes e outros elementos ligados à navegação – além de veículos de transporte – e às viagens, reafirmam o sentido e o valor de seus incansáveis trânsitos, por onde passou agregando culturas e saberes. O vocabulário que o transportava foi se tornando seu (tal como as oposições carroça e locomotiva, barco e casa). "Por trás desse princípio de *apropriação*<sup>6</sup> estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido e sua circunstância."<sup>7</sup> TG foi um homem do mundo; um *nowhere man*<sup>8</sup>, mesmo que intensamente ligado à terra, às idéias e sentimentos de uma pátria afetiva. Talvez esses incessantes deslocamentos tenham sido favoráveis tanto a uma idealização universalista no centro de sua obra, quanto a uma necessidade de escrever sobre suas elaborações plástico-mentais, militando por um esclarecimento de sentido utópico.

<sup>6</sup> Grifo do autor, para reforçar a ligação entre *apropriação*, *formas de hibridismo* e *mestiçagem*.

<sup>7</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.75.

<sup>8</sup> *Um homem de lugar nenhum ou um homem sem lugar*.

Mas TG foi sempre estrangeiro, entre o tempo e o lugar; condignamente livre, sempre chegando, sempre partindo<sup>9</sup>. Talvez, ainda, tenha optado por uma pátria simbólica, ideal, bem mais do que por um espaço real: um lugar utópico e mestiço – um Uruguai, uma *América* – criados também pelo artista, por suas obras e suas teorias. "A mestiçagem pressupõe a presença simultânea de seus diversos elementos constitutivos, os quais não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória."<sup>10</sup>

O processo de distribuição dos seus signos e símbolos nos lugares predispostos – não necessariamente uns depois de outros, como em uma linha – se dá, também, como uma escritura livre no espaço. Reposicionando certos dados, pintar uma casa é inscrever a idéia sintética de casa; explorar a potência simbólica da casa na sua modulação de imagens-palavras é traçar aquele grafismo – quadrado, triângulo e pequenos retângulos – e construir sua articulação ideal: abaixo do sol, entre o homem e a mulher, ao lado do peixe, ao lado do barco, dentro de uma cidade, em tonalidades primárias (derivadas do vermelho, do amarelo e do azul) e sob a proporção áurea (baseadas nas medidas/divisões: 1, [1+1] 2, [1+2] 3, [2+3] 5, [3+5] 8, [5+8] 13... É esse o seu lugar, um espaço mitificado.

<sup>9</sup> A única exceção deste estado de ânimo é o seu retorno da Europa ao Uruguai, sua viagem derradeira.

<sup>10</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.70.

Em Torres-Garcia, as frases são como o desenho da reflexão; uma página de seus *carnets*, uma pintura, um discurso *entrevendedor*, são sempre como um enunciado babélico, coerente, simbólico e aberto. Os lugares da mestiçagem são também "provocados pelos interstícios deixados entre as imagens."<sup>11</sup> Como em um tabuleiro de jogo ou na percepção de um alfabeto estrangeiro, ao mover o pensamento entre as peças ou tentar criar um sentido a partir de algo, a obra já se inscreveu. Seus diários de bordo, os *carnets*, acabaram lhe rendendo muito mais do que ele se prometeu.

Em seu trabalho, TG considera igualmente a própria estrutura da obra e a estrutura dos signos inscritos, tratados, sobretudo, como imagens; mesmo em sua caligrafia, há muito desse desenho formado pelas figuras geométricas básicas, acima de quase todos os alfabetos ocidentais. A estrutura, por sua vez, é também um grande signo, que naquela instância talvez esteja também representado no que é pequeno. Ao inserir nas estruturas dinâmicas de sua obra, homens, coisas e palavras (em linguagens diversas), essencializados e geometrizados, o artista escreve em seu próprio idioma ordenador, em busca da congregação, enfim, harmoniosa de todas as suas peças, recolhidas, reunidas, conjugadas, espalhadas e redistribuídas novamente. "A instauração do símbolo dá entrada ao arquétipo. Signos e símbolos. Linguagem e imagina-

<sup>11</sup> CATTANI, Icleia. *Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). Icleia Cattani (Col. Pensamento Crítico). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.70.

ção."<sup>12</sup> No *Universalismo Constructivo* – o legado teórico do artista – ele combina, magistralmente, esse repertório multifacetado a uma estrutura dinâmica, e anima um espaço que nunca estaciona, um lugar jamais desabitado. É um jogo de dimensões e significações superpostos, em que a parte está, harmoniosamente, para o conjunto, assim como o conjunto está para a parte – um universo em pleno funcionamento – *ad infinitum*.

Afirma-se, sempre, que TG é o "primeiro pintor semântico", um "pioneiro das gramáticas plásticas"<sup>13</sup> e, sobretudo, um genial especulador do terreno entre texto e imagem, dos espaços da linguagem. As suas aspirações de totalidade e absoluto o conduzem a uma noção ampla de síntese, estruturando a expressividade e restabelecendo ao homem universal – *el hombre abstracto* – sua própria medida e proporção, relação extensiva ao todo, em perfeita unidade cósmica. O artista conta que chegou a esta articulação "obedecendo inconscientemente a uma visão interna", e foi colocando "nos nichos [da estrutura] de uma pintura, uma casa [como as desenhadas pelas crianças], um barco, uma âncora, a letra B, um homem, o sol, a lua e um peixe"<sup>14</sup>, indicando a elaboração dos seus primeiros *constructivos* habitados. Mesmo antes desta nova

<sup>12</sup> KALENBERG, Angel. O Universalismo Constructivo: Joaquín Torres-García. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.34.

<sup>13</sup> KALENBERG, Angel. O Universalismo Constructivo: Joaquín Torres-García. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.42.

<sup>14</sup> TORRES-GARCIA, Joaquín. Historia de mi vida. Montevideo: Arca, 2000, p.140.

fase se abrir em sua pintura, a convivência articulada entre essas imagens sintéticas já se encontrava no espaço das páginas de seus *carneiros*, por entre as letras e frases de seus textos, em que sempre há uma ordem, mesmo que apenas subjacente. A articulação entre teoria e obra que TG constrói em todo o seu trajeto se reafirma nesta pura e simples identificação.

Com o tempo e o aprofundamento de sua prática e sua(s) teoria(s), as montagens de símbolos vão incorporar cada vez mais variações e culturas agregadas, abrindo-se para o universo do homem total. Os vocábulos simbólicos do artista se abrem, e além do cotidiano, vão basear-se ainda nos signos da astrologia, da cabala, dos hieróglifos e das línguas perdidas, que ele concebe como parte do patrimônio cultural da humanidade. TG classifica sua textualidade – perfeitamente inserida em sua obra – como um cosmos, derivada de três planos, o intelectual, o natural (vegetal, animal e mineral) e o magnético. Este último exerceria um papel de síntese entre os outros dois (tese e antítese). "Seu trabalho se torna a demonstração plástica de princípios coletivos que regem o universo."<sup>15</sup> Apoiando-se na teoria do inconsciente e nas noções do arcaico, "afirma que o símbolo, quanto mais antigo, mais se converte em valor coletivo e universal" e, ao "considerar as reflexões de Jung, ele investiga nas culturas primitivas (principalmente, as americanas)

<sup>15</sup> KERN, M. Lúcia. Do Mediterrâneo ao Universalismo Constructivo. In: BULHÕES, M. Amélia (org.). Artes Plásticas na América Latina contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p.66.

elementos para a formulação de seu vocabulário."<sup>16</sup> Daí em diante, a sua semântica construtiva incorpora muitos outros dados (vindos de uma espécie de depósito coletivo de signos de toda a humanidade), que ele "esvazia de suas semânticas originais e re-semantiza, para criar uma nova sintaxe."<sup>17</sup>

Arte é criação e não imitação: é o limite considerado por Torres-García. Para TG, a criação é sempre abstração: "frente ao objeto, é pôr de lado qualidades. Por exemplo, quando toma do homem a unidade geométrica (...) frente ao sujeito, é trazer para si as idéias gerais que se encontram nas idéias particulares: quando transforma homens, coisas e palavras em símbolos."<sup>18</sup> O próprio artista nos afirma que, para ele, a idéia da casa é inseparável da imagem da casa; tudo são inscrições: desenho, figura, signo; garrafa, cachimbo, homem, mulher, transatlântico, cidade.<sup>19</sup> Sem dúvida, "TG conserva uma adesão à escritura. Sua estrutura é como uma escrita. Morfologicamente, ambos têm a mesma gênese. Por aí, mantém coerência na introdução de símbolos e palavras juntas."<sup>20</sup> Neste trabalho de

<sup>16</sup> KERN, M. Lúcia. Do Mediterrâneo ao Universalismo Constructivo. In: BULHÕES, M. Amélia (org.). Artes Plásticas na América Latina contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p.67.

<sup>17</sup> KALENBERG, Angel. O Universalismo Constructivo: Joaquín Torres-García. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.37.

<sup>18</sup> KALENBERG, Angel. O Universalismo Constructivo: Joaquín Torres-García. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.35.

<sup>19</sup> TORRES-GARCIA, Joaquín. O que eu sei e o que faço por mim mesmo, p.27.

<sup>20</sup> KALENBERG, Angel. O Universalismo Constructivo: Joaquín Torres-García. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.39.

anotação indiscriminada, uma caligrafia pessoal está acima de todas as diferenças, pois quanto mais individual, tanto mais geral. Esta seria a expressão mais harmoniosa do homem sintetizada em arte, a estrutura comum, a base de tudo e de todas as coisas.

O signo estabelecido e seus conjuntos, são tomados como a expressão mais pura e verdadeira, dado seu poder de síntese operacional, alusão, referência e instantaneidade de comunicação. O signo de um universo que TG tanto quer instaurar, em harmonia, com sua obra. É por ele que se encaminha a ampliação do conhecimento das nossas fontes comuns e sem fronteiras, potencialmente universais. O que ele propõe, é a construção de uma nova ordem (estética e social ao mesmo tempo), de um novo homem, no envolvimento de uma nova sociedade, noções ainda presentes na obra de vários outros artistas modernos e contemporâneos, sob outras metodologias ou doutrinas, também variadas.

TG "opera por soma e subtração de formas abstratas para chegar aos símbolos concretos."<sup>21</sup> Um retângulo justaposto a um triângulo isósceles formam uma faca; um triângulo equilátero sobre um quadrado, uma casa; um círculo, invadido por pequenos traços acompanhando sua curva interna, um relógio; são sínteses esquemáticas, geométricas. São da mesma natureza das divisões criadas pelo *molinete*<sup>22</sup>, o polígono de

<sup>21</sup> KALENBERG, Angel. *O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres-García*. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.38.

<sup>22</sup> KALENBERG, Angel. *O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres-García*. In: PONTUAL, Roberto (org.) América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.34.

quatro lados estendidos, regular ou irregularmente em quatro direções opostas, que domina a estrutura modular das obras mais maduras, sempre prestes ao movimento. "Reunindo esses símbolos, converte cada obra num microcosmo e num universo onde tudo tem seu lugar."<sup>23</sup> Além das palavras-imagens ("grafismos que essencializam e aludem, por sua vez, às outras espécies deste mundo e à pintura"<sup>24</sup>, à própria arte ou à sua história), as coisas, os animais, os instrumentos, os seres, os astros e as plantas, se reúnem e *dançam* conosco, em um só universo, enfim.

<sup>23</sup> KALENBERG, Angel. *O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres-García*. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.38.

<sup>24</sup> KALENBERG, Angel. *O Universalismo Construtivo: Joaquín Torres-García*. In: PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/JB, 1978, p.38.





## 4.1. Deslocamentos da teoria Que se torna texto

*A autoridade é da categoria do tempo; a liberdade, da categoria do eterno.<sup>1</sup>*

Explorar o território teórico da arte no início do século XX – a *época dos manifestos das vanguardas modernistas* – parece mais simples que o do século XXI.<sup>2</sup> Atualmente, o que se encontra é um espaço de geografia confusa e topografia acidentada, bem mais complexo que o anterior; um terreno trincado, cheio de sentidos abertos, propenso a tropeços nas suas rupturas, desníveis e extremos. Do moderno ao contemporâneo, as teorias – e a obra de arte – fazem sua passagem entre uma época (aparentemente) mais segura e a perplexidade histórica atual, nossa única certeza; antes separadas, a arte e suas teorias agora se misturam, e se tornam *qualquer coisa*<sup>3</sup>; uma pode,

<sup>2</sup> *Há uma visão panorâmica do passado – considerando ainda toda a produção sobre ele – que o torna mais claro. É realmente difícil abordar o tempo presente. “Amanhã é fácil/ mas hoje é inexplorado/ desolado/ relutante como toda paisagem/ em ceder às leis da perspectiva.” (John ASHBERRY citado por Viviana BOSI. Cinco pontas de uma estrela. In: Cult, n.102, São Paulo, 2006, p.25.)*

<sup>3</sup> *Não há sentido pejorativo nesta colocação; a expressão, ambígua, foi resgatada de uma citação de Ad Reinhardt, e é necessária para melhor expressar a definição vaga do que é arte hoje; ou mesmo, sua indefinição. “A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa.” (REINHARDT, Ad. Arte-como-arte (1962). Art International, dez, 1962. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs). Escritos de Artistas – Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.72.)*

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.829.

inclusive, se cruzar ou se tornar, outra. A teoria pode ser (significar-se) uma obra.

Uma versão sobre a raiz do termo *teoria* atribui sua origem ao nome e a função de um soldado grego, *Theoros*. A sua missão era estar na frente – como um batedor de trilhas – e escalar elevações bem adiante das tropas de guerra a que pertencia, para enxergar mais além do que os que vinham atrás dele. Sua tarefa de vanguarda, privilegiada por sua posição específica, indicava ao exército a melhor direção para seguir adiante, apontando os rumos mais eficientes ao combate.<sup>4</sup> Uma outra versão atribui o seu sentido à *theoria*, um “cortejo ritual em honra de um deus, que convoca toda sorte de participantes para uma movimentada festa votiva.”<sup>5</sup> Podia ser também uma espécie de embaixada que um estado grego enviava a outro estado, a um oráculo, a um jogo ou a uma comemoração. Faziam parte dela, desde sacerdotes, músicos, dançarinos, atores, auxiliares-carregadores, e até desocupados atraídos pelo estardalhaço, punguis-

<sup>4</sup> Conforme MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25.

<sup>5</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.11.

tas e público em geral; um conjunto de componentes bastante diverso seguindo uma mesma direção, motivados e embalados por *theos*, o divino.<sup>6</sup>

O significado da teoria, no presente, vem da primeira idéia e incorpora o sentido da segunda, desenvolvendo variações ao longo dos últimos 100 anos especialmente. Mas, ambas as referências se relacionam com a *expansão de territórios*, com a conquista, a representação, a apresentação, mesmo guardando diferenças fundamentais: uma corporal, vanguardista, ativa e agressiva, agindo sob uma estratégia da guerra; e outra, mediada pela habilidade do pensamento, passiva e conciliadora, trabalhando em missão de paz.<sup>7</sup> Ao deixar sua posição silenciosa e estratégica à frente das batalhas, a teoria se torna uma espécie de representação política barulhenta e super-exposta, que percorre um caminho aberto. Da sua concentração em um só indivíduo (ou pequenos grupos coesos), ela passa pela diluição de um grande grupo heterogêneo; da agilidade típica da ofensiva bélica, ela vai se conformar em uma posição submissa, na retaguarda de outras ações, ainda que ambas *sírvam* ao estado.<sup>8</sup>

Portanto, por definição, a teoria é um conjunto de regras ou leis, mais ou menos sistematizadas, aplica-

das a uma área específica; é um conhecimento especulativo, metódico e organizado, de caráter hipotético e sintético, concebido ou montado em séries, em uma doutrina ou sistema daí derivado. É ainda uma noção abrangente, generalidade, construção imaginária ou sonho e fantasia, sob determinados casos. Na filosofia, a teoria é um conhecimento de caráter estritamente especulativo, abstrato, desinteressado e voltado para a contemplação da realidade; um conhecimento sistemático, fundamentado em observações empíricas e/ou postulados racionais, voltados para a formulação de leis e categorias gerais que permitam a ordenação, a *coisificação* minuciosa e, eventualmente, a transformação dos fatos e realidades da natureza, em conformidade com suas diversas linhas.<sup>9</sup>

Já em seu sentido habitual, a teoria é uma especulação abstrata, em direção a novos panoramas, que ainda conserva o sentido de *sequência* encaminhada de modo razoavelmente ordenado, na qual cada parte tem seu papel, em uma finalidade única e congregadora; todos os elementos do grupo e tudo o que trazem (inclusive a vanguarda) seguem construindo, sustentando ou destruindo, chamando a atenção para algo, como em suma, um sistema em pleno andamento em função de algo definido.<sup>10</sup>

Tudo o que é relativo à teoria, portanto, que resulta ou se circunscreve a ela, é especulativo; como um conjunto de dados concernentes ao que baseia sua prática. A teorização é o ato de expor ou explicar algo por meio de colocações; de tratar teoricamente, passando ou não pela prática; é o efeito de teorizar.<sup>11</sup> Mas é interessante salientar que a prática – como a construção de uma obra plástico-visual – pode ser teoria; a fatura das coisas engendra uma teorização.

Especificando a teoria da arte, Anne Cauquelin coloca que ela é toda uma “atividade [intelectual] que constrói, modela ou transforma” o seu campo, ampliando e aprofundando o que a arte e seus espaços nos propõem, também como forma de conhecimento. É como “qualquer discurso cujos efeitos sobre o domínio artístico podem ser notados”, ampliando o âmbito de seu alcance e sua exploração para além do que lhe é reservado, em geral, especialmente desde o Modernismo.<sup>12</sup>

Ultrapassando o sentido estrito do termo *teoria*, expõem-se diferentes formas de tratamento especulativo da arte<sup>13</sup>, genericamente tratados como teorias.

<sup>6</sup> Conforme CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.11.

<sup>7</sup> Conforme MACHADO, Milton. Sexo, drogas e teoria. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25.

<sup>8</sup> Parágrafo baseado em MACHADO, Milton. Sexo, drogas e teoria. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25.

<sup>9</sup> Estas definições também foram colhidas em duas fontes: no Novo Dicionário Eletrônico Aurélio da língua portuguesa. São Paulo: Positivo, 2004, e no Dicionário Eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>10</sup> Os termos *italizados* são inspirados pelo mesmo texto de Anne Cauquelin (Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.11-12.)

<sup>11</sup> Estas definições foram colhidas em duas fontes: no Novo Dicionário Eletrônico Aurélio da língua portuguesa. São Paulo: Positivo, 2004, e no Dicionário Eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>12</sup> Antes do aparecimento da Arte Moderna, teoria e arte (como uma prática) sempre estiveram separadas. A partir de então, essa e outras áreas vão se reposicionar, se superpondo ou se fundindo, deixando visíveis suas áreas limítrofes. Conforme CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.16.

<sup>13</sup> Esta proposição está de acordo com a metodologia expositiva da autora e é necessário segui-la um pouco mais, a fim de localizar os textos de artistas em relação a outras manifestações teóricas em torno da arte. (CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.15.)

O termo aqui percorre um domínio muito mais ampliado, um campo de atividade bastante vasto, que forma apenas parte deste arco. "Este ponto de vista permite abrir o campo à (vários outros) discursos de gêneros diferentes, como o dos críticos de arte, dos historiadores (...), dos semiólogos, dos fenomenólogos, (...) e dos próprios artistas que, com frequência, teorizam suas práticas."<sup>14</sup> Ao expor seus conteúdos é preciso avaliar sua importância e ponderar sobre o poder que ela tem ou não de constituir seu objeto, principalmente ao acrescentar acessos, permeabilidade, fruição dinâmica e consequente em seus exames.

Conforme a autora, as teorias da arte se dividem em teorias de *fundação* e teorias de *acompanhamento*. As teorias de fundação se subdividem em teorias *ambientais* e teorias *injuntivas* e as teorias de acompanhamento, em *teorizações secundárias* e *práticas teorizantes*. Estas subdivisões ainda se repartem: as teorizações secundárias podem pertencer ao eixo *hermenêutico* ou ao eixo *semiológico*; e as práticas teorizantes se dividem entre a *crítica de arte*, os *textos de artistas* e os *rumores* (um nicho generalizante).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p. 15.

<sup>15</sup> Esquematização da proposta por Anne Cauquelin, em "Teorias da Arte" (p. 17-21).

#### Teorias de Fundação

\_\_Ambientais

\_\_Injuntivas

#### T. Acompanhamento

\_\_Teorizações secundárias (hermenêutica, semiológica)

\_\_Práticas teorizantes (crítica, textos de artistas, rumores)

A arte é uma mina de teorias.<sup>16</sup> A arte é cercada de teorias.<sup>17</sup> Melhor dizendo, a arte invoca a teoria<sup>18</sup>, sempre; como qualquer das importantes atividades de conhecimento e saber próprias da humanidade. Produzimos arte e para que esta se realize em sua máxima potência (como requer toda atividade geradora e regeneradora) fazemos as teorias; uma produz a outra – arte e teoria, teoria e arte – e ambas se alimentam mutuamente em seus estabelecimentos. Estas teorizações são diversamente posicionadas em relação à arte e, assim, uma se envia ou se remete à outra; ou, como atualmente, uma inclui a outra.<sup>19</sup>

A ação fundadora da arte é a filosofia, a mesma que deu poder de ação inicial à razão, à sabedoria e às ciências, já na antiguidade grega. Ela gerou teorias que são seguidas, debatidas e comentadas por uma diversidade de autores e, assim, sempre redimensionadas, revivem suas interações constantemente, entre perguntas e respostas. Esse enriquecimento é

<sup>16</sup> Pode-se pensar em quantas outras áreas do conhecimento humano – a sociologia, a psicanálise, a psicologia, a antropologia, etc. – vêm se utilizando, ao longo dos últimos tempos, da produção artística para seu estabelecimento, discussão e ampliação, muitas delas exemplificando suas várias teorizações através de obras de arte. Considero importante frisar aqui, como a arte é, portanto, uma fonte de referência inesgotável e um possível espelho do pensamento teórico em geral.

<sup>17</sup> Pode-se pensar também no quanto é irresistível a um observador mais arguto, especialmente das áreas de humanidades, construir algum pensamento – concretizável ou não – sobre as manifestações artísticas que o rodeiam e que o estimulam constantemente.

<sup>18</sup> Colocação-chave de Anne Cauquelin, que apóia boa parte dessas discussões. (Conforme CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p. 10.)

<sup>19</sup> Conforme CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p. 130-131.

proposto por autores oriundos de [outras] disciplinas já constituídas, que se dedicam, com seus instrumentos conceituais [diversos], a elucidar o processo artístico ou as próprias obras; a edificar um sistema de leitura, de decifração, ou ainda a prover o artista e o espectador de noções apropriadas ao trabalho da obra e sua compreensão. Modelando a prática da arte – ou, às vezes, surgindo dela – elas são contribuições estimulantes de outros campos de conhecimento teóricos (fenomenologia, história, hermenêutica, semiologia, linguística, psicologia, etc.), mantendo assim um movimento incessante do pensamento em torno da arte.<sup>20</sup>

As *teorizações secundárias* e as *práticas teorizantes* – que funcionam como um acompanhamento, *a par* com as teorias de fundação – se originam à distância da oficina da arte ou brotam da obra, na proximidade e intimidade com o fazer e seu produto. São as práticas teorizantes que aqui interessam: "Elas nascem ao mesmo tempo em que as obras que sustentam, e estão tão ligadas ao objeto que as incita a existir, que não poderiam ter qualquer pretensão de autonomia, nem sequer de alguma validade, sem esse suporte."<sup>21</sup> Quase simultâneos, obra e discurso, são produzidos no cerne da arte, conjuntamente. Um carrega o outro e vice-versa. Elas compreendem a *crítica de arte* – teorizações externas – e o *texto de artista* – teorizações internas – ambas bem próximas da arte. Mas é a se-

<sup>20</sup> Conforme CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p. 17-21.

<sup>21</sup> CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p. 129.

gunda colocação – a ação teórica dos próprios artistas em torno do que fazem – que é o tema em questão.<sup>22</sup>

A crítica é exercida por pensadores e/ou observadores capazes de refletir sobre a produção e as ações produtoras dos artistas, podendo ser exercida por estetas, filósofos, amadores ou especialistas de outras disciplinas que se aplicam às questões artísticas. Já o que resulta das ações dos próprios artistas – os escritos e textos dos artistas – é uma produção bastante ampla e livre, considerada justaposta ao seu trabalho original, à sua prática artística, seja ela qual for: escrito, texto, livro de artista (em alguns casos, livro-obra) e texto-obra.<sup>23</sup>

As mudanças históricas da situação do artista – do final do século XIX até agora – enredaram seu desdobrando em vários papéis. As muitas aberturas que hoje nos possibilitam uma atuação mais livre foram inauguradas no início do século XX, com as vanguardas européias, recolocando as instâncias e limites da arte. Em uma perspectiva contemporânea, a produção de um artista não se resume mais às suas pinturas ou seus desenhos; a seus objetos plásticos ou aquilo que uma *história* nomeou como tal. Tomando a sua produção textual ou teórica (quando existe publicamente) pode-se estabelecer uma renovação deste ponto de vista ao reconsiderar o quanto a arte movimenta, a

<sup>22</sup> Conforme CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.17-21. (A citação da doxa, nesse caso, foi propositalmente eliminada. Não concordo que ela chegue a constituir uma teorização; ela é apenas um dado, um fato sem a devida consistência.)

<sup>23</sup> Conforme CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.18-19.

partir das várias características produtivas dos artistas, e abrir novos horizontes ao exame do que tem se chamado arte – ou produto da arte – desde então.

Submetidos em sua prática e em seu pensamento/meditação sobre o que fazem – tanto às teorias ambientais e injuntivas quanto às teorizações secundárias – os artistas também constroem teorias. Esse grande e variado campo de produção traz parte de sua composição em formatação teórica, além de outras formas menos óbvias, como notas cifradas, testemunhos, divagações, textos didáticos e outras invenções. "Respondendo a este apelo (...) os artistas se dedicam também ao exercício de práticas teorizantes, nutridas por comentários originados de todos esses [outros] horizontes"<sup>24</sup>, além de muitos outros domínios possíveis, como as técnicas de trabalho e outras ricas *invasões* de estilo ou conceito, voluntárias e propositais. Fazer arte demanda uma teoria.

Assim, o instrumental teórico que "foi afiado nos ateliês das diversas disciplinas – operações de linguagem, figuras do discurso, modos da representação, estatuto da imagem, intenção e intencionalidade, ser e tempo, negação e negatividade, construção e desconstrução – tanto como as construções de universos políticos e sociais, com suas palavras de ordem, ou os universos filosóficos [e científicos] com seus conceitos-chave, têm ressonâncias profundas no mundo da arte."<sup>25</sup>

Tradicionalmente, estas últimas modalidades de teorização – crítica e artística – têm em comum o fato

<sup>24</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.19.

<sup>25</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.19.

de não se constituírem como uma teoria sistemática e apartada, cumprindo sua tarefa diretamente, quase *ao vivo*, gozando do contato estreito com a obra em sua potente singularidade e reivindicando um faro ou gosto como princípio direcionador. Aí a teoria é, necessariamente, muito próxima da arte. Atualmente, essas práticas teóricas – do crítico e do artista – tendem a se misturar consideravelmente e podemos afirmar que "a preocupação de fazer teoria é um bem comum" de todo o sistema em torno da arte.<sup>26</sup>

Se na crítica, a teoria parte da prática corrente, no contexto da prática colocada em teoria, há uma inversão dos fluxos de pensamento. O texto de artista está, sempre, imbricado na sua obra. Desde os *cader-nos* de Leonardo, passando pelos manuscritos de TG e pelo texto filosófico de Kosuth, até os trabalhos mais atuais – com suas várias faces – os textos de artistas vêm adquirindo seu justo "direito de cidadania no domínio da estética", pois, como as obras de arte de seus autores, "eles estão dentro do sítio" próprio de sua significação.<sup>27</sup>

Pensar a arte é conferir maior consistência ao seu campo, ao próprio trabalho e ao *outro*, seja artista, espectador ou crítico. Dessa forma, os diversos públicos que são atraídos pela arte, teorizam (mesmo involuntariamente) a respeito do que vêem (que os toca ou não), pois também são submetidos a muitas

<sup>26</sup> Nessa tipologia das teorias, os críticos se tornam gente do ramo; mais distantes dos frios pensadores e mais próximos do calor dos artistas. (Conforme CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.131.)

<sup>27</sup> CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005, p.154.

pré-noções do que quer que seja aquela coisa, ao que é, o que não é, ou o que *deve* ser a arte. Os seus julgamentos, o que falam e as noções que emitem, contribuem para criar uma aura teórica difusa, denominada *doxa* teorizante<sup>28</sup>, ou melhor, um ruído.

As manifestações da arte são visíveis – mostradas e mostráveis – e seus comentários teóricos são de razoável acesso.<sup>29</sup> Assim, há um leque de teorizações, que diz respeito à constituição (edificação), à manutenção (modelagem) e à transformação (expansão, aprofundamento) do campo da arte e da arte mesmo, entre seus princípios, regras e efeitos. Mas, entre tantas categorias da *teoria da arte*, destaca-se a prática teorizada – o que escrevem os artistas – especificamente. Neste texto, esse é o assunto.

Essas teorias não são *adendos dispensáveis, conversas obscuras* ou *observações inúteis*, estabelecendo-se bem ao contrário de dispositivos de afastamento. Elas são parte da obra, uma de suas condições de existência e, muitas vezes, seu grande atrativo ou sua poderosa sedução. O trabalho “se diz obra, por meio e com a condição de ser posta em determinada forma, de ser situada”<sup>30</sup> em um certo espaço, de ocupar um lugar. O trabalho teórico (re)constituído pelos comentários que

<sup>28</sup> Independente de suas proporções, ela não é desprezível de todo, na medida em que atinge as atividades artísticas de alguma forma e lhes confere atributos. Mas é preciso restituir esta *doxa* a seu lugar, justamente como um rumor teórico.

<sup>29</sup> Todo ser humano que se interesse minimamente sobre o assunto pode se aproximar dele, construir suas impressões e trocá-las sem maior cerimônia em seu cotidiano com alguém (uma articulação nem sempre possível nas ciências, por exemplo).

<sup>30</sup> CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.21.

afloram das obras por seu reconhecimento, são, por isso mesmo, mediações mais do que necessárias. Fora deste campo, construído e mantido pelas teorias (à par com a obra), ela é algo à espera, vazia e apartada. “Pois nenhuma atividade (e a arte não escapa a essa condição) pode ser exercida fora do *sítio* que lhe dê os limites, determine seus critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos à seu respeito.”<sup>31</sup>

A arte é um objeto estético, uma mensagem recebida através da percepção, cujo significado é acolhido por uma comunidade, que lhe confere valor e lhe atribui certo juízo, que transcende sua *instrumentalidade* imediata, e, ao mesmo tempo, é objeto de civilização, depositária e fornecedora de informações sobre hábitos e atitudes de uma época e conceitos do imaginário de uma sociedade (significados múltiplos, irredutíveis a uma única dimensão expressiva).<sup>32</sup> “A obra de arte pode ser, portanto, uma forma de conhecimento tão objetivo quanto um documento escrito, [sobretudo] se lembrarmos que nela, a dialética entre real e imaginário é um dado efetivo, através do qual é possível conhecer uma sociedade não apenas em suas realizações, mas também em suas aspirações, suas visões utópicas e projetivas.”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Pensando aqui em uma das especificidades da arte contemporânea, que parece errar fora do *sítio*, é preciso perceber que ela está justamente empreendendo uma luta pela transformação de seu campo (dado bastante significativo para as obras-texto, por exemplo), conforme nota da própria autora.

<sup>32</sup> Conforme FABRIS, Annateresa. A pesquisa em Artes Visuais. Porto Arte, n.4. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, novembro de 1991, p.12-19.

<sup>33</sup> Conforme FABRIS, Annateresa. A pesquisa em Artes Visuais. Porto Arte, n.4. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, novembro de 1991, p.12-19.

Enfim, as teorias da arte são “o meio indispensável para a vida das obras, dentro do qual elas (a arte e seus produtos) se desenvolvem e se consomem, bem como sua respiração”<sup>34</sup>, sem a qual a arte simplesmente morreria; ou viveria em espasmos, alheia e solitária. Portanto, é evidente que a teoria dos artistas também compõe essa atmosfera, essencial à sua constituição, estendendo-a em um campo de saber legítimo.

A proliferação de sentidos das obras de arte – cada vez mais complexos – que requisita toda a teoria, é como um ponto que reúne e atesta conjecturas. Hoje há uma fartura dispersiva de modos operatórios – sejam de que fonte for – que carregam uma necessidade irrefutável de recorrência às teorias, se quisermos trabalhar ou compreender o trabalho da arte que atualmente se faz.

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 60 para os 70, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. (...) Um de seus sintomas mais claros reside na expectativa não só do público, como dos artistas e até da crítica, de reconhecer e designar com precisão, tal como no passado, produções que não mais se centram no campo objetivo da forma, na estrita materialidade de sua *linguagem*. (...) A teoria de arte não é, pois, um produto fixo, verdadeiro, perene e neutro, mas algo extremamente comprometido e informado pela vida social. Suas transformações, à primeira vista determinadas por processos endógenos de retificação (...)

<sup>34</sup> CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005, p.21.

seriam decorrentes, sobretudo, de pressões exercidas pela dinâmica da [própria] produção artística.<sup>35</sup>

Da mesma maneira que a modernidade tornou vazias muitas categorias estéticas então vigentes, trazendo uma *revolução teórica*, a emergência de novos processos artísticos de formalização compósita, neste início de século, requisita novas modalidades interpretativas. Assim, os artistas e suas obras respondem a essa pressão, vasculhando e experimentando suas tantas possibilidades.

É notório que o discurso de parte significativa dos artistas que emergiram nas últimas décadas funda-se na valorização, em graus variados, do papel que as vivências e experiências pessoais desempenhariam em suas obras. (...) O artista que emerge da crise do modernismo (...) baralha referências, dilui as fronteiras entre pintura, desenho e escultura, utiliza-se de repertórios plástico-formais tradicionalmente contraditórios, de materiais de todo tipo. (...) [Ele] Busca afinal, em fragmentos da história, entre o passado e o presente, nas várias regiões do saber e no cotidiano, a condição singular de sua obra, que se quer única.<sup>36</sup>

Mas, de qualquer forma, alguma teoria "permanece indispensável à mediação crítica entre o caráter singu-

<sup>35</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

<sup>36</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

lar dessas produções e seu sentido coletivo."<sup>37</sup> No período histórico do Modernismo o discurso teórico-crítico foi um instrumento essencial da mediação arte-público, mas, atualmente, ele parece incapaz de cumprir essa função. Face à fragmentação que se manifesta em pontos vitais do esgarçado campo das artes, a palavra e a lógica do circuito de arte produziram novas modalidades de articulação entre obra e fruidor. Hoje, "a identidade das coisas e situações torna-se, assim, transitiva, causando um estranhamento generalizado, porque o discurso não consegue mais fixá-la."<sup>38</sup>

O que pode acontecer quando a teoria não dá mais conta de nos revelar com clareza aquilo que desejamos enxergar melhor?

O que se dá quando a missão de representação diplomática não tem mais um, mas vários estados a representar – como ela(s) deve(m) se compor?

Será que ainda podemos tentar enxergar o panorama da arte com os olhos do guerreiro, na posição de frente, ou só nos resta o acesso diplomático, burocrático talvez, à teoria?<sup>39</sup>

Tentando responder, diga-se que "toda teoria requer uma homologia"<sup>40</sup>, isto é, a sugestão é estabelecer um

<sup>37</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

<sup>38</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

<sup>39</sup> Conforme MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25. (Série de perguntas articuladas a partir desse trecho do texto.)

<sup>40</sup> MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25.

sistema de semelhanças de estrutura e origem entre órgãos ou partes de organismos diversos, repetindo e usando reiteradamente as mesmas referências, palavras, conceitos e figuras, visando uma determinada construção. "A incorporação do diferente ao sistema, ao estado, ao território, ao campo, ao *site*, se dá pelo recurso a uma medida abstrata (...) comum, que substitua os objetos extraordinários ou heterogêneos por uma idéia, por conceitos, por classificação em séries, que façam valer a homologia."<sup>41</sup>

Essa medida, comum, reduz a diferença a algo específico, reconhecível e intraterritorial. Nesse expediente – um nivelamento *homogeneizador* – a teoria cumpre seu papel; estabelece e restabelece um panorama, um *estado das coisas*, pois ela vai sempre tender à ordem nas transformações.

O sentido coletivo da produção contemporânea (...) viu-se associado a uma nova dimensão autoral configurada pela ascensão vertiginosa de um novo agente do circuito: o curador. Sua função (...) difere daquela do crítico de outrora, que respaldado apenas no discurso, exercia seu poder mediador. Em relação à nova arte, o curador deve, pois, produzir questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à aparente dispersão em que nos encontramos.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.25-26.

<sup>42</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

Mas é possível tirar partido da posição do guerreiro e do acesso diplomático: é um direito da operação artística, relativizando habilmente suas finalidades, como uma espécie de ginástica para o seu amadurecimento. "A arte vive escapando de sua própria teoria. A arte escapa a essa mania de homogeneização."<sup>43</sup> Talvez porque, simplesmente, não exista uma teoria que seja própria e exclusiva da arte. "Uma teoria exclusiva da arte seria uma teoria imprópria e excludente."<sup>44</sup>

A arte se *reproduz* por homologias; mas a arte se *produz* por heterologias. E só pode haver uma efetiva heterologia, se esta for produzida como uma prática. E essa prática só pode pretender ser efetiva – em outras palavras, só pode manter a arte viva – se for virulenta, contagiosa e epidêmica. A arte vive de ser ferida de morte, vide a necessidade *vital* para Cézanne, de *matar* Poussin (...); ou a de Rauschenberg, de *apagar* de Kooning. Não há remédios para a arte que ela não rejeite e vomite. A virulência em arte é essa recusa sistemática à submissão a conceitos: a arte continuamente transborda sua *própria* definição, o que faz por impropriedades e apropriações. (...) O próprio significado da arte mesma – notem que estou recitando Kosuth, na contramão e no singular – é escapar de sua definição.<sup>45</sup>

Hoje, é ingênuo pensar na teoria como se pensava antes. É certo que as mediações continuam necessárias

<sup>43</sup> MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinnitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, p.26.

<sup>44</sup> MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinnitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.26.

<sup>45</sup> MACHADO, Milton. *Sexo, drogas e teoria*. Concinnitas, nº 5 – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, p.26.

– pois a arte está viva – mas essa demanda pode ser suprida de novas formas, por novos agentes; a mediação, por sinal, também deve ser outra, visto que seus objetos de trabalho são também novos. "Buscam-se novas relações com o público, nas quais é priorizado o processo em relação ao objeto de arte"<sup>46</sup>, propriamente dito. Assim, o mecanismo (a teoria mediadora) pode incluir-se na própria obra: se a obra não se corresponde com a antiga teoria de maneira produtiva, ela vai à teoria que interessa e a inclui em sua produção. "O conjunto de idéias teóricas e atos de interpretação, bem como as decisões pessoais dos artistas, tornaram-se referências tanto em relação ao seu próprio trabalho – na medida em que o dota de um arcabouço teórico – quanto ao entendimento do estado da arte, passando a se fazer presentes enquanto referências."<sup>47</sup> Sob outro ponto de vista, o mesmo mecanismo pode tornar-se o mote da obra, que, instaura consigo mesmo aquela possível produção (de correspondência), que ela descobre ao fazer. O(s) discurso(s) não precisa(m), necessariamente, fixá-las para uma disposição, pois a identidade das coisas e situações está aberta, em pleno funcionamento, potencialmente transformador.

Do terreno nebuloso que caracteriza toda transição histórica, somos levados a supor que a clareza limitada da palavra, ora em crise, vem se apoiando no silêncio *monstrativo* da

<sup>46</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.25.

<sup>47</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.21.

subjetividade autoral do curador, exercida, como a do artista, na esfera da visibilidade.<sup>48</sup>

Se o curador, no papel de mediador e teórico, dispensa as palavras e lança mão das obras, fazendo delas o seu texto e deixando a palavra – enquanto frase, texto, livro ou os seus conjuntos – às operações daqueles autores de obras, o exercício da curadoria, operação teórica *mediadora*, pode se estender na direção contrária. Um artista pode, perfeitamente, apropriar-se desse jogo às avessas.<sup>49</sup> A exposição é um contexto de trabalho e criação, bastante conhecido por qualquer artista, que portanto se configura como uma possibilidade de experimentação muito sedutora ao ser tomada, em si, como um material para sua obra, ao contrário de quando a sua obra apenas toma parte dela. Embaralhar as posições, antes demarcadas, do circuito arte/sistema da arte pode ser tomada como uma atitude, no mínimo, investigativa e/ou reguladora, dependendo das competências posicionadas.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> COCCHIARALE, Fernando. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 1997*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.96-97.

<sup>49</sup> *No caso de TG, a lembrança da exposição sobre a Cosmoplastia que monta na cidade sem nome, me ocorre como exemplo. A obra, nesse caso, foi escrita no início dos anos 30 e depois disso muitos outros exemplos, certamente, apareceram.*

<sup>50</sup> Ricardo Basbaum, artista plástico brasileiro, publicou o texto "O artista como curador", no catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001 (Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.35-40), no qual defende que a atividade artística pode incluir uma curadoria, por exemplo.

Jens Hoffmann, atual curador do I.C.A., em Londres, publicou o texto "A exposição como trabalho de arte", na revista Concinnitas (ano 5, n.6, julho de 2004, p.19-29), no qual defende que uma curadoria pode ser (também) uma obra de arte, proposta por curadores.

As transformações do "estatuto do objeto de arte e a expansão do circuito de arte, redefinem igualmente as relações dos artistas com esses agentes, bem como instauram e redimensionam as novas funções e modalidades de intervenção."<sup>51</sup> A ordem autor-obra-fruidor, pode ser modulada em, pela simples permutação, seis ordens diferentes de apresentação ou disposição.<sup>52</sup> A arte, aparentemente perdida, não busca uma posição estática que facilite seu encontro; o encontro é sempre difícil, quando há risco de perda; mas a perda é certa, se não há encontro. A arte é feita de busca. A mediação teórica é uma forma de investigação e deve estar além da impressão de perda e não atrás da aparência. Os artistas já se revelaram capazes de escrever e teorizar (no sentido amplo do termo), ou seja, transformar a escrita e recriar a teoria, em vários exemplos ao longo desse texto de tese. A partir dessa prática experimental, desse exercício teórico e criativo, um panorama inteiro se abre e permanece disponível.

A conquista do campo artístico, empreendida no início do século XIX, acompanhou-se da exigência de tomar posse do discurso sobre a arte, mas também da necessidade de transformar, de particularizar os modos desse discurso. Não é por afetação que Baudelaire pleiteia uma crítica poética. Do mesmo modo, o caráter descontínuo, fragmentário e inacabado dos manifestos futuristas ou dadaístas não se

<sup>51</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.23.

<sup>52</sup> Autor-fruidor-obra, Fruidor-obra-autor, Obra-autor-fruidor, Fruidor-autor-obra e Obra-fruidor-autor.

limita a tornar seu conteúdo ambíguo, contraditório ou enigmático; ele designa, por isso mesmo, do ponto de vista da enunciação, um aspecto importante desse conteúdo: ao mesmo tempo a recusa do discursivo como modo de encadeamento racional das idéias e a reivindicação de um modo de expressão específico. No entanto, para além das particularidades dos modos de sua enunciação, a teoria dos artistas não poderia funcionar verdadeiramente como teoria, se fosse absolutamente subtraída às condições que definem essa espécie de relação intelectual com a realidade. Ela mantém sempre um estatuto paradoxal: extraída da prática, construída para sustentá-la, dela se emancipa relativamente, na medida em que o discurso deve aceitar leis próprias à substância lingüística e às formas conceituais.<sup>53</sup>

O texto, em seu vigor dentro dos ateliês, em momentos certos, pode servir ao artista como um canal de produção muito mais adequado às suas questões, que sua obra plástica. Nesses casos, depois da escrita e de conformação do texto, o artista pode passar a outros canais de criação, mais amadurecido e revigorado. O texto tem sua autonomia – conforme atestam tantos textos que conhecemos, distantes das obras – e o que importa é que ele nasceu das obras, para as obras. "O que eleva uma palavra ao estatuto de conceito é o trabalho do pensamento de onde ela resulta, a começar pelos axiomas sobre os quais ela se funda. A parte filosófica do discurso de artista reside mais

<sup>53</sup> CHATEAU, Dominique. Linguagem filosófica e teoria da arte nos escritos de Marcel Duchamp. Cahiers du M.N.A.M., n.33. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990, p.40.

no trabalho racional, passional ou pulsional que lhes confere, no contexto específico de uma *teoria com finalidade prática*, a forma e a força de um conceito, e menos na capacidade das palavras desse discurso para entrar num quadro filosófico pré-estabelecido."<sup>54</sup>

Os textos de artistas representam não apenas o uso e a tomada da palavra, mas também a instauração de um outro contexto para seu trabalho, mesmo pendular. "O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso. Ao mesmo tempo, o discurso, enquanto garantia de intenções dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e poética do *in situ*."<sup>55</sup> Pode-se pensar nos textos de artistas, "como um traço definidor [que] se inscrevem na busca da especificidade de uma situação"<sup>56</sup>, espacial e poética, além de política.

É necessário perceber a entrada progressiva dos textos de artistas no espaço dos discursos sobre a arte e a sua crescente reivindicação de serem, também, os intérpretes de sua própria obra. "A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica [e da história da arte], desautorizando conceitos e criando novos espaços, em franco embate com os diferentes agentes do circuito."<sup>57</sup> Essa atitude *forçou*

<sup>54</sup> CHATEAU, Dominique. Linguagem filosófica e teoria da arte nos escritos de Marcel Duchamp. Cahiers du M.N.A.M., n.33. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990, p.42.

<sup>55</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.19.

<sup>56</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.19.

<sup>57</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.10.



a crítica à compreensão mais intuitiva das obras a seu redor e à participação do artista nas *definições e maneiras de circulação da arte*, inseparáveis das *transformações de linguagem* em suas ações e do espaço recipiente de sua produção.<sup>58</sup>

Se a teoria não revela mais *grande coisa*, a dificuldade pode estar no *grau* dessa teoria. A teoria não tem mais como sair na frente, ela não se adianta; se a demanda artística atual é *ir junto*, e fazer, ao mesmo tempo, um mesmo espaço continente e compreensivo. Esse espaço precisa receber e acomodar uma diversidade inclusiva de objetos e operações, que torna difícil o seu avanço sozinho, à espera de alguém ou algo; o espaço tem urgência de seu estabelecimento enquanto obra. O maior perigo está em nada acontecer e não na determinação do que pode ocorrer; pode acontecer de tudo. Não há mais ninguém na frente do cortejo artístico, indicando perigos. Assim, é impossível seguir caminhos seguros ou anunciar campos adiante, pois não há como *um outro* prever ou fazer revelações; há o risco que a obra deve correr também sozinha, pois ela tem urgência de complementar seu espaço.

"Da opção por formas experimentais de conhecimento (...) não-conformes com as orientações normativas, derivam novos modelos, identidades e redefinições da idéia da obra de arte, do que constitui a arte e do seu lugar."<sup>59</sup> Entre os métodos teóricos do

<sup>58</sup> Conforme COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.22. (A autora introduz a sentença parafraseando Gregory Battcock.)

<sup>59</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.23.

guerreiro e aquele diplomático – aqui, agora, nesse ponto de vista, em plena transformação – é mais produtivo permanecer com ambos, pois, por enquanto, ainda não se sabe quando se vai precisar, de fato, deles. Por hora, as obras parecem seguir acompanhadas apenas do autor (em qualquer instância) ou daquele fruidor. Se a única tarefa da teoria for uma ordenação, a própria arte parece que vai continuar fazendo como pode (até a sua próxima transformação).

"O lugar ou situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. (...) O trabalho, pode assim, assumir diferentes formalizações ao ser composto e recomposto a partir dessas situações."<sup>60</sup> Se a teoria da arte é toda atividade [intelectual] que constrói, modela ou transforma o seu campo, ampliando e aprofundando o que ela e seus espaços nos propõem, também como forma de conhecimento, para além do que lhe é reservado em geral,<sup>61</sup> propõe-se que: sua definição se encontre deslocada e ampliada para além do seu campo de atividade, pois assim permite sua abertura a discursos múltiplos e diferentes, inclusive aqueles dos próprios artistas, os maiores responsáveis e interessados pela teorização de seu próprio campo.

Hoje, "ser (ou não) um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento

<sup>60</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.19.

<sup>61</sup> Conforme nota n. 47.

através das coisas, combinado com a produção de um espaço particular de problemas (...), um determinado formular de questões em que objetos, situações [que incluem uma nova teorização], eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos."<sup>62</sup> A legitimidade do trabalho artístico, assumindo sua multiplicidade de resultantes, enfrentou obstáculos estimulantes que, pouco a pouco, foram transpostos também pela capacidade dos próprios artistas em recriar seu trabalho e sua posição, tomando também a teoria como seu campo de produção, de arte. "Assim postos, os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção."<sup>63</sup>

Os textos de artistas foram se encorpando e trazendo novos sentidos a outras formas de trabalho com a arte, propondo aos autores uma série de experiências, geralmente fora das categorias já estabelecidas. O texto pode ser o ponto germinal de uma outra forma de arte, teórica ou não; mas, a teoria dos artistas está hoje, também nesses textos, como a sua obra.

Thierry de Duve, inicia o seu livro "*Au nom de l'art – Pour une archéologie de la modernité*" ("Em nome da

<sup>62</sup> BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.35.

<sup>63</sup> BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*. In: *Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.35.

arte - por uma arqueologia da modernidade"), criando uma astuciosa ficção para discutir o que é a arte, concluindo que ela pode assumir muitas formas e sentidos, mas deve estar contida em alguns *pressupostos*, condições ou potências. Com essa citação, se introduz o próximo tema final desse texto, sobre as várias categorias da arte contemporânea, aonde se encaixa, enfim, a obra-texto e/ou qualquer coisa.

Imagine que você seja um etnólogo - ou um antropólogo - marciano. Você desce do planeta Marte sobre a Terra, da qual você ignora tudo e diante da qual você não tem preconceito algum (...). Logo perceberá, entre outras coisas, que em quase todas as línguas humanas existe uma palavra cujo sentido lhe escapa e cujo uso pelos humanos varia consideravelmente, mas que em todas as suas sociedades parece lhe remeter a uma atividade integradora ou compensatória distinta de seus mitos e de suas ciências. Esta palavra é a palavra *arte*.

(...) Auxiliado por seus informantes, que você terá escolhido tão numerosos e diversos quanto possível, no fim de certo tempo você terá constituído um *corpus*, se possível exaustivo, e definido empiricamente pelo título: tudo o que é nomeado arte pelos humanos. O *corpus* assim constituído aparece como extraordinariamente heterogêneo: comporta imagens, mas nem todas as imagens; fenômenos sonoros, mas nem todos; textos escritos ou impressos, mas somente alguns deles; objetos bi e tridimensionais, feitos segundo a efigie dos humanos, mas também outros que não mostram nada de reconhecível; gestos, gritos e palavras, mas somente quando são efetuados em certas condições extremamente variáveis, etc.

Você seleciona, compara, percorre seu *corpus* em todos os sentidos, tentando encontrar traços que, por sua recorrência e sua posição em relação a outros traços vizinhos, possam aos poucos estabelecer o campo de pertinência da palavra humana *arte*. A tarefa lhe parece infinita, e você não terá tenacidade no empreendimento senão se apoiando num postulado que lhe parece ora como uma certeza intuitiva, ora como uma hipótese metodológica: as comparações valem a pena, o empreendimento taxonômico é promissor. (...) A meio caminho entre o agir mágico e o saber científico, o fazer artístico atribui às coisas que ele nomeia um poder simbólico, ora de aglomeração ora de dissolução das comunidades humanas.

E você conclui que esses símbolos que os humanos permutam a título de arte devem ter, no mínimo para eles que talvez não o saibam, e no máximo para você que não sabe senão isso, a função irrecusável de marcar um limite em que os humanos se liberam de sua condição de natureza e em que seu universo se põe a significar. Assim também você conclui que o nome de arte, cujo sentido imanente sempre lhe escapa, indeterminado por ser *superdeterminado*, talvez não tenha outra generalidade senão a de significar que um sentido é possível. A palavra *arte* não seria, nesse jogo de trocas simbólicas, senão a casa vazia que as autoriza.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art - Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1989, p.6-7.

## 4.2. Novas situações da obra Que se torna qualquer coisa

*As coisas transformam-se mais do que evoluem.*<sup>1</sup>

Entre as correntes artísticas do início do século XX na Europa – especialmente as construtivistas – a arte era considerada uma entidade absoluta, um modelo idealizado de relações super-harmoniosas, entre tudo e todos os indivíduos, para toda a sociedade. “O senso de destino social inerente a esta nova concepção estética, determinou um zelo messiânico entre alguns artistas, que foram inevitavelmente levados a organizar-se em grupos.”<sup>2</sup> Produziram eventos, lançaram manifestos, publicaram revistas, escreveram livros, fundaram escolas e fizeram muitas conferências; “não houve outros que se agrupassem de forma tão coesa ou fossem tão idealisticamente motivados a formular explicações teóricas e transmitir seu credo.”<sup>3</sup>

Joaquín Torres-Garcia é aqui um exemplo. Começou muito jovem a escrever sobre suas reflexões, ao mesmo tempo em que produzia sua obra plástica. Ainda participou de agrupamentos estéticos e ministrou aulas de arte, idealizando uma formação estética

profundamente humanizada para todos. Como muitos outros artistas de sua época, ele propôs a construção de uma *nova ordem* estética e social, de um novo homem, em um renovado envolvimento coletivo e seus grupos de trabalho atestam tais intenções (a *Escola de Decoració*, o *Cercle et Carré*, a *Associación de Arte Constructivo* e o *Taller Torres-Garcia*).

TG já demonstra sua atração pelas revistas *modernistas*, objetos de edição crescente na época de seus estudos, quando mergulha na biblioteca do Círculo de Sant Lluch. Em seguida, ele se familiariza mais com as revistas e jornais da Catalunha, atraído pela escrita, pelos seus *poderes*, trabalhando como ilustrador e mostrando suas obras como um artista iniciante, apresentando-se publicamente; depois começa também a escrever e propor suas idéias, percebendo a movimentação dessa exposição. As oportunidades de publicação que ele tinha em Barcelona, naquela época, eram um estímulo para sua escrita. Em 1909, chega a editar um catálogo – o projeto de uma revista – a *Escola de Decoració*, quando mergulha pela primeira vez nos projetos de ensino e formação através da arte.

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.884.

<sup>2</sup> CHIPP, Herschel B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, ano, p.313.

<sup>3</sup> CHIPP, Herschel B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, ano, p.313.

Entre 1915 e 1916, durante sua estadia em Barcelona, Francis Picabia edita a sua revista 391, em Barcelona, que TG provavelmente conheceu, oferecendo a ele outro modelo de revista de arte. Em Nova Iorque, daí a alguns anos, TG continua a ganhar algum dinheiro com as artes gráficas, fazendo trabalhos para revistas americanas e se familiarizando ainda com outros tipos de publicações. Como desenhista de anúncios e vinhetas, ele teve oportunidade de conhecer bem os processos de edição desses veículos e ganhar mais intimidade com o seu funcionamento. Mais tarde, em Paris, na passagem dos anos 20 para 30, ele teve acesso às principais publicações modernas como *De Stijl*, *L'Esprit Nouveau*, *Merz*, *La revolution surrealiste*, *Minotaure* e outras. Seu gosto pelo texto, pela edição e pelo veículo, o tornaram tão próximo desse domínio, que ele assume a edição da *Cercle et Carré*, em dupla com Michel Seuphor.

A extensão, profundidade e continuidade dos escritos de TG se devem a vários fatores. Eles manifestam, sobretudo, "a necessidade, que foi imperiosa e infatigável em TG, de integrar a atividade artística em uma concepção ordenada de todas as coisas. Seu afã de sistematização, de representação pensável de uma totalidade" – ele queria saber – "que o impõem uma tarefa que excede a da pintura e um conteúdo para essa tarefa; ele deve escrever e não apenas pintar, e suas reflexões irão mais além do campo da arte".<sup>4</sup> Trabalhar, meditar, refletir e escrever, preparar os papéis, cortados e dobrados, desenhar cada letra, compor o

<sup>4</sup> FLÓ, Juan (*Seleção e Prólogo*). Joaquín Torres-García - Escritos. Montevideo: Arca, 1974, p.8-9.

texto, e montar o objeto: no caso destes *carneets* de TG, estas são atividades que se ligam e produzem sua obra; propiciam que ela se desenvolva e amadureça, até a próxima dúvida, a próxima elaboração.

Até um outro ciclo se cumprir, cada um deles é vivido e sustentado integralmente, sem desperdícios: a composição dos *carneets* é uma metáfora da construção, celebração íntima, atividade ritualística (e/ou obsessiva), e reflexão vital para o artista. Além de tudo, TG era um desenhista e pensava graficamente; em alguns *carneets*, seu texto é o pensamento fluindo. Ele sabia que todo texto que se apresenta aos nossos olhos é também percebido como imagem, mesmo antes de ser absorvido pela leitura (que também pressupõe ver). O texto é uma mancha; os blocos de letras são manchas-imagens, os blocos de frases e todos os seus acessórios formam, inevitavelmente, uma imagem. Principalmente para alguém que não sabe ler, a escrita é constituída de figuras; o conhecimento do significado-chave desse código é que não permite a quem sabe, deixar de ler; não consente que a letra seja somente uma redução gráfica, pura figura.<sup>5</sup> Sua escrita nos *carneets*, é também uma atividade de prazer pessoal, de aquecimento e de outras tantas qualificações.

A dedicação seguida à tarefa de refletir e escrever também se baseia em sua vocação para o ensino, "sua vontade de pregação, de doutrinação", não apenas como peculiaridade da sua personalidade, mas com "resultado da experiência reiterada de inserção

<sup>5</sup> O exame dos ideogramas chineses é a mais perfeita demonstração dessa dupla natureza das unidades que compõem a escrita e os textos.

e conquista de um meio alheio ao qual o artista se incorpora".<sup>6</sup> Assim foi na sua chegada à Catalunha, quando recebe, ainda jovem, as fortes impressões de uma tradição secular e descobre, comovido, a arte greco-latina, exemplificado pelos escritos sobre o Mediterrâneo; como também ocorreu na França, quando chega *atrasado* à Escola de Paris e, mais atento que nunca, se propõe o desafio de realizar uma arte de síntese, atualizada e pessoal, demonstrado pela sua dedicação ao *Cercle et Carré*; e, por fim, quando volta ao Uruguai, acreditando que aquela sociedade neocolonial poderia reviver o espírito grandioso e universal das antigas civilizações pré-colombianas, desejo materializado no seu livro *Estructura*. "Em todos os casos, o artista descobre com o olhar inocente de um recém-chegado o destino profundo de uma nova situação cultural e, convencido da verdade de sua [pura] percepção, se lança a predicar o seu descobrimento."<sup>7</sup>

"Torres-García é pintor; mas não é só pintor. Não só quer pintar a árvore da ciência: quer esquadrihar seus frutos, pintar e saber por que. Saber pintar e saber o segredo da pintura. Não quer aceitar milagres: não quer aceitar o milagre de ver que só por pintar, sem saber como nem porque, surge o prodígio. Quer saber como e porque... Necessita daquele nível secreto... E pensa. E filosofa. E escreve... Mas ao tratar de pensar, escrever e filosofar, se encontra com as forças

<sup>6</sup> FLÓ, Juan (*Seleção e Prólogo*). Joaquín Torres-García - Escritos. Montevideo: Arca, 1974, p.9.

<sup>7</sup> Conforme FLÓ, Juan (*Seleção e Prólogo*). Joaquín Torres-García - Escritos. Montevideo: Arca, 1974, p.9-10.

irreconciliáveis e eternas. O pensar não é o sentir; a inocência não é a ciência; a imagem fala de um modo e o discurso de outro. Por isso Torres-Garcia usa aforismo ao invés de silogismos, (...) ao invés de usar sentenças usa frases *poemáticas*, e ao invés de frases e palavras - abstrações - usa grafismos."<sup>8</sup>

A preocupação teórica do artista tem raízes, sobretudo, na sua insatisfação frente à ambiguidade e polivalência da arte de sua época; ele mesmo esperava recobrar a essência de uma arte de todos os tempos, sem abandonar as imensas possibilidades de experimentação e renovação então abertas. Dessa maneira, pode-se pensar que as tendências dominantes de seu pensamento ("um idealismo *a-histórico*, quase racionalista, e uma tendência a um certo misticismo"<sup>9</sup>), cumpriu o papel de distanciá-lo das tendências dominantes - ou em ascensão - do pensamento estético de seu tempo: afinal, ele não foi um cubista, um purista, um neoplasticista, um formalista, um expressionista, um dadaísta nem surrealista<sup>10</sup> (mesmo que elementos dessas linhagens plásticas marquem posições em seus textos); está mais para aquela acepção de artista-escola, que podemos atribuir a Mondrian e a Malevich.

Muitos outros artistas modernos sentiam, como TG, a necessidade de trabalhar em outras instâncias

<sup>8</sup> ABRIL, Manuel, sem outras referências. Citado por CÁCERES, Alfredo. Joaquín Torres-García - estudio psicológico y síntesis de crítica. Montevideo: L.I.N.G.U., 1941, p.14-15.

<sup>9</sup> FLÓ, Juan (Seleção e Prólogo). Joaquín Torres-García - Escritos. Montevideo: Arca, 1974, p.11.

<sup>10</sup> Outra, entre várias de suas peculiaridades artísticas, que o aproxima, bastante, de Paul Klee.

da circulação do saber, e dos enfoques da sua cultura, além daqueles que lhes estava reservado até então. A torre que isolava o artista do mundo ao seu redor já estava arruinada para sempre e a consciência de um campo, pronto para ser restabelecido e pleno de novas potencialidades para a arte, começou a ser percebido e ativado. A formação dos artistas vai incluir uma maior reflexão e a interferência será direta sobre seu *status* ou sua *missão*, como agentes de um pensamento que deixa o ateliê e se lança no mundo. Essa renovação se encontra tanto na colocação independente de seu *pensar* - além de seu *fazer* - como nas suas ações de extensão, participando dos debates em outras áreas afins e forçando seu diálogo mais franco com o público e as instituições, por exemplo.

Marcel Duchamp, o *antiartista* por excelência, defendia a passagem do artista por escolas, pela Universidade, para este posicionar-se melhor frente à sociedade, pois produzia pensamento, conhecimento específico e digno de registro, merecendo, portanto, respeito intelectual.<sup>11</sup> Partindo do pressuposto de que o artista é um trabalhador independente que se relaciona com o mercado enquanto qualquer profissional liberal, este deve se nivelar com os seus demais pares.

<sup>11</sup> Partindo do pressuposto que o artista é um trabalhador independente que se relaciona com o mercado enquanto qualquer profissional liberal, este deve portanto se nivelar com os seus demais pares. Consciente de que apenas essa formação não torna alguém artista de fato, ela ao menos o desloca de seu estranho status social corrente, entre o arcaico mestre-artesão e o romântico Boêmio-marginal. Infelizmente Duchamp não foi professor. (Conforme ZÍLIO, Carlos. *Artista, Formação do artista, Arte Moderna. Arte e Ensaios*, n.2. Mestrado em História da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p.77.)

Consciente de que apenas essa formação, não torna alguém um *artista* de fato, ele pensava que ela, ao menos, o desloca de seu estranho *status* social, entre o arcaico mestre artesão e o romântico boêmio marginal, possibilitando outras colocações.<sup>12</sup>

Enquanto artista e, portanto, pensador, a sua preocupação era muito mais a oposição entre arte e ciência, do que entre arte e não-arte: "o artista é um curioso depositário de valores para-espirituais em absoluta oposição ao funcionalismo cotidiano pelo qual a ciência é objeto de homenagem e admiração, porque não creio na importância suprema destas soluções que não alcançam sequer os problemas de base do ser humano."<sup>13</sup> O artista vê na Universidade "a oportunidade de desenvolvimento das faculdades mais essenciais do indivíduo, a auto-análise e o conhecimento de nossa presença espiritual (...) mantendo acesa a chama de uma visão interior, da qual a obra de arte parece ser a tradução mais fiel para o profano."<sup>14</sup>

Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes "tipos de escritos de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista, quanto das transformações de linguagem"<sup>15</sup>, apresentando modos diversos de sua inscrição na história da arte. Es-

<sup>12</sup> Conforme ZÍLIO, Carlos. *Artista, Formação do artista, Arte Moderna. Arte e Ensaios*, n.º 2. Mestrado em História da Arte, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p.77.

<sup>13</sup> DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Paris: Champs/Flammarion, 1994, p.237.

<sup>14</sup> DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe. Paris: Champs/Flammarion, 1994, p.238.

<sup>15</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas - anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.11.

ses escritos podem ser remetidos à origem de sentido da criação pessoal, no século XV, com a passagem do *pintor* ao *artista*, do *artesanato* às *belas artes*. Com o tempo, a apreciação da sua atividade em um âmbito público e o seu processo de intelectualização, estabelecem novas relações do artista com a(s) sua(s) obras(s) e com a sua noção de atuação.<sup>16</sup>

No Renascimento, Leonardo da Vinci já escrevia sobre a arte como *cosa mentale*, colocação que Alberti *trabalha* para confirmar, relacionando a arte com outros produtos do saber, adiante da artesanaria antes controlada pelas guildas. (...) O dicionário da Academia Francesa, editado em 1762, ao definir o artista como o 'que trabalha numa arte para a qual concorrer o gênio e a mão' (...) caracteriza a superação, na França, da controvérsia entre o artista e o artesão, que, desde o século XVI, em Florença, foi alvo de sistemática atuação dos artistas para a criação de um estatuto profissional.<sup>17</sup>

A arte só será estabelecida, realmente, como uma área de conhecimento alguns séculos depois. Daí, ela segue como um saber *academicizado*, até o século XIX, quando a produção historicamente mais significativa se opõe a ela, como no Romantismo, no Realismo e no Impressionismo, por exemplo. É no auge do Modernismo, que a *Bauhaus* renova o papel das escolas de arte e repensa o artista, propondo um programa pedagógico para sua

<sup>16</sup> Conforme COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 11.

<sup>17</sup> ZÍLIO, Carlos. *Artista, Formação do artista, Arte Moderna. Arte e ensaios*, nº 2. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p.75.

formação e discutindo sua ética e inserção social.<sup>18</sup> Os artistas deste período começam a se dedicar mais especialmente a escrever e publicar suas reflexões, pois as vanguardas precisam de muitos textos. Já está vivo um esboço do artista de hoje, um novo gênero de autor/produtor. "Se o produtor das imagens deixa de ser o artesão e torna-se artista, supondo que a Arte seja também conhecimento, *coisa mental*, foram muitos séculos de impossibilidade de dizer (...) minha arte é isso."<sup>19</sup>

Atualmente, as universidades são lugares de artistas, de artistas-pesquisadores e de pesquisadores de arte, um lugar para as obras da arte. O termo Academia tornou-se pejorativo, e não representa a mesma instituição. Hoje, o campo é outro e com outro conjunto de atores, reunidos em torno da arte como um *bem comum*, agora também em outras atuações, conformando uma nova entidade. "A variação semântica do título de artista, a diversificação do seu sentido e a sua subordinação a uma noção de *arte* historicamente determinada, em um contexto cultural preciso, estão diretamente vinculadas a uma rede de reciprocidades, bem como a sua inscrição na [própria] constituição do pensamento artístico."<sup>20</sup> Portanto, o artista pode

<sup>18</sup> Conforme ZÍLIO, Carlos. *Artista, Formação do artista, Arte Moderna. Arte e ensaios*, nº 2. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, p.77.

<sup>19</sup> Conforme FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. *Entrevista com Glória Ferreira*. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p. 186.

<sup>20</sup> Conforme HEINICH, Natalie. *Du peintre a l'artiste. Artisan et academiciens a l'age classique*. Paris Minuit, 1993. (Nota de COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 10-11.)

estar na *Academia* ou não; pode ser um curador, um propositor de questões em uma exposição, com um trabalho de pesquisa, seleção de obras, produção de textos e de publicações. Sua obra chega ao mundo e ao *público*, a partir de quaisquer objetos, ações ou textos que plasmem suas reflexões, configurando um pensamento plástico/visual.

Consciente de suas poéticas e posições conceituais<sup>21</sup>, o artista pode se situar em outros campos, e neste embaralhamento deliberado, criar superposições entre arte, ciência, filosofia, pedagogia, história, etc., ampliando a potência da arte e contribuindo para seu debate e localização intrínseca. "A arte introduz múltiplos suportes e maneiras de se materializar, não tendo mais [apenas] a forma como um elemento gerador (...), agenciando múltiplas significações."<sup>22</sup> A sua busca – desde o Renascimento talvez – foi sempre pela investigação, construção e real comunicação do trabalho, por sua inserção nos acontecimentos, pretendendo sempre mais ao propor outros trabalhos, critérios e posições, a si mesmos, ao público, aos agentes do meio cultural e aos seus próprios pares.

As conseqüências desse processo de crescente acesso a um conhecimento sistemático e aprofundado, leva os artistas ao

<sup>21</sup> Como escreve Ricardo Basbaum, "certamente o artista guarda como um tesouro sua proximidade com a obra, exibindo ostensivamente um perfil cúmplice com as manobras da produção. Não há como eliminar a mistura com o trabalho que o singulariza, com o qual estabelece compromisso e a partir do qual aparece sintomaticamente contaminado." (*Catálogo do Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p.35.)

<sup>22</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.23.

desejo legítimo de se *responsabilizarem* – a partir de outras linguagens – pela sua própria obra (como insiste Joseph Kosuth em "A Arte depois da Filosofia") e à incorporação da crítica e da história da arte como material – ou mesmo matéria – de suas operações e articulações, de seus processos de trabalho.<sup>23</sup>

A partir de um centro, o artista pode estabelecer suas ações sobre quaisquer campos ao seu redor e, quanto mais próximo desse centro, mais naturalmente isso vai acontecer; mas ele pode aos limites e até expandi-los. Na produção de uma exposição, como exemplo, até que ponto reverberam seus gestos e idealizações? Quanto mais o artista conhece e explora com consequência essas áreas ao seu redor, mais seus efeitos se multiplicam, pelo conhecimento das ampliações causadas por aquele conjunto exposto, estabelecido, e assim explorado e reconhecido. Desde o advento da arte conceitual, nos anos 60, os artistas iniciaram "uma varredura das instituições de arte e história da arte", quando "a reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se um novo instrumento, interdependente a gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte".<sup>24</sup> Nos anos 70, em muitas ocasiões, os artistas conceberam mostras e discussões, publicações e *reinstalações*, de importância ainda notável, ao invés de se dedicarem inte-

<sup>23</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.24.

<sup>24</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.10.

gralmente ao trabalho com os objetos da arte, sejam eles desenhos, pinturas e esculturas ou gêneros mais contemporâneos. É uma atividade que permite a outra; o artista é capaz de saber a que instância se dirigir, a cada momento, para materializar seus objetos ou encaminhar suas questões; é assim que uma via experimental se abre, no momento em que uma outra delas não conduz com eficiência uma reflexão ou mais *alguma coisa*, sem sustentar seu poder.

Longe de querer submeter à obra ao pensamento, a arte à filosofia, e, correlativamente, procurar subtrair o objeto de arte do seu contexto específico, o pensamento da arte conceitual representa a forma última e extrema da afirmação da autonomia da arte, como autonomia da obra em seu domínio reservado. (...) A arte conceitual é o momento da história da arte em que se elabora a *separação radical* do artístico frente ao estético, em que o artista faz valer (...) sua capacidade em dominar a arte no plano de sua consciência, no que, pois, *a arte ultrapassa a filosofia*.

Com a arte conceitual, o texto de artista passa a ser parte da obra, definitivamente, ao invés de funcionar apartado dela. As atividades previstas por esses artistas que exploravam enunciados ou colocações *muito duras* para o vocabulário artístico corrente, formatavam-se muito bem com a reflexão exposta, a questão ou a sua chave através dos textos ou textualidades. Como uma modalidade muito radical, a arte *dita* conceitual encaminhou uma renovação definitiva na obra de arte e na formatação do que é *ser um artista*. "Os

jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles são simplesmente 'artistas'. As pessoas ficarão delicias ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60."<sup>25</sup>

Desde então, apesar de uma ampla circulação de textos de artistas em catálogos, revistas e mesmo livros, eram escassas as antologias por autores, salvo alguns considerados clássicos. Essa situação, sem dúvida, vem se modificando de maneira sensível nas últimas décadas, dada "a importância da reflexão dos artistas no campo dos debates da história e da crítica de arte contemporânea" e a "nova dimensão que esse gênero de formulação estética alcança"; e assim "surgem diversos projetos editoriais em diferentes países, inclusive no Brasil" atestando a "presença decisiva dos artistas no debate crítico", a partir de então.<sup>26</sup> Ainda é importante lembrar que quando aparece uma publicação, um sem número de ações e providências, em domínios diversos, já foram tomadas, depois de criadas e pensadas. Os artistas precisaram aprender a criar também, além de suas obras, uma série de condições justas e razoáveis para essas mesmas obras *viverem* e circularem. Todo um campo de proposições foi gerado a partir da ampliação da invenção e da reflexão artísticas, quase sempre elaboradas através de escritos, textos e publicações.

<sup>25</sup> KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 45.

<sup>26</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.9.

Uma determinada fala emitida na primeira pessoa nominada, difere profundamente da emissão oficializada e despersonalizada de outra fonte qualquer. "Como informação direta e dirigida ao público em geral", cuja "autoridade deriva do que o artista faz e não da valoração crítica" – que porventura ele possua – a divulgação do pensamento artístico marca um momento de modulação e reflexão da atividade artística, refletida por sua nova tomada de posição e pelos seus escritos.<sup>27</sup> Saindo definitivamente da solidão do ateliê, em um contato mais direto com o entorno exterior de sua obra, o artista recebe um crédito significativo, produtivo e compensador, tomando intimidade com outros processos decorrentes de seu trabalho, que o obrigam a assumir outras responsabilidades por ele. De modo que, a fala e o texto dos artistas precisaram aparecer; seja pelo "caráter direto e imediato das informações" (em que se mesclam práticas e razões desde seu ateliê), seja por elementos de ordem da sua vivência pessoal, a "voz do artista tem sido ouvida, cada vez com mais atenção e frequência".<sup>28</sup> Essa transformação "confirma transformações sem precedentes na história das artes plásticas, das identidades das obras e das percepções do que significa ser um artista. (...) Muitas das mais desafiadoras idéias estéticas da segunda metade do século XX, que – de alguma maneira – realmente ajudaram a causar as transfor-

<sup>27</sup> Conforme COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 17.

<sup>28</sup> Conforme COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 18.

mações", decorre das reflexões dos artistas, de ações produzidas através delas, deles.<sup>29</sup>

A crítica de arte Glória Ferreira conta que enquanto preparava seu livro ("Escritos de Artistas – Anos 60/70"), notou que "certas coincidências indicavam uma consonância" e que percebeu que "não estávamos numa pesquisa tão solitária assim"; que haviam alguns outros estudos do gênero em andamento e mais publicações do que se supunha, e isso reafirmou o trabalho, indicando o fato desses textos "serem incontornáveis para a análise das obras."<sup>30</sup>

Sobre o processo de concepção e construção do livro, ela ainda diz que "foi fundamental a percepção de que os textos de artistas modernos eram indispensáveis para compreender a própria arte moderna. (...) O corpus teórico desenvolvido por esses artistas nos dá uma outra dimensão da história da arte e da história desse período."<sup>31</sup> Por exemplo, no caso de Mondrian, Klee (...) e Malevich, não seria "possível restringir-se a análise formal de suas obras ou as suas possíveis rupturas formas, desconsiderando as idéias metafísicas de um, as teosóficas de outro", nem tampouco "a permanente dialética entre a prática artística e o

<sup>29</sup> SELZ, Peter e STILES, Kristine (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary art – A sourcebook of artists' writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996, p. 1.

<sup>30</sup> FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. *Entrevista com Glória Ferreira*. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p. 179.

<sup>31</sup> FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. *Entrevista com Glória Ferreira*. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p. 179.

pensamento teórico, que caracteriza suas poéticas ou mesmo suas concepções de espaço."<sup>32</sup> O mesmo pode ser estendido para os artistas contemporâneos, atentos a um detalhe: em alguns deles, a compreensão do discurso não está apenas *no texto*, se levarmos em conta as novas modalidades artísticas que se abriram depois, (como uma obra-texto, por exemplo) com utilizações do texto em operações e circunstâncias muito variadas.

Kristine Stiles (uma das autoras de uma coletânea de textos dos mais importantes artistas americanos e europeus entre os anos 40/70), reforça algumas das colocações acima, também comentando a sua *compilação*, no Prefácio do livro<sup>33</sup>: "Este livro surge num final de século e de milênio, momento marcado por profundas mudanças. A arte e a história da arte passaram por mudanças significativas desde a metade do século XX. Os artistas estão tomados por dúvidas e os métodos teóricos e metodológicos da história da arte têm sido explorados por, pelo menos, três décadas de estudos. Ao mesmo tempo, o campo teórico agora exerce um enorme poder institucional e cultural."<sup>34</sup> E continua:

<sup>32</sup> FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. *Entrevista com Glória Ferreira*. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p. 179.

<sup>33</sup> O prefácio do livro registra que ele levou mais de dez anos para ser organizado, sendo publicado em 1996. Portanto sua preparação se iniciou, aproximadamente, em 1985/86.

<sup>34</sup> SELZ, Peter e STILES, Kristine (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary art – A sourcebook of artists' writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996, p. 1.



A expansão sem precedentes dos meios e mídias no campo das artes contribuiu, pelo menos em parte, para a alteração da categoria das *artes visuais* que agora abrange desde a pintura e a escultura até formas híbridas e materiais anteriormente impensados. O corpo humano nas performances, meios invisíveis (gases e feixes de luzes), energia (eletricidade e *telepatia*), projetos em grandes dimensões e *earthworks* (em cenários distantes ou centros urbanos), intervenções em instituições políticas e sociais ou mesmo trabalhos em computadores e outros tipos de aparelhagens eletrônicas, incluindo a rede (internet) e as realidades virtuais. Os artistas criaram cartões postais, discos e livros (que diferem dos tradicionais *livres d'artistes*<sup>35</sup>) e começaram a utilizar a fotografia, o filme e o vídeo, antes marginalizados, e agora cada vez mais aceitos. Estas mudanças fizeram emergir, na mesma proporção, uma vasta literatura na qual os artistas discutiram suas intenções e valores.<sup>36</sup>

O deslocamento que as publicações dos textos dos artistas – e sua conseqüente valorização – causaram no circuito e/ou sistema das artes é um dos fenômenos que devem ser considerados com mais atenção na exploração da criação artística e suas decorrências no século XX, e mesmo daqui em diante. É que em sua constituição, se conjugam uma série de fatores realmente decisivos no amadurecimento das opera-

<sup>35</sup> *Categorizados por alguns estudiosos franceses, incluindo edições de luxo com poemas e textos ilustrados, e mesmo outras modalidades de livros, mais ligadas ao campo literário e/ou editorial.*

<sup>36</sup> SELZ, Peter e STILES, Kristine (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary art – A sourcebook of artists' writings. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996, p. 1.*

ções da arte e, conseqüentemente, na história da arte. Na retaguarda desses escritos está uma reflexão mais esclarecida e no seu exercício, uma forte conscientização, dos artistas e dos seus meios. "O argumento contínuo desenvolvido pelos artistas mapeia pontos nodais do processo de trabalho presente na sua prática, cujo sistema não mais se funda em uma nítida separação entre as tarefas de direção e de execução, entre o trabalho intelectual e o manual."<sup>37</sup> Em sua instituição, registro e publicação, houve toda uma revolução à caminho. O texto pode ser considerado um elemento central na proposição das novas idéias e na gênese de novos *acontecimentos*, que modificaram o arranjo de todo um jogo de posições e poderes desde sua conjugação. Em seu surgimento, portanto, há um fenômeno de caráter quase inaugural da redefinição do artista moderno e contemporâneo.

O sentido do texto para os artistas modernos era mais próximo de uma variante do que de uma linguagem em si mesma. A escrita era uma *outra produção*, na maioria das vezes. Na contemporaneidade, o artista se utiliza de textos e textualidades com muito mais regularidade que em qualquer outro período passado, levando-o por dentro de sua obra. Parece que hoje, além da liberdade de meios conquistados, há uma premência de sua utilização. A expansão dos suportes atuais da arte, em face do esgotamento das linguagens mais tradicionais e do sentido desafiador que o artista contemporâneo (curioso investigador de

<sup>37</sup> COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.22.*

potenciais) conduz em seu fazer também o texto – a escrita, a palavra e o discurso redigido – como um atraente e disponível campo de ação.

O artista contemporâneo põe à prova, conceitos e definições, com o principal intuito de afirmar, deslocar e recolocar sentidos. O *conceito* de autor, por exemplo, um ponto de interesse fecundo. Hoje, ele é aquele que origina, que causa algo, que se torna um agente; é o indivíduo responsável pela invenção ou criação de algo, seu produtor em suma, mesmo que sua obra e criação sejam divididas com os participantes ou com o público. Pode também ser responsável pela fundação ou instituição de algo, como a pessoa que produz ou compõe uma obra literária, artística ou científica; o primeiro a divulgar uma notícia, um fato novo ou até um boato; pode até ser aquele que promove uma ação judicial ou pratica um delito. Em síntese, ele é a causa principal, a origem, de algo ou alguma coisa; o responsável por um empreendimento, um projeto ou um plano, praticando quaisquer ações como seu agente.<sup>38</sup>

"Existem tantas artes ou tantos níveis de significação da arte, quanto atitudes de relacionamento com ela(s)."<sup>39</sup> Mesmo permanecendo, ainda e apenas, no campo das artes plásticas/visuais, podemos afirmar que "elas suscitam posturas de produção, de recep-

<sup>38</sup> *A busca por uma definição do termo partiu de EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (orgs.). Teoria cultural de A a Z. – Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003, p.37, e do Novo Dicionário Eletrônico Aurélio. Rio de Janeiro: Positivo, 2003.*

<sup>39</sup> HUCHET, Stéphane. *A história da arte como multiplicidade simbólica. Comunicação apresentada no XXII Colóquio brasileiro de história da arte – CBHA, 2002, p 1. (Cópia cedida pelo autor.)*

ção, de gestão, etc, todas complementares. Se existem inúmeras maneiras de produzir, de receber e de gerenciar a arte<sup>40</sup>, não há porque pensar que exista, entre elas, uma postura mais privilegiada do que outra. Hoje, estas instâncias se tornaram interdependentes e contíguas. Se a própria existência das obras de arte já as torna indissociáveis umas das outras ao longo do tempo, atualmente ela se vale - ou quase depende - de vários parâmetros e estratégias essenciais que definem todo um jogo em sua instituição.

Ainda que, principalmente, o panorama histórico mais recente demonstre esse espectro ampliado da *natureza* da arte, vale lembrar que uma história da sua multiplicidade simbólica se estende da pré-histórica Lascaux aos atuais livros de Waltércio Caldas<sup>41</sup>. "Num jogo de palavras, poderíamos dizer que a arte remete tanto ao cosmos da criação quanto à instituição da criação."<sup>42</sup> A arte vive na condição de ser o próprio *fluxo* e o *(in)sinuar* de uma complexidade<sup>43</sup>, se manifestando e se ampliando sob várias fontes de conhecimento, que implica quase todas as ciências humanas. Elas sempre *modelaram* o conhecimento da arte, produzindo toda uma construção epistemológica que estabeleceu medidas às quais a arte também, sempre, respondeu. O campo de conhecimento artístico, em seus vários níveis, se esta-

<sup>40</sup> HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. Comunicação apresentada no XXII Colóquio brasileiro de história da arte - CBHA, 2002, p 1. (Cópia cedida pelo autor.)

<sup>41</sup> Os exemplos, bastante adequados, são do próprio HUCHET.

<sup>42</sup> HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. Comunicação apresentada no XXII Colóquio brasileiro de história da arte - CBHA, 2002, p 1. (Cópia cedida pelo autor.)

<sup>43</sup> Os dois termos italicizados, também são do próprio HUCHET.

belece em um terreno compartilhado por muitas outras ciências, super-enriquecido por uma certa constância de diálogos e movimentos de avanços ou recuos.

A História da Arte, assim, pode ser uma disciplina subdividida em *n* tipos de práticas diferenciadas, além de ser uma investigação, bastante aproximada, de um conjunto das obras de arte, dos objetos e imagens artísticas em seu todo. Ela representa uma multiplicidade metodológica, ou ainda, um leque de *sotaques* epistemológicos, constituídos também por variados aspectos de outras práticas. Qualquer historiador da arte, portanto, "pode ter uma prática mais filológica, mais iconológica (...) mais filosófica, mais semiológica, mais psicológica (...) e inclusive misturá-las, sem que isso seja selvageria pseudocientífica."<sup>44</sup> Assim como na arte atual, tanto o artista como o pesquisador, podem assumir práticas de outras disciplinas e explorar produtivamente outros *saberes*.

Stéphane Huchet apresenta alguns *olhares* que a arte pode suscitar, sintetizados por Thierry de Duve<sup>45</sup>, em um livro do final dos anos 80.<sup>46</sup> São quatro posturas, analisadas em uma primeira coluna - antropólogo, historiador da arte, filósofo e artista - que se desdo-

<sup>44</sup> HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. Comunicação apresentada no XXII Colóquio brasileiro de história da arte - CBHA, 2002, p 2. (Cópia cedida pelo autor.)

<sup>45</sup> O estudioso citado introduz o outro como "um teórico muito importante, porque sabe integrar as fontes críticas de cunho europeu e as de cunho anglo-saxônico", argumento especialmente relevante. Ver HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. Comunicação apresentada no XXII Colóquio brasileiro de história da arte - CBHA, 2002, p 3. (Cópia cedida pelo autor.)

<sup>46</sup> DE DUVE, Thierry. Au nom de l'art - Pour une archéologie de la modernité. Paris: Minuit, 1989.

bram, ou se deslocam, em uma segunda - sociólogo, historiador das vanguardas, semiólogo e artista, mas de outro tipo - e, de novo, em uma terceira sequência - *amateur d'art*, crítico de arte, teórico da arte e, por último, uma postura complexa que integra instrumentos da filosofia da linguagem com *algo* da arte, talvez só o seu nome; mas, há ainda uma validade. Todas essas categorias podem se cruzar ou se fundir, ampliando o campo da arte completamente ao artista.

"O artista pode lançar mão do meio que quiser para trabalhar (sem que esse meio garanta o trabalho)."<sup>47</sup> E porque não o texto, cuja expansão potencial leva a tantas outras instâncias de criação possíveis; daí, muito provavelmente, a sua recorrência na atualidade. Atribui-se o aumento crescente dos textos de artistas, em seus mais diversos formatos à *desqualificação da forma*, como um processo interno [da arte], que deu origem ao conceito de desmaterialização da arte formulado por Lucy Lippard, derivando em uma pluralidade de formalizações.<sup>48</sup> Mas é preciso lembrar que "outro fator determinante é o processo de uma enfática *intelectualização* do artista, inclusive com uma crescente tendência a formação universitária."<sup>49</sup>

<sup>47</sup> FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. Entrevista com Glória Ferreira. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p.186.

<sup>48</sup> Conforme FERREIRA, Glória. In: ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. Entrevista com Glória Ferreira. Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008, p.186.

<sup>49</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de Artistas - anos 60 70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.23.

Entre a experimentação de novas linguagens e *objetualidades* ou sua anulação; ou entre a ampliação e aprofundamento de conhecimentos, em sua exacerbação, considera-se que ambas as *movimentações* se influenciaram e se alimentaram mutuamente, estimulando um processo relativamente curto e produtivo que deixou ao artista – ao moderno, em um grau, e ao contemporâneo em outro – um legado de possibilidades infinitas de meios e atuações. Pode-se imaginar, nesse vasto contexto que a arte atualmente, desde categorias super-arcaicas e esotéricas às tecnologias mais avançadas que o ser humano já conheceu.

O artista brinca com todas as áreas do conhecimento hoje disponíveis e monta todas as espécies de coisas aptas a conduzir suas comunicações, intenções e mobilizações, percorrendo coordenadas livres de espaços e tempos completamente abertos. Assim, é possível flagrar o texto-obra em um cruzamento do desenho aos signos (retornando), dos signos às palavras e daí para a escrita, ou da operação com os *ready-mades* ao livro, à caixa, ao objeto, retornando à coisa especialmente formatada para encerrar aquele desenho, aquela escrita e aquele processo.

O espaço da obra-texto, abre-se na interposição parcial do escrito de artista e do livro de artista. Seu passado remoto pode ser localizado na produção das pranchas de notas de Leonardo da Vinci, reunidos nos seus vários "Códices". Há uma atividade semelhante no trabalho de Dürer, mas os resultados de suas reflexões não alcançam a excelência do mestre renascentista, que reúne os cuidadosos desenhos e a escrita inver-

tida em uma visão e constituição inéditas, na captura da potência de comunicação de ambos os meios como uma coisa só, conforme sua natureza primordial.

A seguir, vem a obra de William Blake, com "O casamento do céu e do inferno", as "Canções da inocência e da experiência" e o "O livro de Thel". Pensar nele como "um precursor, corresponde a vê-lo, paradoxalmente, como um homem de seu tempo", fato que não procede.<sup>50</sup> Crente no "primado da razão e da concepção do conhecimento como derivado da experiência, ao mesmo tempo levou a extremos suas premissas, como apreço pela liberdade individual e pela justiça social."<sup>51</sup> Foi simultaneamente arcaico e precursor no modo de criar e veicular sua obra, procedendo uma espécie de *intersemiose*, ao imprimir seus poemas conjugados com seus desenhos, e através de um mesmo processo, em livros posteriormente. "Sua radicalidade romântica o tornou moderno, fazendo com que hoje e a cada dia se ouça a sua voz exaltada e apocalíptica", ressoando por aí."<sup>52</sup> Esses volumes foram peças de classificação difícil em seu tempo: poesia ilustrada ou desenhos legendados por textos?<sup>53</sup> Hoje, para além dos livros de artista, esses trabalhos mestiços são aqui consideradas como obras-texto.

<sup>50</sup> WILLER, Cláudio. Blake, o visionário. In: Suplemento n.1.311. Belo Horizonte, março, 2008, p.14.

<sup>51</sup> WILLER, Cláudio. Blake, o visionário. In: Suplemento n.1.311. Belo Horizonte, março, 2008, p.14.

<sup>52</sup> WILLER, Cláudio. Blake, o visionário. In: Suplemento n.1.311. Belo Horizonte, março, 2008, p.14.

<sup>53</sup> Conforme WILLER, Cláudio. Blake, o visionário. In: Suplemento n.1.311. Belo Horizonte, março, 2008, p.14.

Depois, ainda é preciso lembrar das colagens e revistas Merz, de Kurt Schwitters, com suas operações mediadas pela palavra transformada em imagem (ou em som) e seus textos tratados como imagem. E ainda, nessa direção, citar Marcel Duchamp, com suas caixas, muito além dos simples textos ou livros, concebidas como mais alguma *coisa nova* conforme sua obra de forma geral. As caixas – branca, verde e vermelha – se configuram como memória, maquete, livro, gaveta, agenda, mala, arquivo, exposição ou caderno de notas, reunindo seus vários potenciais em uma obra-texto, também mestiça. Assim chegamos aos *carnets* de TG, escritos com arte e sobre arte, em um suporte já consagrado como veículo da arte, que portanto só deve ser claramente considerado com tal, como texto-obra – (*repetindo*) além do texto e do livro – como arte enfim.

É pelo rumo que tomaram os escritos de artistas, graças ao *status* que foram adquirindo como elementos constitutivos das obras – ou como as próprias obras – é que é possível, atualmente, propor que esses trabalhos de Torres-Garcia passem a exemplificar uma categoria artística denominada como obra-texto.

No caso de Torres-Garcia ainda é preciso avaliar o trabalho de prazer, um ponto de destaque a ser colocado sobre suas obras-texto. Schwitters também devia ter um prazer imenso em manipular papéis, te-soura e cola ao montar suas colagens. Esse prazer o levou a montar "A Catedral..." dentro de sua própria casa e continuar vivendo nela. Duchamp devia se deliciar ao montar suas notas e formatar o conteúdo

de suas caixas, assim como inventava trocadilhos ou jogava xadrez, imaginando situações. É preciso lembrar da próprio prazer em fazer que se desprende dos *carnets* de TG.

Tratando dos *carnets* de TG, manuscrever já é editar o texto, o livro. Assim, ao copiar e imprimir os facsímiles a integridade do texto está assegurada contra os que vão compor suas linhas, os editores negligentes, a má impressão e as encadernações equivocadas.<sup>54</sup> Na concepção de TG toda comunicação deveria ser íntegra e verdadeira, pois ela acarreta responsabilidades, deveres morais, sociais e éticos para com o outro. Talvez ainda por isso, o autor tenha editado, ilustrado, diagramado e até encadernado a sua obra exatamente como quis (ou pôde). Como autor, ele organizou um alinhamento do pensamento (reflexão), sua expressão (escrita, palavra, texto, imagem) e seus atos (trabalho, atitude) para a materialização de um novo resultado. É esse conjunto de operações que caracteriza os seus *carnets* como obras-texto; uma qualidade se reenvia à outra.

Icleia Cattani comenta, a respeito das mestiçagens: "Na arte contemporânea são inúmeros os cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos, relações espaço-temporais, formas, suportes, objetos e elementos diversos constituintes das obras, e até mesmo entre processos de instauração das mesmas."<sup>55</sup> Mas, é pos-

<sup>54</sup> TG levou *algumas vantagens na concepção pessoal dos seus carnets, trazendo a essas obras um futuro diferencial.*

<sup>55</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem. In: Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.11.*

sível localizar esses traços da mestiçagem também em obras do período moderno e mesmo em outros, como as que citamos acima, e outras obras, além dos *carnets* de TG. "Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos."<sup>56</sup> Esses conceitos vêm de outras áreas do saber [biologia, geografia, antropologia e etc.] para o terreno das artes plásticas, resgatado em seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades.

Mesmo que produzidos no período moderno – norteado pelos paradigmas da novidade, da originalidade e da unicidade – os *carnets* de TG escapam também dessa tríplice colocação, justamente pela sua natureza de origem já mestiça. Conforme colocações anteriores, é difícil afirmar o que TG pretendia com eles, quando iniciou sua produção: é bem provável que fossem *projetos* para edições, mas é certo que eles não seriam impressos com o seu texto manuscrito do artista, com o mesmo tipo de papel e acabamento dos originais. Todos os seus *primeiros textos*, do período em que vivia em Barcelona, foram publicados em *letras de imprensa*, em textos e livros compostos por editoras mecânicas, mesmo que modestas. A perspectiva tem-

<sup>56</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem. In: Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.11.*

poral que os cerca, vistos no passado pelo foco do presente, apelam para um sentido de atemporalidade que a obra de TG propunha, e que funciona no sistema de pensamento dessa pesquisa e desse texto, inclusive. Um ponto de vista contemporâneo é que procede a leitura dos exemplos e das comparações. Dessa maneira, os conceitos da mestiçagem podem alcançá-los em suas edições facsimilares em meados dos anos 70. Independente da condição do original, a sua edição contemporânea reforça sua condição na direção da obra-texto, dado o seu controle e intenção de base, além de outros aspectos já colocados. A obra-texto, mestiça, é fruto das "contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a convivência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente."<sup>57</sup>

Entre os códices de Leonardo, os livros de Blake, muitas das obras de Klee, as colagens e revistas de Schwitters e as caixas de Duchamp, uma série de dados de composição complexa se cruzam, entre *rupturas* e *vínculos*, e as tornam também atemporais, pela sua constituição de base. Nos desenhos e pinturas de Klee é possível rever Leonardo e até mesmo Blake. Klee e Schwitters encontram-se em muitas instâncias e trabalhos, na comparação de suas produções. As caixas de Duchamp trazem um propósito aproximado dos códices de da Vinci, assim como os *carnets* de TG.

<sup>57</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem. In: Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.22.*

"Sabe-se, (...), que muitos aspectos considerados próprios à arte contemporânea surgiram ainda na modernidade."<sup>58</sup> Os carnets de TG são um exemplo, entre outros, como os *happenings*, relacionados com o Dada e o Surrealismo ou as instalações e muitos processos da anti-arte, ligados a obra de Duchamp. Enquanto os estudiosos, "vão às teorias dos artistas para encontrar respostas aos problemas estéticos (...), o artista tem um interesse primordial no processo criativo."<sup>59</sup>

Paulo Silveira reconhece que: "Pelos seus insumos materiais e pela variedade temática, ela [aquela do livro *tornado arte*] é uma categoria mestiça, instaurada *a posteriori*, a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura."<sup>60</sup> No caso de TG, é preciso perceber como se dá essa leitura, assim como se deu sua escrita e a constituição do objeto. A categoria dos livros de artistas é definida "por sua mídia e não por sua técnica, abarcando desde o livro até o não-livro, com imensa fluidez de limites"<sup>61</sup>; a categoria das obras-texto, abarca esses atributos e os acresce de outros – como muitas das características dos textos de artistas – já comentados. Nesse sentido, pode-se partir para a identificação de mais um traço de sua natureza fundamental, mas um de seus sentidos que se abrem.

Cattani ainda comenta outro dado importante para as conceituações da mestiçagem e da obra-texto. "O método do *entre*"<sup>62</sup> [que] adquire singular importância: entre-lugares, entre-formas, entre-espacos, entre-tempos; os sentidos não se encontram em seus diversos elementos construtivos, mas elaboram-se nas relações que esses tecem entre si, mantendo-se sempre móveis e mutantes." O *entre* é, assim, próprio da produção mestiça, através do qual brotam "a diferença sem lugares fixos, alterando sem cessar seus limites internos e externos, (...) marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas"<sup>63</sup> que também caracteriza a área da obra-texto.

Lançando mão de um modelo recente, com um livro sobre a obra de Nelson Félix, por exemplo, editado pelo próprio artista e pela crítica Glória Ferreira<sup>64</sup>, demonstra um novo caráter que o livro de arte/livro de artista assumiu. O livro tem um interesse cartográfico, registrando obras do artista que *vivem* imersas na natureza e distantes do público. O livro "costura [esses] trabalhos instalados em lugares de difícil acesso com outros realizados em espaços expositivos, que deixaram de existir depois de cerradas as portas da

mostra."<sup>65</sup> A organização do volume faz com que os trabalhos ganhem visibilidade, "revelando um certo receio de que o trabalho desapareça, se deixado à própria sorte."<sup>66</sup>

O artista engendra o livro como referência operacional. "A cartografia e a documentação elaborada reforçam atos estéticos, significados simbólicos e performativos. Aqui é possível vislumbrar uma promessa de temporalidade do artista."<sup>67</sup> A intenção é buscar um novo modo de se relacionar com o meio (seja a própria arte, seja o público; seja a natureza, seja a galeria) e o livro – aqui, obra-texto – se presta perfeitamente a isso. A *arquitetura* do objeto extrapola seus limites, desloca o lugar do trabalho e a posição dos fruidores; coloca os registros da geografia e seu instrumental, entre textos e imagens, a serviço da arte e de um trajeto que se refaz, mais complexo e produtivo, transformado em um novo veículo, em outro trabalho.

Outro dado relevante desses trabalhos comentados é a sua ligação com o conceito da utopia, também presente nas mestiçagens. "De modo diverso da modernidade, em que a utopia esteve mais próxima das formas artísticas que buscavam a pureza das formas e

<sup>58</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.23.

<sup>59</sup> GAUSS, Charles. *The aesthetic theories of french artists*, p.5-6. Citado por CHIPP, Herschel B. (org.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.

<sup>60</sup> SILVEIRA, Paulo. A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p.16.

<sup>61</sup> SILVEIRA, Paulo. A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p.16-17.

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 – L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983, e *Cinéma 2 – L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985. Citadas por CATTANI, Icleia. *Conceitos e questões*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.27.

<sup>63</sup> Conforme CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.27.

<sup>64</sup> FERREIRA, Glória, FÉLIX, Nelson e outros. *Nelson Félix*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

<sup>65</sup> MESQUITA, Tiago. *Nelson Félix edita livro com Glória Ferreira*. *Boletim do Canal Contemporâneo*. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br>, 15/06/2007.)

<sup>66</sup> MESQUITA, Tiago. *Nelson Félix edita livro com Glória Ferreira*. *Boletim do Canal Contemporâneo*. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br>, 15/06/2007.)

<sup>67</sup> MESQUITA, Tiago. *Nelson Félix edita livro com Glória Ferreira*. *Boletim do Canal Contemporâneo*. (<http://www.canalcontemporaneo.art.br>, 15/06/2007.)

materiais"<sup>68</sup>, atualmente ela sobrevive na coexistência dos opostos, entre os traços da mestiçagem, crítica e poética. "Crítica, porque se elabora na contracorrente da *indiferenciação* globalizada, propondo, em oposição a essa, a existência e a aceitação das diferenças socioculturais e artísticas (...), sem centralidade, sem periferias, sem hierarquias, (...) sem norte e nem sul."<sup>69</sup> Seria simples rever vários exemplos desse teor, não só na produção de TG – que afinal é a que importa aqui – mas também na obra de Blake, Schwitters ou Duchamp. Continuando, a utopia poética "porque o lugar da utopia não é apenas o político nem o social, mas também o da criação (...) sempre inconcluso, aberto constantemente a um devir que não teme as tensões nascidas dos encontros de diferentes, que gera em si mesmo o lugar das idéias sem lugar."<sup>70</sup> Aí se enforma outro dado da obra-texto, que nasce dessa invenção para outro tempo, outra escrita e outra leitura, em um novo lugar. Deslocamento de sentidos, apropriações e justaposições, desdobramentos e ambiguidades, proliferações e transversalidades, além das relações com a utopia, são traços das mestiçagens que são cada vez mais visíveis na esteira da produção aqui examinada: os escritos e textos de artistas, a obra-texto e os livros de artistas e outros objetos afins.

<sup>68</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.32.

<sup>69</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.32.

<sup>70</sup> CATTANI, Icleia. *Poiéticas e Poéticas da mestiçagem*. In: *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.32.

A obra de arte vai se redefinindo surpreendentemente como pergunta, mas também como resposta, como uma última e nova instância de ação nessa época sem verdades (e talvez, sem mentiras). O princípio é a invenção: "Tocar a vida com a arte e por meio da arte, reafirmando sua esfera de liberdade e de poder crítico" podem ser considerados princípios e mecanismos de atribuição de valor na experiência artística contemporânea, e isso envolve "um complexo dispositivo de afirmação do sujeito, por meio de uma topografia móvel de identidade."<sup>71</sup>

Os textos de artistas (livres ou em suas obras), os livros de artistas e as obras-texto podem ser estabelecidas como categorias livres e mestiças, em meio à imensa liberdade de situações que a contemporaneidade produz e acata. As obras, hoje, podem ser *qualquer coisa*, desde que conjuguem arte.

<sup>71</sup> COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – anos 60 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.25.

## 6. Conclusão

*Os artistas pensam que sabem. Os cientistas não sabem que não sabem.  
Os santos sabem que não sabem.*<sup>1</sup>

*"Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos, totalmente – o sentido que lhe atribuí seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor, que desloca e subverte aquilo que o livro tenta lhe impor."*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. In: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 818.

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – Do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 1999, p.77.

Antes de partir para a tese, de fato – sobre a obra-texto de Joaquín Torres-García – foi necessário um grande trabalho com os *carnets*, as peças que originaram as reflexões aqui desenvolvidas. Depois de recolhidos, eles foram estudados, revistos e traduzidos; e ainda re-estudados, dissecados (de alguma forma), organizados e publicados, formando assim um objeto *pronto* para exploração. Depois dessa pesquisa, veio o texto da tese, propriamente dito.

A partir daí, uma outra exploração iniciou a pesquisa das trajetórias do artista, as circunstâncias de sua produção (específica e geral), a demarcação de um campo conceitual de fundo – os textos de artistas e os livros de artistas – e a sustentação da obra-texto, revendo alguns dos processos de transformação da posição dos artistas e da linguagem artística no século XX. Dessa forma, se tornou possível uma reflexão sobre as razões dos *carnets*, dada a sua situação e seu estabelecimento como *prova*, bem como a sua especificidade nesse panorama.

Penso que os *carnets* foram tratados com um cuidado à altura daquele que o autor os dedicou e estudados em direção à compreensão de todas as suas

intenções perceptíveis. Esses motes estão claramente expostos na apresentação das reproduções e dos textos bilingues, oferecendo comparações entre o original e a leitura executada, na intenção de atestar confiança às fontes do trabalho – do garimpo à recuperação das obras originais – agregando generosidade à sua exposição pública.

Embora reconheça que os manuscritos não possam ser plenamente reproduzidos e traduzidos em uma escrita mecânica, procuro apresentá-los com a máxima fidelidade possível, em uma reconstituição normalizada. Nem sempre o tradutor é um traidor (conforme já se disse: *traduttore=traditore*); mas ele é sobretudo, um intérprete, quer queira ou não. Assim, a obra se apresenta sob outra voz, sob outra escrita; como um eco, em uma outra linguagem.

As soluções tradutórias foram sempre *justificadas*, seja pela proximidade do significado, seja pelo exercício de manter o significante em relação ao original – em francês ou espanhol – em um exercício de interpretação que procura corresponder-se, constantemente, com algumas chaves do pensamento do autor. A intenção foi ser mais fiel aos significados – mais

ao contexto semântico do que ao texto propriamente dito – optando por trocas que levam em conta o conteúdo artístico/teórico do objeto em questão e não a significação pura e simples dos termos ou das palavras, em busca de uma fidelidade ao original (ao seu sentido e à sua forma).

Partindo de uma identificação pessoal com as obras e textos de Torres-Garcia, foi preciso assumir uma postura de intérprete-autor, sem a pretensão de acerto incondicional ou indubitável, sob a reivindicação de uma liberdade reflexiva, a favor do conhecimento e entendimento do objeto em questão; Tudo aqui se construiu como uma aposta, e não como uma garantia. Afinal, toda *herança* mobiliza um modo específico de leitura, e de escrita, já que o "herdeiro não é apenas quem recebe, mas também quem escolhe e interpreta seu legado, dando-lhe novo curso"; e nesses termos, "a narrativa, tal como o próprio narrador, torna-se responsável pelo que herda, pelo legado escolhido; mas também pelo que está por vir, inventando novos legatários, novos leitores-herdeiros."<sup>3</sup>

As mudanças, bastante significativas, assinaladas pela produção artística das artes plásticas – agora ditas artes visuais – nas últimas quatro ou cinco décadas do século XX, têm sido referenciadas como registro de um período pós-histórico. O período heróico do Modernismo – quando a prática artística estava intimamente associada a movimentos de renovação

<sup>3</sup> BENJAMIM, Walter. *La tâche du traducteur*. In: *Oeuvres choisies*. Paris: Juliard, 1959. p.60. In: NUNES, Benedito. *Que é isto de método*. In: FONTES, Joaquim Brasil. *Tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p.14-15.

formal – e que em certas vertentes consignavam-se a utopias de redenção social e/ou espiritual, sem dúvida, terminou.<sup>4</sup> Mas é um fato que ele ainda pulse ao nosso lado. Assim sendo, é sempre necessário revisar aspectos ainda pouco explorados de seu panorama, buscando reflexões renovadas e renovadoras sobre sua(s) índole(s) vanguardista(s), sua produção e sua atuação, que assim transcendem *o século mais rápido e mais curto que a humanidade já viveu*.<sup>5</sup>

As reflexões desse texto e sua construção foram coordenadas a partir da intenção de indicar e destacar essa produção específica – os  *carnets*  – de Joaquín Torres-Garcia. Em busca de relações entre eles e a produção de outros artistas de seu tempo, foram surgindo elementos de abordagem que encaminhavam a questão para o estabelecimento de uma modalidade artística especial, pois eles sugeriam potencialidades incomuns. Por se situarem entre os textos de artistas e os livros de artista – e não se acomodando exatamente em nenhuma dessas definições – a obra-texto surgiu como um nicho especial para sua categorização, pensada sob os conceitos da mestiçagem e da superposição de contextos de criação e produção artística, como algo *entre*.

Seguindo as trajetórias do artista – durante seus 75 anos de vida e pelo menos 50 de atividades – e abrindo espaço para a discussão de suas filiações e tendências

<sup>4</sup> Conforme DANTO, Artur. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press, 1997. p.25.

<sup>5</sup> Conforme HOBBSBAUM, Eric. *A era dos extremos*. (*Essa é uma outra afirmação que precisa de revisão*.)

estilísticas, foi possível examinar também o conteúdo de algumas de suas propostas de trabalho, como o Mediterraneísmo e o Universalismo Constructivo. Ainda nessa primeira sessão, uma passagem cuidadosa sobre o Cubismo, a abstração geométrica, a Arte Concreta, o Construtivismo russo, o Neoplasticismo e outras derivações das vanguardas européias do princípio do século XX também foram esclarecidas, além das rotas de alguns outros artistas de grande importância para TG e para o contexto da Arte Moderna.

Procurando enriquecer os elementos de referência para a investigação dos motivos de TG e seus interesses enquanto estudioso e criador, buscou-se uma metáfora para aplicar e enriquecer as diferentes etapas e trânsitos de sua vida, bastante movimentada até seu retorno à terra natal. A escolha dos três estágios do trabalho na Alquimia esotérica em busca da pedra filosofal – a obra em negro, em branco e em vermelho – resgatam um dos interesses pessoais do artista, sempre em busca de conhecimentos.

Para acessar o espaço de demarcação desse novo objeto e apontar seus elementos mais característicos, procurou-se reconhecer as circunstâncias em que eles nasceram, explorando as categorias dos textos de artistas e, depois, a dos livros de artistas, apontando exemplos e diferenciações. Nessa etapa, alguns expoentes e obras também foram destacados, no sentido de apontar relações produtivas com os trabalhos em questão. O mesmo expediente utilizado para as reflexões com os textos de artistas (mais exigentes) foi aplicado em relação aos livros de artistas (mais simples). Nesta di-



visão, um estudo específico sobre signos, símbolos e linguagens procurou reconhecer esses elementos de base na obra do artista, introduzindo uma abordagem sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, ao lado das noções de estrutura, harmonia e atemporalidade.

Em seguida, um exame mais detalhado dos nove *carnets* disponíveis permitiu a exploração de nove sequências de questões fundamentais na obra de TG, encaminhadas pelos próprios conteúdos focados em cada um. Os dois primeiros volumes estudados, receberam um tratamento mais detalhado, levando em consideração o ineditismo de sua divulgação. Todos os outros já haviam sido mais ou menos abordados em exames de outros pesquisadores e estudiosos. Agrupados, eles têm muitos detalhes em comum, mas podem ser perfeitamente particularizados. Todos exibem uma operação engenhosa de interseção de escrita e desenho, armando sua textualidade entre as letras e frases manuscritas, através de uma série de signos, símbolos e reduções gráficas. O discurso do artista utiliza uma espécie de intermediação entre os campos da palavra e da imagem, que torna cada página um espaço de detalhada riqueza, multiplicado no conjunto. A cada uma dessas peças, associou-se um conceito, que demarca uma rota de análise do objeto, tanto sobre o seu conteúdo escrito, quanto sobre seu aspecto plástico-visual.

Uma série de colocações que transportam algumas obras e conceitos pela história da arte recente foi considerada em seguida, do modernismo à contemporaneidade. Discorrendo sobre a situação das teorias da

arte e introduzindo o *texto de artista* entre elas, dado o esgotamento da crítica e o surgimento das curadorias – em uma espécie de inversão de papéis – esse estudo procurou situar esses *textos* sob uma iluminação teórica, como um tipo de produção que acessa essas e outras instâncias livres do trabalho de arte. Com a grande expansão da definição do que é arte, o *texto de artista* pode ser ainda uma alavanca para uma atuação mais crítica e para a produção de enfoques, análises, conhecimentos, publicações e exposições. Essas ações podem ser tomadas como trabalhos e obras de arte, materializando resultados de interesse para o vasto campo da arte, a partir da construção de uma teorização de feição singular e criativa.

A obra-texto, livre de se formatar sempre em um objeto ou livro, pode explorar e se estender por modalidades e aspectos muito diversos, se definindo por meios através de seus fins. Como objeto formal ou acabamento estrutural a obra-texto pode brotar de uma caixa ou de uma exposição em processo, de uma folha de papel a algum tipo de *ready-made*, pois sua potência pode ser formulada por várias linguagens plástico-visuais. As suas características mestiças também foram abordadas, assim como as instâncias do sistema da arte e suas posições, atualmente mais flexíveis, entre as quais os artistas podem por à prova outros questionamentos e expandir as significações de sua obra, até a obra-texto e seu considerável alcance.

Os *carnets* de Torres-Garcia, daqui em diante tratados como obras-texto, representam uma abertura e um legado da sua produção, a partir do seu trabalho

tomado em conjunto, em direção a um extenso *campo de saber*, que também se configura como espaço de invenção e local de reflexão. Na sua formatação tão específica, eles redefinem a posição do artista enquanto teórico: uma obra de arte também pode ser, ela mesma, um veículo de teorização da arte, um objeto de arte e de conhecimento, conforme as colocações desta tese.

Dessa maneira, mesmo depois de tantos esforços, ainda me restam algumas perguntas sem resposta, entre as tantas que – depois de buscar nos livros – formulei aos componentes do corpo de funcionários e dirigentes do *Museo Torres Garcia*. Elas ainda permanecem comigo, apesar do silêncio que as seguiu. Talvez haja uma nova oportunidade, mais tarde, para aplicá-las novamente; não sei. Talvez valha à pena guardá-las e buscar suas respostas em outro lugar, onde as pessoas conheçam respostas, arrisquem formulações e estejam dispostas a conversar; ou talvez ainda, agora, sejam apenas pontos sem importância e sem projeção. A prática da pesquisa estimula nossos dons de intuição e dedução, surpreendentemente suficientes em algumas ocasiões; as atividades da investigação também se tornam uma espécie de hábito estimulante, que pessoalmente espero ainda manter e usar, para minha produção e satisfação pessoal.

TG lançou dados para uma ampla possibilidade de autonomia da identidade latino-americana, de nossa produção de cultura e saber, tornando-as mais maduras e equilibradas. Ele abriu uma via de exame, reconhecimento e exploração de nossa ancestralidade

– simultaneamente clássica e rebelde – de nossa formação de um imaginário tão específico – incluindo uma convivência mais independente com a Europa – como um caminho estético e ético, em plena construção. Esses *carternets* – conjugando teoria e criação, como obras-texto enfim – são como imaginei, um ponto central em sua vasta produção, na qual ainda há muito para conhecer em sua obra.

A mudança estrutural encaminhada do Modernismo até nossos dias fragmentou e deslocou nossas certezas e nossas posições. Se antes classes, identidades e credos eram sólidos, encaixando os indivíduos socialmente, hoje eles se diluem e tornam as fronteiras invisíveis, para bem ou para mal. Como o uruguai Torres-Garcia, no Brasil, somos todos mestiços. Assim, existem novas identidades e, outra vez, elas se erguem de maneira urgente, seja de que maneira for, como parte integrante dos processos sociais e culturais. Transformações similares são rebatidas no terreno das artes plásticas e visuais, transformando conceitos e expandindo surpreendentemente as noções sobre o que são os artistas e seus espaços de ação, como são suas obras, chegando ao limite da indefinição. Como um simpatizante do Modernismo e do *Constructivismo*, faço uma escolha pela pesquisa e pela experimentação constantes, independente de resultados imediatos. A busca não tem fim.

Recaptulando, a principal hipótese levantada por esse trabalho era que os *carternets* de Torres-Garcia transcendiam as categorias já estabelecidas do texto de artista e do livro de artista. Sem se conformar a ne-

nhuma das duas, era preciso criar um lugar para sua existência e florescimento. Partindo das reflexões do próprio artista, veiculadas por estas pequenas obras, procurei abrir um espaço identificado para o que chamo obra-texto, apoiado pelos conceitos da mestiçagem, cercado e parcialmente coberto pelos textos e pelos livros de artistas, independente da época dessas produções e de seu local de pertencimento. Acredito que na contemporaneidade, nos é dada uma liberdade de formatos de exame suficiente para o lançamento de um olhar *atravessado* e congregador como este.

Partindo de Leon Battista Alberti – passando por da Vinci, Blake, Klee, Schwitters e Duchamp – e chegando a Nelson Félix, todos com suas obras, muitos outros artistas e produções foram citados e convocados para sustentar essas peças de imenso potencial concebidas por Torres-Garcia. Do Renascimento à Europa Moderna, da afastada Montevideú à Nova Iorque entre guerras, são destacados núcleos de questões que derivam em outras questões, que assim nos armam para apontar a direção do estabelecimento conceitual dessas obras de TG. As peças em questão nascem pela via do texto, densos e reflexivos, construídos por uma linguagem que reintegra as imagens em seus signos e formula um texto, cuja estrutura se arma em cada página como um campo estrelado de caracteres animados. Depois da escrita/desenho, cada conjunto de folhas é reelaborado em pequenos cadernos artesanais manufaturados pelo artista. Sem ter estacionado na circunstância do texto (quando plasticizado) e avançado sobre o perímetro do livro (pelo seu discurso específico), o objeto é acolhido

pela compreensão da obra-texto, da qual uma grande variedade de ações pode brotar.

Considerando outros dados, como as operações simbólicas do vocabulário, a construção de uma obra coerente, apesar de variada, e as tendências universalistas do artista, uma comparação entre sua linguagem e o esperanto é uma idéia simples. Apoiando-se na linguagem visual, ainda explorada pelos caracteres da escrita chinesa, por exemplo, seus signos encontram uma compreensão imediata, quase intuitiva. Uma das hipóteses secundárias desse texto-investigação era a identificação do lugar desses *carternets* na produção total do artista, sugerido como o seu centro, local em que tudo se resguarda e a partir do qual tudo irradia. A construtividade de TG, apoiada pela régua harmoniosa do número de ouro, era habilmente rebatida em tudo o que ele empreendia e se concentrava para fazer. Sua tenacidade o impedia de arrefecer e seu espírito o encaminhava pela criação. Tal hipótese se confirma também através dos exemplos e da amostragem à disposição. Uma outra, defendia que a escrita era uma ferramenta essencial e importante para o artista, praticada como uma reflexão de apoio, de teorização e criação, de fato. É possível dizer que essas peças foram uma salvação para TG, em vários momentos solitários e deprimentes, dominados por problemas que o artista involuntariamente alimentava e longe das possíveis soluções que ele teimava em não perceber. Seu gênio inconstante e espinhoso, apesar da personalidade solidária e espiritual, foram geradores de muitas incompreensões. As ambigui-

dades presentes nessas pequenas peças – talvez as ambiguidades da próprio artista – ainda reforçam sua natureza mestiça, que o eleva para outro estágio de funcionamento, simplesmente diferente do texto e do livro de artistas. As potencialidades dessa obra-texto não se esgotam *assim*. Ao final, tudo ainda vai-se unir sob a concepção do *Universalismo Constructivo*, que enfeixa sua criação e nos deixa seus pensamentos e sua invenção para apreender sua múltipla obra, ainda em plena ação. “Porque na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte para nós, apenas por oposição ao nosso Sul. Esta ratificação era necessária; por isto, agora, sabemos onde estamos.”<sup>6</sup>

É certo que ao fim dessa empreitada, também haverá dúvidas em aberto, que também deverão ser discutidas. Elaborar um balanço analítico dos pressupostos e das hipóteses colocadas, em uma reaproximação dos objetivos da pesquisa, examinando seus resultados, pode apontar novas questões, negações, confirmações totais e/ou parciais, surpresas ou novas informações, que modificam tudo, pois de fato, nunca se sabe com certeza aonde uma caminhada vai dar.

Depois de tanta escrita, já é perceptível que na colocação de certas perguntas, já se encontram determinadas respostas. Ao percorrer um roteiro em arco – uma meia-curva – as próximas voltas dos círculos vão se tornando visíveis nessa espiral imensa. Daqui em

diante é preciso trabalhar mais e seria inútil continuar a escrever. O trabalho se interrompe, mas não termina aqui (e já sei que muitos leram ou ouviram essa *falsa conclusão* outras vezes). Mas é o que preciso repetir, pois os prazos existem e um esgotamento se instala após um certo tempo, inevitavelmente. É preciso parar e refletir, antes de voltar a avançar. Talvez eu o refaça, talvez não, pensando em publicá-lo. Acostumei-me a fazer as coisas e, daí, me deparar com elas prontas em um espaço *sem-tempo*. Mas, nós nos enganamos. João Cabral de Melo Neto escreveu a Clarice Lispector: “Os livros me encantam como objetos e me amedrontam como coisas a escrever.”<sup>7</sup> Não há propósito que intervenha nessa conversa de *monstros*. A afirmação é um fato e ponto. Como no princípio, agradeço, e registro que a obra de Joaquín Torres-Garcia tem sido, para mim, um exemplo. E não continuo

<sup>6</sup> TORRES-GARCIA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Madrid: Alianza Forma, 1984, p.193.

<sup>7</sup> Citado por GOTLIB, Nádia Baitella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2008, p.269.



## Referências

### Os *carnets* de Torres-García

Ce que je sais, et ce que je fais par moi même: cours complet de dessin et de peinture et d'autres choses (Losones, 1930). *Publicação fac-similar do manuscrito original*; Montevideo: Fundación Torres-García / Ministerio de Educacion y Cultura, Imprenta As, 1974.

Dessins (Paris, 1922). *Reprodução do original em GUIGNON, Emmanuel (org.)*. Joaquín Torres-García – *Un monde construit*. Strasbourg: Hazan, 2002.

Foi (Paris, 1930). *Publicação fac-similar do manuscrito original, sem outras referências*.

La ciudad sin nombre. (Montevideo, 1941). Montevideo: Asociación de Arte Constructivo / Talleres Graficos Sur, s/d. *Publicação fac-similar do manuscrito original*; Montevideo: Ministerio de Educacion y Cultura, Imprenta As, 1974.

La regla abstracta (Montevideo, 1946). *Reprodução do original em JARDI, Enric*. Torres-García. Paris: Cercle d'Art, 1979.

La tradición del hombre abstracto – La Doctrina Constructivista. (Montevideo, 1938). Montevideo: Asociación de Arte Constructivo / Lacaño Hinos, s/d. *Publicação fac-similar do manuscrito original*; Montevideo: Ministerio de Educacion y Cultura, Imprenta As, 1974.

Mise-au-point (Paris, 1928). *Reprodução do original em GUIGNON, Emmanuel (org.)*. Joaquín Torres-García – *Un monde construit*. Strasbourg: Hazan, 2002.

Père soleil (Paris, 1931) *Publicação fac-similar do manuscrito original*; Montevideo: Fundación Torres-García / Ministerio de Educacion y Cultura, Imprenta As, 1974.

Raison et nature – Theorie (Paris, Editions Imán, Mai, 1932). *Publicação fac-similar do manuscrito original*; Montevideo: Ministerio de Educacion y Cultura, Imprenta As, 1974.

### Outros textos de Torres-García, editados em livros, folhetos e revistas

Ecrits sobre art. *Reunião dos seguintes textos esparsos: Primers Texts (1904/1908), Notes sobre art (1913), Dialecs (1915), Un ensayo de clasicismo: la orientación conveniente al arte de los países del mediodía (1916), L'art en relacio amb l'home etern e el l'home que passa (1919) e Le regeneracio de si mateix (1919)*. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

El descubrimiento de sí mismo: cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas – Conferència (1917). Gerona: Rafael Masó, 1917. Barcelona: s/e, 1993.

Estructura. Montevideo: *La regla de Oro*, 1939.

Historia de mi vida. (1934). Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939. Colección Testimonios. Barcelona: Paidós, 1990. Montevideo: Arca, 2000.

Metafísica de la prehistoria indoamericana (1939) Montevideo: Asociación de Arte Constructivo / Sur, s/d. *Publicação fac-similar do original*; Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Imprenta As, 1974.

500ª Conferencia de las dadas por J. Torres-García en Montevideo, entre los años 1934 y 1940 (12 de Noviembre de 1940) Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, s/d. *Publicação fac-similar do original*; Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Imprenta As, 1974.

Querer construir (*Vouloir Construire*, 1930). In: AMARAL, Aracy (org. e trad.) *Projeto construtivo brasileiro na arte*; São Paulo: Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

Universalismo Constructivo: contribución a la unificación del arte y la cultura de América. Buenos Aires: Poseidón, 1944. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

### Bibliografía sobre Torres-García

CÁCERES, Alfredo. Joaquín Torres-García – Estúdio psicológico y síntesis de crítica. Montevideo: L.I.N.G.U., 1941.

DUNCAN, Bárbara. Joaquín Torres-García, 1874-1949. Cronología e catálogo de la colección familiar. Austin: University of Texas, 1975.

FLÓ, Juan (organización y prólogo). J. Torres-García – New York. Montevideo, Casa editorial HUM, 2007.

FLÓ, Juan (selección analítica y prólogo). Joaquín Torres-García – Escritos. Montevideo, Arca, 1974.

GRADOWCZYK, Mário H. Torres-García: utopía y transgresión. Montevideo: Fundación Torres García, 2007.

GUIGNON, Emmanuel (org.). Joaquín Torres-García – Un monde construit. Strasbourg: Hazan, 2002.

JARDI, Enric. Torres-García. Paris: Cercle d'Art, 1979.

PONS, Joan Sureda. Torres García. Pasión clásica. Madrid: Akal, 1998.

PUIG, María Jesús García. Joaquín Torres-García y el Universalismo Constructivo – La enseñanza del arte en Uruguay. Montevideo: Cultura Hispanica, 1994.

Joaquín Torres-García – Bibliografía. Ministério de Educacion y Cultura / Biblioteca Nacional del Uruguay, Montevideo, 1974. (sem referências sobre a organização)

## Bibliografia geral

### Livros

BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERTRAND, Laurence Dorléac e MICHAËL, Androula (org.) *Picasso – L'Objet du mythe*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.

BULHÕES, M. Amélia e KERN, M. Lúcia Bastos (org.). *América Latina: Territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BULHÕES, M. Amélia e KERN, M. Lúcia Bastos (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

BULHÕES, M. Amélia (org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

CATTANI, Icleia (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHIPP, Herschel B. (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Alianza Forma, 1985.

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DE DUVE, Thierry. *Au nom de l'art – pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1989.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: Écrits*. Paris: Flammarion, 1975

DUROZOI, Gérard e LAMBERT, Jean-Clarence. *Poèmes d'artistes – De Wang Wei à nos jours*. Paris: Hermann – Collection Savoir Lettres, 2004.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (org.). *Teoria Cultural de A a Z*. São Paulo: Contexto, 2003

FARIAS, Aguinaldo (org.) *Icleia Borsa Cattani – Pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREEMAN, John (org.) e JUNG, Carl Gustav (int.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos – Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. London: Tate Gallery, 2001; São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. London: Tate Gallery, 2001; São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JEAN, Georges. *L'écriture, mémoire des hommes*, Paris: Galimard, 1986.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Sonhos, memórias e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KEUCHEYAN, Razmig. *Le constructivisme – Des origines à nos jours*. Paris: Hermann, 2007.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

LEBEL, Jean-Jacques (org.). *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*. Paris: IMEC, 2008.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002

RICKEY, George. *Construtivismo, origens e evolução*. São Paulo: COSAC-NAIFY, 2004

SELZ, Peter e STILES, Kristine (org.). *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California, 1996.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada – da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro. Apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1977.

VINCI, Leonardo da. *Fábulas e lendas*. São Paulo: Circulo do livro, 1972.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. London: Tate Gallery, 2001; São Paulo: Cosac Naify, 2004.

YOURCENAR, Marguerite. *A obra em negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

### Catálogos

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte 1950/1962*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro/Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977.

CALDAS, Waltércio. *Livros. Catálogo da exposição, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte*, 1999.

CASTILLO, Jorge (org.). *Joaquín Torres-García. XXII Bienal Internacional de São Paulo, outubro/dezembro*, 1994.

CORNE, Eric (e outros). *A intuição e a estrutura – De Torres-García a Vieira da Silva, 1929-1949*. Institut Valencià d'Art Modern – IVAM, fevereiro/abril, 2009.

ELRICK-MANLEY, Marianne. (org.). *Joaquín Torres-García – Una vida en papel*. Valencia: Museu Valencià de Il·lustració i de la modernitat – MUVIM, maio/julho, 2007.

LACASA, Jaqueline. *La hija natural de J.T.G. Ensayo de la investigación*. Montevideo: edição da autora, 2004.

KALENBERG, Angel (org.). A vanguarda no Uruguai – Barradas e Torres-Garcia. *Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, maio/julho, 1996.*

OLEA, Hector e RAMÍREZ, Mari Carmen (org.). HETEROTOPIAS. Medio siglo sin-lugar: 1918 – 1968. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, dez embro 2000, fevereiro 2001.*

PONTUAL, Roberto (org.). América Latina: Geometria Sensível. *Museu de Arte Moderna/Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, junho/julho, 1978.*

RAMÍREZ, Mari Carmen e TORRES, Cecilio Buzio de (org.). El Taller Torres-Garcia – The School of the South and its legacy. *University of Texas, Austin, 1992.*

## Artigos em Revistas e Periódicos

ALBERTONI, Fernanda e AZEVEDO, Mário. Entrevista com Glória Ferreira. *Porto Arte, n.25. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Novembro de 2008.*

BOUILLON, Jean-Paul, CEYSSON, Bernard et WILL-LEVAILLANT, Françoise (org.). Le retour a l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919 – 1925. (*Actes du second colloque d'histoire de l'art contemporain*) Saint-Etienne: Musée d'Art et d'Industrie / Université de Saint-Etienne, 1974.

Cercle et Carré. *Mouvement Constructiviste Moderne. Paris, Mars/Juin, 1930, n° 1-n° 3.*

Círculo y Cuadrado (*Segunda época de "Cercle et Carré"*). *Revista de la Asociación de Arte Constructivo. Montevideo, Mayo de 1936 / Diciembre de 1943, n° 1-n° 10.*

COELHO, Marcelo. Torres-Garcia harmoniza rigor e fantasia. *São Paulo: Folha de São Paulo, 15/11/1994.*

FÈVRE, Fermín. Torres García y la escuela del sur. *Buenos Aires: Arte al Día, n° 76, 2004.*

HUCHET, Stéphane. A história da arte como multiplicidade simbólica. (*XXII Colóquio brasileiro de história da arte*). *São Paulo, 2002. (Cópia cedida pelo autor.)*

KERN, Maria Lúcia Bastos. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-Garcia e Xul Solar. *Porto Alegre: Estudos Ibero-Americanos. PUC RS, v.XXX, n.2, dezembro 2004.*

MALUF, M. Fernanda Terra. O Universalismo Construtivo de Joaquin Torres-Garcia. *Rio de Janeiro: Gávea, n° 12. PUC RJ, 1994.*

MICHAËL, Androula. Picasso poeta ou os jogos de repetição. (*inédito*)

Removedor. *Revista del Taller Torres Garcia. Montevideo: Enero de 1945 / Julio-Agosto de 1953, n° 1-n° 28.*

VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. *Belo Horizonte: Suplemento do Minas Gerais, n° 88, 2002.*

ZÍLIO, Carlos. Artista, formação do artista, arte moderna. *Rio de Janeiro: Arte e Ensaio, EBA UFRJ, n° 2, 1998.*