
**DESENHO E PENSAMENTO:
IMAGEM E TEXTO, DESLOCAMENTOS E CIDADES**
PROCEDIMENTOS GRÁFICOS EM UMA PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS

Marina de Camargo Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Marina de Camargo Silva

DESENHO E PENSAMENTO: IMAGEM E TEXTO, DESLOCAMENTOS E CIDADES
PROCEDIMENTOS GRÁFICOS DE UMA PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais, sob a orientação do professor doutor Flávio Gonçalves.

Porto Alegre, março de 2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof.Dr. Milton Machado (UFRJ)

Prof^ª.Dr^ª. Mônica Zielinsky (UFRGS)

Prof.Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

R E S U M O

O presente estudo tem como objetivo a reflexão de relações entre imagem e texto, deslocamentos e cidades como procedimentos gráficos pensados a partir da minha produção em artes visuais. Retomando elementos do processo de trabalho, busco referências e intenções presentes em minha produção a fim de traçar questões fundamentais nesta. As letras percebidas como imagens são referências recorrentes em meus trabalhos, assim como a experiência de viajar (os deslocamentos) que leva a pensar na utilização do mapa como elemento gráfico e o andar como uma maneira de desenhar no espaço. O desenho é abordado como um conceito relacionado a um pensamento visual e condutor do meu processo de trabalho como artista.

ABSTRACT

The objective of this paper is to study the reflection of the relationship between image and text, routes and cities and converting them into graphic procedures through my own visual art production. Recalling elements from the creative process, I researched references present in my production in order to define essential questions in it. Trying to turn the letters into images are a recurrent theme in my work, as well as the traveling experience (routes) that leads to thinking about the use of a map as a graphic element, and the walk as a drawing in space. The drawing is approached as a concept related to visual thinking and drive my work process as an artist.

SUMÁRIO

PENSAMENTO: IMAGEM E TEXTO, DESLOCAMENTOS E CIDADES

PROCEDIMENTOS GRÁFICOS DE UMA PRODUÇÃO EM ARTES VISUAIS

INTRODUÇÃO

PARTE 1

PERCURSOS: ENTRE DESLOCAMENTOS, CIDADES E PAISAGENS	3
Os mapas: representações gráficas (entre céus e cidades)	4
A cidade (re)desenhada: espaços inventados	15
O andar e os mapas – visões a partir da história da arte	24
Para além das cidades: paisagens?	30

PARTE 2

SOBRE AS LETRAS (OU A ESCRITA E A IMAGEM)	40
Palavras perdidas: a letra como elemento de desconstrução	41
Ortogonais e aglomerações – estruturas de textos (letras) e cidades	48
As cidades e as letras – a escrita e a urbanização	53
Imagem e texto: letras e escrituras, o texto como imagem (ou pseudo-escritas)	59
Os livros e a escrita: relações entre imagem e texto na história da arte	66

PARTE 3

DESENHO E PENSAMENTO	80
Cartografias: imagens de percursos	81
A linha: entre escrituras e delineações	86
Idéia de desenho ou o desenho como pensamento	95
Pensamento Visual: o desenho e o processo de formação dos trabalhos	101

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CARTOGRAFIAS DO PROCESSO: FIM DE PERCURSO

108

I N T R O D U Ç Ã O

A experiência de viajar delinea relações específicas com lugares e espaços: o deslocamento ligado a um certo desenraizamento do mundo, a uma sensação de desorientação. A viagem é determinante no meu interesse pela cidade.

A sensação de desorientação levou-me a pensar nos mapas como representações gráficas de cidades. Estes desenhos que auxiliam na orientação e na compreensão de um determinado lugar compõem alguns de meus trabalhos. Se os deslocamentos levam a pensar nos mapas, é o andar que gera tal experiência, o andar como uma forma de habitar o mundo.

O deslocamento e a desorientação que ocorre na relação com a cidade está presente também na experiência com as letras. O texto desconstruído, ilegível, pode ser percebido como elemento gráfico, como desenho: texto visto sem ser lido, assim como o mapa pode ser visto sem oferecer orientação.

Por remeterem a desenho, mapas, cidades, letras e textos são recorrentes em minha produção artística, interessando-me sua natureza gráfica. Ao retomar elementos do meu processo de trabalho (referências, escolhas e intenções), abordo minha produção através de dois recortes: “Percursos: entre deslocamentos, cidades e paisagens” e “Sobre as Letras (ou a escrita e a imagem)”. Partindo do meu

trabalho em Poéticas Visuais procuro relações com a produção de outros artistas e com questões da arte contemporânea.

Se nas partes 1 e 2 da dissertação os temas abordados (como deslocamentos e cidades, imagem e texto) são desenvolvidos a partir da experiência primeira da formação dos trabalhos, na terceira parte do texto (“Desenho e Pensamento”) há um movimento de ampliação dessas questões para além das experimentações do processo de trabalho, numa tentativa de traçar características mais específicas deste.

Percebo que com frequência utilizo elementos de natureza gráfica que são apropriados do cotidiano. A partir daí, procuro compreender como a perda de referência (gerada pela desconstrução de elementos cotidianos) pode ser formadora de um pensamento visual. Se o desenho é uma questão persistente em meus trabalhos, interessa-me investigar de que forma ele determina ou é determinado pelo pensamento.

PARTE 1

PERCURSOS: ENTRE DESLOCAMENTOS, CIDADES E PAISAGENS

As cidades, até então, pareciam-me praticamente invisíveis. Estavam ali, mas no dia-a-dia passavam despercebidas. Foi viajando por um longo período que comecei a perceber as cidades como um todo em si mesmas, a cidade como uma complexa organização, as cidades como lugar de observação e também de atuação – seja ela a atuação mais ativa ou a mais sutil e (aparentemente) imperceptível.

De certo modo, todas as viagens fazem-nos refletir sobre nossas *casas* (sendo a cidade onde moramos esta *casa*), nosso lugar no mundo. Este texto é de alguma maneira dedicado às viagens, a todas elas, aos deslocamentos (mesmo os mais ínfimos), aos planos de viagem (mesmo aqueles que nunca se concretizam), dedicado ao percorrer o mundo – seja em sonhos ou de fato.

Comecei a pensar sobre as cidades durante o período em que morei em Barcelona. Estar em uma cidade até então desconhecida e começar a considerá-la como *casa*, mesmo quando ainda parecia-me completamente estranha, fez-me buscar referências que me auxiliassem a dar conta daquele lugar. Primeiro, repetia diariamente alguns percursos predeterminados, para aos poucos reconhecer como familiares aquelas ruas: perceber que já faziam parte de uma rotina, caminhos repetitivamente percorridos. Aos poucos, essas rotas foram se ampliando, abrangendo cada vez mais a cidade como um

todo. Nesse processo, o uso do mapa da cidade foi fundamental: um instrumento de visualização da cidade.

O processo de reconhecimento de um lugar determinado *a priori*, utilizando trajetos predeterminados ou previamente planejados através de mapas (as tentativas de reconhecimento e compreensão da cartografia das cidades), foi repetido e utilizado também em outras diversas viagens. O que antes era uma motivação de pensar e compreender *uma* cidade passou a ser um interesse mais amplo por todas as cidades, pela noção mesma de cidade, de mapa, de deslocamento, de viagem em si mesma. São questões que marcaram minha produção artística e abriram caminho para uma série de trabalhos relacionados ao tema.

OS MAPAS: REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS (ENTRE CÉU E CIDADES)

“(…) Maps, after all, are a form of graphic art, one which is particularly complex but inevitably carries with it a certain perspective on the world around us. Maps (...) convey information in visual form, just like other forms of visual art, but they do this in a particularly complex way.”¹

¹ “(…) Mapas, afinal, são uma forma de arte gráfica, cada qual é particularmente complexo mas inevitavelmente carrega em si uma certa perspectiva do mundo ao nosso redor. Mapas (...) convencionam informação em forma visual, justamente como outras formas de artes visuais, mas eles fazem isso de uma maneira particularmente complexa.” (tradução é minha). Peter Wollen, “Mapping: Situationists and/or Conceptualists” in: NEWMAN, Michael et BIRD (org.) **Rewriting Conceptual Art**, p.29.

“(…) La alianza de la ciudad y el concepto jamás los identifica, pero se vale de su progresiva simbiosis: planificar la ciudad es a la vez *pensar la pluralidad* misma de lo real y *dar efectividad* a este pensamiento de lo plural; es conocer y poder articular.”²

Os mapas são uma imagem, uma representação das cidades. Através deles, é possível ter uma visão geral e ampla de organismos complexos como o do espaço urbano. O mapa é sem dúvida uma visão parcial de um todo de maior complexidade, que pode ser abordado de inúmeras maneiras, através de diferentes campos de conhecimento e de diferentes pontos de vista. Ver a cidade através de mapas é ver a cidade desde uma visão de topo, uma vista aérea de característica essencialmente gráfica: uma convenção em forma de desenho. Os mapas são desenhos.

Justamente pela possibilidade de abordar a cidade³ a partir de uma representação gráfica (através da qual eu poderia ter uma noção um pouco mais objetiva da cidade em meio a tantas referências e complexidades) é que eu comecei a interessar-me pelos mapas como fonte de pesquisa em meu trabalho como artista. O mapa era um instrumento inseparável enquanto buscava compreender e apreender aquela cidade ainda desconhecida.

² “(…) A aliança da cidade e do conceito jamais os identifica, mas se vale de sua progressiva simbiose: planificar a cidade é ao mesmo tempo *pensar a pluralidade* mesma do real e *dar efetividade* a este pensamento do plural; é conhecer e poder articular.” (tradução é minha). Michel de Certeau, **La invención del cotidiano – 1. artes del hacer**, p.106.

³ Quando falo de cidades refiro-me a representações de cidades. A cidade a qual me refiro é uma cidade vista do alto, como uma planta baixa, onde os percursos realizados criam linhas invisíveis que desenharam sobre a cidade.

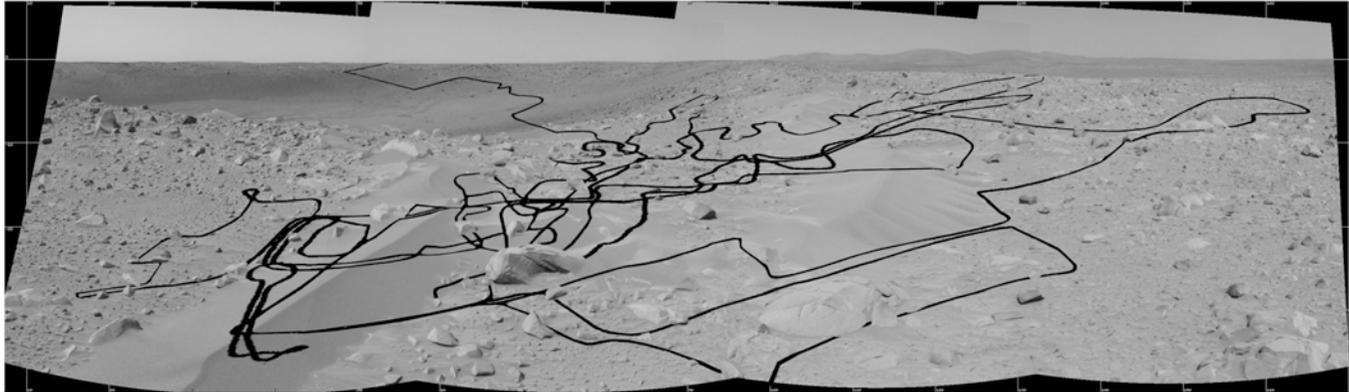
Contudo, enquanto havia essa sensação de incompreensão ou deslocamento em relação à organização urbana e à vida naquela cidade, meus interesses voltaram-se para o céu. Talvez a sensação de desorientação por estar neste outro lugar fizesse-me buscar uma solução bastante antiga entre os homens: olhar para o céu para buscar orientação⁴. Durante esse período, comecei a buscar mapas celestes, desenhos da posição das estrelas que são formados a cada momento, delineando períodos de tempo específicos. Buscava imagens do céu de cada mês, colecionava imagens da Lua em suas diferentes fases, totalizando uma espécie de retrato temporal de um período específico. Olhando para o céu, tem-se uma visão de pontos luminosos: estrelas, planetas, satélites. Vêm-se basicamente pontos. As constelações podem ser percebidas através de linhas imaginárias que ligariam pontos (estrelas), formando desenhos reconhecíveis (constelações). Uma visão do céu percebido como mapa, percebido como um possível desenho formado por pontos luminosos e linhas imaginárias. Mas, além de perceber o céu como uma possível cartografia, começo a também buscar uma visualização de outras imagens do céu.

Em meio a pesquisas entre céu e estrelas, encontrei fotografias da superfície do planeta Marte. Ao encontrar essas imagens, o que me chamou especial atenção foi a extrema semelhança com paisagens áridas da Terra. Marte parece um grande deserto rochoso, podendo ser confundido com paisagens já conhecidas. Desde então, coleciono tais imagens – pelo desconhecido que é ao mesmo tempo muito familiar: uma “paisagem comum” de um lugar que é, na realidade, totalmente estranho.

A estranheza quase familiar com as fotografias da superfície de Marte levou-me a pensar em trabalhos com intervenções nessas imagens. **Percursos em Marte** (2004) é constituído de uma fotografia em preto e branco tirada por robôs da NASA, onde sobreponho (digitalmente) uma série de linhas, de

⁴ Não se olha para o céu somente por orientação, pode ser também para desenvolver a imaginação.

trajetos. Esses desenhos são o resultado da sobreposição de três caminhos que realizei em três cidades distintas: em cada uma das cidades, uma rota foi realizada; logo, as três rotas foram justapostas e projetadas sobre a superfície de Marte, como se tivessem sido realizadas ali mesmo, naquele território⁵.



Percursos em Marte (2004). Fotografia. Dimensões: 40x110cm

Considero **Percursos em Marte** um trabalho importante em minha produção, pois a partir dele derivam trabalhos como **Projeto Invasões: Marte** (2005) e também **Cidades Apagadas** (2004).

A mesma ação de cruzamento que está presente em **Percursos em Marte**, aparece também em **Cidades Apagadas**. Neste, os mapas das mesmas três cidades (onde foram realizados os três percursos de **Percursos em Marte**) são sobrepostos até sua fusão, deixando-os ilegíveis cartograficamente. A intenção

⁵ Esta questão será desenvolvida na parte **A cidade (re)desenhada: espaços inventados**.

é manter um equilíbrio entre o apagamento quase total dos mapas e vestígios visíveis daquilo que forma os desenhos: os mapas (ver as margens do desenho de **Cidades Apagadas**: onde a sobreposição não foi total, partes de um dos mapas é ainda perceptível). **Cidades Apagadas** é mostrado em uma estrutura de acrílico disposta no chão, com uma iluminação por trás (um *backlight*) que realça os vestígios dessa sobreposição dos mapas, formando assim pontos luminosos que remetem a estrelas num céu noturno.



Cidades Apagadas (2004). Estrutura de acrílico, luzes e recorte em vinil adesivo. Dimensões: 100x138cm

Os pontos luminosos que aparecem em **Cidades Apagadas** levaram-me a trabalhar com a representação de estrelas. Nesse processo de olhar do alto para baixo (observando as cidades desde uma visão de topo através dos mapas) e do chão para o cima (olhando para o céu), foi pensado o trabalho **Fundo do Mundo** (2005). Neste, aproximei-me da idéia de marcação de tempo através do céu, de um mapa celeste. Em uma bolha (um semi-globo) de acrílico preto, foram feitos furos a partir do desenho das constelações do mês de outubro de 2005 (visto a partir do hemisfério Sul). A luz que está no interior da peça passa por esses furos, gerando pontos luminosos que remetem a estrelas.

A inversão da curvatura do céu é fundamental em **Fundo do Mundo**: fazer das estrelas pontos contidos nessa superfície côncava faz com que o universo pareça ter um limite, como se pudéssemos percorrer o mundo até o seu fim e ali encontrássemos “o fundo do mundo”, uma atmosfera sólida que conteria as estrelas ali concentradas. Uma visão cósmica fictícia.

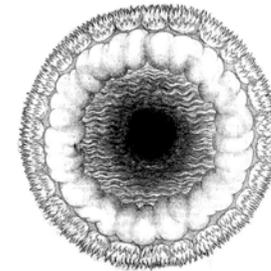


Fundo do Mundo (2005). Bolha de acrílico com furos e lâmpada. Dimensões: Ø 90cm

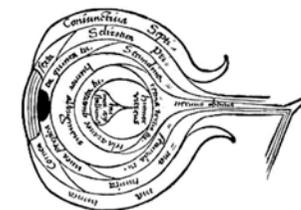
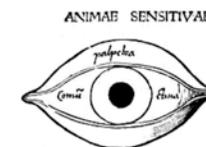
Os desenhos de Robert Fludd (séc. XVII) sobre a gênese do mundo são uma referência fundamental para pensar esse assunto. Dentro da forma de um círculo, sucedem todos os processos químicos de formação da Terra. As representações são abstratas, geralmente mantendo um núcleo central – o que remete à representação de um *olho*. O globo ocular (com um núcleo, várias camadas e linhas que desenham suas partes) formalmente tem uma estrutura de representação aproximada aos desenhos de Fludd, aos quais me refiro. Na Idade Média (séc. X e XI), acreditava-se que o olho estaria coberto por sete tecidos ou membranas que corresponderiam a sete esferas planetárias do macrocosmo. A concepção do universo como sendo composto por camadas (assim como o globo ocular o é) foi recorrente no Renascimento, como aparece nos modelos de mundos de G. Reisch, Nicolau Copérnico e Thomas Digges (no século XVI).

Meu interesse não é discutir as validades científicas, mas as representações das coisas do mundo. A proximidade das representações do cosmo, da gênese do planeta e do olho são relações visuais que servem como referência em minha produção. O trabalho **Visível** (2006) lida com essas aproximações.

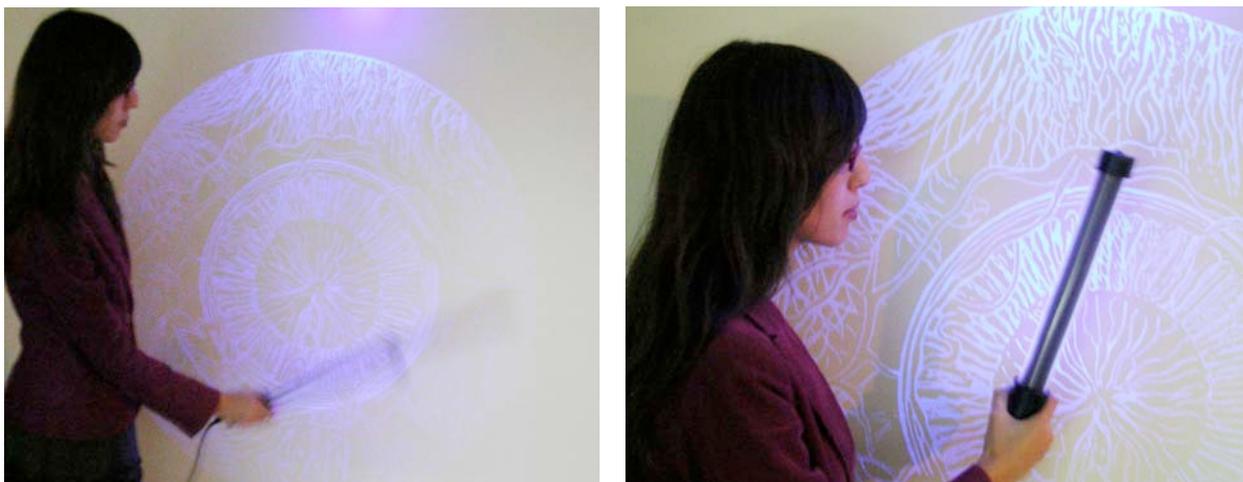
A representação de um olho, apropriada de um manual de anatomia humana, é desenhada diretamente na parede com tinta ultravioleta (só visível com luz negra). **Visível** é invisível sem a presença de luz negra. Ao mesmo tempo, representa o órgão da visão, que possibilita ver o visível. Os trabalhos **Fundo do Mundo** e **Visível** têm as mesmas dimensões e o mesmo formato circular. Esses dois trabalhos são preferencialmente apresentados juntos, possibilitando uma relação visual entre ambos (essa relação entre olho e universo não é explícita, consta como uma documentação da produção desses trabalhos).



“Gênese”, Robert Fludd (1617)



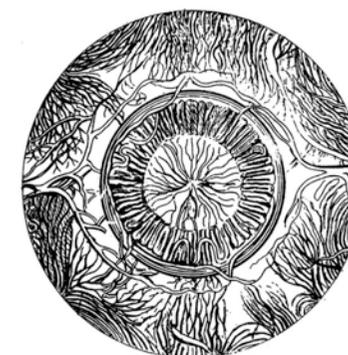
Olho recoberto de membranas que corresponderiam às sete esferas planetárias. Gregor Reisch (1512).



Visível (2006). Tinta ultravioleta e luz negra. Dimensões: \varnothing 90cm

É curioso que, ao abordar a desorientação, eu acabe buscando referências nos mapas das cidades e das estrelas. Olhando para o céu, entre o que vejo e imagino, entre o que é visível e o que não é a olho nu, penso na visão em si, no olho, no próprio mecanismo que faz possível a visão.

Posso falar da visão ótica (dos mecanismos do olho, por exemplo), mas há outras maneiras de ver e de pensar a visão. Vemos também com o que conhecemos, com o que projetamos sobre aquilo que vemos, vemos o que nos importa. Nenhum olhar é neutro, vão ou plenamente passivo. A visão dá-se também através do nosso conhecimento. Mas para ver, para haver uma aproximação a trabalhos de arte, acredito que se faça necessária uma visão mais “pura”, em toda a impossibilidade que isso possa significar. É



Desenho da anatomia de um olho

preciso um esforço para aproximar-se da visão do outro, especialmente dos trabalhos de outros artistas. Para mim, abordar a visão (ou mais especificamente o olho em si) é também trazer para o trabalho questões como essas.

Ao mesmo tempo, quando me refiro à visão em si mesma, no sentido tautológico, como diz Georges Didi-Hubermann, aproximo-me de um pensamento semelhante ao dos artistas minimalistas⁶. Há uma questão com a qual me identifico na proposição minimalista da “visão tautológica”: é o fato de esta valorizar a experiência com o trabalho de arte, de valorizar a percepção gerada a partir deste (sendo a presença do objeto de arte fundamental nessa experiência). A tautologia da visão, por mais radical que pareça, traz esse elemento de valorização da experiência com a arte – e é isto que me provoca especial interesse quando me refiro aos minimalistas ou quando resalto o valor da “visão” por ela mesma. De qualquer modo, tenho consciência da limitação dessa proposição (visão tautológica), pois é improvável que não utilizemos referências pessoais (conhecimentos anteriores, relações entre obras de artistas diferentes, interpretações) quando estamos diante de um trabalho de arte. Ainda assim, a radicalidade da proposta é pertinente por gerar uma valorização da experiência com o objeto artístico em si.



Modelo de universo de Nicolau Copérnico (1543)

⁶ A “visão tautológica” prega o ver somente o que se vê, em oposição à “visão da crença” (abordada em **O que vemos, o que nos olha**), com a qual não vemos apenas o que está diante dos nossos olhos, mas vemos com as referências, memórias, significados que projetamos sobre aquilo que estamos vendo. Por isso o título do livro de Didi-Hubermann propõe um duplo sentido: “o que vemos e o que nos interessa”.

A visão que relaciona céu e cidade está presente em “Cidades Invisíveis”, de Italo Calvino. Nesse livro, as cidades descritas nas narrações de Marco Polo para Kublai Khan são agrupadas em definições amplas como “as cidades e a memória”, “as cidades e o desejo”, por exemplo, assim como há a categoria “as cidades e o céu”. São narrações sobre cidades que teriam sido construídas ou que funcionariam seguindo as posições dos astros, cidades construídas à imagem e semelhança do céu.

A cidade de Eudóxia, segundo narra Marco Polo, teria um tapete com desenhos geométricos que aparentemente não guardaria nenhuma semelhança com tal cidade. Mas, detendo-se com atenção nesse mesmo tapete, seria possível perceber que “cada ponto do tapete corresponde a um ponto da cidade e que todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho, dispostas segundo as relações, as quais se evadem aos olhos distraídos pelo vaivém, pelos enxames, pela multidão”⁷. Ao perder-se em Eudóxia, bastaria olhar para o tapete para então reconhecer-se o caminho perdido em um dos fios. Ao final do relato, cogita-se a possibilidade de não ser o tapete a representação da cidade, mas da própria cidade ser um reflexo do que aconteceria no céu: pode-se chegar à conclusão de que “o verdadeiro mapa do universo seja a cidade de Eudóxia”⁸.

Esse tipo de relação traçada entre céu e cidade tem um caráter determinista, como se houvesse uma relação direta entre ambos – os céus determinando os acontecimentos que se desenrolarão nas cidades. A metáfora da cidade de Eudóxia é válida para pensar essa relação de semelhança traçada entre mundos tão distintos (céu e cidade). Eudóxia faz parecer concreta a necessidade de orientação que todos temos, a

⁷ Italo Calvino, **Cidades invisíveis**, p.91.

⁸ *Idem*, p.92.

necessidade de ter uma referência concreta que nos auxilie a encontrar nossos caminhos perdidos. Nessa espécie de fábula, o tapete que guarda em si o desenho de todas as ruas, de todas as construções da cidade, funciona como um mapa da cidade. O sentido de orientação, poderia-se dizer, “vem dos céus”, já que a cidade é uma espécie de céu em sua imagem e semelhança⁹.

O mapa da cidade é, então, um mapa do céu; o mapa do céu é refletido na construção de Eudóxia. Essa relação reafirma a própria idéia de mímese. Walter Benjamin aborda a faculdade mimética a partir da semelhança traçada, por exemplo, entre as estrelas com a vida de um recém-nascido, como ocorreria na astrologia¹⁰. Benjamin vai mais além, afirmando que essa situação de semelhança dá-se em um momento específico, num instante – quando coincide um nascimento com uma configuração específica do céu. Isto caracteriza outra particularidade: a percepção da esfera do semelhante “dá-se num relampejar”¹¹, sendo uma percepção específica, distinta de outras por ser efêmera, passageira. O exemplo da astrologia cruza a semelhança entre a configuração do céu com um fator determinante na vida de cada um (cada pessoa coincidiria, em seu nascimento, com um desenho que lhe atribuiria certas características). A astrologia é um exemplo específico de crença onde a semelhança (no sentido de *correspondência*) entre constelações e

⁹ Assim como o homem será considerado a imagem e semelhança de Deus em mitos bíblicos.

¹⁰ “(...) Se o gênio mimético foi verdadeiramente uma força determinante na vida dos Antigos, eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom, concebido sobretudo como um ajustamento perfeito à ordem cósmica.” Walter Benjamin, “A Doutrina das Semelhanças” in **Magia e técnica, arte e política**, p.110.

¹¹ *Idem, ibidem.*

humanos é levada ao máximo nível interpretativo (sendo esta a base de sua existência, fundamentando tal crença).

Segundo Benjamin, para além das semelhanças entre céu e homem, céu e cidade, mapa do céu e da cidade, há outro caso de semelhança extra-sensível muito presente em nosso cotidiano: a linguagem¹². Benjamin relaciona a linguagem e a faculdade mimética, sendo a linguagem uma representação elaborada a partir das semelhanças. É possível pensar que, quando relaciono em meus trabalhos elementos como a cidade e o céu, o olho e o mundo (sendo essas relações situações de um encontro de semelhanças), estou de alguma maneira lidando com elementos de linguagens, mesmo que em seu modo mais elementar.

A CIDADE (RE)DESENHADA: ESPAÇOS INVENTADOS

A partir do trabalho **Percursos em Marte**, a questão de criar desenhos sobre espaços existentes – e logo redesenhar espaços e lugares – tornou-se um dos focos de minhas pesquisas visuais. Não o desenho de qualquer imagem: mas o traçado de percursos já realizados, como ocorre em **Percursos em Marte**.

¹² “A alusão à astrologia poderia bastar para esclarecer o conceito de uma semelhança extra-sensível. Esse conceito é obviamente relativo. Ele deixa claro que nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano. Não obstante, possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível: é a linguagem.” *Idem, ibidem.*

A idéia de tornar os percursos realizados pela cidade *visíveis*, de fazê-los *desenhos*, tem a influência do pensamento de Michel de Certeau, quando o autor trata sobre o olhar a cidade do alto (quando se toma uma distância dos pedestres) e de baixo:

“Es abajo al contrario (*down*), a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, *Wandermänner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un ‘texto’ urbano que escriben sin poder leerlo. (...)”¹³

Percorrendo as cidades, traçamos linhas (de um texto urbano ilegível) que são invisíveis mas que, de algum modo, desenhavam os caminhos percorridos. Se na prática são linhas invisíveis, em meu trabalho em arte procuro uma maneira de visualizá-las e visibilizá-las. **Percursos em Marte** não deixa de ser uma resposta a essa questão.

Michel de Certeau fala que os percursos realizados pelas cidades (como os trajetos percorridos pelo caminhante) são, de certo modo, irreconstituíveis. Por mais que se reproduza essa “caligrafia urbana”, as leituras dos percursos sempre perdem o essencial: o ato mesmo de passar¹⁴. O autor trata ainda

¹³ “É abaixo ao contrário (*down*), a partir do ponto onde termina a visibilidade, onde vivem os praticantes comuns da cidade. Como forma elemental dessa experiência, são caminhantes, *Wandermänner*, cujos corpos obedecem aos traços grossos e aos mais finos [da caligrafia] de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder ler (...)” (tradução é minha). Michel de Certeau, *op. cit.*, p.105.

¹⁴ “Sin duda alguna, los procesos del caminante pueden registrarse en sus mapas urbanos para transcribir sus huellas (aquí pesadas, allá ligeras) y sus trayectorias (pasan por aquí pero no por allá). Pero estas sinuosidades en los trazos gruesos y en los más finos de su caligrafía remiten solamente, como palabras, a la ausencia de lo que ha pasado. Las lecturas de recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar. (...)” *Idem*, p.109.

da impossibilidade de reduzir esses percursos a “pegadas gráficas”, pois o andar é uma atividade complexa, com uma diversidade indefinida de operações¹⁵.

Ainda assim, reconstituo os caminhos que realizei em três cidades, reduzo-os a “pegadas gráficas”, reconstruo minha caligrafia urbana e a transporto para outro contexto. Se os vestígios de um caminhante são pegadas perdidas, qualquer relato (visual ou escrito) será incompleto, será um tanto invenção, outro tanto fato concreto. De Certeau traça uma relação entre ‘figuras verbais’ e ‘figuras caminhantes’, onde haveria, segundo ele, uma homologia entre ambas¹⁶. O andar seria uma espécie de escritura urbana, assim como as palavras formam textos verbais. Os percursos que reconstituo e que aparecem em **Percursos em Marte** são uma espécie de texto gráfico não-legível mas perfeitamente visível. São caminhos percorridos por cidades, redesenhados sobre mapas, projetados sobre outra superfície nunca antes pisada (Marte). Os percursos não são mapas, mas, assim como os mapas das cidades, são registros gráficos de um espaço. No caso dos percursos, são um registro do uso desse espaço.

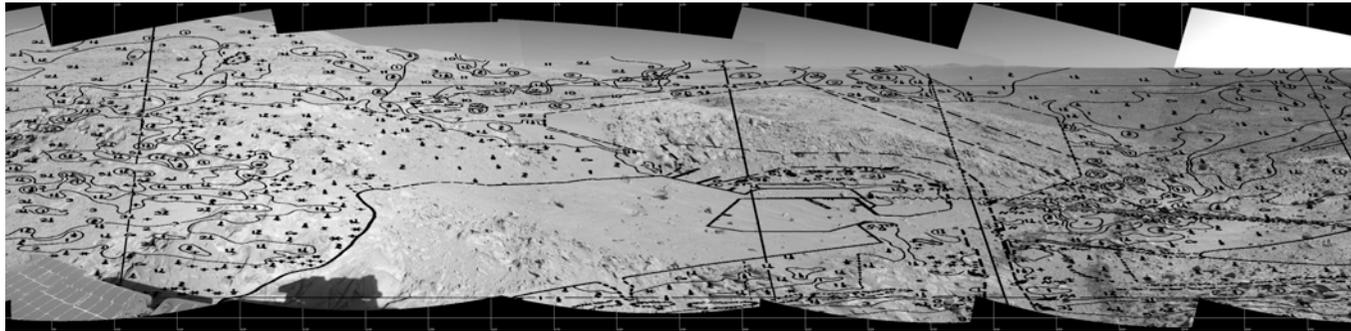
Após a realização de **Percursos em Marte**, a idéia de intervir em espaços (ainda que virtualmente) tornou-se uma questão relevante em meus trabalhos. Assim teve início o **Projeto Invasões: Marte**.

Em **Percursos em Marte**, a situação de estar diante de uma imagem que deveria parecer estranha e desconhecida mas com a qual acaba havendo uma identificação (uma certa familiaridade com esse

¹⁵ “(...) El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que ‘habla’. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciatoras. No se sabría pues reducir las a su huella gráfica.” *Idem*, p.112.

¹⁶ *Idem*, p.113.

lugar), interessa-me desenvolver visualmente. O **Projeto Invasões: Marte** é uma série de fotografias da superfície do planeta Marte onde realizo intervenções gráficas, sendo desde mapas projetados sobre tal superfície a placas de sinalização urbana que são registradas em diferentes cidades e então “transpostas” para Marte, simulando a presença destas naquele planeta.



Detalhe de **Mar em Marte** (2006). Fotografia. Dimensões: 30x300cm

Mar em Marte (2006) é um dos trabalhos que compõe o **Projeto Invasões: Marte**. Uma carta náutica de navegação marítima é redesenhada, de modo que são apagadas algumas informações fundamentais para a utilização do mapa. Essa carta náutica é disposta sobre a imagem da superfície de Marte, como se estivesse de fato sobre tal superfície. A situação criada não pretende parecer verídica (no sentido de fazer-nos acreditar que aquele mapa de fato está disposto em Marte). Contudo, a situação criada não deixa de fazer referência à possível existência de água nesse planeta, como se aquela superfície de aparência árida pudesse ter sido algum dia o fundo de um mar.



Marte Inundado (2006). Desenhos e fotografias. Dimensão total: 80x130cm

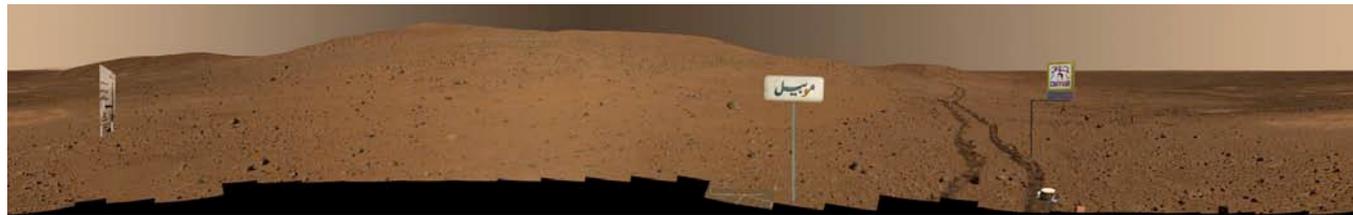
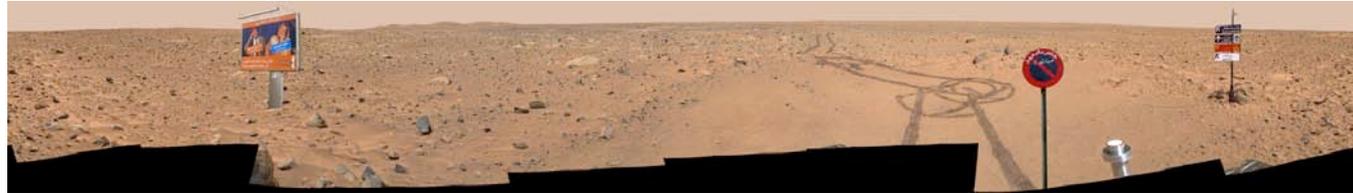
A suposição de que haveria água em Marte (que está posta em **Mar em Marte**), é levada mais adiante em **Marte Inundado** (2006). A situação apresenta-se de outra maneira, não mais como uma possibilidade de existência de água (de um mar, por exemplo), mas como um projeto para inundar Marte, de transpor um mar para Marte. O projeto consiste num estudo de cartas náuticas e da simulação de como ficaria a superfície de Marte após a realização dessa inundação – tudo fictício. As quatro imagens que compõem esse trabalho são dispostas em uma mesa, horizontalmente, reforçando o caráter de projeto, de estudo do trabalho. **Marte Inundado** e **Mar em Marte** são trabalhos que se relacionam (de um modo

fictício) com questões científicas, de investigações sobre Marte, a existência de água e as possibilidades de viver naquele planeta. Estas são algumas das questões do **Projeto Invasões: Marte**.

Ainda que as cidades sejam construídas de desejos e medos, assim como nos sonhos¹⁷, penso que no **Projeto Invasões: Marte**, nos devaneios sobre esse planeta (essa invasão fictícia), trata-se mais de formar uma cidade com elementos que dão sentido de orientação (como placas de sinalização, trânsito, publicidade) e que demarcam limites e territórios (como os mapas). Essas intervenções que faço não projetam desejos específicos de uma cidade idealizada e tampouco são temores projetados para aquele lugar desértico. O que há para ser sonhado (e, de fato, é por mim imaginado) é essa suposta invasão onde são levados elementos que fazem parte da vida nas cidades e que, deslocados desse meio, tornam-se totalmente inúteis e sem sentido. Nesse deslocamento, nesse processo de perda de sentidos, de signos deslocados, é onde está a minha atenção sobre este projeto. Há uma ligeira desconexão entre o conhecido e o desconhecido, entre sentidos de orientação e de completa desorientação, entre o familiar (a imagem da paisagem em si) e o antes nunca visto (saber que a paisagem é marciana). No entremeio desses opostos, entre uma coisa e outra, situam-se os trabalhos que compõem o **Projeto Invasões: Marte**. É um raciocínio que está ligado a uma sensação de desorientação, de estar em uma cidade desconhecida, ligado a um sentir-se perdido ao mesmo tempo que familiarizado com o lugar. Afinal, “viajando percebe-se que

¹⁷ Diz Marco Polo: “(...) Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (...).” Italo Calvino, *op.cit.*, p.44.

as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades”, diz Calvino através da fala de Marco Polo¹⁸.



Projeto Invasões: Intervenções I e II (2006). Fotografia. Dimensões: 40x300cm

Essas questões têm relação com o projeto **Espaços de Esquecimento** (ainda em desenvolvimento). Neste, o objetivo é registrar lugares abandonados em plena cidade, lugares “esquecidos” pela cidade, pela

¹⁸ “(...) - Parece que você conhece melhor as cidades por meio do atlas do que visitando-as pessoalmente – disse o imperador a Marco, fechando o livro de repente.

E Polo:

- Viajando percebe-se que as diferenças desaparecem: uma cidade vai se tornando parecida com todas as cidades, os lugares alternam formas ordens distâncias, uma poeira informe invade os continentes. O seu atlas mantém intatas as diferenças: a multiplicidade de qualidades que são como as letras dos nomes.” *Idem*, p.125.

ordenação da urbe, que por sua vez visa um aproveitamento de territórios, a cidade devendo ser produtiva¹⁹.

Encontro nas fotografias de Marte esse território “vazio”, passível de interferências. É como se eu pudesse criar um lugar fictício que funcionasse como um simulacro dos “espaços de esquecimento” que busco com os trabalhos.

Possivelmente o **Projeto Invasões: Marte** seja mesmo uma busca de sentido e conformidade da realidade em que vivemos. Sem idealizações e tampouco sem povoar com monstros ou eventos trágicos, o **Projeto Invasões: Marte** é uma possibilidade de representação de uma espécie de território de esquecimento. Através dessas invasões simuladas, a reflexão sobre as cidades mesmas é explicitada.

O grupo de artistas AES²⁰ trabalha com algumas questões que se relacionam intimamente com as que estou abordando a respeito de meus trabalhos em arte, em especial no trabalho deste grupo chamado “Islamic Projects”. Este é constituído de uma série fotografias (fotomontagens) nas quais são retratados lugares ou paisagens conhecidas, e ali “enxertados” elementos islâmicos como mesquitas, camelos, pessoas com *burka* e também elementos como carroças, tapetes, entre outros. O curioso é que o processo

¹⁹ **Espaços de Esquecimento** seriam espaços onde o fluxo, o movimento de idas e vindas e a utilização de espaços fica suspensa. É como se esse fluxo parasse em um vazio, em um tipo de espaço da cidade que já não é um lugar. O título é uma referência direta ao texto de Robert Smithson. “Para Smithson, ‘los monumentos, en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar del futuro’. En los espacios vacíos y olvidados por los propios habitantes, reconoce un *territorio del olvido* de lo más natural, un paisaje que asume los caracteres de una nueva naturaleza entrópica (...).” Francesco Careri, **Walkscapes – el andar como práctica estética**, p.170.

²⁰ AES é um grupo de artistas russos formado em 1987. Composto pelos artistas: Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky. Desde 1995, o grupo conta com a participação do fotógrafo Vladimir Fridkes, passando a chamar-se então de AES+F. Trabalham com fotografia, vídeo, desenho e pintura, geralmente criando montagens ou situações inusitadas.



“Guggenheim Museum” (acima) e “Berlin Reichstag” (abaixo). *Islamic Projects*, AES.

de percepção das fotografias dá-se primeiro através de um reconhecimento imediato da cena, da paisagem; logo percebe-se que há algo de diferente ou estranho na imagem. Então percebemos a inserção, o cruzamento das duas imagens – uma referente ao mundo islâmico e, outra, uma paisagem urbana ocidentalizada e conhecida. Mesmo que seja perceptível que ali há uma montagem fotográfica, ainda assim é perfeitamente crível o que vemos nessas fotografias.

Há aqui uma relação próxima com o **Projeto Invasões: Marte**. Essa fronteira entre o que pode parecer cotidiano, comum, regular e o que é estranho e improvável (mas não impossível), acredito que seja o foco central do trabalho **Projeto Invasões: Marte** e o ponto que o aproxima ao trabalho “Islamic Projects” do grupo AES. Uma das diferenças fundamentais é em relação à escolha das paisagens: enquanto o AES interfere na imagem de paisagens absolutamente conhecidas, escolho paisagens de um lugar pouco (ou quase nada) acessível. Parece haver intenções inversas: enquanto o “Islamic Projects” simula intervenções em lugares conhecidos, causando uma estranheza na situação apresentada na imagem, no **Projeto Invasões: Marte** as intervenções são dadas em imagens de lugares desérticos e praticamente inacessíveis. Em ambos, acredito que há o interesse em manter a percepção no limite da familiaridade e do desconhecido.

Questão semelhante aparece em meus trabalhos com letras. As letras são familiares, conhecidas, mas interessa-me fazê-las parecer estranhas, desconhecidas, como se fôssemos incapazes de lê-las como signos, mas somente capazes de vê-las como desenhos. Como se, ao desconstruir uma letra como um signo legível, tornando-a um *desenho*, o olhar pudesse oscilar entre uma coisa e outra, entre o

reconhecimento (letras que formam palavras) e a estranheza em relação ao signo gráfico (letras que formam desenhos, não palavras) ²¹.

O ANDAR E OS MAPAS – VISÕES A PARTIR DA HISTÓRIA DA ARTE

A cidade que abordo em meus trabalhos é uma cidade observada, vivida, experimentada, mapeada. Mas não é o campo de atuação ou de acontecimento próprio do trabalho. É antes uma cidade apropriada, e então trabalhada e pensada, do que um lugar onde ocorrem intervenções diretas.

Pensar as cidades através de mapas é recorrente tanto nos trabalhos dos situacionistas quanto dos artistas conceituais. O interesse por mapas não é apenas no sentido de uma forma de documentação, mas também como uma forma de desenho. Os mapas, diz Peter Woolen, são uma forma de arte gráfica, sendo particularmente complexa, mas que inevitavelmente carrega em si certa perspectiva do mundo ao nosso redor²².

As maneiras específicas de abordar os mapas entre os artistas do Situacionismo e da Arte Conceitual demonstram diferentes objetivos em suas propostas. Para os situacionistas, os mapas são na maior parte das vezes usados em contextos de crítica às formas de cidades planejadas do pós-guerra, onde havia a predominância de uma abordagem racionalista e funcionalista sobre a cidade (essa reação às

²¹ Questões que serão desenvolvidas na segunda parte da dissertação.

²² Peter Wollen, *op.cit.*, pp.29-30.

mudanças na cidade referia-se especialmente a Paris, cidade onde os artistas situacionistas moravam e que na época estava sofrendo uma modernização)²³.

Em “The Naked City” (1957), um dos trabalhos relacionados a mapas, Guy Debord, apresenta um contexto de crítica pessimista à sociedade da época, ao mesmo tempo que uma visão otimista de futuro utópico²⁴. Nesse mapa, os bairros são continentes à deriva em um espaço líquido²⁵. A cidade desenhada é como que formada por ilhas e com conexões entre as partes indicadas por setas:

“(…) La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras que son olvidadas, o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles. Parece como si la deriva haya empezado a crear en la ciudad unos vórtices afectivos, como si la generación constante de pasiones haya

²³ “(…) As I began to think about the specific differences between the kinds of maps and mapping used by the Situationists and those used by a wide range of Conceptualist artists, it became clear to me that these differences were directly related to their differing goals. In the case of the Situationists, maps were overwhelmingly used in the context of their critique of post-war forms of city planning, predominantly rationalist and functionalist in their approach, dividing the city into functional zones and demolishing whole neighbourhoods in order to construct ‘modernized’ but socially and psychologically destructive new traffic systems.” *Idem*, p.30.

²⁴ “What emerges from a consideration of these maps is that they were presented in a double context – that of a pessimistic critique of contemporary society, combining defiance with elegy, and, at the same time, that of an optimistic utopian futurology, combining a basically Hegelian teleology with a resolutely buoyant utopianism. This strange manic-depressive timbre of Situationist thinking, always passionate, but veering between highs and lows, effected Situationist cartography as well. (…)” *Idem*, pp.35-36.

²⁵ Francesco Careri, *op.cit.*, p.106.

permitido que los continentes assuman una autonomía magnética propia, y que hayan emprendido por sí mismos su propia deriva a través de un espacio líquido.”²⁶

O primeiro mapa psicogeográfico²⁷ situacionista é “Guide Psychogéographique de Paris”, de Guy Debord. Esse mapa foi pensado como um mapa turístico, a ser distribuído como tal. O mapa não traz sentido de orientação, mas convida a perder-se pela cidade. A idéia é que a cidade deve ser experimentada subjetivamente²⁸. É um mapa que convida à experiência da *deriva* situacionista.

Por trás das proposições dos situacionistas, há uma postura contrária ao trabalho, ao sistema produtivo. A aversão ao trabalho demonstra uma negação ao lazer consumista: ao mesmo tempo em que a sociedade produtiva exige cada vez mais dedicação ao trabalho, o lazer se torna cada vez mais alienado, mais consumista. Os situacionistas pretendiam romper com essa lógica e propor o tempo livre como um

²⁶ “(...) A cidade forma uma paisagem psíquica construída mediante vazios: há partes inteiras que são esquecidas, ou deliberadamente eliminadas, com o fim de construir no vazio infinitas cidades possíveis. É como se a deriva tivesse começado a criar na cidade uns vértices afetivos, como se a geração constante de paixões tivesse permitido que os continentes assumissem uma autonomia magnética própria, e que tivessem empreendido por si mesmos sua própria deriva através de um espaço líquido.” (tradução é minha). *Idem, ibidem*.

²⁷ A *psicogeografia* refere-se ao estudo de efeitos específicos do meio-ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, nas emoções ou comportamentos dos indivíduos. A *deriva* refere-se a uma técnica experimental de ‘passagem do transeunte por variados ambientes’, um tipo de andar distraído, ao acaso, de área em área, à espera de encontrar interlocutores ou provocar encontros. Em ambos exemplos, o andar é o fundamento central, seja visando a *psicogeografia* ou a *deriva*. O que me interessa especialmente nas duas propostas é o deslocamento distraído pela cidade de modo a estar aberto ao acaso, às relações que podem se dar ao longo do percurso, da relação com o meio ou relações interpessoais. Situo a experiência com tais deslocamento dentro de um momento anterior ao meu trabalho, não como o trabalho em si.

²⁸ Francesco Careri, *op.cit.*, p.104.



“The Naked City”, Guy Debord (1957)



“Guide Psychogéographique de Paris”, Guy Debord (1957)

tempo de jogo, lúdico, contrário a uma sociedade de consumo²⁹. O andar como uma prática artística é, em última análise, um apelo ao ócio e à criação. A partir daí, deriva uma relação específica com a cidade (o homem sedentário) em oposição à vida no campo (historicamente, o homem nômade, o pastor, o errante). Essa diferenciação será notável também na relação marcada dos artistas em relação à cidade, ao andar – e, por consequência, também na relação com os mapas.

Os mapas são utilizados pelos artistas conceituais desde o início do “movimento”³⁰, em 1968. A relação da Arte Conceitual com o andar e com os mapas difere das proposições dos dadaístas, dos surrealistas ou dos situacionistas. Talvez a maior diferença seja mesmo a heterogeneidade de propostas, longe de uma proposta homogênea de um grupo de artistas (como ocorria nas vanguardas modernistas).

A idéia de desenhar as cidades e de desenhar sobre estas, está presente, de certo modo, desde a origem mesma das cidades. Michel de Certeau abordará a questão do ponto de vista dos percursos realizados pela cidade, que criariam “linhas invisíveis”, pegadas irreconstituíveis. A cidade, de um modo ou de outro, é um espaço de ações, de delimitações³¹, também de traçados, de desenho de linhas (linhas

²⁹ *Idem*, p.110.

³⁰ Considero que a maior relevância dos artistas conceituais não é como um movimento, mas como uma forma de pensar a arte e suas produções artísticas. Tratar a arte conceitual como um movimento artístico reduz enormemente o interesse pelos trabalhos desses artistas. Aqui, cito a arte conceitual como movimento para datar o início de uma outra abordagem artística.

³¹ Quando são fundadas as cidades, o errar, que então era sinônimo de andar, passa a ter sentido de erro, de equívoco. Ao mesmo tempo, fundar uma cidade subentende uma ação de *delimitação*, com a construção de uma muralha ou de um limite traçado com um arado como faz Rômulo na fundação da cidade de Roma. E Manuel Delgado em “La no-ciudad como ciudad absoluta” cita Fustel de Coulanges (em “La Ciudad Antigua”), dizendo: “La ciudad es lo que, a la manera como conocemos la fundación de Roma por Rómulo, empieza siendo un

visíveis, como nos mapas das cidades que representam as formas das suas ruas, ou invisíveis, como quando percorremos as cidades).

O andar, em sua origem, é uma ação simbólica que permite ao homem habitar o mundo³². Com o andar, o espaço é mapeado, percorrido, habitado. Mas o ato de andar, em sua origem, estaria associado tanto à criação artística quanto a um certo rechaço ao trabalho, diz Careri³³. Essas características presentes nos situacionistas já eram anteriormente uma questão para os dadaístas e os surrealistas.

O ato de caminhar é uma espécie de anti-arte, uma negação dos espaços de arte³⁴. Os dadaístas instituem a “visita” como um instrumento de ação e superação de uma arte que já lhes parecia ultrapassada. Essas “visitas” são organizadas como incursões a lugares banais da cidade, ações que têm lugar na Paris da década de 20.

agujero – *el mundus* – en el que los futuros habitantes, que han decidido dejar de desplazarse de un sitio a otro, entierran el polvo que han traído consigo desde sus respectivos orígenes. A su alrededor, Rómulo traza con un arado de bronce, arrastrado por un buey y una vaca blancos, los límites que separan la ciudad de ese todo lo otro en que se reúnen el campo, las demás ciudades, pero también la inestabilidad y la oscilación que se había decidido abandonar. Desde entonces, *errar* no en vano va ser al mismo tiempo *vagar* y *equivocarse*. A partir de ese momento, el lenguaje nos va obligar a que proclamemos que todo errar es un error.” Manuel Delgado, “La no-ciudad como ciudad absoluta” in **La Arquitectura de la no-ciudad**, p.130.

³² “La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo (...).” Francesco Careri, *op.cit.*, p.20.

³³ *Idem*, p.33.

³⁴ *Idem*, p.22.

Antes do Dada, a atividade artística que se realizava nas ruas era de ornamentação (incluindo objetos, esculturas no espaço público, por exemplo). Os dadaístas não intervêm nos lugares deixando objetos, mas apenas levando um grupo de pessoas a determinados lugares. A relação artística dos dadaístas com a cidade é marcada por essa ação que termina em si mesma, que leva a pensar em lugares da cidade que também não têm razão para existir (espaços banais ou inúteis)³⁵. O niilismo das propostas dadaístas marca também a maneira como os artistas Dada “apropriam-se” da cidade: criando uma espécie de *ready-made* urbano.

Se para os dadaístas as propostas de “visitas” (*propostas*, porque de fato só aconteceu uma “visita”) ocorriam no território da cidade, para os surrealistas o andar estava relacionado à idéia de “deambulação”. Essas caminhadas aconteciam em lugares não-urbanos, como o campo, bosques, e tinham como objetivo o *perder-se*. Através da desorientação, ocorreria uma aproximação do inconsciente, no sentido que a desorientação provocaria um estado de *apreensão* num duplo sentido: de sentir medo e de apreender algo³⁶. Sem qualquer objetivo que os aproximasse de uma realidade concreta, era uma exploração da vida inconsciente e da vida dos sonhos³⁷ – tanto que a expressão *surrealismo* será cunhada

³⁵ *Idem*, pp.78-79.

³⁶ *Idem*, pp.81-83.

³⁷ “(...) El surrealismo, aunque tal vez no comprendiese su alcance en tanto que forma estética, utilizaba el andar – el acto más natural y cotidiano de la conducta humana –, como um medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales.” *Idem*, pp.88-90.

por Breton após a primeira “deambulação”, quando este escreve o Primeiro Manifesto do Surrealismo, em 1924.

A experiência com a cidade é, para mim, marcante. Vejo o andar na cidade como uma experiência semelhante a percorrer um texto que não consigo ler, texto ilegível para quem o percorre mas ainda assim presente na estrutura complexa da cidade. Tal “texto” só é legível, de certo modo, através de mapas – daí o interesse pela cartografia.

O andar é relevante porque com ele é possível “desenhar” pela cidade e desenhar sobre mapas. Quando revento a situação de caminhar pela cidade na ação de desenhar sobre mapas estou tornando gráfica uma experiência que é de outra natureza. O andar interessa-me na medida em que provoca outras relações com a cidade, outras percepções sobre mapas, outras possibilidades de desenhar e mesmo de pensar.

PARA ALÉM DAS CIDADES: PAISAGENS?

“Caminar (...) viene a ser como hablar, emitir un relato, hacer proposiciones en forma de deportaciones o éxodos, de caminos y desplazamientos. Caminar (...) es también *pensar*, hasta el punto de que todo viandante es en cierta manera una especie de filósofo, abstraído

en su pensamiento, que (...) convierte su itinerario en su gabinete de trabajo, su mesa de despacho, su taller o laboratorio, el artefacto que le permite trabajar (...).”³⁸

O andar possibilita uma visão e uma vivência dos lugares de maneira totalmente distinta de observá-la à distância, do ponto de vista do alto. As cidades vistas a partir de deslocamentos, de caminhos percorridos, a cidade vivida, habitada. O caminhar tem relação com o pensar, com o falar, na medida em que transcorrem no tempo³⁹ (seria uma espécie de linguagem?).

O sujeito que vaga sem rumo determinado pela cidade moderna, que busca as ruas para estar em meio à multidão, que entre vitrines, lojas e iluminação artificial encontra o espaço perfeito para sua atividade. O *flâneur* é uma figura descrita por Baudelaire (e depois abordado por Walter Benjamin) que representa o homem da modernidade. Não é um artista, mas tem características próximas aos interesses dos artistas que tinham o andar como impulso de suas criações artísticas.

O *flâneur* vê a cidade como uma paisagem, diz Benjamin⁴⁰. A experiência do *flâneur* nas cidades estaria relacionada à banalização do espaço, onde tudo seria percebido simultaneamente. É, para a época,

³⁸ “Caminhar (...) vem a ser como falar, emitir um relato, fazer proposições em forma de deportações ou êxodos, de caminhos e deslocamentos. Caminhar (...) é também *pensar*, até o ponto que todo o pedestre é de alguma maneira uma espécie de filósofo, abstraído em seu pensamento, que (...) converte seu itinerário em seu gabinete de trabalho, sua mesa de escritório, seu ateliê ou laboratório, o artefato que lhe permite trabalhar (...).” (tradução é minha). Manuel Delgado, *op.cit.*, p.138.

³⁹ *Idem*, p.139.

⁴⁰ Walter Benjamin, “O Flâneur” in **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**, p.186.

uma nova visão de paisagem, agora uma paisagem urbana, já não romântica: a cidade é o lugar ideal da *flânerie*, uma maneira de habitar suas ruas.

O *flâneur* vaga pelas cidades, seu interesse é o universo urbano, assim como para os dadaístas e situacionistas. Contudo, com Robert Smithson é estabelecida uma outra relação com a cidade:

“(...) Smithson no huye de las contradicciones de la ciudad contemporánea, sino que se introduce a pie de ellas, con una condición existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados.”

41

Em “A tour of the monuments of Passaic” (1967) Smithson percorre um lugar aparentemente sem nenhum interesse, as zonas marginais de Passaic, em Nova Jersey. Define sua viagem como uma “odisséia suburbana”, uma epopéia pseudoturística por “monumentos” que não estão construídos para durar, mas contra a duração: “En lugar de hacer que recordemos el pasado como lo hacen los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacer que olvidemos el futuro”⁴². Este lugar parece-lhe um “panorama

⁴¹ “(...) Smithson não foge das contradições da cidade contemporânea, mas se introduz ao pé delas, com uma condição existencial a meio caminho entre a do caçador paleolítico e a do arqueólogo de futuros abandonados.” (tradução é minha). Robert Smithson, “Un recorrido por los monumentos de Passaic” in **Paisaje entrópico**, p.76.

⁴² “No lugar de fazer com que recordemos o passado como fazem manumentos antigos, os novos monumentos parecem fazer com que esqueçamos o futuro.” (tradução é minha). Robert Smithson, “La entropía y los nuevos monumentos” in **Paisaje entrópico**, p.65.



Imagens de “A tour of the monuments of Passaic”, Robert Smithson (1967)

zero", onde existiriam ruínas ao contrário, onde toda construção já cresceria ruína⁴³. Passaic é ainda um ambiente urbano mas remete mais ao vazio, ao abandono, a um lugar esquecido.

Smithson observa em Passaic algo similar ao que Benjamin havia observado nas “passagens”: o novo se fundia com o antigo, ambos estavam presentes ao mesmo tempo, observa o novo já como algo antigo (em ruínas), um fracasso do desenvolvimento. Para Benjamin, a modernidade não implicava evolução, seria antes um processo de construção e desconstrução, evolução e involução constantes.

Um ano antes de “A tour of the monuments of Passaic”, Tony Smith faz um passeio de carro por uma estrada inacabada e escreve um texto relatando sua experiência que será marcante também para Smithson. A experimentação física e conceitual com a estrada negra que se estendia pela paisagem e os elementos urbanos que a rodeavam é fundamental para Smith, não interessando nenhuma elaboração posterior dessa vivência. Robert Smithson chega a comparar aquele “pavimento escuro” com uma “longa frase”, e as coisas percebidas ao longo do mesmo como “sinais de pontuação”, referindo-se a interrupções.

Para os artistas da *Land Art*⁴⁴, os espaços vão mais além da espacialidade da cidade, propondo por oposição uma reflexão sobre o espaço urbano e a paisagem. Em “A line made by walk” (1967) de Richard Long, o andar produz o trabalho, desenhando uma linha reta com o caminhar sobre a grama. Também em

⁴³ Idem, p.76.

⁴⁴ Penso os trabalhos da *Land Art* como muito próximos a desenhos no espaço, como afirma F. C. Flórez: “Suele plantearse la cuestión del land-art genéricamente como parte del problema del cuestionamiento de lo escultórico, de su desbordarse hacia nuevas situaciones, sin embargo, podría sostenerse que la lógica de estas obras es más bien la del dibujo (...).” Fernando Castro Flórez, “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido” in *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, p.554.



“A line made by walk”,
Richard Long (1967)

seus outros trabalhos onde são desenhadas linhas retas sobre a paisagem, sobre uma natureza que é de outra ordem, encontro referência à idéia de grade⁴⁵. Há uma idéia de imposição de um pensamento racional, euclidiano, sobre a natureza.

No trabalho **Ao Infinito** (2006), uma seqüência de linhas verticais formam uma espécie de retícula que sobreponho a fotografias de paisagens, sendo impressas com serigrafia sobre as fotografias. As imagens fotográficas são de paisagens no Marrocos, algumas nas montanhas do Grande Atlas e outras no início do deserto. O cruzamento dessas imagens interessa-me por provocarem percepções distintas: a retícula em serigrafia mantém a imagem plana (reafirmando sua planaridade), enquanto as paisagens convidam a “entrar” na imagem, a vê-la como uma “janela” que se abre para a paisagem. O foco está justo nesse contraste entre ambas as maneiras de perceber a fotografia (ou a imagem bidimensional em geral). De qualquer modo, é possível tanto visualizar toda a imagem fotográfica quanto ver essa retícula sobre a paisagem.

Diferente do trabalho de Richard Long, que interfere diretamente na paisagem, no trabalho **Ao Infinito** as relações se dão em termos de imagem: se no trabalho de Long a fotografia é um registro da ação que vem a ser o trabalho, em **Ao Infinito** é a interferência na própria imagem fotográfica que forma o trabalho. Ainda assim, a imposição de uma lógica euclidiana (racional, geometrizada) sobre a natureza (ou a representação desta) aparece em ambos os casos – mesmo que sob abordagens e concepções distintas.

⁴⁵ Como será abordado nos mapas das cidades e na ordenação da escrita.



Ao infinito (2006). Fotografia e serigrafia. Dimensões: 45x60cm

Uma idéia de infinito permeia esta série de fotografias. A concepção de infinito, para os gregos, foi encorajada pela contemplação de vasto alcance da nossa visão ocular⁴⁶. Para mim, a fotografia de lugares amplos, que permitem ver vários planos da paisagem, remetem também a uma idéia de infinito, como um espaço que se estende para além de onde nossos olhos podem ver. Ao mesmo tempo, são sobrepostos às paisagens traços verticais que formam uma estrutura que parece estender-se pela planaridade da superfície da fotografia. Este contraste é que busco explorar nesses trabalhos.

⁴⁶ Martin Jay, *Downcast eyes – the denigration of vision in twentieth-century french thought*, p.25.

Em **Arquiteturas do ar (céu renascentista)** (2006), há uma relação antagônica entre a imagem fotográfica e a imagem que é sobreposta àquela. São fotografias de céus com nuvens, de diferentes cores e formatos; o céu como paisagem, sem referências concretas além de algumas nuvens. Nessas imagens são sobrepostos desenhos de perspectivas, apropriados de livros didáticos de geometria descritiva, sendo dispostos sobre as fotos de nuvens. O interesse está no contraste entre a forma etérea das nuvens e das linhas geométricas dos esquemas de perspectivas lineares, entre a condição evanescente das nuvens e da formalização de um pensamento visual racional de domínio do espaço (as perspectivas).



Arquiteturas do Ar (céu renascentista) (2006). Fotografia em metacrilato. Dimensões: 60x60cm e 60x70cm

Arquiteturas do ar (céu renascentista) é ainda uma espécie de homenagem aos céus das pinturas renascentistas. Além das pinturas de céus, também a perspectiva é uma referência ao Renascimento. Como

foi criada nesse período histórico, a perspectiva representa também um tipo de pensamento em relação ao estar-no-mundo. No céu preenchido por nuvens (sem a representação de um horizonte), a ilusão de infinitude é estabelecida com a perspectiva aérea.

A nuvem, segundo Cesare Ripa, indicaria os limites da representação e do representável⁴⁷. Hubert Damisch afirma que, através da nuvem, teríamos acesso ao terreno do que é visualmente representável (o divino, o desconhecido, o informe)⁴⁸. Rosalind Krauss diz que, se o *arquitetural* simboliza o alcance do conhecimento, a *nuvem* operaria como ausência no centro desse conhecimento⁴⁹.

A idéia de paisagem insere-se nos trabalhos através do interesse pelos percursos, pelo andar, pelos lugares percorridos.

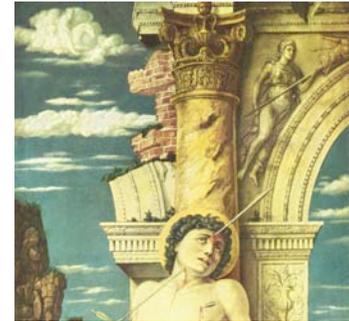
“(…) al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los *objetos colocados en él*. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio.”⁵⁰

⁴⁷ Ernst van Alphen, **Art in mind – how contemporary images shape thought**, p.6.

⁴⁸ *Idem*, p.8.

⁴⁹ Rosalind Krauss citada em Ernst van Alphen, *op.cit.*, p.8.

⁵⁰ “(…) ao modificar os significados do espaço atravessado, o percurso converteu-se na primeira ação estética que penetrou nos territórios do caos, construindo uma ordem nova sobre cujas bases se desenvolveu a arquitetura dos *objetos colocados nele*. Andar é uma arte que contém



“São Sebastião”, Andrea Mantegna (1455-60)



“Baco e Ariadna”, Tiziano (1523)

A paisagem está também presente no **Projeto Invasões: Marte**, onde os lugares são “apropriados” mas não percorridos de fato: simulações de percursos, de interferências, de apropriações. Em **Ao Infinito**, a paisagem é um convite para perceber a extensão do seu horizonte (a representação da sua profundidade) enquanto, ao mesmo tempo, tem uma “interferência” (as linhas em serigrafia) que mantém a relação com a imagem fotográfica em sua superfície. Em meus trabalhos, as cidades ou a paisagem não são lugares a serem habitados, são antes espaços onde atuo com interferências, sobreposições, cruzamentos.

O andar fundamenta uma experiência que é essencial para o desencadeamento de trabalhos e posteriores reflexões em minha produção. Está relacionado com o sentido de desorientação e o viajar. Os percursos e o andar marcam a experiência com o espaço, com os lugares, com os deslocamentos. Deslocamento implica também esquecimento; esquecimento tem relação com a idéia de desenraizamento do mundo, de não sentir-se pertencendo a lugar nenhum – ainda que habitando lugares.

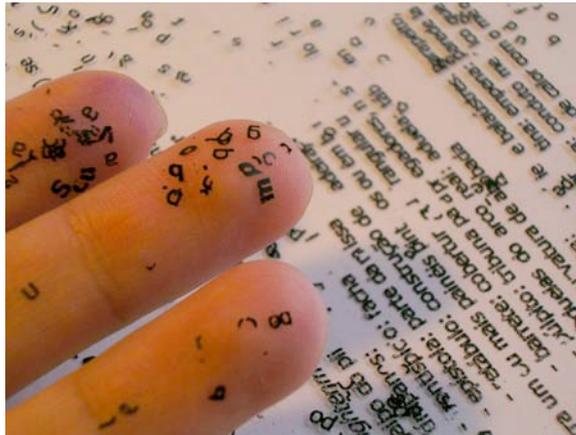
A cidade abordada através de sua natureza gráfica é um foco relevante em meus trabalhos em artes visuais. É uma maneira de dar conta de um tema vasto (a cidade) que não esgota todas as possibilidades sobre o assunto e tampouco tem essa intenção. Pensar a cidade através do viés de *desenho* abre caminho para outras reflexões, como a cidade e a escrita, a escrita e o desenho, a imagem e o texto.

em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir deste simples ato desenvolveram-se as mais importantes relações que o homem tem estabelecido com o território.” (tradução é minha). Francesco Careri, *op.cit.*, p.20.

PARTE 2

SOBRE AS LETRAS (OU A ESCRITA E A IMAGEM)

As letras de um texto descolando da própria folha impressa. Era como se as letras tivessem vida própria, como se pudessem sair do papel e tornarem-se autônomas em relação ao texto. Foram caindo uma a uma. Ocorreu durante a apresentação de uma pesquisa, onde utilizava lâminas de retroprojeter: as letras da transparência começaram a cair, descolar, escorrendo pela folha impressa. Essa imagem das letras que se soltavam do papel e aos poucos se aglomeravam de forma aleatória foi marcante para a minha percepção da letra como forma gráfica.



Sem título (letras caindo) (2006), fotografias de letras caindo de transparência. Dimensões: 50x40cm

Esse fato delineou meu interesse pelas letras como elementos gráficos, como desenhos. Ver palavras escritas e não compreender de imediato o que está ali escrito. Ver um texto escrito e observar sua forma como um desenho, como um elemento gráfico. Ver sem compreender, ver sem ler, ver além ou aquém do significado implícito no texto.

PALAVRAS PERDIDAS: A LETRA COMO ELEMENTO DE DESCONSTRUÇÃO

Os primeiros trabalhos onde utilizei letras tinham uma abordagem voltada para a desconstrução da letra como signo gráfico. Pensava nas letras não como formadoras de palavras, mas como elementos isolados de seu contexto usual, como uma espécie de “desenhos prontos” que eu poderia encontrar em diferentes formas e meios. Comecei a colecionar todas as letras que encontrava – letras de borracha, letras de metal (de luminosos), as *letraset*, as letras em *stencil* (apenas posteriormente as tipografias do computador foram incluídas nos trabalhos).

O trabalho **Caça-Nada** (2000) foi um dos primeiros onde utilizei letras como elemento central. O que chamou minha atenção nos caça-palavras originais foi menos as palavras que poderiam ser encontradas e mais as letras avulsas que mudavam de disposição. Dispostas em linhas verticais e horizontais as letras formavam, inicialmente, uma estrutura ortogonal. Os materiais utilizados foram letras de borracha congeladas separadamente em cerca de cem blocos de gelo, sendo agrupadas para compor o



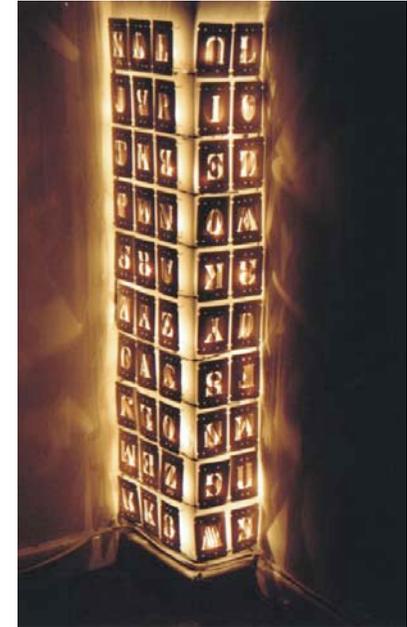
Caça-nada (2000), gelo e letras de borracha. Dimensões: 55x85cm

“caça-palavras” em uma espécie de piscina. A medida em que o gelo derretia, as letras de borracha começavam a boiar na água e a disposição inicial das letras se perdia, dando lugar a uma formação aleatória.

Palavras Perdidas (2000-2001) é um dos trabalhos onde há a desconstrução deliberada da palavra. São letras em *stencil* de plástico translúcido que são sobrepostas e dispostas em pequenos cubos com lâmpadas dentro. Queria deixar explícita a desconstrução das palavras ao usar letras sobrepostas que fossem ilegíveis – mas que formassem imagens, desenhos. Este trabalho teve um desdobramento em **Sem título (Letras em Coluna)** (2001). As letras em *stencil* (branco e translúcido) são sobrepostas e dispostas em uma coluna no canto de uma sala. A visualização dessa sobreposição ocorre apenas porque são diretamente iluminadas por trás, assim como em **Palavras Perdidas**.

A organização dessas letras sobrepostas em linhas ortogonais é dada desta maneira porque a impressão que eu queria era a de que todos elementos tivessem a mesma relevância no trabalho, dando ênfase para a sobreposição que era explicitada com a presença da luz.

A luz era usada para revelar a imagem. Penso que a experiência que na época eu tinha no laboratório de fotografia foi decisiva nessas escolhas. A experiência de ver surgir a imagem no papel fotográfico dentro da bacia do revelador é marcante. É o surgimento da imagem. Algo muda na percepção das imagens quando se acompanha o processo não apenas de construção mas também o processo de “aparição” da imagem. O laboratório fotográfico é marcante tanto nesse processo de “revelação” de imagem quanto também na projeção da imagem que depois se fixará. A “aparição” da imagem com a luz, a luz que projeta a imagem, a imagem feita com a captação da luz (a fotografia no negativo) ⁵¹.



Sem título (letras em coluna) (2001).
Letras em *stencil* e lâmpadas.
Dimensões: ~ 90x35cm

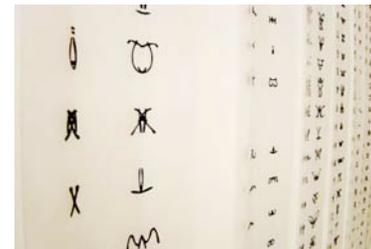
⁵¹ Tais elementos serão importantes para outros trabalhos, como **Carbono-14** (que será abordado posteriormente).

A sobreposição que torna as letras desenhos não legíveis como letras em si em **Palavras Perdidas** e **Letras em Coluna**, toma outra forma a partir de **Alfabetos** (2002). Nesse trabalho, as letras utilizadas também já existem, mas são tipografias digitais. A idéia era desconstruir a forma da letra e ao mesmo tempo mantê-la reconhecível como tal. A “desconstrução” das letras é dada a partir do espelhamento das letras e de sobreposições destas sobre elas mesmas. Era importante que a partir desses procedimentos as letras deixassem de ser legíveis para serem percebidas como desenhos, uma desconstrução de um código gráfico conhecido. A disposição dos desenhos criados a partir de cada letra dava-se em linhas horizontais e verticais, de modo a criar uma “malha” em cada folha de desenho (em cada folha constava um alfabeto inteiro desconstruído). O desenho final contava com trinta desenhos, de modo a criar uma outra estrutura ortogonal a partir da montagem destes na parede.

Coletas Caligráficas (2003) é decorrente de **Alfabetos**. Buscava outras letras que não fossem as tipografias prontas do computador, mas que também fossem encontradas, “coletadas”. Havia ainda a idéia de que todos quando escrevem à mão (manuscovem) estão, de alguma forma, desenhando. Através de formulários criados para tal finalidade, as pessoas eram convidadas a preencher com sua escrita em letras minúsculas e maiúsculas. A partir dessa coleta, foi construído **Coletas Caligráficas**. O procedimento de construção era como em **Alfabetos**, feito com o espelhamento e sobreposição de cada letra. É um trabalho que pode ter uma continuidade ilimitada à medida em que forem sendo coletadas outras escritas.



Alfabetos (2002). Impressão sobre papel vegetal. Dimensões: 300x400cm



Coletas Caligráficas (2003). Impressão sobre papel vegetal. Dimensões: 220x400cm

linha, e assim sucessivamente. A cada nova linha de cruzamento, o apagamento das letras como códigos legíveis é reforçado. O diagrama segue até a fusão total dos dois alfabetos, gerando um único desenho.

Esse desenho, que guarda dois alfabetos sobrepostos e “apagados” (“diluídos”, ou melhor, “concentrados” pela sobreposição de letras), é posteriormente transformado em outro trabalho, **Alfabetos em um Instante** (2003). O desdobramento de um trabalho em outro foi pertinente pela potência da imagem gerada em **Nadianne e Benguiat**, após o cruzamento dos dois alfabetos. Isso ocorre pelo fato de concentrar em um ponto, ao mesmo tempo, todas as letras de dois alfabetos. Vejo-o como uma imagem de “apagamento” dos códigos⁵², das letras, mas não um apagamento total. É um apagamento transformador, que constrói outro desenho ao somar os anteriores. A imagem em si não remete propriamente a letras, mas o título refaz parcialmente o processo mesmo de construção daquela imagem: dois alfabetos apresentados num mesmo “instante”, simultaneamente em termos espaciais, sem linearidade, sem leitura possível das imagens que o formaram (as letras), um ponto concentrado onde ocorrem as sobreposições para logo serem achatadas em uma só peça.

Em **E em M** (2003), uma forma semelhante à letra ‘E’ é usada como um módulo, repetidas vezes. Este trabalho teve início com o encontro de um cartaz optométrico, usado para exames de visão. Ali, essa forma parecida com a letra ‘E’ estava disposta em diferentes posições, como se fosse girada para cima, para baixo, para ambos os lados. Essa “quase” letra ‘E’ do cartaz é posicionada para diferentes lados, por vezes toma outras formas. A partir dessa escala optométrica, criei **E em M**, dispondo as peças (com as

⁵² Como **código** entendo uma norma de convenções compartilhadas por uma comunidade. As letras, no entanto, seriam **signos gráficos** das palavras (estas, códigos da linguagem escrita).



Alfabetos num instante (2003).
Aço inox polido. Dimensões:
20x25x3cm



E em M (2003). Recorte em
borracha. Dimensões: 236 x
224cm

mesmas formas daquelas do cartaz) em colunas e linhas paralelas e perpendiculares. Neste trabalho, não há a manipulação da letra em si, mas o jogo de rotação dessa letra e a repetição desse módulo é que interessa: a transformação da letra em forma visual.

O ‘o’ profundo (2003) é um vinil adesivo preto recortado na forma de uma letra ‘o’, colado no chão. Por estar no chão, simula uma profundidade, certa ilusão que é acentuada pelo título.

A partir de adesivos de letras ‘o’, comecei a pensar em **O ‘o’ profundo**. Nesse momento, interessou-me o encontro com um objeto, ou um elemento gráfico, que pudesse ser observado como letra e desenho. Como em uma moeda: dependendo de como a olhamos, vemos uma face com determinadas características ou a outra, diferente da primeira. Busco explorar esse duplo sentido que é sobreposto, que se encontra em um mesmo elemento, podendo ser percebido de uma maneira ou de outra, dependendo de como o vemos.

abre para outro lugar representado), mas pretendia aproveitar essa impressão de “profundidade” à qual remetiam essas letras. Então experimentei girar a maquete, de modo que as paredes virassem chão e o chão virasse parede. Nessa situação, encontrei algo relevante para minhas investigações visuais: a possibilidade de colocar a situação da letra no limite entre o que ela é e o que ela poderia ser. Esse “giro” que experimentei na maquete da sala de exposição é semelhante ao giro de sentido que pretendo com o deslocamento e a ampliação de uma letra.

ORTOGONAIS E AGLOMERAÇÕES – ESTRUTURAS DE TEXTOS (LETRAS) E CIDADES (MAPAS)

No grupo de trabalhos comentados, busco explorar a letra isoladamente. Nesses trabalhos, não pretendia criar composições variadas com as letras (como encontro nos desenhos de Mira Schendel, por exemplo), mas explorar as letras em si, através da desconstrução⁵³ formal destas. Como o meu foco nesses trabalhos estava mais voltado para as letras individualmente, dispor os elementos que compõem o trabalho em linhas e colunas ortogonais foi mais uma maneira de organizar tais elementos do que de criar composições⁵⁴ com os mesmos. Quando não está presente a questão das ortogonais, os trabalhos tendem a

⁵³ Quando falo em *desconstrução* refiro-me a uma mudança na forma do objeto, uma mudança que atinja a estrutura do objeto em questão, para logo assumir outra forma. Uma desconstrução que logo gera uma nova construção formal, já sem as mesmas características anteriores.

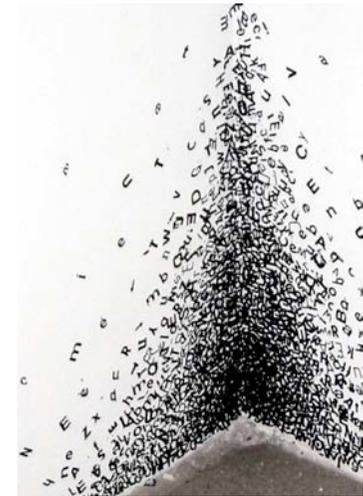
⁵⁴ No sentido de que uma “composição” visa uma elaboração de ordem espacial com finalidades estéticas; quando falo em “organização”, certamente também há um fim estético, mas no sentido de não tornar essa “organização” o elemento mais importante do trabalho. Diz Mel Bochner: “O arranjo das unidades designadas é feito em uma grade ortogonal pelo uso de meios aritméticos simples. (A palavra “arranjo” é preferível à palavra “composição”. “Composição” normalmente significa o ajuste das partes, i.e., de seu tamanho, formato, cor ou colocação, para chegar ao trabalho final (...).” Mel Bochner, “Arte serial, sistemas, solipsismo” in **Escritos de artista – anos 60/70**, p.171.

ser “concentrados” em um ponto (como nos trabalhos **Alfabetos em um Instante** e **O ‘o’ profundo**), em forma aglomerada (como em **Caça-Nada** e **Letras em Perspectiva**, onde o acúmulo de *letraset* no canto da parede faz sumir o contorno das letras, para logo elas serem percebidas ao redor desse núcleo, numa organização que se expande para fora do núcleo ou, ao contrário, concentra-se em direção ao mesmo), em disposição ortogonal ou estruturado como numa espécie de equação (onde um elemento somado a outro leva a um terceiro, como em **Nadianne e Benguiat**).

Essa recorrência na forma de organizar os trabalhos, sendo essas maneiras a ordenação em ortogonais ou concentrada em um ponto ou núcleo, faz-me pensar na relação formal (em termos de estrutura) que estes trabalhos podem ter com as formas das cidades. Estas são muitas vezes planejadas, seguindo um urbanismo ortogonal, de linhas verticais e horizontais, outras vezes são aglomerados desordenados em um núcleo ou com tendência à expansão.

Essa organização em ortogonais forma uma espécie de grade, como chama Rosalind Krauss em “The originality of the avant-garde and other modernist myths”. Segundo a autora, com a grade a superfície de uma pintura é “mapeada”: o plano físico e estético são apresentados como um mesmo plano, um plano coordenado entre verticais e horizontais. A idéia de narração é afastada em nome de uma *estrutura*.

A grade, segundo Krauss, seria uma introjeção das fronteiras do mundo no interior do trabalho, um mapeamento do espaço dentro do próprio quadro⁵⁵. A grade seria aquilo que separaria o trabalho do



Letras em Perspectiva (2002).
Letraset coladas na parede.
Dimensões: ~30x25cm

⁵⁵ Rosalind Krauss, **The originality of the avant-garde and other modernist myths**, pp.18-19.

mundo. Mas essa relação do trabalho com o seu exterior poderia ocorrer com a leitura *centrífuga* ou *centrípeta* da grade. Uma *leitura centrífuga* da grade se daria quando o trabalho em questão é apresentado como um fragmento, como um corte de um todo que se estenderia no espaço (ou que teria a tendência a estender-se de dentro para fora). Na leitura *centrípeta* da grade, o trabalho se bastaria dentro de seus próprios limites, se projetaria para dentro de si mesmo, dando a impressão de que tudo estaria contido dentro dele mesmo.

Essa relação da grade com o exterior (podendo proporcionar leitura *centrífuga* ou *centrípeta*) teria ligação com a estrutura das cidades; a casa, por outro lado, seria pacificamente *centrípeta*, um ambiente protetor⁵⁶. As cidades tenderiam à expansão, enquanto a casa teria tendência ao recolhimento (*força centrípeta*)⁵⁷.

O meu interesse inicial pela idéia de grade provavelmente está relacionado com a estrutura do texto, por este geralmente se formar em linhas, organizando as letras dentro de tal estrutura. Mas a questão

⁵⁶ Félix Duque fala da cidade como sendo agressivamente *centrífuga*, que seria como portadora de uma morte violenta *ad extra* e estaria nas mãos de adultos que abrem espaços na natureza para o trabalho e guerra. E a casa, diz Duque, aparece como um intervalo pacífico e precário, de uma violência interiorizada, presente através da lembrança. Félix Duque, “La mépolis: Bit city, old city, Sim City” in **La arquitectura de la no-ciudad**, p.22.

⁵⁷ De certo modo, as cidades podem ser pensadas como portadoras das duas forças, *centrípeta* e *centrífuga*: ao mesmo tempo em que a cidade “expulsa” seus habitantes, ela também atrai as pessoas em busca de trabalho e oportunidades. Mas em termos de estrutura ou organização física, as cidades tendem à expansão, à proliferação de espaços ocupados, têm tendência à estender-se. É claro que tal tendência varia histórica, geográfica e socialmente; trato aqui como uma tendência geral da cidade de abrir-se em sua forma (assim como nas cidades européas os antigos limites eram marcados por muralhas, hoje tais delimitações urbanas foram absorvidas pelo crescimento destas, constituindo apenas parte de seu centro histórico).

vai mais além: entendo a grade como uma maneira de pensar as estruturas das cidades e dos trabalhos de arte.

Observando uma cidade que tenha sido urbanisticamente planejada (como é o caso de parte da cidade de Barcelona ou Nova York, por exemplo), uma questão que vem à tona é a imposição de um pensamento racional, uma espécie de formalização de um pensamento euclidiano (que busca sobrepor a razão sobre a natureza, refletindo inclusive na maneira como são construídas e pensadas as cidades)⁵⁸.

O espaço da cidade pensado através do mapa é um espaço de ordem:

“Dès 1961, la carte se donne comme une véritable ‘machine à étaler la peinture’ qui s’autorise d’un espace double. Espace d’ordre où le quadrillage souligné et “repeint” des États-Unis définit une sorte de matrice préalable, analogue à la fonction de la grille dans le modernisme, de Mondrian à Ad Reinhard ou Agnès Martin. (...)”⁵⁹

A relação entre o espaço ordenado de um mapa da cidade (independente de sua constituição urbanística) é próximo da idéia de grade. Segundo Krauss, a grade serve para declarar a modernidade da arte moderna através de características espaciais, como a planaridade da superfície, achatada, geometrizada, ordenada

⁵⁸ Seguindo o pensamento euclidiano, traçar um urbanismo que respeitasse relevos, rios, características geográficas da natureza, por exemplo, não faria sentido; o importante seria prevalecer um pensamento de domínio do meio.

⁵⁹ “Desde 1961, o mapa se apresenta como uma verdadeira “máquina de expor a pintura” que se baseia num espaço duplo. Espaço de ordem no qual a divisão reticulada, sublinhada e “repintada” dos Estados Unidos define uma espécie de matriz preliminar, análoga à função da grade no modernismo, de Mondrian a Ad Reinhard ou Agnès Martin (...)” (tradução é minha). Christine Buci-Glucksmann, **L’oeil cartographique**, p.71.

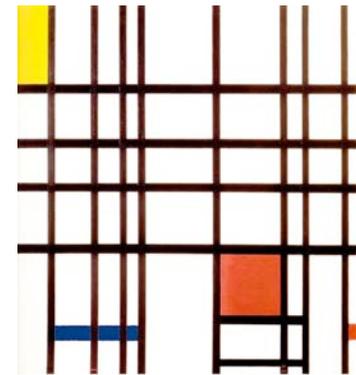
(e, portanto, antinatural, anti-mimética, anti-real), sendo assim por causa de suas coordenadas⁶⁰. Neste sentido, as pinturas de Mondrian (assim como de vários artistas modernistas) formam uma espécie de grade visual: absolutamente plana, superfície geometrizada, com estrutura ortogonal de linhas verticais e horizontais. De modo semelhante, ainda que em contexto deslocado, os mapas de cidades planejadas também têm uma ordenação em estrutura de grade.

Contudo, procuro pensar a grade como estrutura, longe de abordar especificidades do modernismo e de seu uso histórico na arte. A grade como estrutura que ordena, organiza, que auxilia a pensar sobre o objeto em questão, seja a cidade através do mapa, seja os trabalhos de arte.

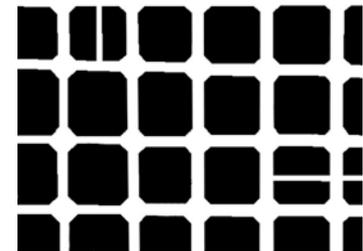
Partindo do pensamento de Christine Buci-Glucksmann, esse “espaço de ordem” que é o mapa poderia ser chamado de *cartografia*, no sentido que esta evoca uma descrição do mundo. Esse elemento “cartográfico” também estaria presente nos manuais de instruções⁶¹ (que são importantes referências para

⁶⁰ Rosalind Krauss, “The Grids”, in **The originality of the avant-garde and other modernist myths**, p.9. Krauss diz que a grade anuncia “o desejo de silêncio da arte moderna”, sua hostilidade com a literatura, com a narrativa, com o discurso. Segundo a autora, a grade como tal estaria fazendo seu trabalho: diminuir a barreira entre as artes da visão e as da linguagem, mantendo as artes visuais no campo exclusivo da visualidade e a ‘defendendo’ contra a intrusão do discurso. Coloca assim em oposição uma *visualidade* e a *linguagem* (que não pertenceria às artes visuais). Esta é uma idéia purista de que as artes deveriam ir em direção a uma visualidade extrema, em detrimento de qualquer influência alheia a este campo. Em meu trabalho, quando penso na grade, não é no sentido de um afastamento da linguagem e do discurso, entre o visual e o verbal, mas antes como um cruzamento ou aproximação entre ambos, pensar o visual como linguagem e linguagem como potencialmente visual. Opondo-se à Rosalind Krauss, Mitchel coloca que existe alguma coisa curiosa com as figuras retóricas que a autora emprega. Pensa que é paradoxal personificar essa grade anti-linguística com seu “desejo de silêncio” como alguém que “anuncia” coisas. Se a grade tem sido tão bem sucedida ao colocar uma barreira entre as artes da visão e a linguagem, pode-se perguntar como isso pode ter a eloquência que Krauss atribui. W.J.T. Mitchell, “Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language” in **Picture theory**, p.215.

⁶¹ Trabalhos com tais referências serão abordados na terceira parte do texto.



“Composição com Vermelho Amarelo e Azul” (1939-42), Mondrian.



Detalhe mapa de Barcelona

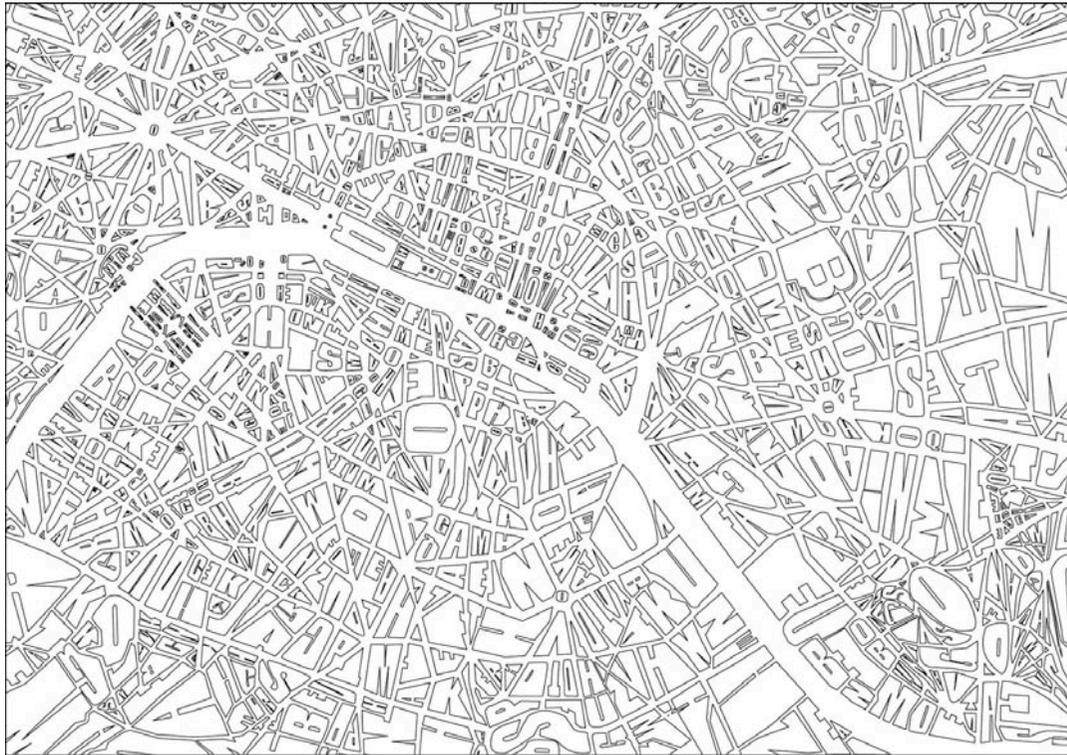
mim) ou mesmo na organização de trabalhos com letras. Por cartografia entendo um mapeamento ou compreensão visual do espaço, como um elemento estruturante dos trabalhos (que pode ter relação com a grade ou não, podendo também ser um elemento desestruturante dos trabalhos, para além da estrutura ortogonal). A cartografia como uma espécie de interface do mundo e lugar do sentido⁶². Penso-a como uma “natureza cartográfica” que pode estar presente em meus trabalhos, tendo uma característica descritiva do espaço. Mas, além de descrição do espaço, ela é interessante como um “lugar de sentido”, como uma ordem que torna reconhecível e que forma o desconhecido: a partir de mapas de cidades, de manuais de instruções, de alfabetos ou escrita (todos elementos que compartilhamos como familiares), transformá-los em algo desconhecido – mas ainda com algum elemento reconhecível em sua estrutura formal ou conceitual.

AS CIDADES E AS LETRAS – A ESCRITA E A URBANIZAÇÃO

As cidades e as letras têm relação próxima em meus trabalhos visuais, como em **Mapa I (Paris)** (2004) ou em **Tipografia/Urbanização** (2007). Em **Mapa I (Paris)**, um mapa turístico de cidade é redesenhado, tendo suas quadras substituídas por letras deformadas que delineiam a cartografia urbana. Não só o desenho é feito a partir de um mapa, como também o trabalho é realizado em impressões sobre papel para serem distribuídas como mapas da cidade onde forem apresentadas (sendo o desenho do mapa

⁶² Christine Buci-Glucksmann citando Steimberg, “Other Criteria” in *L’oeil cartographique*, p.79.

refeito a cada cidade onde é distribuído, utilizando como referência o mapa da cidade local). A intenção é criar um mapa da cidade que contenha todo o seu desenho, mas não as informações completas como nome de ruas e bairros.



Mapa I (Paris) (2004). Impressão offset. Dimensões: 40x50cm

Em **Tipografia/Urbanização**, o desenho de quadras de cidades é que assume o lugar das letras. É uma tipografia que pode ser usada no computador de quem se interessar (sendo um arquivo disponibilizado na internet). Quando se digita o texto, ao invés de aparecerem letras, são desenhos de quadras que aparecem, formando um mapa aleatório de cidade. Minha intenção é aproximar o ato da escrita ao desenho da cidade. Diferente de **Mapa I (Paris)**, onde o mapa da cidade é redesenhado formando letras, em **Tipografia/Urbanização** são as letras como interface (através do teclado de um computador) que formam o mapa.

Em meus trabalhos, encontro uma relação estreita entre a escrita, as letras e a cidade com seus mapas, por exemplo. Uma proximidade entre o gesto da escrita e o de andar pela cidade⁶³, entre as letras como signos gráficos e os mapas como representações gráficas das cidades, entre cidades e letras. Em ambos os casos, trata-se de desenhos que estão presentes em nosso cotidiano de forma explícita (como em textos em placas nas ruas, em livros) ou de forma implícita (como é o caso do mapa da cidade, que são as formas, a estrutura da cidade; é um desenho que dificilmente visualizamos no dia-a-dia, mas vivemos “dentro” desse desenho da cidade).

Michel de Certeau é um autor que aborda a cidade como um texto. Segundo ele, os caminhantes da cidade escreveriam “textos” ilegíveis pela cidade, sem deixar vestígios. Praticam espaços que não vêem, os caminhos que traçam são ilegíveis para eles. São como redes de escrituras que se entrelaçam e se

⁶³ Como Michel de Certeau afirma em **La invención del cotidiano – 1. artes del hacer**.

cruzam, formando uma história múltipla constituída por fragmentos e alterações de espaços⁶⁴. Haveria, então, uma relação íntima entre o caminhar e o texto, entre cidade e texto.

De outro ponto de vista, Antônio Cícero diz que a primeira e mais profunda manifestação do desenraizamento da poesia deu-se com a adoção da *escrita*. Foi a escrita alfabética que tornou possível a *crítica* na Antigüidade Clássica. Essas reflexões que relacionam o surgimento da escrita com as cidades⁶⁵ abrem uma possibilidade de pensar tal relação não apenas visualmente (entre o desenho dos mapas e das letras), mas também a partir de referências históricas ou teóricas.

Haveria uma relação direta entre a urbanização (as cidades) e a escrita. O que ligaria ambas seria uma mesma manifestação de *desenraizamento*, presente tanto na leitura (ou escrita) de poesia como na vida nas grandes cidades (onde a noção de comunidade deixa de ser tão presente na vida das pessoas; através do convívio em comunidade seriam criados laços, raízes, com os lugares onde se vive). O *desenraizamento* seria uma experiência comum a essas duas situações distintas.

Acompanhando o pensamento do autor, haveria uma relação próxima entre o sentimento de desenraizamento em uma cidade (mais característico ou recorrente em cidades grandes) e o

⁶⁴ Michel de Certeau, *op.cit.*, p.105.

⁶⁵ Assim como Ignace J. Gelb relata de modo mais abrangente a respeito da importância da escritura na história: "(...) Dondequiera que aparece la escritura, va acompañada de un notable desarrollo del gobierno, las artes, el comercio, la industria, la metalurgia, variados medios de transporte, una agricultura desarrollada y la domesticación de los animales; en contraste con ello, los período [sic] previos, sin escritura, da la impresión de culturas de carácter primitivo. No es necesario, sin embargo, insistir en que la introducción de la escritura fue el factor responsable del nacimiento de las civilizaciones originales (...)." Ignace J. Gelb, **Historia de la escritura**, pp. 285-287.

desenraizamento provocado pela “poesia” (entendo poesia como arte das letras). Entre a escrita e a cidade haveria algo mais do que uma relação visual que encontro em meus trabalhos – haveria uma semelhança no sentido de ambas provocarem ou estarem ligadas a um desenraizamento. Esse desenraizamento refere-se a um *desenraizamento do mundo* (como um sujeito que vive em determinado lugar ou cidade e, no entanto, pode estar totalmente fora do mundo que o cerca, sem fazer parte de nenhuma comunidade ao seu redor, mas podendo participar de qualquer comunidade do mundo – como através do uso da internet, por exemplo). Penso que a experiência criativa do artista está ligada a uma espécie de desenraizamento específico, próximo à experiência de viajar ou de caminhar sem rumo⁶⁶.

A relação entre as cidades e as letras é bastante antiga. No mito grego de Cadmo, onde é relatada a estória da fundação de Tebas, a construção da cidade é relacionada com o uso das letras. Cadmo, conta o mito, chega à Grécia e consulta os oráculos para saber onde pode fundar uma cidade. Recebe a ordem de seguir um boi que o conduziria até o lugar onde então é construída Tebas. Antes de fazer as fundações da cidade, manda seus companheiros buscarem água em bosque próximo, sendo eles devorados por um dragão. Para vingar suas mortes, Cadmo mata o dragão, arranca seus dentes e semeia-os na terra. Dos dentes semeados nascem homens armados, que primeiro o atacam e depois ajudam-no a construir a cidade. Diz-se que “foi Cadmo quem ensinou aos gregos o uso das letras, ou do alfabeto, e lhes levou o

⁶⁶ Sendo essas situações mesmas (de viagem e do andar) que me levaram a pensar sobre as cidades e posteriormente sobre a relação entre cidades e letras. “*Andar é não ter lugar*”, diz Michel de Certeau, *op.cit.*, p.116.

culto de várias divindades fenícias”⁶⁷. Há também versões desse mito que, contam que quando Cadmo planta os dentes arrancados do dragão, dali “brotam” as letras do alfabeto, sendo introduzida, assim, a escrita na cultura grega.

A idéia de que o alfabeto teria surgido junto com as cidades (presente indiretamente no pensamento de Cícero e explicitamente no mito de Cadmo) é marcante para mim. A partir desse pensamento, fiz o projeto **Sem título (Sobre as Cidades)** (2007). Letras de metal (com dimensões aproximadas de 60cm de altura, 40cm de largura e 10cm de espessura) são enterradas em área aberta, como um pátio ou jardim, de modo a ficarem para fora do solo apenas um terço dos seus volumes.



Sem título (Sobre as Cidades) (2007). Letras de metal enterradas. Dimensões: variáveis

⁶⁷ P. Commelin, **Mitologia Grega e Romana**, pp.214-215.

Muitas vezes, é o trabalho artístico que delinea ou conduz o pensamento sobre o trabalho mesmo; mas acredito que a reflexão sobre as questões que são levantadas a partir dos trabalhos também podem gerar outros trabalhos: é como um sistema de retroalimentação, onde uma parte alimenta outra, e esta alimenta uma terceira, que volta a alimentar a primeira, gerando um ciclo. Em **Sem título (Sobre as Cidades)**, penso na letra como um corpo, com volume e peso, que pode ser enterrado sob a terra. As letras que compõem o trabalho formam o subtítulo do mesmo, sendo parcialmente legível porque só parte das letras é visível.

IMAGEM E TEXTO: LETRAS E ESCRITURAS, O TEXTO COMO IMAGEM (OU PSEUDO-ESCRITAS)

O interesse pelas letras e pela escrita está presente em muitos de meus trabalhos. A letra como um signo “desconstruído”, texto feito imagem. Através de mapas de cidades, de cidades percorridas, de textos lidos (ou percorridos), de palavras decompostas, de letras “apagadas”, está presente uma relação entre imagem e texto. O texto percebido como imagem.

A relação entre escrita e imagem parece ser estabelecida ao longo da história da arte como uma relação de subordinação e conflito. Quando um texto é inserido em uma pintura, há uma série de questões que vêm à tona. Qual o papel do texto na representação pictórica? Quando um texto é transformado em imagem, o que permanece dele? O que a imagem guarda de características da escrita? Como essas relações se dão ao longo da história da arte?

Tais questões só são levantadas por haver uma diferença entre a leitura de um texto e a “leitura” de uma imagem. Há a tendência de tentarmos decodificar os signos gráficos da escrita (letras) em palavras quando vemos um texto ou uma imagem com um texto juntos. A leitura se dá no *tempo*, enquanto a imagem propiciaria uma percepção no *espaço*.

Em meus trabalhos, no entanto, quando penso em escrita, letras, imagens, estou pensando também nessa relação perceptiva entre imagem e texto, que não ocorre da mesma maneira. Se normalmente a imagem é “vista” e o texto, “lido”, gostaria de poder inverter essa relação⁶⁸: que as palavras, que a escrita, pudesse ser “vista” e a imagem, talvez, “lida” (neste sentido, interessa-me pensar a cidade como imagem, a cidade podendo ser “lida” como um texto). Uma espécie de subversão de códigos estabelecidos, uma outra visão ou leitura de *percepções do hábito* (como seria o caso de ver um texto e lê-lo em detrimento de vê-lo; isso é um “hábito” culturalmente instituído). Penso isso como uma forma de olhar ou transformar a norma, assim como nos trabalhos com mapas ou manuais de instruções.

⁶⁸ Uma vez que os ambos processos (de leitura e percepção visual) possuem na percepção a base comum.



Carbono-14 (2005-2006). Fotografias em *backlight*. Dimensões: 120x680cm

Carbono-14 (2005-2006) é um trabalho formado por fotografias de papéis carbono gastos que são ampliadas e dispostas em catorze *backlights*. Os papéis carbono são coletados quando já foram descartados, quando já não servem para seu uso. Não são feitas inscrições ou desenhos intencionalmente, o que importa é o encontro dessas escritas realizadas não-intencionalmente.

De certo modo, há uma relação com as escritas (com os desenhos) de Cy Twombly. Em **Carbono-14**, a escritura é marcada, já não legível, mas dela resta o gesto, como nos grafismos do artista. Há

algumas semelhanças visuais, mas com uma diferença essencial: Cy Twombly “constrói” os gestos de sua escritura, é a mão do artista que desenha. Em **Carbono-14**, é importante a informação de que as marcas de escrita ali registradas são encontradas em papéis que iriam para o lixo. O papel carbono guarda a memória de todas as inscrições feitas através dele⁶⁹. Ocorre um “apagamento” da escrita como forma legível, mas o essencial da escrita segue presente. Roland Barthes comenta que Twombly desconstrói a escritura, mas isso não quer dizer que a torna irreconhecível; as letras não estão mais ali formando palavras, mas o gesto essencial da escritura permanece⁷⁰: é ainda reconhecida como escritura ainda que já desconstruída. Contudo, as letras já não formam nenhum código de leitura.

A desconstrução também está presente na poesia de Stéphane Mallarmé. No poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”⁷¹, a organização das letras e palavras é tão relevante quanto seu conteúdo semântico. Simon Morley diz que Mallarmé acentua o carácter visual do signo verbal, destacando as características da tipografia usada, assim como ressaltando os espaços em branco da página⁷². Há uma



Detalhe de “Letter of Resignation”
(1959-67), Cy Twombly

⁶⁹ Fazendo lembrar Freud no texto “A note upon the ‘Mystic Writing-Pad’”, que traça uma relação entre um jogo de escrita que existia em sua época (o “bloco mágico”) e a estrutura da memória. Para utilizar o Bloco Mágico, escreve-se sobre sua superfície de celulóide, que fica sobre uma prancha de cera. Para apagar o que foi escrito, basta levantar essa folha sobre a cera que a escrita desaparece. Na prancha de cera ficam marcados resquícios das escritas realizadas, o que pode ser comparado ao inconsciente, enquanto a folha de celulóide poderia ser comparada com o sistema perceptivo; o aparecimento e desaparecimento da escrita é comparado à consciência no processo de percepção. Através do Bloco Mágico, Freud traça uma comparação com o funcionamento do aparelho perceptual da mente. Sigmund Freud, “A note upon the ‘Mystic Writing-Pad’” in **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**, pp.227-232.

⁷⁰ Roland Barthes, **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**, p.147.

⁷¹ Poema publicado originalmente em 1897 mas com uma versão de 1914 que é referência pelo uso notável das tipografias.

⁷² Simon Morley, **Writing on the wall – word and image in modern art**, p.30.

ênfase na forma da linguagem, sendo o texto desconstruído de sua estrutura convencional de organização – e estas características são fundamentais na leitura do poema.

Enquanto Cy Twombly desfaz a escritura, Mallarmé desfaz a frase de sua organização original. Em seus textos, a língua francesa continua sendo reconhecível, assim como a escritura de Twombly. Ocorre em ambos uma desconstrução de sentido daquilo que é desconstruído: se a poesia é formada por frases, Mallarmé desconstrói a frase, mas segue fazendo poesia; se a escritura é composta por letras, Cy Twombly desconstrói as letras, mas a escritura permanece. Perde-se o sentido mas resta o essencial, e a visualidade faz parte dessa “essência”⁷³. Mallarmé organiza as palavras formando poesias onde a visualidade é parte integrante do significado. Twombly guarda da escrita o essencial, que é o gesto, a visualidade da escritura.

Henri Michaux reinventa o alfabeto como um sistema de signos pessoais, misturando ideogramas, hieroglifos e marcas gestuais. Michaux acredita que através de traços encadeados, onde se reconheça espaçamentos, brancos, intervalos e continuidades, com uma organização vertical ou horizontal, o desenho transforma-se numa espécie de escrita primordial⁷⁴. Assim, o trabalho de Michaux faz referência a uma noção de sintaxe lingüística, ainda que não possa ser “lido” convencionalmente como texto (ainda que seja percebido ou visto como texto). Assim como quando vemos um texto em caligrafia chinesa, por exemplo,

⁷³ Essência não como algo transcendente, mas como algo que é o mínimo necessário para existir como tal: o essencial.

⁷⁴ Simon Morley, *op.cit.*, pp.90-91.

LE NOMBRE
EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agorie
COMMENCÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que né et clos quand appare
enfin
par quelque profession répandue en ruzet
SE CHEFFRÂT-IL
évidence de la somme pour peu qu'une
IL LUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naquères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

“Un Coup de dés jamais
n'abolira le hasard” (1914).
Stéphane Mallarmé



“Indian ink drawing”
(1959), Henri Michaux

reconhecemos que ali há algo escrito, mas não conseguimos entender o que está sendo dito (se não dominamos o idioma).

O trabalho de Xu Bing, “A Book From Sky”, mostra uma escrita chinesa ilegível até para aqueles que conhecem seus códigos. Bing cria uma falsa escrita chinesa. Grandes folhas impressas com essa escrita são dispostas pelo teto descendo até o chão: “By making calligraphy illegible, Bing effectively turned writing into series of spatial figures, and as visual forms rather than linguistic vessels, he also neutralized them as potencial tools of propaganda” ⁷⁵ (referindo-se à propaganda política durante a ditadura de Mao Tse Tung na China).

Essa escrita ilegível em seu sentido original, mas legível ainda como “pseudo-escrita”, é uma referência para meus trabalhos. **Carbono-14** tem essas características, ainda que de modo diferente dos exemplos comentados (neste trabalho, interessa-me buscar *vestígios* de escritas). Mas, além de Carbono-14, tais características estão presentes também em outros trabalhos onde alfabetos são redesenhados em nome de uma ilegibilidade (como **Alfabetos** e **Coletas Caligráficas**).

Mira Schendel trabalha também com elementos da linguagem, mas de forma distinta dos artistas comentados. A artista organiza as letras como elementos para composições variadas, mas também escreve (ou inscreve) palavras em suas monotípias. Em especial nas monotípias, há uma certa proximidade com a escritura de Twombly (como nos trabalhos como “Virgílio” ou “Os Italianos”) onde são escritas palavras que fazem referência direta a algo que não está representado na pintura ou desenho como imagem, apenas

⁷⁵ “Fazendo a caligrafia ser ilegível, Bing efetivamente fez da escrita séries de figuras espaciais, e como formas visuais mais do que canais linguísticos, ele também neutralizou estes como potenciais ferramentas de propaganda.” (tradução é minha). *Idem*, p.195.

como linguagem. Enquanto em Twombly a escrita dessas palavras parece ser “jogada”⁷⁶, em Mira a escrita nas monotipias parece ser mais caligráfica, posta com cuidado, como se cada gesto de sua escrita guardasse um elemento poético. É possível que o próprio material utilizado nas monotipias – os traços feitos com a própria unha sobre papel de arroz japonês – tenha propiciado tal relação com a escrita.

Escritura, escrita, palavras, letras. Elementos que são referências para meu trabalho. Barthes refere-se ao *Livro*, como sendo algo presente para Cy Twombly, no sentido de uma escrita que toma conta do livro, anotações marginais, paralelas, entre as linhas do texto.

“Ao longo da obra de TW, os germes da escritura vão da maior escassez até a manipulação delirante: é como um prurido gráfico. A escritura, por tendência, torna-se, então, cultura. Quando a escritura pressiona, explode, comprime-se até as margens, leva à **idéia do Livro**. O Livro que está virtualmente presente na obra de TW é o velho Livro, o Livro anotado: uma palavra acrescentada invade as margens, as entrelinhas: é a glosa.”⁷⁷

⁷⁶ Como diz Barthes, jogada como roupas no chão: “(...) A essência de um objeto tem alguma relação com o que dele resta: não obrigatoriamente o que dele resta depois de muito usado, mas o que é jogado porque não se quer mais usar. Assim, também, são as escrituras de TW. São restos de uma preguiça, conseqüentemente, de extrema elegância; como se, da escritura, ato erótico desgastante, restasse o cansaço amoroso: essa roupa caída, atirada a um canto da folha.” Roland Barthes, *op.cit.*, p.144.

⁷⁷ Roland Barthes, *op.cit.*, p.147.

São elementos que têm relação direta com a linguagem e, logo, com a cultura no sentido mais amplo. Para Twombly, o livro vem a ser o livro anotado, riscado, escrito (o livro apropriado?). Na idéia de livro parece convergir o interesse por palavras e letras – afinal, esse interesse não seria proveniente do encanto pelos livros?

OS LIVROS E A ESCRITA: RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E TEXTO NA HISTÓRIA DA ARTE

“(…) I felt newspapers, magazines, books – words – to be more meaningful than what some damn oil painter was doing. So I suppose it developed itself from that – into the idea of questioning the printed word. Then in questioning, I began to see the printed word (…).”⁷⁸

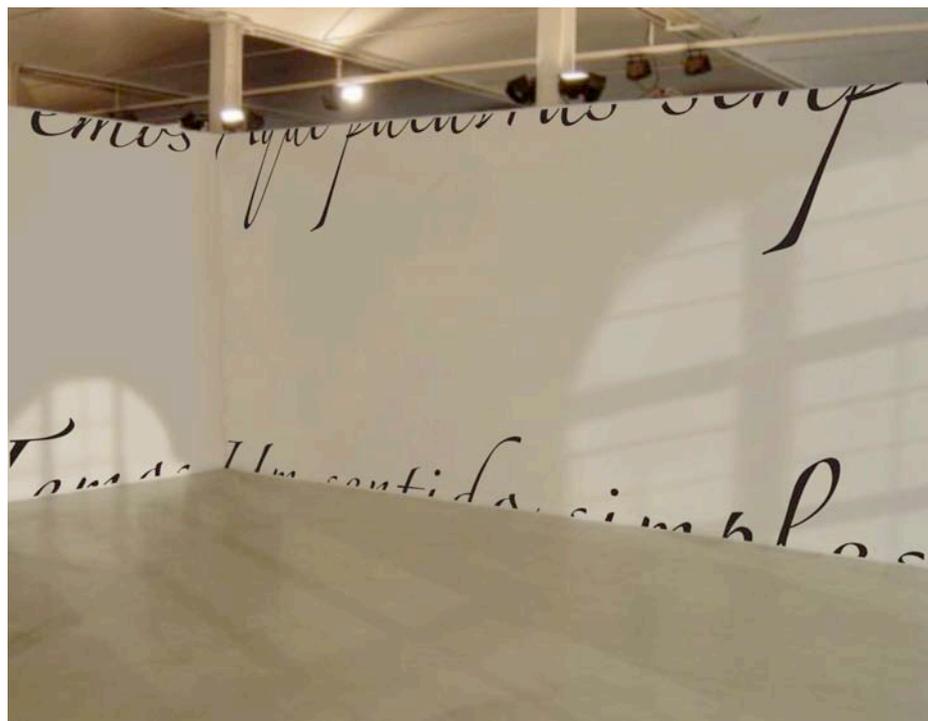
O trabalho **Espaçamento** (2005) partiu do interesse pelo livro como objeto visual e de leitura. O espaço entre duas linhas, um espaço em branco mas que não é vazio. A idéia de ampliar ao máximo o espaço do entre-linhas de um texto, fazendo com que as próprias paredes do espaço de exposição passassem a ser esse espaçamento. Potencializar aquele espaço mínimo que dá legibilidade a um texto em um espaço de proporções opostas a de um livro (sendo que o livro pressupõe um contato próximo, íntimo

⁷⁸“(…) Eu senti que jornais, revistas, livros – palavras – eram mais significativos do que aquilo que algum pintor qualquer de óleo estava fazendo. Então acredito que isso [o interesse pela palavra escrita] se desenvolveu a partir daí – dentro da idéia de questionar a palavra impressa. Então questionando, eu comecei a ver a palavra impressa (…).” (tradução é minha). Declaração de Ed Ruscha, “Interview with Ruscha in his Hollywood studio” (1981) in Simon Morley, *op. cit.*, p.135.

para ocorrer a leitura, pressupõe a dedicação do leitor para percorrer aquele texto). Em **Espaçamento**, a legibilidade do texto se perde: o texto da linha superior extrapola o limite da parede e é partida ao meio (horizontalmente) e a linha inferior igualmente é cortada ao meio, restando um texto fragmentado e o espaço em branco entre as duas linhas (que vem a ser as paredes brancas).

Espaçamento é uma espécie de homenagem aos livros, à minha paixão por livros. O papel, as letras, a tipografia, os espaços em branco dos textos – estes são elementos de interesse em minha produção visual. Após o trabalho **Espaçamento** no espaço de exposição, que é feito com vinil adesivo sobre a parede, pensei em **Espaçamento (o livro)**. A idéia do trabalho permanece praticamente a mesma, mas este é realizado em forma de um livro: um parágrafo de um texto é estendido em um livro inteiro. É como trazer de volta aqueles elementos gráficos do livro (como as linhas, entrelinhas, linhas, etc) ao livro como objeto⁷⁹; como se depois de expandido ao máximo esse espaçamento do texto, o próprio texto pudesse voltar à sua forma original de livro – mas já não da mesma maneira que antes.

⁷⁹ Diz Borges: “(...) Todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto.” J.L.Borges, “La Biblioteca de Babel” in **Ficciones**, p.114.



Espaçamento (2005). Vinil adesivo. Dimensões: variáveis

A escrita e os livros estão intimamente relacionados, delineando uma histórica relação entre imagem e texto. Como se dá essa relação entre texto e imagem em um trabalho de arte? De que maneira o

texto é inserido na imagem (em trabalhos de arte)? Como o texto pode se tornar ou vir a ser imagem? Como essas relações se desenvolvem na história da arte⁸⁰?

A escrita muitas vezes é representada na arte clássica através de imagens de livros. Costuma aparecer como um elemento da cena, geralmente apresentado de modo naturalista ou objetivo⁸¹. O texto na arte grega e romana costuma figurar como livros (a escrita inserida para reforçar a representação destes) ou rolos onde os personagens ali representados estão lendo ou escrevendo. O texto como parte da imagem – ainda que geralmente através da representação de um livro.

Mas a relação entre imagem e texto ocorre de modo a um estar subordinado ao outro:

“Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (...) ou a imagem é regrada pelo texto (...)”⁸²

⁸⁰ A idéia aqui não é abordar todas as relações possíveis entre imagem e texto na história da arte, mas sim traçar um recorte de alguns períodos onde encontro referências importantes para o meu trabalho em artes visuais.

⁸¹ Meyer Shapiro, **Palabras, escritos e imágenes – semiótica del lenguaje**, p. 113.

⁸² Michel Foucault, **Isto não é um cachimbo**, p.39.



Codex Aureus de Canterbury, século VIII, San Mateo. (Estocolmo, Biblioteca Real)



Evangélios (Reims, 845-882), São João. (Nova York, Biblioteca de Pierpont Morgan)

Desde o final da arte antiga até o século XVIII, grande parte da arte visual (européia) representa temas encontrados em textos escritos (em geral textos religiosos), sendo a pintura vista como ilustração do texto. O grande número de representações de cenas bíblicas deve-se a este fato: a atividade do artista visual da época (o pintor, o escultor) era de *tradução* da palavra para a imagem – tradução como a representação visual de um texto escrito e também como a representação da “palavra divina”, reforçando a idéia do artista como portador de um dom capaz de transmitir (em imagens) as mensagens divinas.

O texto está então relacionado com a imagem como uma ilustração da palavra escrita. Há uma relação de subordinação entre imagem e texto: a imagem existe em função de um texto que deve ser representado. E ainda: a pintura (ou a criação de imagens) era considerada pela Igreja como uma “predicação muda dirigida aos iletrados”⁸³, tornando explícita uma relação de hierarquia entre o texto e a imagem. “O signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só”, diz Foucault, “sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma”⁸⁴.

A vinculação entre texto e imagem é freqüente desde o surgimento do livro. Na arte medieval, o texto é colocado tanto como representação da fala como o texto de um livro (ainda que o acesso à leitura na Idade Média fosse restrito a membros da Igreja). A arte está então vinculada com a linguagem, de modo que uma alimenta a outra, mas não reciprocamente: a linguagem escrita determina traços pictóricos da imagem⁸⁵. Na arte medieval, a arte dos manuscritos, dos livros ilustrados e escritos à mão era bastante

⁸³ Meyer Shapiro, *op.cit.*, p.12.

⁸⁴ Michel Foucault, *op.cit.*, p.40.

⁸⁵ Como já foi comentado, as pinturas costumavam ser baseadas em textos, nunca o contrário.

desenvolvida. Talvez nesses livros, onde a escrita e a imagem são manuscritas e pintadas, a relação entre palavra e imagem seja aproximada de maneira a (atualmente) percebermos o texto desenhado assim como a palavra – ainda que a arte da caligrafia e da ilustração fossem totalmente distintas e trabalhadas separadamente, além da leitura do texto continuar sendo separada da percepção da imagem.

O encontro do texto com a imagem que é explorado na Idade Média através dos manuscritos e iluminuras (através dos livros), muda no período do Renascimento. A técnica tipográfica da gráfica de Guttemberg não vai permitir a impressão da imagem do mesmo modo como a do texto. Texto e imagem têm uma nova relação de proximidade nos livros apenas no modernismo, quando ambos podem ser trabalhados ao mesmo tempo graças à utilização da litografia como técnica de impressão⁸⁶.

Seria necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas (em espécie de estado pictográfico da imagem) para encontrar imagens sem palavras, afirma Barthes⁸⁷. E diz: “(...) questiona-se hoje o que se chamou a civilização da imagem: somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a palavra são termos carregados de estrutura informacional. (...)”⁸⁸ Quando

⁸⁶ “Com a litografia, o artista se liberta dessas restrições mecânicas e das dificuldades técnicas do entalhe, recuperando parte das características dos manuscritos medievais, cuja imprecisão favorecia o caráter multiforme do desenho tipográfico.” Norberto Gaudêncio Junior, **A herança escultórica da tipografia**, p.42.

⁸⁷ Roland Barthes, *op.cit.*, p.31.

⁸⁸ *Idem*, p.32.

Barthes afirma que *somos uma civilização da escrita*, fica desfavorecida uma questão mais recente e relevante, que é o excesso de imagens em nossa cultura contemporânea (em termos de uma proliferação frenética de produção de imagens e de propagação de meios – tecnologias – para captar e produzir imagens com facilidade). Contudo, leio a afirmação de Barthes como referindo-se à escrita (ao texto) em sua “superioridade” sobre a imagem quando estas estão postas lado a lado: um texto ao lado de uma imagem tende a direcionar a leitura desta, a imagem tende a parecer (novamente) ilustração do texto. Na arte, os títulos dos trabalhos são um exemplo de tal relação⁸⁹. Entretanto, essa relação pode por vezes tornar-se mais complexa.

A relação entre imagem e texto pode se dar no sentido de criar “pseudos-textos”, textos que não necessariamente guardam algum conteúdo semântico mas que são reconhecidos como textos. Por outro lado, o texto pode se relacionar com a imagem por estes estarem postos lado a lado (seja visualmente ou mesmo através da presença de títulos, que de algum modo direcionam a leitura do trabalho).

Nas pinturas de Mônica Nador, palavras imperativas como “frua” ou “veja” são pintadas sobre fundos abstratos, coloridos, repletos de detalhes e arabescos. Ela contrapõe, assim, duas características aparentemente opostas em uma imagem: a pintura (como puramente visual) com as palavras (que exigem outro tipo de percepção ou leitura). Nador une essas diferentes percepções através de uma única imagem, explorando justo essa diferença: a palavra não está ali para ser vista, mas sim lida, uma palavra de ordem; a pintura de “fundo” é subordinada à escrita, com forte ironia⁹⁰.

⁸⁹ Em meus trabalhos, os títulos em geral são complementares ou determinantes na percepção dos mesmos.

⁹⁰ Há outros artistas fundamentais nesse tema, como por exemplo Bárbara Krueger e Jenny Holzer. Contudo, tenho consciência da impossibilidade de dar conta de todos artistas ou trabalhos relacionados às questões apresentadas. Minha seleção se dá a partir da minha

Acredito que as letras – assim como os mapas e manuais de instruções, por exemplo – são um pretexto para trabalhar outras questões que se tornam mais explícitas ao se observar uma série de trabalhos e buscar conexões entre eles, como relações com desenho e pensamento⁹¹.

Relações entre imagem e texto na história da arte não são recentes. Entretanto, a intenção deliberada de fazer o texto ser imagem é, sim, mais recente. Se na Idade Média o texto é incluído na cena representada na pintura, ele está ali para representar uma fala (ou diálogo) entre personagens na cena ou para representar livros com textos religiosos. O texto não está posto para ser visto *como* imagem (assim como o resto da pintura), mas para ser compreendido como mensagem, como código de uma linguagem que se pratica entre as figuras da cena pintada.

Essa situação é totalmente distinta de outros momentos da história da arte onde o texto foi incluído e pensado como imagem. Na arte moderna, com o Cubismo, a escrita é incluída nas pinturas através das colagens: a inclusão de elementos do cotidiano (como bilhetes de metrô, folhas de jornal, por exemplo) traz o texto para o contexto da imagem – ainda que a relação imagem e texto não fosse o objetivo central das colagens, nessa relação acaba sendo criada uma idéia de deslocamento de contextos.

produção e dos meus interesses – alguns artistas são incluídos por proximidades, outros pelas diferenças que me auxiliam na compreensão e abordagem dos trabalhos e questões levantadas.

⁹¹ Será desenvolvido na terceira parte do texto.

Será com a Arte Pop e com a Arte Conceitual que o texto – a linguagem escrita – no trabalho de arte será pensado de modo específico. Momentos distintos da história da arte onde o texto vem a ser pensado e trabalhado como imagem.

Na Arte Pop, elementos da cultura de massas encontrados nas ruas são apropriados e transformados em ícones da “cultura popular”, numa espécie de valorização do que até então era considerado “baixa cultura”. Uma de suas principais características é a capacidade de transformar tudo em imagens – ou de responder ao fato de que tudo é transformado em imagens ou em ícones de uma cultura de consumo⁹².

Em alguns trabalhos de Edward Ruscha, a aparência visual das palavras ganha destaque em detrimento do seu conteúdo⁹³. Ruscha se interessa pelas palavras, pelas letras, em como a presença material das letras (letras como “coisas”) pode competir com seu papel enquanto transmissora de significados. No trabalho de Ruscha: “typographical space collides with pictorial space, generating unstable hybrids in which the material presence of the letter competes with its role as a carrier of meaning.”⁹⁴

De maneira totalmente distinta de Ed Ruscha, Jasper Johns utiliza letras e números nos seus trabalhos. Essa escolha se dá porque esses elementos são coisas que as pessoas conhecem, às quais estão



“Standard Station” (1966), Ed Ruscha

⁹² Michel Gauthier, “Concept, icon and soundtrack”, in **Art Press**, p.31.

⁹³ Simon Morley, *op.cit.*, p.135.

⁹⁴ “Espaço tipográfico colide com espaço pictorial, gerando híbridos instáveis nos quais a presença material de uma letra compete com seu papel como portadora de significado.” (tradução é minha). *Idem, ibidem*.

familiarizadas. Johns usa letras em *stencil* em suas pinturas, evitando o gestual da escrita, que poderia remeter a certo expressionismo que em nada lhe interessava. Além do interesse pelo alfabeto e números, Johns também encontrava referências em mapas, bandeiras, régua⁹⁵. Sendo todos esses elementos familiares, Jasper Johns tem a possibilidade de subvertê-los de seu uso ou função originais (ao mesmo tempo em que os utiliza também a partir de suas características originais, como *objetos planos*).

A respeito dos trabalhos desses artistas (Ruscha e Johns), minha atenção está no sentido de compartilhar posicionamentos e interesses específicos – como na questão das letras, palavras, livros, mapas – embora muitas vezes sem compartilhar semelhanças visuais conceituais nos trabalhos.

Na Arte Conceitual, o texto assume a posição da representação em si mesmo: para representar *coisas* do mundo, não é necessário representar *imagens* do mundo, mas estas podem ser representadas através da *linguagem*. A linguagem, que baseia ou intermedia muitas das relações no mundo e com o mundo, será uma questão trabalhada pelos artistas conceituais ainda mais radicalmente⁹⁶.

Possivelmente a principal diferença de abordagem da linguagem na Arte Pop e na Conceitual seja que, enquanto naquela a linguagem é apropriada para virar imagem-ícone (como um novo produto a ser consumido), na arte conceitual ela é utilizada de modo a colocar em xeque a própria linguagem na arte e



Detalhe de “Alfabetos cinzas” (1956),
Jasper Johns

⁹⁵ *Idem*, p.130.

⁹⁶ A linguagem vem a ser protagonista em muitos trabalhos conceituais mas não é o único objetivo ou interesse dos trabalhos. É que a linguagem propicia a abordagem da arte de maneira crítica, servindo para tratar de questões da própria arte através dos trabalhos artísticos: a arte pensando a própria arte, uma auto-referência. Considerando que a arte em si é uma espécie de linguagem, essa auto-referência só poderia abordar a linguagem, ser metalinguagem.

da arte. Em ambos os casos, há o uso do texto como imagem, sendo duas referências distintas mas igualmente relevantes no tema em questão.

Na Arte Conceitual, o texto aparece como imagem, sendo um elemento que explicita a natureza da arte como uma linguagem em si mesma. Como diz Simon Morley, com a arte conceitual pode-se dizer que não apenas a palavra está presente na arte, mas que a palavra é usada, pensada *como arte*⁹⁷. E ainda: “the aim was not so much to blur the boundary between the visual and the verbal as to substitute the model of the linguistic sign for that of the image.”⁹⁸

A linguagem também estava presente entre os artistas no modernismo: Malevich, Kandinsky e Mondrian, por exemplo, escreveram teorias de arte, além de os trabalhos dos cubistas e dadaístas terem palavras nas pinturas e colagens⁹⁹. Contudo, na Arte Conceitual a linguagem não é propriamente um elemento que vai compor os trabalhos (como nas colagens) nem apenas uma construção teórica sobre o fazer artístico ou sobre a própria arte. Na Arte Conceitual a linguagem vem a ser o grande interesse dos artistas: não é apenas mais um elemento presente no trabalho de arte, mas passa a ser o trabalho em si.

No trabalho de Joseph Kosuth “Zero & Not”(1985), um texto como o de um livro é disposto nas paredes da galeria, sendo apagado com tarjas (ou linhas) que cobrem o corpo das letras mesmo. A imagem

⁹⁷ Simon Morley, *op.cit.*, p.139.

⁹⁸ “O objetivo não foi tanto borrar a fronteira entre o visual e o verbal como substituir o modelo do signo linguístico para aquele da imagem.” (tradução é minha). *Idem, ibidem*.

⁹⁹ Paul Wood, **Arte Conceitual**, p.13.

é a de um texto ilegível, mas ainda é um texto visualmente. Kosuth aborda a linguagem escrita e a linguagem da arte em seus trabalhos, a ponto de questionar os próprios meios da arte, a própria linguagem da arte¹⁰⁰. Quando me refiro ao texto como imagem, há, sim, o interesse pela linguagem, mas o maior interesse é “desmontar” o uso habitual da linguagem escrita para percebê-la de uma outra maneira.

O foco de Kosuth está antes na arte como linguagem, na arte como idéia – que reflete sobre si mesma como uma linguagem. Para Kosuth, a arte conceitual é uma indagação dos fundamentos do conceito ‘arte’.¹⁰¹

Pensar a linguagem tendo como referência os livros é bastante pertinente. Auxilia a traçar um pensamento que acompanhe as variadas relações entre imagem e texto. Contudo, pensar a linguagem escrita como imagem ultrapassa a noção de livro como objeto. Especialmente no século XX, essas relações tornam-se mais complexas e passam a ser também uma questão a ser pensada e trabalhada deliberadamente pelos artistas visuais.

O texto adquire um *status* pictórico a partir dos anos 60 e 70 porque estava dirigido por duas “forças”, a Arte Pop e a Arte Conceitual: “(...) those two forces were antithetical: one substituted



“Zero & Not” (1985), J. Kosuth

¹⁰⁰ Como é o caso de “Uma e três Cadeiras”, onde uma cadeira (objeto) é apresentada ao lado da fotografia da cadeira – representação visual – e de um texto de dicionário que descreve o mesmo objeto; é como se esse trabalho simbolizasse as várias instâncias do pensamento capazes de dar conta do conceito *cadeira*, a linguagem inclusa.

¹⁰¹ Paul Wood, *op.cit.*, p.43.

text/concept for the image, the other tranformed words and utterances into icons (...)”¹⁰². Ainda que historicamente tanto a Arte Conceitual quanto a Pop tenham sido relevantes no tema em questão, será a Arte Conceitual que marcará uma influência em minha produção como artista visual, pelo fato de um pensamento (conceitual) ser relevante na constituição do trabalho.

Sol LeWitt escreve que prefere chamar seus trabalhos de *pensamento* ao invés de trabalho de arte (*artwork*), mesmo sem ter muita convicção se este seria o termo ideal. Considerar o trabalho de arte como uma espécie de pensamento é uma concepção estimulante para quem produz arte, ainda que a visualidade dos trabalhos seja, para mim, fundamental. Se para alguns artistas conceituais a visualidade tem pouca relevância (sendo inclusive negada como parte relevante do trabalho artístico), para outros o trabalho apresenta um conceito, mas sua forma é igualmente importante¹⁰³ – nisto encontro relação com meu ponto de vista. Mas não penso meu trabalho no sentido de filiações, nem como seguimento de algum momento da história da arte. Acredito que na Arte Conceitual há elementos que, deslocados de seus contextos originais, são ainda potentes para serem explorados atualmente. Pensar a produção em artes visuais como pensamento (sem abrir mão da visualidade), ou o trabalho como pensamento, seria um desses elementos.

¹⁰² “(...) essas duas forças eram opostas: uma substituía texto/conceito para a imagen, a outra transformava palavras e pronunciamentos em ícones (...)” (tradução é minha). Michel Gauthier, *op.cit.*, p.33.

¹⁰³ Como considera Paul Wood em **Arte Conceitual**.

PARTE 3
DESENHO E PENSAMENTO

Haveria alguma continuidade entre os trabalhos de minha produção em artes visuais? Algum interesse recorrente que conduziria meus trabalhos?

Percebo que com frequência recorro a elementos (muitas vezes de natureza gráfica) apropriados do cotidiano. Como a desconstrução desses elementos poderia ser formadora de um pensamento visual? De que modo a perda de referência gerada pela desconstrução de elementos gráficos cotidianos poderia ser formadora de um pensamento visual que permeia minha produção em artes visuais?

Entre referências utilizadas em meus trabalhos, há algumas que permanecem, que vão além de temas ou motes. A cidade pensada através de mapas, percursos, de elementos coletados; as letras, a escrita, o texto como imagem. Penso que o desenho é uma questão persistente em minha produção, assim como haveria a presença de um pensamento visual. Mas de que forma o desenho determina (ou é determinado) pelo pensamento? Como abordar ou conceber o desenho para além de um campo específico?

CARTOGRAFIAS: IMAGENS DE PERCURSOS

A primeira necessidade de fixar os lugares em um mapa está ligada à viagem, diz Italo Calvino¹⁰⁴. Seria como um registro, um memorando, da seqüência de etapas realizadas em uma viagem, o traçado de percursos. A forma do mapa como uma vista do alto (extraterrestre) não seria a mais “natural” para representar uma cidade, mas a idéia de um mapa como registro desses deslocamentos, de viagens, estaria mais próxima de um mapeamento de espaços e lugares.

Calvino traça uma relação entre cartografia, narrativa e percurso. Fixar os lugares visitados numa viagem em um mapa é de uma imagem linear, diz o autor. Ele aborda a viagem como uma estrutura narrativa: seguindo um percurso do princípio ao fim, produziria-se uma satisfação especial (que ocorreria tanto na vida como ocorre na literatura). A origem da cartografia estaria, então, ligada à necessidade de reunir em uma imagem a dimensão do tempo (enquanto história do passado e o tempo em direção ao futuro) junto com a do espaço. O mapa geográfico, sendo estático e concebido em função de um itinerário, pressupõe uma idéia narrativa, é como uma odisséia¹⁰⁵.

¹⁰⁴ “Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio... Si tratta dunque di un’immagine lineare”, Italo Calvino, “Il Viandante nella Mappa”, in Andrea Bonavoglia, **Disegnare i confini del mondo**, <http://kainos.it/numero_3/percorsi/bonavoglia.html>.

¹⁰⁵ Italo Calvino in Francesco Careri, **Walkscapes – el andar como práctica estética**, p.152.

Pensar a origem da cartografia como uma espécie de relato de viagens, de deslocamentos. A cartografia seria como um desenho de espaços visitados: a escritura de percursos, escritura de espaços praticados (usando o termo de Certeau).

Há uma grande diferença entre pensar o mapa como um registro de caminhos (como o mapa em sua origem) e como uma visão de topo, como a dos mapas atuais. A construção do mapa com uma visão aérea faz pensar a cidade de outro modo. É como se todo o espaço urbano pudesse ser visualizado ao mesmo tempo, sem a necessidade de percorrê-lo. Não é mais uma visão linear dos percursos.

Quando Certeau subiu no World Trade Center (Nova York), pensou a cidade de outro modo:

“(…) El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. (...) Su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba ‘poseído’. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. Exaltación de un impulso vital y gnóstico. Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento.”

106

A posição de observar do alto, colocando-se à distância, podendo tudo observar, é um modo de pensar a noção de conhecimento em si mesma. Um olho totalizador, um ponto de vista privilegiado, longe da

¹⁰⁶ “O que sobe lá em cima sai da massa que leva e mistura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. (...) Sua elevação transforma-o em observador curioso. Coloca-o à distância. Transforma em um texto que se tem diante de si, baixo os olhos, o mundo que enfeitiçava e do qual ficava ‘possuído’. Permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar de deus. Exaltação do impulso vital e gnóstico. Ser só este ponto vidente é a ficção do conhecimento.” (tradução é minha). Michel de Certeau, **La invención del cotidiano – 1. artes del hacer**, p.104.

circulação e da vida que ocorre na parte de baixo (na cidade). Ver a cidade desde um ponto alto é um desejo antigo, já presente nas pinturas medievais e renascentistas, onde havia representações da cidade vista em perspectiva por um *olho* que ainda não existia na época, como um sobrevôo na cidade¹⁰⁷:

“(…) Esta ficción ya transformaba el espectador medieval en ojo celeste. Hacía dioses. ¿Será de un modo diferente desde que los procedimientos técnicos organizaron un ‘poder omnividente’? El ojo totalizador imaginado por las pinturas de antaño sobrevive en nuestras realizaciones. El mismo impulso visual obsesiona a los usuarios de las producciones arquitectónicas al materializar hoy la utopía que ayer sólo era una pintura. (...)”¹⁰⁸

No Renascimento, essa utopia de um olho único, unificado, que tudo vê, se concretiza na criação da *perspectiva geométrica*. É também, de certo modo, uma ficção do conhecimento. Mas aqui, o olho absoluto que vê não é um olho divino, mas o olho do homem. A dimensão humana dessa ficção do conhecimento.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁸ “(…) Esta ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses. Será de um modo diferente desde que os procedimentos técnicos organizaram um ‘poder onividente’? O olho totalizador imaginado pelas pinturas de um tempo passado sobrevive em nossas realizações. O mesmo impulso visual que deixa obcecados os usuários das produções arquitetônicas ao materializar hoje a utopia que ontem era só uma pintura (...)” (tradução é minha). *Idem, ibidem.*

A perspectiva é uma “ciência do real”¹⁰⁹, demonstrando como a realidade e sua representação podem ser mapeadas. É diferente da idéia da grade que, se mapeia algo, mapeia é a superfície da pintura – enquanto a perspectiva pode mapear uma paisagem, um ambiente arquitetônico, por exemplo.

Entretanto, a perspectiva linear pode ser pensada também como uma espécie de grade: como uma estrutura de ortogonais projetada no espaço da pintura, formando a perspectiva linear. Essa concepção da grade como projeção na superfície que “mapeia” o espaço da perspectiva faz referência a pinturas renascentistas, como uma estrutura mapeando o espaço representado.

“(…) The grid also alludes to Renaissance paintings, which projected the gridlike structure within the painting in order to create linear perspectiva. Whereas in twentieth-century art the grid maps the surface of the painting itself, in Renaissance painting the projected grid of perspective maps reality onto its representation.”¹¹⁰

Ainda que a perspectiva linear remeta à imagem de um olho único, ela não foi criada para ser uma imitação da representação da visão humana, mas antes como meio de apresentar um domínio visual¹¹¹. Hubert Damisch afirma que a estrutura da perspectiva seria mais semelhante à de uma expressão da

¹⁰⁹ Rosalind Krauss, **The originality of the avant-garde and other modernist myths**, p.10.

¹¹⁰ “(…) A grade também faz alusão às pinturas renascentistas, que projeta a estrutura de grade dentro da pintura para criar uma perspectiva linear. Enquanto na arte do século XX a grade mapeia a superfície da pintura em si mesma, na pintura renascentista a grade projetada da perspectiva mapeia a realidade na sua representação.” (tradução é minha). Ernst Van Alphen, **Art in mind – how contemporary images shape thought**, p.71.

¹¹¹ Como aponta Damisch, *in* Ernst Van Alphen, *op.cit.*, p.10.

linguagem do que à representação da visão¹¹². O mais interessante do raciocínio de Damisch sobre a perspectiva é sua consideração desta como uma *forma de pensamento*. Um observador, diante da representação de uma perspectiva, sentiria-se “unificado” – como uma ilusão de sua subjetividade unificada diante dessa representação espacial, desse ponto de vista unificador¹¹³.

O olhar de cima, do alto, é oposto à vivência do espaço, do caminhar, do “escrever” percursos sobre a cidade¹¹⁴. É a diferença entre o ponto de vista de um observador que vê à distância (de um ponto privilegiado) e do ponto de vista de onde as coisas se constroem, se delineiam, do processo de formação e criação. Quando Certeau sobe na torre¹¹⁵ e vê a cidade do alto, começa a pensar a cidade também de outro modo, já longe da vida em si da cidade, do processo de viver, habitar os espaços: como registro de percursos; começa a pensá-la como na origem da cartografia.

¹¹² “This implies that there is a subject who does the enunciation and an interlocutor to whom the enunciation is addressed. (...)That capacity of language is unavoidable in the case of personal and demonstrative pronouns. These expressions have no fixed referent. They are called deictic of “shifters”: they receive meaning only at the moment they are used. The personal pronouns ‘I’ and ‘you’ , for instance, refer to a different person each time they are used by someone else. By using the expression ‘I’ the speaker establishes her subjectivity because she presents herself as a ‘point’ that can also be addressed by somebody else as ‘you’ (...).” *Idem*, pp.10-11. Contudo, não procuro desenvolver definições de comunicação, mas pensar relações que auxiliem na reflexão sobre a perspectiva.

¹¹³ *Idem*, p.11.

¹¹⁴ Como cito Michel de Certeau, na parte 1 da dissertação.

¹¹⁵ No caso, o World Trade Center, Nova York.

A cartografia que mapeia espaços e registra percursos, marca também pontos de vista: em sua origem está ligada à viagem (percorrer lugares e, a partir daí, desenhar mapas) e, com o tempo, passa a ser construída a partir de uma visão de topo. Mas poderia o sentido cartográfico ser compreendido também como elemento estruturante dos meus trabalhos? Abrangendo a questão dos mapas, das letras, dos manuais de instruções como referências e material de trabalho, a estrutura cartográfica poderia ser compreendida como uma ordenação daquilo que é conhecido (reconhecido, identificado) e que, a partir de certa manipulação, formaria o desconhecido (a diferenciação)?

A LINHA: ENTRE ESCRITURAS E DELINEAÇÕES

“Line, Leonardo asserted, does not occur in nature; in reality, the notion of line is intellectual, a prime conceptualization, which in itself describes nothing.”¹¹⁶

“La vie est une ligne, la pensée est une ligne, l’action est une ligne. Tout est ligne. La ligne relie deux points. Le point est un instant, et ce sont deux instants qui définissent la ligne en son commencement et en sa fin.

Pour Euclide aussi la ligne est distincte de la dimension des corps, raison pour laquelle elle les domine. Un corp sans dimension est une espace... un espace sans largeur de la ligne sont des points. (...)”¹¹⁷

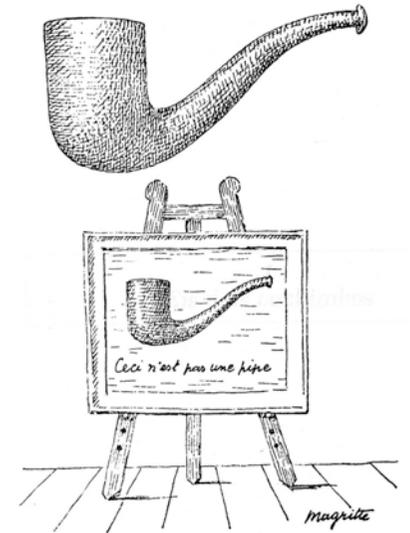
¹¹⁶ “Linha, afirmou Leonardo, não ocorre na natureza; na realidade, a noção de linha é intelectual, uma primeira conceitualização, que por ela mesma não descreve nada.” (tradução é minha). Bernice Rose, **Drawing now**, p.10.

¹¹⁷ “A vida é uma linha, o pensamento é uma linha, a ação é uma linha. Tudo é linha. A linha une dois pontos. O ponto é um instante, e são esses dois instantes que definem a linha em seu começo e em seu fim. Para Euclides também a linha é distinta da dimensão dos corpos, razão

A linha que delinea os percursos das viagens realizadas pelo mundo é também a linha que desenha a grade, como também traça as linhas da perspectiva geométrica. É ainda a linha que constrói a escritura. A escritura, para Certeau, faz-se no caminhar pela cidade, os caminhantes escrevendo um texto ilegível com seus passos – a cartografia como texto do espaço.

Mas a escritura pode ser pensada mais próxima à sua origem, ligada ao texto escrito à mão. Barthes diz que ao se traçar um círculo, produz-se um signo e, fazendo este círculo mover-se, produziria-se *escritura*¹¹⁸. E a mão que escreve um texto movimenta-se em espirais:

“(…) O signo, a escrita vêm com a espiral, que nunca abandonará sua obra. O simbolismo da espiral é oposto ao simbolismo do círculo; este é religioso, teológico, aquela, como círculo desviado para o infinito, é dialética: na espiral, as coisas voltam, mas em um outro nível: há o retorno na diferença, não repetição na identidade (…).”¹¹⁹



“Isto não é um cachimbo” (1926), R. Magritte

pela qual ela os domina. Um corpo sem dimensão é um espaço... um espaço sem largura da linha são os pontos. (...)” (tradução é minha). Manlio Brusatin, **Histoire de la ligne**, p.19.

¹¹⁸ Roland Barthes, **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**, p.200.

¹¹⁹ *Idem*, pp.198-199.

A linguagem poética teria semelhanças com composições espiraladas que se desenrolam a partir de um elemento repetido e deslocado. O signo para existir precisa de movimento para torná-lo escritura: “Na escritura, a sintaxe, fundadora do sentido, é essencialmente o peso do músculo”, diz Barthes¹²⁰.

A escritura em repetição movimenta-se em espirais, assim como a reflexão segue em espirais: a repetição acerca de uma questão, nunca retornando ao mesmo ponto mas sempre em torno de um núcleo desviado para o infinito ou para o centro. Poderia ser chamada de escritura do pensamento? Não seria esta a própria imagem da formação do conhecimento (em forma de espirais em movimento)?

A escritura que forma o texto é feita por signos gráficos da linguagem escrita – as letras. O interessante, entretanto, é como essa escrita pode fazer parte de outras relações além da usual de formar um discurso verbal, que as letras e a escritura sejam percebidas de outro modo além do habitual. Michel Foucault cita declaração de Magritte:

“(…) Ouçamos Magritte: ‘Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana. (...) E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar-comum que possa mantê-las: ‘Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro.’”¹²¹

¹²⁰ Barthes referindo-se ao artista Réquichot, *idem*, pp.198-200.

¹²¹ Michel Foucault, **Isto não é um cachimbo**, p.50.

Imagens e palavras num quadro ou imagens e palavras no *território* das imagens – seja em fotografias, desenhos, pinturas. Pensar as palavras ou a escritura através de outras relações pode ser pensá-las como imagens: texto feito imagem.

Se a própria escrita guarda essa origem do gesto que desenha a letra, pensá-la como imagem (ou como desenho) não parece algo estranho à sua natureza. Sobre o trabalho de Magritte “Isto não é um Cachimbo”, Foucault diz que o artista deixa “o discurso cair segundo seu próprio peso e adquirir a forma visível das letras. Letras que, na medida em que são desenhadas, entram numa relação incerta, indefinida, emaranhada, como o próprio desenho – mas sem nenhuma superfície que possa lhes servir de lugar-comum”¹²².

Palavras, letras, escrituras: desenhos. Pensar a *linha* implica pensar em desenho? Em desenhar?

O interesse por linhas – dos percursos, das letras ou escrituras, da perspectiva, por exemplo – ou pelos pontos – as estrelas, lua, o céu como referência – não necessariamente estaria ligado ao desenho.

Lembro de buscar a linha do horizonte como refúgio em meio à confusão da cidade. Diante do mar, azul com azul (do céu do mar) e uma linha no entre eles: o horizonte. O trabalho **Horizontes Simulados** (2006) refere-se a esse interesse pela linha do horizonte, uma linha divisória, de encontro entre céu e mar (ou entre terra e céu, mas, no caso, meu interesse é o horizonte do mar), inalcançável. Essa linha que é uma grande semi-reta, que na realidade não existe a não ser em determinado ponto de vista. Se

¹²² *Idem*, p.76.

fôssemos ao encontro do horizonte, ele sempre estaria mais além, mais distante. O horizonte não é um lugar, mas um ponto de vista.

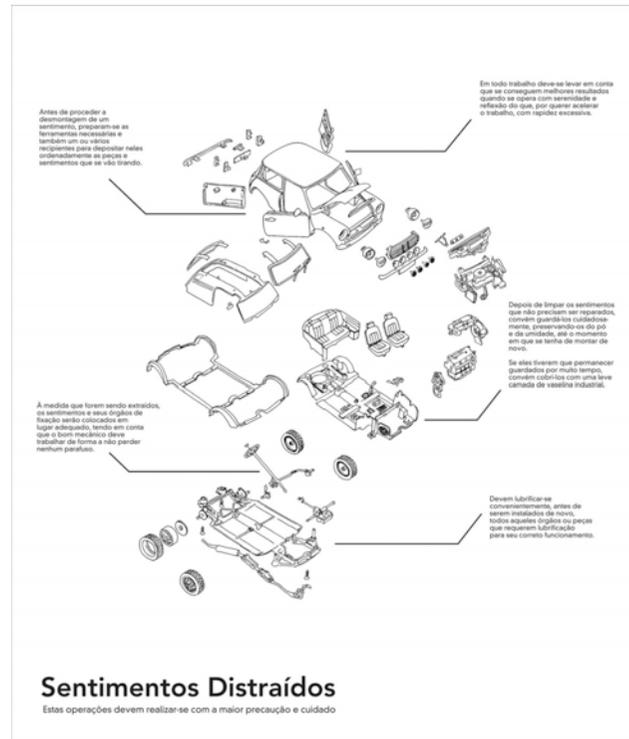


Horizontes Simulados (2006). Fotografias. Dimensões: 64x200cm

O início do trabalho **Horizontes Simulados** foi uma série de fotografias do mar e do céu, onde eu procurava situar o horizonte no meio da fotografia – era esse encontro que me interessava registrar. Depois de uma coletânea de fotos como essas, comecei a pensar que a linha do horizonte poderia ser simulada. Que o encontro entre o céu e o mar poderia se dar através de montagens, desde que mantendo a linha horizontal que visualmente os separa. Selecionei uma imagem do mar e comecei então a combinar possíveis céus para este mar. O horizonte passou a ser o recorte das fotografias e também a “cicatriz” da colagem entre fotos de céus e a foto do mar. Um horizonte simulado. O mesmo procedimento foi feito a

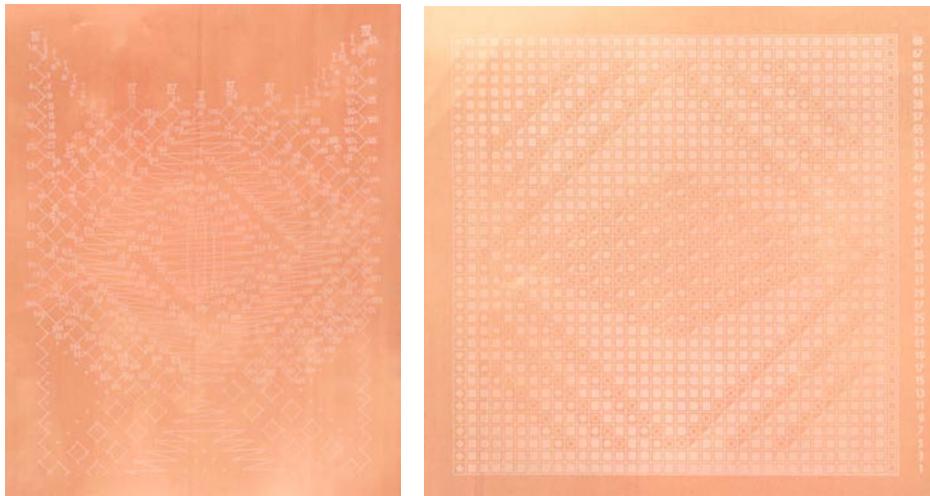
partir de uma fotografia do céu: com esta combinei diferentes fotos de mar. Daí resultam diversas fotos de céus e mares, que podem ser combinadas aleatoriamente na montagem do trabalho.

Mas a linha que parece formar o horizonte na paisagem pode adquirir outras formas. A linha descritiva de desenhos que são como diagramas (que formam os manuais de instruções, por exemplo) está também presente em meus trabalhos.



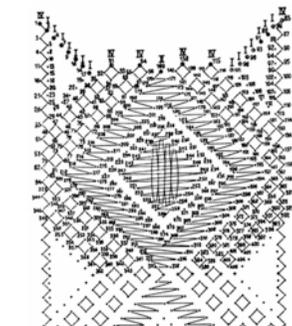
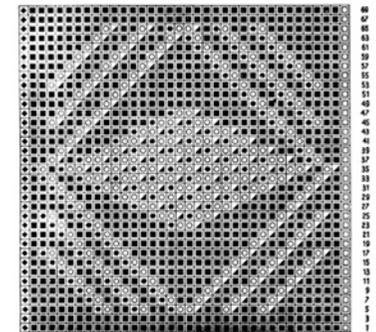
Sentimentos Distraídos (2006). Impressão offset. Dimensão:43x35cm

Sentimentos Distraídos (2006) é formado por um desenho de um manual de montagem de um carro de brinquedo que é cruzado com um texto com instruções de desmontagem e limpeza de um motor de carro. Desse texto são trocadas as palavras fundamentais para a compreensão do mesmo (como a palavra ‘motor’ por ‘sentimentos’). **Sentimentos Distraídos** é um cartaz, sendo distribuído como um manual de instruções.



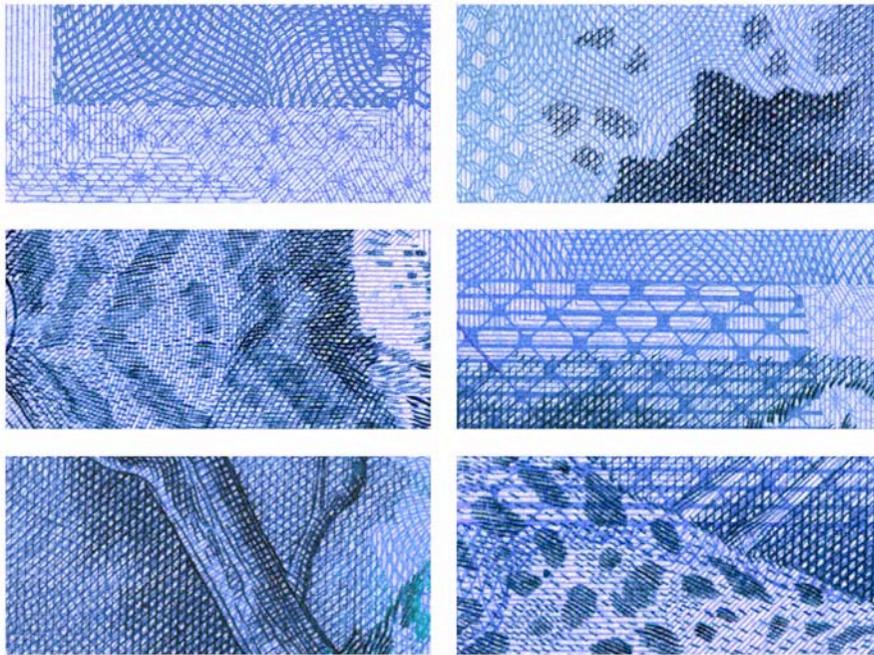
A Grande Enciclopédia do Lar (2006). Serigrafia sobre chapa de cobre. Dimensões: 60x50cm e 60x60cm

Em **A Grande Enciclopédia do Lar** (2006), aproprio-me de desenhos instrutivos de um guia de trabalhos manuais onde são ensinadas técnicas de bordado. Esses desenhos são reproduzidos em chapas de cobre através de serigrafia, com um verniz transparente – de modo que o desenho fica pouco visível.



Desenhos de **A Grande Enciclopédia do Lar**

Com o passar do tempo, a placa de cobre escurece e as partes onde o verniz foi aplicado permanecem da cor original, criando um contraste maior da imagem e tornando-a mais facilmente visível. Embora nesse trabalho sejam utilizados materiais típicos de técnicas de gravura, acredito que há uma relação mais próxima com o processo fotográfico: a imagem que está ali fixada é “revelada”, tornada mais nítida com o passar do tempo (como num processo de revelação da imagem).



Notas (2006). Impressão sobre papel. Dimensões: 64x140cm (cada)

Notas é um trabalho feito de fotografias de detalhes de notas de dinheiro. Esses detalhes são ampliados de modo a tornarem-se irreconhecíveis em relação à sua referência original. São imagens percebidas como grandes desenhos mais do que imagens reconhecidas como sendo notas de dinheiro. A idéia é fazer com que algo tão presente e manuseado no dia-a-dia seja percebido ou visto de uma outra maneira.

Também o trabalho **Visível** é construído a partir de um desenho apropriado de um manual de anatomia humana¹²³. O interesse por manuais (de instruções, de anatomia) está ligado à curiosidade pelos passos descritivos que são ali ensinados. Não só a idéia é de descrever ações, instruções, como também o desenho de manuais é descritivo. É uma estrutura que apresenta ou explicita formas de pensar, são diagramas que necessariamente devem assemelhar-se àquilo que se pretende demonstrar (como fazer algo, por exemplo). Os manuais interessam-me por serem tão explícitos e reconhecíveis em suas funções, o que possibilita uma subversão de seu contexto ou intenção original, de modo a ser reconhecida ou reconstituída ao guardar algo de sua estrutura original. Os manuais de instruções são como os mapas: mesmo desconstruídos, ainda assemelham-se com suas formas originais, mesmo que suas informações já não sejam legíveis como antes. Ambos são como cartografias – sejam cartografias de espaços ou de ações (mapas e manuais indicam caminhos, direções).

Em muitos de meus trabalhos (como os comentados até aqui), a presença da linha é recorrente. Este fato leva a uma relação com o desenho? Como poderia pensar o desenho através de meus trabalhos?

¹²³ Trabalho comentado na primeira parte do texto.

A linha constitui a existência do desenho, sendo ela de que natureza for. No entanto, procuro uma outra abrangência para o termo *desenho*, para além de suas características formais.

IDÉIAS DE DESENHO OU O DESENHO COMO PENSAMENTO

“Drawing describes both an activity and an object, a duality in meaning that is as essential to Johns’ drawings as it is to the rest of his work. In fact, the term “drawing” also implies a conceptual and physical structuring of form that functions in his paintings and sculpture as well. The focus here, however, is on the drawings per se, for in Johns’ drawings about the nature of the drawing activity is both evident in the resulting object and essential to its meanings.”¹²⁴

Interessa-me o *desenho*, mas não como um meio (técnico ou formal) a ser explorado. O desenho como atividade e propósito que conduz o pensamento artístico – desenho não necessariamente delimitando a forma do trabalho de arte.

¹²⁴ “Desenho descreve tanto uma atividade e um objeto, uma dualidade no significado que é essencial aos desenhos de Johns, como é no resto de seu trabalho. Na verdade, o termo “desenho” também implica uma estruturação conceitual e física da forma que funciona em suas pinturas e também nas esculturas. O foco aqui, contudo, é nos desenhos em si, para os desenhos de Johns (...) muito da natureza da atividade do desenho é tanto evidente no objeto resultante e essencial para seu significados.” (tradução é minha). A propósito do trabalho de Jasper Johns. Ruth E. Fine, “Making Marks” in Nan Rosenthal e Ruth E. Fine, **The drawings of Jasper Johns**, p.46.

Quando falo de desenho, não o trato de um campo expandido. Pensar que a escultura (por exemplo, citando Krauss) “expandiu” seu próprio campo, é uma coisa. Pensar o mesmo sobre desenho é de difícil comparação.

O desenho foi relegado ao segundo plano da “grande arte” da pintura e da escultura ao longo da história da arte. A partir dos anos 60, há de fato uma mudança relevante na concepção mesma do que seria desenho. Este deixa de ser concebido como uma arte “íntima” (como o era para Michelangelo, por exemplo, desenho como uma espécie de diário íntimo que não deveria ir à público) ou como estudos preparatórios para uma obra de arte. O desenho recebe um estatuto de um “campo” de arte como os demais – pintura, gravura, escultura, por exemplo. Interessa-me pensar é na idéia de desenho anterior a esse estatuto de “grande arte”.

O desenho como *pensamento* – mas um pensamento permeado de diferentes meios e referências. Mais do que um campo expandido, seria como um *campo poroso e permeável*, de contornos talvez imprecisos, mas que reúne variadas influências de diferentes áreas (das artes e de outras). A idéia de “campo expandido” guarda a referência mesma da grade, de sua força centrípeta que impulsiona para fora, que tende à expansão. Penso antes em um “campo”¹²⁵ híbrido, formado por diversas entradas (influências) e contaminações.

O uso da fotografia (como exemplo dessa espécie de “contaminação” à qual me refiro) é bastante presente em meus trabalhos, não apenas como um recurso final de realização técnica, mas também como processo: a presença da luz como elemento que faz ou revela a imagem é recorrente. Refiro-me aqui a

¹²⁵ Se é que este termo é aqui adequado; suspeito que seja um termo restritivo quando se trata de desenho; mas sigo utilizando a expressão porque faço uma comparação com a denominação utilizada por Rosalind Krauss para falar de escultura contemporânea.

experiências com *backlights* ou fotografias feitas a partir de determinada iluminação que constrói ou forma a imagem – como em **Faces da Lua** (onde a iluminação de um biscoito forma a imagem semelhante à de uma lua) e **Carbono-14** (onde os papéis carbono são fotografados com uma iluminação que faz ver as marcas dos papéis, além destas fotos serem mostradas também em *backlights*). Há uma relação com a própria formação da imagem fotográfica: a captação da imagem dá-se através da sensibilização de um negativo (como na fotografia analógica) ou no registro de uma imagem por “gravação” digital (como na foto digital, onde o sistema de captação da imagem muda, mas a luz continua sendo o agente principal nesse processo).

A concepção de *desenho* como estando ligado à invenção, à idéia, não é recente. No século XVI, Giorgio Vasari descreve *desenho* como algo originário do intelecto do artista, como uma invenção¹²⁶. Para Vasari, o desenho (como rascunho, esboço) constitui uma parte inicial do trabalho de arte, sendo posteriormente finalizada como pintura ou escultura.

Federico Zuccari (em 1607) faz uma distinção entre desenho interno e externo¹²⁷. Como “desenho (disegno) interno” Zaccari entende um sinônimo de *idéia*, precedendo a execução do trabalho de arte. Contudo, essa *idéia* só pode ser pensada pelo homem por causa de Deus: a idéia do homem como um

¹²⁶ Bernice Rose, *op.cit.*, p.9.

¹²⁷ No termo original, Zuccari utiliza *disegno* para denominar tanto o termo desenho e o *design*, distinção sem tradução específica em português. Tal distinção será encontrada tanto na língua inglesa – como *drawing* e *design* – quanto no espanhol (como *dibujo* e *diseño*). O *disegno* conciliaria ambas as abordagens, como afirma Bernice Rose, *op.cit.*

reflexo da mente divina. A outra denominação, “desenho (disegno) externo” seria uma forma visual de um conceito estruturado, a representação artística em si, independente de como se manifeste (seja como pintura, arquitetura, escultura)¹²⁸. Em ambas as expressões, está implícita a relação direta da arte com uma concepção divina, sendo o artista um intermediário entre o mundo concreto e Deus.

Resgatando essa concepção de desenho como um pensamento projetivo (de projetos, de idéias) e deslocando-o para além daquele período histórico, descontextualizado daquele sentido divino do trabalho do artista, abre-se uma outra situação para pensar o desenho: como um trabalho intelectual, como invenção, formando um pensamento específico.

Creio que há uma curiosa relação entre essa noção de desenho como projeção de idéias de Vasari e Zuccari com a arte conceitual¹²⁹ do século XX. Nesta, a projeção de idéias toma relevância igual (ou por vezes superior) ao trabalho apresentado em si. Há uma valorização das idéias em relação à formalização visual (o que não significa que este seja excluído ou totalmente desconsiderado). Quando Vasari e Zuccari fizeram tais considerações sobre desenho, estava em questão o desenho como estudo, rascunho, sendo fundamental como estruturador de outras finalidades da arte (como a pintura), mas não como uma arte com especificidades próprias. Quando me refiro à arte conceitual, não necessariamente se trata de desenho, mas nesta há sempre a presença da idéia (ou conceito) como estruturadora dos trabalhos de arte.

¹²⁸ *Idem*, p.9.

¹²⁹ Arte conceitual não como estilo, mas como denominação mais ampla.

Para além de referências “datadas”¹³⁰ na Arte Conceitual, acredito que esta possa ser repensada e atualizada. Nesse contexto, o desenho parece-me um conceito a ser ainda explorado, não como uma linguagem no campo expandido, mas como uma compreensão para além da técnica. Nessa comparação, encontro um delineamento do termo *deseño*.

Quando traço uma comparação entre idéias renascentistas e as da Arte Conceitual, está em jogo um deslocamento histórico e temporal entre questões que se tocam em termos conceituais – mas isso ocorre apenas quando são afastadas dos contextos originais (repletos de complexidades e especificidades históricas). Contudo, acredito que a história da arte pode ser pensada como uma biblioteca de referências na qual os artistas podem apropriar-se de diferentes elementos (desde que sejam atualizados, de alguma maneira, para a contemporaneidade)¹³¹.

Em meus trabalhos, interessa-me a forma das letras como escritura ao mesmo tempo que a possibilidade de haver um reconhecimento do signo “letra”, e a não decodificação (leitura) do mesmo é algo que procuro explorar.

¹³⁰ “Datadas” no sentido de que já não fazem mais sentido na atualidade, ficaram como referências específicas de um momento histórico sem poderem ser deslocadas porque perderiam sentido em outro contexto.

¹³¹ “En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.” Arthur Danto, **Después del fin del arte – El arte contemporáneo y el linde de la historia**, p.27. E diz ainda: “Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas. El sentido en que todo es posible es aquel en el cual todas las formas son nuestras. El sentido en que no todo es posible indica que debemos relacionarnos con ellas a nuestro modo. Y dicho modo es parte de lo que define nuestro período.” *Idem*, p.225.

Nos trabalhos com mapas, ocorre o reconhecimento destes como cartografia, mas não uma identificação exata do lugar que ele representa, tornando-o inútil para sua função original. Nem por isso o mapa deixa de ser uma escritura das cidades, assim como o andar pelas ruas também o é.

Um dos propósitos dos meus trabalhos é *ver e fazer ver* coisas às quais estamos habituados de uma outra maneira, com alguma estranheza, com algo que não é familiar, ao mesmo tempo que parece conhecido. O interesse está em mostrar aquilo que é tão presente no cotidiano que se torna imperceptível, invisível aos nossos olhos; é procurar no cotidiano “material” de referência, material de pensamento, material concreto para a concepção e a construção dos trabalhos. Os trabalhos com letras ou mapas (por exemplo) são assim divididos devido ao recorrente uso dessas referências. Meu foco de interesse pode originar-se aí, mas dirige-se para outra questão: a dualidade entre o conhecido e o desconhecido que pode estar concentrada em uma situação ou forma.

Procuro aquilo que está presente no cotidiano das pessoas (que será identificado como familiar) que pode então ser subvertido, transformado, pois todos conhecem as referências e irão reconhecer as alterações ou apropriações feitas no trabalho de arte. Esse “movimento” entre uma coisa e outra mostra uma idéia presente no trabalho como um todo – mas que não se esgota nisso.

O desenho encontra-se antes na percepção de referências e elementos anteriores ao trabalho, naquilo que move o fazer artístico, do que propriamente no trabalho como “finalizado” (que é exposto e chamado de trabalho de arte). Por isso penso o desenho para longe de reconhecimentos técnicos ou materiais e o lanço para o lado do pensamento: o desenho como um pensamento do trabalho no processo de formação e de concepção dos trabalhos.

PENSAMENTO VISUAL: O DESENHO E O PROCESSO DE FORMAÇÃO DOS TRABALHOS

“(…) El dibujo funciona en ese *movimiento fronterizo* como una estructura compleja de problemas diferenciados, puede aparecer para vencer los acontecimientos o tal vez para tener presente la imagen que tenemos de ellos, un proceso análogo al del *pensamiento* (…)”

132

Desenho e idéia estão relacionados há séculos, com diferentes aproximações. Na arte contemporânea, não vai significar que o desenho seja uma parte preparatória do trabalho, como foi no Renascimento. Desenho como parte do processo de trabalho: para mim, o desenho situa-se como estruturante de um pensamento visual que permeia os trabalhos.

A relação entre arte e pensamento é presente para os artistas em diferentes momentos da história da arte, afirmando uma ligação intelectual (ou conceitual) destes com seus trabalhos. Para Leonardo da Vinci, a pintura era uma prática intelectual: o pintor pensa, descobre e inventa¹³³. Cézanne dizia que a

¹³² “(…) O desenho funciona nesse *movimento fronteiriço* como uma estrutura complexa de problemas diferenciados, pode aparecer para vencer os acontecimentos ou talvez para ter presente a imagem que temos deles, um processo análogo ao do *pensamento* (…).” (tradução é minha). Fernando Castro Flórez, “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido” in **Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo**, p.559.

¹³³ Ernst van Alphen, *op.cit.*, p.1.

inteligência atuava na ordenação da experiência visual dentro do trabalho de arte¹³⁴. Em Marcel Duchamp, a questão intelectual da arte toma uma forma mais definida: desejava colocar a pintura mais uma vez a serviço da mente¹³⁵. Sol LeWitt chamará seus trabalhos de arte de “pensamentos”¹³⁶.

Rudolf Arnheim descreve o trabalho de arte como uma interação entre visão e pensamento: perceber e conceber como dois aspectos da mesma experiência¹³⁷. O interesse de Arnheim é pensar de quais maneiras se forma esse “pensamento visual” – para ele, o pensamento visual estaria ligado à percepção, como uma ordenação de pensamentos, onde a linguagem atuaria de forma a influenciar nessa organização.

Nas reflexões de Damisch, a pintura é uma reflexão, como um ato do pensamento¹³⁸, mas ele também conduz suas idéias para considerar a história da arte como um pensamento¹³⁹: a arte pensa na história.

¹³⁴ “(...) art is personal perception. This perception I place in feeling and ask of intelligence that it organize it into a work.” Bernice Rose, *op.cit.*, p.11.

¹³⁵ *Idem, ibidem.*

¹³⁶ Sol LeWitt, “Parágrafos sobre Arte Conceitual” in **Escritos de artistas – anos 60/70**, p.181.

¹³⁷ Rudolf Arnheim, **Visual thinking**, p.273.

¹³⁸ “(...) A painting is therefore for Damisch a reflection, not in the sense of the passive definition of the word, as a mirror image, but in the sense of the active definition, as an act of thought. (...)” Ernst Van Alphen, *op.cit.*, p.2.

¹³⁹ *Idem*, p.18.

Se Damisch trata da história da arte como um pensamento, penso que o trabalho do artista (a despeito da história da arte) é um pensamento que tem diferentes momentos, como: anterior ao trabalho de arte, o trabalho de arte em si, reflexões e influências que se dão a partir da obra ou após a concepção desta, formando um ciclo ativo onde cada fase alimenta e estimula outra, sustentando, assim, o processo de trabalho. Parece-me que o meu processo de trabalho é permeado ou delineado por um pensamento ligado ao *desenho*, e este é intimamente ligado a uma natureza gráfica e à idéia.

O desenho está ligado à idéia não como um estudo da futura obra finalizada, mas como concepção do trabalho que pode ter qualquer forma, utilizar qualquer meio – não precisando parecer-se com desenho no sentido tradicional. O desenho como parte de um *pensamento visual* (não necessariamente escrito ou verbal). Seria um pensamento formado de percepções, associações, relações, imagens, conceitos (o que não significa que seria um pensamento racionalizado e lógico, ainda que também possa sê-lo).

Na escrita, a língua imporia uma articulação lingüística. Contudo, o *pensamento* não pressupõe uma articulação ou desencadeamento de idéias, mas um fluxo, como um processo ininterrupto. Neste, “cada pensamento é um evento no tempo”¹⁴⁰, só podendo ser significado através de outro pensamento (quando um pensamento é representado, interpretado ou pensado, já se faz necessário um outro

¹⁴⁰ Lucia Santaella, **O método anti-cartesiano de C.S.Peirce**, p.54.

pensamento para cumprir essa função). O pensamento em si não significa e tampouco pode ser diretamente conhecido¹⁴¹.

Ainda que o pensamento não se construa necessariamente dentro de uma estrutura lingüística, em geral a percepção vai se moldando à lógica linear-discursiva, sendo difícil pensar o mundo de outra maneira¹⁴².

O *pensamento visual* seria no sentido de um pensamento que constitui ou delinea o processo de trabalho do artista (sendo movido por imagens, idéias, referências, percepções e intenções). Nesse contexto, seria o desenho uma correspondência de *processo de trabalho*? Quando trato de desenho, é no sentido de uma especificidade no processo de trabalho, algo que permeia e que pode estar presente em todos os momentos da formação (concepção e realização) do trabalho, não necessariamente em seu “resultado final”.

Quando falo de pensamento visual, fica implícito que a formação do conhecimento (a cognição) nem sempre ocorre pela *língua/linguagem*. Ao se valorizar a percepção, há a valorização do sistema perceptual e da práxis na construção da significação em relação às coisas do mundo. Nem só códigos verbais formam nosso pensamento, mas a percepção pode conduzir “à elaboração de um ‘pensamento visual’, independente de estruturas lingüísticas”¹⁴³.

¹⁴¹ Como considera Peirce. *Idem*, p.55.

¹⁴² Izidoro Blikstein, **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**, p.68.

¹⁴³ *Idem*, p.67.

Como reflexo dessa concepção, juntamente à presente dissertação é apresentado um “texto” de imagens¹⁴⁴. São *documentos de trabalho*¹⁴⁵ que são ou foram relevantes na formação de um pensamento visual que permeia a concepção dos trabalhos. Algumas imagens foram apropriadas e passaram a formar o trabalho em si mesmo, outras não têm relação direta com minha produção artística (ainda que tenham papel fundamental nesse pensamento visual). Não é possível traçar relações lineares entre a produção de trabalhos e seus documentos, tampouco é este o foco. Inserir esse “texto visual” paralelamente à dissertação é uma maneira de tornar presente algo que nem sempre é explicitado no processo de trabalho dos artistas: o pensamento visual.

Blikstein diz que “a nossa cognição estaria sujeita (...) a um processo ininterrupto de estereotipação, a ponto de considerarmos *real* e *natural* todo um universo de referentes e realidades fabricadas.”¹⁴⁶ Em meu trabalho, utilizo-me destas “realidades fabricadas” para provocar outras relações com a cognição e a percepção. Uma proposição (visual) de fazer ver as coisas do mundo de modo

¹⁴⁴ O *texto de imagens* que acompanha a presente dissertação é parte de tal processo, assim como a exposição que é apresentada ao final do mestrado.

¹⁴⁵ *Documentos de trabalho* como os elementos que são parte do processo de trabalho do artista, como fotografias e registros variados (como recortes de jornais, objetos, imagens coletadas ou produzidas) e que não necessariamente dão forma ou são perceptíveis no trabalho “finalizado”. Seriam registros do processo de trabalho (produzidos antes, durante ou após a realização do trabalho em si) que explicitam, de algum modo, o *pensamento visual* que conduz o trabalho de um artista.

¹⁴⁶ *Idem*, p.82.

dissociado da “estereotipação”: ver um texto sem lê-lo, ver um mapa sem encontrar orientação. Uso elementos da linguagem em meus trabalhos como um modo de lidar com essa “realidade fabricada”.

De qualquer modo, é através de um processo de diferenciação e identificação¹⁴⁷ com esses referentes que proponho uma percepção das coisas do mundo no limite do hábito e do desconhecido.

“A língua ‘amarra’ a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de ver a realidade de um modo ainda não-programado pelos corredores de estereotipização; como Sísifo, estaríamos condenados a conhecer, ou a reconhecer (...)”¹⁴⁸

Trabalhando com elementos da linguagem (letras, mapas, códigos) e desconstruindo sua leitura habitual, abre-se a possibilidade de um pensamento baseado na visualidade. Entretanto, por abordar a percepção e a cognição através de pensamento visual, não há um rechaço da linguagem. A linguagem faz-se necessária como parte de um pensamento sobre o processo de trabalho do artista e da reflexão que o acompanha – ainda que o discurso verbal cause um “efeito de linearidade” que desmantela a simultaneidade dos estudos visuais¹⁴⁹, e que sejamos educados e habituados a desenvolver a lógica dentro desse sistema discursivo verbal.

¹⁴⁷ Diferenciação e identificação no sentido de uma noção de “semelhança”, diz Blikstein, *op.cit.*, p.71. Esta será uma noção presente nos trabalhos que envolvem representação e elementos de linguagem.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁹ Segundo a expressão de Rudolf Arnheim, citado por Izidoro Blikstein, *op.cit.*, p.68.

A arte pensada através de seus próprios mecanismos e processos (o que pode incluir a história da arte), mas que abrangeria também uma arte na qual, pensada através de desenho, através de seus processos de trabalho, o desenho faz parte de um pensamento visual que, por sua vez, move o trabalho do artista. É claro que tal concepção não é totalizadora de toda a arte e nem serve para todos os processos artísticos. É uma leitura específica que faço a partir da reflexão e análise de minha produção visual, especialmente das escolhas que determinaram ou formaram os trabalhos, parte do processo que acredito delinear a minha própria idéia acerca da arte, desenho e pensamento.

O interesse pelo *pensamento* na arte é proveniente do interesse pelo desenho, que está ligado à idéia, à atividade projetiva e à concepção. Considero pensamento e desenho intimamente relacionados em meu processo de trabalho. O desenho atuando nessa estrutura onde o pensamento visual permeia e conduz o processo de trabalho do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CARTOGRAFIAS DO PROCESSO: FIM DE UM PERCURSO

O que me moveu para pensar as cidades foram as viagens. Meu relato inicia-se a partir de uma experiência de viagem (marcante para minha produção em artes visuais) e se encerra com a idéia da origem da cartografia relatada por Italo Calvino. Penso que a viagem tem uma relação mais específica com meus trabalhos: com as viagens, a compreensão das coisas do mundo recebe inúmeras interferências. Aquilo ao que estamos habituados muda, perde o sentido original; outras questões são postas em jogo e outras compreensões e relações se fazem necessárias. É a sensação de desenraizamento do mundo – extremamente propícia para a atividade do artista.

A imagem do gato de Cheshire em “Alice no País das Maravilhas” parece interessante para pensar meu trabalho. Alice ora vê o gato inteiro, ora vê apenas parte dele, o gato desaparece permanecendo apenas seu sorriso – mas isto sendo suficiente para reconhecê-lo. Assim é como procedo em meus trabalhos, reconstruindo e refazendo as referências, mas deixando o suficiente para a imagem (ou referência) ser reconhecida (e para que o resto do gato possa ser delineado).

Procurei, ao longo deste texto, compreender o que move e especialmente como se move o meu processo de trabalho. Através do relato desse processo, retomando as escolhas que conduziram a produção ou criação dos trabalhos, penso que é possível delinear uma série de interesses e referências que são (ou foram) fundamentais para a concepção deles – e, portanto, fazem parte de um pensamento que conduz minha produção. Este caminho, muitas vezes movido pela desorientação, é como dar voltas em uma espiral (onde se anda em círculos em torno de um núcleo, mas nunca passando duas vezes no mesmo ponto).

Os percursos são necessários, a desorientação e o desconhecido também. É posto fim a um caminho reflexivo, mas o percurso não se encerra aqui: assim como em uma viagem em algum momento se retorna para casa, nas reflexões são colocados pontos finais. O mundo segue vasto para ser explorado, percorrido, cartografado, assim como as idéias e os trabalhos em arte: as possibilidades são inúmeras, mas percorremos apenas alguns caminhos, que por sua vez abrem-se em outros. Criamos, assim, cartografias individuais, repletas de referências, escolhas, percursos, complexidades. Fim de viagem: outros caminhos serão traçados para além do ponto final.

BIBLIOGRAFIA

ALPHEN, Ernst van. **Art in mind – how contemporary images shape thought**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Visual thinking**. Berkely, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1969.

AZÚA, Félix de *et alli*. **La arquitectura de la no-ciudad**. Navarra: Jorge Oteiza, 2004.

BACH, Ferran. BERKEL, Rob. **Els rastres de l'alfabet – escriptura i art**. Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1998.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III**. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Dirección única**. 2ªed. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2002.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser – ou a fabricação da realidade.** 4ªed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BONAVOGLIA, Andrea. **Disegnare i confini del mondo.** Disponível em: <<http://kainos.it/numero3/percorsi/bonavoglia.html>>. Acesso em: 05 fevereiro 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones.** 2ªed. Buenos Aires: Emecé, 2005.

BRUSATIN, Manlio. **Histoire de la ligne.** Paris: Flammarion, 2002.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **L'oeil cartographique de l'art.** Paris: Galilée, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. **La dialéctica de la mirada – Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes.** 2ªed. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. **Mira Schendel**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1966.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Porto Alegre: L&PM , 2002.

CARERI, Francesco. **Walkscapes – el andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

CERTEAU, Michel de. **La invención del cotidiano – 1. artes del hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

CÍCERO, Antônio. **Finalidades sem fim – ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte – el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1999.

DIAS, Geraldo Souza. “Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel”. **ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas**, São Paulo, ano 1, nº1, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

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

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. 2ªed. São Paulo, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FREUD, Sigmund. **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**. Londres: The Hogart Press, 1961. v.19.

GAUTHIER, Michel. “Concept, icon and soundtrack”. **Art Press**, Paris, n°283, p.28-33, out. 2002.

GELB, Ignace J. **Historia de la escritura**, Madrid: Alianza, 1993.

HOPTMAN, Laura. **Drawing now: eight propositions**. Nova York: Museum of Modern Art, 2002.

JAY, Martin. **Downcast eyes – the denigration of vision in twentieth-century french thought**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1993.

JUNIOR, Norberto Gaudêncio. **A Herança Escultórica da Tipografia**. São Paulo: Rosari, 2004.

KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the avant-garde and other modernist myths.** 8ªed. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1993.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology: image, text and ideology.** Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1986.

_____. **Picture Theory – essays on verbal and visual representation.** Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1994.

MOLINA, Juan José Gómez (org.). **Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo.** Madri: Cátedra, 1999.

MORLEY, Simon. **Writing on the wall – word and imagen in modern art.** Londres: Thames & Hudson, 2003.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história – suas origens, transformações e perspectivas.** 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NAZARIO, Luiz (org.). **A cidade imaginária.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

NEWMAN, Michael et BIRD, Jon (org.). **Rewritting Conceptual Art**. Londres: Reaktion Books, 1999.

READ, Herbert. **Imagen e idea – la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana**. 10ªed. México: FCE, 2003.

ROCHLITZ, Rainer. **O Desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. Bauru: EDUSC, 2003.

ROSE, Bernice. **Drawing now**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1976.

ROSENTHAL, Nan et FINE, Ruth E. **The drawings of Jasper Johns**. Washington: Thames and Hudson, 1990.

SANTAELLA, Lucia. **O método anti-cartesiano de C.S.Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SHAPIRO, Meyer. **Palabras, escritos e imágenes – semiótica del lenguaje**. Madri: Encuentro, 1998.

SMITHSON, Robert. **El paisaje entrópico – una retrospectiva 1960-1973**. Valência: IVAM Centre Julio González, 1993.

_____. **The writings of Robert Smithson: essays and illustrations.** Nova York: New York University, 1979.

STEFANO, Elisabetta di. **Arte e idea – Francisco de Hollanda e l'estetica del cinquecento.** Palermo: Aesthetica Preprint, 2004.

STILES & SELZ. **Theories and documents of contemporary art – a sourcebook of artist's writings.** Londres: University of California Press, 1996.

VASARI, Giorgio. **The lives of the artists.** Nova York: Oxford University Press, 1998.

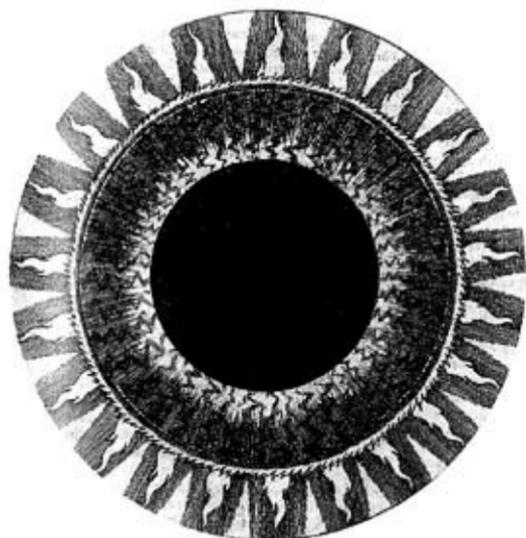
WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

A G R A D E C I M E N T O S

Agradeço Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de realização da minha pesquisa e a CAPES pela bolsa de estudos que recebi durante o mestrado.

Meus sinceros agradecimentos ao professor e orientador Flávio Gonçalves, por toda atenção e colaboração intelectual.

Muito obrigada Nãna, Iara e Nik por estarem sempre ao meu lado, por todo apoio. Obrigada Paulo, pelas trocas e conversas.



Marina Camargo

Documentos de trabalho

Imagem folha de rosto: "Gênese", Robert Fludd (1617)

Marina Camargo

Documentos de trabalho

Parte integrante da dissertação
"Desenho e pensamento: imagem e texto, deslocamentos e cidades"

Porto Alegre, março de 2007



Terra vista do espaço



Mar, horizonte e céu

E Mapamundi

D Die Erde

CAT Mapamundi

I Mapamondo

GB The World

NL Wereld

F Le Monde

P Mapa Mundi

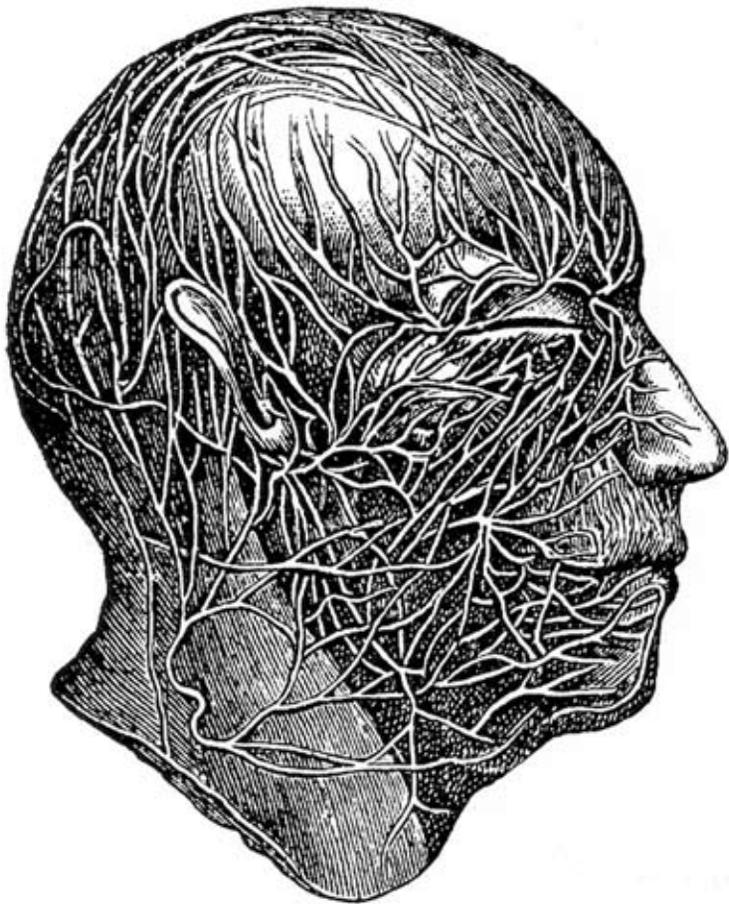




Estrada (Marrocos)

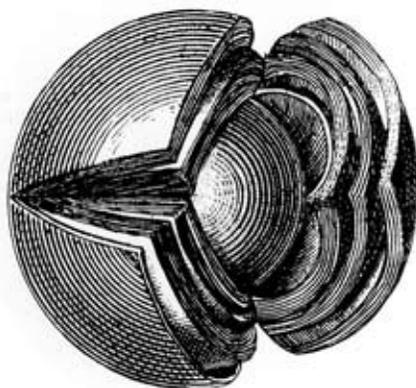
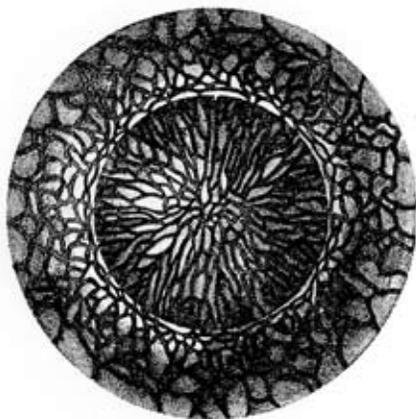


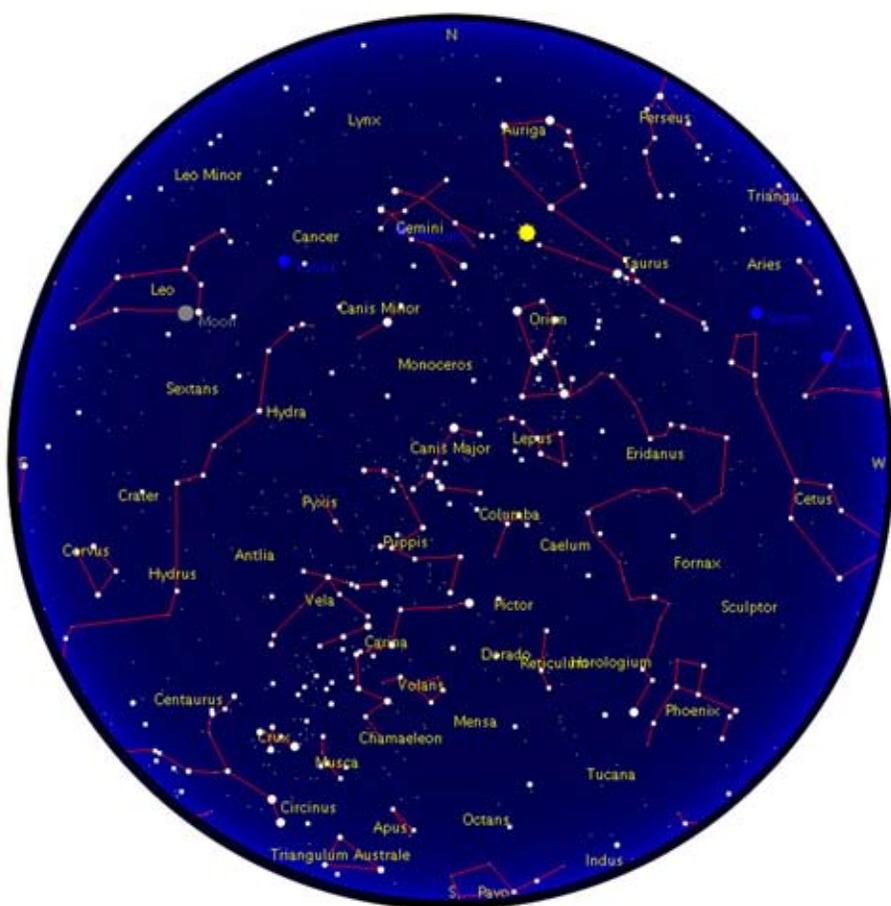
Auto-retrato de um astronauta no espaço





Sombra de astronauta





Mapa celeste do dia 26/10/2005, hemisfério sul

Escritura y sellos

«En los espacios infinitos (...) se encuentran figuras y signos con los que se pueden develar los más profundos secretos. Están formados por las constelaciones y las estrellas (...) Estas figuras luminosas son los caracteres con los que el Altísimo ha creado el cielo y la tierra (...)» (Zohar)

«Los caracteres de su alfabeto están formados, como dicen los rabinos hebreos, a imagen de las estrellas y por eso están repletos de celestes misterios, tanto por su apariencia, forma y significación como por el valor numérico que contienen (...)» (Agrippa de Nettesheim)

Karl von Eckhartshausen, Aufschlüsse zur Magie (Claves de magia), München, 1788



O alfabeto celeste do hemisfério sul



O alfabeto celeste do hemisfério norte

ALPHA BETA GAMMA DELTA EPHI THETA IOTA KAPPA
 LAMDA MU NUN XI OMEGA PI RHO SIGMA TAU Upsilon
 PHI CHI PSI OMEGA



Escrita árabe em parede do Alhambra (Granada, Espanha)



Marrakesh (Marrocos)



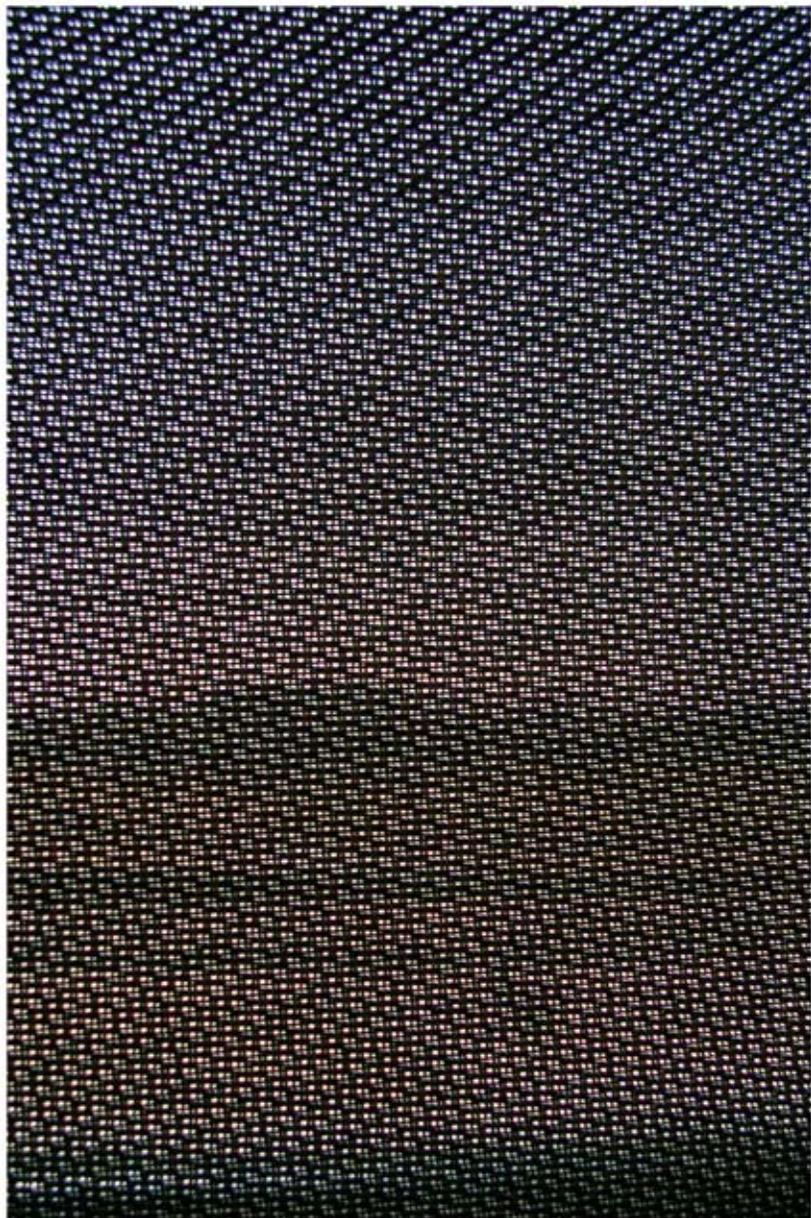
Marrakesh (Marrocos)



Marrakesh (Marrocos)



Rochas em Marte (imagem NASA)



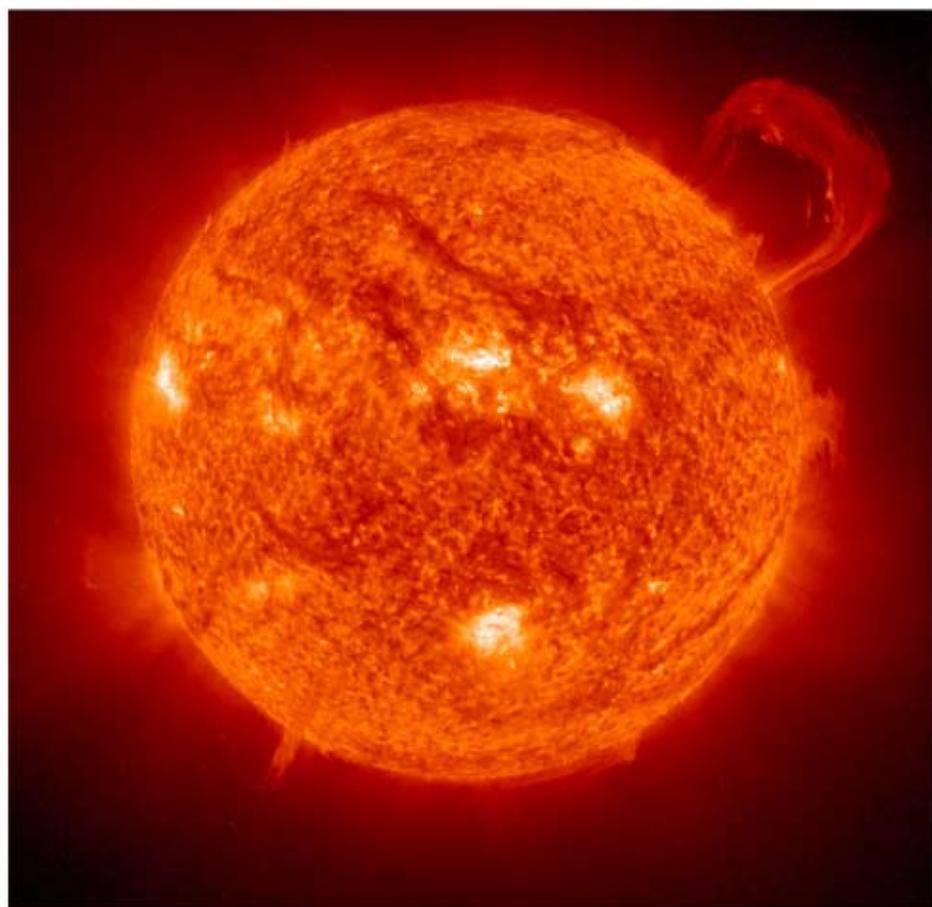
Janela de trem com reticula (Marrocos)



Janela de ônibus com retícula (Brasília)

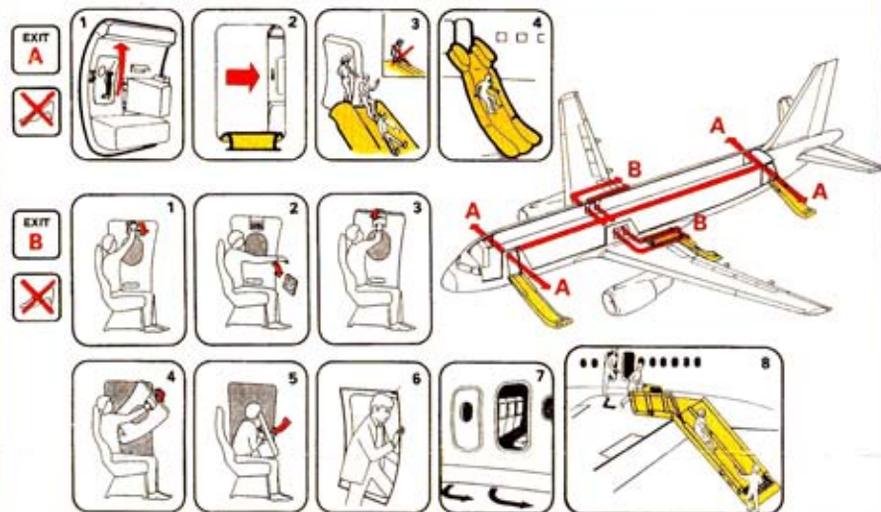


Ait Benhaddou e deserto ao fundo (Marrocos)



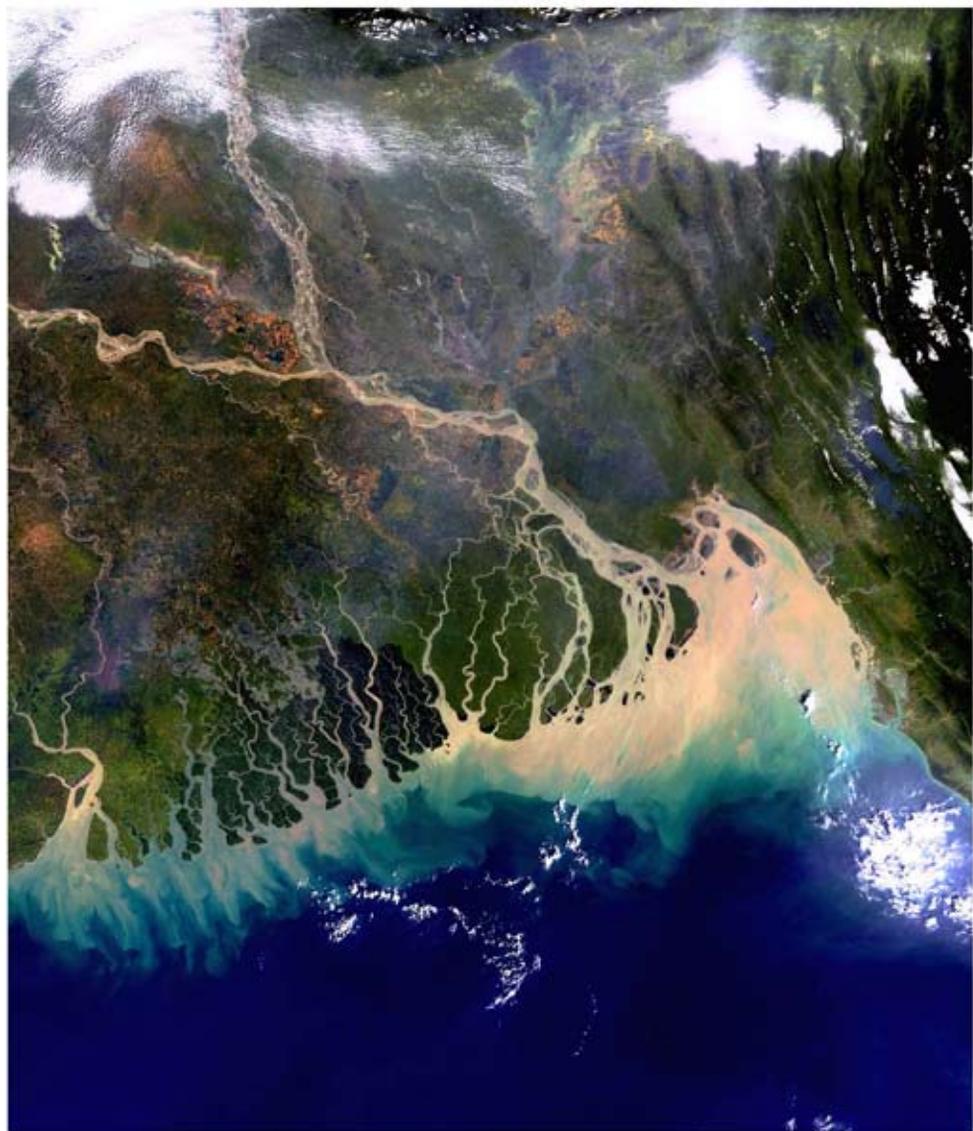


Mapa Madri (Espanha)



Cod. 08F19 dostav@iberia.es - NOV.2003

© IBERIA L.A.E. S.A. (Reservados todos los derechos)



Bangladesh, imagem de satélite



Paisagem em Marte



Mapa de Paris (detalhe)

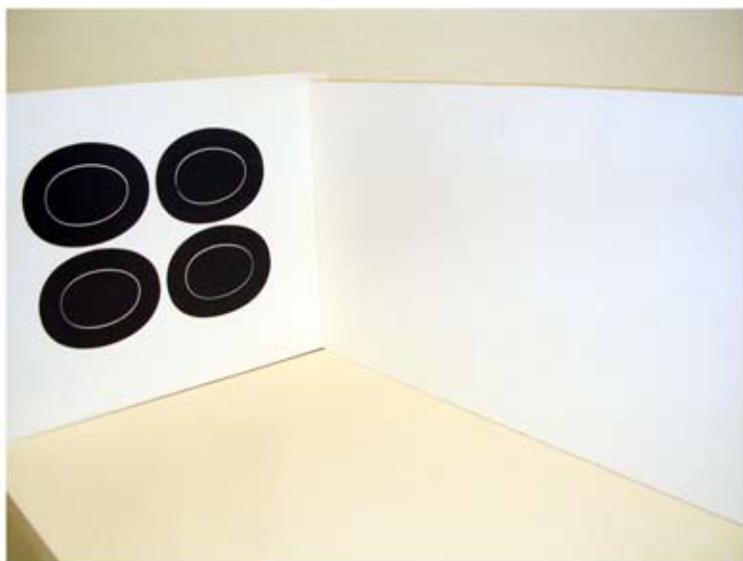




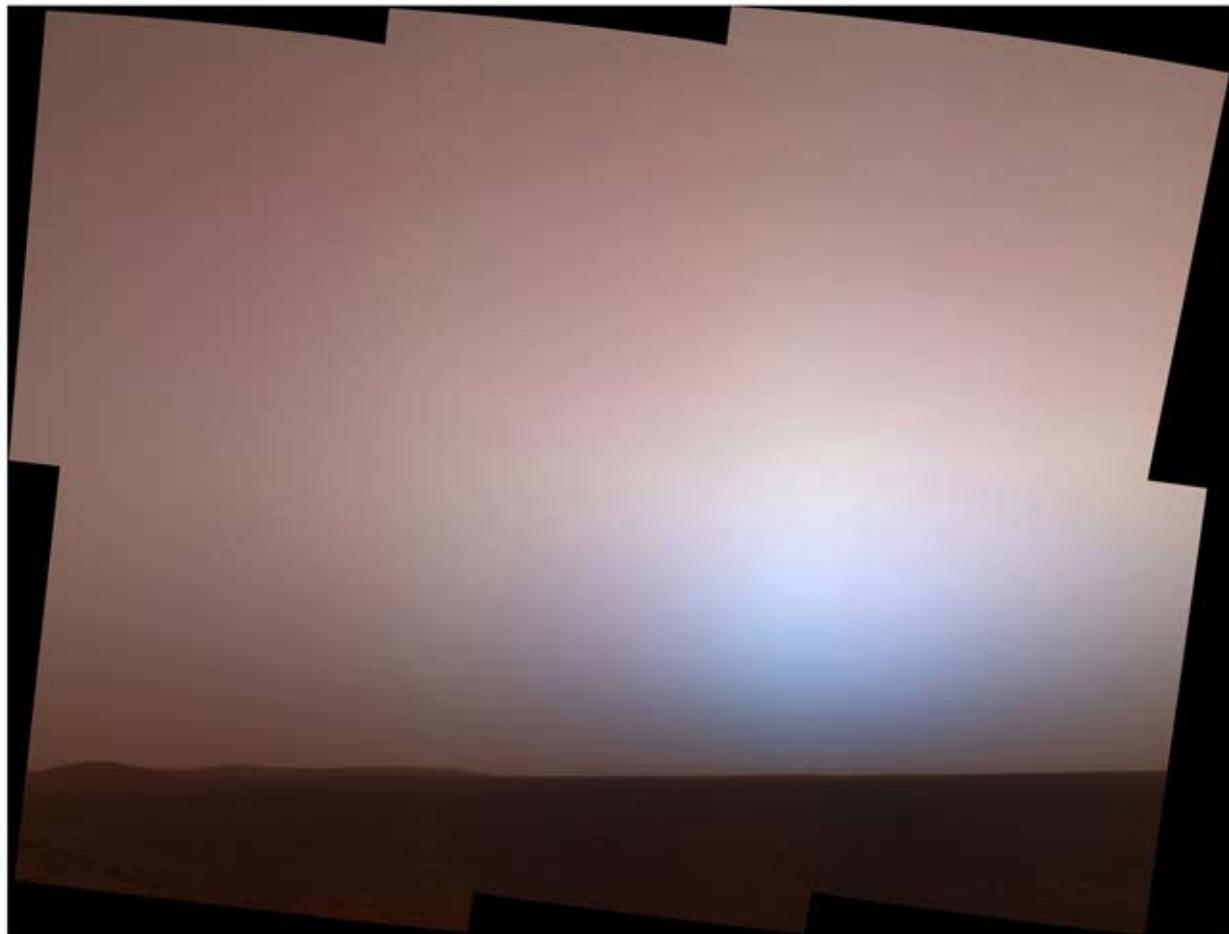
Vista da janela de um avião



Vista de Brasília



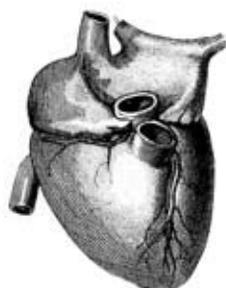
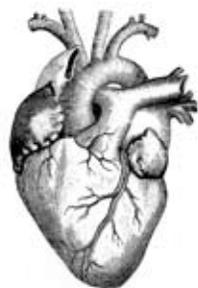
Maquete (estudo para "O 'o' profundo")

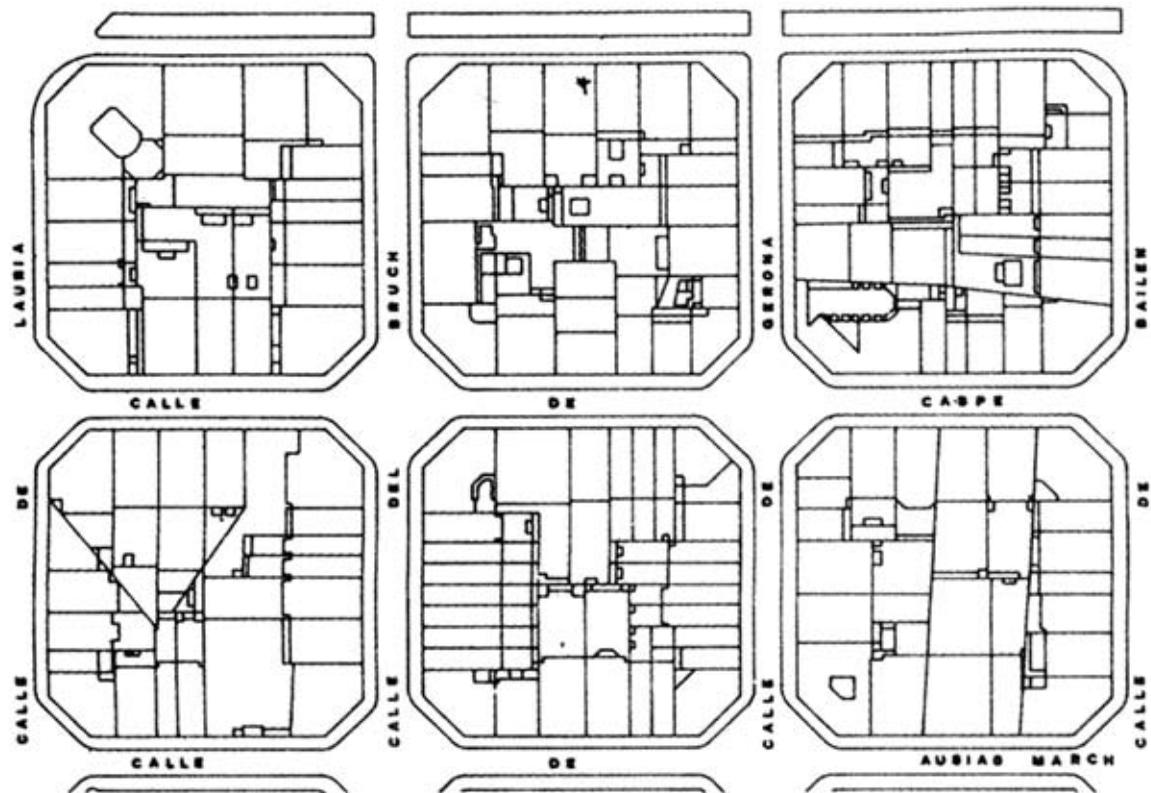


Entardecer em Marte



Porto Alegre (vista noturna)



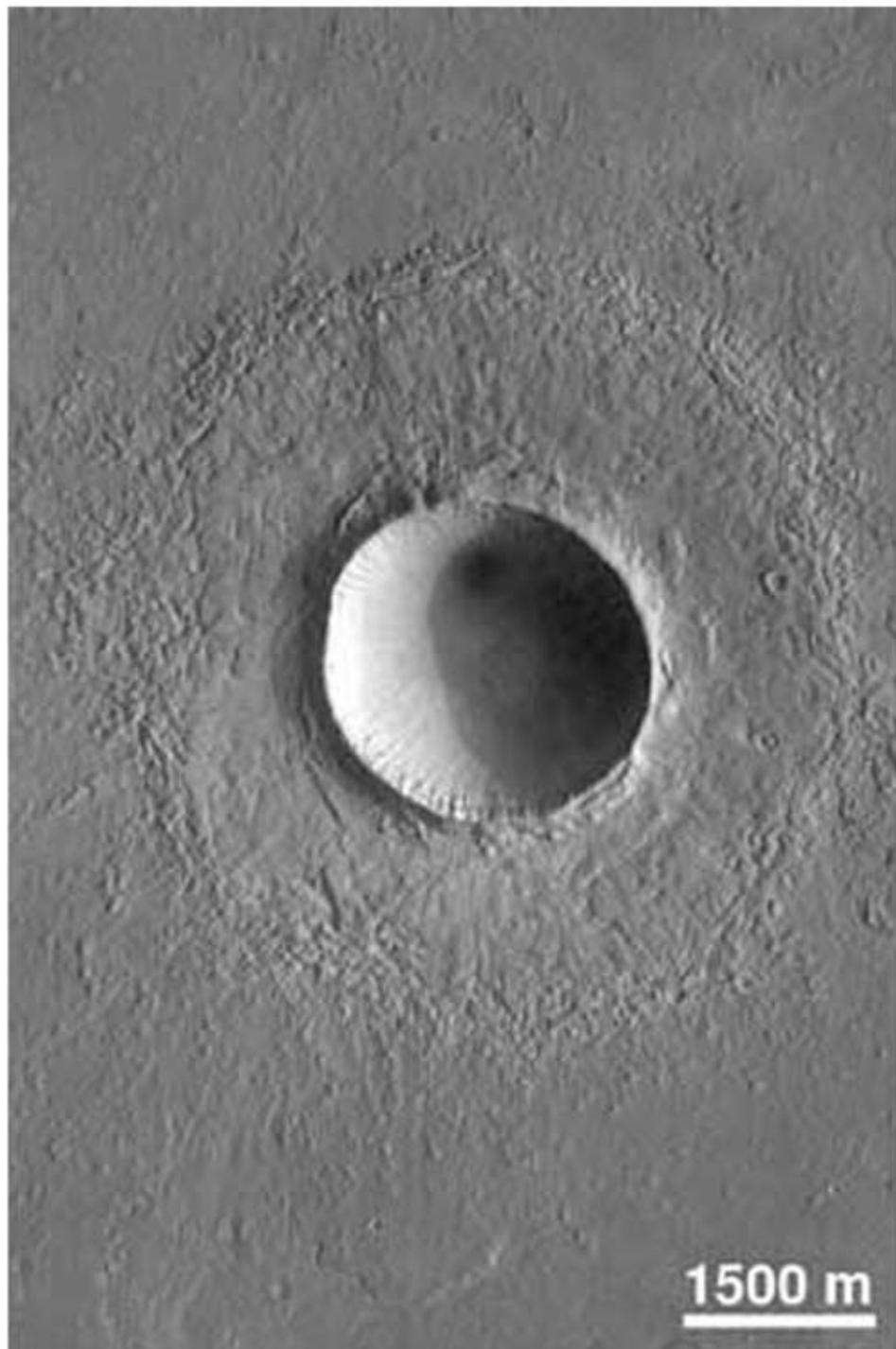




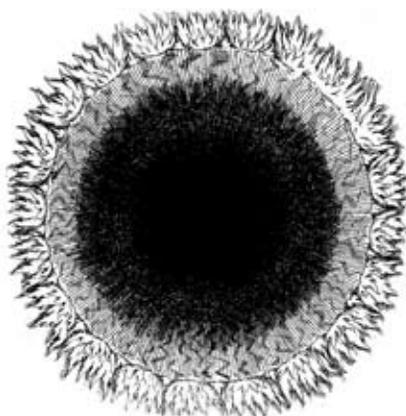
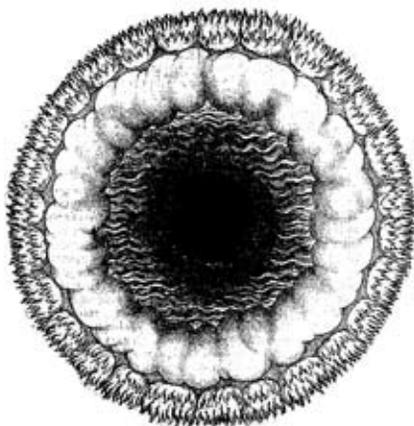
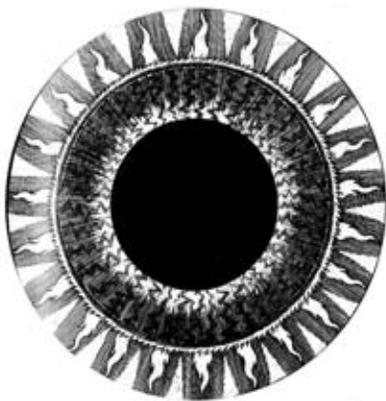
Mapa Barcelona (detalhe)

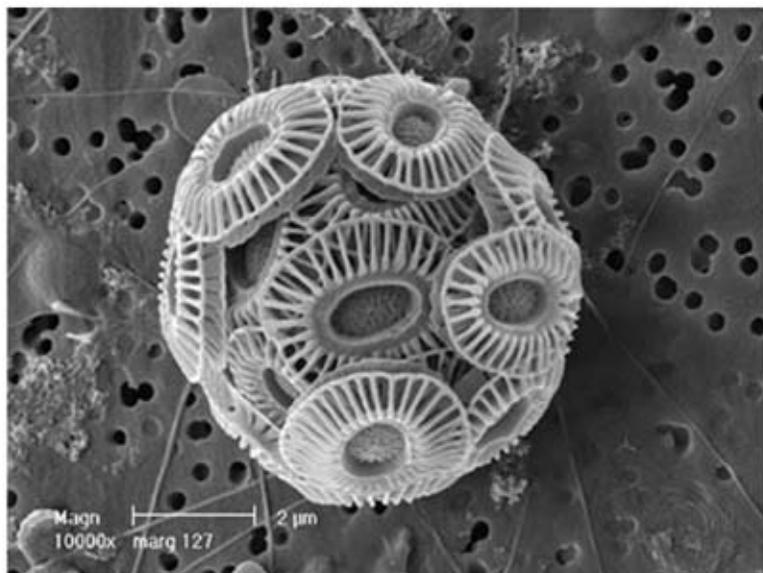


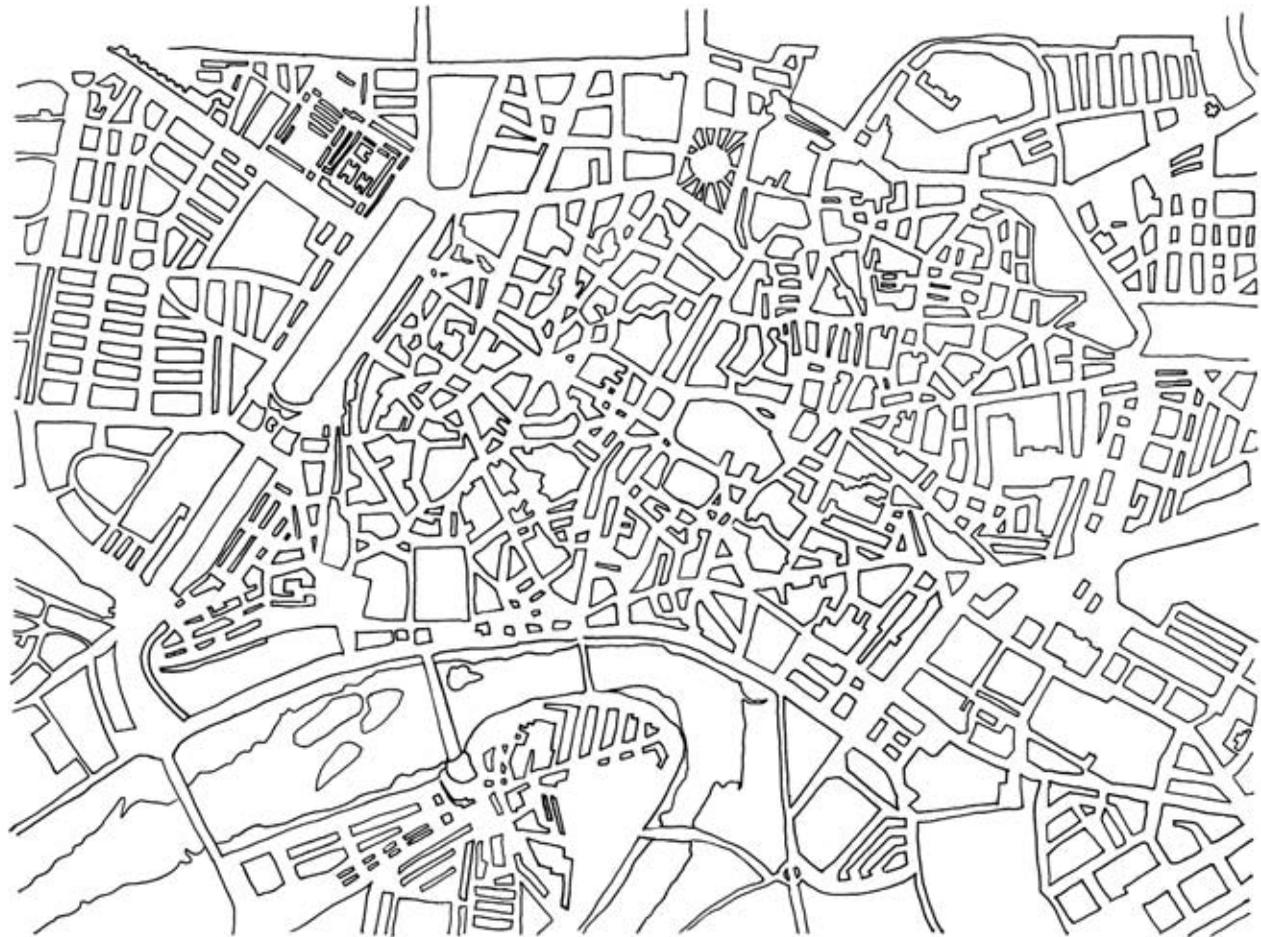
Rio Paraná, imagem de satélite



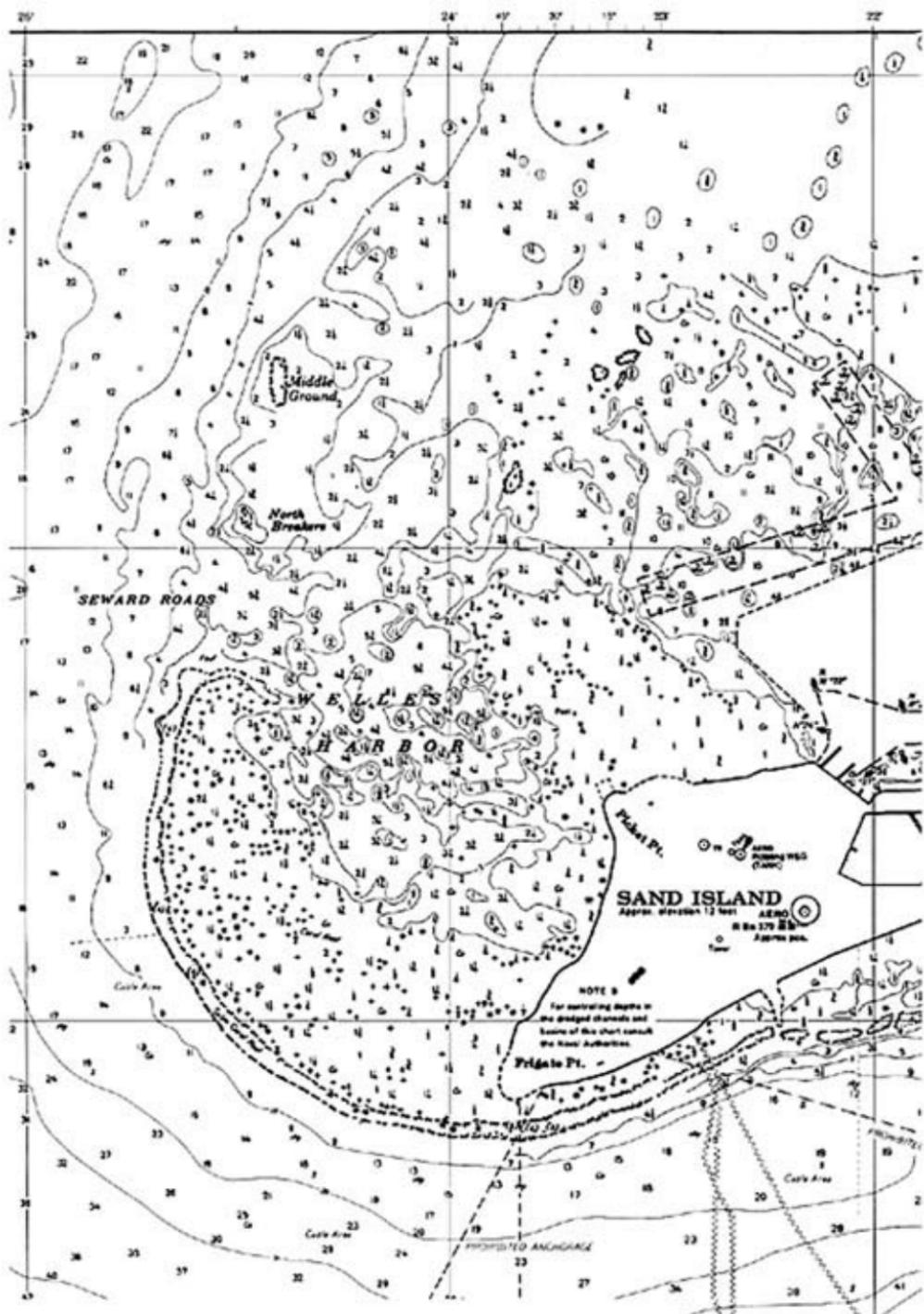
Cratera no planeta Marte, imagem da NASA







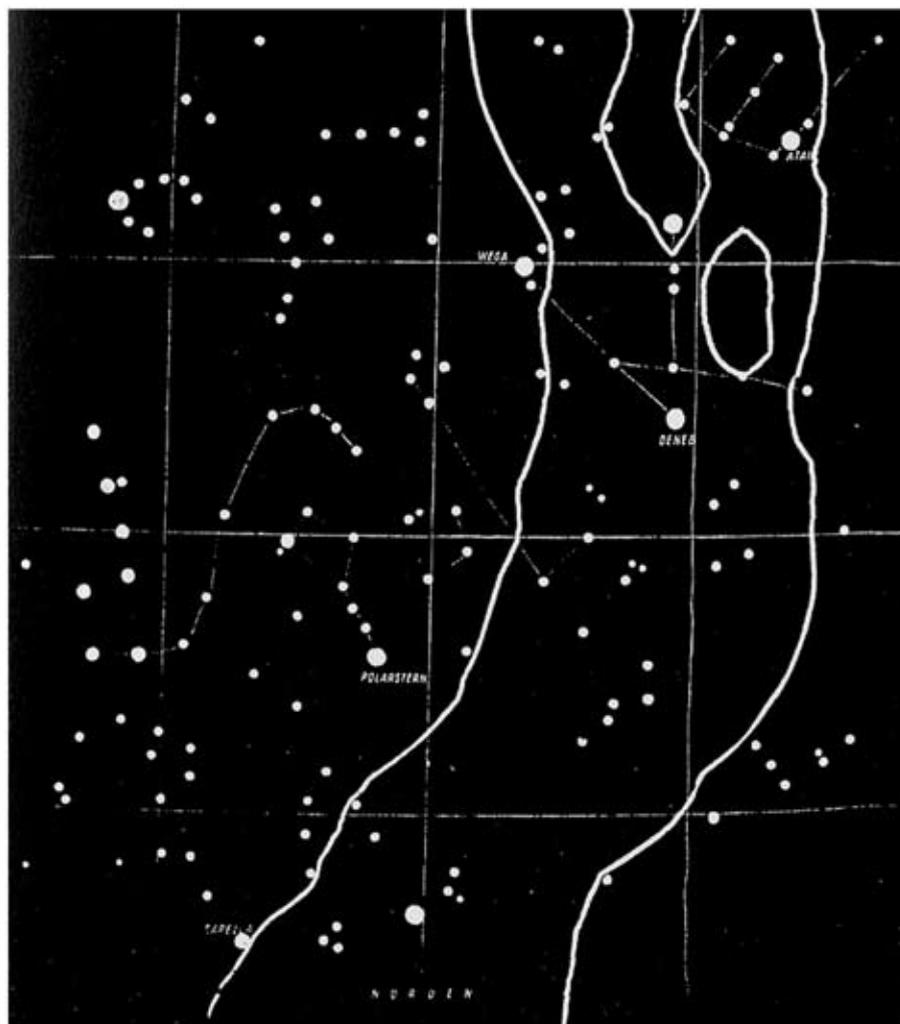
Mapa da cidade de Córdoba (Espanha)



Detalhe mapa náutico



Mar (Estreito de Gibraltar)



"Vêu do firmamento", S. Polke (1968)