

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL / INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS / DOUTORADO EM POÉTICAS VISUAIS

# DESENHOS MIMÉTICOS E A TIRANIA DA FORMA

RICHARD JOHN

PORTO ALEGRE, 2019

RICHARD JOHN

# DESENHOS MIMÉTICOS E A TIRANIA DA FORMA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Gonçalves

PORTO ALEGRE, 2019

### CIP - Catalogação na Publicação

John, Richard  
Desenhos Miméticos e a Tirania da Forma / Richard  
John. -- 2019.  
238 f.  
Orientador: Flávio Gonçalves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Desenho. 2. Desenho Contemporâneo. 3. Arte  
Contemporânea. 4. Forma. 5. Escrita. I. Gonçalves,  
Flávio, orient. II. Título.

*para Sofia e Leticia*

## AGRADECIMENTOS

Esta é a minha lista de pessoas muito especiais que, cada um a sua maneira, colaboraram para que esta tese se realizasse. A todas elas minha sincera gratidão.

Adolfo Montejo Navas

Daniele John

Désirée Motta Roth

Eduardo Veras

Eduardo Vieira da Cunha

Edson Luiz André de Sousa

Elaine Tedesco

Elida Tessler

Fernando Bakos

Fábio Pinto

Flávio Roberto Gonçalves

Helio Ferverza

Jo Saldanha

João Saldanha Streibel

Katia Prates

Leticia M. K. Forster

Luísa Kiefer

Maria Helena Bernardes

Mário Röhnelt *in memoriam*

Martin Streibel

## RESUMO

*Desenhos miméticos e a tirania da forma* é uma reflexão sobre minha produção artística. O texto é dividido em duas partes levando em conta características formais de minha produção atual, uma que lida com a imagem e outra que lida com texto – ambas consideradas formas de representação no contexto do desenho contemporâneo. As duas seções estão subdivididas em verbos que sintetizam minhas ações e entendidos como conceitos e sistemas independentes, onde a arte já está presente na forma de potência (Agamben). Os desenhos que fazem uso de imagens partem do procedimento de apropriação, cópia manual e duplicação como uma forma de evidenciar pequenas diferenças entre imagens e a relação dialética entre forma e contra-forma, onde o desenho seria “a definição do mundo” e a arte uma “possibilidade latente” originada destas relações. Os desenhos que fazem uso da palavra escrita trazem o ato de nomear (Duchamp) como essencial à diferenciação entre os objetos do mundo (Wittgenstein) e em especial no que refere a intencionalidade da arte.

Palavras-chave: desenho contemporâneo, representação, palavra, imagem, forma, mimesis

## ABSTRACT

*Mimetic drawings and the tyranny of form* is a reflection on my artistic production. The text is divided into two parts taking into account the formal characteristics of my current production, one that deals with the image and another that deals with text – both considered forms of representation in the context of contemporary drawing. The two sections are subdivided into verbs that synthesize my actions and understood as independent concepts and systems, where art is already present in the form of potency (Agamben). The drawings that make use of images start from the procedure of appropriation, manual copying and duplication as a way of highlighting small differences between images and the dialectical relation between form and counterform, where drawing would be “the definition of the world” and art a “latent possibility” arising from these relations. The drawings that make use of the written word bring the act of naming (Duchamp) as essential to the differentiation between the objects of the world (Wittgenstein) and especially in what refers to the intentionality of the art.

Key words: contemporary drawing, representation, word, image, form, mimesis

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	<b>Richard Serra</b> , <i>Verblíst</i> , 1967–68 . . . . .	9
Figura 02	Igreja Matriz de Bom Princípio . . . . .	13
Figura 03	<b>Gerhard Richter</b> , <i>Atlas</i> , painel 13, 1964–67 . . . . .	16
Figura 04	Ilustração da embalagem de <i>Boa Noite</i> . . . . .	19
Figura 05	Álbum de figurinhas <i>Brasil Minha Pátria</i> , Editora Agir, 1965 . . . . .	22
Figura 06	<b>Mark Tansey</b> , <i>The innocent eye test</i> , 1981. . . . .	27
Figura 07	<b>Richard John</b> , <i>Pintura-Código</i> , 2001 . . . . .	29
Figura 08	<b>Luis Camnitzer</b> , <i>This is a Mirror, You are a Written Sentence</i> , 1966–68. . . . .	31
Figura 09	<b>John Casani</b> , diretor de projeto Voyager em 1977 . . . . .	35
Figura 10	Caderno de colorir <i>Lluvia de colores</i> , 1957 . . . . .	41
Figura 11	<b>Gerhard Richter</b> , <i>48 portraits</i> , 1971–72. . . . .	44
Figura 12	<b>Richard John</b> , <i>Wrana</i> , 2004 . . . . .	47
Figura 13	<b>René Magritte</b> , <i>La Clairvoyance</i> , 1936 . . . . .	48
Figura 14	Quadrinho parte da historinha “Good ol Charlie Brown”, 1968. . . . .	49
Figura 15	Recorte da revista <i>National Geographic</i> , Abril 1960 . . . . .	54
Figura 16	<b>Richard John</b> , <i>Eva</i> , 1990 . . . . .	55
Figura 17	<b>Joseph Kosuth</b> , <i>Five words in orange neon</i> , 1965. . . . .	58
Figura 18	<b>Sherrie Levine</b> , <i>After Walker Evans 4</i> , 1981 . . . . .	63
Figura 19	<b>Walker Evans</b> , <i>Alabama Tenant Farmer’s Wife</i> , 1936 . . . . .	63
Figura 20	<b>Richard John</b> , <i>Sem título (duplo autorretrato)</i> , 2002. . . . .	64
Figura 21	<b>Vija Celmins</b> , <i>To fix the image in memory, I–XI</i> , 1977–82 . . . . .	65
Figura 22	<b>Richard John</b> , <i>Retratos Miméticos</i> , 2002. . . . .	68
Figura 23	<b>Richard John</b> , <i>Retratos Miméticos</i> , 2002 (detalhe) . . . . .	69
Figura 24	<b>Marcel Duchamp</b> , <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919 . . . . .	75
Figura 25	Ilustração original à venda no site de leilões e-Bay. . . . .	76

Figura 26	<b>Max Ernst</b> , <i>Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen</i> , c. 1920 . . . . .	77
Figura 27	Página da cartilha escolar <i>Kölner Lehrmittel-Anstalt</i> , 1914 . . . . .	77
Figura 28	A letra “e” em vetor ampliada . . . . .	80
Figura 29	<b>Robert Rauschenberg</b> , <i>Erased de Kooning Drawing</i> , 1953. . . . .	82
Figura 30	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (I)</i> , 2014 . . . . .	83
Figura 31	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (II)</i> , 2014 . . . . .	84
Figura 32	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (III)</i> , 2014. . . . .	85
Figura 33	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (IV)</i> , 2014. . . . .	86
Figura 34	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (V)</i> , 2014 . . . . .	87
Figura 35	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (VI)</i> , 2014. . . . .	88
Figura 36	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (VII)</i> , 2014 . . . . .	89
Figura 37	<b>Richard John</b> , <i>O Objeto Flutuante (VIII)</i> , 2014 . . . . .	90
Figura 38	<b>Richard John</b> , <i>Fac-símiles Imperfeitos</i> , 2014–19 (painel 1). . . . .	94
Figura 39	<b>Richard John</b> , <i>Fac-símiles Imperfeitos</i> , 2014–19 (painel 2). . . . .	95
Figura 40	<b>Richard John</b> , <i>Fac-símiles Imperfeitos</i> , 2014–19. . . . .	96
Figura 41	<b>Richard John</b> , <i>Nomes Próprios</i> , 2018–2019. . . . .	99
Figura 42	<b>Richard John</b> , <i>Nomes Próprios</i> , 2018–2019 (detalhe 1). . . . .	100
Figura 43	<b>Richard John</b> , <i>Nomes Próprios</i> , 2018–2019 (detalhe 2). . . . .	101
Figura 44	<b>Saul Steinberg</b> , Capa da revista <i>The New Yorker</i> , 1969 . . . . .	103
Figura 45	<b>Fritz Kahn</b> , Ilustração para a revista <i>Berliner Illustrirte Zeitung</i> , 1926 . . . . .	104
Figura 46	<b>Richard John</b> , <i>Sem título</i> , 2000 . . . . .	106
Figura 47	<b>Michael Landy</b> , <i>Break Down</i> , 2001 . . . . .	112
Figura 48	<b>Pablo Helguera</b> , <i>Ideal Social Choreography for an Artist at an Opening</i> . . . . .	123
Figura 49	<b>Richard John</b> , <i>Jesus Search</i> , 1998 (detalhe) . . . . .	125
Figura 50	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 . . . . .	129
Figura 51	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 . . . . .	130
Figura 52	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 . . . . .	131
Figura 53	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 . . . . .	132
Figura 54	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 . . . . .	133
Figura 55	<b>Richard John</b> , <i>O trabalho do trabalho</i> , 2004–2018 (detalhe) . . . . .	134
Figura 56	Roman Opalka pintando . . . . .	137
Figura 57	<b>John Baldessari</b> , <i>I Will Not Make Any More Boring Art</i> , 1971 . . . . .	138
Figura 58	<b>Tehching Hsieh</b> , <i>One year performance</i> , 1980–1981 . . . . .	141
Figura 59	<b>Richard John</b> , exemplo de anotações feitas em folha dobrada . . . . .	145
Figura 60	<b>Richard John</b> , <i>Pilot B.P.S (série Garatujas para mão esquerda)</i> , 1988. . . . .	148
Figura 61	<b>Fischli &amp; Weiss</b> , <i>How to work better (como trabalhar melhor)</i> , 1971 . . . . .	151
Figura 62	<b>Albrecht Dürer</b> , <i>Autorretrato</i> , 1500. . . . .	157
Figura 63	<b>John Baldessari</b> , <i>Tips for artists who want to sell</i> , 1966–68. . . . .	159
Figura 64	Cartoon presente no livro <i>Artoons</i> , Vol. 2, de <b>Pablo Helguera</b> , 2009. . . . .	162
Figura 65	<b>Richard John</b> , <i>Pensamento Simétrico (Anti-Matéria)</i> , 1993 . . . . .	165
Figura 66	<b>René Magritte</b> , <i>Les mots et les images</i> , 1928 . . . . .	170

# SUMÁRIO

Prólogo . . . . .	I
Introdução . . . . .	1
Parte I: IMAGEM. . . . .	11
1.1 Colecionar . . . . .	12
1.2 Escolher . . . . .	33
1.3 Copiar . . . . .	50
1.4 Retificar . . . . .	71
Parte II: PALAVRA . . . . .	97
2.1 Lembrar . . . . .	98
2.2 Listar. . . . .	111
2.3 Preencher . . . . .	127
2.4 Incompletar . . . . .	153
Considerações Finais . . . . .	168
Referências . . . . .	176
Anexos . . . . .	207

# PRÓLOGO

Eu gosto do lado intelectual mas eu não gosto da palavra intelecto, é uma palavra seca demais. Inexpressiva. Eu gosto da palavra acreditar. Eu acho que em geral as pessoas quando dizem “eu sei”, elas não sabem, elas acreditam. Eu acredito que a arte é a única atividade em que o homem, como homem, mostra a si mesmo como sendo um verdadeiro indivíduo, e com ela ele é capaz de ir além do estado animal, porque a arte é um escape para regiões que não são governadas pelo tempo e o espaço.  
Viver é acreditar, é nisto que acredito.

**Marcel Duchamp**, entrevista a James Johnson Sweeney, 1956

A maioria das ações humanas é reativa. A partir de uma situação incômoda alguns movimentos são lançados, na tentativa de resolver a falta. Nossa condição primordial é a do *não saber*. E uma vez nos dada a existência, correr o risco da vida, superar os desafios mais básicos da subsistência e, com sorte, prosseguirmos. E é a partir dos acertos e erros de nossas ações que algum entendimento, consciência e estratégia podem se estabelecer. É a partir da experiência que alcançamos a intencionalidade.

Se pensarmos no progresso biológico e na própria história do ser humano, nos deparamos com uma luta incessante, a busca por continuidade e sentido. O milagre da vida precisa ser complementado com nosso esforço e vontade. Todo ser humano é uma história de vitória sobre o nada, uma extraordinária conquista sobre todas as coisas que *não* são.

A condição inicial sobre a qual trabalhamos é de caos e desordem. De alguma forma estamos separados da ordem natural, ou da ordem divina. Há um desequilíbrio que precisa ser enfrentado, um trabalho ancestral de dar sentido ao projeto humano. Somos o resultado da luta de milhares de gerações numa batalha que antecede, até mesmo, o humano. Somos a soma de um histórico de transformações.

Entendo que a arte é o ponto máximo deste processo, onde é realizada a construção e consolidação do projeto humano. Nosso instinto de sobrevivência nos trouxe aqui. Sabemos, por intuição, que o sentido de nossas vidas e ações precisa ser construído a partir de nossa realidade, e assim, com entendimento e esforço, criarmos uma plataforma que nos sobreleve. A arte é a única atividade humana que contempla a totalidade do homem no homem, tudo o que ele é e tudo o que ele tem em forma e potência.

A transformação operada pela arte se dá pela maneira através da qual reorganizamos os códigos que permitem a vida. Acredito que nossos corpos e nossas mentes são organizados por informação, por combinações de módulos vibrantes, que se arranjam e ordenam em formas de expressão e existência. Tudo o que existe está estruturado por um código, que lhe dá expressão, desde sua condição mais objetiva e material até os níveis mais sutis de subjetividade, emoção e emanção transcendente.

Num nível mais profundo, a existência se conecta ao nosso ato de observação. Há uma reciprocidade entre observador e observado, e toda estrutura só se sustenta porque há uma luz consciente que unifica esta relação e esta existência. O universo só existe porque existimos, fazemos parte de um mesmo fenômeno.

A arte opera transformações. Toda forma artística é uma transmutação dada à realidade, sobre a realidade. Quando operamos com signos e cores damos vida a estruturas antes inexistentes. É uma forma de dar à vida, uma existência. Ao criar, o artista permite que a transformação ocorra através dele, por meio de seu olhar e de sua observação. Cada ação é uma forma de canalizar transformações, de dar espaço a uma manifestação, uma forma de abrir-se e criar uma expressão ao universo. Como uma flor que se abre, pois esta é sua essência.

Artista é todo aquele que se permite criar, e todo homem é um artista em potencial. A todos deveria ser dada a chance de desenvolvimento e expressão. Se há uma crise humana, é porque ao humano não foi dada sua humanidade, seu caminho de realização. O caminho do artista é o conhecimento e o reconhecimento desta aventura. Onde o medo dá lugar a ações positivas e realizadoras, onde a impossibilidade dá lugar a uma pura possibilidade. A vida quando tomada em nossos braços terá sua própria potência vivida e ofertada. A transformação humana culmina em sua possibilidade de expressão.

Ao fazer arte, dá-se vazão a certa intuição. Há um prazer intrínseco no manipular das tintas, no criar das formas, no simples soar do som. Não é preciso ensinar uma criança a gostar de pintar ou mostrar-lhe que é prazeroso criar sons com sua própria voz. As descobertas se desdobram no momento presente. Não há um objetivo, não há uma regra, não há uma necessidade a ser preenchida. A liberdade que experimentamos na arte é aquela dada ao espírito quando não se tem preocupações e medo, só o prazer de criar. Mas quanto disso nos permitimos?

# INTRODUÇÃO

O trabalho de um homem nada mais é do que essa lenta jornada para redescobrir, através dos desvios da arte, aquelas duas ou três grandes e simples imagens em cuja presença seu coração se abriu pela primeira vez.

**Albert Camus**

Ao realizar o trabalho que agora apresento, tive a oportunidade de reavaliar quase quarenta anos de produção artística. Desde meu primeiro desenho até este momento de reflexão mais profunda, que um doutorado em Arte exige. Procurei fazer deste processo um exercício de entendimento das minhas reais motivações, um necessário questionamento e abandono de prejulgamentos, uma reavaliação do embate entre minha produção e minha trajetória acadêmica e docente. Senti que era preciso dar voz a sentimentos que permeiam minha experiência, em diferentes aspectos de minha relação com a arte e o meio artístico. No fundo, o objeto de pesquisa desta tese é este, mesmo que isto pareça algo pessoal ou ingênuo.

Ao tentar dar sentido à minha produção, procurei fazer uso do tempo que me afasta das primeiras sensações, de meu encantamento quando criança, dos experimentos de adolescente, das proposições mais sérias enquanto adulto. Procurei juntar estes períodos num todo congruente, num olhar que buscou ser o mais abrangente possível, pois tudo o que vivi faz necessariamente parte de minha experiência. Procurei reunir os aspectos que antes permaneceram divididos, entre diferentes momentos e sentidos, e diferentes relações experienciadas entre arte e vida. Estão presentes, sobretudo, as dúvidas, incertezas e os não saberes. Procurei recolher os fragmentos que se acumularam ao longo de tantas buscas, olhar para os aspectos ainda não resolvidos entre aquilo que é feito e aquilo que é entendido. De alguma forma os acontecimentos laterais de uma trajetória devem ser reintegrados ao que se conduz, para que se possa ir adiante.

Comecei a pintar por um desejo primitivo, pelo fascínio desejante por imagens e cores. Ao entrar na academia, passei a ter uma compreensão cada vez mais crítica do que fazia, o que em muitos momentos me afastou deste desejo e da produção em si, mas nunca da reflexão. Procurei equilibrar os estudos teóricos com a produção prática e, posteriormente, com a atividade profissional de professor. Minhas ideias em cada uma destas áreas ultrapassavam circunstâncias, sentia-me inquieto

e insatisfeito com o entrecruzamento entre desejos e necessidades. Minhas ações eram pautadas por esta condição incômoda. Vejo hoje em mim, assim como em todos os colegas que persistem, que a continuidade é um gesto heroico.

Minha produção artística é pequena e não considero acabada a maior parte dos trabalhos que fiz. Muitas vezes, estabeleci modelos para além das minhas capacidades, testando convicções e interesses. Minha busca na arte sempre esteve relacionada a um limite possível, que precisava ser desafiado e contestado, mesmo que isso não resultasse em uma obra ou exposição. Por longo tempo, relutei com a ideia de ser um artista “profissional”, até porque não tenho uma noção clara do que isso de fato significa em nosso país. O artista, muitas vezes, se parece com a caricatura de um *outsider* socialmente instituído.

Durante muitos anos, busquei por interlocução. Encontrei-a, em parte, na amizade com os artistas, na academia e nos livros. A todos sou grato e, entre eles, me reconheço. Ainda assim, percebo que há outra forma de interlocução, que só pode ser dada pelo próprio processo de trabalho, que consiste não só no trabalho produtivo, mas também no esforço por sua valorização e compreensão. Isso acontece quando o *trabalho* realiza o trabalho de olhar-se para si, no evento de um diálogo *entre* trabalhos, nas suas inter-relações com a reflexão escrita e no valor que o próprio artista é capaz de dar, ou não, para a sua obra. Percebo as limitações e os percalços que uma produção em arte incita, quando o questionar sobre o que se produz pode trazer também a dúvida sobre a validade e a necessidade de fazê-lo. Há um risco nesse olhar-se para si, quando se toma uma régua demasiado dura para se medir as coisas do mundo, e a arte que dele participa. O risco é de não se usar a mesma régua, ou da mesma força, de não domar a força contrária. Desistir.

Permiti-me, então, fazer algumas concessões a mim mesmo, na forma de uma escrita confessional. Incluí no texto alguns relatos e pequenas narrativas. Diversas questões pontuam o texto, refletindo os intervalos que contrapõem ações. Trago no texto uma série de considerações pessoais, em forma quase autobiográfica, como fica bem expresso aqui, sem ignorar os aspectos críticos, todavia, envolvidos. Procurei ser fiel às minhas referências, antigas e novas. Cito autores que li há anos, e mesmo aqueles que estão fora do campo da arte, assim como os novos interlocutores que tive o prazer de descobrir ao longo deste trabalho. Em todos os casos, procurei manter a relação orgânica que me permitiria falar de um autor ou de um trabalho, com uma proximidade minha. Já há tempo, por exemplo, vejo os

trabalhos de Opalka<sup>1</sup> como uma experiência “minha”. Mais recentemente, guardadas as diferenças, vejo os textos de Agamben<sup>2</sup> como próximos de minhas reflexões. São como dois bons amigos. Vejo esta proximidade como o efeito de um atributo fundamental da linguagem: a capacidade de criar empatia e compartilhamento.

Da mesma forma, meu desejo com esta reflexão escrita é criar algum grau *possível* de empatia e compartilhamento. Procurei, onde me pareceu possível, despir o texto de jargões e pretensiosidade. Assim como deixei de lado as referências que não me pareciam próximas o suficiente. Minha intenção não é a de ferir o protocolo acadêmico, mas sim, me aproximar de meus possíveis interlocutores, incluindo a todos e, até mesmo, a mim mesmo. Procurei evitar os excessos da teoria e manter uma conversa mais horizontal, que julguei necessária como formato de comunicação e estratégia de apresentação. Nesse sentido, a escrita foi também um testar de limites, dentro das restrições do formato acadêmico e de seus imperativos formais. O embate foi, sobretudo, com a linguagem e sua necessidade de adequação. De todo modo, acredito que, no campo da arte, estes limites, embora justificados, variam com certo grau de imponderabilidade e inovação. É sabido que a pesquisa em arte é um campo de permanente construção. Buscando um caminho do meio, percebo que mesmo a ponderação pode conter variações e posições relativas. Firmo, então, minha intenção de caminhar por este fio no horizonte deste texto.

Tomei a resolução de tentar ser o mais objetivo possível, o que, por certo, me tomou bastante tempo. Como consequência, algumas partes do texto poderão trazer um aspecto mais bruto ou não lapidado. Onde isso não foi uma falha minha enquanto escritor, tais passagens mais abruptas foram pelo benefício da intuição. No mesmo propósito está a ideia de um reescrever constante, onde a escrita tona-se um palimpsesto e cobiça a infinitude. Existem, ainda, os momentos em que a escrita se rende às mais diversas formas de abandono.

Em minha tentativa de organização, separei o texto em duas partes. A divisão foi dada pelas características dos trabalhos que venho desenvolvendo e que, aqui, são apresentados. Minha produção atual se divide formalmente em duas vertentes: uma que lida com a imagem e outra que lida com o texto. Imagens figurativas de

---

<sup>1</sup> Roman Opalka (1931–2011) Pintor conceitual franco polonês conhecido por seu projeto “1965 / 1 – ∞”, onde pinta uma contagem de números em uma série de quadros de mesmo tamanho, a que chamava de *detalhes*. O projeto, iniciado em 1965, terminou no dia da sua morte, ela mesma uma metáfora para o infinito.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben (1942–) Filósofo italiano contemporâneo autor de conceitos como *estado de exceção*, *homo sacer*, *vida nua*, entre outros. Sua obra dialoga com diversos autores e filósofos, como Hannah Arendt, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Michel Foucault, Georges Bataille e Franz Kafka.

um lado, texto escrito de outro. Ambos, no meu entender, formas de representação que o desenho torna conceitualmente próximas. Explico, ao longo do texto, como uma produção liga-se a outra, e o porquê delas serem vistas como “os dois lados da mesma moeda”. A evidente diferença formal entre um trabalho e outro, entre texto e imagem, foi a forma direta que encontrei para estruturar e dividir as partes de minha análise. Imagem e palavra são, portanto, elementos essenciais a serem trabalhados aqui.

De uma forma igualmente objetiva, dividi cada uma das partes principais em procedimentos, sintetizados em verbos relacionados a atividades específicas. O corpo do texto ganhou assim a seguinte estrutura:

PARTE I — IMAGEM	PARTE II — PALAVRA
Colecionar	Lembrar
Escolher	Listar
Copiar	Preencher
Retificar	Inacabar <sup>3</sup>

Como forma de manter uma organização clara, optei por não dar subtítulos a estes capítulos. Cada um dos verbos contém uma série de ações relacionadas, agrupadas sob um mesmo nome. Pareceu-me importante enfatizar as ações que determinam a realização dos trabalhos. Cada trabalho produzido se dá pela sequência de ações e decisões que compõem os diferentes estágios que permitem a obra existir. Há um aspecto pragmático do fazer, que precisou vir à frente para que toda uma série de outros procedimentos e conceitos pudessem se acomodar. Nesse sentido, cada um dos verbos é também um conceito, um sistema que, não sem alguma complexidade, realiza uma parte do trabalho. Os verbos não são, portanto, meramente ações. Não são esvaziados de propósito nem, no que poderia fazer pensar um vocábulo solitário, a simples referência a uma operação mecânica. São sim, sistemas, etapas de produção e reflexão existentes dentro de um processo maior, que podem, no entanto, ser vistos de forma independente.

A reflexão inicial parte de minha experiência com a pintura e o desenho. Toda forma de produção envolve ações e cada uma delas é um aspecto da arte produzida. Parto do entendimento de que a arte estabelece uma sensibilidade específica a

---

<sup>3</sup> Neologismo criado para o contexto deste trabalho.

tudo o que lhe constitui, sejam operações físicas ou ações que envolvam níveis mais sutis de manifestação e consciência. Dividir a arte em etapas pode levar a um entendimento errôneo de que estágios anteriores são apenas um meio para as realizações finais, ou, de que as etapas, uma vez cumpridas, resultam necessariamente em arte. Da mesma forma, me parece necessário questionar a ideia de primazia do fenômeno processual, onde o “produto” a ser realizado *é o próprio processo*. Há embutido em ambas as ideias um princípio de finalismo que não adere à minha maneira de pensar. Proponho que cada ação, tenha ela o status de título de um capítulo ou uma nota de rodapé, seja vista como uma possibilidade e uma atualidade da arte. É através do desenho e da pintura que desenvolvo minhas reflexões, mas foi a atenção sensível a seus processos que me permitiu pensar para fora de seus fazeres específicos. Por óbvio, o meio não é um fim em si mesmo. E, se acreditarmos num fim, este será sempre um recomeço.

O ser humano se caracteriza pela linguagem. A linguagem é um meio. É na inevitabilidade dos meios que encontro a *tiranía da forma*. Não há expressão sem algo que lhe transporte, não há meio que não traga consigo uma maneira, um ruído, uma sobra. Podemos falar das características de cada categoria artística: o desenho é direto e descarnado, a pintura é material e cromática, a escultura a que lida com pesos e vazios. Mas, cada uma destas características traz consigo não só uma especificidade, mas também um empecilho, uma distração, um vício, uma falta. São inevitáveis também as características das formas da comunicação humana, os resíduos da sua fala, seus trejeitos, seu estilo. A linguagem é carregada de maneirismos, não há precisão possível, esta é apenas sugerida ou desejada. Tudo o que temos é um entrever no cipoal fechado de signos aleatórios, nas designações arbitrárias, categorias equivocadas, conexões improváveis, sentidos paralisados, acertos temporários, gambiarras perenes, ferramentas desgastadas e alguns desvalidos elementos de controle. Falamos todos por sinais de fumaça, por linguagens de gestos. Códigos-morse que acreditamos dominar. Comunicamos paixões e ideias em arroubos desordenados, em padrões fragmentários de lógicas incongruentes, jatos de ordem não concatenada, algaravias discordantes, rompantes de fúria discursiva e desespero por algum diálogo, mesmo que vazio. Tudo como uma esperança de entendimento, mensagens em garrafas, auditórios vazios, dissonâncias e desejos. Há alguém aí? Alguém me escuta? Os descaminhos enfrentados e perpetuados pela linguagem nos trazem aqui. Mas seguimos com esperança.

Tenho o interesse de investigar as questões relacionadas ao estatuto da imagem e da palavra em meu trabalho, a partir de suas unidades mínimas constitutivas na experiência do desenho e da escrita. No desenho, a linha, o suporte, o traço. Na pintura,

também presente, o corpo da tinta, a mancha, o encobrimento. Na escrita, traços, letras, palavras. Parto de imagens e palavras simples, como fosse necessário voltar à pré-escola e reaprender o significado e o nome de cada objeto que compõe o mundo. Tornou-se imperativo uma reordenação radical, um desmanche dos elementos que se diziam prontos, daquilo que já era dado. Para tanto, busquei focar estas formas artísticas na sua hipotética condição de origem. O estudo dos estágios iniciais do ato criador busca a simplicidade de suas operações constitutivas em seu momento de anterioridade, um suposto estado unitário e primevo, a anteceder sua inexorável articulação e desdobramentos em unidades mais complexas.

Numa suposta passagem do plano da intenção (ideia) para o plano de realização (forma), é a tomada de ação que configura o ato inaugural da obra e seus desdobramentos possíveis. Pretendo percorrer o caminho inverso: reverter a lógica produtiva como uma forma de questioná-la e neutralizá-la, o que a levaria a um estado de imobilidade reflexiva, um hipotético ponto zero que, mesmo utópico e ilusório, seria uma chave crítica para entendimento e valoração do trabalho. Uma ideologia não produtiva mas crítica, uma parada. O que já foi trilhado e estabelecido seria o mais exato indicador negativo daquilo que (não) se pode seguir: voltar sob as mesmas pegadas, desfazer o mundo, ter a coragem de consumir o abismo com voracidade maior do que a queda. A única maneira de se obter isso é a busca incessante de uma *impossibilidade*, a odisseia necessária pela quimera da experiência original e significativa, como refere Camus.

Sob uma perspectiva canônica e idealizada, talvez só existente em algum preceito antigo de como a arte deveria ser, a arte parte de um princípio de perfeita correspondência entre signo e referente. Como na linguagem adâmica, nome e objeto existem em total correspondência. A forma é a própria alma. A existência é a própria realização. Na linguagem ideal, o exato negativo define a forma e completa-se com ela em totalidade redundante e recursiva. As muitas representações do paraíso na História da Arte são constitutivas deste desejo de ordem no coração humano, mas são, também, o estrondo de sua caótica impossibilidade terrena.

Com o devido distanciamento, é fácil inferir uma intencionalidade bem sucedida a cada ação artística registrada. A forma criada e sua concepção anterior, *a priori*, tornam-se unificadas por um princípio tautológico: o artista tem uma intenção e sua expertise lhe confere êxito. Na história contada em geral, se suprimem os erros, as falhas, os insucessos, as derrotas, os fracassos. “A história é escrita pelos vencedores”, disse George Orwell. Mitos de artista descrevem maravilhas, prodígios e facilidades. Até Michelangelo e Van Gogh são vencedores no final. Acredita-se em predestinação, dom, e, mais recentemente, “histórias de sucesso”. A Arte, quando

vista por esse olhar mediado e onipresente, torna-se pura assertividade. Todas as proposições fazem-se verdadeiras num sistema sem saídas e circunscrito à sua própria lógica interna, uma tautologia. Sob o ponto de vista de quem vê, com distância e recuo histórico, a arte parece só trazer certezas. Basta disso, sabemos que, sob a perspectiva do artista, só existem dúvidas.

Marcel Duchamp traz isto em questão, ao dividir o ato criador em três etapas sucessivas: intenção, realização e fruição (por parte do público)<sup>4</sup>. Estes três pontos são os elementos mais concretos de uma equação que deverá incluir também os espaços entre cada um destes pontos, como fossem variantes imateriais. O intervalo existente entre intenção e realização e entre realização e entendimento, na proposição de Duchamp, é quantificado e nomeado como *coeficiente artístico*. No entanto, os intervalos assim definidos reconhecem a não reciprocidade e a falha, o que torna a incerteza e a dúvida os principais protagonistas, embora não evidentes, de toda experiência artística.

Ao inserir o conceito de coeficiente artístico ao conjunto formado pelas intenções do artista, da realidade da obra *per se* e das diferentes subjetividades e perspectivas trazidas pelo público, Duchamp expõe as contradições inerentes a este sistema. Enquanto os quantificadores de um suposto coeficiente parecem homologar a validade “científica” de um experimento, observa-se que os valores que alimentam esta equação são colhidos em diferentes territórios, que jamais poderiam equiparar-se. A produção artística e a fruição das obras são, por assim dizer, mundos distantes e em nada equivalentes. Da mesma forma, a obra acabada torna-se o índice mais visível da expressão de uma falha, o fracasso da representação é a afirmação mais perfeita de uma obra perfeitamente realizada. A falibilidade do pressuposto simétrico à intenção artística se evidencia pela quebra peremptória das relações pretendidas. Perdem-se as correspondências necessárias para o que seria, questiona-se, uma simples operação de lógica matemática. Fundamentalmente, Duchamp nos fala das falhas intersticiais que apontam para um colapso estrutural nos sistemas de expressão e representação. A arte de quem faz não é a mesma de quem vê. A arte realizada não pode igualar-se ao que foi intencionado.

Falta na equação a figura do teórico, mais especificamente seu somatório desencarnado, a teoria. Embora possamos pensar que a teoria é algo produzido *a posteriori* e, sendo assim, na equação de Duchamp, ela se encaixaria no terceiro elemento compositivo junto ao público, entendo que, por sua natureza, a teoria é pervasiva

---

<sup>4</sup> *O ato criador*, texto de Marcel Duchamp, é a principal referência teórica deste trabalho. Por tratar-se de um texto pequeno e de grande importância, ele foi transcrito integralmente no **Anexo 1**.

e não raro impacta na criação artística. Mais especificamente, na mente do artista, tanto quanto qualquer desejo expressivo.

Um artista pode produzir sua arte sem ter o domínio completo de suas teorias. No entanto, encontra-se em situação precária o artista que não tem compreensão do que faz, daquilo que está em jogo, do quanto ele se insere, ou não, em caminhos já existentes. Conhecer a História da Arte e, através dela, desenvolver algum aporte crítico, é a condição necessária para que o artista não repita clichês coletivos ou próprios, para que seu trabalho atinja alguma relevância, em âmbito além do pessoal. A tensão entre elementos pessoais e coletivos que possam validar uma produção é também, inerentemente, uma preocupação do artista, uma circunstância irremissível, que o afetará de qualquer forma. Barnett Newmann certa vez disse que “a estética está para os artistas assim como a ornitologia está para os passarinhos”<sup>5</sup>, o mesmo poderia ser dito do artista com relação à historiadores e críticos? Poderíamos falar de uma interposição da crítica na produção artística? Por outro lado, se tomarmos a posição crítica como necessária ao artista, em que nível ela se daria? Qual o grau de conhecimento que um artista pode ou deve ter?

A divisão entre teoria e prática é artificiosa. Se, por um lado, ela garante a existência e o desenvolvimento de atividades profissionais especializadas, por outro, na mesma medida, assegura um cisma de perpétuo desentendimento. Os artistas foram, de alguma forma, excluídos do paraíso renascentista, onde a integração dos saberes era a palavra de ordem. Em parte, viram subtraída parte de seu conhecimento, em nome de especialidades. Se havia, então, uma ordem natural, ela foi progressivamente desfeita em contradição. Hoje, tal comunhão é presumivelmente impossível, o laço tornou-se grande demais. Sob a égide da divisão do trabalho e do inevitável trabalho alienado, poucos teriam a coragem de “regredir”.

O que sabe o artista? O que ele especificamente pode ou deve dizer sobre o seu trabalho? Se há qualquer tipo de movimentação, podemos pressupor uma intenção, reativa ou não, um ato de intencionalidade. O lado mais visível disso são as ações realizadas pelo artista, onde o aspecto físico e a energia dispendida se expressam da maneira mais tangível. Tanto mais energia, mais expressão. Às vezes, ao ponto de tornarem-se, o que seria o seu oposto paradoxal, um conceito. Em entrevista à Liza Bear, Richard Serra discorre sobre as intenções específicas de seu trabalho e sua estratégica negação:

---

<sup>5</sup> Esta frase de Barnett Newmann supostamente deu origem a uma conhecida frase atribuída a Richard Feynmann (“Scientists need philosophers the way birds need ornithologists”). Disponível em: <<http://www.barnettnewman.org/artist/chronology>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

O que eu decidi é que o que estou fazendo no meu trabalho agora não tem nada a ver com intenções específicas. Se eu definir um trabalho e resumi-lo dentro do limite de uma definição, dadas as minhas intenções, isso parece ser uma limitação para mim e uma imposição às outras pessoas de como devem pensar no trabalho. Por fim, não tem absolutamente nada a ver com minha atividade ou arte. Eu acho que o significado do trabalho está em seu esforço, não em suas intenções. E esse esforço é um estado de espírito, uma atividade, uma interação com o mundo. (SERRA, 1994, p. 15, tradução minha)

É interessante observar que Serra enfatiza a importância da ação, mas não quer lhe atribuir nenhuma intencionalidade específica ou definição, pois estas seriam redutivas. Foi preciso subtrair a ideia de finalidade para que a ação fosse valorizada por si mesma. A significação da ação se dá em outras camadas, no esforço, no espírito, na atividade, na interação. Ao evitar a redução das definições, Serra cria um sentido maior para cada uma de suas ações. Isso se torna tão mais evidente quando o artista elabora sua lista de verbos, a *Verblist*, de 1967–68 (Figura 01).

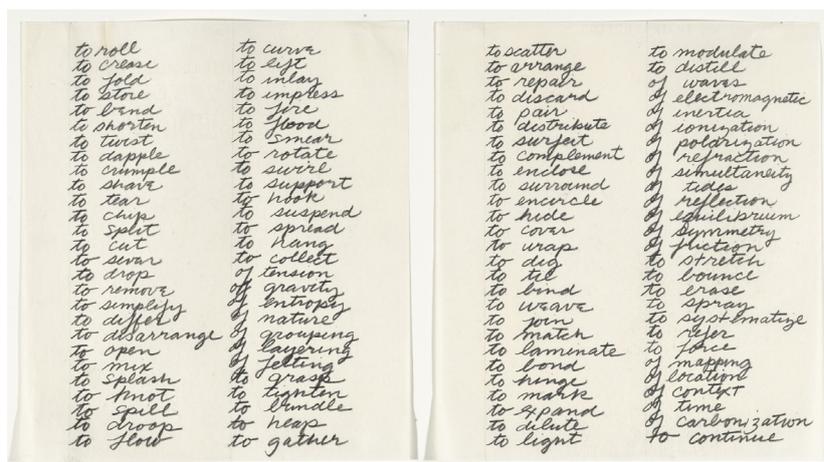


Figura 01 **Richard Serra, Verblist, 1967–68**

Lápis sobre duas folhas de papel  
25.4 × 21.6 cm (cada)

Com uma clara ênfase no aspecto prático, a lista de verbos de Serra parece um lembrete a si mesmo, das suas possibilidades de ação enquanto artista e escultor: “rolar, enrugar, dobrar” verbos que são o que chamou de “um indicador de possibilidades”. Acima de tudo, Serra faz lembrar as possibilidades do artista, sua liberdade de ação e interação, sua responsabilidade enquanto autor, produtor e promotor de sua obra. É uma lista-manifesto, um libelo libertário, uma ação realizada por um artista. Uma obra que funda sua própria ordem, seu próprio reino.

Ao escolher dividir meu texto em verbos, busco ação similar, onde manifesto minhas ações, instauro meu campo, decido o que importa às minhas proposições. De forma semelhante, procuro fazê-lo sem uma *forma* limitante, tentando contornar a tirania da definição fechada em parâmetros artificiosos. Os verbos são livres, são também conceitos que propugnam liberdade. Cada um deles, uma situação de arte. Arte e liberdade.

Da mesma forma, ao optar pelo desenho, pretendo acentuar a ideia de projeto e proposição. O desenho coloca em jogo o lançar de uma ideia, e é capaz de separar, quase que materialmente, o que é intenção e realização. As ideias materializam-se pelo desenho, de forma instantânea, enquanto dá-se o desenhar. O desenho põe em perspectiva as formas de organização e entendimento. Naturalmente, o desenho cria a sua forma, e o espaço de sua existência no que o desenho é exatamente o convite para que possa ser compreendido, no tempo exato do nosso olhar. Assim, as formas visuais simples que escolhi, imagens de um caderno de colorir, tornam-se metaesquemas de autorreflexão do desenho. Também ali, o desenho instaura e pensa a si mesmo, ao desenhar-se.<sup>6</sup>

Ao referir o verbo, o desenho transforma-se em escrita. Dá-se uma passagem do olho ao som, e do som da palavra a seu equivalente gráfico. O modo escrito refere-se ao nome, à marca gráfica, ao código, aos documentos, à fala. Abarca esse outro grande metaesquema dado pela escrita, que atravessa as mais diversas ordens da experiência humana e que, nesse momento, se deposita aqui. Utilizar a escrita foi uma maneira de transpor barreiras, talvez ilusórias, entre campos distintos, onde a liberdade de escrever tornou-se uma necessidade de expressão, a necessidade de escrever em liberdade.

Os modos de operação da escrita e do desenho iniciam na cópia. É o gesto mimético, a ação replicada, que irá inaugurar um campo de possibilidades e um desenvolvimento das ações. *Desenhos miméticos* são estes replicadores da ação, que instauram uma poética centrada na linguagem, no gesto, na aparência, no código. Transcorrer sobre os elementos de linguagem é, ao mesmo tempo, um aprendizado e uma libertação, um exercício não só de liberdade, mas também de transcendência. É para lá que o gesto aponta. É preciso entender o sentido de nossos gestos.

---

6 Tenho no desenho um objeto de grande interesse reflexivo. Em 2008 realizei uma palestra no Seminário *Desenho em questão*, organizado pelo Prof. Flávio Roberto Gonçalves, no Instituto de Artes da UFRGS. As ideias desenvolvidas nesta palestra resultaram no texto *16 notas para uma definição do desenho*, publicado no livro *Vetor*, organizado por Clóvis Martins Costa e por mim e editado em 2009 pela Feevale. O conteúdo deste texto está reproduzido no **Anexo 2**.

## PARTE I

# IMAGEM

### *FAC-SÍMILES IMPERFEITOS*

*Fac-símiles Imperfeitos* consiste em uma série de desenhos realizados, a partir de imagens apropriadas de um caderno de colorir dos anos 50, chamado *Lluvia de Cores*. Os desenhos são cópias ampliadas das páginas constantes nesse caderno. As imagens foram ampliadas manualmente, com o auxílio de um retroprojektor, calcadas a lápis e redesenhadas com nanquim. Em seguida, o mesmo processo é realizado, mas tendo como o “original” o primeiro desenho ampliado. Por fim, os desenhos realizados são retocados com guache branco e dispostos lado a lado.

# 1.1 COLECIONAR

Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, bonsais, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua colecção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do coleccionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se.

**José Saramago**, *Todos os nomes*

Desde quando, por primeiro, abrimos os olhos, imagens estão à frente dos fatos e dos entendimentos. Elas antecipam o mundo, à qualquer juízo ou leitura. Ao que se chama de *olhar inocente*, precipita-se o desafio de uma realidade paralela e simultânea, para aquém ou além do que lhe é decorrente, os nomes e as palavras e os relatos. As imagens, quando reproduzidas em nossas mentes, trazem consigo o mistério das correspondências, a instantaneidade das presenças, os símiles e os êmulos que constituem o fenómeno perceptivo humano. Pensamos imagens antes de palavras, pensamos por semelhanças.

Lembro-me do Jardim de Infância, logo no primeiro dia, era dado a cada novo aluno uma imagem que o representaria. Coube a mim a pintura de um barquinho vermelho. Se hoje entendo que a atribuição desta imagem era uma estratégia para a identificação dos alunos, no meu primeiro contato com o ambiente escolar, a imagem que me fora designada percorria um caminho inverso: era eu que me identificaria com ela. Passei a gostar do meu barquinho. Podia me imaginar dentro daquele barco feito de tinta e imaginação, podia ser livre num mar de imensa fantasia. Em meu devaneio de criança, havia me tornado um bonito barco vermelho e tinha o mundo todo a explorar.

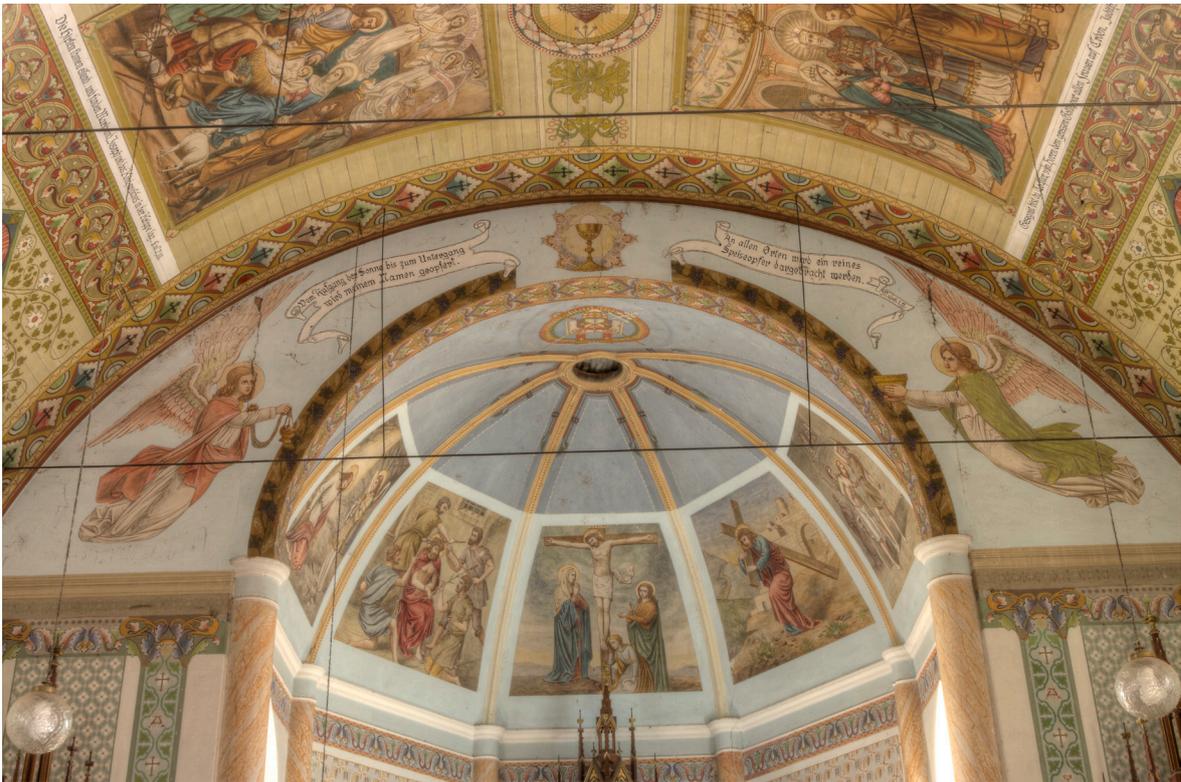


Figura 02 Igreja Matriz de Bom Princípio

Percebi que meu universo se formava através de identificações visuais primárias, que ilustravam conceitos e pensamentos. Uma memória visual primeva, que cumpria um sentido de origem e referência narrativa. A experiência de anterioridade e sentido tem um bom exemplo nas pinturas que decoram a igreja de Bom Princípio<sup>1</sup> (Figura 02), minha cidade natal. No teto e nas paredes, e por onde se podia olhar, lá estavam representados vivamente alguns personagens que me esforçava para reconhecer: Jesus, Deus Pai, vários anjos, a Virgem Maria. Mais ao alto, o céu; ao lado, a terra. A própria igreja estava ali representada, seguindo uma ordem quase linear de hierarquia e pertencimento. A igreja era um cenário de cores e formas, figuras e representações. As figuras tinham linhas de contorno e as cores eram suaves e harmônicas. Ainda criança, pensava que, no céu, provavelmente seria assim: pessoas pareceriam desenhos e tudo teria um colorido bonito e suave.

---

<sup>1</sup> Igreja Matriz Nossa Senhora da Purificação, na cidade de Bom Princípio, Rio Grande do Sul. Sua construção foi iniciada em 1871 e suas pinturas em estilo neo-gótico foram realizadas entre 1908 e 1910 por Ferdinand Schlatter, pintor nascido em Lindau, na Alemanha. Esta Igreja foi frequentada com grande assiduidade por meus avós e com eles eventualmente participei de algumas missas quando os visitava nos fins de semana. Disponível em: <<http://www.bomprincípio.rs.gov.br/site/turismo/visualizar/id/16/?Igreja-Nossa-Senhora-da-Purificacao.html>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

Minha mãe adorava pintura e enciclopédias. Ela pintava e, quando mocinha, lera todos os dezoito volumes do *Tesouro da Juventude*, sua enciclopédia favorita. Descrevia esta conquista como uma grande odisseia, uma aventura épica, da qual voltara trazendo seus livros-tesouro, como o título dava a entender. Foi assim que ela conheceu, por compilações, *A Divina Comédia*, *David Copperfield*, *Vinte mil léguas submarinas* e *Don Quixote*. Entre leituras e pinturas, os resultados de sua experiência pareciam vívidos em seus olhos brilhantes. Este foi também o meu tesouro, junto com as outras enciclopédias que tínhamos em casa: *Delta Larousse*, *Medicina e Saúde*, *Os Animais*, *Gênios da Pintura*. A forma compendiada, os volumes numerados, os assuntos divididos por temas ou ordem alfabética, as imagens acompanhadas de suas respectivas legendas, os índices remissivos, tudo compunha um mundo ordenado, que poderia ser conhecido de forma lógica e simples. O mundo estava ali, seguro e completo, ao alcance das mãos e dos olhos.

Minha formação visual se origina desta profusão iconográfica de organização enciclopédica, que ia de ilustrações didáticas à fotografias de animais e pinturas de Max Ernst.<sup>2</sup> As diferentes coleções tinham em comum a premissa de abarcar o mundo inteiro num *catalogue raisonné*, compactado e distribuído em volumes numerados. Um compêndio de fascículos, que tudo compreende e encerra, não obstante seu espaço limitado. As imagens contidas nestas enciclopédias são o marco zero para toda referência visual que tenho e são os elementos essenciais que irão formar minha linguagem enquanto artista. Em perspectiva, elas adquirem, assim certo grau de sacralidade, pois, por meio delas, me foi possível conectar com as experiências fundantes de um mundo percebido *como imagem*, onde a referência visual do mundo é interna à linguagem, e não percebida diretamente dele.

Não há aqui quase nada de passadismo ou nostalgia, trata-se de uma arqueologia pessoal, uma investigação de origem e genealogia de como a visualidade se constituiu para mim, e de como isso se traduziu nos trabalhos que produzo.<sup>3</sup> Estas imagens existem como blocos a formar uma linguagem particular, nascida de forma específica no campo da visualidade. Trata-se, portanto, de uma iconografia-identidade, criada pela memória de eventos pessoais que se desdobram em formas de expressão independentes. Nelas, encontro o que entendo como o meu alfabeto visual, não o que me foi dado pela experiência de infância, mas o que foi

---

<sup>2</sup> Max Ernst me impressionava muito quando criança, juntamente com Bosch e Bruegel. Estes eram meus artistas preferidos na enciclopédia *Gênios da Pintura*, que costuma observar em detalhe.

<sup>3</sup> O conceito de origem, trabalhado como tema principal em minha dissertação de mestrado *As faces da origem: morfologias possíveis para uma poética de identificações*, 1998. Este tema continua aqui como decorrência e sob forma instrumental para investigação.

originado dela. Talvez, esta seja uma reelaboração da linguagem da infância, onde percebia e percebo cargas “puras” de verdade<sup>4</sup> e significação, transportadas por frágeis superfícies coloridas. Tanto na dimensão passada quanto na presente, com igual carga sígnica, estas são imagens que me são constitutivas. São os elementos primordiais de meu trabalho, no sentido de que são origem e matéria primeira, referência e atualidade, estas imagens são hoje os objetos de sua própria ontologia.

A coleção nasce de uma necessidade de buscar e guardar estas imagens que me são caras. Não há a preocupação de encontrar uma imagem específica, mas busco, de forma ativa, uma característica “verdade imagética”, que só pode se revelar na instantaneidade do momento em que a vejo. Essa *verdade da imagem* é uma sensação gerada pelo encontro com uma memória possível, para além de uma memória real. A coleção tenta guardar estes pedaços de verdade-readymade como objetos valiosos em si, assim como tem a intenção de que as imagens colecionadas possam tornar-se, no futuro, trabalhos de arte, quando transpostos a desenhos e pinturas. De início, isso era dado pelo olhar da pintura: as imagens eram “buscadas” e percebidas enquanto possíveis modelos para pinturas à óleo realistas, ou seja, fidedignas ao modelo encontrado. Não havia qualquer outra intenção de alterar a imagem original senão transmutá-la em tinta a óleo, como uma forma ulterior de sacralização.

Esse caminho da imagem encontra paralelos na coleção de referências realizada pelo pintor alemão Gerhard Richter, no intuito de criar modelos possíveis para suas pinturas. Suas imagens guardadas, que incluíam, no início, recortes de jornal e revistas, mas também fotografias de família, herdadas ou suas, tinham como propósito último a realização de pinturas. Richter as via com o olhar de pintor,<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Me refiro a uma “verdade da experiência”, onde a intensidade do que é experimentado atesta a integridade daquilo que é vivido. É uma verdade fenomenológica, contraposta com aquilo que pode ser atestado como verdadeiro por algo constatável (“eu comi arroz e feijão hoje”).

<sup>5</sup> Muitas destas imagens foram de fato reproduzidas em óleo, mas logo Richter se rendeu ao fato de que, por um compulsório pragmatismo dado pelo tempo, seria impossível pintar tudo o que seu olhar observava com interesse, mesmo que a coleção já fosse um recorte. Concluiu também que certas imagens eram impossíveis de serem pintadas ou que não deveriam tornar-se pinturas. Presentes no *Atlas*, Richter tentou, por mais de uma vez, pintar as imagens do holocausto em Auschwitz, mas disse ser esta “uma tarefa impossível”. Isso me parece um fato significativo. Richter não nega a existência do holocausto, sabe que ele fez parte do mundo (representado pelo *Atlas*) mas não do mundo que ele quer construir como pintor. Essa tensão entre a imagem fotográfica (do mundo) e as representações pintadas por Richter (o seu mundo) compreendem a essência de seu trabalho e revelam muito como pensa um pintor colecionador de imagens. Benjamin Buchloh observa que é quando as imagens do holocausto se revelam no *Atlas* que ele “produz seu próprio segredo como um reservatório de imagens: um pêndulo perpétuo entre a morte da realidade na fotografia e a realidade da morte na imagem mnemônica”. As imagens de trauma precisam ser enfrentadas, mas certamente não enaltecidas. Pelos mesmos motivos evitei de incluir aqui estas imagens.

ou seja, ele “já via uma pintura” nestas imagens. Elas já falavam, para ele, no que ele reconhecia ou entendia como uma linguagem pictórica. A coleção só adquiriu a autonomia de um trabalho independente em momento posterior, quando recebeu o apropriado título *Atlas*<sup>6</sup> (Figura 03).



Figura 03 **Gerhard Richter**, *Atlas*, painel 13, 1964–67

Recortes de jornal e fotografia

66.7 × 51.7 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

No meu caso, as imagens que buscava eram as que eu tinha tido contato quando criança, via material impresso. Não me interessavam as fotografias de família. Buscava imagens remissivas, que julgava ter visto antes e que poderiam ser a fonte de um determinado *imprint*, por uma forma indefinida de identificação. Buscava imagens<sup>7</sup> que falariam de algo pessoal, não como uma representação metafórica, mas como o foco de um fenômeno direto da minha experiência de confrontação

<sup>6</sup> *Atlas*, de Gerhard Richter é uma coleção de fotografias, recortes de jornal e esboços que o artista vem juntando desde meados dos anos 60. Originalmente utilizada como referência a coleção logo atingiu o status de um trabalho independente e em progresso.

<sup>7</sup> Como muito do que eu possuía na época se perdeu, iniciei uma busca ativa pelas “imagens originais” em sebos e antiquários. Posteriormente esta se tornou uma aventura de arqueologia iconográfica que incluiu também a Internet, o que permitiu o acesso a um material cada vez mais amplo e espalhado no mundo todo.

com a imagem, que tento definir como uma experiência de alteridade tensionada como identificação, uma forte sensação de despersonalização-identificação com a imagem. Se eu via uma imagem de Jesus Cristo, eu *era* Jesus Cristo, se eu via a imagem de Popeye, eu era o Popeye. A cada nova imagem, um novo impacto, a cada encontro, uma aproximada revelação metafísica. Cada imagem encontrada trazia o poder de arrebatamento comparável a uma profunda experiência religiosa.<sup>8</sup>

O processo de busca e seleção das imagens é análogo a um exercício de memória: tento reencontrar imagens de infância, baseando-me nas reações que determinada imagem possa vir a trazer, nos possíveis disparos provocados por reações de memória. O encontro da imagem determina sua identificação, quase imediata, pelo efeito de identificação que esta produz. Identificar uma imagem é tornar-se igual a ela. Assim, em estranha recursividade, uma imagem será reconhecida pelo simples fato de ser encontrada e rememorada. A memória primeva é revivida como primeiro encontro. Em alguns momentos, no entanto, este mecanismo falha. A memória que se desejaria verbatim revela-se volátil e maleável, como que quisera moldar-se orgânica ao estímulo dado. A memória como método e instrumento de investigação objetivo mostra-se enganadora. Na prática da rememoração, a memória transforma-se num meio de imaginação e fantasia, criam-se associações sem certificado de origem, novas instâncias de realidade são criadas e o que seriam fatos objetivos parecem se dissolver ou perder sua significação. O observador se mistura ao observado e, como resultado, ambos são alterados.

Aqui, encontramos um ponto crucial: a busca por imagens torna evidente as falhas e as projeções de memória. Ao me deparar com uma imagem de aparência familiar, muitas vezes não tenho a completa certeza de tê-la visto em momento anterior. Há o risco de ela ser apenas ligeiramente semelhante, ou que a sensação do encontro seja o resultado de um pensamento desejante. Talvez a imagem que julguei “verdadeira” pertença a uma mesma família de imagens, mas não seja a mesma imagem da minha experiência anterior. Nas regras tácitas do meu propósito de coleção, esta seria uma ficção inaceitável. Seria romper com a regra implícita e fundamental da veracidade da experiência. Por outro lado, o limite e a diferenciação entre uma realidade vivida e uma imaginação projetada torna-se tênue ou, em alguns casos, imperceptível — a ponto de sua própria relevância ser questionada. A partir daí,

---

<sup>8</sup> No sentido de *Religare*. Novamente encontro um paralelo com Richter quando este afirma: “A Arte não é uma religião substitutiva: ela é uma religião (no verdadeiro sentido da palavra: ‘re ligar’, ‘ligar’ ao que não pode ser conhecido, à razão transcendente, ao ser transcendente). Mas a igreja não é mais um meio adequado para proporcionar a experiência do transcendental, e de ciar a religião real — e assim a arte se transformou no único provedor de religião, tornou-se ela própria, religião.” (OBRIST, 1995, p. 38)

me deparo com um rápido desencadeamento de questões: A experiência fantasiada é inferior à experiência vivida? A noção de realidade é uma questão moral? Qual é o grau de confiabilidade das memórias guardadas? Minhas memórias são a base fundamental de minha identidade? Se minhas memórias são falsas, minha identidade é ilusória? O que me daria o parâmetro de realidade se não as memórias e experiências que tenho? É a memória que estabelece o mundo enquanto realidade vivida? Em que mundo vivem os sem memória? O que é consciência? Consciência é o mesmo que pensamento? Qual o sentido e a função da noção de realidade? Qual é a relação entre consciência e os limites da experiência humana?<sup>9</sup>

As imagens de que me aproprio são encontradas, de modo geral, em variadas formas impressas: álbuns de figurinhas, livros de colorir, ilustrações de histórias infantis, quadrinhos, imagens religiosas, enciclopédias, revistas, embalagens, brinquedos, pôsteres, calendários, chaveiros, santinhos, cartões postais, capas de disco, jogos de tabuleiro, plásticos<sup>10</sup> e cartilhas escolares. Procuro focar num período específico, entre as décadas de 50 e 70, num escopo que se aproxima do ano de meu nascimento, 1966. Interessa-me buscar as imagens que existiam nesse período, como uma maneira de me manter “ligado à fonte”, um recurso para investigar minha própria história e buscar as evidências de minha vida e experiência. Walter Benjamin (2000, p. 229) refere que “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento” um modo de “reformatar o mundo velho” ou, a si mesmo.

Apesar das imagens que coleciono sejam filtradas por minha história e experiência pessoal, acredito que elas façam algum eco nas gerações que tinham nos materiais impressos sua principal fonte de comunicação e mediação social. Um exemplo de uma imagem que mobiliza diferentes gerações é a da conhecida embalagem do produto *Boa Noite* (Figura 04), um repelente de insetos que, para muitas pessoas, faz lembrar a casa dos avós no interior, ou as noites quentes de verões passados na praia, ou ainda, para os mais desafortunados, casos graves de intoxicação e princípios de incêndio. Na parte superior da ilustração da embalagem, vemos uma intrigante figura, de aspecto grotesco, um senhor deformado, que é ameaçado por sorridentes

---

<sup>9</sup> Lembro que em 1990 tive a oportunidade de visitar a Oficina da Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), em Porto Alegre. Foi lá onde percebi, pela primeira vez e de forma contundente, que existe um choque entre as realidades experimentadas por cada um. A alteridade do mundo expresso por diagnosticados esquizofrênicos teve um efeito desconcertante. De um momento para o outro, a minha própria noção de realidade, até então tida como parâmetro estável e constante, mostrou-se relativa e suspensa por um fio fino e frágil. Sensação de insegurança próxima ao pânico.

<sup>10</sup> *Plásticos*, como eram chamados adesivos com ou sem cola que eram afixados nas janelas dos carros e das casas. Eram um objeto comum de coleção na época.

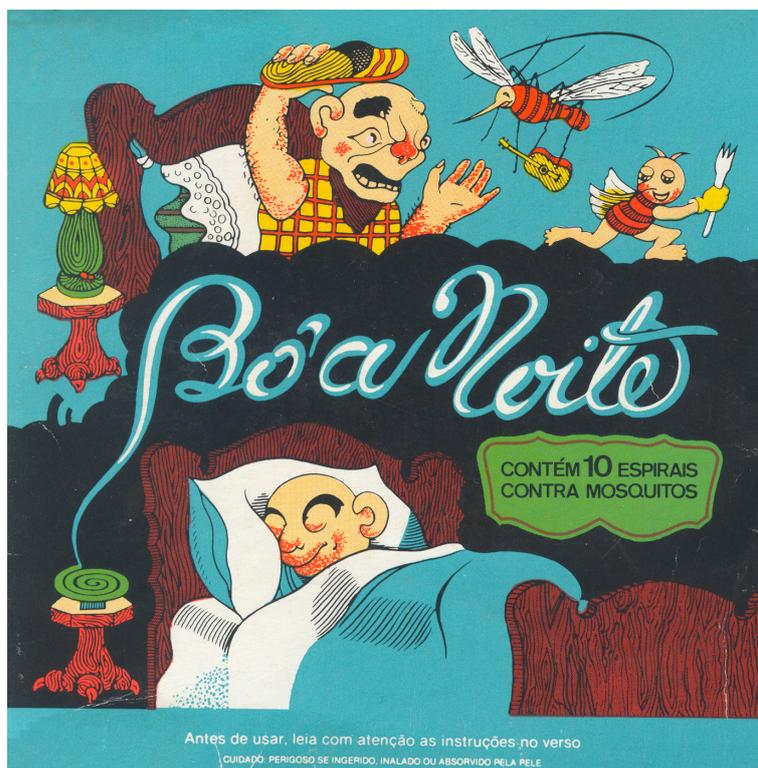


Figura 04 Ilustração da embalagem de *Boa Noite*

12 × 11.8 × 3 cm (caixa fechada)

mosquitos humanizados — um toca violino, outro usa garfo e guardanapo —, sorridentes e famintos por sangue. O desacorçoado personagem desumaniza-se, ao defender-se em desespero com um ineficaz chinelo, o brandido mais como protesto, do que como ameaça. Com o rosto cravejado por irregularidades — ocasionadas por alergia ou pela falta de generosidade de seu criador — sua figura é expressiva, na mesma medida em que é monstruosa. Somem-se a isso as soluções rudimentares do desenho, onde algumas texturas e cores parecem estar fora de lugar, a impressão final é o desenho de um infundável pesadelo expressionista-pop-surrealista impulsionado pelas lembranças de uma *bad trip*, por consumo impróprio do próprio produto contido na embalagem, da qual esta ilustração acima faz parte.

À junção inusitada, de uma imagem bizarra a um produto industrial, decorre a lembrança hipotética de um tempo onde as formas de comunicação ainda podiam existir como supostas sobreposições heterodoxas e idiossincráticas. Em minha leitura, tal é o efeito da imagem. Mas são muitas as leituras possíveis e lembranças disparadas por ela, é uma imagem rica o suficiente para resistir ao tempo. Não interessa aqui julgar a probidade de quem criou esta imagem — se era um bom desenhista, se seus acertos foram intencionais, ou não — mas apropriar-me do efeito de verdade por ela gerado, enquanto memória que se revela como “verdadeira” e digna de coleção.

O impacto que determinadas imagens geram na infância tende ao esquecimento no decorrer da vida adulta, mas nem por isso perdem a sua força. Criamos um repertório, em parte inconsciente, de imagens que nos servirão de referência para a vida toda. Este não é em nada um mecanismo desimportante ou trivial. Nossas experiências primordiais, boas ou ruins, são importantes, porque elas irão gerar *imprints* que, indelévels, repercutirão em nossas vidas como fantasmas. Max Ernst faz um uso objetivo de imagens inconscientes, ao arrogar-se de gravuras do século 18, para realizar sua série de colagens *Femme 100 têtes*. No artigo *The Master's Room*, Rosalind Krauss (1989) faz uma surpreendente análise da influência devastadora que esta obra teve sobre os próprios surrealistas, Tzara, Aragon, Soupault, Picabia e, em especial, Breton, a ponto de catalizar parte da identidade do grupo, em torno da efetividade deste trabalho específico. Ao observar os efeitos das imagens de infância nesta obra, Krauss (1989, p. 62, tradução minha) cita Adorno, quando este, referindo-se ao mesmo trabalho de Ernst, afirma que a eficácia surrealista encontra-se na experiência do arcaico, encontrado nas imagens de infância:

Adorno atribui o feito do surrealismo a sua estranha encenação do arcaico em meio ao mundo despersonalizado, racionalizado e mercantilizado do modernismo. O arcaico que ele tem em mente não é o dos gregos, mas sim o da infância, ou seja, o fato ontogênico, realizado no ciclo de vida de cada um de nós, que temos uma história — que a uniformidade intemporal pressionada ao nosso redor não pode apagar. A memória em cada um de nós de que uma vez fomos crianças. O arcaico encontra-se assim nos livros infantis e noutros tipos de material ilustrado que nos falam de um passado distante, um passado que nos une através daquela infância que vagamente recordamos do mundo dos nossos pais.

Este “material ilustrado”, ao qual se refere Adorno, está presente no inconsciente e na memória de gerações inteiras, pois a experiência iconográfica, apesar de ser um fenômeno pessoal, é também, sob um olhar ampliado, uma experiência coletiva e social. A série *Femme 100 têtes* tinha como base iconográfica imagens com as quais outros surrealistas também se identificavam, uma referência arcaica em comum, daí uma parte importante de sua eficácia. Tantos de minha geração passaram pela experiência de colecionar álbuns de figurinhas e, através delas, iniciaram-se como colecionadores de imagens. Alguns, como eu, tornaram-se artistas. Álbuns eram como galerias que precisavam ser preenchidas; eram, por assim dizer, a inoculação de um deletério *horror vacui* infantil. As figurinhas em si eram objetos em trânsito e alvo de muita disputa: eram compradas, vendidas, trocadas, ganhadas

ou perdidas, das mais diversas formas. Seu valor poderia aumentar, caso fossem raras, ou, ao contrário, tornarem-se irrelevantes quando repetidas. Diferente das coleções digitais disponíveis hoje,<sup>11</sup> estas imagens existiam, e só poderiam existir, em um suporte físico, o que as tornavam um objeto-fetiche, contendo todos os rudimentos do que podemos encontrar na crítica marxista da fruição e do mercado da arte. Enquanto crianças, sabíamos “das leis de mercado” por intuição, pois elas estavam presentes, em miniatura, nas nossas relações de troca. Da mesma forma, tínhamos algum sentido crítico do conteúdo das imagens e alguma noção primária de suas relações de contexto. As imagens trazidas pelas figurinhas compunham um repertório elementar de relação com o meio vivido.

Em meados dos anos 60 até o final dos anos 70, eram rotineiros os álbuns de figurinhas que difundiam um nacionalismo nada camuflado (Figura 05), uma grande utopia ufanista ilustrada, fantasia delirante de cores nacionais que, mesmo para uma criança, pelo menos para mim, soava algo tendencioso. As ilustrações, por vezes distorcidas, os temas arbitrários e simplistas, as cores primárias e nacionais em excesso, formaram a minha experiência arcaica. Seus títulos, por exemplo, eram merecedores de nota, por sua conspícua e medonha sugestão cívica: *Brasil Minha Pátria!* (Agir, 1965); *Orgulho do Brasil* (Pacaraí, 1966); *Brasil de Ouro* (Saravan, 1970); *Coleção Pra Frente Brasil* (Garoa, 1971); *Sempre Brasil* (Sadira, 1972); *Brasil Pátria Amada* (Saravan, 1972); entre dezenas de outros. Ainda mais impregnadas de função didática, as capas destes álbuns traziam, sem variações, as cores verde e amarelo e alguma ilustração patriótica. O conteúdo não poderia ser menos previsível: a começar pelo mapa do Brasil, depois as figuras de alto escalão do governo, em seguida, as forças armadas, a bandeira, os tesouros e os orgulhos nacionais. Logo após, arrolavam os times e craques de futebol, carros, e fotografias de galãs e mocinhas das novelas da Globo. Vistos hoje, estes álbuns parecem singelos na sua interpretação (ou reflexo) de uma ingenuidade infantil. No entanto, estão carregados de uma indisfarçável ameaça passadista, um expediente de arcaísmo contingente, cujo eco preferíamos emudecido. Entre as novelas e a militarização, havia algo de sombrio em cores e distorções, no mau desenho e na gratuidade das figuras, a vida ilustrada no álbum correspondia à opressão de um mundo bidimensional desfeito a sutilezas. Na televisão ou no material impresso, o mundo se apresentava codificado, mediatizado e distorcido.

---

<sup>11</sup> Recursos digitais voltados especificamente para coleções de imagens como o Pinterest são de uma “facilidade” estarecedora para quem dependeu da imagem analógica. Por este mesmo motivo, parte do sentido da coleção se desfaz no meio digital mas aumenta no mundo analógico: o fetiche do objeto único é um dos motivos principais da coleção.



Figura 05 Álbum de figurinhas *Brasil Minha Pátria*, Editora Agir, 1965

Enciclopédias e álbuns ilustrados foram, e ainda são, uma fonte inesgotável de consulta e encantamento. As imagens, em especial, funcionam como disparadores instantâneos para um universo de fantasia e imaginação, onde sou transportado pelo efeito destas imagens esquecidas, que buscam reconhecimento e ressignificação e, por magia, retornam a uma vida vibrante num simples olhar. Esses encontros revelam-se, muitas vezes, como uma experiência profunda de comunhão com a imagem. Resulta, sem controle, em estado perceptivo alterado, uma espécie de transe, que identifico como semelhante ao êxtase místico, não totalmente estranho ao âmbito da arte.

Enciclopédias e álbuns são permanentes objetos de estudo, documentos de trabalho que poderão alçar-se como referência ou elemento figurativo principal a ser utilizado em meus trabalhos. A coleção de imagem perpassa diferentes origens e suportes, mas consolida o arquétipo da enciclopédia. Enciclopédias são a encarnação mais concreta da matriz iluminista, que a tudo percorre e tudo contém. Um ideal secular de disposição e organização de informações, cujo conteúdo é, ou seria, uma determinação exata daquilo que é necessário e suficiente para a conquista do conhecimento a qualquer alma curiosa.

A enciclopédia *Tesouro da Juventude* é de grande afeição para mim, por ser uma espécie de relíquia, material e imaterial, herdada de minha mãe. A coleção de 18 volumes, na sua edição de 1957,<sup>12</sup> se apresenta em sinopse como uma “Reunião de conhecimentos essenciais, oferecidos em forma adequada ao proveito e entretenimento das crianças e adolescentes” (*Tesouro da Juventude*, 1957). No primeiro volume, encontramos uma introdução um pouco mais detalhada, que revela sua proposição e o contexto da época, sua metodologia e suas estratégias. Preservo a grafia então corrente, lê-se assim:

A obra está organizada de tal maneira que o jovem começa a ler um assunto ocasionalmente interessante e é quase certo encontrar outros que lhe despertem uma atração idêntica e que, sozinho, nunca teria pensado em procurar.

[...]

Milhares de gravuras, com legendas apropriadas, são como que novos e sintéticos capítulos. Um velho provérbio chinês afirma que uma boa ilustração vale mais que mil palavras. Assim profusamente ilustrado, não só com fotografias, mas com desenhos e reproduções de quadros célebres, de instrumentos e aparelhos, o *Tesouro da Juventude* segue os ditames da moderna pedagogia.

Na escola, o convívio de bons mestres e o estímulo dos condiscípulos despertam na criança a sede de saber. Mas o tempo aí é limitado, em si mesmo e na liberdade de ação. E é no lar, com outro mestre e companheiro — o livro — que ela poderá satisfazer completamente a sua curiosidade.

Seria fácil organizar 18 volumes, ou até mais, de assuntos variados. Difícil, porém, é selecionar, resumir, completar, distribuir equitativamente, sem faltar o essencial, mas sem sobrecarregar cérebros em formação.

Isto nós o conseguimos, vencendo tôdas as dificuldades e tornando o *Tesouro da Juventude* capaz de instruir, de educar, para tanto usando forma espontânea e atraente. Estamos certos, além disso, de que milhares de pessoas folhearão esta obra com dupla emoção: a de mostrar aos filhos, ou netos, algo interessante e novo e a de recordar algumas páginas lidas, pelas quais sentiram, outrora, uma curiosidade diferente. (Id, VI)

O resumo completo e a distribuição equitativa referida estão dispostos nas seções que constituem a obra: “A Terra”, “A Nossa Vida”, “Animais e plantas”, “O Novo

---

<sup>12</sup> A obra teve uma edição anterior nos anos 20, quando foi adaptada da enciclopédia norte-americana *The Book of Knowledge*, de 1910, ambos publicados pela editora W. M. Jackson.

Mundo”, “O Velho Mundo”, “Belas Artes”, “Os Livros Famosos”, “Poesias”, “Contos”, “As Belas Ações”, “Coisas que devemos saber”, “Os Porquês”, “Coisas que Podemos Fazer”, “Lições Atraentes” e “Homens e Mulheres Célebres”. Por mais arbitrárias que sejam as seções, os conteúdos eram de fato atraentes e curiosos. Na seção *Livro dos porquês*, por exemplo, pode-se encontrar a resposta para perguntas como:

As flores dormem de noite?

Que é a luz?

Por que é que nossa fisionomia muda de  
expressão quando meditamos profundamente?

Por que temos dez dedos?

Que é a beleza?

Que quer dizer ter sorte?

Para que nos serve o cabelo?

Onde está o vento quando não sopra?

Por que sonhamos?

As perguntas mais simples são as mais difíceis de serem respondidas. Perguntas feitas por crianças não precisam correr o risco de parecerem ridículas. Com todo meu conhecimento de adulto, não saberia responder a nenhuma destas perguntas enganosamente ingênuas ou infantis. Estas são perguntas provenientes de um olhar inocente cuja resposta exige o paralelismo humilde de um não saber. A coragem do aberto ao dizer “não sei”, “não sabemos”, “também tenho essa pergunta”. A singeleza de algumas destas perguntas lembra a força poética do *Livro das perguntas*, de Pablo Neruda, um livro de poesias na forma de perguntas que, de muitas formas, contempla os questionamentos de um olhar infantil. Ele mesmo, também, um livro para crianças, como no poema de número LXXII (2008, não paginado):

Se todos os rios são doces de onde o mar tira o sal?

Como sabem as estações que devem trocar de camisa?

Por que são tão lentas no inverno e tão agitadas depois?

E como as raízes sabem que devem alçar-se até a luz?

E depois saudar o ar com tantas flores e cores?

É sempre a mesma primavera que repete seu papel?

Tanto as questões trazidas por Neruda, quanto aquelas da enciclopédia, incitam a imaginação quando buscamos mentalmente uma resposta.<sup>13</sup> Enquanto em Neruda, este é uma espécie de trampolim para uma reflexão poética, na enciclopédia esse voo é uma possibilidade exclusiva para as sensibilidades afins. A enciclopédia, como se espera, traz também as respostas, que poderiam, ainda, ser uma nova alçada à imaginação. A enciclopédia consegue fazer esta ponte mágica, entre a cândida simplicidade da pergunta e a entrada para um caminho de conhecimento, entre a natural curiosidade infantil e uma busca por respostas, que poderia se estender por séculos.

A organização em tópicos resumidos e digeríveis, que se repetiam a cada volume, e a “profusão de ilustrações”,<sup>14</sup> uma novidade num mundo ainda de poucas imagens com relação a hoje, só faziam a curiosidade aumentar. Hoje, parece nítido que essa forma impressa se situava num momento de transição para o mundo das imagens — início da TV, aumento do uso de imagens em material impresso e publicitário, profusão dos meios de reprodução — e deixava um outro mundo, mais antigo, mais ingênuo, para trás.

O pintor norte-americano Mark Tansey<sup>15</sup> também trabalha a partir de imagens resgatadas de enciclopédias. Seu atelier é atravessado por centenas de pastas, com recortes e cópias, um imenso arquivo que servirá de base iconográfica para suas pinturas, que têm na própria pintura e na História da Arte o seu tema. Tansey coleciona imagens para criar outras imagens, que surgem das relações entre as imagens colecionadas. Este é um estratagema para comentar o mundo das imagens, a arte e a História da Arte.<sup>16</sup> Mas a coleção serve a um propósito maior do que mera fonte de imagens, Tansey chega ao entendimento de que a coleção é um processo vivo de pensamento, análise e autoconhecimento:

---

<sup>13</sup> Na versão brasileira editada pela Cosac Naify, Herrín Hidalgo menciona no texto de apresentação que no Chile foi feita uma edição “onde as perguntas do poeta eram respondidas por crianças. Uma delas, à pergunta ‘Se acabar o amarelo, com o quê vamos fazer o pão?’, respondia: ‘Com o azul e a clara do ovo.’” A observação só torna ainda mais claro que o maior valor de uma pergunta é seu poder de fazer imaginar.

<sup>14</sup> O conteúdo ilustrado desta enciclopédia deu origem a vários estudos, projetos e obras. Entre as obras já realizadas estão: *Pintura-Código*, 2001; *Pintura-Projetiva*, 2001; *Sem título*, 2014 (gravura em metal realizada para o Museu do Trabalho), *O Rio de Heráclito* (gravura digital sem data).

<sup>15</sup> Mark Tansey (1949–) é um pintor conceitual norte-americano que tem a própria arte como tema de seus quadros, que foram descritos por Arthur Danto como meta-pinturas.

<sup>16</sup> Filho de uma bibliotecária, por tantas referências Tansey muitas vezes passa a ideia de que acabará submergindo em sua coleção. No entanto afirma que não tem a pretensão de “um controle enciclopédico” sobre estas imagens e que muitas vezes “a imagem que é lembrada é aquela que está mais à mão”. (DANTO, 1992, p. 131)

Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de autoanálise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar, e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem — de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar como recurso representações da experiência humana de muitas culturas e tempos — como também as nossas próprias experiências, diretas e indiretas. (DANTO, 1992, p. 131)

Tomado por sua paixão e pelo uso quase abusivo de imagens impressas em enciclopédias e revistas antigas, Tansey sabe que a força de uma imagem depende e resulta de um princípio fundamental, ligado à singeleza do olhar infantil: as imagens devem ser credíveis e, em grande parte, somadas à imaginação. Como numa brincadeira, consciente ou não, é preciso se deixar enganar por elas, para que tenham uma mágica existência própria. Semelhante ao conceito de *suspensão voluntária da descrença*<sup>17</sup> no cinema, onde é preciso esquecer-se da vida pessoal para viver a vida representada na tela, um observador de imagens deve entrar no jogo a que ela propõe. O artifício, os tropeços da linguagem, os ruídos das informações transientes, todos são empecilhos que devem ser deixados de lado para que o efeito perceptivo da imagem aconteça. Deixar-se enganar, mas também, alternadamente, lembrar-se de que isso acontece. Em diferentes níveis de interação e consciência, entre ilusão e cognição, aproximação e afastamento, uma imagem opera o análogo a nossa própria percepção do mundo, nossa intermediação de sentidos.

O efeito e o paradoxo da imagem que figura<sup>18</sup> e sua relação com a inteligência é o tema da obra *The innocent eye test (Teste do olho inocente)*, de 1981 (Figura 06). Nela, Tansey, de forma irônica e perspicaz, cria uma cena no limite da plausibilidade, ao figurar um teste perceptivo administrado a uma vaca, que por suposto teria um olhar suficientemente inocente para se deixar iludir pelo realismo da pintura de Paulus Potter, *The Bull*, de 1647.<sup>19</sup> Dois senhores desvendam a pintura. Um técnico com pranchetas e avental avalia em detalhe as reações do dócil animal, enquanto o outro está de prontidão com uma vassoura, para preservar a assepsia do experimento e do museu.

---

<sup>17</sup> *Suspensão voluntária da descrença* pode ser definido como a vontade de conscientemente interromper o juízo crítico em favor de uma narrativa que, em contrário, poderia ser vista como irracional ou implausível. Tal decisão se faz necessária na literatura e em especial no cinema, para que se possa fruir das prerrogativas da história.

<sup>18</sup> Evitei o termo *figurativa* por muitas vezes ser usado de forma pejorativa.

<sup>19</sup> Paulus Potter (1625–1654) Pintor holandês especializado em paisagens com animais.

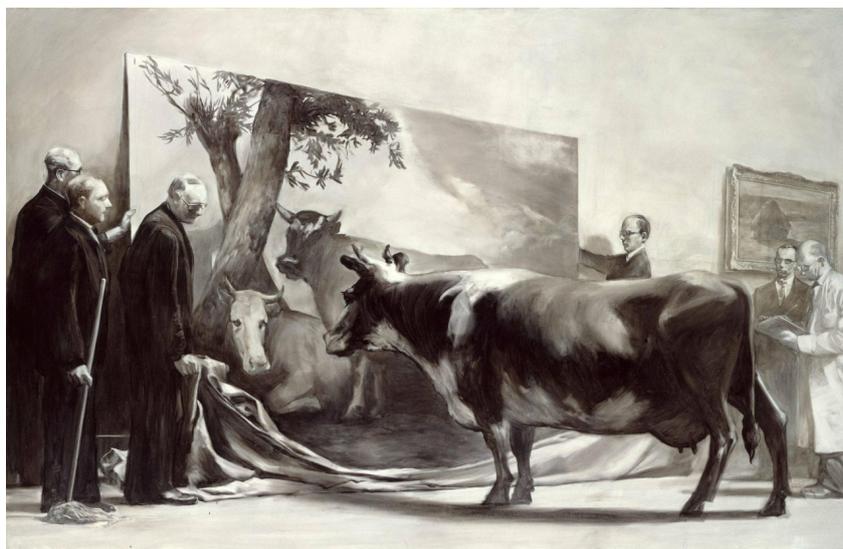


Figura 06 **Mark Tansey**, *The innocent eye test (O teste do olho inocente)*, 1981

Óleo sobre tela

198.1 × 304.8 cm

The Metropolitan Museum of Art

Arthur Danto (1992, p. 18, tradução minha) observa que, na presunção de testarmos um olhar inocente, este é também um teste para o nosso olhar sofisticado, um olhar que, em sua busca pela experiência visual pura, tão central na concepção moderna ocidental da pintura, nos tornou cegos ao poder intelectual da arte. A inocência da realização do teste demonstra uma inocência ainda maior que a presumida ingenuidade de uma ilusão natural ao olho. Há, na imagem, algo para ser lido além de seu aspecto visual. Para Danto

O teste do olho inocente não é em si mesmo, realmente, uma experiência, mas sim uma demonstração da verdade de que a pintura, mesmo quando realista, é mais do que o que se vê, e daí o “teste” para saber se uma pintura tem menos a ver com nossas respostas espontâneas, por assim dizer, “animais”, do que nossa capacidade de reconstruir o significado da pintura, interpretada como uma espécie de texto visual.

Tenho por objetivo questionar os parâmetros que regem a formação de repertórios visuais, no que se refere à percepção da forma, identificação de objetos e relação com o processo de nomeação verbal e escrita. Entende-se que a mediação proporcionada pela linguagem, verbal e visual, ao mundo exterior, tem como resultante a replicação de formas estabelecidas — e normativas — de percepção

e apreensão do mundo. A linguagem, quando compartilhada por todos, é uma espécie de código comum, que depende de certa combinação prévia. Por conseguinte, nossa percepção do mundo está codificada pela linguagem e o mundo se torna codificado. Consideremos então, como Wittgenstein (2001, p. 245), nossa visão do mundo como vinculada à articulação da linguagem, onde “os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”.<sup>20</sup> Talvez não seja, de fato, o caso de que a linguagem seja a única determinante daquilo que percebemos, mas ela certamente é nossa única ferramenta para comunicar o que experimentamos. Desta forma, podemos entender que aquilo que não comunicamos provavelmente não está no escopo da minha experiência. Em outras palavras, se eu não comunico algo, ou não tenho uma palavra para denominar aquilo que experienciei, provavelmente isto se dá pelo fato de eu não ter tido tal experiência, ou que a linguagem não é suficiente para tal comunicação.

Entre o fato e sua tradução em linguagem, está o uso da linguagem como uma forma de validação da experiência. No entanto, as falhas que ocorrem nesta homologação de signos deixam transparecer uma sub-reptícia corrente a formar outras linguagens e signos, e, pelo menos metaforicamente, outras realidades. Acredito que o artista opere justamente no intervalo entre “realidade” e linguagem. O fruto de sua criação não é somente uma nova linguagem, mas também um novo mundo, expresso de forma sensível e totalmente coerente com a sua realidade. Neste sentido, o artista pode ou deve prescindir de qualquer homologação da verdade, seja por parte de quem for: críticos, outros artistas, políticos, sacerdotes, filósofos, advogados, físicos ou quem quer que seja.

Assim, em minha pesquisa, entendo que as imagens colecionadas contêm fragmentos de linguagem, que definem minha percepção e relação com o mundo. Elas são o mundo por mim criado e todas as articulações são coerentes com seus propósitos e elementos constitutivos. Essa é, em grande parte, concepção principal da obra *Pintura-Código* (Figura 07), trabalho do ano de 2001, que descrevo e analiso a seguir.

---

<sup>20</sup> É importante observar que não pretendo fazer um uso essencialmente lógico do pensamento de Wittgenstein, mas sim poético. Minha compreensão de sua obra é intuitiva, e relacionada ao “uso instrumental” que historicamente diversos artistas fizeram no seu próprio campo de atuação, a arte. O próprio Wittgenstein pensa na sua filosofia como uma espécie de escada, cuja validade está condicionada ao uso. No artigo “A lição esquecida de Wittgenstein” R. Monk:

Wittgenstein nos diz que a Filosofia não é uma teoria mas uma atividade. Ele busca não uma verdade científica mas clareza conceitual. No *Tractatus* essa clareza é obtida através do correto entendimento da lógica formal da linguagem, que, uma vez obtida, era destinada a permanecer inexprimível, o levou a Wittgenstein a comparar suas próprias proposições filosóficas com uma escada, que é jogada fora depois de usada. Disponível em: <<https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/ray-monk-wittgenstein>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

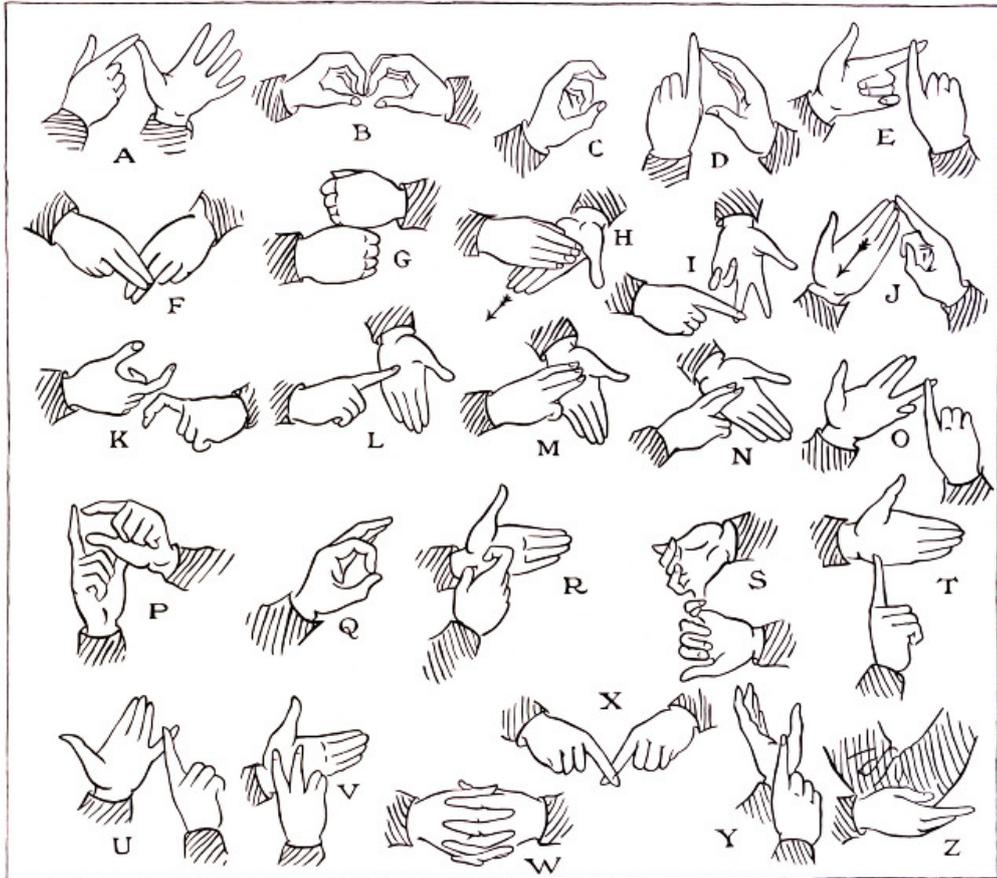


Figura 07 **Richard John**, *Pintura-Código*, 2001

Óleo sobre tela  
165 × 185 cm

Neste trabalho, faço o uso de uma tabela de correlações entre as letras do alfabeto e o mesmo alfabeto como expresso em códigos gestuais, utilizados por deficientes auditivos, o chamado alfabeto datilológico. Este é uma forma de representar, individualmente, cada letra, uma forma de soletrar palavras que, muitas vezes, são confundidas com a própria língua de sinais<sup>21</sup>, que é codificado por morfemas, baseados em fonemas, que então formam palavras e frases. No entanto, estes códigos não são universais. A tabela representada, retirada de uma página do Tesouro da Juventude, é uma versão antiga do British Sign Language (BSL)<sup>22</sup>, que jamais foi utilizada no Brasil, ou seja, trata-se de uma falha de transcrição da enciclopédia original de origem inglesa, que teria pouca ou nenhuma utilidade aqui — o código não foi traduzido, tornando-se uma ilustração vazia. Desta forma, um código que não é compartilhado ou reconhecido por aqueles que irão utilizá-lo simplesmente não funciona. É desta condição de precariedade que retiro a metáfora que pretende comentar a situação da pintura, sugerida no título. Quando esta faz uso de códigos específicos não conhecidos de todos, ou quando estes códigos não são mais vigentes, corre-se o risco de tornar-se uma atividade exclusivista ou mesmo obsoleta. Questionavelmente a pintura estaria entre o exílio de uma linguagem elitista ou falada por poucos, e sua iminente ab-rogação. A referência feita remonta às muitas mortes da pintura, um tema recorrente entre historiadores da arte, pintores, e para a própria pintura. Não se pretende reduzir a pintura a uma forma de comunicação, ainda mais prová-la obsoleta, mas sim, criticar, pictoricamente, a maneira com que determinados códigos são usados ou colocados em desuso. Esta aparente ou real arbitrariedade nos movimentos ocasionados pelo uso da linguagem está em sua própria origem, no seu processo de nomeação.

O fato é que, mesmo com um código comum, o uso da linguagem implica num jogo de projeções e espelhos. Onde o que é olhado de um ponto de vista externo só pode ser visto e entendido por uma projeção interna. Não vemos aquilo que não conhecemos. O olhar inocente é conceito difícil, pois o olhar está, em especial na vida adulta, quase que invariavelmente permeado de linguagem. Acredito que esta seja uma das interpretações possíveis da placa criada por Luis Camnitzer,<sup>23</sup> (Figura 08) onde se lê “Isto é um espelho, você é uma frase escrita”. Ao projetarmos o que conhecemos, seja fruto de experiência, informação ou equívoco, o que vemos

---

<sup>21</sup> A língua de sinais adotada no Brasil é a Língua Brasileira de Sinais, conhecida como Libras. Ela tem o status das línguas tradicionais por possuir estruturas gramaticais próprias, e como estas, ser composta nos níveis linguísticos fonológico, morfológico, sintático e semântico. A principal diferença é a utilização de sinais visuo-espaciais e não oral-auditivos.

<sup>22</sup> Língua de Sinais Britânica, que tem sua origem em 1570.

<sup>23</sup> Luis Camnitzer (1937– ) é um artista conceitual uruguaio nascido na Alemanha.

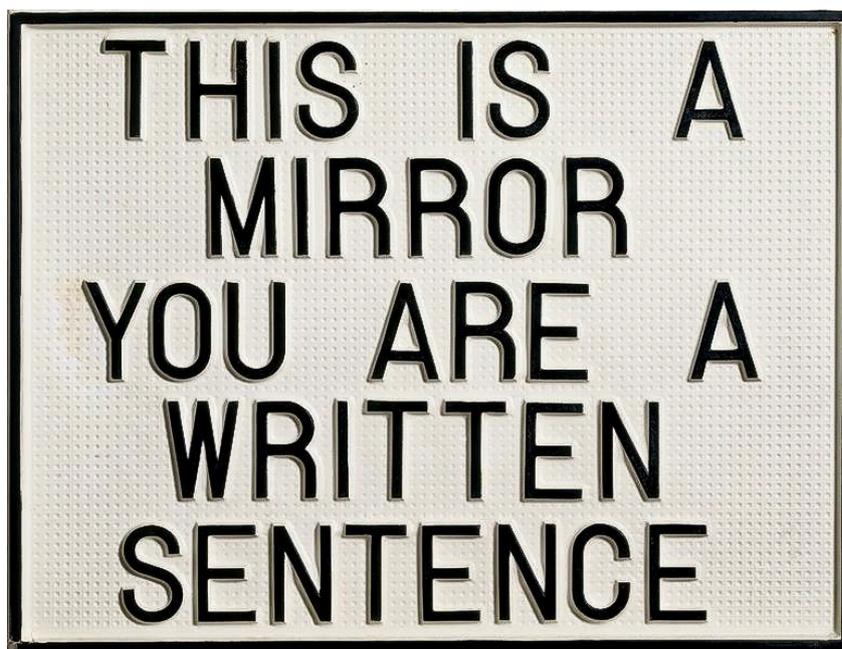


Figura 08 **Luis Camnitzer**, *This is a Mirror, You are a Written Sentence*, 1966–68

Poliestireno termoformado sobre placa sintética

48.26 × 62.23 cm

sobre o objeto é uma imagem de nós mesmos e, ao mesmo tempo, um efeito de linguagem. O trabalho ilustra, de forma quase literal, o momento em que somos perscrutados por uma obra.

Se somos espelho e caímos no abismo de nós mesmos, corremos o risco de nos perdermos na determinação dos reflexos, que conformam um mundo fechado por postulados metálicos e reluzentes repetições, como se nos tornássemos reféns das imagens e de nossas memórias. No entanto, encontro uma brecha na inversão deste axioma, nas memórias inventadas, na imagem em jogo, nas possibilidades que se encontram em potência e, por isso mesmo, livres. No jogo entre o que é dado e o que é possível, entre o que é circunstância e o que é puro acontecimento na experiência, existe um intervalo.

Penso nas ações que determinam uma situação artística de forma semelhante, como Agamben pensa a negação de Bartleby<sup>24</sup> e sua relação com os eventos:

---

<sup>24</sup> Bartleby é o personagem criado por Herman Melville (1819–1891) no livro *Bartleby, o escrivão* (também traduzido como *O escrivão* e *Bartleby, o escriturário*). A história narra o estranho comportamento do personagem, que repetidamente se nega a cumprir ordens ao afirmar a frase “Eu preferiria não”. As situações absurdas narradas no livro encontram alguma semelhança com os escritos de Kafka e tornaram-se objeto de reflexão para autores como Albert Camus, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Slavoj Žižek.

A recordação restitui possibilidade ao passado, tornando irrealizado o acontecido e realizado o que não foi. A recordação não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível. É nesse sentido que Bartleby coloca em questão o passado, reclama-o: não tanto para simplesmente redimir o que foi, para fazê-lo ser de novo, quanto para restituí-lo à potência, à indiferente verdade da tautologia. O “preferiria não” é a *restitutio in integrum* da possibilidade, que a mantém em suspenso entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser. Ele é a recordação daquilo que não foi. (AGAMBEN, 2015b, p. 46)

A coleção torna-se, assim, uma potência de subjetividade autônoma, porém acessível, reino fecundo onde vicejam *todas as formas possíveis*, procriadas no gozo da memória atemporal da infância, fonte primária onde vivem as imagens de afeto. O livre trânsito entre realidade e possibilidade, entre fantasia e memória, restitui, de forma conexa e análoga, o fluxo ideal entre a liberdade imanente ao fazer artístico e suas expressões tangíveis. A potência da coleção consolida o desejo. Tudo o que habita o arquivo lá existe, na sua forma incomensurável, desmedida. Se, por uma razão ou outra, as possibilidades físicas da coleção são limitadas, o sonho que lhe constitui jamais sofrerá do mesmo mal. É inevitável ao artista abarcar o mundo, pois é dele protagonista e testemunha. Seu olhar o aproxima das coisas e o transforma num colecionador: de imagens, de ideias, de objetos e pessoas. Cabe a ele sintetizar tudo isso em sua arte, desta vez transmutando o colecionador — que nunca deixará de ser — num produtor, ao deslindar sua situação e sua intenção.

## 1.2 ESCOLHER

Se alguém chama isso de arte, então isso é arte.

**Donald Judd**

Da certeza não se infere o estado das coisas.

**Ludwig Wittgenstein, *Da certeza***

Embora colecionar imagens configure um recorte e uma forma de escolher imagens, nem tudo o que está numa coleção chegará ao status de proximidade ou sobreposição com uma obra acabada. Nem toda referência vira obra. Assim como não é possível colecionar tudo o que se quer, pois certos objetos são inacessíveis à mão, ou à mente, não é possível transformar tudo o que se imagina em trabalho, pois uma série de impedimentos poderão se impor neste processo. Do ponto de vista objetivo, o mais óbvio deles é o tempo, e isto já seria razão suficiente. Subjetivamente, há, por assim dizer, uma forma de seleção natural, processada por estranho determinismo psíquico: algumas imagens se impõem, outras mitigam, algumas criam relações com outras imagens, outras se descobrem solitárias ou migram em exílio. Seria preferível a potência da multiplicação infinita do arquivo — onde tudo é possível — mas na escolha já se fazem sentir limitações de tempo e espaço, uma limitação de “realidade”. Selecionar imagens seria o mesmo que formular um arranjo entre intenção e possibilidade. Por um lado, há um ímpeto que pretende organizar um pensamento, por outro, há uma sedimentação necessária que pode exigir ocasião e vontades que lhes são próprias.

Peter Greenaway mostra, em seus filmes, uma enorme afeição por listas, imagens e livros, seu cinema é enciclopédico. Com formação em arte, Greenaway é também um exímio desenhista e traz, de uma tradição flamenca, um olhar focado no objeto, nas suas representações e nas suas relações com o mundo. Em um texto de apresentação para uma de suas óperas, expressa uma preocupação que, de certa forma, também é minha (GRENAWAY, 1998, p. 34):

Em 1977, Cabo Kennedy lançou no espaço duas naves espaciais Voyager contendo material para representar a VIDA NA TERRA. A carga incluía descrições das características da Terra, de sua fauna, flora e vida humana. Este projeto aspirava a estabelecer um contato hipotético com inteligências extraterrestres, para que compreendessem que a Terra e nós existimos. Havia saudações em 55 idiomas, inclusive na linguagem das baleias jubartes e uma coletânea da música produzida na Terra, de Bach aos Beatles. Foram selecionadas 117 imagens para representar-nos — da qualidade de nossos dentes brilhantes a uma visão geral de nossa arquitetura, horticultura, métodos de reprodução e nossos sucessos na aviação e na arte.

Este era um projeto com grandes responsabilidades. A escolha do material foi necessariamente influenciada pela comunidade americana dos anos 70, que talvez tivesse ideais democráticos arrogantes e possíveis atitudes paternalistas em relação ao resto do mundo. Se considerarmos a diversidade da Terra e de suas comunidades, no final, a nave poderia conter apenas um limitado espectro de referências. Mas, ainda assim, você e eu, como representantes da Terra, não fomos consultados. Não nos foi solicitada uma contribuição.

Como poderia nosso planeta ser representado sem a nossa permissão e sem que fôssemos consultados?

Greenaway parte dessa notícia surpreendente — de que uma mensagem foi enviada ao espaço como uma carta de apresentação à extraterrestres<sup>1</sup> — para contestar sua inconformidade, enquanto ser humano não representado, o fato precisava ser questionado. Mas transparece, nesta reação, algo de inescapável e sintomático à figura do artista. Nas entrelinhas, entende-se a indignação de Greenaway, não enquanto o ser humano mal representado na terra, mas na condição de artista não consultado que foi. Greenaway teve sua espacialidade artística invadida pelo alienígena projeto de Sagan: proposições grandiloquentes e “representativas” seriam de domínio exclusivo do campo da arte e os artistas, pelo grau que lhes foi conferido, seriam os únicos propositores com sensibilidade suficiente para atingir a verdadeira representatividade humana — ainda mais em proporções tão épicas. Refiro-me ao fato de que artistas fizeram, fazem ou fariam, de forma metafórica ou factual, o mesmo que Carl Sagan fez, ao criar este ensaio de Arca de Noé (Figura 09), com imagens e sons gravados em ouro, que iria pulular algum outro recanto do universo como sua mensagem numa garrafa jogada ao espaço.

---

<sup>1</sup> A NASA mantém uma página com os detalhes do chamado *The Golden Record*, um disco fonográfico de cobre folhado a ouro no formato LP (12 polegadas) que foi levado pelas naves Voyager 1 e 2, lançadas em 1977. As duas naves já saíram do sistema solar e continuam em sua trajetória pelo espaço interestelar. Hoje estão a uma distância aproximada de 1.800.000.000.000 quilômetros e se comunicam com a NASA diariamente. Disponível em: <<https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.



Figura 09 John Casani, diretor de projeto Voyager em 1977. Ao fundo a nave Voyager 2, à frente o disco dourado (à esquerda) e a sua capa (à direita). Foto tirada no Cabo Canaveral, Florida, em 4 de agosto de 1977. Disponível em: <<https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/making-of-the-golden-record/#gallery-23>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Fica claro que, para Greenaway, até mesmo o espaço sideral é esfera exclusiva do artista, e é reservada a ele toda forma binomial que envolva representação e representatividade. A criação de Sagan poderia, até mesmo, ser considerada arte, caso ele mesmo fosse um artista, bastaria que ele se convertesse e um perdão lhe seria concedido. Agir de uma forma paternalista perante a humanidade seria considerado algo aceitável, pelo menos enquanto mais uma proposta artística.<sup>2</sup>

Greenaway parece reconhecer a perda de espaço e oferece uma visão alternativa daquilo que ele julga ser o mais representativo:

---

<sup>2</sup> Mas, cabe perguntar, se Sagan não fosse um cientista teria a credibilidade necessária para produzir o mesmo disco de ouro que representaria a humanidade para a (e a) Nasa? A arte tem hoje a mesma credibilidade que a ciência? A arte cumpre, hoje, uma função acessória?

Era preciso que nos esforçássemos para corrigir este erro. E isso torna-se especialmente importante, à medida que nos aproximamos do final do segundo milênio, um momento em que todos discutem e avaliam quem somos e o que fizemos. Assim, reconhecendo plenamente o fato de que sua opinião é tão importante quanto a minha, elaborei minha própria lista daquilo que eu acredito, com um misto de devida ironia e seriedade, capaz de representar o mundo e, de forma simples e um tanto pedante, dei à minha lista o seguinte título:

“100 Objetos para Representar o Mundo”.

(GREENAWAY, 1998, p. 34)

As escolhas com “representatividade” denotam um desejo de onipotência, um delírio, diga-se, deveras humano, de conduzir uma verdade que abarque a todos. Sua enunciação, bastante afirmativa, corre o risco da homologação como discurso oficial, seja seu autor um cientista ou um artista. Como fica evidente, todo recorte é, inevitavelmente, parcial e tendencioso, (in)dependente de seu autor. Uma seleção carregará algo de seu criador mesmo com um pretense e autodeclarado salvo-conduto de imparcialidade.<sup>3</sup> O resultado de uma seleção revela gostos pessoais, formas de pensamento, afinidades, todas tão evidentes que é provável que só encontrem refúgio na desfaçatez de sua própria obviedade. Greenaway resolve descartar a imparcialidade. A assumida ironia e arrogância, referidas pelo próprio Greenaway, são sintomáticas, mas são estas justamente as condições necessárias para que uma ópera como *100 objetos para representar o mundo* existisse. O “universo enciclopédico” de sua obra não existiria se não fosse este seu ato de intencionalidade, que criou um recorte no mundo para que dele, de alguma forma, fizesse parte. Greenaway criou um mundo e uma linguagem próprias para, com sua *hubris* característica, ou não, falar do mundo que pertence a nós todos. Esse é um pressuposto da arte e também um conhecido clichê: o artista que toma as dores humanas pra si, o artista que cria uma representação do mundo para os outros e em nome dos outros. Um ego sincero que, “com um misto de devida ironia e seriedade”, quer conquistar o universo. Uma perfeita ilusão de onipotência. Mas, se não se assume um personagem, um ego, uma posição, como fazer escolhas? É possível, a um artista, não tomar posições? Um artista pode prescindir de um posicionamento pessoal para tornar sua obra isenta de qualquer ideologia? Seria esta, ainda, mais uma modalidade do delírio de onipotência?

---

<sup>3</sup> Tanto do artista enquanto do cientista.

Minha opção seria não escolher. Não tenho a intenção de colonizar outros planetas, nem de espalhar uma meme viral, onde meu trabalho seria um veículo e um troféu dourado. *Eu preferiria não.* Tenho uma relutância grande com a figura do artista, enquanto personagem, e enquanto autor/produtor/gerente de sua própria obra. Na arte, não me identifico com a lógica eficientista de produção, com a coerência de estilo, com as necessidades do mercado, com os meios de autopromoção, com os discursos elípticos, com as relações de poder, com o ascetismo dogmático da profissão de fé, com os sistemas de crença e subsequentes fundamentalismos, com o ideal artístico e suas artificiosas hagiografias, com as ideologias políticas, com as disputas sociais, com o politicamente correto ou incorreto, com as teorias conspiratórias, com os donos do poder ou com quem este lhes foi roubado. Também não me identifico com a claqué dos discursos hegemônicos, com os eflúvios radioativos das classes dominantes, com a arte oficial, com os programas políticos e suas torporosas agendas culturais, com os curadores-messias, com a arte subsidiada, com as proposições independentes, com a cena alternativa, com as estratégias de benesses corporativas, com os sicofantas de plantão e sua versão “evoluída”, os cínicos vigários da política. Acredito que vivemos numa era por demais complexa, onde o que está em jogo está fora do nosso alcance enquanto entendimento e ação. Parece-me demasiado difícil saber o que nos resta, enquanto fé e ação, não por isenção, mas por dúvida. A bolha ideológica, em suas múltiplas camadas, até onde consigo enxergar, nos ilude com seus truques de espelhos e seus axiomas imperativos. O que é para ser feito?<sup>4</sup> Julgo-me incapaz de julgar, e isto é o que existe de mais sincero dentro de tudo aquilo que posso afirmar. Como artista, estas questões, muitas vezes, me conduzem à paralisia. Seria esta uma estratégia de proteção do delírio de onipotência? O fracasso do projeto artístico é parte inegociável de sua ontologia? A obra está sempre aquém de seu intuito e o poder que a arte tem, frente às questões do mundo e da realidade, são sempre limitadas? É próprio do fazer artístico a oscilação entre um delírio transformador onipotente e a frustração perante a inevitabilidade do fracasso? A arte é ainda nossa única garantia de redenção e sanidade?<sup>5</sup>

Acredito que várias destas questões, em formulação, análise e resposta, já tenham sido tratadas, de uma forma ou de outra por Marcel Duchamp. Ao criar o ready-made, Duchamp nos oferece uma maneira de “negar a possibilidade de uma definição da arte” e, desta forma, escapar dos juízos que determinam escolhas, ou seja, driblar os condicionamentos cognitivos e estéticos que insistem em limitar percepções livres.

---

<sup>4</sup> Pergunta que se fez Tolstoi ao analisar as origens da pobreza e exploração do homem pelo homem.

<sup>5</sup> Referência à frase de Louise Bourgeois “A arte é nossa única garantia de sanidade”.

Transpondo as tradicionais questões estéticas, de manufatura, de materiais e do gosto, ao apropriar-se de um urinol e declará-lo como obra, Duchamp traz para a discussão artística nada menos que uma revisão radical de sua dimensão ontológica, epistemológica e institucional.<sup>6</sup> O fato de este ser um objeto industrializado e, ao mesmo tempo, conter a assinatura de seu “autor”, R. Mutt, a aparente contradição destes termos instaura uma forte tensão sobre dois dos principais pilares da arte até então: manufatura e autoria. Duchamp não produz ele mesmo a obra, o faz pela mão de outros — ou pelas mãos de outros que operam máquinas. Duchamp não se coloca como autor, utiliza-se de um pseudônimo. Há um deslocamento da posição tradicional do artista e uma seção transversal à linearidade histórica da arte. A estratégia se completa no texto assinado por Beatrice Wood, também um pseudônimo de Duchamp, publicado após a obra ter sido recusada na primeira exibição da American Society of Independent Artists em abril de 1917:

Disseram que qualquer artista que pagasse seis dólares poderia exibir. O Sr. Richard Mutt mandou uma fonte. Sem nenhuma explicação esse item desapareceu e não foi exposto. Quais seriam as justificativas para a recusa da fonte do Sr. Mutt:

1. Alguns reclamaram que ela é imoral, vulgar.
2. Outros, que era plágio, uma simples peça de equipamento hidráulico.

Mas a fonte do Sr. Mutt não é imoral, isso é um absurdo, ela é tão imoral como uma banheira. É um objeto que você vê todo dia nas vitrines de louças sanitárias.

Tenha o Sr. Mutt feito a fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem a menor importância. Ele ESCOLHEU. Ele tomou um objeto cotidiano, posicionou esse objeto de maneira que sua significação de uso desaparecesse com seu novo título e ponto de vista — criou uma nova maneira de pensar aquele objeto.

[...]

(FOSTER, et al. 2004, p. 129, tradução minha)

Duchamp queria “mudar o status do artista ou pelo menos mudar as normas que definem um artista”, ao distanciá-lo da manufatura e de juízos estéticos preconcebidos. A ênfase na ESCOLHA desloca a posição do autor para algo mais próximo a de um curador, ou exacerba a posição do autor para a posição da autoridade pela autoridade. O uso do pseudônimo desmistifica a figura do autor com um chiste

---

<sup>6</sup> O que corresponderia, respectivamente, às seguintes questões: o que é arte?; como eu sei o que é arte?; quem determina o que é arte ou não?. (Foster, et al. 2004, 128, tradução minha)

identitário, desinvestindo funções de fatura, até então canônicas. De certa forma, Duchamp cria um artifício neste espaço de deslocamento para que, a partir de distância, uma nova posição crítica seja possível. Refiro-me aqui, em especial, às decisões estéticas e artísticas inexoráveis a qualquer forma de produção artística. O peso trazido pelo estilo e por conceitos *a priori*, conjunto de características inerentes ao trabalho enquanto objeto produzido e criado, são simultaneamente sua força e calcanhar de Aquiles. A partir de Duchamp, certos artistas buscaram mais a negação de um estilo — gosto, marca, mão, conceito<sup>7</sup> — do que a sua afirmação. Definir a arte pelo que ela não é, pelo seu simétrico negativo,<sup>8</sup> é uma metodologia inaugurada por Duchamp, ao buscar um princípio de neutralidade de escolha no conceito de *readymade*. Segundo Thierry De Duve (1984, p. 234–235, tradução minha):

A escolha de um *readymade* é um julgamento proferido na “ausência total de bom ou mau gosto”. Talvez não seja mais um julgamento de gosto, mas é, de um modo novo no qual Duchamp não cria, mas registra e revela, um julgamento estético, não um julgamento utilitário, moral ou ideológico. É apenas nesta condição que ele pede uma declaração sobre a “beleza da indiferença” e força sobre ela uma nomeação indecidível. Ele mesmo não é um nome. Ele pede o nome, provoca ao mesmo tempo o nome e sua rejeição, resulta no pacto à moda de Jano que irá validá-lo, simultaneamente, no horizonte do consenso e naquele da dissensão. Ele é o ato de nomear, e o ato de nomear não poderia ser um nome em si. Indecidível, o julgamento estético é uma enunciação suspensa entre dois enunciados: “isto é pintura” / “isto não é pintura”. Entre os dois há passagem *infra-mince* e diferença indiferente, algo que não tem nome, e ainda menos um conceito. A decisão estética é uma experiência que escapa a qualquer apreensão conceitual. “Só o que podemos dar são exemplos”. É sobre o *infra-mince* que Duchamp se exprime assim, em resposta a Denis de Rougemont, que pede a ele uma definição conceitual.

Duchamp tinha bem clara a ideia de que a nomeação é uma indução à decisão e ao julgamento, e que, muitas vezes, isso é indesejável, no sentido de que isto pode

---

<sup>7</sup> Ad Reinhardt é talvez o mais declarado artista apofático ao estabelecer para sua arte uma série de regras baseadas mais no que ela não pode ser do que naquilo que poderia defini-la positiva e afirmativamente. O textos que bem expressam isso são: *Doze regras para uma nova academia* (1953) e *Art as art* (1962). Seus textos foram compilados no livro editado por Barbara Rose chamado *Art as art: the selected writings of Ad Reinhardt*, atualmente editado pela University of California Press.

<sup>8</sup> A teologia negativa ou teologia apofática tenta definir Deus pelo o que ele não é, como uma forma de não reduzi-lo à compreensão racional.

comprometer a experiência estética. O readymade é uma maneira de criar um espaço entre o bom e o mau gosto, entre “pintura” e “não-pintura”, um neologismo ainda não carregado de ideologia, um novo nome, que permitiria uma experiência não sobrecarregada pelo juízo ambivalente. No espaço suspenso entre dois enunciados, indecidíveis, temos um exemplo de inframince. Dos exemplos dados por Duchamp, este é um dos mais abstratos, mas que parte de fenômenos tangíveis e físicos:

A separação infra-mince está no seu ápice quando ela distingue entre o mesmo do mesmo, quando ela é diferença indiferente ou identidade diferencial: “A diferença (dimensional) entre dois objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é um infra-mince quando o máximo (?) de precisão é obtido.” E ela é o julgamento estético, quando ele pede de uma só vez o consenso e o dissenso: “A troca entre aquilo que se oferece aos olhares [toda a execução para que se ofereça aos olhares (todas as áreas)] e o olhar glacial do público (que percebe e esquece imediatamente – Muitas vezes essa troca tem o valor de uma separação infra-mince (querendo dizer que quanto mais uma coisa é admirada e vista, menos existe separação infra-mince). (DUVE, 1984, p. 236, tradução minha)

Em meu trabalho, a escolha de objetos a serem representados leva em conta a separação inframince, tanto num situação física-dimensional quanto perceptiva-conceitual. Pareceu-me necessária a escolha de objetos simples, como fossem os blocos básicos de um repertório de objetos que compõem o mundo. Não pensei nos objetos tridimensionais reais, mas em representações bidimensionais em cartilhas infantis. A simplicidade dos objetos desenhados em cartilhas escolares é essencial para a compreensão da relação destes objetos com o mundo, sua nomeação, e da própria representação. Estas cartilhas compreendem o grande clichê da alfabetização visual e verbal. No entanto, o jogo sígnico armado não tem nada de elementar. São três os objetos aprendidos: a abstração do objeto real, a partir da abstração do objeto representado, adicionados à abstração de um nome. Tanta abstração só pode ser coisa de outro mundo. Na *Teoria das Formas* concebida por Platão,<sup>9</sup> formas ideais com sentido ontológico, chamados universais, residem fora da realidade tangível, são perfeitas e eternas, são o modelo de todas as formas do mundo. Gosto de pensar que as imagens para ensino infantil são representações das formas universais e essenciais, que compõem nossa noção e instrução do mundo dos objetos, um paralelo entre o ideal e o infantil.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A *Teoria das Formas* ou *Teoria das Idéias* de Platão.

<sup>10</sup> A transitoriedade das percepções transportam as imagens fixas, as referências primordiais, que são reencontradas num plano físico, entre acertos e erros. Há algo de mais humano do que tentar e errar? Há algo que defina melhor a busca humana do que sua falibilidade? Não somos todos aprendizes?

Tal como os readymades de Duchamp, estas imagens buscam trazer certo sentido de familiaridade, devem ser simples e de fácil compreensão, despidas de qualquer particularidade ou conotação. Devem assim, espera-se, atingir uma universalidade possível. No trabalho que aqui apresento, as imagens escolhidas, pertencentes ao caderno de colorir *Lluvia de Colores*,<sup>11</sup> têm boa parte destas características (Figura 10). Dividido entre o modelo preenchido, já colorido, e a imagem desenhada, onde existem apenas linhas de contorno pretas, a serem coloridas, entre estas duas imagens — o modelo e o local da sugerida ação de colorir — existe a diferença mínima entre as duas imagens impressas, na sua parte preta de linha de contorno, e entre o que se mostra, como modelo, e o que se deveria executar no trabalho de colorir. Num pensamento abstrato, pode existir uma diferença entre a imagem representada, uma bola, um peão, um pente, e sua versão universal idealizada. As imagens escolhidas são como uma matéria prima a ser trabalhada. O trabalho parte da imagem e não da matéria. As formas simples do modelo irão adquirir um corpo plano no desenho por meio da cópia.



Figura 10 Caderno de colorir *Lluvia de colores*, 1957

Editorial Sigmar, S. R. L. Buenos Aires, Argentina

Páginas internas

29.2 × 44.8 cm (aberto)

<sup>11</sup> *Lluvia de colores* é um caderno de atividades para crianças, edição argentina dos anos 50, em formato grande, comprado via internet no site Mercado Livre ([www.mercadolivre.com.br](http://www.mercadolivre.com.br)).

Na escolha das imagens, é importante que o efeito inicial gerado por elas ressoe no tempo, que ela continue “funcionando” passado algum tempo e que ela não necessite de nenhuma alteração. A ideia não é alterar a imagem e sim, desde o começo, encontrá-la pronta, numa espécie de serendipidade programada. Um feliz encontro, a um só tempo casual e intencional. Reconhecer na imagem um desenho ou uma pintura é uma espécie de encantamento pelas formas e pelas cores “sugeridas”, numa experiência de imaginação fugaz. A imagem “torna-se pintura” ante meus olhos, num processo de envolvimento sensório-perceptivo, que implica uma relação de respeito e quase sacralidade. É este “sagrado na imagem” que irá impulsionar meu desejo de desenhá-la ou pintá-la.

Essa apreensão subjetiva da imagem é um passo importante, que dará início a um processo de transmutação da imagem, quando esta for transportada ou copiada para outro suporte. Os diferentes estados da imagem fazem lembrar algo muito próximo à teoria da reencarnação, onde um espírito migra de um corpo para outro, em múltiplas instâncias físicas de uma alma-imagem imortal. Ao desenhar ou pintar, o artista efetivamente “dá corpo” à imagem. Ao copiar uma imagem, há algo de essencial em sua formulação que migra para outro corpo, outro suporte. Com variações e diferenças, mas também com ressonâncias, ecos, reflexos. É característica da imagem esta transmigração de corpos, os processos reprodutivos por contato ou mesmo à distância, em transmissões por meio de fótons e lentes. A luz que reflete os objetos o faz para todos os lados, não só para o olhar do observador. Mas é o olhar do observador-artista que lhe dará a atenção devida, é ele quem acolherá a imagem e a transformará em seus sonhos.

Apropriar-se de imagens já existentes é um recurso corrente entre artistas figurativos. Com a explosão da imagem nos mais variados suportes manuais, mecânicos e digitais, a imagem está por toda parte. O universo das imagens reproduzidas compete com o que seria uma imagem gerada por uma “visão natural”, onde o observador simplesmente observa a natureza. As imagens reproduzidas são, hoje, parte de nossa natureza circundante, são naturalizadas a tal ponto que mal percebemos a diferença entre aquilo que foi criado pelo homem e aquilo que seria originário da natureza, sem intervenção humana. Nosso próprio olhar já não traz esta distinção, que em tempos passados seria algo essencial a nossa sobrevivência. Os códigos perceptivos que realizam a classificação do mundo se transformaram, convivemos já com outra natureza, e muitos perderam qualquer vínculo com a natureza de origem. Nossa segunda natureza é nossa cultura.

Na escolha de um objeto para representação, me parece muito mais natural escolher algo que seja produto de nossa segunda natureza, ou seja, um objeto que já foi codificado culturalmente. Como um ser urbano, os objetos que me circundam são culturais e, em sua grande maioria, foram produzidos pelo homem. Meu interesse por investigar estes objetos é quase antropológico, ao perceber que objetos culturais são como diagramas, que revelam os desejos e as aflições humanas. Nesse sentido, reproduções em uma revista e pinturas de grandes artistas apresentam-se quase que com igual interesse.

Gerhard Richter, em seu trabalho *48 portraits* (Figura 11), de 1972, traz uma série de pinturas em preto e branco de personalidades do século XX, uma espécie de panteão de figuras universalmente consagradas.<sup>12</sup> Para Richter, as imagens retiradas de uma enciclopédia são representações até mais fidedignas das figuras representadas, por trazerem uma suposta neutralidade. Algo que só poderia ser percebido pelo viés de um aparato cultural tão ordinário como uma enciclopédia.<sup>13</sup>

Por tratar-se de um trabalho feito para um lugar específico,<sup>14</sup> definiu-se o número de 48 pinturas, um múltiplo de quatro que facilitaria a montagem. Partindo de 270 nomes iniciais, Richter, no entanto, não deixa exatamente claro os critérios de sua escolha dos nomes remanescentes. Como todo funil tem suas regras, admite que alguns foram excluídos, por serem próximos a ele, o que justificaria a total ausência de pintores. Richter também eliminou políticos e religiosos, pois disse

---

<sup>12</sup> Em ordem alfabética, os escolhidos são:

Albert Einstein (1879–1955); Alfred Adler (1870–1937); Alfred Mombert (1872–1942); Alfredo Casella (1883–1947); André Gide (1869–1951); Anton Bruckner (1824–1896); Anton Webern (1883–1945); Arrigo Boito (1842–1918); Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910); Émile Verhaeren (1855–1916); Enrico Fermi (1901–1954); François Mauriac (1885–1970); Franz Kafka (1883–1924); Frédéric Joliot-Curie (1900–1958); Giacomo Puccini (1858–1924); Graham Greene (1904–1991); Gustav Mahler (1860–1911); Hans Pfitzner (1869–1949); Herbert George Wells (1866–1946); Hugo von Hofmannsthal (1874–1929); Igor Stravinski (1882–1971); Isidor Isaac Rabi (1898–1988); James Chadwick (1891–1974); James Franck (1882–1964); Jean Sibelius (1865–1957); John Dos Passos (1896–1970); José Ortega y Gasset (1883–1955); Karl Manne Siegbahn (1886–1978); Louis-Victor de Broglie (1892–1987); Manuel de Falla (1876–1946); Max Planck (1858–1947); Mihail Sadoveanu (1880–1961); Nicolai Hartmann (1882–1950); Oscar Wilde (1854–1900); Otto Schmeil (1860–1943); Patrick Maynard Stuart Blackett (1897–1974); Paul Claudel (1868–1955); Paul Dirac (1902–1984); Paul Hindemith (1895–1963); Paul Valéry (1871–1945); Pjotr Iljitsch Tschaikowski (1840–1893); Rainer Maria Rilke (1875–1926); Rudolf Borchardt (1877–1945); Saint-John Perse (1887–1975); Thomas Mann (1875–1955); Wilhelm Dilthey (1833–1911); William James (1842–1910) e William Somerset Maugham (1874–1965)

<sup>13</sup> Em entrevistas o pintor revela que as imagens iniciais foram todas retiradas de reproduções oriundas de uma mesma enciclopédia, o que lhes conferiria neutralidade.

<sup>14</sup> Bienal de Veneza de 1972.



Figura 11 **Gerhard Richter, 48 portraits, 1971–72**

Óleo sobre tela, 48 telas  
70 × 55 cm (cada tela)  
Museum Ludwig, Cologne

buscar uma seleção não ideológica. Não haveria restrições quanto a filósofos, grandes pensadores e, até mesmo, figuras pouco conhecidas por ele. Em favor de certa homogeneidade formal, Richter não incluiu nenhuma mulher na sua seleção, motivo pelo qual foi fustigado durante anos por críticos, colegas artistas e público.<sup>15</sup> Nota-se o gosto por físicos e detentores do Prêmio Nobel: entre os retratados está Frédéric Joliot-Curie, que ganhou o Prêmio em 1935, mas não Marie Curie, de quem Frédéric foi genro e assistente, primeira mulher a ganhar o Prêmio Nobel, e a primeira a ganhá-lo por duas vezes.<sup>16</sup> O trabalho também é passível de crítica pelo fato de as figuras escolhidas serem, em sua maioria, de europeus, brancos e nascidos no século XIX.

Quando questionado, Richter justificou suas escolhas :

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://hyperrealism-magazine.com/art-for-womens-sake/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

<sup>16</sup> 1903 e 1911.

A acusação de Buchloh é inteiramente congruente com o pensamento corrente e não poderia ter sido feita na época em que pintei os 48 retratos. Isso não ocorreria a ninguém naquela época. Hoje eu não pintaria os 48 retratos, de forma alguma – Não daquela forma, nem nenhuma outra. Eu costumava preferir a pseudo-neutralidade das enciclopédias, anonimidade, a fazer as coisas iguais. Só incluir homens na série foi consistente com a ideia de homogeneidade. Se eu tivesse incluído mulheres, os princípios formais não permaneceriam certos. E está provavelmente relacionado à identidade e minha busca pela figura paterna. Afinal de contas, eu não estou buscando uma figura materna [risos]. (ELGER; OBRIST, 2009, p. 318, tradução minha)<sup>17</sup>

Pode-se inferir sobre os motivos e o acerto de uma escolha com tais características, fossem elas intencionais ou não, e também questionar as justificativas apresentadas quando pressionado — em uma entrevista anterior Richter chegou a dizer que queria “apenas impressionar”, fugindo um pouco de sua característica ponderação e distanciamento, mas não de sua sinceridade — , mas correríamos o risco de adotar prejulgamentos desnecessários, pois não podemos saber o que se passa na cabeça de um artista a não ser que ele mesmo o diga. Mesmo assim, isso não seria confiável. O que resta claro é a fragilidade desta e de qualquer escolha, pois por sua própria natureza ela será de qualquer modo parcial e omissa, quando não injusta e moralmente questionável. Richter, por certo, sabe da transformação que sua pintura é capaz de causar, ao ter suas imagens transportadas do efêmero registro de base fotográfica para a simbólica eternização da tinta a óleo.<sup>18</sup> Também deveria estar a par da crise de representatividade, na qual iria esbarrar, devido às contradições e limitações de suas escolhas, tangenciando ou reproduzindo o silenciamento histórico às mulheres ou a outras minorias. O risco que o trabalho trazia era evidente, mas o risco presumido foi em plena consciência de sua responsabilidade?

---

<sup>17</sup> Entrevista a Susanne Ehrenfried, 1995.

<sup>18</sup> Embora seja comum a expressão “eternizar um momento numa fotografia” dentro de uma certa tradição visual são os retratos posados, os chamados retratos de poder, que confirmam e entronizam o poder do retratado. Sua origem é bem anterior à invenção da fotografia e tem um papel social bem definido.

Em 2004, recebi um convite para fazer uma pintura da então reitora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Wrana Panizzi.<sup>19</sup> Este foi o único trabalho de encomenda que fiz até hoje (Figura 12). Trata-se de um retrato oficial, que está permanentemente exposto na Galeria dos ex-reitores na Sala dos Conselhos, localizada no segundo andar do prédio da Reitoria. Encontro neste trabalho uma relação curiosa com os *48 Retratos* de Richter. Seguindo o formato de uma galeria de figuras proeminentes — presidentes, governadores, diretores de empresas com uma longa tradição familiar — uma série de retratos se enfileiram na parede, seguindo uma espécie de padrão: a técnica da pintura à óleo, aparentemente peremptória, a pose em três quartos, o fundo neutro. Os retratos seguem certa ordem tácita de neutralidade, semelhante à encontrada por Richter nas enciclopédias.

A minha grande sorte neste trabalho de encomenda, foi caber a mim o único retrato de uma mulher. Wrana foi a única reitora na história da Universidade, e isso me deu alguma liberdade criativa ao, pelo menos parcialmente, quebrar o padrão dos retratos oficiais daquela galeria. Com certo tom de brincadeira, acho que fui um passo além de Richter. A minha carreira de pintor de retratos terminou no mesmo dia em que entreguei a pintura, mas esta foi uma experiência importante, que me pôs mais próximo aos pintores de longa tradição que se especializam nesta área. Ao final, permanece uma dúvida: quais os parâmetros que eu poderia utilizar para saber se este é um trabalho de arte ou não? Não obstante, os materiais e a tradição do retrato, o que poderia me fazer dizer que este é um trabalho de arte?

Ao determinar o andamento de uma obra, o artista se coloca como uma ponte ciclópica — monocular e gigante — entre propósito e resolução, *insight* e resultado, ideia e trabalho. Há que se ter uma ideia, pelo menos esboçada ou pressentida, para que os próximos passos sejam dados. Um plano, um mapa, um desejo, uma pista. Somam-se a isto alguns fatores psicológicos, um presumível sentimento de incompletude e insatisfação, que irá impulsionar uma série de ações, mais ou menos conscientes, que resultarão, após uma longuíssima travessia, no trabalho final. Nesse sentido, o artista é uma espécie de jogador, que corre riscos tremendos em suas apostas, na licitação do incerto, confiante na sorte entre resultados, que por hábito, são aleatórios. No começo de sua jornada, o que será o resultado de seu trabalho é algo ainda desconhecido, inexistente. A aventura do artista é a entrada num mar de indeterminações, um mergulho em incertezas. Há algo de heroico na sua empreitada, pois deverá enfrentar todas as dúvidas com relação a

---

<sup>19</sup> Wrana Maria Panizzi foi reitora da UFRGS em dois mandatos seguidos, de 18 de setembro de 1996 a 24 de setembro de 2004. O retrato foi encomendado ao final de 2004 para marcar sua presença na sala galeria dos ex-reitores.



Figura 12 **Richard John**, *Wrana*, 2004

Óleo sobre tela  
60 × 50 cm

sua obra, sua validade, sua pertinência, sua originalidade, sua verdade, sua luta por subsistir. Tudo está contra a sua empreitada, não é um mar favorável. Não há certezas, pode-se esperar apenas persistência.

Em contradição, de certa forma, faz sentido a menção de Duchamp à ideia de um artista como médium,<sup>20</sup> pois ele tem que antever e ter fé total em seu trabalho, caso contrário, este não existiria. Não posso atestar a ironia, mas é provável que Duchamp, com racionalidade e ceticismo, desprezasse o médium e valorizasse a figura de um pensador lógico e um artista plenamente racional. Mas, ao citar Eliot, se contradiz. De qualquer forma, é parte da experiência de todo artista o lançar-se adiante, numa aposta ao futuro. É preciso ver o trabalho adiante, ver o invisível, o que ainda não é. Tal como o autorretrato de Magritte, *Clairvoyance* (Figura 13), onde o pintor antevê o futuro, como um ato de vidência ou vaticínio, onde seu trabalho é o fruto de uma predestinação mágica, intuída, ou uma prestidigitação autorealizada. O mistério da realização parece correr neste fino fio entre verdade e mentira, magia e trabalho, existência e inexistência. O pintor-artista se reconhece como o mestre-maestro dos acontecimentos, sem o qual a arte não existiria.



Figura 13 **René Magritte**, *La Clairvoyance (A Clarividência)*, 1936

Óleo sobre tela

54 x 65 cm

Coleção particular, Sr. e Sra. Wilbur Ross

<sup>20</sup> Duchamp evoca a figura do médium no texto *O ato criador*. É fato que Duchamp era dado a jogos de palavras (*Joe de Mots*) e é possível que aqui ele explore uma certa ambiguidade entre sátira e seriedade.

É o próprio artista quem, de forma consciente ou não, nomeia a si mesmo artista, e quem, por conseguinte, confere ao seu trabalho o epíteto de arte. Ao fazê-lo, ele opera uma série de transformações na sua maneira de ver a si mesmo, e ao mundo. Como que auto-hipnotizado pela obstinação, e uma projetada falácia de autoridade, suas ações afirmativas driblam, pelo menos momentaneamente, uma lista infindável de dúvidas e inseguranças, que são inerentes ao fazer artístico. Como no quadrinho de Peanuts (Figura 14), ao apossar-se da arte e de sua certeza — Isso é arte! —, o artista se vê com os poderes necessários para proteger-se e progredir. Não obstante, como observa Wittgenstein, disso não se infere realidade.



Figura 14 Quadrinho parte da historinha “Good ol Charlie Brown”, originalmente impresso em 10 de outubro de 1968. Série Peanuts, criada por Charles M. Schulz (1922–2000)

Sigo, então, a afirmar o que gostaria de defender aqui: 1. É impossível fazer arte sem escolhas; 2. Toda escolha é determinada por uma preferência e, portanto, privilegia e denota uma determinada ideologia, categorização ou estilo; 3. Disso depreende que a arte se compromete facilmente, mesmo quando propõe a si mesma como a-ideológica — Richter insiste em apontar e refutar ideologias em todas as suas entrevistas; 4. Mesmo reconhecendo a impossibilidade da não escolha, posso expressar meu desejo de não fazê-la: Bartleby; 5. Escolher é invariavelmente uma projeção de um trabalho futuro, uma forma de clarividência; 6. Nomear é uma forma de escolher e de colocar o jogo em jogo, é uma ativação. Ao escolher eu nomeio e modifico o status daquilo que foi escolhido; 7. Toda nomeação na arte é uma renomeação, uma vez que a nomeação transforma aquilo que foi nomeado.

## 1.3 COPIAR

Inspiração é para amadores.  
O resto de nós apenas chega no atelier e trabalha.

**Chuck Close**

É claro que o mundo é puramente paródico, em outras palavras, que cada coisa vista é a paródia de outra, ou é a mesma coisa em uma forma enganosa.

**Georges Bataille**, *O ânus solar*

Em meu trabalho, utilizo o desenho como forma de reprodução manual, para, assim, investigar as etapas de formação da imagem. Em especial, são escolhidas imagens originárias de material impresso, reproduções mecânicas de desenhos produzidos para este fim. A forma acabada da impressão retorna, através de minha cópia, à sua forma “original” de desenho, num movimento reverso em direção à sua origem. O desenho é refeito, como se sua “versão original” fosse restaurada. Neste procedimento há uma forma intencional de entendimento através da cópia, na reelaboração de seu funcionamento e estrutura. Um retorno à fonte — do material impresso e à anterioridade daquilo que foi desenhado — por meio do desenho, agora restabelecido em sua forma progressa.

O desenho, por definição, demarca um início. Toda marca é também o ato de fazê-la, e ela se faz, uma a uma, momento a momento, em cada pequeno gesto que compõe um desenho. O desenho se reinicia a cada marca. Por ser um meio especialmente direto, está tão próximo do plano das ideias quanto de uma ação física, a ponto destes dois se sobreporem. Para Patrick de Haas (1992, p. 26, tradução minha), “o desenho [...] é simplesmente a figuração de um princípio estrutural, de uma ideia ou de uma emoção. É um rascunho [...] no sentido de ‘lançar adiante’”. O desenho pode ser visto como um primeiro instrumento cognitivo: marcar, traçar, delinear, são ações performativas, que visam constituir modos exploratórios e investigativos nas suas formas mais simples.

Com o desenho, pretendo investigar a passagem do plano da intenção — a ideia — para o plano de realização — a forma. O ato inaugural da obra e seu desdobramento físico, os estágios iniciais da ação, sua correspondente intencionalidade, assim como seu decorrer. O desenho tem como característica a proximidade com o pro-

jeto, a ponto de podermos admitir a hipótese de que ele ainda pertence, em sua maior parte, ao plano de intenção. O desenho seria assim o veículo que nos permite traçar um caminho de retorno ao ponto mais próximo da origem: o primeiro gesto, o primeiro traço, a hesitação, os arrependimentos, as determinações iniciais da forma. No desenho, a simplicidade encontrada na anterioridade traz os indícios das articulações mais complexas que poderão dali partir.

O desenho é um meio efetivo para tornar tangível determinada imagem mental,<sup>1</sup> assim como as marcas num papel podem dar origem a uma forma de pensamento abstrato. De modo análogo, ao definir o conceito de formatividade, Luigi Pareyson (1993, p. 18) afirma que “a experiência é, ao mesmo tempo, objeto de reflexão e verificação do pensamento; e o pensamento é, ao mesmo tempo, resultado da interpretação da experiência”. No processo artístico, toda ação determina sua continuidade porque ela não existe de forma acrítica e não observada. No desenho, este processo é acelerado pelo fato do traço estar próximo ao pensamento, a ponto de confundir-se com ele. Com a intenção e a atenção necessária, o desenho transforma-se em mecanismo de retorno constante.

A ideia do desenho como forma de materialização não é nova, e tem sua origem nos fundamentos da arte, onde as formas de figuração eram vistas como uma ressurreição da vida natural – a princípio mais como uma forma apontar para a vida como exteriormente ela se apresenta, do que para criá-la. Não como ideia, mas como superfície. Norman Bryson (1983, p. 1–12) descreve como se formou uma *Atitude Natural*<sup>2</sup> em torno da pintura,<sup>3</sup> onde esta é vista como simples descrição da

---

<sup>1</sup> No senso comum, a palavra imagem tem sentido genérico e todas as diferentes acepções resumem-se em uma só. No uso corrente, uma imagem é só uma imagem. W. J. T. Mitchell (1986, p. 7–46), categoriza diferentes tipos de imagem, uma genealogia, dividindo-as em imagens gráficas, ópticas, perceptuais, mentais e verbais. Cada categoria ligada ao discurso central de determinada disciplina: a imagem mental pertence ao campo da psicologia e da epistemologia, a imagem verbal à crítica literária e assim por diante. Em seguida o autor salienta as diferenças e contradições de suas utilizações, como, por exemplo, a distinção entre o que seriam imagens literais e imagens metafóricas. É de particular interesse estudar o trânsito entre estes diferentes tipos de imagem, em especial onde estas se tornam normas e peças importantes na formação de uma linguagem.

<sup>2</sup> O termo *Atitude Natural* foi tomado de Husserl quando este defende a ciência como uma forma mais confiável e melhor de se obter conhecimento do que aquela dada pela informação recebida pela experiência.

<sup>3</sup> Embora sejam atividades diferentes, pintura e desenho dividem uma ancestralidade comum que é a vontade e necessidade de descrição do mundo. Nesse sentido, falar da origem da pintura e da origem do desenho, ou mesmo da origem da arte, se equivalem. O mito de Butades (ou Dibutates) escrito por Plínio, por exemplo, onde esta desenha o contorno do perfil de seu amante com o auxílio de uma sombra projetada na parede por uma lamparina, foi tratado alternadamente tanto como a origem da pintura quanto do desenho. O próprio Plínio, numa segunda versão de seu texto, expande o mito para a criação de um relevo realizado pelo pai de Butades a partir de seu desenho.

realidade, onde o objetivo da representação é a aparência e não o sentido. Partindo das histórias de Plínio, no clássico duelo entre Zeuxis e Parrhasius, se estabelece a anedota do artista virtuoso — cuja única preocupação é uma rivalidade técnica para a produção de uma réplica tão perfeita que disputa e engana ao público, aos pintores e à própria natureza. O objetivo é tão somente a réplica, ao ponto dela se desidentificar de qualquer intenção de sentido e de história.

A pintura é vista como uma mutação constante na história. No entanto, embora o estudo das mutações eventualmente possua um objeto de investigação que muda historicamente, a morfologia em si não é história da arte: de fato, a história é a dimensão que ela nega. O conto antigo vê a pintura como confrontada com uma tarefa de enorme magnitude: é retratar tudo — deuses, homens, animais, coisas “arvoredos, bosques, florestas, morros, tanques de peixes, condutos e drenos, rios, com seus bancos, e tudo o que um homem gostaria de ver”. O problema está na tarefa — seu desempenho, sua infinidade de possíveis assuntos, sua dificuldade manual — mas não nos meios pelos quais a tarefa deve ser executada. A pintura em si não é problemática. (BRYSON, 1983, p. 6, tradução minha)

Segundo a *Atitude Natural*, o artista deve evitar tudo que interfere na sua missão reprodutiva, o que a pintura descreve é o que todos com uma cabeça e dois olhos já sabem: “experiência visual universal”.

Dentro da *Atitude Natural*, que é a de Plínio, Villani, Vasari, Berenson e Francastel, a imagem é pensada como discreta na representação ou reduplicação das coisas. O objetivo para o qual ela se move é a réplica perfeita de uma realidade que já existia ali, e todo o seu esforço é consumido na eliminação dos obstáculos que impedem a reprodução daquela realidade prévia: a intransigência do meio físico; inadequação da técnica manual; a inércia de fórmulas que impedem, através de sua rigidez, a exatidão do registro. A história da imagem é escrita em termos negativos. Cada “avanço” consiste na remoção de um obstáculo adicional entre a pintura e a Cópia Essencial: cujo estado final é conhecido antecipadamente, através da prefiguração da Experiência Visual Universal. (Ibidem, tradução minha)

Está aí também implícita a ideia do desenho como algo que almeja aproximar-se o máximo possível da realidade, como se esta fosse um consenso dado pela

Experiência Visual Universal, uma régua para o grau de efetividade da representação, em todas as épocas, da qual será descartado qualquer indício de subjetividade, todo elemento de caráter pessoal e estilo, este tratado como “desvio”.<sup>4</sup>

Por volta de 1990, reiniciei a pintar à óleo, retomando uma técnica com a qual tive contato na infância,<sup>5</sup> me fascinava a plasticidade que este meio tem, ao produzir uma imagem realista e trabalhar as cores de uma forma precisa e vibrante. Juntei a técnica, que ainda aperfeiçoava, a uma série de preceitos provindos dos pintores hiperrealistas e fotorrealistas que admirava. Seu objetivo era, de forma próxima ao que era dado pela Atitude Natural descrita por Bryson, uma total isenção de estilo e dedicação à imagem primária, que no caso eram fotografias, e não observação direta da natureza. Essa “segunda natureza” da fotografia, que replicava, mecanicamente, a percepção natural, era um meio que me parecia bastante natural, como se eu observasse a natureza diretamente através dela, mas sem nenhuma percepção dela como um meio. Assim como a Atitude Natural, me interessavam as informações visuais que deveriam ser transcritas corretamente, não importando — ou completamente ignorando — sua origem. De princípio, não havia nenhuma posição crítica com relação à intermediação da imagem, que, muitas vezes, provinha de vários ciclos reprodutivos, como as imagens impressas em revistas. Minha primeira experiência, nesse sentido, foi a pintura Eva, iniciada no final dos anos 80, onde reproduzi a imagem da “rainha da flor de macieira”, uma fotografia reproduzida numa edição americana da revista National Geographic de Abril de 1960 (Figura 15).

Os desafios desta pintura seguiam um princípio reprodutivo mimético, que era informado pela imagem original coletada na revista, ou seja, partiu-se já de uma reprodução. A ideia era transpor para a pintura a óleo (Figura 16), a considerar certa tradição da pintura, um meio “mais nobre”, o que esta imagem possuía, enquanto força arquetípica. Como o título indica, via ali uma nova Eva, vestida, feliz, mostrando seus frutos. Existia sim esta preocupação de encontrar um mito dentro de uma imagem banal reproduzida. Esse aspecto simbólico-arquetípico “já estava na imagem”. Minha preocupação, a partir disto, era reproduzir a imagem da forma mais fidedigna possível, numa espécie de transmutação ou transsubstanciação, onde nada do original poderia ser perdido, ao contrário, ele seria revelado. Ao me utilizar de meios fotográficos — do original foi feito um slide e este utilizado para

---

<sup>4</sup> Bryson (1983, p. 7, tradução minha) observa que o Método de Análise Morelliana (desenvolvido por Giovanni Morelli no final do século XIX e utilizado para identificar a autoria de obras de arte a partir de maneirismos artísticos) é “inteiramente forênsico: o estilo trai a si mesmo, igual a um crime”.

<sup>5</sup> Parte desta história pessoal é relatada no início capítulo “Incompletar”, na página 153.



Figura 15 Recorte da revista *National Geographic*, Abril 1960, p. 467

Dimensões originais da imagem impressa (apenas a imagem):

14 x 20 cm

projetar a imagem sobre a tela — e reprodutivos, a ideia de revelação da imagem, ou de sua cópia, não eram estranhas. A imagem precisava migrar para este outro status da pintura, como numa mágica metamorfose, dentro de um entendimento da pintura semelhante a um processo alquímico. O pintor, em especial na pintura a óleo<sup>6</sup>, deve conhecer profundamente seus materiais, suas reações, suas regras e possibilidades. O processo da manufatura se torna preponderante, o domínio técnico, essencial.

<sup>6</sup> Por tratar-se de um processo essencialmente orgânico, a pintura à óleo tem uma série de regras e técnicas que exigem ser seguidas à risca, sob o risco dela arruinar-se logo após ter sido pintada. Um regra fundamental, que busquei sempre seguir, é a do “gordo sobre o magro”, onde as primeiras camadas de pintura devem conter menos óleo do que as camadas subsequentes. Quando esta regra é seguida com rigor, deve-se levar em conta cada um dos pigmentos utilizados, pois, por serem de origens diversas, contém, cada um deles, graus diferentes de absorção de óleo. Esse cuidado se estende (ou principia) na própria preparação da tela, na etapa de finalização, nas veladuras utilizadas em camadas superiores. Para estas, somente pigmentos transparentes podem ser utilizados, e com mediuns adequados. Este conjunto de elementos técnicos podem adquirir grande complexidade e contribuem para a própria “mitologia” da pintura à óleo. Onde especula-se a existência de técnicas secretas de antigos mestres, fórmulas perdidas, pigmentos caros e mortalmente tóxicos, e preparos e experimentações de todo tipo. Tudo isto traz uma aproximação muito grande da pintura à Alquimia, em especial quando as diferentes cores (materiais) se misturam para criar um resultado que muitas vezes parece milagroso (transmutação da matéria em ouro, do material bruto em poesia).



Figura 16 **Richard John, *Eva*, 1990**

[Trabalho inacabado]

Óleo sobre tela

59,5 × 83 cm

O fato de não haver maiores questionamentos, quanto à execução da pintura, criava um espaço livre para o trabalho. Ficava estabelecido que, uma vez escolhida a imagem — com algum vago conceito que a justificasse — bastava seguir na execução da tarefa de reprodução e as preocupações seriam, dali para frente, meras questões técnicas.<sup>7</sup> No entanto, o original, relativamente pequeno, o corte na imagem gerado pela divisão na reproduzida em duas folhas, a falta de detalhes e mesmo a composição pouco equilibrada da imagem original, traziam uma série de interposições e desafios: alguns detalhes tiveram que ser, até um certo ponto, inventados; alguns elementos de composição foram discretamente alterados; detalhes omitidos; algumas cores harmonizadas. De pronto o ideal reprodutivo comprometia-se em “acertos”, que fugiam da proposta e da lógica inicial. Embora possa parecer natural “negociar” com a imagem, para que se chegue a um meio termo, a uma solução possível para o problema apresentado, logo toda esta sorte de interferências me fez “desistir” da pintura e, assim, ela permanece até hoje, inacabada. Por fim, embora não descarte a possibilidade de “terminar” este trabalho algum dia, me dei conta de que seus preceitos constitutivos eram mais importantes do que a imagem em si, assim como o processo de construção da imagem eram mais importante do que sua “finalização”. Simplesmente não havia mais motivo para continuar.

Muitas destas ideias de reprodução, cópia e transposição da imagem, permanecem comigo hoje como motivo de reflexão. Em meus desenhos atuais, sigo os mesmos preceitos de construção, mas agora tendo uma noção um pouco mais crítica de suas pressuposições. Transpus ao desenho o gesto fundamental da cópia. No desenho, cada gesto se torna explícito por este não fazer uso, em essência, do ato de recobrir. Os gestos ficam gravados sobre o papel e não são recobertos por gestos subsequentes, como é algo próprio da pintura, onde, em essência, o suporte não é revelado, os gestos são evitados para que sobressaia a imagem. A escolha do desenho para levar adiante as questões da pintura traz esse elemento de crueza, do gesto direto, do suporte explícito, das marcas deixadas e não recobertas.

Ao desenhar, minha intenção é realizar uma cópia, a mais perfeita possível. Grande cuidado é tomado, para que a forma criada se conforme ao original. No entanto, parece existir certa inevitabilidade do erro, há o risco permanente da forma perder a unidade da exatidão. Mesmo quando as linhas são retificadas, alguns aspectos

---

<sup>7</sup> Importante ressaltar aqui que esta era uma situação inicial, onde estava retornando a utilizar uma técnica e minha preocupação era essencialmente com a técnica em si, e o efeito que ela poderia gerar. Assim como na *Atitude Natural*, não havia questionamento quanto a pintura em si.

do desenho fracassam no seu intuito de correção. Consertar tal erro é maneira de afirmar, peremptoriamente, o modelo e, junto a isso, explicitar sua falibilidade. Trata-se de estratégia que busca na afirmação incisiva do erro a contradição normativa da necessidade do acerto.

Num primeiro momento, a manualidade do desenho, que contradiz a origem mecânica do material impresso, o humaniza e fragiliza. Em um segundo momento, o desenho realizado é tomado como modelo para outro desenho, repetindo-se o processo, indefinidamente. A reafirmação do modelo o atualiza enquanto presença, a duplicação das imagens transparece sua gratuidade. Ao mesmo tempo, a repetição da imagem e a replicação manual de seu processo de construção busca o desvelamento de sua fragilidade, enquanto signo. A repetida afirmação da imagem manual torna-a tautológica e, enquanto signo, sem sentido. Na reprodução mecânica, proporcionada pela fotografia e as artes gráficas, o propósito é uma reprodução barata, rápida e fidedigna da imagem. A reprodução manual que realize a contradiz diametralmente, em todos estes termos. O signo trazido pela imagem de reprodução mecânica se contrapõe às falhas da imagem de reprodução manual.

Wittgenstein (2002, p. 42) afirma que “tautologia e contradição são os casos limite da união dos signos, ou seja, sua dissolução”. Um estado de “dissolução” do signo seria o efeito desejado na minha ação de copiar, na mesma medida em que este signo, ao ser desenhado e redesenhado, se contradiz e se reafirma. Não há como operar com signos sem, de alguma forma, nos impregnarmos dele, mesmo na intenção de negá-lo. O signo é reencenado e, ao mesmo tempo, sutilmente dissolvido no processo de reprodução mecânica, migração de suportes e reprodução manual. A imagem-signo migra por suportes contraditórios em sentido. O processo só se completa quando a contradição é abarcada e entendida, pois, só assim, poderá conter toda a complexidade que a compõe.

Joseph Kosuth (1991, p. 20, tradução minha) afirma que “uma obra de arte é uma tautologia, uma vez que é a demonstração da intenção do artista”, ou seja, quando se afirma que o trabalho de arte é arte, significa que ele é também uma definição da arte, a sua própria definição. O trabalho realizado torna-se uma espécie de ilustração de um conceito de arte existente, ou pelo menos, dos fatores que lhe deram origem. Independente do grau de consciência que se possa ter desse fenômeno, ele pode ser encontrado em qualquer forma de produção artística, pois todas elas envolvem algum grau de intencionalidade por parte do artista. De outra forma, o trabalho não existiria. O trabalho é o resultado de uma determinada concepção artística, pois é subordinado a ela, dela é uma decorrência e uma evidência. É, por assim dizer, sua prova material. O que me parece que Kosuth propõem discutir

é um entendimento de que a arte passa “por uma virada linguística” quando se torna consciente dos usos dos recursos sígnicos como estratégia artística e como recurso autocrítico. Um ponto de não-retorno, a partir de Duchamp, em especial no que diz respeito ao status da pintura, enquanto principal categoria artística.

A recursividade gerada pelo reconhecimento da intencionalidade como principal afirmação do autor. Assim, não é mais a arte subordinada a um determinado conteúdo ou categoria, mas sim a sua própria intencionalidade, enquanto arte. Com condensação semântica, obras como *Five words in orange neon*, de 1965 (Figura 17), encontram no título o próprio trabalho e também sua descrição. É um trabalho “que define a si mesmo”, onde se troca, a cada vez, o modo de representação e o referente imediato.

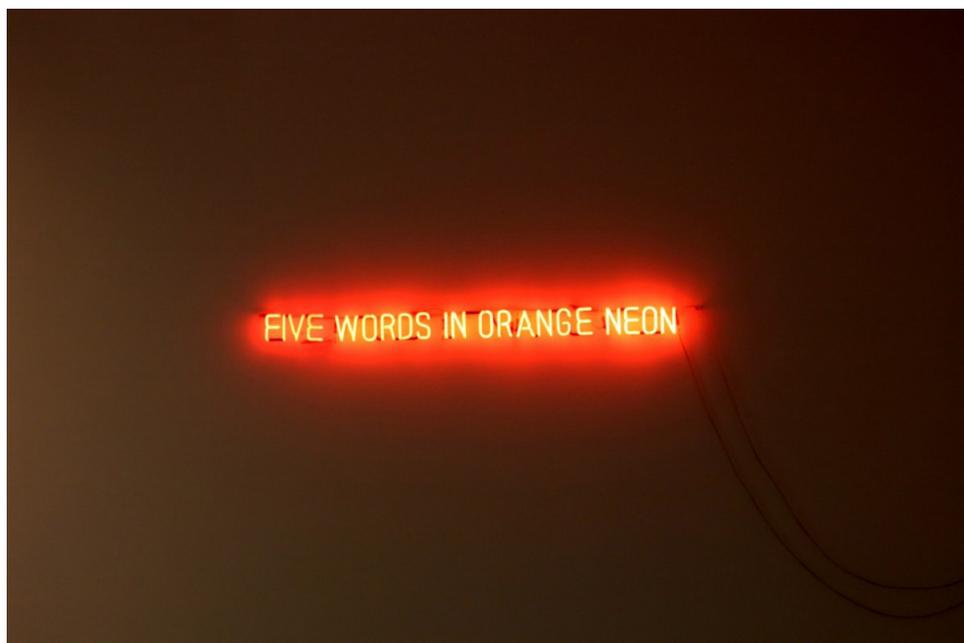


Figura 17 **Joseph Kosuth**, *Five words in orange neon*, 1965

Neon e transformador  
28 × 165 × 22 cm  
Coleção particular

Em meu trabalho, o objeto reproduzido, ou a representação da representação deste objeto, já traz consigo a existência da forma enquanto forma e seu código enquanto código, ou seja, a imagem já vem carregada de uma carga signíca anterior. Imagens tornam-se elementos que, recombinaos e redesenhados, darão vida a novas imagens e novos signos, num processo cíclico. As diferentes instâncias de um mesmo signo denunciam sua materialidade. O suporte do desenho, em especial, deixa claro os elementos que o constituem: linhas, marcas, marcações, delineados, preenchimentos, índices gestuais, diferenças de uniformidade, em diversos níveis na aplicação dos materiais, suporte, erros, correções, traçados, borrões, manchas, irregularidades na superfície, diferentes ângulos de projeção e ocupação da folha. É da própria natureza do desenho denunciar seu suporte e seus materiais. São os artifícios da cópia, os vestígios de seus métodos, ruídos que, por si só, resultam em linguagens paralelas, em diálogos adjacentes, em outras possibilidades de leitura e desenvolvimento. No fundo, não há um sentido único sendo operado, ao contrário. Os muitos signos que escapam à representação inicial vivem seu próprio universo de reproduções e comparações, e são eles que retêm minha atenção.

Em 1985, Rosalind Krauss lança o livro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, que contém um texto de título quase homônimo ao *The Originality of the Avant-Garde*, publicado anos antes, sob um outro título, *The Originality of The Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, na edição de outono de 1981, da revista *October*. Esta circularidade entre títulos e diferentes publicações não deixa de ser um sintoma do que ali é tratado. Krauss parte da discussão de aspectos da produção de August Rodin, para questionar o preceito de originalidade na produção modernista. Em suas esculturas, Rodin fazia o uso de moldes e módulos intercambiáveis, que traziam, já no seu processo de fatura, a ideia do múltiplo. Krauss diz que “estamos constantemente nos forçando a lembrar” de que, a partir de Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade mecânica*, “a autenticidade se esvazia de sentido quando nos aproximamos de médiums que são inerentemente múltiplos” (KRAUSS, 1994b, p. 152, tradução minha), onde, como expressa Benjamin, pensar a impressão de uma foto como um original não faz nenhum sentido.

Krauss observa que o artista de vanguarda utilizou muitas máscaras nos primeiros 100 anos de sua existência: revolucionário, dandy, anarquista, esteta, tecnólogo, místico. Professando, também, uma variedade de credos. Mas o único tema que permaneceria constante no discurso vanguardista seria o da originalidade (KRAUSS, 1994b, p. 157, tradução minha). Por este discurso estar em direta contradição com as práticas correntes e até anteriores, Krauss pergunta-se “como seria se não fosse reprimido o conceito de cópia?”, “como seria um discurso de reproduções sem

um original?”. Tais perguntas conduzem o texto à análise do trabalho de uma das mais importantes e discutidas artistas ligadas à apropriação, Sherrie Levine. Levine obteve fama internacional por fotografar fotografias — mas também desenhar e pintar — para criar cópias idênticas do trabalho de outros artistas e fotógrafos. Krauss relaciona o trabalho de Levine ao discurso da cópia, ilustrado por uma citação de Barthes, onde este cria a imagem de cópias do que já são cópias, uma forma de mimesis secundária. Ao assumir a cópia, adentramos no terreno pós-modernista, que se opõe ao discurso da originalidade, uma das mais fundamentais proposições, e, na visão de Krauss, ficções, do Modernismo.

Em um escrito de 1981, Levine compara seu trabalho ao de Pierre Menard (STILES; SELZ, 1996, p. 379, tradução minha), personagem de Borges que se propõe a incumbência de reescrever Don Quixote, de Miguel de Cervantes, da forma mais precisa possível: ser o próprio Cervantes, viver e agir como ele.

Ele não queria compor outro Quixote — o que seria fácil — mas o Quixote. [...] nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — como as de Miguel Cervantes. (BORGES, 2007, p. 38)

Levine afirma que “como Menard, me permiti fazer variações de natureza formal e psicológica”. (STILES; SELZ, 1996, p. 379, tradução minha). Permito-me aqui, para melhor entendermos Levine, trazer o resultado parcial da fabulosa empreitada de Menard, um trabalho que, de tão meticuloso, necessita muita atenção do leitor (BORGES, 2007, p. 42–43):

Dom Quixote, primeira parte, capítulo IX:

... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Menard, em contrapartida, escreve:

... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Borges fala por Menard, que emula Cervantes, perfeitamente. Partindo de referências literárias, apropriações e do universo das *cópias sem um original*, Levine (STILES; SELZ, 1996, p. 379, tradução minha) escreve:

O mundo está tão cheio a ponto de sufocar. O homem colocou sua marca em cada pedra. Cada palavra, cada imagem, é alugada e hipotecada. E nota-se que a imagem é apenas um espaço em que uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e se chocam. Uma imagem é um tecido de citações extraídas dos inúmeros centros de cultura. Semelhante àqueles eternos copistas Bouvard e Péchuchet, nós indicamos o profundo ridículo que é precisamente a verdade da pintura. Nós só podemos imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Sucedendo ao pintor, o plagiador já não tem dentro de si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim essa imensa enciclopédia da qual ele repetidamente extrai. O espectador é o quadro em que todas as citações que fazem uma pintura estão inscritas, sem que qualquer uma delas fique perdida. O significado de uma pintura não está na sua origem, mas no seu destino. O nascimento do espectador deve ser à custa da morte do pintor.

O texto de Levine é ele próprio uma apropriação de outros textos. A frase final, por exemplo, é uma paráfrase de uma conhecida passagem do livro *A Morte do Autor* de Roland Barthes. Neste livro, Barthes parte do conceito de Saussure, que afirma que os significados dos signos são arbitrários e mutáveis, chega, então à ideia de que textos são artefatos sociais e semiológicos e de que não são inteiramente autogerados, originais, como se costuma pensar. Em outras palavras, grande parte do que lemos e escrevemos — ou mesmo o mundo inteiro, visto como um texto — é um sucedâneo e, por isso, não há um texto original que caracterize, de fato, um autor ou a própria noção de originalidade. Tudo deriva de outra coisa. Sendo assim, o controle do texto — a interpretação — estaria com o leitor. Daí a frase que deu origem à paráfrase feita por Levine “o nascimento do leitor deve ser à custa da morte do autor”. O mesmo tema é também trabalhado por Michael Foucault em *O que é um autor?* O fato de dois autores tão importantes terem trabalhado este mesmo tema, indica uma preocupação pontual, que se refletia na arte feita naquele período. Era a “era” dos apropriaacionistas, Louise Lawler, Barbara Kruger,

Cindy Sherman, Jenny Holzer, Jeff Koons e dos re-fotógrafos, Sherrie Levine, Richard Prince,<sup>8</sup> a partir de meados dos anos 70.

Estes aspectos da reprodutibilidade e da apropriação, que tiveram um tempo histórico identificado nos anos 80, aparecem em meu trabalho como uma forma de anacronismo. A cópia do desenho é embalada pela cópia de um procedimento artístico já “demarcado”, que resulta de outras apropriações, que remontam a um passado anterior ao período moderno. Sherrie Levine já referiu que seu trabalho é “o resultado da consciência de ter chegado tarde demais”, ou seja, de alguma forma, ela se rende à impossibilidade de realizar qualquer coisa original, uma vez que tudo já foi feito. É justamente esta a radicalidade do trabalho de Levine — posição crítica que a levou a diminuir o seu gesto a um extremo: simplesmente replicar a imagem. Paradoxalmente, seu gesto ficaria mais visível, quanto menos fosse evidente. O gesto em si é tão somente a reprodução. Ao refotografar (Figura 18) as fotografias de Walker Evans (Figura 19), por exemplo, tanto mais explícito o “roubo” da imagem, mais indignados ficam os puristas da autoria, e mais evidente fica a pertinência de sua crítica.<sup>9</sup> Paradoxalmente, também, a reprodução do trabalho de outros artistas tornou-se “o estilo” de Levine.<sup>10</sup>

Embora esta pareça uma afirmação pessimista, acredito que ela se faça necessária como posicionamento histórico: não se pode pensar a imagem sem levar em conta seus processos reprodutivos, não há caminho de retorno a uma imagem ingênua — aquela da *Atitude Natural*, baseada numa *Experiência Visual Universal* — , exceto pela crítica ou pela ironia. Também não se pode usar preceitos passados na arte presente, a menos sob forma anacrônica. O trabalho de Levine torna-se chave neste aspecto, pois é impossível compreendê-lo sem que se tenha bem clara a condição crítica por ele explicitado. Não há como interpretar este trabalho pelo viés modernista, a não ser que este seja utilizado para chegar-se na crítica pós-moderna, ou

---

<sup>8</sup> Muitos destes artistas sofreram (e perderam) processos por quebra de direito autoral, o que mostra que existem linhas tênues porém rígidas que separam a apropriação no campo artístico da apropriação quando vista sob o aspecto legal e jurídico. Esta linha divisória é em si, um campo da discussão sobre a apropriação e pode funcionar como um importante parâmetro não só para a restrição legal, mas para uma revisão crítica da noção de autoria a partir de conceitos exteriores à arte. Ou seja, mesmo a esfera jurídica e um eventual processo pecuniariamente desvantajoso poderão ser apropriados, incorporados e discutidos no campo da arte.

<sup>9</sup> Conheci fotógrafos “tradicionais” que se mostraram furiosos com a proposição desta artista, o que coloca em nítido contraste duas concepções de arte totalmente diferentes e diametralmente opostas.

<sup>10</sup> Levine repetiu sua “formula” criando cópias ou simulacros de vários artistas, em geral homens e ligados ao modernismo: Man Ray, Duchamp, Carl Andre, Donald Judd, etc. O que naturalmente a coloca entre as artistas feministas que questionam a hegemonia masculina e o patriarcado.



Figura 18 **Sherrie Levine**, *After Walker Evans 4*, 1981

Gelatin Silver Print

12.8 × 9.8 cm

The Metropolitan Museum of Art

Figura 19 **Walker Evans**, *Alabama Tenant Farmer's Wife*, 1936

Gelatin Silver Print

20.9 × 14.4 cm

The Metropolitan Museum of Art

o termo que se queira usar. Seu trabalho é pertinente justamente pela precisão com que divide duas abordagens da arte diametralmente opostas.

De certa forma, influenciado por estas questões realizei, em 2003, o que chamei de “pequeno exercício de reprodução de imagens” (Figura 20), onde duas fotografias iniciais (retratos 3 × 4 de diferentes idades são utilizados para identificação genérica em documentos) em diferentes idades, são manipuladas digitalmente, em um programa *Morph*.<sup>11</sup> As duas fotografias iniciais eram de quando eu tinha a idade aproximada de 6 e 26 anos, e o resultado era a média da forma destas duas imagens. O resultado é uma fusão morfológica e matemática, não por sobreposição e transparência, que é reproduzida duas vezes em papel fotográfico. As duas imagens, iguais, são expostas, lado a lado, como uma forma de enfatizar a operação de duplicação da imagem.

Como um clone genético, o duplo é o plano reflexivo. O retrato irreal e duplicado é a possibilidade de entendimento, mas também de dissociação. O duplo é o risco do encontro e da diferença. A presença do duplo coloca em cheque a noção

---

<sup>11</sup> *Morph* é o nome do programa que utilizei na época. É também por este nome que são conhecidos em geral os programas que tem esta funcionalidade específica.



Figura 20 **Richard John**, *Sem título (duplo autorretrato)*, 2002

Imagem digital / Fotografia  
25 × 40 cm

do original, aponta para uma origem anterior à duplicação: um original ausente, indicado por replicações sucessivas. O duplo é a ruptura da unidade na dualidade, é o nascimento do mundo.

A ideia de clone é o ponto máximo que o procedimento da cópia pode chegar. A cópia perfeita, o simulacro que bota em questão a realidade e nossa relação com o mundo — esperamos sempre o único, não lidamos bem como o que se repete e se duplica. O status de ser duplicado é profundamente perturbador, por colocar nossas próprias existências em questão. Até que ponto existe autenticidade em nossas identidades? Até que ponto não somos cópias mecânicas de nós mesmos ou, algo ainda mais estranho, de algum outro.<sup>12</sup> A arte sempre tocará nestas questões, ao trabalhar com a reduplicação da realidade, com o questionamento de nossas percepções e certezas. Como no trabalho *To fix the image in memory*, de Vija Celmins (Figura 21), aquilo que tomamos como referência sólida para nossa noção de realidade — nossos sentidos, nossa capacidade de nomear e relacionar, nossa memória — é rapidamente conflagrado no desassombro do duplo, na insolência de sua irrealidade. O duplo, existencialmente impossível, questiona, nos faz verificar, refazer a soma, refazer as comparações e suas premissas, nos faz voltar ao zero.

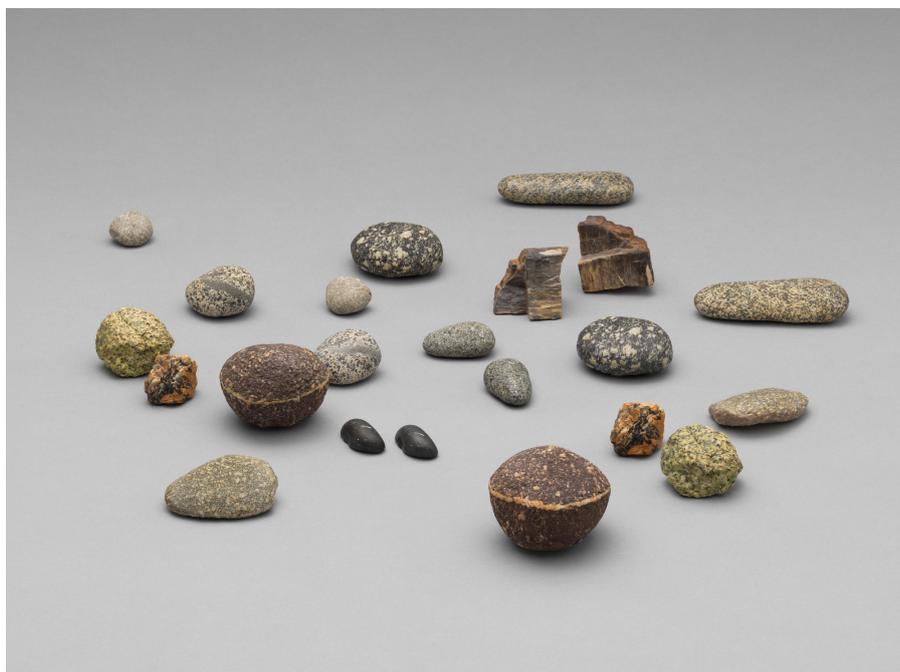


Figura 21 **Vija Celmins**, *To fix the image in memory, I–XI*, 1977–82  
Assemblagem com pedras encontradas e suas respectivas versões em bronze pintado, onze pares  
Dimensões Variáveis  
Museum of Modern Art, NY

---

<sup>12</sup> Penso aqui um pouco com Descartes ao imaginar um gênio maligno a nos assombrar.

Por volta de 2002 passei por uma experiência semelhante a um encontro com meu *doppelgänger*, em bizarra duplicação metamórfica, da qual sou o único responsável. Era comum, na época, eu repassar por antiquários, feiras e biques da cidade, em busca de material para possíveis trabalhos. Em geral buscava por revistas antigas ou objetos que me despertariam algum interesse visual. Numa manhã de domingo encontrei sete pinturas a óleo, que continham retratos tradicionais em diferentes estágios de acabado, alguns aparentemente terminados, outros francamente abandonados, já contendo marcas a lápis de um novo projeto esboçado, a ser pintado sobre a pintura preterida. Eram retratos antigos que já traziam certo aspecto fantasmagórico. Arrematei-os por um valor irrisório e, ao trazê-los para o atelier, foram limpos e reentelados. As pinturas deixavam algumas pistas de seu possível autor. Uma das telas, em especial, parecia-se muito com um autorretrato, pois a figura retratada vestia um robe de chambre, e olha diretamente para o espectador, características não usuais em retratos formais. Tratava-se, provavelmente, de um autorretrato íntimo, em maneira semelhante aos últimos autorretratos pintados por Rembrandt. Em outro retrato, perfeitamente acabado e em uma tela menor, um delicado rosto feminino. Os outros trabalhos não eram tão refinados, alguns pareciam estudos iniciais, outros transpareciam, até mesmo, certa falta de talento.

O que havia me deixado impressionado nestas pinturas era o fato de elas terem sido praticamente jogadas ao lixo, quando obviamente havia uma história por trás das pinturas e seu autor. Minha ação foi de resgatá-las e restaurá-las, sem alterá-las. Resolvi, então, fazer uma cópia de cada uma destas pinturas, também em pintura a óleo, no exato tamanho e recorte irregular da tela. A cópia realizada por mim estaria disposta exatamente ao lado de seu original, numa tentativa de emular a imagem, as cores e os gestos que a compunham. Esta ali, firmemente, a ideia de cópia como procedimento e estratégia: eu não precisaria me preocupar com o assunto da pintura, nem escolher as cores a serem utilizadas, não seria necessário nenhum “comprometimento de estilo”, uma vez que tudo será copiado. Os problemas cruciais de um pintor “o que pintar?”, “como pintar?”, “por que pintar?” estavam todos sanados *a priori*, a partir do momento em que decidi fazer as cópias. Ao pintar, estaria desonerado das responsabilidades trazidas pelas escolhas inevitáveis, que compreendem um trabalho em pintura. Poderia pintar como nas cópias de Walter Foster.

Mas havia outro elemento embutido neste sistema. As imagens que copiava não eram exatamente as das telas apropriadas, mas de uma mistura destas imagens com minha própria imagem, na proporção 9 para 1. Fotografei, a mim mesmo, nas mesmas posições dos retratos a óleo, imitando suas expressões. E com a ajuda de

um programa *Morph*, introduzi 10% de minha imagem em cada uma delas. A estes trabalhos (Figura 22), dei o título *Retratos Miméticos*, numa alusão, tanto à ideia de aprendizado por cópia ou reprodução, quanto à relação mimética entre o meu próprio rosto e a imagem dos retratados. Essa ação encontra sentido na minha identificação com o possível autor dos quadros. Era evidente, para mim, que se tratava de um provável “pintor de domingo”, alguém dedicado à pintura de forma amadora, sem uma pretensão à fama, ou de ter na pintura uma forma de sustento. O tamanho pequeno das telas, a aparente insegurança revelada por pinceladas irregulares, tudo levava a crer que estas eram pinturas de alguém que simplesmente amava a pintura. Interessava-me contrapor a imagem do vulgo “pintor de domingo”, ou do “pintor amador”, com a minha própria pintura, que não é a de um “pintor profissional”, uma vez que não me dedico em regime diário a esta prática.<sup>13</sup> Entre as duas formas de produção, assim como nas imagens, há mais semelhanças do que diferenças. As pinturas, dispostas lado a lado, pareciam uma forma estranha de simbiose e projeção identificatória.

Por uma também estranha coincidência, estas pinturas foram expostas durante um seminário sobre apropriação, realizado no Festival de Inverno do Atelier Livre de Porto Alegre. Em uma semana inteira dedicada a este tema, havia-se discutido sobre seu contexto histórico, culminando, ao fim do seminário, implicações jurídicas relacionadas a este procedimento. Eu me encontrava no meio da plateia, preocupado com a possibilidade de ser processado, quando alguém bate nas minhas costas e fala baixinho: “tem uma moça lá fora, ela quer falar contigo, ela conhece todas as pessoas das tuas pinturas”. Logo pensei que seria processado por ter me apropriado daquelas pinturas, mas, junto a isso, uma sensação estranha, pois intuía que aquelas pessoas retratadas não estavam mais vivas e conversar com alguém que as conhecesse talvez fosse algo semelhante a conversar com a própria morte.

Ao chegar no saguão, onde as pinturas estavam expostas, encontro uma mulher, visivelmente emocionada, que imediatamente me pergunta “Onde tu conseguiu estas pinturas?” Respondo em poucas palavras, ainda sem saber o propósito da pergunta. Em seguida, tento explicar um o conceito da obra, assegurando meu respeito pela obra original e minha intenção de resgate. Era importante que eu deixasse claro que eu não estava fazendo nenhum uso indevido de uma obra original, que todo respeito foi demonstrado ao restaurar as telas e ao não interferir na pintura origi-

---

<sup>13</sup> Refiro-me ao título do livro com textos e entrevistas de Gerhard Richter editado por Hans-Ulrich Obrist, intitulado *The Daily Practice of Painting*. Sob minha leitura, este título (assim como o conteúdo do livro) me parece bastante revelador por indicar, de forma bastante direta e objetiva, que o pintor é aquele que pinta diariamente, que sua atividade não é extemporânea e que um ofício específico pode estar à frente na definição de uma atividade artística.

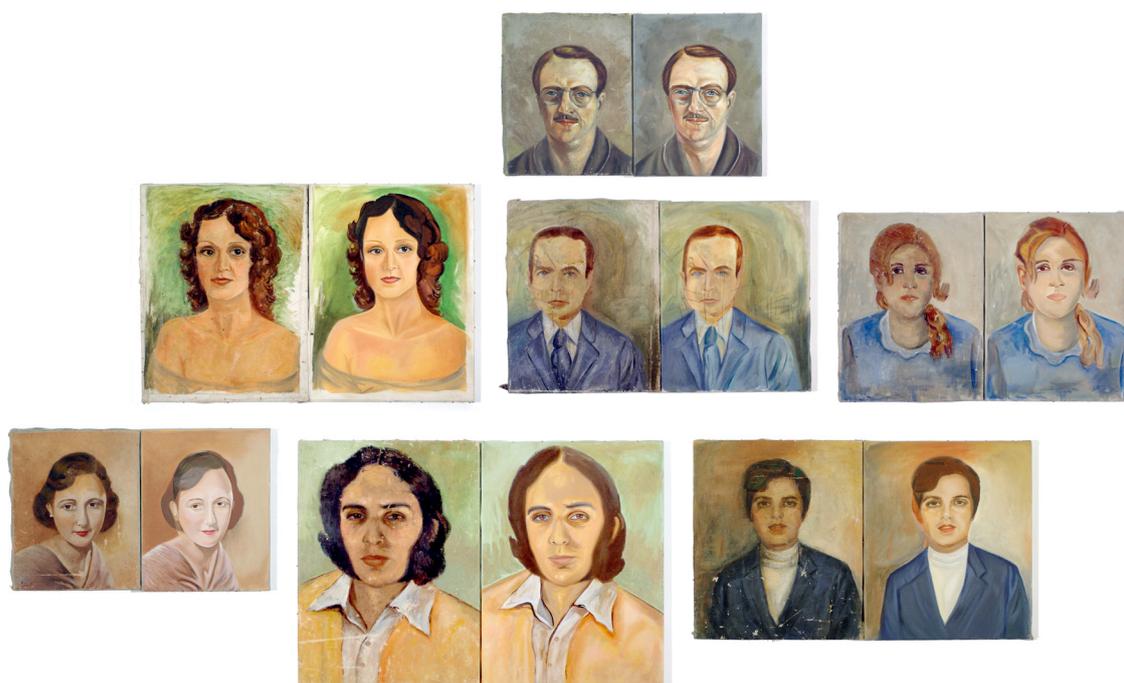


Figura 22 **Richard John**, *Retratos Miméticos*, 2002

Instalação com pinturas apropriadas e respectivas cópias

Pintura à óleo

Dimensões variáveis

Tela menor: 23.5 × 29.7 cm (cada), Tela maior: 45.7 × 33.5 cm (cada)

nal. Minha perspectiva era ainda uma tentativa de justificativa quando, de súbito, ela me diz “conheço todas estas pessoas, elas estão todas mortas”. Ela me conta então a história de cada um “este era meu marido, que morreu num acidente de carro, esta era uma tia”. Me condoía saber de tudo isso e me assustava perceber que boa parte do que ela me contava eu já havia, de alguma forma, intuído. Até que ela confirmou que o retrato do homem em robe de chambre era de fato um autorretrato (Figura 23). E foi então que ela me contou sua história: aquele senhor do retrato havia sido, quando jovem, aluno do Instituto de Artes, onde estudou pintura. O pintor com que me identificara tornava-se ainda mais próximo.



Figura 23 **Richard John**, *Retratos Miméticos*, 2002 (detalhe)

Instalação com pinturas apropriadas e respectivas cópias

Pintura à óleo

Dimensões variáveis

23.5 × 29.7 cm

A história que, por fim, guardei foi a seguinte: o jovem pretendente a pintor havia perguntado a um colega do Instituto o que ele achava de sua pintura. O colega, de forma definitiva e impiedosa, acenou negativamente, indicando que não gostava de sua pintura e que ela era ruim. Com isso, o jovem pintor, que suponho muito sensível e suscetível, abandonou seu sonho de tornar-se um artista e abandonou o curso. Retomaria a pintura anos mais tarde, de forma tímida. Curiosamente, o autorretrato tardio do jovem pintor foi o único ao qual não misturei 10% de minha imagem. Sentia, desde o começo, que precisaria estabelecer uma diferença neste meu processo de identificação. As *semelhanças-identificações* eram muitas.

Esta história de uma trajetória interrompida por uma frase ou mau julgamento, ecoou muito na minha profissão de professor. Tive a oportunidade de orientar e fazer leituras críticas do trabalho de centenas de alunos e é sabido que estes processos são muito sensíveis e nem sempre são tratados com o devido cuidado. Da mesma forma, esta pintura e este trabalho estabeleceram um parâmetro reflexivo — na forma de pinturas — para que eu pudesse pensar ou repensar um número grande de conceitos e questões: ética profissional, ambições artísticas, a vida acadêmica, a função do professor, o artista profissional, o artista amador, a resiliência, a vocação, a vontade, a sujeição à opinião do outro, a amizade, a felicidade, o que é passageiro, a morte e o que fica depois dela.

A discussão do que é ser um artista, profissional ou diletante, me parece o fundamento e a principal fissura no discurso identitário do artista: o ser ou não artista estará em jogo quando o fazer artístico e o próprio trabalho se colocam como dúvida e questionamento permanente, e não como uma certeza *a priori*. O diálogo mimético entre as pinturas parece comentar, em paralelo, sobre a importância e a desimportância, sobre a necessidade e a desnecessidade, de se fazer arte. O conceito de profissão de fé, aprendido por mimesis, deve absorver a sua sombra e, mais adiante, encontrar alguma redenção.

## 1.4 RETIFICAR

Honra teu erro como sendo uma intenção oculta.

**Brian Eno**, *Oblique Strategies*

Em meu trabalho, a imagem impressa soma-se à imagem reproduzida manualmente. Ao apropriar-me destas imagens, tomo emprestado também seu sentido e sua norma. O desenho realizado a partir de imagens apropriadas busca utilizar a carga sígnica e formal já existente, no que eu entendo ser um desdobramento do conceito de *readymade*. As imagens são transferidas ao papel por projeção, calcadas com lápis e, posteriormente, preenchidas em nanquim. Em seguida, são “corrigidas” com guache branco, artifício utilizado por ilustradores na finalização de desenhos a serem reproduzidos em diversas técnicas de impressão; e também por artistas, em desenhos preparatórios para pinturas desde o Renascimento.

Chamo esta etapa de retificação.<sup>1</sup> Nas duas formas de desenho, a do ilustrador e a minha “cópia”, os eventuais erros gerados pela execução do trabalho são cobertos para que a linha de contorno se conforme à forma idealizada do objeto “simples”. Mas há uma diferença importante aqui: enquanto na ilustração o erro torna-se invisível após a impressão,<sup>2</sup> nos meus desenhos ele é evidenciado por seu aspecto inacabado. São evidentes os erros acentuados pela tinta branca e pelos vestígios do processo de construção: borrados, distorções e marcas de lápis. A presença visível do guache branco em contraste com a folha faz com que o desenho, num eixo imaginário, penda para o lado do projeto e não do produto acabado. O desenho é deixado, propositadamente, neste estado de não-acabado, não-finalizado, não-produto. Algum espaço de preenchimento e de acabado é deixado ao espectador. O branco que recobre o desenho é uma forma de redimir o erro, de voltar ao início da folha branca, de reinstaurar um espaço de possibilidades. Corrigir o erro só faz torná-lo ainda mais evidente. É uma forma de buscar redenção na reafirmação da falta. E, por fim, *desejar o erro* por ele ser um aspecto medular de toda experiência humana.

---

<sup>1</sup> Uma das variantes dos *readymades* de Duchamp chama-se, justamente, *readymade retificado*.

<sup>2</sup> No processo de impressão, um fotolito é criado com filme fotográfico de alto contraste, eliminando qualquer variação de tons. Assim, os detalhes retocados com tinta branca não são visíveis na reprodução final.

Numa análise mais atenta à cópia manual, em princípio trabalhada com o intuito de perfeição, pequenas diferenças escapam com relação ao modelo. Estas, uma vez detectadas, são dificilmente ignoradas. Como no jogo dos sete erros—e nas variantes de menor ou maior número—há o movimento investigativo do olhar no momento de comparação. As duas imagens revelam suas pequenas diferenças, uma como apoio e referência para a outra. Esta característica aproxima o trabalho ao conceito de *inframince*, um neologismo criado por Marcel Duchamp e definido, de forma aberta, por diferentes exemplos: “as infinitesimais diferenças entre duas formas fundidas de um mesmo molde”; “a diferença *inframince* entre o barulho do detonar uma arma (muito próxima) e a aparição do buraco da bala no alvo” (GIRST, 2014, p. 97–98, tradução minha). Duchamp refere-se a pequeníssimas diferenças de tempo e espaço, onde o aspecto mínimo, quase imperceptível, avoluma-se quando observado.

A mínima diferença do *inframince* evoca, por oposição, o sentido de precisão. A imagem, tanto como a palavra, só é eficaz na medida em que é precisa. A precisão do desenho é não só o princípio que irá reger a representação, como também a definição do próprio objeto: o desenho é, portanto, uma ferramenta epistemológica e autorreferente. O que o desenho define é o mesmo que ele estabelece numa realidade física, o corpo do desenho é também, em si, um objeto. Ele se faz enquanto objeto. Neste sentido o desenho é, também, uma ferramenta ontológica. Parafraseando Kant, o ser do desenho estuda o desenho enquanto ser. O desenho só se guia e se mede por ele mesmo, como se tivesse consciência e existência própria.

Quando a representação é imprecisa, o material sobranete é, no senso comum, classificado como erro. No entanto, aquilo que escapa ao objeto representado pode também ser visto como o espaço intersticial que define este objeto por via negativa. O que não é o objeto só pode ser seu contorno. Assim, muitas vezes, o desenho que define é justamente o desenho criado pelo erro, ou seja, aquilo que escapa ao objeto. A figura necessita de um fundo que lhe dê contraste, de outro modo não seria visível. Poder-se-ia dizer que, entre a figura e o fundo, entre o objeto e o mundo, instaura-se um jogo de foco e oposição, definição e afirmação. O desenho torna-se a carne do próprio jogo dialético, que permite coisas serem coisas, objetos identificados, figuras nomeadas. São estes os elementos que perfazem a composição do mundo. Todo objeto percebido é dependente de uma relação de contrários, para a qual fomos biologicamente programados em nossas retinas e mentes. Toda sensação de relevo e contraste, incluindo todas as variantes tonais, é uma fragmentação perceptiva, em deslocamento para o detalhe e a distinção de objetos.

Se encontrarmos diferenças mínimas entre dois desenhos, encontramos, por conseguinte, duas diferentes linguagens? O intervalo existente entre o desenhado e o que foi compreendido é dependente de um determinado limiar de atenção? Qual a relação entre a acuidade visual e perspicácia cognitiva? Num nível de diferenciação extremo que leva a atenção à mínimos elementos que chegam ao limite do perceptível, nada é igual. Neste sentido, embora os desenhos que realizo sejam cópias, não podemos dizer que eles falam a mesma linguagem, nem que são a mesma coisa, em sentido ou imagem. Cada desenho, assim percebido em detalhe, estabelece sua própria linguagem e rompe com a norma que lhe deu origem. O erro no desenho é sua redenção interior e seu nascimento como linguagem.

Parte daí uma necessidade de incorporar o erro ao processo e, de alguma forma, ultrapassá-lo, enquanto problema, e absorvê-lo como método e estratégia. Encontro um exemplo na obra de Mark Tansey, onde incongruências visuais primárias ilustram sofisticados conceitos artísticos e filosóficos, uma aparente incompatibilidade que se tornou a própria essência de seu estilo artístico. Ao acreditar que “o discurso da arte é a colisão das representações”, Tansey criou montagens com imagens provinidas de fontes diversas, com o intuito de gerar uma crise da imagem, uma situação impossível, que se impõe por marcadores visuais, que induzem a verossimilhança: o monocromatismo das fotos antigas, a figuração realista de origem fotográfica, o uso da perspectiva. Inspiradas em Magritte, suas pinturas trazem algum sentido de absurdo, mas estas se tornam plausíveis pelo uso de uma “sintaxe compartilhada”:

No princípio eu fui atraído para o monocromático — preto e branco — porque tudo o que eu gostava estava nele, de reproduções de Michelangelo à ilustração científica e fotografias da revista Life. Esta simples mas versátil sintaxe foi compartilhada pela arte, ficção, e realidade fotográfica, ela tornou possível um outro nível de ficção pictórica onde aspectos de cada um poderiam unir-se. Um quadro pintado já não tinha que fingir a não-ficção, já não tinha que ser uma gaiola para o real, tornando-se possível pensar em termos de um campo conjectural ou lugar de investigação. O quadro poderia trabalhar como uma forma híbrida equidistante entre as funções da pintura, da ilustração e da fotografia. (DANTO, 1992, p. 128)

A unidade gerada pela sintaxe, compartilhada na pintura de Tansey, é análoga às múltiplas representações de fontes diversas, encontradas nas enciclopédias. Tanto em suas pinturas quanto nas enciclopédias, gravuras, desenhos, pinturas, fotografias e ilustrações equiparam-se em um efeito verossimilhante na reprodução monocro-

mática. Por absurdas que sejam as relações sobre um suporte comum, obtêm-se um “efeito-verdade”. Tansey chega ao ponto de produzir pinturas “por sorteio”: criou um sistema aleatório de círculos concêntricos, chamado *Color Wheel*, que tem como única função criar ideias que fogem aos padrões de pensamento e da racionalidade. Inicialmente confeccionado em papel, posteriormente foi transposto para madeira, numa esmerada mesa-oráculo, a ser consultada na criação de novos trabalhos. Nela, três faixas de palavras de movimento independente podem gerar milhões<sup>3</sup> de combinações na forma de uma frase. Mesmo que os resultados das frases casuais não façam sentido — um erro, portanto — Tansey procura interpretar os sentidos possíveis na forma de uma catacrese visual. Uma adaptação à linearidade racional, o erro incorporado cria uma cisão no discurso lógico e força novos sentidos a serem descobertos e aceitos. O erro transforma-se em laboratório e possibilidade, ele ativa e desestabiliza as formas de produção normatizadas. Uma válvula de emergência que regula as tensões de sentido que criam novos sentidos. Cada possibilidade gerada por conflitos de sentido é honrada como importante ferramenta transformadora.

Retificar pode ser alterar o que já é dado, para que este se configure conforme nossa visão ou desejo. Nos readymades retificados de Duchamp, pequenas interferências são realizadas, e resultam em grandes alterações de sentido. Uma mínima intervenção liberta aquilo que já lá está para uma vida de sentidos e transgressões diversas. Uma forma de ativação. O bigode na *Monalisa* é um grafite iconoclasta (Figura 24), não só sobre a imagem de cartão postal distribuída no Louvre, mas também sobre a imagem do próprio *Da Vinci*. A intervenção, feita com lápis, é um desenho que retifica uma imagem normativa, a mais clássica de todas, muito provavelmente, dando-lhe, a um só tempo, certo frescor adolescente — imagino um lado traquinas, que segundo o próprio Duchamp, alimenta seu desejo por alterações — e uma sobrevida crítica.

Em meu trabalho, as retificações tomam uma via negativa: elas reinstauram o presumível correto e, em assim fazê-lo, evidenciam o suposto erro. As correções são visíveis e, por este motivo, o resultado é “errado”. Manchas de guache branco remetem ao corretor líquido *Liquid Paper*, conhecido como “branquinho”, utilizado para cobrir erros de datilografia e trabalhos escolares feitos à caneta. Ironicamente, estas correções só tornam o erro mais evidente. A capacidade do olho de encontrar padrões e desvios identifica, imediatamente, as diferenças de cor e textura entre a tinta branca e o fundo. Como

---

<sup>3</sup> O número exato de combinações é 5.832.000. São três anéis de 180 palavras (180 × 180 × 180)

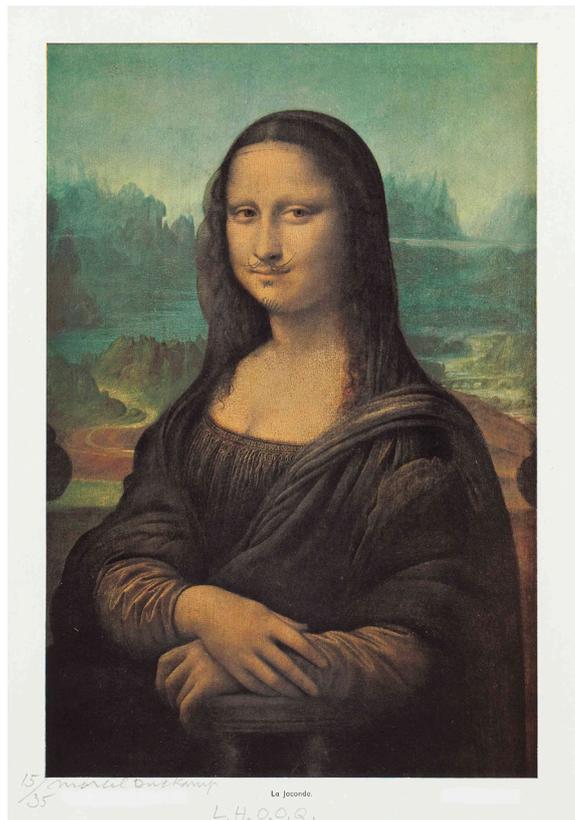


Figura 24 **Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.**, 1919  
Intervenção à lápis sobre cartão postal (múltiplo)  
19.7 × 12.4 cm

resultado, temos a “imagem perfeita”, ou seja, devidamente corrigida, mas criada por um mosaico de “erros”, no que seria quase uma celebração da imperfeição.

A partir deste recurso, utilizado tradicionalmente por ilustradores (Figura 25), a imagem perfeita só será efetivamente obtida na reprodução. Os erros serão, todavia, visíveis, a menos que os originais tenham o propósito de reprodução mecânica.<sup>4</sup> Quando reproduzidos, os erros desaparecem. Minha intenção é mencionar este fato: a imagem “perfeita” é produzida por falhas e só é “acessível”, ou seja, só existe em suas próprias premissas de perfeição, pela reprodução, na imagem impressa.

As manchas brancas que recobrem os erros, as imprecisões, e também a mão trêmula, são de uma aparência fantasmática. São aparições aleatórias, como ectoplasmas que materializam formas incertas, que se sobrepõem ao mundo visível. Como se a realidade daquilo que é representado precisasse ser obliterada por uma realidade plasmável branca, que segue outra lógica e é provinda de outro lugar.

---

<sup>4</sup> Xerox, Ofsete etc

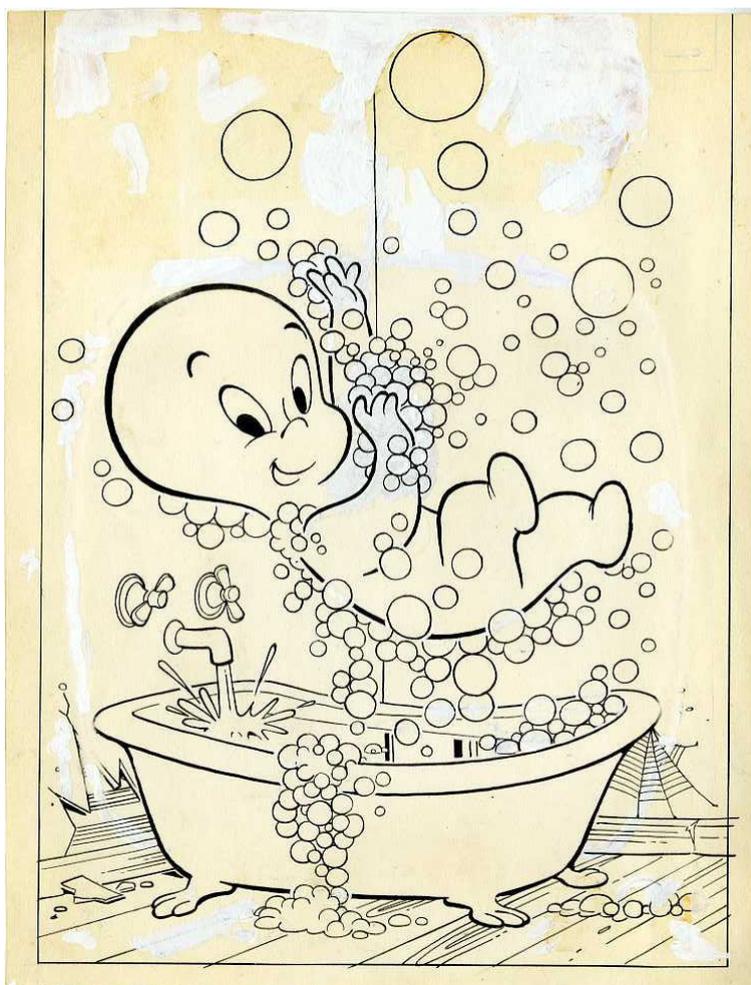


Figura 25 Ilustração original à venda no site de leilões e-Bay, onde se pode ver os retoques em branco que desaparecerão na impressão final à qual a ilustração é destinada.

Dimensões desconhecidas

Ao “concertarem” o real, ou, ao sublinhá-lo, criam outra realidade, paralela, que evoca outra ordem, outro mundo. Quando o desenho é reproduzido, somem como que por encanto. Quando vemos o original à nossa frente, a realidade, paralela e branca, se impõem e sobrepõe, aparecendo mais ou menos, dependendo do ângulo de visão e incidência da luz. As manchas, quando vistas separadamente, abstraíndo-se os outros elementos do desenho, surgem como formas abstratas, como linguagem uma paralela, não codificada, de estranha materialidade. Por vezes, opaca, por vezes, diáfana.

Max Ernst faz uso do encobrimento no seu trabalho *O quarto do mestre*<sup>5</sup> (Figura 26). Partindo de uma ilustração de cartilha escolar alemã do início do século, o Kölner Lehrmittelanstalt (Figura 27), Ernst tapa boa parte das imagens lá presentes, para deixar outras, em suas estranhas relações.

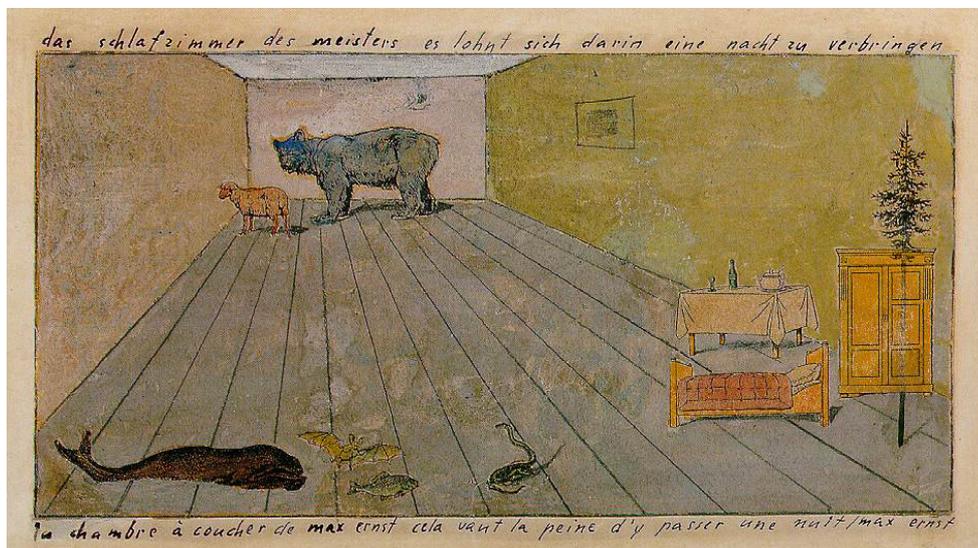


Figura 26 **Max Ernst**, *Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen*, c. 1920

Colagem, guache e lápis sobre livro escolar (sobrepintado)  
16.3 × 22 cm



Figura 27 Página da cartilha escolar *Kölner Lehrmittel-Anstalt*, 1914, p. 142. (Detalhe)

Imagem gentilmente cedida pela MIT Libraries Dome  
Disponível em: <<https://dome.mit.edu/handle/1721.3/19948>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

<sup>5</sup> Título completo *O quarto do Mestre, vale a pena passar a noite lá*. Inscrito na moldura (no topo): “das schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen”. Inscrito na moldura (abaixo da imagem): “la chambre à coucher de max ernst cela vaut la peine d’y passer une nuit / max ernst”. Werner Schindler, Zurich

O quarto do mestre assemelha-se a um quarto de sonhos, onde as relações de escala e tamanho e as aproximações, de diferentes ordens e reinos, compõem uma realidade paralela, formada pela cobertura do guache. O encobrimento ressalta as relações casuais, anteriormente explícitas, mas não evidentes, como uma revelação proporcionada pelo encobrimento. O inconsciente é também aquilo que não foi coberto. O novo plano criado pela tinta, organizado em perspectiva, é alheio e estranho às figuras representadas. Um urso, uma baleia, uma serpente em um quarto sem janelas.

Max Ernst leva à risca a frase de Lautréamont “belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecar cadáveres” em suas investigações sobre a realidade e a colagem. Sobre “O mecanismo da colagem”, escreve:

Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir deslocadas (sobre uma mesa de dissecação), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; [...] A transmutação completa seguida de um ato puro como o do amor se produzirá forçosamente sempre que as condições se tornarem favoráveis pelos fatos dados: acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém... (CHIPP, 1988, p. 432)

Discute-se a realidade como se esta devesse moldar-se às nossas vontades, quando, o que em geral fazemos é adaptarmos nossa percepção à conveniência de nossas funções. Algo com que os surrealistas faziam questão de discordar. Por óbvio, sabemos, desde o começo, que o conceito de realidade é escorregadio e pouco científico. A discussão sobre a realidade é disputa por meios e por poder, a realidade em si é totalmente indiferente. Como escreve Adolfo Montejo Navas, nos nove primeiros aforismos do seu livro/poema *OPUS Realidade*:<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *OPUS Realidade* é uma publicação independente de Adolfo Montejo Navas (2016).

1. A realidade é um sentimento.
2. A realidade é como uma miragem que temos que atravessar.
3. A realidade, esse abre-te sésamo!
4. Um costume antigo da realidade é desaparecer da superfície.
5. Periodicamente, a realidade troca as coisas de lugar.
6. A tele-realidade saúda com suas sete cabeças.
7. Uma realidade que só funciona em horário comercial.
8. Ah, a realidade como exceção à regra.
9. O qui pro co da realidade é a escolha da representação.

(NAVAS, 2016, não paginado)

A tirania da forma é justamente a política das representações. Não importa qual seja a forma de representação (política?) vigente, ela sempre será normativa e não representativa em sentido integral. Buscar a forma ideal de representação é a própria utopia política. Mas, sob a ditadura da forma, se escapa a função e o uso. Sob o manto normativo, sempre fogem os sonhos e o outro lado da vigência técnica. Toda máquina traz seu inconsciente.

A ideia da forma que se adequa à sua função é essencial à teoria do Design. E este conceito não poderia estar mais perfeitamente presente e onipresente na arte da Tipografia, que tem no seu cânone universal uma ideia de transmitir o conteúdo, sem interferir com o meio. Como muito bem expresso no documentário *Helvetica*,<sup>7</sup> a essência da tipografia modernista seria a busca por total neutralidade e universalidade de uso. A tipografia deveria ser transparente para transparecer apenas a mensagem, caso o bom design tipográfico e o bom uso de suas leis fossem plenamente utilizados. Nesta ideia, não haveria sobras, e o uso seria tão generalizado que a tipografia se tornaria totalmente transparente. A tipografia, por si só, não deveria ter “cor” nem “expressão”. Seu desenho seria tão preciso que ela não seria sequer notada. A própria família Helvetica é o melhor exemplo desta ambição.

---

<sup>7</sup> *Helvetica* é um documentário independente sobre tipografia e design gráfico realizado por Gary Hustwit em 2007. O filme traz raros depoimentos de tipógrafos e designers que participaram das transformações históricas na tipografia a partir dos anos 50.

A onipresença do texto só contribui para sua desapareição. Tendemos a não perceber aquilo que é presentemente constante, um fenômeno conhecido como saciedade semântica. Procurei interferir neste processo dentro deste mesmo texto que hora apresento. Esta página foi impressa com uma tipografia criada por mim a partir da principal tipografia utilizada na enciclopédia *Tesouro da Juventude*. Diferente de sua versão original, a versão que aqui apresento não busca neutralidade, mas sim a imperfeição do tipo mecânico, que revela o caráter artesanal de impressões mais antigas. A partir de digitalizações de alta resolução, recriei a tipografia original, não buscando seu original modelo modernista de neutralidade, mas a simulação de um texto impresso e a inclusão de seus erros de impressão.

No processo de criação digital de tipos, o desenho é formado por vetores, o que permite ampliar a escala do desenho sem nenhuma perda de resolução. No entanto, a tipografia tem um uso específico. Neste caso, ela é reproduzida no tamanho de 12 pontos, e não é ampliada mais do que isso. Fiz uso deste fim específico para incluir erros e distorções na tipografia que, fora o efeito de impressão antiga, seriam pouco perceptíveis aqui (Figura 28). Então, a tipografia que traz este texto tem no seu desenho uma série de deformações que só seriam de fato visíveis numa ampliação, como mostro a seguir

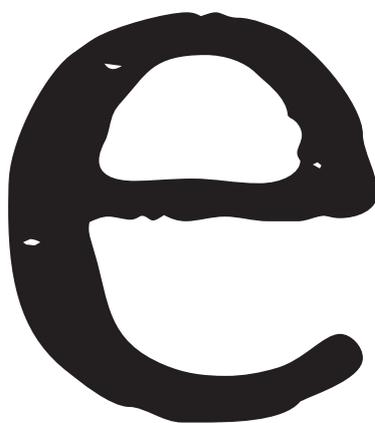


Figura 28 A letra “e” em vetor ampliada  
Na versão original todas as linhas seguem um rigoroso padrão geométrico

Incluí esta tipografia no trabalho escrito como uma forma de incluir o desenho no texto. Um pequeno ato de irrealidade política ou subversão intersticial. Ao mesmo tempo, como uma forma de afirmar que muito de nossa visão crítica das formas está relacionada com o seu uso, com a distância perceptiva ou conceitual que tomamos. Por trás da aparência, há ainda outra aparência, mas, aos

poucos, perdemos a dimensão da escala humana, ou a métrica de nosso entendimento. No documentário *Janela da Alma*,<sup>8</sup> José Saramago observa que, se Romeu tivesse a mesma acuidade visual de uma águia, não se apaixonaria por Julieta. Ele veria todas as imperfeições de sua pele e sua idealização romântica seria destruída. Nesta cena e em várias outras do documentário observa-se a dimensão humana da visão, seus limites e sua beleza. Há beleza também naquilo que não vemos.

É essencial ao desenho sua relação com a invisibilidade. O desenho é, em geral, a primeira instância da manifestação da forma. Antes dele havia o nada. O ato de desenhar, neste sentido, é essencialmente inaugural. Na passagem do invisível ao visível, uma contrapartida é dada. Toda manifestação da forma dá origem a um negativo e uma negação. A toda forma cabe uma contra-forma, a cada concreção, seu oposto inconsciente. As marcas que dão origem à manifestação (o traço, a linha, a mancha, o gesto) conjuram a forma em sua forma física, e incluem nela também seu contrário. O exemplo mais claro desta aparente contradição é o trabalho *Erased de Kooning Drawing*, de 1953 (Figura 29). Nele, Robert Rauschenberg apaga minuciosamente um desenho de William de Kooning. Há, nesta história, uma lembrança mítica: Prometeu (Rauschenberg, o artista aprendiz) rouba o fogo da vida (arte) de Deus (de Kooning, o artista estabelecido). Ao pedir o desenho a de Kooning, Rauschenberg pede também o seu lugar. O ritual a ser feito é o do apagamento, a morte. É preciso sacrificar o Deus antigo, para dar lugar ao novo, é preciso, antes de mais nada, criar um vazio.

O vazio criado por Rauschenberg não poderia ser mais eloquente. O apagamento, e só ele, deixa entrever as entranhas das marcas criadas por seu mestre de Kooning. O gesto no desenho é duplo, há a marca no papel e o pigmento que o recobre. Rauschenberg, ao retirar grande parte (o que foi possível) do recobrimento, revela um desenho oculto e toda sua intrincada relação com o suporte. O que foi apagado foi o apagamento gerado pelo recobrimento da tinta. De certa forma, o desenho de Rauschenberg é, não um de Kooning apagado, mas retificado.

---

<sup>8</sup> *Janela da Alma* é um documentário de 2001 realizado por João Jardim e Walter Carvalho e tem como tema a visão. Além de José Saramago, o documentário traz entrevistas com Eugene Bavcar, Wim Wenders, Agnès Varta, Manoel de Barros e outras 14 pessoas.



Figura 29 **Robert Rauschenberg**, *Erased de Kooning Drawing*, 1953  
Traços de tinta e crayon sobre papel com passe-partout e rótulo escrito à mão com moldura dourada  
64.1 × 55.2 cm  
San Francisco Museum of Modern Art

Na série *O Objeto Flutuante* (Figuras 30 a 37, páginas 83 a 90), de 2014, realizei um conjunto de 8 desenhos anáglifos<sup>9</sup> com lápis colorido. Os mesmos objetos, constantes do livro de colorir *Lluvia de colores*, foram reorganizados em uma composição virtualmente tridimensional. Com o auxílio de um óculos de lentes coloridas, que separa para cada olho a visão de sua cor oposta, cria-se a ilusão de objetos que flutuam. Em texto que acompanhava a exposição,<sup>10</sup> expus meu propósito:

---

<sup>9</sup> Anáglifo é como é chamada a técnica que proporciona um efeito tridimensional criado por lentes coloridas e imagens, com dois canais de cor separados, um para cada olho.

<sup>10</sup> Esta série foi produzida durante o Curso de Doutorado e exposta no Studio Clio.



Figura 30 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (I)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos  
Grafite colorido sobre papel  
29,7 × 21 cm



Figura 31 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (II)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29,7 × 21 cm

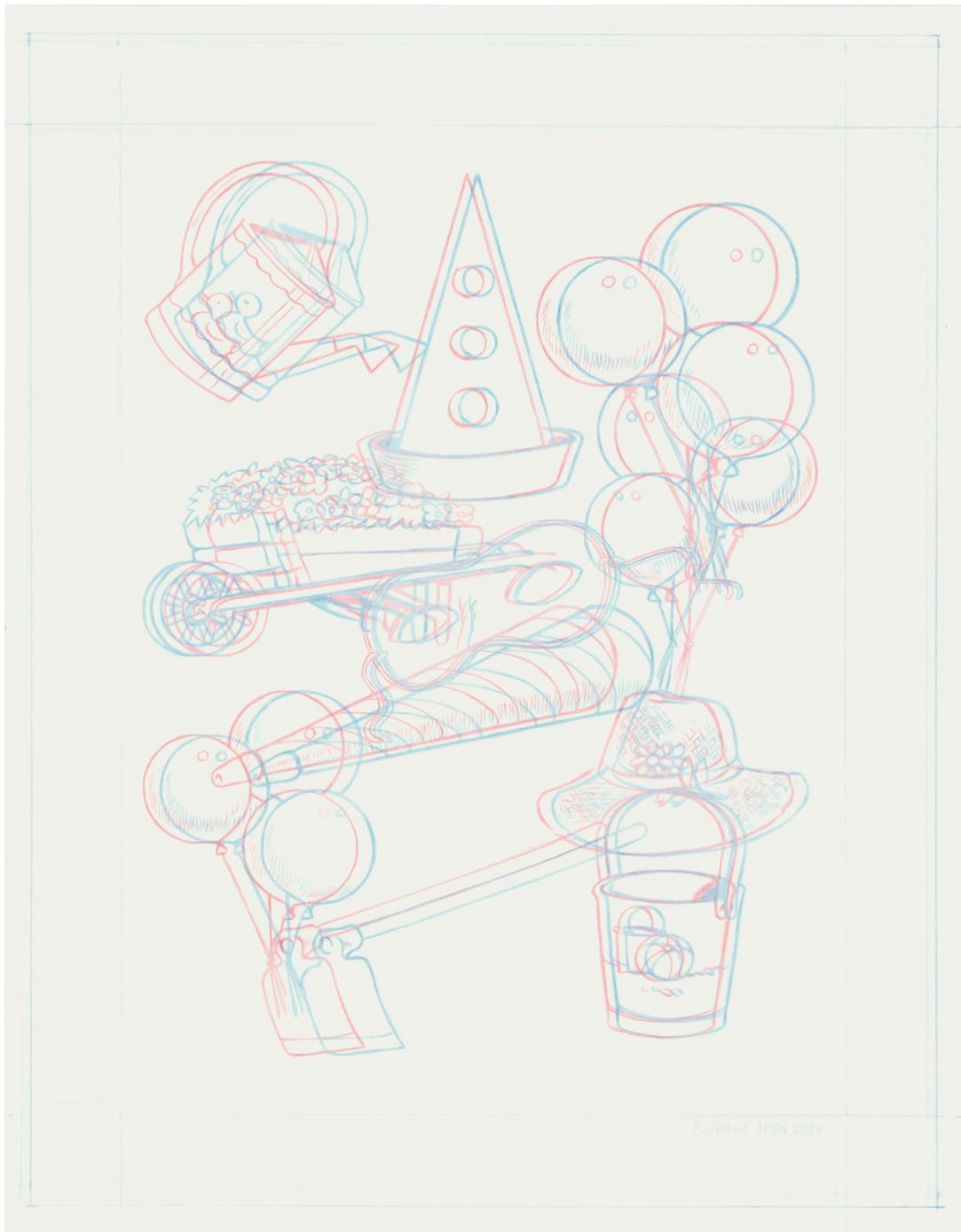


Figura 32 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (III)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29,7 × 21 cm



Figura 33 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (IV)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29,7 × 21 cm

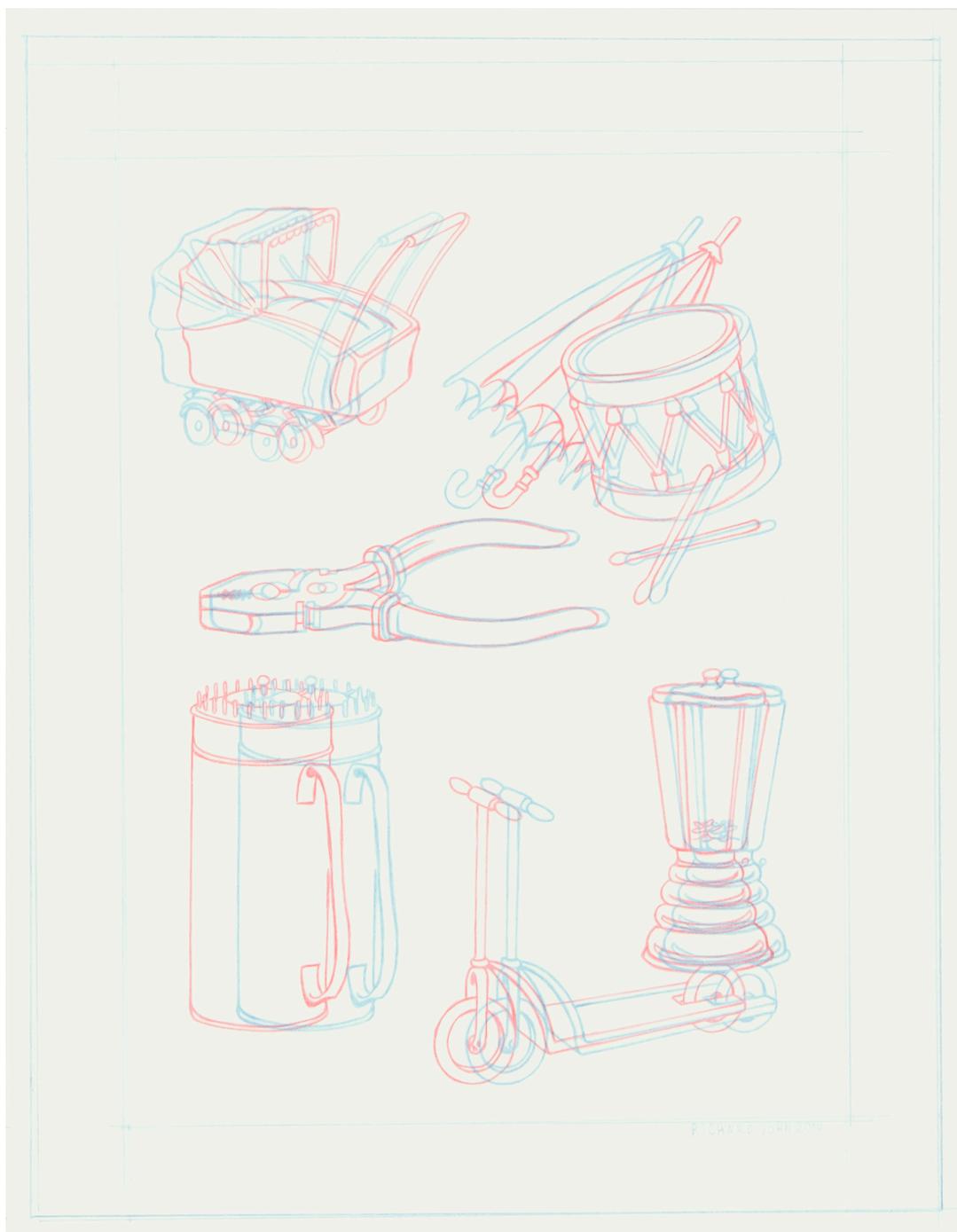


Figura 34 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (V)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos  
Grafite colorido sobre papel  
29.7 × 21 cm



Figura 35 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (VI)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29,7 × 21 cm



Figura 36 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (VII)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29.7 × 21 cm



Figura 37 **Richard John**, *O Objeto Flutuante (VIII)*, 2014

Série de 8 desenhos anáglifos

Grafite colorido sobre papel

29,7 × 21 cm

[...]

Estes são desenhos onde questiono a capacidade de percepção objetiva pela nomenclatura e representação de objetos. [...] Na realidade do mundo, assim como nos desenhos, objetos flutuam em significação.

O uso do anáglifo ilustra nosso modelo cognitivo-perceptual. A imagem plana se torna espaço tridimensional. Duas visões diferentes, uma para cada olho, seriam suficientes para a conta do real, exatamente como numa alucinação.

Estes desenhos mostram a grande vertigem entre o que eu vejo e o que eu entendo. A ilusão de ótica é também metafísica. Contemplar um objeto, descrevê-lo, nomeá-lo. Você sabe para o que está olhando?

O texto refere à ideia de que todo o objeto observado é uma alucinação.<sup>11</sup> Pode-se contrapor a esta ideia o conceito de um mundo objetivo, que existe independentemente de nossas percepções. No entanto, tudo o que percebemos são inferências criadas por modelos perceptivos, que se dão, fundamentalmente, no cérebro. Se este cérebro está num vaso e é alimentado por um gênio maligno, como propôs Descartes, não importa. O que de fato acontece em nosso modelo perceptivo é que, muitas vezes, esquecemo-nos do fenômeno de perceber, não percebemos a percepção, ou o quanto ela pode, habitualmente, nos enganar. Sem percebermos, naturalizamos a alucinação.

Nestes desenhos, o efeito anáglifo só é possível pela precisão das linhas, que deverão coincidir em distâncias e cores, para se criar o efeito tridimensional. A ideia de erro aqui deve ser minimizada. Ou, eventualmente incorporada como uma maneira de revelar, pelo menos minimamente, o “teatro” perceptivo que as cores e lentes encenam. Em alguns desenhos, pequenos desvios acontecem, criando-se sutis formas de desencaixe. Já na composição, a desordem da cena é explícita. A sobreposição de objetos não é lógica e, em grande parte, desmancha a ideia e os cânones da perspectiva renascentista, da recessão espacial e da visão monocular.<sup>12</sup> No anáglifo, a visão monocular não funciona.

---

<sup>11</sup> Como toda percepção é dependente do cérebro, dos sentidos e da linguagem, nada é “percebido” diretamente. Assim a diferença qualquer percepção de realidade é passível de alterações ou ilusões.

<sup>12</sup> Este tema foi muito bem tratado pela Professora Icléia Borsa Cattani em seu texto *O princípio de realidade na pintura do Renascimento, a questão da perspectiva*, a quem eu devo em parte esta reflexão. O texto foi publicado na revista Porto Arte de nº 1, maio de 1990, 31–39.

Na série *Fac-símiles Imperfeitos* (Figuras a 38 a 40, páginas 94 a 96), a ideia de precisão é contingente e dada por comparação. As imagens, corrigidas por guache branco, trazem um histórico de modificação e uma intenção por “perfeição”. Os dois trabalhos, lado a lado, lembram antigos anúncios publicitários, onde temos a divisão temporal como a essência de uma solução formal comparativa, onde se tem por objeto uma progressão: o antes e depois, como era (ruim) e como ficou (melhor). Lembram, também, os passatempos de almanaque, do tipo onde está o erro, onde parte-se da premissa da diferença e do “errado”. Esta disposição convida à uma transposição mental entre as imagens, como uma forma de disputa ou reificação. É uma imagem em jogo, uma espécie de *perpetuum mobile*, onde as imagens duplicadas se mantêm suspensas por duplo espelhamento e referência recíproca. A tensão entre duas imagens semelhantes dispostas lado a lado é irresolúvel.

Retificar é uma forma de reafirmar: dar forma a forma que forma o mundo, manter e aperfeiçoar esta forma, observá-la, para que ela exista e continue existindo — nesse sentido não é uma cópia fria, mas antes um olhar sobre os objetos que constituem o mundo. Desenhá-los, reconhecê-los. Torná-los uma identidade maior do que a soma de seus grafismos e de suas partes constituintes. A forma retificada brinca de fantasma com as formas idealizadas, platônicas. Os resíduos da fatura convidam ao aspecto artesanal da imagem, a uma eventual recriação da figura com os olhos ou uma fantasia de manualidade, um apelo aos sentidos e também às ações originárias: desenhar, traçar, encobrir, apagar, riscar, preencher.

Retificar é redesenhar a linha e, portanto, redesenhar o mundo. Corrigi-lo, inspecioná-lo, desautorizá-lo. Se a linha é um recorte que define o mundo, corrigir a linha é desafiná-lo. A mancha branca que cobre a linha é a encarnação de uma desconstrução. O desenho tem sua materialidade corrompida, um fenômeno avesso à linha como definida por Richard Serra (SERRA, 1994, p. 28, tradução minha):

Desenhar uma linha é ter uma ideia. Uma linha desenhada é a base da construção. Desenhar é inovar em multiplicidade. A linha dá ao trabalho uma definição inexplicável. Ela define e redefine a estrutura. Cortar é como desenhar uma linha, é separar, fazer uma distinção (distinction).

O recorte da figura, o desenho que é formado por seu contorno, é o fino fio que faz destacar um objeto. Só compreendo objetividade quando consigo firmar um

objeto mentalmente. No entanto, a sequência de redefinições e correções geradas pela própria tentativa de fixar o objeto, de alguma forma o desestabiliza. A linha trêmula, o erro, a correção, são elementos que desafiam certo sentido de estabilidade do real. É justamente a inversão do processo normativo, da epistemologia naturalizante, que faz com que meu olhar se abra para o objeto em si. Vejo o objeto novamente, mas com o olhar renovado. E é esta a função do desenho.

Ao definir objetos com o desenho do olho e o gesto da mão, eventualmente, associa-lhe uma palavra ou um nome. Palavra e imagem comunicam-se, trocam de papéis, contaminam-se. Certas vezes, uma palavra pode ser “lida” apenas por seu aspecto visual, momentaneamente ignorando seu aspecto verbal. Isso me levou a pensar a palavra como um elemento visual a ser explorado, a ponto dela, enquanto obra, criar certa autonomia com relação à imagem. O passo seguinte foi trabalhar diretamente com a palavra.

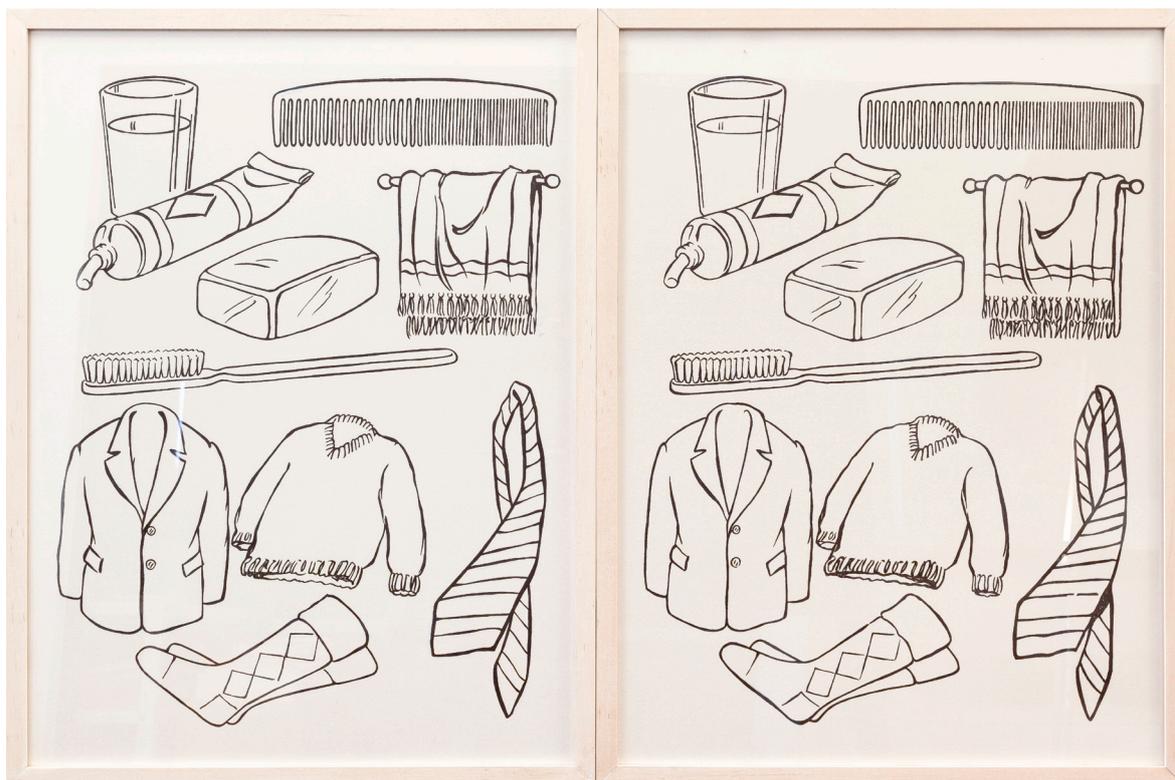


Figura 38 **Richard John**, *Fac-símiles Imperfeitos*, 2014–19 (painel 1)

Série de 8 desenhos dípticos

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel

78.7 × 118 cm (o díptico)

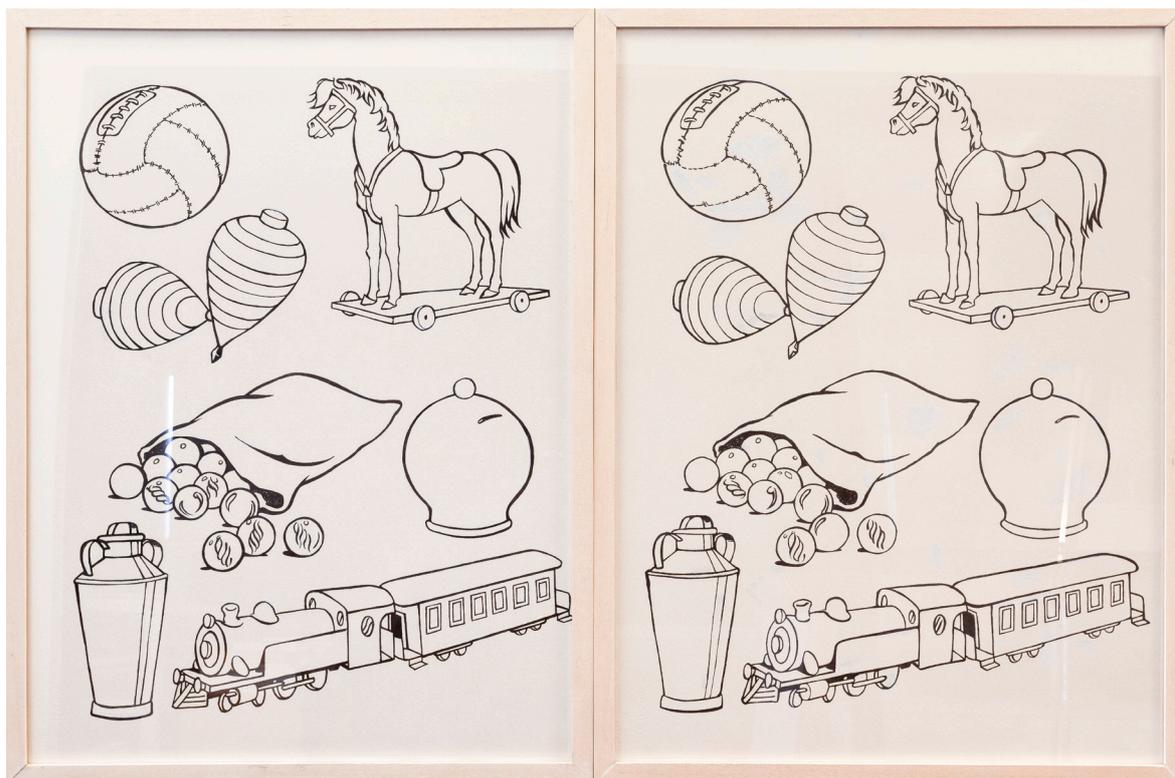


Figura 39 **Richard John, *Fac-símiles Imperfeitos*, 2014–19 (painel 2)**

Série de 8 desenhos dípticos

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel

78.7 × 118 cm (o díptico)



Figura 40 **Richard John**, *Fac-símiles Imperfeitos*, 2014–19

Série de 8 desenhos dípticos

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel  
aprox. 167,4 × 502 cm (série completa)

## PARTE II

# PALAVRA

### *NOMES PRÓPRIOS*

#### *E O TRABALHO DO TRABALHO*

*Nomes Próprios* é uma compilação de prenomes dispostos de forma orgânica em uma única folha de papel. Cada nome é circundado por uma linha, assemelhando-se a uma célula.

*O Trabalho do Trabalho* consiste de um caderno de anotações de aula, realizadas durante este curso de pós-graduação. Uma vez preenchido, tem suas entrelinhas ocupadas com a palavra trabalho.

## 2.1 LEMBRAR

No trabalho intitulado *Nomes Próprios* (Figuras 41 a 43, páginas 99 a 101), escrevo o primeiro nome, ou prenome, de todas as pessoas que lembro ter conhecido pessoalmente ou que tenham me causado algum tipo de influência. Trata-se, inicialmente, de um simples exercício de memória que tenta tornar conscientemente presente um histórico de relações e contatos. A memória, neste caso, funciona como o principal agente do trabalho: o avanço da escrita está determinado pelo que é ou não lembrado, num ritmo ditado pela lembrança. Os nomes são lembrados por grupos de associações: lugares, períodos, amizades comuns, atividades e interesses comuns. Em alguns casos, os nomes surgem numa sequência rápida, em outros, longos períodos se passam sem que qualquer lembrança aconteça. Como apenas o primeiro nome é grafado, eventualmente, o mesmo nome é grafado mais de uma vez, no caso de homônimos. Isso traz ao trabalho mais uma camada de rememoração, que é a necessidade de lembrar-se dos nomes já lembrados para que estes não sejam escritos mais de uma vez. Desta forma, não basta grafar o nome, mas é preciso também lembrar da pessoa referida.

Este trabalho, em etapa ainda a ser realizada, será “preenchido” com os primeiros nomes de artistas que me servem de referência ou que venham a minha memória. A ideia é arrolar todas as pessoas que, de alguma forma, criaram algum impacto sobre mim, numa espécie de inventário ou mapa de influências. Há ainda a possibilidade de somar-se a esta lista, seguindo a mesma lógica, o nome de escritores, filósofos e cineastas.

Questiono o poder que estas influências têm na minha forma de pensar e agir. Chamá-las apenas pelo primeiro nome coloca-me num plano de intimidade e de relação direta. Cada um dos nomes arrolados assume um fragmento que me é, de certa forma, constitutivo. Me conheço e reconheço através do outro. A lembrança seria uma forma de aferir esta influência: os primeiros nomes lembrados provavelmente seriam os que geraram mais impacto sobre mim. Os lembrados por último, menos. Na prática, percebo que esse processo rememorativo é dado por camadas, alguns nomes se escondem atrás de outros. Alguns nomes relutam em serem rememorados ou “pedem” para serem esquecidos. Certas influências foram tão básicas e são tão antigas que já não lhes dou importância.



Figura 41 **Richard John**, *Nomes Próprios*, 2018–2019

[trabalho em andamento]

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel

110 × 75 cm

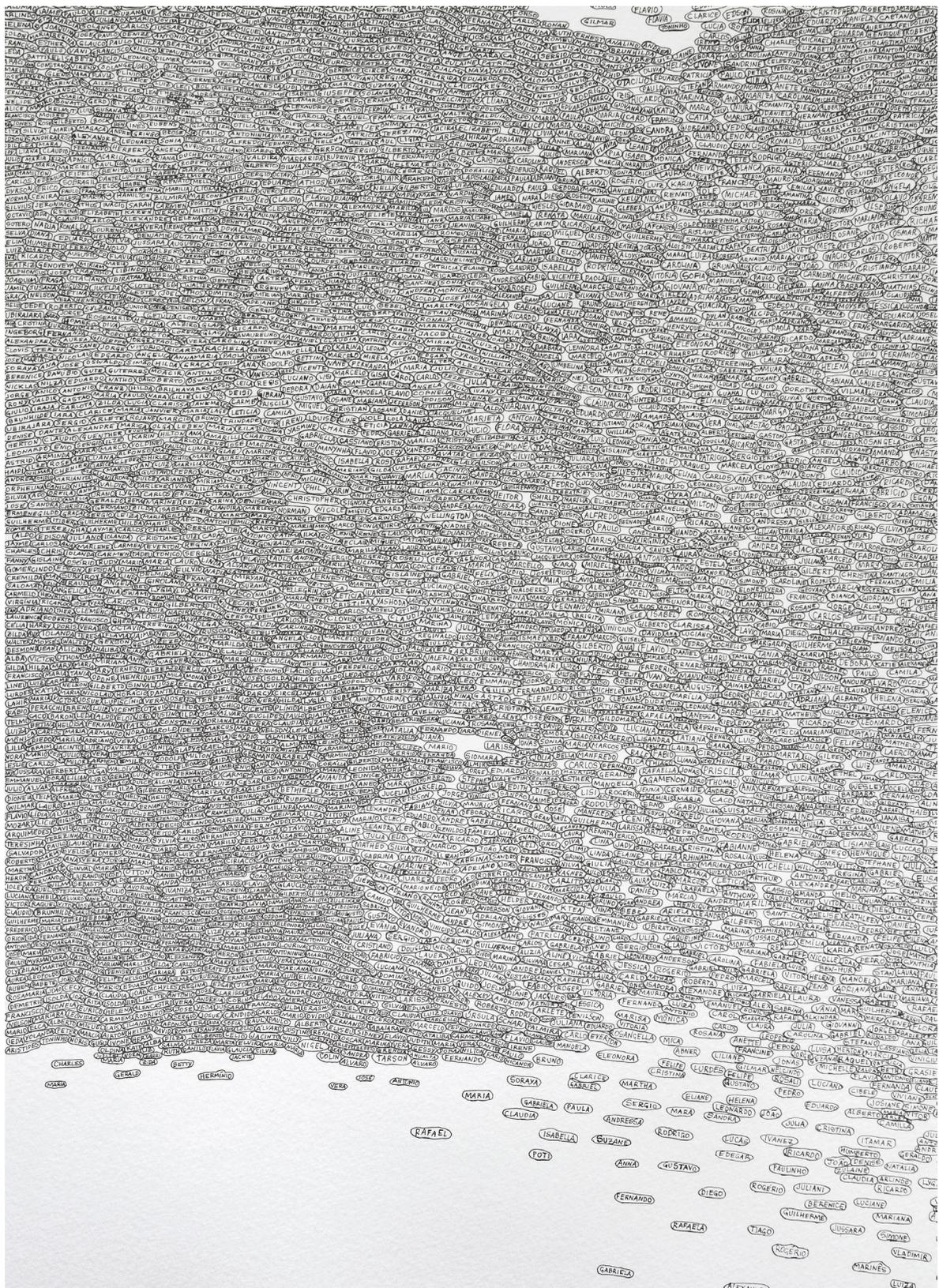


Figura 42 **Richard John, Nomes Próprios, 2018–2019 (detalhe 1)**

[trabalho em andamento]

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel

110 x 75 cm

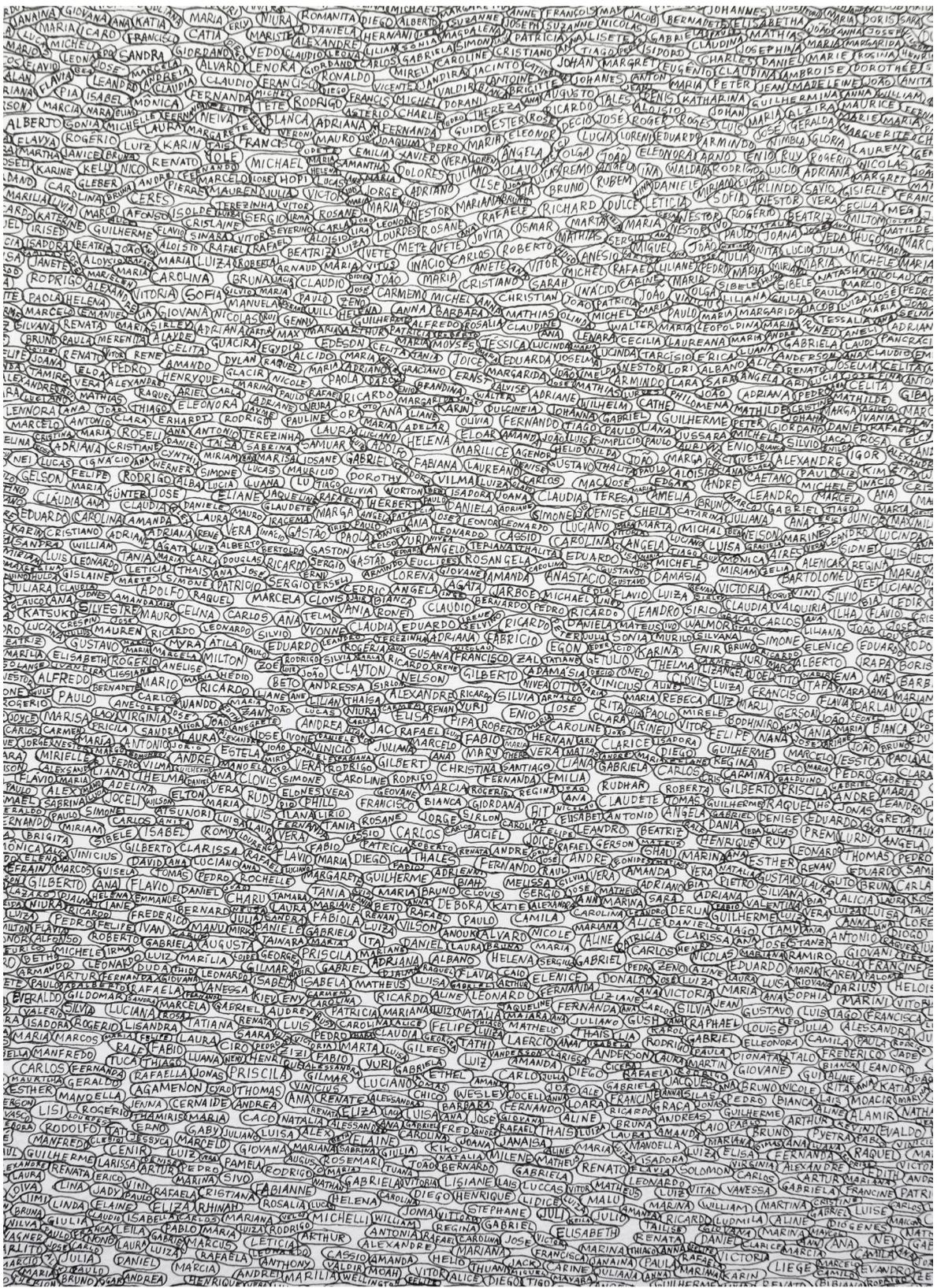


Figura 43 Richard John, Nomes Próprios, 2018–2019 (detalhe 2)

[trabalho em andamento]

Lápis, caneta hidrográfica permanente e guache sobre papel

110 x 75 cm

O processo de tentar trazer os nomes à memória assemelha-se ao puxar de um fio.<sup>1</sup> Um nome se associa ao outro, por variados fatores de relação, por exemplo: pessoas que conheci em determinada época de minha vida; pessoas associadas a um determinado local; pessoas cujo nome começa com determinada letra; pessoas de determinado gênero, etnia ou classe social; determinados grupos de amizade ou atividade; pessoas próximas à pessoa lembrada, e assim por diante. Ao criar modos tão diversos nessa tentativa de rememoração, fica claro que os critérios utilizados não encontram barreiras nas suas formas de categorização e agrupamento, uma quase denúncia de processos inconscientes. Saul Steinberg<sup>2</sup> explicita isso na ilustração criada para a capa da revista *The New Yorker* (Figura 44), onde um visitante de museu, ao se deparar com uma pintura de Braque, “puxa” tudo a que ele poderia ser associado e, a partir destas associações, novas associações, cada vez mais esdrúxulas e distantes ao estímulo inicial, são feitas. Um fluxo de consciência que perpassa nomes, números, letras, estilos, abstrações, cores, datas, formas, endereços, e o que mais for possível.

Steinberg demonstra o quanto estas associações, conscientes ou inconscientes, podem se avolumar, a ponto de tomar o espaço circundante, obliterando-o. O observador torna-se imaterial, um fantasma pontilhista. As associações transformam-se numa nuvem, que toma quase todo o desenho, indicando uma complexidade que se desdobra *ad infinitum*. No desenho, o que era um fluxo de consciência, ao modelo surrealista, torna-se uma inscrição, uma grafia, um desenho. O inconsciente e o momentaneamente consciente, imateriais que são, materializam-se no desenho-ilustração-obra, numa alternância entre grafias figurativas, abstratas e escritas.

No meu desenho, desenho com palavras. Deve-se lembrar de que a escrita é uma forma de desenhar letras e criar palavras, cria-se, assim, uma outra linguagem, a partir de uma linguagem mais simples, a do desenho. A escrita é um desdobramento natural do desenho. Poder-se-ia dizer que toda forma escrita é um pictograma, ou que toda forma de linguagem é pictórica em sua essência.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Metáfora também utilizada por Rogério Severo, onde seus desenhos realizados com linha de pesca.

<sup>2</sup> Saul Steinberg (1914–1999) foi um cartunista e ilustrador norte-americano nascido na Romênia. Tornou-se conhecido por suas ilustrações para revistas de grande circulação como *The New Yorker*, *Harper's Bazaar*, *Time* e *Life*. Tinha como principais características uma linha fina e dinâmica, com a qual ilustrava imagens que comunicavam com pouco ou nenhum uso de texto (a ilustração aqui apresentada é uma exceção mas compreende-se o porque). Foi provavelmente um influência para muitos cartunistas, inclusive os brasileiros Millôr, Ziraldo e Jaguar.

<sup>3</sup> O pensamento de Wittgenstein é também conhecido com Teoria Pictórica da Linguagem.



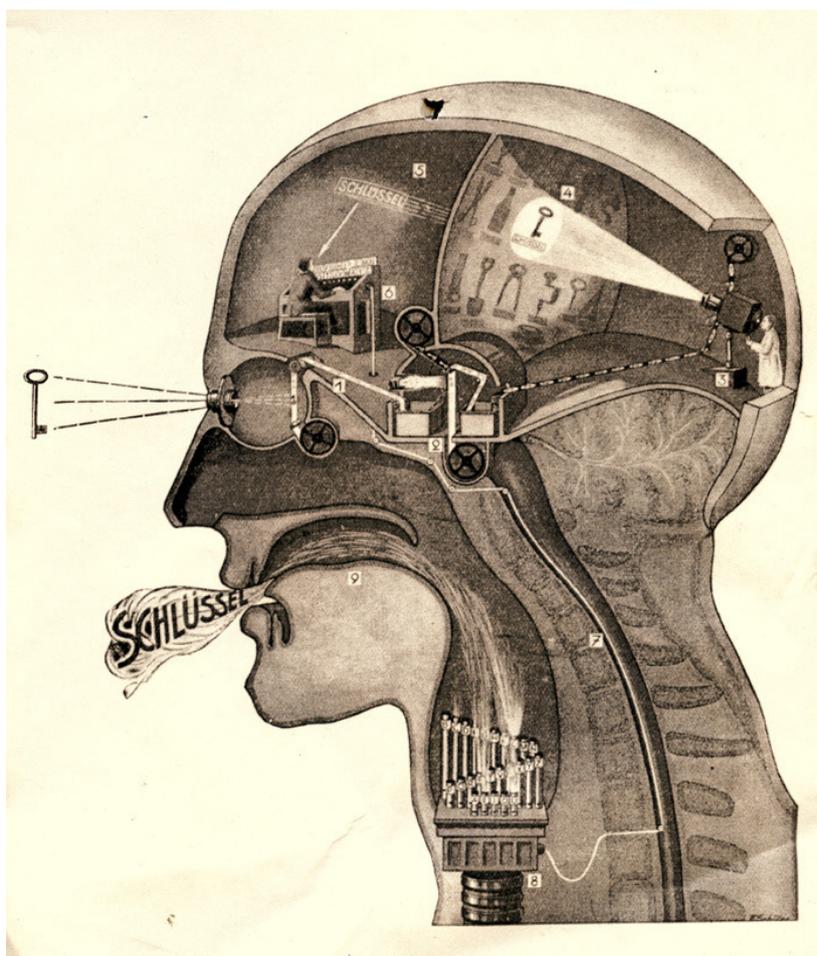


Figura 45 **Fritz Kahn**, Ilustração para a revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, 31.10.1926  
Ullstein Verlag, Berlin

Na imagem acima, o observador representado “filma” com seu olho-câmera uma chave que está à frente no seu campo de visão [1]. O filme é revelado por um processo químico dentro do cérebro [2]. O filme é repassado continuamente para uma outra sala, onde é projetado [3]. Na tela de projeção existem imagens pré-fixadas de “todos os objetos conhecidos” [4], quando o objeto correspondente é encontrado, projeta-se para uma sala frontal o nome associado àquele objeto [5]. O nome é uma espécie de partitura musical a ser digitada em um teclado [6]. Os movimentos do teclado são transferidos por um longo cabo [7] e acionam uma série de tubos semelhantes a um órgão, onde cada tubo corresponde a uma letra ou fonema [8]. Os sons assim gerados são expirados pela boca e articulados pela língua [9]. A palavra “chave” (*schlüssel*) é pronunciada.

Esse trabalho de identificação e elaboração, exemplificado de forma tão simples, é o ponto fulcral de um dos processos mais complexos existentes na natureza: a consciência humana. Tudo o que realizamos é permeado por este processo. Não há, portanto, como desconsiderá-lo. Antonio Damasio refere que a consciência se dá por um processo recursivo,<sup>4</sup> onde se deve manter na memória determinados elementos que, quando comparados, criam o “efeito consciente”, assim como na relação entre a parede de “todos os objetos conhecidos” e a relação com a projeção com o que é percebido, em Kahn. Há muita discussão em torno deste assunto extremamente complexo. No entanto, como artista, me interessa a ideia de que a consciência precisa de alguma forma ser sustentada por um sistema, assim como um computador só pode funcionar pelo fato de ele ter um sistema operacional já carregado em sua memória e um sistema elétrico, que lhe dê sustentação. Há aí uma relação de reciprocidade entre o que já é sabido e o que é percebido em um determinado momento, entre o conhecido e o que é dado a conhecer, e entre o que somos capazes de perceber e lembrar e a identidade expressada pela identificação com este sistema. Desculpe se esta parece uma pergunta retórica, mas ela é uma grande preocupação para mim: nós somos aquilo que lembramos?<sup>5</sup> E, por consequência, seguindo uma visão reducionista, mecanicista e materialista: a existência é meramente material, mecânica e finita?

A ideia de condicionar a instância fundamental de nossa identidade e existência a um processo aparentemente mecânico de coleta e acesso a dados me parece algo aterrador. Mas, talvez isto seja o resultado da armadilha de um pensamento materialista, que reduz a objeto fenômenos de complexidade muito maior. Hoje sabemos que um átomo não é estático, ele vibra. Sabemos também que ele não é a menor unidade “material” como pensavam os gregos. Poderia-se, talvez, falar em dimensões que transcendem ao humano, mas nunca numa redução à matéria. Parte desta reflexão está numa série de desenhos produzidos em 2000, que partiam de imagens de cadáveres dissecados em um antigo livro de neuroanatomia,<sup>6</sup> onde o fundo de papel marmorizado confundia-se com as volutas características da anatomia do cérebro (Figura 46), com a textura do crânio e da pele. O desenho dá a entender uma continuidade que perpassa situações físicas. O cadáver, parece vivo, apesar de ter seu cérebro exposto.

---

<sup>4</sup> Parte da palestra no TED chamada *The quest to understand consciousness* (A busca para entender a consciência), de 2011. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/antonio\\_damasio\\_the\\_quest\\_to\\_understand\\_consciousness/](https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness/)>. Acesso em: 10 jan. 2019.

<sup>5</sup> Ivan Izquierdo afirma literalmente: “somos aquilo que recordamos ... e também somos o que resolvemos esquecer”.

<sup>6</sup> Prof. Dr. Chr. Jakob. *Folia Neurobiologica Argentina. Atlas I. El Cerebro Humano su anatomia sistematica y topografica*. Buenos Aires: Aniceto Lopez (Editor), 1939.

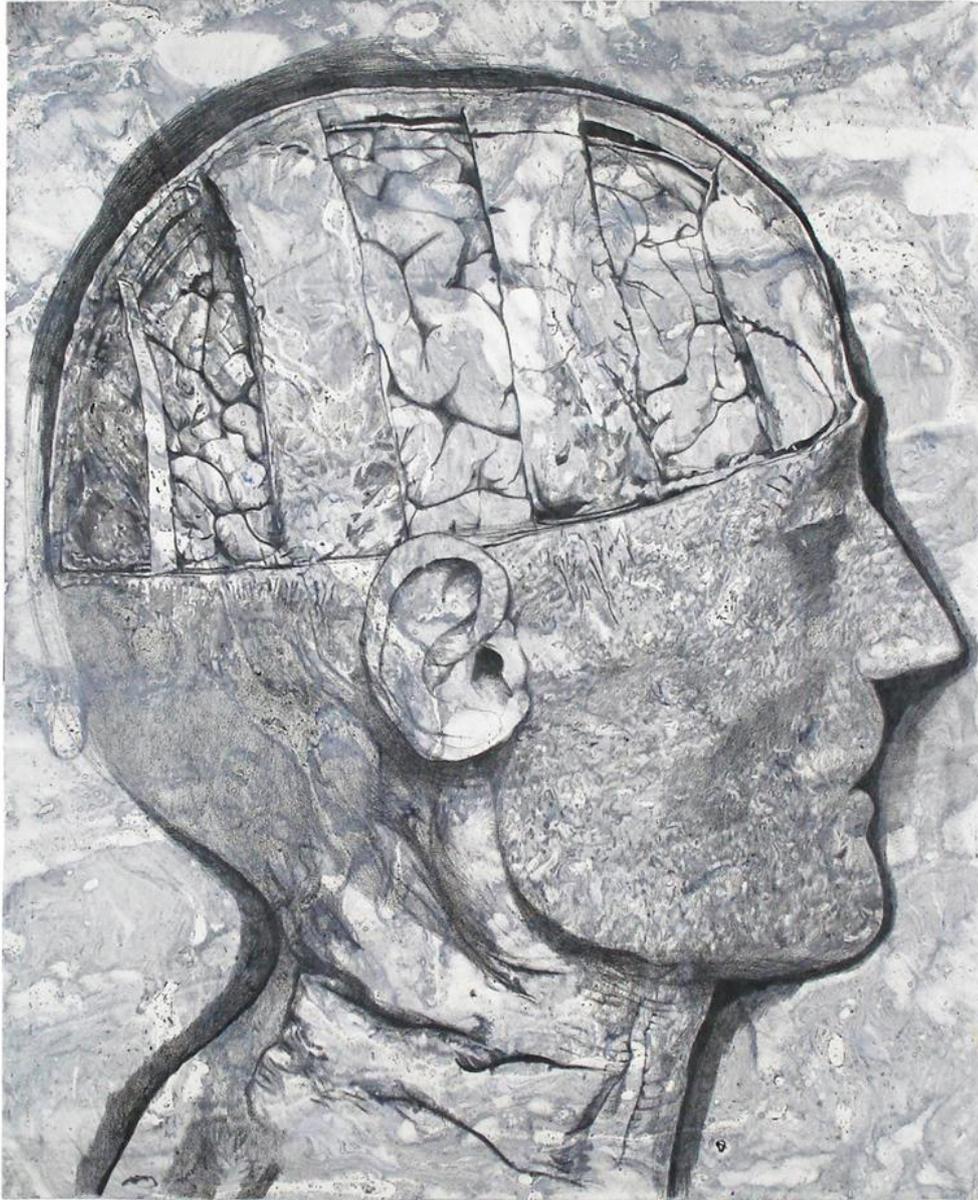


Figura 46 **Richard John**, *Sem título*, 2000

Grafite sobre papel marmorizado  
64,9 × 54 cm

Ao escrever o nome de tantas pessoas, tento compreender a complexidade da existência humana na terra. É um empreendimento exaustivo. No momento em que escrevo, a ideia é respeitar e levar em consideração cada um dos nomes, ou melhor, cada vida associada àquele nome. A cada letra escrita, procuro ter na memória a existência daquele ser, tento lembrar como o conheci, como nos relacionamos, como cada uma daquelas vidas vive ou viveu sua experiência aqui. São muitos nomes e a possibilidade de acrescentar ainda mais alguns é sempre apontada. Cada um tem seu lugar, cada um se acomoda ao lado de sua associação mais próxima. Formam-se hordas, grupos, verdadeiras comunidades. Por associação de memória, formaram-se, no papel grupos agregados em torno de um critério específico, afinal somos gregários: os ciclistas; os colegas de escola que há tempos não vejo; os artistas; os colegas de instituições de ensino onde trabalhei; grupos com quem compartilhei determinadas práticas espirituais no passado; amores, desafetos, conhecidos, vizinhos. Cada um tem sua existência ali representada. A grafia do nome e a sua disposição no papel cria um sistema gráfico que me ajuda a criar um equivalente visual, tal como o de Steinberg, a uma massa de pessoas-acontecimentos. São vistas como vidas dispostas, despidas na sua evocação mais simples, sem sobrenomes, que parecem agora formar outro corpo. Cada nome, uma célula. Cada grupo, um órgão, que se funde com outros órgãos, a criar pulsações e geografias. Os nomes inscritos testemunham uma existência. Vistos à distância, os nomes desaparecem numa textura orgânica. Somos muitos, mas apenas uma poeira sobre a terra.

O terreno da memória é pantanoso e incerto. No entanto, é ele quem cria minha autoimagem, minha consciência e, provavelmente, quem dita grande parte das minhas ações. Trata-se de uma zona de indeterminação, onde preciso lidar com o desconforto de minha falibilidade, onde a memória-consciência é o único fio que, de forma muito frágil, me liga com a realidade. Nitidamente, trata-se de uma limitação, pelo fato de nossa consciência estar condicionada por experiências e percepções de alguma forma consolidadas na memória. Nossa condição enquanto seres sencientes pode, por vezes, beirar o Kafkaniano: não sabemos do que não sabemos, não temos parâmetros que indiquem as circunstâncias de nossa inconsciência ou ignorância. Sob certo sentido, somos cegos e desorientados. Há uma limitação intrínseca à percepção e ao conhecimento humano, uma verdadeira prisão biológica, cognitiva ou metafísica, que faz com que percebamos as coisas tais como elas nos parecem, ou como imaginamos possível, mas nunca o imponderável nos

é acessível. Nossa concepção de realidade funciona como um véu, um obscurecimento, estamos presos ao nosso “túnel de realidade”. Como nos fala Robert Anton Wilson<sup>7</sup> em uma de suas palestras:

Bem antes da mecânica quântica, o filósofo alemão Husserl disse que toda percepção é um jogo de azar. Todo tipo de intolerância, todo tipo de racismo, sexismo, preconceito, toda ideologia dogmática que permite pessoas matarem outras pessoas com uma consciência limpa, todo culto idiota, toda superstição, religião escrita, toda forma de ignorância no mundo, é o resultado de não ter o entendimento de que nossas percepções são jogos. Nós acreditamos no que nós vemos e então acreditamos nas interpretações que fazemos disso, nós nem sequer sabemos que estamos interpretando a maior parte do tempo. Pensamos “isto é o real”. Isso é o que a filosofia chamou de realismo ingênuo. O que eu percebo é a realidade. E os filósofos refutaram o realismo ingênuo a cada século nos últimos 2.500 anos, começando com Buda e Platão, e ainda assim, a maioria das pessoas age baseada no realismo ingênuo. Agora a argumentação é, “Bem, talvez minhas percepções sejam imprecisas, mas tem um lugar onde existe precisão: os cientistas a possuem com seus instrumentos. E assim nós vamos descobrir o que é realmente real.” Mas a relatividade na mecânica quântica demonstrou claramente, que o que você descobre com os instrumentos é uma verdade somente em relação ao instrumento utilizado e ao local deste instrumento no espaço-tempo. Então não há uma posição estratégica de onde a realidade pode ser vista. Nós estamos todos olhando do ponto de vista de nossos próprios túneis de realidade. E quando nós começamos a nos dar conta que estamos todos olhando pelo ponto de vista de nossos túneis de realidade, nós descobrimos que é muito mais fácil entender de onde as outras pessoas veem. Aqueles que não tem o mesmo túnel de realidade que o nosso, não mais nos parecem ignorantes ou deliberadamente perversos ou mentirosos ou hipnotizados por alguma ideologia maluca. Eles só tem um túnel de realidade diferente, e todo túnel de realidade pode nos dizer algo interessante sobre o nosso mundo, se tivermos a vontade de escutar. Também conhecido como “realismo direto” ou “realismo de senso comum”.

---

<sup>7</sup> Robert Anton Wilson (1932–2007) Autor e livre pensador norte-americano. A palestra é parte do documentário *Maybe Logic, The lives and ideas of Robert Anton Wilson*, de 2003, dirigido por Lance Bauscher. Tradução minha. Disponível em: <<https://youtu.be/UVoMBSlu-Lw>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

A limitação perceptiva que condiciona nossos pensamentos e ações era uma preocupação do artista Otacílio Camilo,<sup>8</sup> com quem tive a feliz oportunidade conversar algumas vezes. Era meu amigo. O Ota, como era chamado por todos, tinha uma visão bastante idiossincrática da sociedade e do meio artístico. Dizia-se cego. E não só, vestia-se e comportava-se como tal. Havia, evidentemente, um componente performático em suas ações, mas, sobretudo, um afinada e ácida posição crítica. Não afeito a preocupações materiais, vivia, muitas vezes “de favor”, e passava por longos períodos sem dinheiro e sem comida.<sup>9</sup> Isso nunca lhe afetou o humor. Caminhava na rua como cego, de óculos escuros e bengala, quase um Chaplin, não fosse a cor de sua pele e a estatura elevada. O cego personificado por Ota era a posição radical de um artista incorrupto que devolvia à sociedade o olhar opaco da indiferença, mas que, por dentro, brincava como criança. Ota encarava, com certa distância, as movimentações sociais e as vaidades comuns ao meio artístico. Dizia-se um não artista. Parte de sua radicalidade estava neste voluntário afastamento de convenções sociais e artísticas. Sua intuição o levava a refutar tudo aquilo que não lhe parecia verdadeiro. Lembro-me de Ota como um grande exemplo pra mim.

Ao lembrar de um nome, o escrevo. A cada nome escrito, acumula-se o esforço em tentar lembrá-lo, junto com todos os nomes já escritos, para não repeti-lo. A cada momento, minha ação precisa se tornar presente, lembrada e vivida, para a continuidade de todo o processo. De certa forma, o ato criativo afirma e instaura, a si mesmo, na continuidade de um *looping* infinito e, ao mesmo tempo, sofre o risco constante de uma interrupção, a cada pequeno intervalo de seu ciclo. A memória precisa ser sustentada enquanto o “jogo” do trabalho está acontecendo. Está implícito no trabalho, portanto, uma espécie de Jogo de Memória, uma “brincadeira” entre o que eu lembro e acho que sei, e entre aquilo que não lembro e não sei que não sei. O véu da memória se abre e se fecha entre cada nome escrito e circundado, como se cada nome fosse uma unidade de memória que é lembrada-criada, inscrita e manipulada, num arranjo diagramático bidimensional, transcrita a um código material direto de papel e tinta.

A realidade, mediada pela recordação, torna-se um campo de negociação. Os nomes adquirem, a partir de certo momento, um caráter ficcional, uma vez que se torna impossível aferir valores de influência ou fundamentar verdades no campo escor-

---

<sup>8</sup> Otacílio Camilo (1959–1989) Artista porto-alegrense que trabalhou principalmente com xilogravuras de pequenas dimensões. A respeito de sua preferência por trabalhos pequenos dizia “o atelier é o meu colo”.

<sup>9</sup> Segundo depoimentos coletados por Izis Tamara Mineiro de Abreu e publicados em 2016 no seu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Artes Visuais, sob orientação de Ana Maria Albano Carvalho, sob o título *Otacílio Camilo (1959–1989): estética da rebeldia*.

regadio da memória e da imaginação. Abre-se, assim, um espaço para a invenção que, poeticamente, ou não, recria a realidade e a sua potencialidade. A hiperdeterminação do acontecido, o encontro com as entidades de referência, dá lugar às combinações de possibilidades inimaginadas. Dito de outra forma, os nomes são ficções, são conceitos ou modelos, que vagam por minha mente em marés de momentos-memória.

No arquivo do imaginário, tudo é potencial e possível, tudo o que lá habita existe infinitamente. Cada nome é um disparador potencial de influências ainda desconhecidas. Cada nome um universo em si mesmo. Nome e obra se misturam. O homem comum e a figura mitológica do artista se misturam. Jorge, o porteiro do prédio, mistura-se a Jorge Luis Borges, o escritor. Nessa massa indistinta de variantes e repetições, nos deslocamentos sobre a superfície, nas associações por contiguidade ou lembrança, reside potência. Trata-se de um jogo onde lembrança e esquecimento criam identidades ou fantasias, onde identificações cobrem uma miríade de facetas identitárias, de reflexos que compõem minha experiência e minha imagem. Eu sou você, seu nome é também o meu. Eu te reconheço

## 2.2 LISTAR

E como uma pessoa enfrenta o infinito?  
Como alguém tenta entender o incompreensível?  
Através de listas, através de catálogos, através de coleções em museus  
e através de enciclopédias e dicionários.

**Umberto Eco**

Muita coisa já estava decidida antes de você nascer.

**Jenny Holzer, *Truisms***

Michael Landy, durante um período de três anos, fez um meticuloso inventário de todos os seus pertences materiais (Figura 47). Num total de 7.227 itens, incluindo obras de arte, suas e também de colegas artistas, documentos pessoais, roupas, livros ou os mais simples artigos de papelaria, nada foi esquecido. Tudo o que estava sob sua guarda foi individualmente pesado e separado em dez categorias: obras de arte, vestuário, elétricos, mobiliário, cozinha, lazer, perecíveis, leitura, atelier e carro. Em duas semanas, todo esse material foi desmembrado e reduzido a resíduos granulares e pó. Dentro de uma recém fechada loja da C&A, abriu-se ao público um espetáculo de engenharia reversa como estratégia artística, que ataca diretamente dois princípios basilares da sociedade capitalista: os conceitos de produção e consumo. Ao invés de produzir e comprar novos produtos, uma linha de montagem industrial — com suas esteiras de rolagem, bacias de transporte e maquinário para corte e trituração — destruía o que, até então, eram objetos de desejo e consumo. A lógica produtivista e seus métodos de sistematização expostos por um quase perfeito reverso simétrico. Aquilo que era produto foi reduzido em unidade e valor. O material resultante, embora cobiçado por colecionadores, foi reciclado ou aterrado. Resta o inventário, uma espécie de memorial-documento a atestar e questionar juízos de valor: na mesma lista, coexistem obras de arte e objetos da mais absoluta banalidade cotidiana, obras do espírito e obras da indústria, memórias e afetos, utilidades domésticas e fetiches de consumo, as mais altas aspirações e as coisas mais insignificantes, esquecíveis ou desprezíveis. O que vale ser guardado? O que vale ser lembrado? E, acima de tudo, a principal questão que este trabalho parece trazer é: até que ponto minha identidade é formada/identificada pelas coisas que possuo?



Figura 47 **Michael Landy, Break Down, 2001**  
Performance realizada entre 10 e 24 de Fevereiro de 2001

O conceito criado por Michael Landy coloca o observador radicalmente em xeque. Ninguém é, ou foi, obrigado a fazer o mesmo com seus próprios pertences, mas o mérito do artista é conseguir fazer com que o espectador imagine-se naquela mesma situação. Alguns se perguntam: eu conseguiria permanecer são sem tudo o que tenho? O que Landy nos coloca é uma proposição existencial que nos impacta diretamente, antes mesmo de pensarmos nela como proposição artística. A arte torna-se uma questão secundária. Enquanto obra de arte, este tipo de interação faz com que o trabalho se torne altamente eficaz, uma vez que a reação é imediata e a fruição, guardada certa proporção, praticamente prescindem de qualquer conhecimento prévio da História da Arte ou da Arte Contemporânea. É um trabalho de concepção complexa, dado o fator inusitado, quase uma contramão histórica, mas de execução relativamente simples. Com alguma crítica, poderíamos dizer que, se ignorarmos o aspecto conceitual desta obra, listar ou quebrar pertences pessoais não requer nenhuma habilidade especial além de paciência, força física e meticulosidade destrutiva. Com algum cinismo, alguns diriam até que a execução por destruição poderia ser prazerosa, no que até posso concordar com ressalva, se ignorarmos também os fatores emocionais.

Insisto em minha descrição, pois este é um bom exemplo de um trabalho que utiliza na sua concretização o que chamo de *força bruta*. Nele, se misturam radicalidade e banalidade. A radicalidade do conceito contrasta com a, pelo menos aparente, bana-

lidade da execução. Há uma ideia de facilidade próxima às críticas feitas à Duchamp ou a qualquer candidato a acusações genéricas de impostura. Para alguns, pode haver alguma sensação de fraude ao chamar uma “sacada” de arte. Há, na presumida facilidade da ideia, o desconforto essencial ao questionamento que a obra traz.

Fora do campo da arte, entendo a força bruta como uma forma de obter resultados com pouca reflexão, fazendo uso de imposição física e uma forma particular de insistência. Seria algo como aprender a tocar violão “tentando”, com nenhum outro método, além de tocar e insistir. Na informática, a força bruta é a maneira mais conhecida de quebrar senhas e invadir sistemas (*hacking*). Ao testar todas as possibilidades combinatórias de uma senha, da mais simples à mais complexa, a senha correta é obtida por tentativa e erro. O resultado existe, mas não obrigatoriamente da forma mais eficaz, não há uma inteligência explícita ali.

Trago este conceito para a arte: no modernismo, alguns artistas criavam variações mínimas sobre um determinado exercício formal. Desse modo, obtinham algumas vantagens: 1. A insistência em determinada solução formal ou artística, ou seja, a repetitividade criativa poderia ser interpretada, ou mascarada como solidez de propósitos e consistência estilística. 2. Ser dono de um estilo, o que poderia ser visto como uma marca artística, uma espécie de logotipo ou assinatura, que atesta autoria e “pedigree”, muitas vezes era algo explorado por estratégias de mercado, como uma forma de valorizar “o produto” artístico — obras em específico e a produção em geral). 3. As variações, sendo mínimas, exigiam menos esforço criativo, o que facilitaria a produção de artigos em série. Dessa forma, junta-se o alto valor de um “trabalho de autoria”, atribuída e percebida qualidade, à lucratividade da produção em série (produção mecânica próxima da indústria). Durante um bom tempo, artistas e galerias aproveitaram-se desta “estratégia” produtiva, quase ao ponto do esgotamento. Ela, sem dúvida, persiste hoje, mas não sem alguma eventual suspeita.<sup>1</sup> A relação ambígua da vanguarda artística e o mercado da arte é uma questão complexa, porque envolve todo o sistema das artes: artistas, curadores, críticos, historiadores, público geral, colecionadores, leiloeiros, falsificadores, arte-educadores, professores, lavadores de dinheiro, etc. De alguma forma, todos sabem, “intuitivamente”, que o sistema deve ser mantido e que uma série de “exceções” devem ser abertas para que o colapso geral não aconteça. Ninguém pode se considerar como totalmente fora deste sistema, somente aqueles que jamais o frequentaram.

---

<sup>1</sup> A título de exemplo cito alguns nomes: os suspeitos óbvios de uma produção altamente repetitiva e comercializada seriam Romero Britto e Thomas Kinkade. Casos que resistem com certo questionamento: Beatriz Milhazes e Jeff Koons. Todos os demais artistas que mantêm maior ou menor grau com o mercado da arte poderiam entrar nesta lista, conforme o rigor do critério a ser utilizado.

Em meus trabalhos, utilizo a força bruta como um sistema, o que, de certa forma, me lembra das proposições de Sol LeWitt: criar um sistema que cria a arte. Nesta genial tentativa de criar um metaesquema para a criação artística, LeWitt faz uso de um preceito lógico, quase matemático, que lhe permite operar com certa distância e pouco envolvimento: seus *wall drawings* são antes de tudo instruções, operações abstratas que podem ser materializadas à distância, por qualquer um. As instruções de LeWitt para a execução de seus trabalhos cumprem uma função de eficiência e ordenação, eventuais acasos podem ser incluídos, mas a ordem é estritamente especificada. No meu caso, há um movimento contrário: eu mesmo executo os desenhos e os preceitos iniciais não obrigatoriamente me conduzem a uma obra com um final determinado. Não há, no sentido estrito, o planejamento de uma obra acabada. Não há o interesse nesse tipo de determinação. Não há qualquer preocupação com eficácia de resultados. Nesse sentido, ele é uma espécie de *antinavalha* de Occam, onde se exclui qualquer princípio de parcimônia, onde o exagero, a sobra e o resto são os meios para uma eficácia duvidosa, que não é a da certeza da obra, e sim a perenidade de sua dúvida. Comparado com LeWitt, o meu *sistema que cria a arte* parte deste princípio de ineficácia. O sistema é lançado, as ações emulam uma possibilidade, mas não há nenhuma garantia, pois não entendo a arte como um conceito *a priori*.

Se, na informática, a força bruta não é a forma mais inteligente de ação, ela continua a ser utilizada por ser ainda eficaz — a senha pode ser quebrada mesmo que demore algum tempo. Em meu trabalho essa eficácia é invertida, não há senha a ser quebrada ou trabalho a ser terminado, o tempo é indeterminado. Portanto não há relação para mensurar eficácia. As premissas simples são abandonadas por multiplicadas indeterminações, mais nomes podem ser introduzidos, o trabalho pode ser abandonado, continuado ou refeito. O resultado final do trabalho não foi determinado e, não só, foi deixado em aberto. O que permanece são movimentos de força bruta que expressam sua determinação inicial: a insistência, a continuidade, e também sua (relativa) possibilidade de erro. A ideia não é gerar a falha, mas fazer com que ela possa ser aceita, caso ocorra. A ideia não é criar a ineficácia ou fracasso do trabalho, mas abraçá-lo caso aconteça. Assim, os resultados são resultados, independente do que poderiam ser seus propósitos. Na minha produção, o ciclo intenção-resultado precisava ser quebrado.

Um exemplo é a ideia de persistir, mesmo numa situação de erro: ao fazer um desenho, cometo um erro — uma pressuposição, pois não há predeterminação de

resultados — , o erro é corrigido com tinta branca, outro erro é feito mais adiante e, assim, um sistema se forma. Em alguns de meus trabalhos, o simples fato de não terminá-los é parte desta insistência na falha que não é vista como tal. Muitas vezes, sinto a necessidade de que o trabalho não se torne um trabalho, ou se torne somente em parte. O que poderia ser visto como o abandono de um trabalho ainda não finalizado é, na prática, uma negação da estratégia modernista descrita acima, assim como uma negação do sistema artístico descrito logo depois. Esta torna-se uma estratégia minha que é essencialmente, assim como eu a entendo, uma forma de resistência.

Outro exemplo de *força bruta* é quando algo que não é um trabalho torna-se um *quase trabalho*. Como por exemplo, a bibliografia contida neste volume.<sup>2</sup> Num trabalho acadêmico, uma bibliografia “apurada” pode impressionar pelo fato de ter todos “os nomes certos” citados, ou por ser suficientemente extensa para causar algum assombro — alguns intelectuais se orgulham do número de volumes de sua biblioteca. Um requinte nesta arte seria citar as primeiras edições nos idiomas originais em que os livros foram escritos. Entre os bibliófilos, é sabido que a primeira edição de um livro é de maior valor, em alguns casos, valendo pequenas ou grandes fortunas. Pelo lado negativo a força bruta numa bibliografia seria algo entre pedantismo, recurso de autoridade — uma falácia — e exibicionismo narcísico. O lado positivo de uma bibliografia “em estado de força bruta” seria a afirmação de um roteiro, o apontar de âncoras que asseguram e balizam o trabalho, a indicação de um desenvolvimento futuro para outros pesquisadores e ao próprio autor. No meu caso, ou no caso da bibliografia que consta neste trabalho, temos um pouco dos dois aspectos, tendendo mais para o segundo. Considero a pesquisa bibliográfica como um trabalho em si, curiosamente constituída por etapas — verbos — mencionadas na constituição dos meus outros trabalhos: coleciono (compro) livros; escolho os que terão prioridade na leitura; copio trechos em citações (me aproprio de algumas ideias); retifico ou retrabalho as ideias apropriadas; vivo sua memória como algo vivo (lembrar do que foi lido se configura como uma amizade e diálogo interior); crio várias e enormes listas de bibliografias sugeridas; preencho espaços com anotação nos próprios livros (com efeito, algo questionável sob diferentes códigos de utilização de um livro); os abandono (deixo) entre outros livros, até que os tome novamente em mãos. Seria linear e redutivo achar que estas ações, por si só, resultariam num trabalho, executar ações numa sequência lógica não obrigatoriamente transforma estas ações ou seus equivalentes materiais em arte. No entanto, sob a própria lógica da força bruta, poderíamos considerar que sim. A força bruta aqui é,

---

<sup>2</sup> Considero um *quase trabalho* todo esforço que tenha uma intenção. Em geral considero-os como verdadeiros trabalhos de arte, só não os nomeio assim para evitar possíveis controvérsias e porque na maioria das vezes estes tem um caráter pessoal.

antes de tudo, um conceito artístico, que opera sobre um número muito grande de elementos e variáveis e as transforma (molda) em algo tangível. A biblioteca que formei especialmente para esta tese, onde comprei cerca de 600 livros, ao longo de quatro anos, é o indicador mais palpável da trajetória do meu pensamento, de minhas ações, buscas, dúvidas, intuições, desejos, identificações, pretensões. Ao idealizar o próprio processo de pesquisa e estudo para a tese, o dispêndio na pesquisa e compra destes livros, entre tempo, dinheiro e vontade investidos, fala do desejo em si, de uma busca que, provavelmente, ultrapassa o próprio escopo da tese e o tempo para terminá-la. Isso se torna uma certeza quando somamos a estes números a quantidade de livros eletrônicos: mais de 40.000 arquivos PDF, epub e outros foram baixados, guardados, classificados e renomeados. Um a um.

Comprar os livros que julguei necessários para o estudo que aqui apresento, esta tese, foi um trabalho de quase uma vida. Os livros passaram a ser uma forma de investir no andamento deste projeto, na exata medida em que eu consegui juntar mais alguma informação e mais algum dinheiro para uma nova aquisição. As compras em si foram um trabalho de força bruta, que adquiriram feições babilônicas e labirínticas. A compulsão pela pesquisa, pela compra e pelo acúmulo, tomou uma proporção que, de certa forma, tornou-se maior que a própria tese escrita e os trabalhos. Embora eu tenha feito uso de grande parte dos livros comprados, o ato da compra, como uma ação falaciosa, que me garantiria conhecimento, adquiriu uma literal reificação. O acúmulo de livros tornou-se uma tangível, e pesada, falácia de concretude deslocada<sup>3</sup>, um exemplo real da conhecida situação, em que se confunde o mapa pelo território. E, nesta operação de deslocamento, um quase trabalho.

Para mim, a formação desta nova biblioteca tornou-se a metonímia do curso de doutorado que lhe deu origem. A metáfora de um trabalho que precisava ser feito, mas que não parecia possível como uma ação direta. Comprar livros era como olhar para o desenvolvimento do trabalho de doutorado, tese e trabalhos práticos<sup>4</sup>, através do espelho da Medusa. Semelhante à forma com que Borges usa a ideia de biblioteca para falar do universo.

---

<sup>3</sup> Conceito criado por Alfred North Whitehead (1861–1947), filósofo e matemático britânico, e descrito no seu livro *Process and reality*, de 1929. Nele o autor descreve a tendência de percebermos conceitos abstratos como descrições precisas da realidade. No meu caso, realizei propositalmente esta falácia ao confundir a compra de livros com a aquisição de conhecimento.

<sup>4</sup> Cheguei a pensar na possibilidade de expor os livros como um trabalho. Seria talvez uma nova forma de ready-made. Optei por deixá-lo aqui, como possibilidade.

Para Borges, a biblioteca é uma metáfora do universo (2007, p. 69), a chamada Biblioteca Universal. Tudo nela é contido, pois, para ele, a ideia de biblioteca é a totalidade das coisas que existem e de todas as possibilidades presentes, passadas e futuras. Em *A Biblioteca de Babel* Borges descreve-a, formada por hexágonos, que se repetem, adornados por espelhos, que ilusoriamente duplicam e replicam a já imensurável presença dos livros, no que ele refere “preferir sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito”. Nessa biblioteca, “não há dois livros idênticos” e de todas as coadunações possíveis entre 25 caracteres, “tudo é dado a expressar”, “em todos os idiomas”:

Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia destes catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basíledes, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todos os livros, o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito. (BORGES, 2007, p. 73)

Mas, na ideia de tudo conter, também se descobre o problema de nada encontrar. Verdades e mentiras estão guardadas, lado a lado, multiplicadas e refletidas *ad infinitum*. A ordem suprema e infalível da biblioteca infinita, que contém todas as informações possíveis na forma de livros, é também a sua impossibilidade prática. É o caos e a inviabilidade prática na ordem infinita.

Quando se proclamou que a biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. [...]

A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis, pareceu quase intolerável. (Ibidem, p. 73–75)

No trabalho *Nomes Próprios*, a biblioteca acessada e construída é constituída por nomes. É como se cada nome fosse um índice de um fichário, que me remeteria ao

livro-pessoa real, que contém uma história particular, única. Livros humanos. Gosto de pensar na tremenda carga histórica que cada pessoa carrega, independente de sua idade. É a história de sua ancestralidade: pais, avós, tataravós, e assim por diante, que foram essenciais para que aquele indivíduo existisse.<sup>5</sup> Do ponto de vista biológico, há um histórico enorme de luta por sobrevivência em cada nome, em cada pessoa. De alguma forma, percebo que todos os ancestrais se fazem presentes naquele indivíduo, na forma física do gene, da fisionomia, ou num aspecto mais sutil, no seu carma.<sup>6</sup> Uma biblioteca genética, um repositório humano.

Inicialmente, a escrita dos nomes se dava na medida com que conseguia lembrá-los. Sem pressa, o ritmo do trabalho acontecia em sincronicidade com a memória. Se mais de um nome me vinha à mente, tentava guardá-lo para o momento seguinte, crio assim também um sentido de ordem. Quando os nomes traziam alguma associação, como grupo ou família, procurava colocá-los próximos. Cada nome escrito trazia uma reflexão sobre aquela pessoa, uma forma de meditação. Com o passar do tempo, o intervalo entre um nome e outro aumentava. As lembranças tornavam-se espaçadas e os intervalos maiores. Entre um nome e outro, já não havia memória, nem pensamentos. E assim, o trabalho se diluiu num estado meditativo. Se continuasse neste processo, é possível que levasse dias ou meses até o próximo nome, e assim, o poderia ter um final aberto. Isso me pareceu interessante. Conteí aproximadamente 3.500 nomes. Este foi o limite provisório de minha memória e da própria execução do trabalho.

Os nomes lembrados foram o ponto de inflexão para a lista. Se a escrita dos nomes aconteceu de uma forma orgânica com relação à memória, a lista propriamente dita migrou para o computador. Em várias planilhas eletrônicas, compilei diferentes listas de pessoas: todos os amigos do Facebook e outros aplicativos de mídias sociais; listas de artistas em sites especializados e Wikipédia; quatro árvores genealógicas, compiladas por minha mãe, compreendendo quase 5.000 pessoas e doze gerações; várias listas de e-mail e endereços, várias listas que eu mesmo já tinha realizado para uso pessoal e para minhas aulas. Pesquisei, também, livros que já continham listas, como o *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*<sup>7</sup> e o curioso Quem é quem em sociedade, uma espécie de catálogo da sociedade gaúcha

---

<sup>5</sup> Num cálculo simples, se cada indivíduo tem um pai e uma mãe (o que nem sempre é o caso, mas na maioria das vezes sim) em 11 gerações chega-se ao número de 2.048 pessoas.

<sup>6</sup> Algumas correntes espiritualistas assumem que o carma existe não só em relação as almas individualmente, mas também entrelaçado nas relações familiares.

<sup>7</sup> Livro de autoria de Décio Presser e Renato Rosa, principal edição que se propõe a ser um “catálogo geral” de artistas do Estado do Rio Grande do Sul.

no ano de 1977. Esta inclusão de listas externas à lista inicial procurou expandir a experiência do trabalho, indo do particular ao geral. Para tanto, ela seguiu a lógica da força bruta: a ideia foi a de levantar uma grande quantidade de dados, nomes, que viriam a compor um efeito de preenchimento do trabalho. A memória era agora automatizada, e esta era uma forma de adquirir densidade. O uso no computador se tornou necessário para compilar aproximados 50.000 nomes. Na planilha, foram utilizados recursos de *script* para retirar nomes repetidos, mesclar listas, limpar dados não utilizados: números de telefone, emails, datas, etc., separar nomes de sobrenomes e uniformizar formatações. Uma vez dada como temporariamente completa a lista, novamente foi utilizado um processo de força bruta para execução do trabalho escrito: a lista foi, as poucos, transcrita para a o papel.

Desta forma, os nomes passaram a acumular-se de forma mais rápida e algumas estratégias de distribuição foram adotadas. A origem das listas foi mantida como uma forma de taxonomia. Desta forma, os nomes provenientes de uma determinada lista mantiveram-se próximos, na maioria dos casos. Assim, os artistas gaúchos que estavam no Dicionário, não na minha lista inicial, formam uma massa de artistas gaúchos. Há também a massa de socialites dos anos 70, um grupo de ciclistas que são meus amigos no *Strava*<sup>8</sup>, um grupo de ex-colegas e assim por diante. Na medida em que os espaços são ocupados os grupos se misturam e interpenetram, gerando, por fim, uma massa indistinta, mas com algumas texturas que denunciam origens diferentes.

A mistura de diferentes nomes, diferentes grupos e diferentes origens, é quase uma visão em miniatura do tecido social. Eventuais diferenças de grafia, devido ao ângulo do meu braço, posição do trabalho, disposição e equilíbrio físico do momento em que trabalhava, todos são fatores que criam variações na escrita e a textura formada. O trabalho tem um aspecto orgânico, como são as relações e movimentos sociais. Erros são feitos e incorporados, alguns “remendos” são realizados com guache branco, algumas escritas são tortas ou diagonais, algumas maiores que as outras. É um trabalho permeado de irregularidades, embora eu tenha procurado manter um “padrão” constante na sua execução.

---

<sup>8</sup> *Strava* é um aplicativo de geolocalização e mídia social para esportistas, utilizado principalmente por corredores e ciclistas ([www.strava.com](http://www.strava.com)).

Como um aficionado em listas, naturalmente me vi tentado a fazer uma lista de minhas listas preferidas e explicitar, aqui, minha torre de babel. Minha ideia é a de que também aqui, na construção deste texto, eu possa incluir a força bruta. Criar, então, uma lista de listas na esperança, certamente vã, mas fiel ao conceito, de que o que segue possa ser visto como uma exegese válida. Crio aqui um espaço confessional e emotivo das minhas afinidades eletivas, de meu passado, de minhas influências. Estas são tantas que só poderiam estar na forma de listas, estas sempre incompletas. Entre obras artísticas e poéticas, filmes, artigos e até mesmo obras importantes da Filosofia, minha lista contém somente itens que me marcaram, dos quais reconheço uma forte influência. Em nenhuma ordem particular, listo:

Peter Fischli (1952) e David Weiss (1946–2012), *How to work better*, 1991; Robert Storr (1949), *Axiomas*, 19xx. Alejandro Jodorowsky (1929), *Los 83 mandamientos de Alejandro Jodorowsky*, 2012; Bhagwan Sree Rajneesh, Osho, (1931–1990), *Books I have Loved*, 1985; Corita Kent (1918–1986), *Some rules for students and teachers*, c. 1967, lista algumas vezes atribuída a John Cage; Sol LeWitt (1928–2007), *Sentences on Conceptual Art*, 1969, e carta escrita para Eva Hesse, 1965; Allan Kaprow (1927–2006), *Como fazer um happening, Untitled Guidelines for Happenings*, 1966; Peter Greenaway (1942), o já citado *100 objetos para representar o mundo*, 1992 e filmes como *Drawing by numbers*, 1988 e *Prospero's Books*, 1991; Richard Serra (1938), *Verb List*, 1962–68; André Breton (1896–1966), *3 Manifestos Surrealistas*, 1924–29; Ludwig Wittgenstein (1929–1951), *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921 e *Investigações Filosóficas*, 1953; William Blake (1757–1827), *Proverbs from hell*, do livro *The marriage of heaven and hell*, 1790–1793; Krzysztof Kieślowski (1941–1996), *Dekalog*, 1988; Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), *7 pecados capitais*, 1500; The Wire Magazine, *100 records that set the world on fire (while no one was listening)*, issue 175, september 1998 e *The 100 most important records ever made*, issue 100, June 1992; Francisco Goya (1746–1828), *Los desastres de la guerra*, 1810–15; Ad Reinhardt (1913–1967), *12 rules for a new academy*, 1953; Jenny Holzer (1950), *Truisms*, 1977–79; René Magritte (1898–1967), *Imagem e palavra*, 19xx; várias listas de melhores discos da revista online Pitchfork ([pitchfork.com](http://pitchfork.com)), do site RYM ([rateyourmusic.com](http://rateyourmusic.com)), e Allmusic ([www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)), entre outros; os aforismos de Andy Warhol (1928–1987) e os temas tratados no livro *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)*, 1975; Brian Eno (1948), *Oblique Strategies – over one hundred worthwhile dilemmas*, 1975; Alex Osborn (1888–1966), *Imaginação aplicada*, 1957; Walter Benjamin (1892–1940), lista de todos os livros que leu desde

que tinha 18 anos de idade<sup>9</sup>; o *Manto de apresentação* e outras obra de Arthur Bispo do Rosário, (1909–1989); Michael Landy (1963), *Breakdown*, 2001; Steven Stapleton (1957) e outros, *The Nurse with wound list*, 1979.

Lembro também uma pequena sub-coleção de livros que tenho, que são essencialmente listas de outros livros (ou discos, artistas, filmes) e um apanhado de indicações, uma coleção dentro de outras coleções: *100 Obras primas da pintura*; *501 grandes escritores*; *501 greatest artists*; *1001 discos para ouvir antes de morrer*; *1001 ideias que mudaram nossa forma de pensar*; *1001 dias que abalaram o mundo*; *1001 movies you must see before you die*; *100 books to change your life*; *100 films to change your life*; *The Pitchfork 500*; *Mojo 1000*; *1000 songs to change your life*; *100 discos que você precisa ter ... para não passar vergonha*; *1000 recordings to hear before you die – a listener’s life list*; *Guia de leitura 100 autores que você precisa ler*; *101 filmes tesouros perdidos, uma seleção dos melhores filmes que você (provavelmente) nunca viu*; *The best music you’ve never heard – Musical adventures off the beaten track*; *The Rock Snob’s Dictionary – An essential lexicon of Rockological knowledge*; *Spin Alternative Record Guide – The essential artists and albums of punk, new wave, indie rock, and hip hop*; *Top 100 Álbuns de sucesso dos anos 60*; *Rolling Stone 500 maiores músicas de todos os tempos*; *Rolling Stone The 500 greatest albums of all time*; *Os 100 livros que mais influenciaram a humanidade*; *Jazz covers from the 1940–1990s* e mais alguns.

Preciso aqui, ainda, abrir espaço para algo mais confessional: a lista de objetos que coleciono. Cada uma destas coleções contém sua própria lista de itens, organizados em planilhas Excell, ou em inúmeras listas manuscritas, compiladas ao longo de vários anos. São eles: livros clássicos da literatura psicodélica dos anos 60 e 70 (Timothy Leary, Carlos Castaneda, Alan Watts, Robert Anton Wilson, Terence McKenna, John C. Lilly, Ralph Metzner, Aldous Huxley, Nik Douglas, Penny Slinger, Cliff McReynolds); livros sobre espiritualidade e esoterismo (Bhagwan Shree Rajneesh, Jiddu Krishnamurti, G. I. Gurdijeff, P. D. Ouspensky, Aleister Crowley, Helena Blavatsky, Eckhart Tolle, Gangaji); Discos (clássicos dos anos 60, 70 e 80, Jazz, Krautrock, progressivo, música do mundo, música para meditação, uma série de bandas obscuras dos anos 80–90); álbuns de figurinhas dos anos 60 a 80, baralhos de Tarot; carrinhos Matchbox dos anos 50 até final dos 70; enciclopédias (Tesouros da Juventude, Enciclopédia Britânica, Enciclopédia Disney, entre outras); filmes de fantasia dos anos 60 e distópicos dos anos 70, ilustrações originais de livros infantis, quadinhos antigos (Mad, Heavy Metal Magazine, Robert Crumb, entre outros). Cada objeto

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.openculture.com/2016/05/walter-benjamin-jots-in-his-notebook-every-book-hes-read-since-he-was-18.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

coleccionado é um universo em si mesmo, e também parte importante de minha identidade. Cada um destes objetos é também a fonte potencial de um trabalho.

Assim como a disposição incontrolada de informações pode transformar-se numa deformidade sem sentido, o uso perverso do conhecimento pode fazer aflorar a pior das tiranias. Na sua pior forma, citar referências e nomes torna-se uma forma dissimulada e extremamente tóxica de imposição e preconceito social. Demonstrações gratuitas de conhecimento e cultura só servem ao ego dos exibicionistas e daqueles que, em seu íntimo, perderam propósito. Cultura e conhecimento são ferramentas que necessitam humanidade. Quando mal utilizadas, equivalem à ignorância, pois em sua auto-suficiência, esquecem-se do diálogo. Na vida prosaica, o conhecimento, muitas vezes, é confundido com a capacidade de lembrar nomes e datas. Citar nomes e datas é assumido como indicativo de conhecimento e sabedoria. *Dropping names* é uma expressão coloquial, que refere o indivíduo que menciona o nome de pessoas famosas e importantes, via de regra, como artifício de elevar status e autoridade, perante seus interlocutores. Dentro do campo da arte e, em especial, na utilização deste termo, Pablo Helguera (2007, 18, tradução minha) observa como alguns curadores<sup>10</sup> “podem referir-se de forma convincente à artistas famosos utilizando seus primeiros nomes (i.e. ‘Matthew’, ‘Cindy’, ‘Jeff’) com a intenção de sugerir proximidade”.<sup>11</sup> Citar nomes, mesmo com o pretexto de simples informação, é forma de ganhar e exercer poder e distinção social. No campo da arte, mas também no campo acadêmico, nomes “certos” são chaves de poder, nomes errados podem ser “gafes” que levam ao ostracismo. A posição de conhecedor estabelece para si o exercício da autoridade. O conhecimento, quando proferido de tal posto, assume a urgência enunciativa de uma verdade superior — uma forma semi-consciente e tácita, não-declarada, de dominação cultural e social. Situações como esta tornam o conhecimento, enquanto fenômeno significativo e vivo, um ideal libertário, suplantado por simulação e arrogância. O conhecimento, real ou percebido, é uma poderosa arma retórica num campo de batalha sócio-cultural de visibilidade incerta: as mais nobres causas declaradas sofrem disputas subterâneas nem sempre esteticamente agradáveis ou eticamente aceitáveis. Na arte, o jogo social é uma coreografia de dissimulações (Figura 48).

---

<sup>10</sup> Pode-se acrescentar: artistas, professores, críticos, historiadores, estudantes, entre outros.

<sup>11</sup> O livro de Helguera, *Manual of Contemporary Art Style: the essential guide for artists, curators, and critics*, é uma crítica veemente, ácida e humorada do sistema das artes, apresentado no formato de um trivial “manual de etiqueta”.

**Ideal Social Choreography  
for an Artist at an Opening**

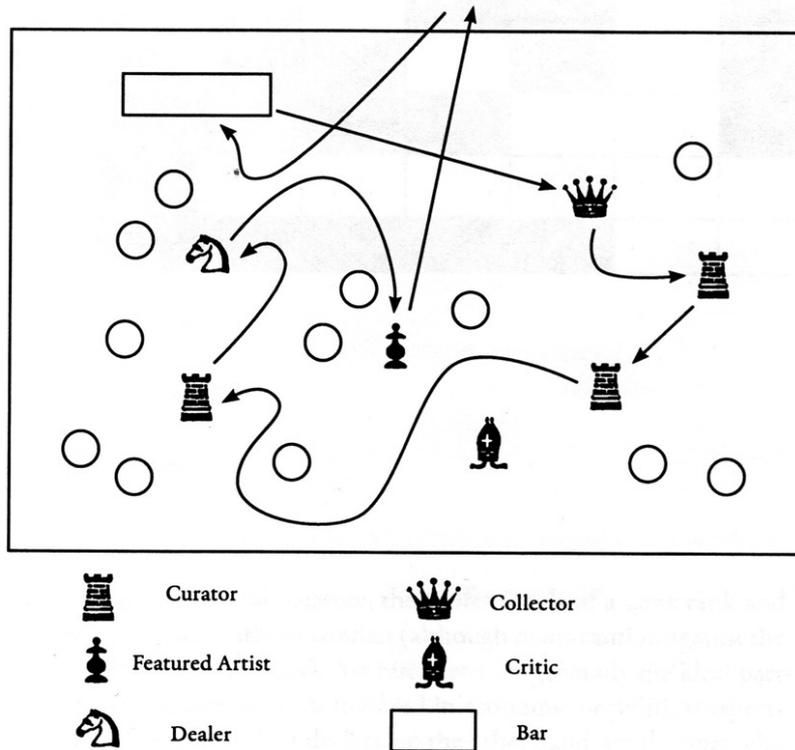


Figura 48 **Pablo Helguera**, *Ideal Social Choreography for an Artist at an Opening*  
Ilustração da página 52 do livro *Manual of contemporary art style: the essential guide for artists, curators, and critics*

Em minha listagem de nomes, consta o prenome de todos os artistas considerados importantes, em diferentes círculos sociais. Para o âmbito local, utilizei o *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*, para representar o Brasil uma série de listas encontradas na internet, incluindo a *Enciclopédia Itaú Cultural*. Para dar conta do mundo todo, mais uma série de listas em sites especializados, livros e catálogos. O caráter completista destas obras não deixa de transparecer certa utopia de harmonia social e conhecimento irrestrito. Para o meu trabalho, para não criar injustiças e não deixar dúvidas, o *dropping names* é tão massivo quanto possível.

Entre os trabalhos que realizei no passado, vários fazem o uso do ato de listar, o que, de certa forma, qualifica esta ação como um forte conceito operacional dentro de minha produção. Em 1990, por exemplo, realizei uma lista de adjetivos utilizados especificamente para adjetivizações de pinturas. Sob o título *Adjetivos Pictóricos*, essa lista pretendia mapear o jargão utilizado por pintores na época,

em geral, de uma forma carinhosa ou jocosa, e também os termos derogatórios utilizados por críticos e desgostosos da arte. Meu então professor Renato Heuser,<sup>12</sup> por exemplo, chamava minha pintura de “Lambida”. Este termo utilizado, assim o compreendi, era ao mesmo tempo uma crítica, um termo “técnico” e uma enviesada brincadeira. Esses três sentidos (e quem sabe algum outro) se amalgamaram no Adjetivo Pictórico “Pintura-Lambida”. Quando unidos por um hífen ao substantivo Pintura, formam o que denominei “tautologias pictóricas binomiais” i.e. Pintura-Maniqueista, Pintura-Ilustrativa, etc. A lista cresceu rapidamente, dando lugar também à imaginação, à formas de pinturas possíveis. Nesta lista, havia implícita a ideia de que a pintura, por si, “não se bastava”, no sentido que ela precisaria sempre de um qualificador que lhe traria determinado status ou condição. Poderia haver uma Pintura-Vanguardista ou uma Pintura-Tradicional, uma Pintura-Boa ou uma Pintura-Ruim, mas nunca uma Pintura-Pintura. Os adjetivos pictóricos eram, de forma paradoxal, uma crítica aos excessos classificatórios sobre a excessivamente criticada Pintura, e as classificações em geral: a pintura, para o pintor, é o mundo todo.<sup>13</sup>

Outro trabalho que utiliza a ideia de lista e, desta vez, também a ideia de nome, é a montagem digital *Jesus Search* (Figura 49), de 1998, originalmente criada para o livro de intervenções artísticas intitulado *Premonitor*,<sup>14</sup> idealizado e organizado por Katia Prates e Mário Ramiro. Nele criei uma grade de retratos 3 × 4, com os resultados da procura pela palavra Jesus no *Google Images*.<sup>15</sup> Abaixo da imagem, o título do arquivo original das respectivas imagens. A busca por Jesus, baseada na palavra, trouxe resultados diversos e inesperados, como um desdobramento entre nome e figura. A diversidade de imagens e a possibilidade de identificar a imagem de Jesus em cada uma delas me fizeram lembrar a campanha da fraternidade de 1995, cujo lema era: *Eras tu Senhor?* A campanha dava a entender que todos “que batiam a sua porta” poderiam ser Jesus, talvez disfarçado como mendigo ou criança. Portanto, todas as pessoas mereceriam caridade e acolhimento.

---

<sup>12</sup> Renato Heuser foi meu professor no Instituto de Artes da UFRGS em várias disciplinas relacionadas à pintura.

<sup>13</sup> A lista completa dos *Adjetivos Pictóricos* encontra-se no **Anexo 4**.

<sup>14</sup> *Premonitor* foi um projeto de “arte específica para livro” criado por Katia Prates e Mário Ramiro. Participaram do projeto 20 artistas, na sua maioria gaúchos. Uma edição limitada foi impressa em 2003.

<sup>15</sup> *Google Images* é um buscador de imagens do Google.



Figura 49 **Richard John, *Jesus Search*, 1998 (detalhe)**

Imagem digital impressa em livro

Poder-se-ia dizer que este trabalho é uma lista de homônimos referenciada por seus retratos, onde o que os diferencia, fundamentalmente, fora algumas variações no título, são as imagens.

Os resultados automatizados de ferramentas de pesquisa como o Google nos dão uma ilusória percepção de ordem na aterradora avalanche de informações que são criadas diariamente. Se a cultura torna-se incompreensível porque o monstro da informação foi solto e, se como diz Umberto Eco, nossa forma de enfrentar o infinito é através de listas e catálogos, então nossas listas e catálogos deverão retornar ao manual e ao humano. A lista autômata é apenas a força bruta sem propósito, que se soma às outras formas de informação excessiva. O uso de informação sem conhecimento equivale ao risco hediondo da desumanização mecânica, é a antinomia da arte e a nossa forma mais próxima do apocalipse.

## 2.3 PREENCHER

A eternidade anda apaixonada pelas produções do tempo.

**William Blake**, *Provérbios do Inferno*

O que devemos usar para preencher os espaços vazios, onde ondas de fome rugem?

Devemos atravessar um mar de rostos, em busca de mais e mais aplausos?

**Pink Floyd**, *What shall we do now?*

Meu avô paterno, João John, tinha como profissão o que se chamava prático licenciado dentista e protético. Trabalhou a vida toda até pouco antes de morrer, aos 98 anos. O trabalho era, *com toda certeza*, um de seus valores mais importantes, um princípio ético que lhe permitiu criar seus 11 filhos dentro de hábitos centrados na família e na religião católica. Seu consultório era localizado em sua própria casa, quase ao lado de seu quarto. A igreja, que frequentava *todos os dias*, logo em frente, do outro lado da rua. Com grande simplicidade, as ligações entre casa-trabalho-família-igreja pareciam uma composição natural, que existia desde o começo dos tempos, uma parte da história do mundo como eu o conhecia. Devo ao meu avô minha reflexão sobre a ética do trabalho, percebo isto como uma herança formada por sua imagem.

Canhoto, fora forçado na escola a utilizar a sua mão direita. Como resultado, meu avô tornou-se ambidestro, o que era útil na sua profissão de dentista, pois podia acessar o objeto de seu trabalho, a cárie, o canal, o ciso, por ângulos inusitados, facilitando tanto a sua vida como a de seus pacientes. Quando produzia próteses dentárias, muitas vezes esculpia os dentes primeiro em cera, depois transferidos para resina ou ouro. As próteses eram como micro-esculturas, pois envolviam todo o processo de modelagem, moldagem e fundição com cera perdida. Econômico, meu avô fazia uso de suas habilidades para além de sua profissão: construía ferramentas, interruptores elétricos e peças de relógio, conforme surgisse necessidade. Sua oficina era um laboratório odontológico, uma oficina de próteses dentárias e, também, um atelier de diversificados trabalhos manuais, que minhas fantasias de infância faziam lembrar as maravilhas do Professor Pardal.

Mas havia algo singular nestas suas invencionices de Geppetto: ao consertar os objetos quebrados da casa, as partes faltantes eram substituídas com a resina utilizada para criar dentaduras. Moldável e resistente, esta é uma resina acrílica com característica cor rosa, que na prótese cumpriria a função de simular a aparência da gengiva humana. A maleabilidade do material e a cor-mucosa conferiam um insólito aspecto orgânico, que permeava o uso e a aparência de vários objetos do cotidiano. Os cabos das facas de churrasco ou da bengala, por exemplo, eram remendados com essa resina-gengiva. A maçaneta da porta ou um pé do televisor, a haste de um óculos, todos estes objetos continham alguma quebra ou defeito, mas também uma solução protética. A mesa de trabalho, cujo tampo era uma grossa tábua de madeira maciça — cheia de ranhuras e acidentes, uma textura criada por anos de trabalhos manuais variados — também tinha algumas de suas reentrâncias e veios preenchidos com esta resina, quase como vísceras expostas. Os objetos adquiriam características humanas com suas próteses cor de rosa, e estes remendos, parecidos com órgãos de tecido biológico aparente.

A particularidade de uma vida misturada ao trabalho e as respostas circunstanciais a problemas cotidianos constituem um campo de experimentação na arte, cujo horizonte está em constante deslocamento. Em meu trabalho, fazer uso da porosidade arte-vida foi mais do que uma estratégia, foi, efetivamente, uma necessidade. O trabalho assalariado e o trabalho artístico deveriam convergir num acordo de sobrevivência mútua, que exigiria revisões constantes das fronteiras entre os propósitos que lhes são próprios, mas que ainda estão em jogo e os princípios irreduzíveis que lhes fundamentam, uma dança entre referência e mobilidade. Dadas as exigências majoritariamente antagônicas do “mundo do trabalho” e do “mundo da arte”, coloca-se o desafio da transposição de experiências e entendimento, mesmo quando a conclusão indica a permanência do irreconciliável. As diferenças são tão evidentes e perturbadoras como as próteses cor de rosa criadas por meu avô.

Em meu trabalho *O Trabalho do Trabalho* (Figuras 50 a 55, páginas 129 a 134), o trabalho de anotar o máximo de informações durante as aulas é “neutralizado” pela segunda escritura do trabalho. O trabalho anula o trabalho, o trabalho cria o trabalho. Há certa recusa simbólica do conhecimento *a priori* em favor da prática e da experiência. Ao repetir a palavra TRABALHO, encontro um recurso para anulá-lo, uma forma de anestesia por saturação ou saciedade semântica. O trabalho torna-se tolerável, não por deixar de existir, mas porque se tornou parte de um *continuum*, e, assim, uma atividade não sensível. O tédio do trabalho maçante une-se à pretensão do trabalho de arte, e na repetição incessante, ambos são obliterados. Isto é possível somente sob a égide da indiferenciação — a mesma que tenta abandonar os nomes e ignorar anotações. Se tudo é igual não há nada mais a ser feito: “É tudo trabalho”. Ritmo e textura criam um campo onde os sentidos da palavra se anulam e neutralizam. Como reflete Maurice Blanchot (2010, p. 90):

[...] A repetição apaga o dizer e o desmistifica. É esse o sentido da reflexão de Marx sobre os acontecimentos trágicos que se repetem como farsa; mas se a farsa por sua vez se repete? se aquilo que ocorreu sempre retorna, e outra vez, e outra? se aquilo que foi dito uma vez não só cessa de ser dito, como recomeça sempre, e não apenas recomeça, mas impõe-nos a ideia de que isso na verdade jamais começou, tendo desde o começo começado por recomeçar, destruindo desse modo o mito do inicial ou do original (ao qual continuamos irrefletidamente submetidos) e ligando a fala ao movimento neutro daquilo que não tem começo nem fim, o incessante, o interminável?

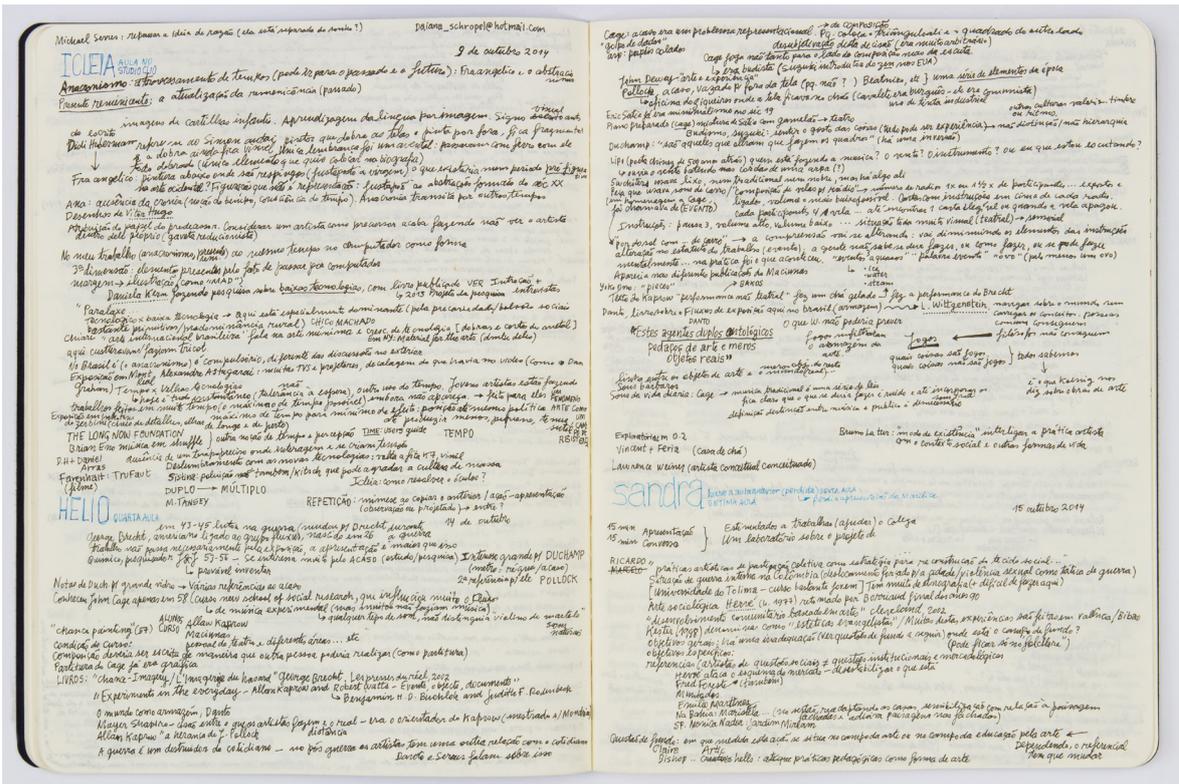


Figura 50 Richard John, O trabalho do trabalho, 2004–2018  
Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 38 cm (aberto)

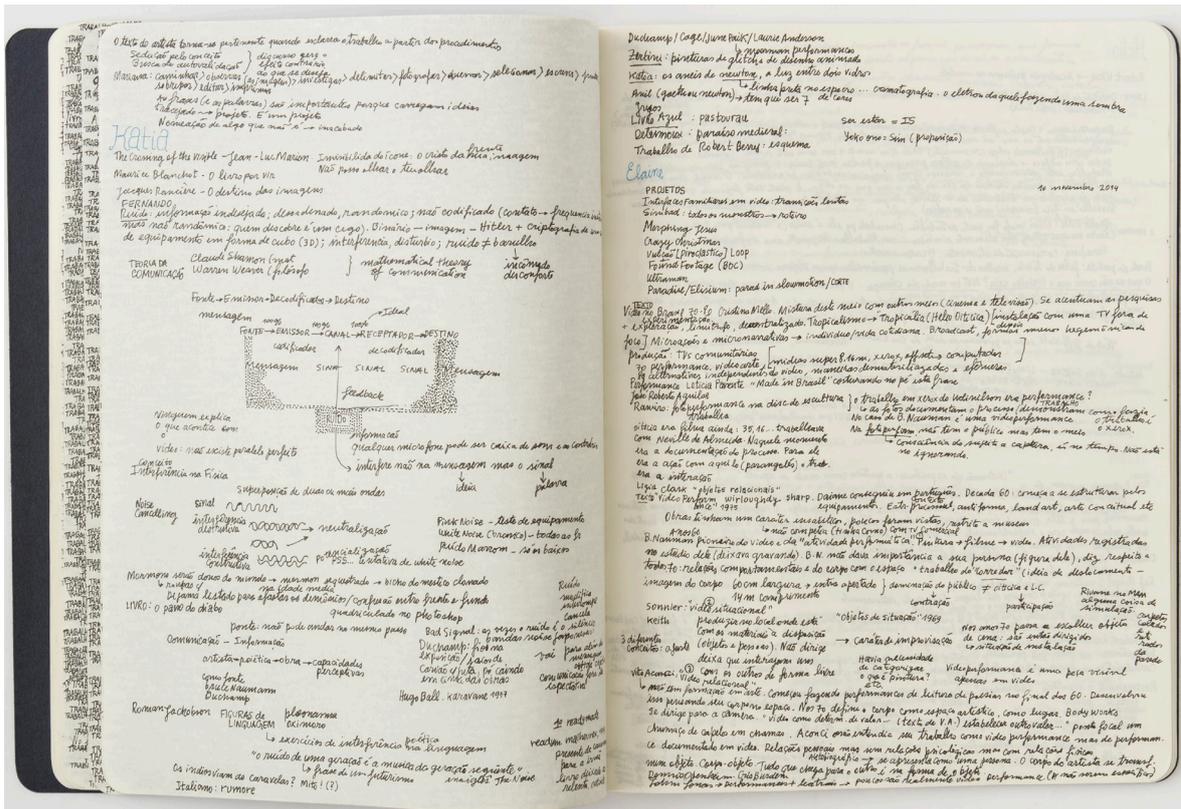


Figura 51 Richard John, O trabalho do trabalho, 2004–2018

Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 38 cm (aberto)

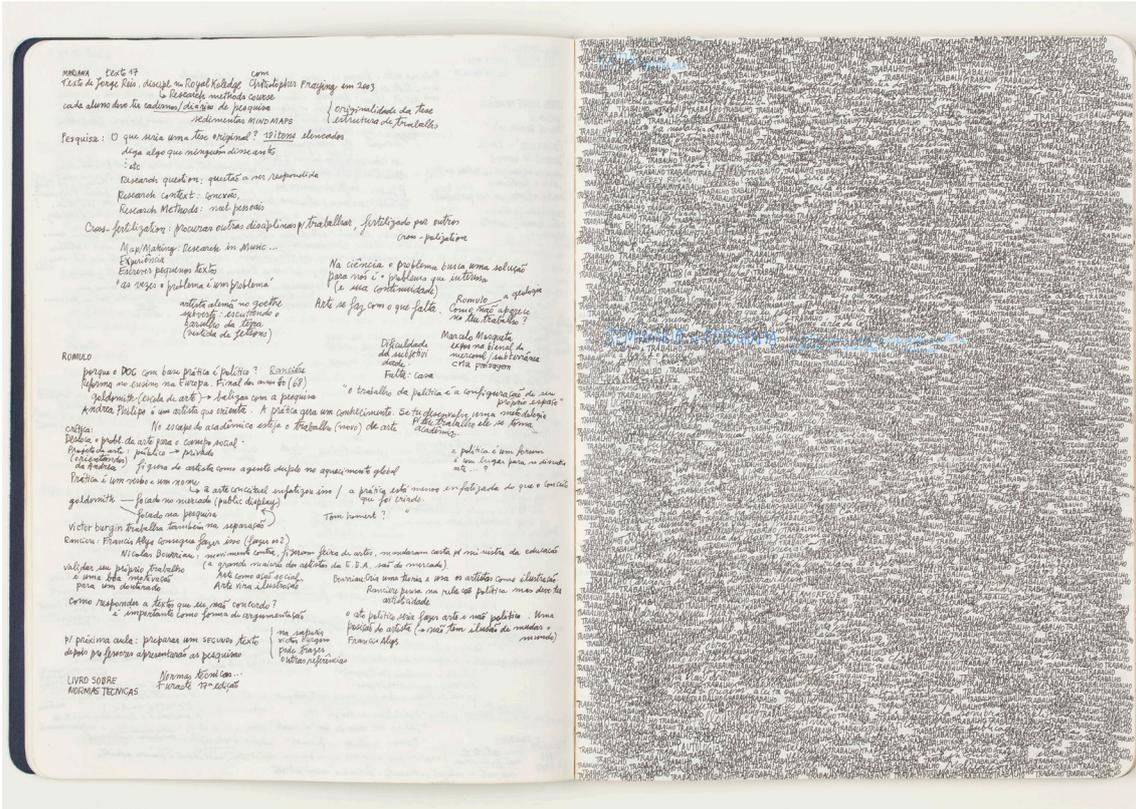


Figura 52 **Richard John**, *O trabalho do trabalho*, 2004–2018

Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 38 cm (aberto)



Figura 53 **Richard John**, *O trabalho do trabalho*, 2004–2018

Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 38 cm (aberto)

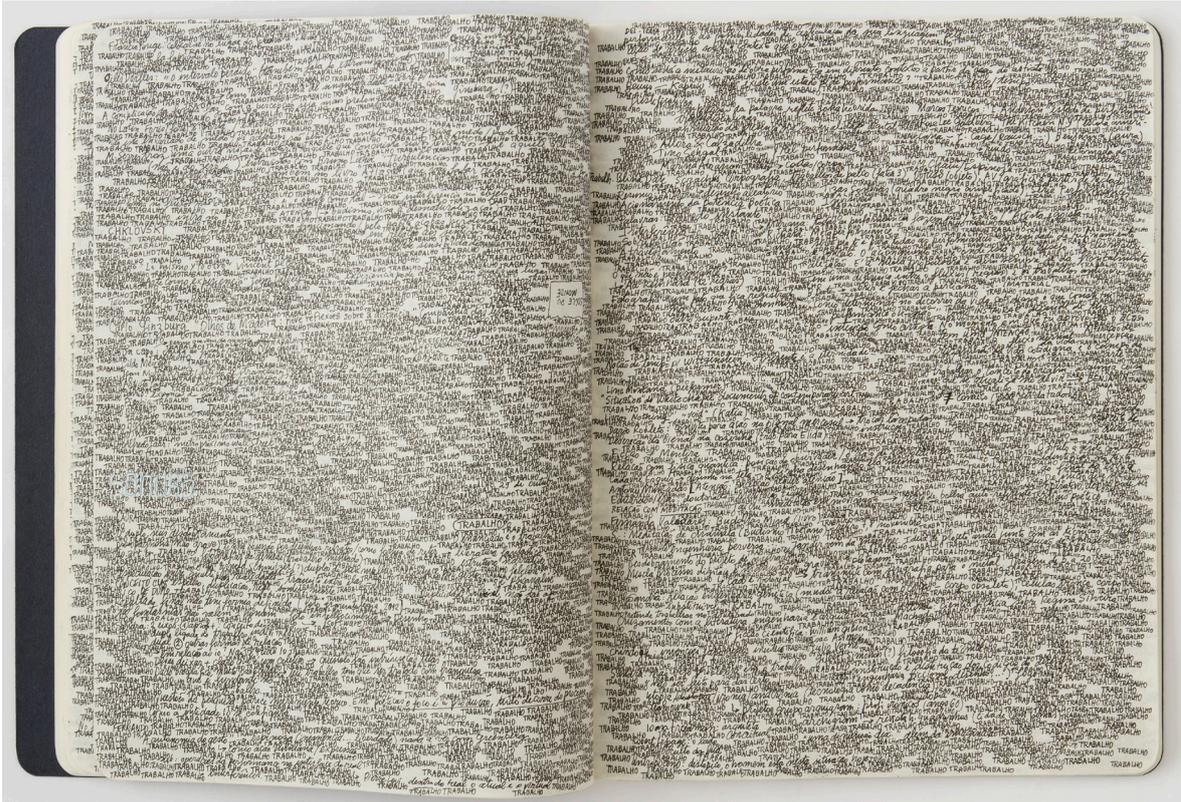


Figura 54 **Richard John**, *O trabalho do trabalho*, 2004–2018  
Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 38 cm (aberto)

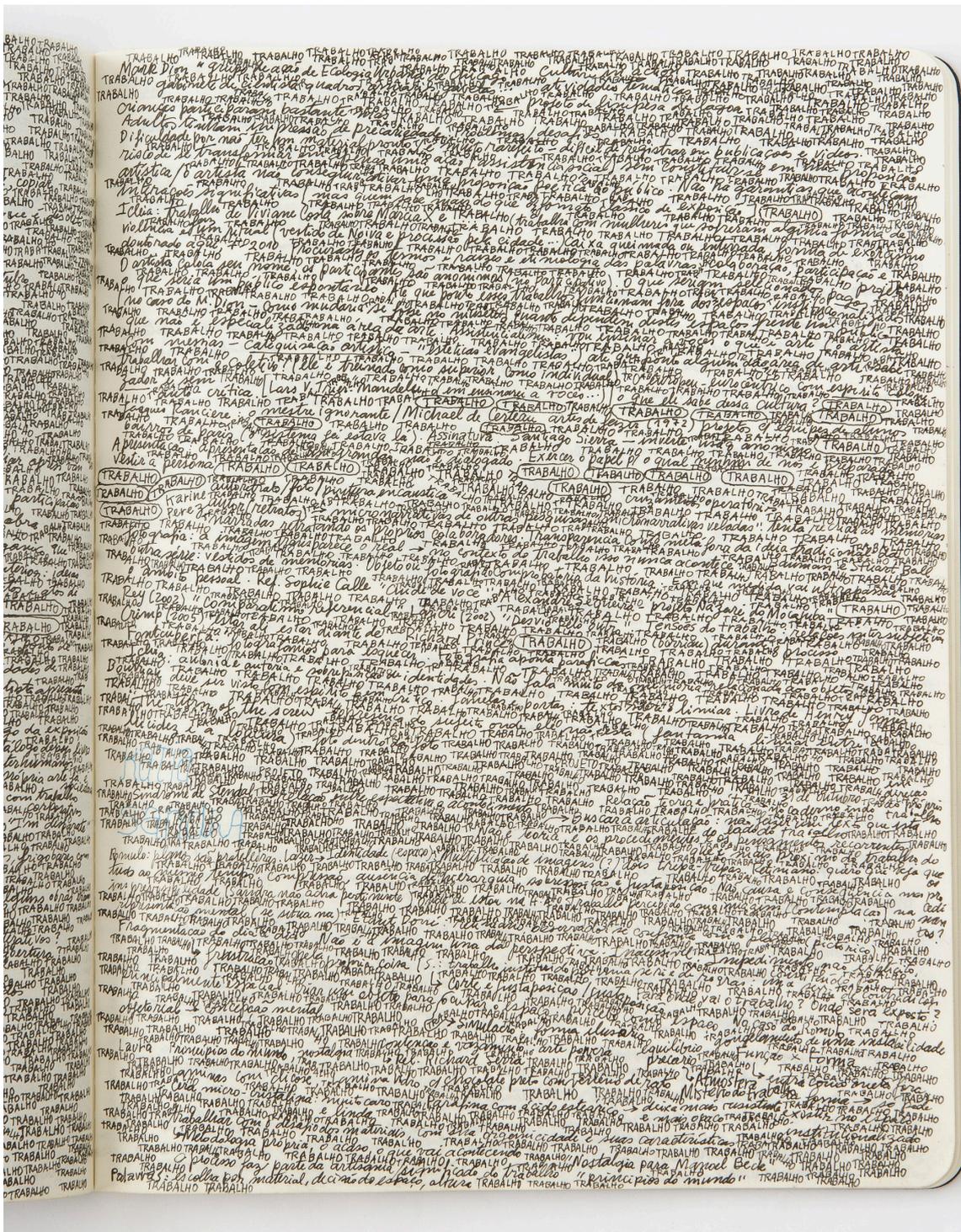


Figura 55 Richard John, O trabalho do trabalho, 2004–2018 (detalhe)

Caneta hidrográfica permanente sobre caderno  
25 x 19 cm (folha)

Em meu caderno de notas, com as páginas já preenchidas por anotações, a cada espaço de tempo que me é disponível, este caderno tem seus espaços preenchidos com a escrita da palavra TRABALHO, em maiúsculas. Todo o espaço vazio é, na medida em que pode comportar a palavra escrita, preenchido. Do mesmo modo, todo espaço de tempo disponível é usado. As anotações do caderno são “preenchidas”, em seus espaços vazios, com a palavra TRABALHO. Isto faz com que as anotações tornem-se pouco legíveis, cancelando o aspecto utilitário das notas. O conhecimento registrado sofre o processo de apagamento pela inviabilidade da leitura enquanto forma eficaz de recuperar a informação.

Na repetição, a palavra perde sua legibilidade para tornar-se parte de um contínuo ruído, uma expressão do neutro. Ela tem sua força subtraída pelo amortecimento que segue sua insistência, adquirindo um status genérico, torna-se, assim, exaurida na sua função de signo. O signo, aos poucos, se esvazia de seu sentido usual, transformando-se numa textura de camuflagem, como se quisesse fundir-se com o fundo das palavras, ou criar um híbrido indistinto de neutralidade. A falta de sentido pode nos deter na palavra, mas sua repetição pode anestesiar os sentidos. A generalização do “mesmo” desloca e embaralha o olhar. Em certo momento, a palavra escrita deixa de cumprir com sua função sígnica textual e toma aspecto de pura visualidade, torna-se textura ou adquire a distância de paisagem; e a interpretação, no sentido estrito verbal, se esvai. As páginas, que parecem cobertas de arabescos infinitos, fazem-se hipnóticas ao olhar. Caímos num espaço de saciedade semântica, uma forma de amortecimento que o efeito paradoxal da mudança de estados perceptivos, um princípio análogo ao de um mantra: o que cria seu efeito transcendente não é tanto o sentido da palavra repetida, pois este se esvazia, mas sim a repetição, que gera vibração ressonante, a forçar uma mudança de frequência por efeitos simpáticos. Ou, no bordado-textura, a vertigem do espaço para além da palavra e do imediato reconhecível.

Blanchot (2010b, p. 90) aponta para uma série de contradições geradas por nomeações repetidas, onde a linguagem opera sucessivas inversões de sinal, e indica uma recusa pela definição para além do nome:

Recordo-me de um verso de Gertrude Stein: A rose is a rose is a rose. Por que ele nos perturba? Por ser o lugar de uma contradição perversa. De um lado, ele diz da rosa que nada podemos dizer a não ser ela mesma, e que assim ela se declara mais bela do que se a nomeássemos bela; mas, por outro lado, pela ênfase da reiteração, ele lhe retira até mesmo a dignidade do nome único que pretendia mantê-la em sua beleza de rosa

essencial. O pensamento, pensamento de rosa, resiste efetivamente aqui a todo desenvolvimento — chega a ser pura resistência; a rose is a rose is a rose: isso significa que podemos pensá-la, mas não podemos representar-nos nada a seu respeito e sequer tampouco defini-la (a tal ponto que, como foi sugerido, a tautologia poderia não ser senão a recusa teimosa a definir). Mas a rose is a rose is a rose... vem por sua vez desmistificar o caráter enfático da nomeação e da evocação de ser: o 'é' da rosa e o nome que a glorifica como rosa para sempre são, um e outro, desenraizados e caem na multidão da tagarelice, tagarelice que por sua vez surge como a manifestação de toda fala profunda, falando sem começo nem fim.

Em meu trabalho, a particularidade do nome traduz-se como a visualidade singular de cada palavra escrita. A repetição da palavra *trabalho* denota uma recusa em tentar defini-lo, ou seja, tentar, de alguma forma, generalizá-lo. Para Deleuze (2000, p. 45) “Na sua essência, a repetição remete para uma potência singular que difere por natureza da generalidade, mesmo quando ela, para aparecer, se aproveita da passagem artificial de uma ordem geral a outra”. A repetição é a ação que permite a passagem do geral para o singular, do volume ruidoso à potência do elemento único, que repousa em silêncio. Enquanto as palavras repetidas num âmbito geral, munidas de ritmo e tempo, sugerem um *deja vue*, quando lidas individualmente, com um olhar fixo e determinado, tornam-se um *jamaís vue*:<sup>1</sup> o olhar que se detém na palavra fixada e suspende seu sentido no tempo, há uma cessação do círculo de significações, como num congelamento de um fluxo, que antes se mostrava incessante ou infinito. Atribuir significados às situações vividas, às nomeações cotidianas, nestes atos repetitivos, pode ser o resultado de uma inércia funcional, um reflexo alimentado por um extinto de sobrevivência — mental, cultural, cognitivo, psíquico, orgânico — um ciclo ilusório, que nos dá a impressão de conhecimento, um efeito, que está mais próximo aos processos mecânicos e automáticos do que das experiências singulares e sensíveis. O cessar desta máquina pensante, que só pode acontecer na distensão das ações e tensões cognitivas, por um efeito de súbita revelação, nos devolve ao paradoxo do conhecimento, onde finalmente reconhecemos que nada sabemos. O “conhecido”, quando observado, nos transporta para um estado de “não conhecimento”.

Esta relação entre o singular e a ordem geral, entre o ruído e o neutro, encontra um bom exemplo na contagem realizada por Roman Opalka (Figura 56): se como espectadores, temos na rápida generalização o efeito de vermos meramente núme-

---

<sup>1</sup> *Jamaís vue*, o “contrário” de *deja vue*.

ros, quando damos atenção a cada número em sua expressão individual, temos nossa percepção elevada para um tempo mais próximo ao do artista. Ao pintar, vive um tempo particular, pois sua atenção demanda a observação do presente sem completamente esquecer a intencionalidade do projeto, que no caso de Opalka, estaria relacionado a uma transição “infinita” entre o tempo presente e a atemporalidade da morte. Para Anne Cauquelin (2008, p. 101), haveria a diluição num “tempo intemporal” apreendido pela reprodutibilidade:

Os números que se sucedem nas telas de Opalka dão ritmo a uma vida cujos conteúdos todos desapareceram, deixando lugar, não a pegadas que sejam ainda a sombra de uma realidade que teria tido lugar no tempo, mas simplesmente a signos que caem, um depois do outro, no vazio incorporal.

O trabalho de Opalka exige de nossa atenção um tempo maior do que dispomos, justo o tempo necessário para romper o limite onde o singular escapa ao geral. Seus trabalhos evocam o tempo presente e também a noção de atemporalidade. Algumas perguntas surgem: Qual o tempo de nossa atenção? O que a sustenta em plano maior e também no instante em que a observamos? Qual a duração do tempo presente?



Figura 56 Roman Opalka pintando

Da escrita reiterada, cria-se uma borda indefinida entre atenção e movimento mecânico. Toda ação consciente deriva no espaço de pensamentos transientes, flutuações de atenção e sentidos. Memória e presente se confundem. É possível um trabalho consciente e ao mesmo tempo mecânico? A alienação ao trabalho torna-se uma estratégia contra a alienação do trabalho. Assim, o trabalho “sem sentido” da repetição é também a recusa da noção compulsória do trabalho enquanto atividade essencial ao artista. John Baldessari aponta para esta questão, ao incinerar suas obras iniciais e, depois, em trabalho relacionado, escrever o mantra repetitivo “*I will not make any more boring art*” (Figura 57).<sup>2</sup> Numa variante de Magritte, Baldessari repete a frase, que é uma lição redundante, mas necessária, estabelecendo, assim, uma tática reversa à produção maquinica e inconsciente.<sup>3</sup>

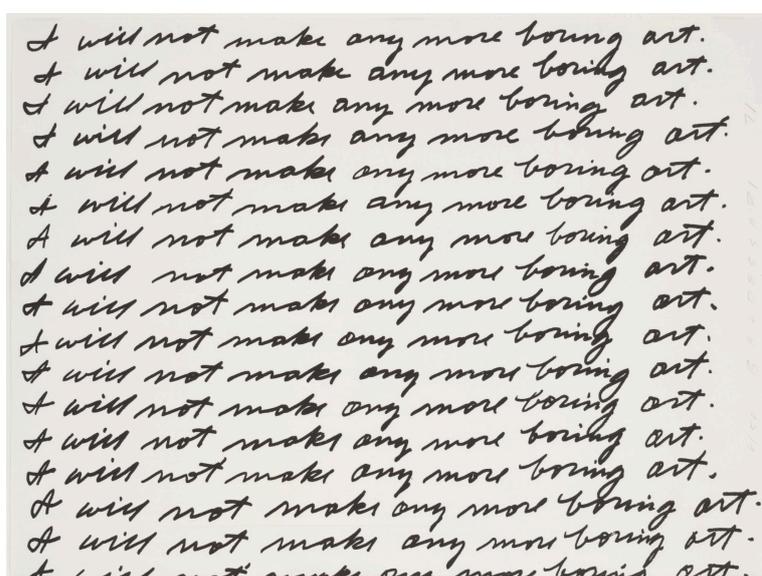


Figura 57 **John Baldessari**, *I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971

Litografia  
57 × 76.4 cm

<sup>2</sup> Em tradução livre: “Eu nunca mais vou fazer arte tediosa”. Este trabalho, de 1971, é um dos mais importantes na carreira de Baldessari, por marcar sua virada para a arte conceitual.

<sup>3</sup> No filme *O Iluminado*, de Stanley Kubrick (título original *The Shining*, 1980), o personagem vivido por Jack Nicholson, chamado Jack, trabalha como zelador em um enorme hotel completamente vazio e isolado na neve. Acompanhado apenas de sua mulher e filho, aproveita os meses que estarão em isolamento para escrever um livro. Com o passar do tempo, Jack torna-se irritado e agressivo, pedindo com violência mais espaço para continuar seu trabalho — ao qual tem uma dedicação recalcitrante e febril. Depois de semanas, sua esposa consegue aproximar-se da máquina de escrever e ler o que fora escrito. Era uma única frase, repetida ao longo de centenas e centenas de páginas: “*All work and no play makes Jack a dull boy*” (em tradução livre “Só trabalho e nenhuma diversão faz de Jack um menino embotado”). Dado o contexto, a presença da palavra trabalho nesta sentença refere justamente os efeitos do trabalho repetitivo e evidencia o movimento circular em torno de uma ideia de trabalho ambivalente: o trabalho forçado (ou que se impões como dever ou necessidade) como forma de tortura e punição versus a necessária dedicação ao trabalho como forma de redenção

É no mínimo curioso que a palavra trabalho seja amplamente usada no sistema das artes como sinônimo de obra ou trajetória artística, e que esta mesma palavra seja utilizada em várias correntes espiritualistas, para designar o caminho espiritual ou uma determinada prática específica. Fala-se em trabalho nas Igrejas do Santo Daime, nas ações sociais e catequistas das dioceses, em ritos de vários centros de matriz africana e nas mais diversas formas de terapias alternativas, muitas das quais tive a oportunidade de participar. O trabalho, assim entendido, é uma forma de busca. Cada vertente de busca é uma forma de trabalho, uma linha, uma orientação dentro de um amplo espectro de possibilidades. O trabalho é, de qualquer modo, visto com grande respeito, pois é ele que caracteriza e determina um caminho dentro de cada doutrina e é o meio através do qual se chega a uma realização maior. Arte e religiosidade tem aqui este ponto em comum. Na arte, se fala em trabalho o tempo todo, na busca espiritual também. Para a arte, que evoluiu para um modo de pretensa independência e clareza “científica”, este termo é um flagrante tabu e o assunto da espiritualidade algo a ser evitado.<sup>4</sup>

Uma forte referência, para mim, é o trabalho de G. I. Gurdjieff,<sup>5</sup> cuja obra e filosofia é conhecida justamente como *o trabalho*. O trabalho referido por Gurdjieff é, em sua essência, realizado pela prática da atenção sobre si, da ação consciente da chamada *lembrança de si*. É requerido aos participantes do trabalho que se faça o exercício constante da auto-recordsção, ou seja, recordar-se de si no momento presente, através de um esforço conscientemente dirigido, na maior parte do tempo possível. Estar presente, testemunhar a realidade em seu momento único de presença, de tempo presente, sem divagações, sem perder-se nas imaginações dos múltiplos eus, sem fugas. Um discípulo de Gurdjieff, P. D. Ouspensky<sup>6</sup> (2016, p. 78), explica:

O homem não tem “Eu” permanente e imutável. Cada pensamento, cada humor, cada desejo, cada sensação, diz “Eu”. E, cada vez, parece-nos certo que esse “Eu” pertence ao Todo do homem, ao homem inteiro, e que um pensamento, um desejo, uma aversão, são

---

criativa ou econômica. No caso, o trabalho criativo do escritor é preterido pelo trabalho mecânico do “funcionário alienado” cuja criatividade é “embotada”.

<sup>4</sup> James Elkins. *On the strange place of religion on contemporary art*. New York: Routledge, 2004. Disponível em: <<https://youtu.be/U88POHX1Jo4>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

<sup>5</sup> George Gurdjieff (1866–1949) Místico, filósofo e professor de origem armênia. Conhecido como o fundador da Escola do Quarto Caminho.

<sup>6</sup> P. D. Ouspensky (1878–1947) Esotérico russo, principal discípulo de Gurdjieff.

a expressão desse Todo. De fato, nenhuma prova poderia ser dada em apoio dessa afirmação. Cada um dos pensamentos do homem, cada um de seus desejos, se manifesta e vive de modo completamente independente e separado de seu Todo. E o Todo do homem nunca se expressa, pela simples razão de que não existe como tal, salvo fisicamente como coisa e, abstratamente, como um conceito. O homem não tem “Eu” individual. Em seu lugar há centenas e milhares de pequenos “eus” separados, que a maior parte das vezes se ignoram, não mantêm nenhuma relação ou, ao contrário, são hostis uns aos outros, exclusivos e incompatíveis. A cada minuto, a cada momento, o homem diz ou pensa “Eu”. E a cada vez seu “eu” é diferente. Num instante era um pensamento, agora é um desejo, depois uma sensação, logo após outro pensamento e assim por diante, sem fim. O homem é uma pluralidade. O seu nome é legião.

Um esforço consciente é necessário, e este é feito em conjunto com a lembrança de si mesmo. No trabalho, somente os esforços conscientes contam, uma vez que os esforços mecânicos, entende-se assim, não aumentam e não podem aumentar nossa consciência. Consciente, portanto, é o oposto de mecânico. O mecânico só “acontece” conosco, o que é consciente só pode ser realizado conscientemente, isto é, com um tipo particular de dupla atenção, enquanto alguém está fazendo alguma coisa. A luta pelo estado consciente é uma corrida rio acima, o mecânico vai corrente abaixo.

Há, nesta ideia, um paradoxo: como alguém pouco consciente pode aumentar sua própria consciência?<sup>7</sup> Como, com seus próprios recursos, alguém pode modificar sua condição? Qual seria o esforço ou ação correta para que efetivamente seja alterado o nível de consciência individual? Para Ouspensky, somente a conjunção entre a lembrança de si e o esforço consciente é que permitem tal transformação. Qualquer esforço mecânico seria inútil. Baseei-me neste conceito para a realização do trabalho *Nomes Próprios*. O preenchimento do espaço da folha deveria conter o máximo de consciência e atenção possível. Cada nome deveria ser evocado como uma memória e presença, e mantido assim, até que fosse totalmente escrito.

A prática de uma ação consciente é essencial a grande parte das correntes religiosas e espiritualistas. E esta é refletida de forma mais ou menos direta em várias práticas artísticas, em especial, na performance. Destaco o trabalho do artista chinês Tehching Hsieh, cujas *performances de um ano (One Year Performance)* (Figura 58) são consideradas paradigmas quando consideradas as características de comprometimento,

---

<sup>7</sup> Conceito de *bootstrapping*: levantar-se pelas próprias botas é algo impossível, mas desejável.

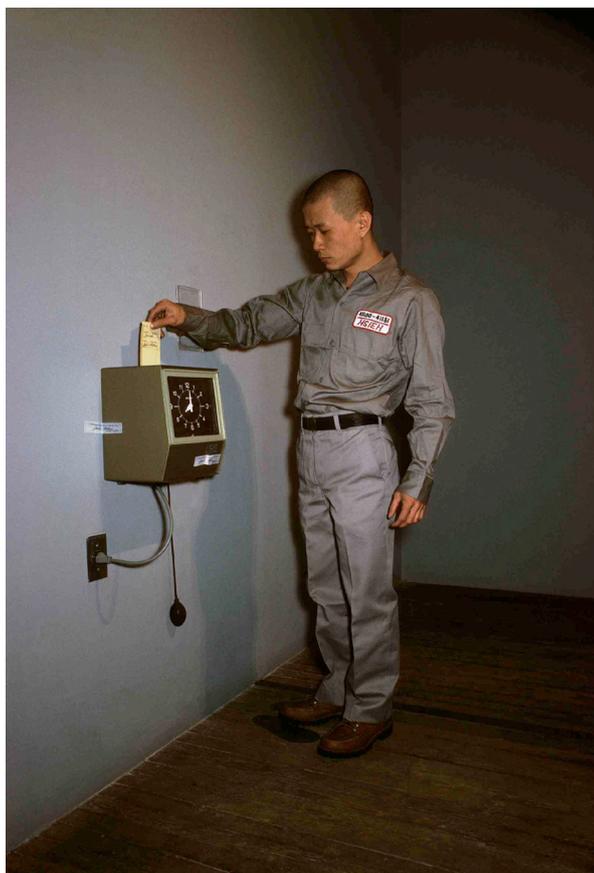


Figura 58 **Tehching Hsieh**, *One year performance*, 1980–1981  
Performance

persistência, tolerância à dor, duração, projeto, sistematização, contraste com a vida normal e enfrentamento de situações potencialmente estressantes, ou que poderiam levar a um colapso mental. Em sua segunda e possivelmente mais conhecida performance, também conhecida como *Time Piece*, Tehching passou um ano inteiro sem dormir mais de um hora completa. De hora em hora, ele batia o ponto em um relógio de ponto mecânico e registrava o momento com uma câmera de cinema, um *frame* por vez. A performance não era pública, mas estes registros formaram uma exposição: longas fileiras de cartões pontos carimbados e uma “animação” onde os registros de hora em hora viraram um filme onde os ponteiros do relógio ponto giram na mesma velocidade vertiginosa que os cabelo do artista crescem.<sup>8</sup>

Em outras performances, Tehching também criava situações onde a atenção ao momento e, sobretudo, a paciência, deveriam ser utilizadas. Numa delas, ficou

---

<sup>8</sup> Um ano de registros horários resultaram num filme de apenas 6 minutos. 24 fotos por dia resultaram em 8.760 em um ano. Cada segundo de filme é composto de 24 fotos, o que resulta em 365 segundos de filme, ou 6,08 minutos.

amarrado a uma artista por uma corda<sup>9</sup>. Logo os dois se desentenderam, mas a performance persistiu. Em outra performance, Tching ficou isolado em uma sela por *um ano inteiro*, ênfase, onde não havia nada que pudesse fazer, nenhum objeto além de uma cama e um balde, nenhuma pessoa para conversar, nenhuma leitura, nenhuma televisão, nada<sup>10</sup>. Pode-se questionar que, uma vez “ajustados os parâmetros”, a realização do trabalho seria algo “fácil” e até mecânico: fazer registros num relógio ponto, conviver com alguém, dormir bastante e nada mais fazer. No entanto, devo discordar: numa situação extrema, que envolve o escopo de um ano, há algo mais acontecendo além da trivialidade aparente. Há nestas performances um impressionante trabalho de autodisciplina, que só pode ser obtida por autoobservação. Todas as limitações físicas obrigaram o artista a se refugiar num espaço mental, onde a disciplina precisa encontrar esta correspondente interna.

É visto que trabalhar é parte principal da identidade do artista. Ao referir suas obras como “trabalho”, nota-se a literalidade de sua perspectiva. O trabalho é chamado trabalho, e seu resultado também.<sup>11</sup> A palavra tem, ainda, o sentido maior do trabalho de uma vida<sup>12</sup> substanciada na obra, ou seja, o trabalho torna-se a fidedigna biografia do artista. Em especial no campo da arte, o trabalho é o principal item de identificação e reconhecimento.<sup>13</sup>

Levo em conta a ideologia do trabalho como atitude moral e identitária, utilizo a noção de trabalho dentro de meu próprio trabalho. É uma estratégia tautológica, que tenta reverter a obrigação do trabalho pelo próprio trabalho, na afirmação deste enquanto nome e substrato ideológico. O tempo livre é utilizado para trabalhar, meu trabalho é escrever a palavra e afirmar a ideia de trabalho. Regressar para neutralizar, como a onda sonora invertida, que gera silêncio dentro do ruído. Ao escrever e repetir a palavra trabalho, meu intuito é não só reverter ou anular qualquer conhecimento *a priori*, o que incluiria a própria noção de arte representada nas anotações de aula, mas também a noção de trabalho como *sine qua non* à atividade artística. Neste sentido, o que está em jogo é a identidade do trabalho

---

<sup>9</sup> *One year performance*, 1983–1984

<sup>10</sup> *One year performance*, 1978–1979

<sup>11</sup> Em meu trabalho [artístico] [cujo título é] *O Trabalho do trabalho* o trabalho [o trabalhar no trabalho artístico] é realizado quando não estou trabalhando [em meu emprego assalariado].

<sup>12</sup> Trabalho de uma vida: toda a produção d um artista, analisada como uma única obra

<sup>13</sup> É conhecida a frase do pintor norte-americano Chuck Close: “Inspiração é para amadores, o resto de nós acorda e vai trabalhar”. Mas vale também lembrar o grau de perversidade que a ideologia do trabalho pode chegar quando a Alemanha nazista utiliza o slogan “Arbeit Macht Frei” em campos de extermínio, frase presente em seu exemplo mais marcante, a entrada de Auschwitz.

artístico e não propriamente a identidade do artista, embora estas sejam noções imbricadas. Em outras palavras, é a própria natureza da produção artística que é questionada enquanto historicidade, materialidade e sentido, mas não sua existência. Se arte é o que produz o artista, pode ele, como se pergunta Duchamp, “fazer um trabalho que não seja de arte?” Quando enfatizo por meio da escrita repetida a palavra trabalho, quero afirmar o aspecto laborioso — em toda sua nulidade — frente ao pressuposto artístico, como fosse possível anulá-lo. A noção de artisticidade, inclusive aquela que deriva do esforço, é o maior empecilho para que a arte aconteça. Contudo, independente de qualquer nível de esforço, o que temos como resultante é sempre um trabalho, bom ou ruim, como diz Duchamp. Todo trabalho é um esforço que reforça a primazia do trabalho, mesmo quando não há intenção, mesmo na total ausência de uma teleologia. O trabalho é origem e destino de toda atividade humana.

Utilizar o tempo livre, ou seja, os intervalos entre um trabalho e outro, é uma estratégia intersticial, uma variedade pessoal de inframince. Vejo este como o espaço ínfimo de tempo, a gerar a própria condição do trabalho. Tento ver uma distância liminar entre meu trabalho artístico e meu trabalho assalariado. Este é meu desafio: encontrar brechas, tanto temporais como mentais. O trabalho acontece na proximidade com a vida e meu cotidiano, não há interposição significativa entre minha vida diária e o diário escrito que mantenho como trabalho “de arte”.<sup>14</sup> Não há o trabalho em si, a saber, suporte específico como tela ou a folha de papel emoldurada, nem situação formal de exposição. Não há distância que determine a separação radical, que irá tornar o trabalho a régua que me definirá como artista e o próprio trabalho como produto ou obra. Minha relação com este caderno-trabalho se aproxima ao que disse Duchamp:

Eu teria gostado de trabalhar, mas no fundo eu sou extremamente preguiçoso. Eu gosto de viver, de respirar, é melhor do que trabalhar. Eu não acho que o trabalho que fiz possa ter alguma importância no futuro. Minha arte é a do viver: cada segundo, cada respiração é um trabalho que não está inscrito em lugar algum, não é visual ou cerebral. É um tipo de euforia constante. (GIRST, 2014, p. 193–195, tradução minha).

---

<sup>14</sup> Duchamp questiona: “Podem ser feitos trabalhos que não são ‘de arte’ ?” (GIRST, 2014, 21 e 204)

Esta afirmação de Duchamp não o eximiu nem impediu de continuar trabalhando.<sup>15</sup> Da mesma forma, não há sua auto-desqualificação enquanto artista; ao contrário, há sim sentido de abertura, que seria discutido de forma ampla nos anos seguintes.<sup>16</sup> Considero este o trabalho em que mais naturalmente pude exercer relação entre arte e vida, entre o vivido e o experienciado. Parafraseando Duchamp: “cada palavra escrita é um trabalho que não está inscrito em lugar algum, não é visual nem verbal, é um estar presente constante”.<sup>17</sup>

Em meu *O Trabalho do Trabalho*, ao preencher os interstícios de meu caderno com a palavra TRABALHO, tenho um espaço de muita proximidade com o trabalho e a escrita. São espaços criados de tempo, que permitem reflexão sobre o que é feito. Algumas ideias que tenho sobre o trabalho são anotadas em outra folha, a que estiver “mais à mão”, e estas anotações são realizadas “sobre o trabalho” (Figura 59). São anotações paralelas, um trabalho de rememoração que acontece em conjunto com a escrita no caderno. Estas ideias — lembretes, *insights*, conceitos — não trazem qualquer elaboração, elas são anotadas o mais rápido possível, para que não fujam, muitas vezes de forma abreviada ou incompleta. O intuito destas notas é o de que elas possam vir a auxiliar a elaboração desta mesma tese, um “diário de bordo”, ou, numa linguagem mais poética, um “diário de borda”.<sup>18</sup>

As anotações são realizadas em folhas soltas, que ficam sob minha mão enquanto escrevo. Em geral, utilizo uma folha A4 dobrada ao meio, o que cria quatro “lados” a serem utilizados, ou ainda, 16 diferentes bordas “de aproximação”, quando a folha é girada. A escrita das notas é rápida, e as anotações se acumulam de forma orgânica na folha. Quando uma folha fica demasiado cheia ou suja, ela é trocada. As folhas “usadas” são guardadas, mas não em uma ordem particular. As anotações foram, em momento posterior, compiladas e “traduzidas”, na forma gráfica linear do processador de textos.<sup>19</sup> A seguir, como exemplo, as anotações da página 11:

---

<sup>15</sup> À época, Duchamp estava produzindo em segredo aquele que seria seu último trabalho, *Étant Donnés* (1946–1966).

<sup>16</sup> Como nos trabalhos de Kurt Schwitters, Allan Kaprow, John Cage, entre outros.

<sup>17</sup> Cf. citação na página anterior.

<sup>18</sup> Conceito criado por Elida Tessler.

<sup>19</sup> A totalidade das transcrições das anotações encontra-se no **Anexo 5**.



11

camuflagem

tempo relativo

qualidade do tempo relativa → estar no mundo

“quantidade” de trabalho × qualidade do trabalho

manter o projeto ao longo de 2 anos

fazer o trabalho como um espaço pra mim

economia icônica

fazer a mesma intervenção em livros

repetição como uma forma de diluição → reverso desconstruir a forma e valor

[estas notas lineares e toscas são uma forma de conhecimento aceitável]

atividade mecânica = burra [burro como um pintor]

mostrar o trabalho a quem está em volta

falar a quem se interessar

opalka portátil

meio para o início → movimento reverso

cartilha

fotografia

A fotografia como

amorfo

ñ organizado mas orgânico

mostrado assim como feito – no caderno

[estas anotações faziam muito sentido pra mim no momento em que as escrevi]

escrever como memorização

[escrita em sentido reverso – Da Vinci]

Há um sentido de urgência, que não permite completude, nem elaboração. A passagem do momento de *insight* para a escrita no papel deve ser fluida o suficiente para que, pelo menos, a ideia principal seja apreendida, na forma de algum indício que pudesse ser resgatado para elaboração futura. No entanto, tal ideal não subsiste na prática. Algumas vezes, as ideias não encontram vazão e perdem-se sobre camadas de palavras inadequadas e outras ideias, em pensamentos que se sobrepõem. Outras vezes, o escrever rápido resulta ilegível, fragmentário ou disforme. A precariedade da anotação reflete, por fim, não de forma menos precária, a fragilidade e a imprudência de um pensamento incipiente e sua luta pela expressão, por meio da linguagem. Escrever torna-se um embate com o pensamento e confunde-se com ele, um método que procura desbravar a estranheza de impressões familiares ainda abstratas ou iluminar objetos obscuros ainda não anunciados, sujeitos sem os quais nada de concreto teríamos. Como escreveu Vilém Flusser, sobre o gesto de escrever:

Não é correto afirmar que escrever corrige o pensar. Escrever é uma maneira de pensar. Não há pensamento que não tenha sido articulado por um gesto. Pensar antes da articulação é apenas uma virtualidade, ou seja, nada. O pensamento acontece através de um gesto. A rigor, não há pensamento antes de se fazer um gesto. O gesto de escrever é um gesto de trabalho, que torna possível que as ideias tornem-se reais na forma de textos. Ter ideias não escritas significa não ter nada. Alguém que se diz incapaz de expressar suas ideias está dizendo que não está pensando. Isso depende do ato de escrever; todo o resto é mito. (FLUSSER, 2014, p. 24, tradução minha)

No momento em que as anotações foram compiladas, passados, no caso mais extremo, mais de dois anos, boa parte do que estava escrito já não fazia mais sentido. Novas ideias surgiam neste processo de digitação e novas anotações foram feitas, digitadas ao lado do texto transcrito [entre colchetes]. Podemos, assim, contabilizar 5 níveis de escrita: 1. anotações de aula; 2. a escrita da palavra trabalho; 3. anotações de trabalho; 4. comentários sobre as anotações de trabalho; 5. a escrita da própria tese. Minha intenção é que estes diferentes tipos de escrita se misturem, que perfaçam um todo orgânico e recursivo, mas sem uma premeditação de sua aparência formal ou final.

O cerzido de diferentes escritas pretende ser um comentário sobre como este trabalho foi realizado e como as diferentes experiências interagem num desenho que, na minha hipótese, seria análogo aos processos de pensamento. A mente é uma máquina a gerar fragmentos de linearidade — o que chamamos de pensamento. Estes se caracterizam por uma busca incessante por relações de causa e efeito, associações por comparação, similaridades e antagonismos. Todos da ordem mais simples possível. A sobreposição destas associações gera a complexidade e um efeito de profundidade e consciência. Os pensamentos são um ruído produzido por nosso cérebro, um resíduo secundário ao fato de estarmos vivos.

O procedimento de preencher tem um antecedente importante na minha produção artística. Na série *Garatujas para mão esquerda* (Figura 60), de 1988, o tempo de duração/execução do trabalho equivale ao tempo de duração de uma caneta. Alguns raros trabalhos nascem com um fim programado. O término é determinado pelo fim de carga sua carga de tinta, de “sua vida útil”. Este é um dos poucos trabalhos onde o que já está determinado como fim delimita um processo que se dá em continuidade: uma vez começado o preenchimento “contínuo” com a caneta,



Figura 60 **Richard John**, *Pilot B.P.S* (série *Garatujas para mão esquerda*), 1988

Caneta sobre papel

25 x 67.5 cm

No texto abaixo da carcaça da caneta lê-se: Garatujas com caneta Pilot B.P.S azul contínua para Mão Esquerda  
Tempo de execução 5h24'44" Tiragem 1/4. Richard John 1988.

o processo não é interrompido. Na série, foram utilizadas diferentes canetas, uma para cada trabalho. Cada caneta determina o tempo de “duração” do trabalho específico, uma ação de preenchimento que se assemelha, por sua ação no tempo, a uma performance.

É uma obra em duração, no caso da caneta Pilot BPS, 5 horas, 24 minutos e 44 segundos. Outras canetas resultaram em tempos diferentes. Curiosamente, a caneta Kilométrica foi a que teve duração menor. Nesta série, assim como não havia a preocupação em saber se “o trabalho está pronto”, pois isto era dado pelo fim da carga da caneta, não havia preocupação com “o que representar”, pois o que seria desenhado era apenas a disposição do conteúdo da caneta. Em 2006, fui convidado por Élide Tessler<sup>20</sup> a escrever um pouco sobre esse trabalho, o que eu tinha era basicamente uma série de questões: Qual é o tempo do trabalho, sua vida e seu percurso? O que resulta disso? (penso que o que resta — a obra acabada — é uma espécie de resíduo) Quando um trabalho está terminado? Qual a diferença entre os meios e os fins? Uma obra deve conter que tipo de comprometimento, constância e tempo por parte do artista? O que fazer quando não se quer representar? Como escapar de certa intencionalidade? Como “burlar” o autor buscando apenas uma ação?

Tais questões são antecedentes claros do trabalho ora em estudo: o tempo de fatura do trabalho não diz respeito a fatores estéticos, mas sim processuais. O aspecto conceitual/mental é tão ou mais importante do que o resultado, este visto como algo contingencial ou residual. Havia uma necessidade de “matar” os aspectos tradicionais da fatura (virtuosismo, figuração, acabamento, produto) em nome de necessidade que urgia pensar o desenho e a produção artística, por um viés menos balizado por ideologias e programas. Como escapar das ideologias? Como driblar a onipresença dos programas? Naquele momento, dentro de minha trajetória, esse trabalho adquiriu quase que um caráter de manifesto: o desenho pode ser outra coisa (dos que as formas tradicionais de representação) e existem outras questões que precisam entrar em sua problematização e discurso. Pensar uma ação no tempo, a partir da noção de esgotamento (fim da figura, fim da caneta, fim da memória) e, ainda assim, “ser desenho” era algo novo para mim. Eu desconhecía, na época, as proposições de Allan Kaprow, Bruce Nauman ou Yoko Ono.

A determinação de fazer um trabalho ou sua própria existência tangencia a questão do livre arbítrio. O artista precisa estabelecer uma condição determinista para que o trabalho aconteça e isso se torna, muitas vezes, sua condição para o exercício

---

<sup>20</sup> As perguntas formaram parte do texto *O telefone sem fio e outras microlições de coisas*.

de sua liberdade e afirmação artística. Embora nem todas as proposições sofram esta limitação, este é um aspecto paradoxal que alguns artistas parecem enfrentar: a materialização do trabalho e uma necessária “afirmação inequívoca” de sua obra. “A arte é um exercício experimental de liberdade”<sup>21</sup>, mas não quando ela é chancelada pelo outro, ou quando ela é um produto do determinismo de minhas próprias limitações de consciência artística. Estou preso ao meu próprio sistema de crenças e limitação perceptiva, o trabalho ou a “carreira” podem se tornar dogmas. A ideia de liberdade faz parte do dogma da arte e isto já é, em si, uma contradição. Pode-se dizer que é só o artista quem determina as leis de seu próprio trabalho e que só ele mesmo, portanto, pode executá-las. Isso tornaria seu trabalho único, sua função social especial, dado o tipo específico de liberdade ali conquistada, uma liberdade simbólica (pelo menos), que não é dada ao resto da sociedade. O arauto da liberdade, exemplo máximo da livre expressão e da imaginação. Mas seria esta uma liberdade auto-proclamada? Quem atribui e ajuíza esta condição especial do artista? Quando um trabalho artístico adquire as mesmas características de um trabalho burocrático e funcional? Quando a arte compromete seu ideal de liberdade em nome de uma ideologia de produção? Quando não há arte?

Insisto em afirmar que a arte corre o risco da burocratização. Louise Bourgeois achava uma ideia absurda artistas formarem-se em universidades, pois artistas se fazem artistas onde quer que estejam. Vivemos a soberania do protocolo. O que vemos é uma invasão da ideologia eficientista em todas as áreas e uma normatização generalizada, que denuncia estratégias de controle. O mundo inteiro se tornou corporativo e isto é, em grande parte, a antítese do que a arte é capaz de propor. Vivemos numa sociedade já nem mais pragmática, mas programática, que “já decidiu muitas coisas antes de nascermos”<sup>22</sup>. Basta seguirmos um *script* pronto há mais de um século. Como diz o cartaz criado por Peter Fischli e David Weiss,<sup>23</sup> Como trabalhar melhor: 1 Faça uma coisa por vez; 2 Conheça o problema; 3 Aprenda a ouvir; 4 Aprenda a fazer perguntas; 5 Distinga o que faz sentido do que não faz; 6 Aceite a mudança como algo inevitável; 7 Reconheça seus erros; 8 Fale de forma simples; 9 Seja calmo; 10 Sorria.

O pôster criado por Fischli e Weiss (Figura 61) atende a todas as prerrogativas do universo corporativo, do qual tive a oportunidade de indiretamente participar, que se estende ao cotidiano da maioria das pessoas, quando pensamos na ênfase que

---

<sup>21</sup> O conceito é de Mário Pedrosa (1900–1981).

<sup>22</sup> Referência a um dos *Truismos* criados por Jenny Holzer.

<sup>23</sup> Peter Fischli (1952) e David Weiss (1946–2012).

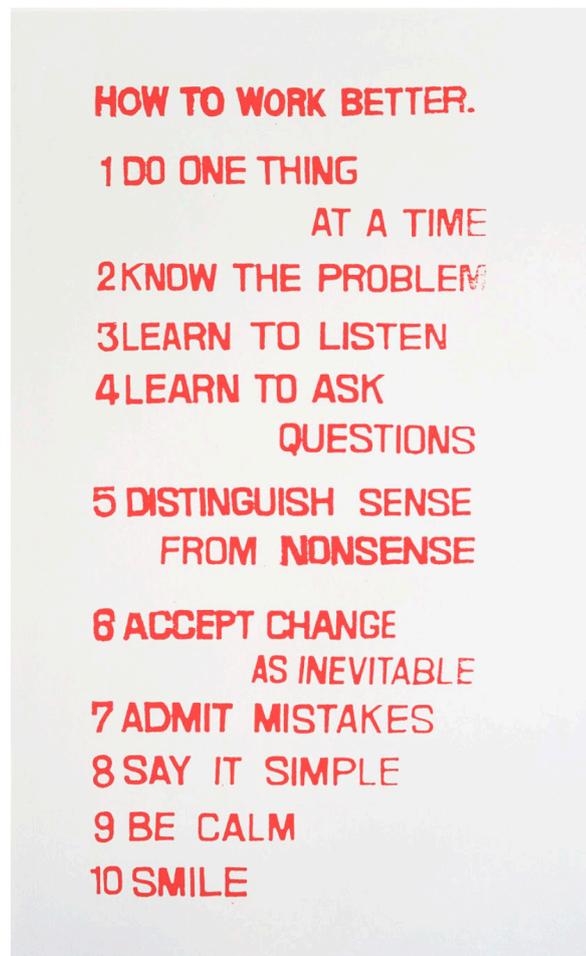


Figura 61 **Fischli & Weiss**, *How to work better (como trabalhar melhor)*, 1971

Litografia  
76.4 × 57 cm

é dada, na sociedade em geral, na ideia de produção e conformidade a um sistema provavelmente maior e mais poderoso que qualquer vontade pessoal. Trata-se de adaptar as vontades pessoais aos valores de produção, e não ao contrário. Mas, por tratar-se de um trabalho de arte, que foi veiculado em uma revista, pode-se estender a crítica evidente ao próprio sistema produtivo da arte: o artista como funcionário corporativo de um sistema cultural autoritário, igualmente preocupado com produtividade e lucratividade. A crítica institucional aqui se apresenta de uma forma sutil, ou não, dependendo da crítica que temos ou podemos inferir do próprio trabalho. A sutileza é obtida do mesmo lugar em que traz sua persuasão: um artista, em formação ou não, pode tomar todas as instruções propostas como indicações sérias, dadas por artistas profissionais de grande projeção mundial. Em certo sentido, não estão brincando, até porque, ao final, o universo corporativo e o universo do mercado artístico não diferem tanto assim.

A função maquínica do preencher é análoga à ocupação corporativa de todos os setores da sociedade. A inconsciência dos gestos leva à ocupação desordenada da vida e ao aprisionamento pelo mundo circundante, como os aparatos, que Agamben define a partir dos dispositivos foucaultianos:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 40–41).

Como diz Douglas Heubler, o mundo está cheio de objetos.<sup>24</sup> Mas insistimos a continuar produzindo-os. O preenchimento é uma compulsão, que pode ter um caráter destrutivo, quando não ordenada conscientemente. Sofremos todos de *horror vacui*, nos distanciamos de todas as formas de conscientização, saúde, sanidade e silêncio. Somos voluntários do controle panóptico, e este não se limita a câmeras de vigilância. De alguma forma, é preciso encontrar uma saída para esta espiral negativa. A consciência de cada gesto talvez seja esta saída.

---

<sup>24</sup> Douglas Heubler (1924–1997) Artista conceitual norte-americano. Ele escreveu nos anos 70: “O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; Eu não quero adicionar mais nenhum. Eu prefiro, simplesmente, afirmar a existência das coisas em termos de espaço e tempo.”

## 2.4 INCOMPLETAR

A obrigação de produzir aliena a paixão de criar.

**Raoul Vaneigem.** *A decadência do trabalho*

Tentar definir a si mesmo é como tentar morder seu próprio dente.

**Alan Watts**

1974

Observo minha mãe pintando. Mudara-nos para uma casa, e agora, com mais espaço, ela voltara a pintar. Vejo-a criar formas com cores e imagens surgirem com facilidade. Encanto-me. Peço para pintar também. Ela me dá um pedaço de Eucatex quadrado, de aproximadamente 25 cm de lado, e me deixa usar as tintas a óleo de seu estojo de madeira. Pinto um coelho em forma de *cartoon*, com orelhas compridas como as do Pernalonga, com um fundo verde esmeralda.

1975

Ao notar meu interesse pela pintura, minha mãe me matricula numa escolinha. A professora se chamava Elisabeth Lunardi. No começo, as aulas eram num quarto de apartamento adaptado, ainda lembro-me do cheiro de café de uma fábrica ao lado. Depois as aulas eram numa garagem de uma casa estreita e comprida. Fazia uma pintura por semana. Só se pintava a óleo, lembro também do cheiro do solvente. Em geral, as imagens eram cópias de outras pinturas, reproduzidas em revistas americanas. Algumas vezes, minha professora me ajudava na finalização das pinturas. Toda vez que trazia uma pintura pronta para casa minha mãe ficava feliz.

1978

O programa de televisão Fantástico, parte da programação da Rede Globo, faz uma reportagem sobre as minhas pinturas.

Soube só quando escutei: “Estão vindo hoje de tarde, depois do almoço, vão te filmar pro Fantástico!”. Era uma manhã de 1978, eu tinha apenas 12 anos. A anúncio repentino trazia uma perplexidade permanente. Tenho um vizinho de mesmo nome que mora na rua acima, seria um engano? E era justamente aquele programa de TV que todo mundo vê domingos à noite? Por alguns instantes fantasiei estados esquizoides que me tirariam dali. Me veio a imagem do ator no qual subitamente tinha me transformado, cujo nome era parecido com o meu, mas não conseguia lembrar. Sentia os olhares que se voltavam para mim, uma multidão que habitava minha cabeça e me fazia crescer de tamanho. Mesmo sabendo que aquele não era eu, via à distância minha pele mudar de cor. Planejei fugir como sempre fazia com os monstros dos pesadelos, é só encontrar aquela passagem que se abre no último instante. Era rápido desaparecer, escaparei por um triz, eu pensei.

Naquela época, ainda não sabia quem eram os outros. Estes que moram nas outras casas, todas elas estranhas. Eu só sonhava o tempo inteiro. Queria ser super-herói de desenho animado. Brincava e pintava e andava de bicicleta e era isso. O resto do tempo eram tardes intermináveis. Naquela época as tardes duravam anos.

Aquela tarde insistia em colar em mim. Os invasores filmaram tudo, precisavam mostrar meu cotidiano como prova de normalidade. Um contraponto a um roteiro escuso, soube depois. Meu personagem era artista espírita mirim, as perguntas eram feitas como se eu “encarnasse” os gênios da pintura. Eu fazia parte do “show da vida” como a “atração especial” da noite, parte principal da “programação”. Seria então um médium a servir à mídia, algum coitado obtuso entre Gasparetto e Uri Geller.

Não havia nada na minha pintura que justificasse tal alegação, nenhuma excepcionalidade ou talento, nenhuma precocidade, nenhuma excelência técnica, nenhum arrebatamento artístico. Tampouco havia indícios de que eu, de fato, canalizasse mestres mortos. O que eu fazia enquanto pintor iniciante eram pinturas regulares, comuns, provindas de aulas regulares de pintura a óleo, comuns. Pintava com telas e tintas prontas, com pincel e espátula, uma pintura de artesanato. Os temas eram copiados da Walter Foster, edições americanas compradas na Casa do Desenho. A pintura era um hobby e um divertimento. Sem nenhuma intenção profissional, nenhuma preocupação vocacional, nenhuma missão ou designação profética.

O repórter começou perguntando o que eu fazia no meu dia a dia, queria filmar tudo o que pudesse. Para compor sua estratégia, precisava do registro de minha “normalidade”. A coisa mais normal que fazia, e esta foi uma indicação minha, já me forçando a ver minha vida do ponto de vista da reportagem, da câmera e do repórter que havia adentrado minha casa, era andar de bicicleta. Chamei meus amigos, bati de porta em porta anunciando a boa nova: “O fantástico está aí, vão nos filmar andando de bicicleta!”. Consegui, na urgência do momento, dois amiguinhos dispostos a participarem “da tv”. A câmera usada pela sucursal da Globo era grande e pesada. Acredito que ainda era filme, ou uma forma de VT volumosa. Plantaram a câmera num tripé igualmente pesado, bem na frente da minha casa. Antevi o problema, a câmera era estática e nossos passeios eram essencialmente móveis. Sem que ninguém pedisse, sugeri a cena a ser filmada: uma corrida até a esquina mais próxima. Iniciaríamos a corrida na frente da casa, no meio da quadra, onde a câmera estava plantada. Iríamos até a esquina, uma pequena descida, onde faríamos o retorno, e, ao final da subida de volta, novamente na frente da casa, seria a linha de chegada, onde seríamos filmados bem em frente à câmera, em aproximação. Algum planejamento era necessário, o repórter e o cinegrafista concordaram e fizeram os ajustes necessários. Tudo preparado e a filmagem se inicia.

Era aquele o momento em que fazia o meu grande desempenho, a um só tempo atlético, artístico, mediúnico e midiático. Todos contavam comigo. Para mim, era como se estivesse indo à lua como o primeiro astronauta, uma espécie de herói americano, eu deveria ser forte como os mocinhos dos seriados de TV. Nada mais

lógico, eu estava nela! Não sem levar comigo alguma insegurança e algum medo discreto, para ajudar na dramaticidade que o momento exigia. Na ida até a esquina, meus oponentes tomaram à frente e me deixaram por último, fui humilhado ao fazer o retorno sozinho, vários metros atrás dos meus dois concorrentes, que já subiam a ladeira, rumo a vitória. De longe, olhava os dois adiante, a câmera e a equipe de reportagem mais adiante. Enquanto todos eles se aproximavam, numa linha de chegada imaginária, para mim ela parecia estranhamente se afastar. Naquele momento, naquela imagem de vetores contrários, que se afastam em associações e interesses diversos, soube que eu não era o melhor ciclista, e que, provavelmente, eu também não era o melhor em tudo aquilo que pretendia mostrar.

Por motivos desconhecidos, que ainda me causam perplexidade, no transcórre da corrida me deixaram, no final, ganhar. Posso imaginar que eles intuíram ou já sabiam quem era o protagonista, eu no caso, e que o desfecho óbvio, portanto, seria a minha vitória. Mas isso não foi, em nenhum momento, programado. A vitória não havia sido planejada, tudo ficou por conta de um grande roteiro inconsciente e subentendido, que estas alturas não era claro para nenhum de nós. O desenrolar dos acontecimentos revelariam sua psicologia e seus propósitos naquele momento, o momento de minha vitória. E assim, como uma propaganda de margarina com um subroteiro com tons heroico-espaciais onde eu era o todo poderoso modelo infantil, desempenho o papel de um pintor e ciclista vitoriosos. Acho que até sorri enquanto tentava olhar para a câmera e acelerar mais um pouco, mas tomo cuidado para não cair. Aquela seria, afinal, a vitória perfeita guardada em filme *in aeternum*. Na minha memória, pelo menos, eu sorri.<sup>1</sup>

Minha experiência com o Fantástico me fez pensar a relação público-artista muito antes de Duchamp. Minha intenção profissional, enquanto criança pintora era nula.

---

<sup>1</sup> Para não interromper o fluxo da leitura, optei por juntar todas as notas desta narrativa em uma nota só, seguindo uma certa narrativa cinematográfica, onde a informação que temos de determinados personagens é atualizada por novos dados biográficos:

A *sucursal da Globo* responsável pela reportagem era a RBS TV, filiada à Globo desde 1967. Aos gaúchos da época, era conhecida como a TV Gaúcha, canal 12. O repórter se chamava Paulo Alceu, hoje residente em Santa Catarina.

*Eucatex* é uma marca de compensados de madeira.

*Fantástico* é Programa da televisão brasileira transmitido na TV aberta aos domingos à noite, na Rede Globo. Está no ar desde 1973 e conta com uma programação variada. Sob os slogans “o show da vida” e “sua revista semanal” foi um marco na TV brasileira por suas aberturas (com coreografias, música marcante e efeitos gráficos) e por reportagens polêmicas. Embora em queda, é, ainda hoje, um dos programas de maior audiência no Brasil.

*Luiz Antonio Gasparetto* (1949–2018) foi um Psicólogo, médium e escritor brasileiro que tornou-se popular nos anos 80 ao aparecer diversas vezes na TV como um fenômeno artístico-mediúnico. Luiz realizava pinturas ao vivo num estilo que (supostamente) trazia a influência (ou incorporação) de artistas como Monet, Renoir, Rembrandt, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Picasso, entre outros.

*Uri Geller* (1946) autoproclamado paranormal israelense, naturalizado britânico, que fez muitas aparições na TV nos anos 70 e 80, realizando o que seriam uma série de fenômenos psíquicos-paranormais tais como entortar colheres com o poder da mente, levitar pessoas e ler pensamentos. Os alegados poderes paranormais que Uri Geller afirmava possuir estiveram envoltos em várias polêmicas, em geral por suspeitas de charlatanismo. Tive a oportunidade de assistir um show realizado em Porto Alegre, no então Teatro Leopoldina.

*Walter T. Foster* (1891–1981) foi um artista, instrutor de arte e editor americano. Em formato revista grande, seus manuais passo a passo para trabalhos artísticos encontravam-se disponíveis em muitas lojas de materiais artísticos, inclusive no Brasil.

A *Casa do Desenho* era uma tradicional loja de materiais artísticos em Porto Alegre.

Ainda assim, pude compreender, já então, que a voracidade por consumir a imagem romantizada de um artista era enorme. Meu ponto de vista era de afastamento e estranhamento e, de certa forma, ainda me sinto um pouco assim hoje. A ponto de me fazer pensar numa função messiânica na arte que atravessa gerações: escolinhas de arte, faculdades, clichês de facilidade e talento, pautas jornalísticas algo sensacionalistas, filmes açucarados ou trágicos, mercados inexistentes ou inflacionados, romances cujo protagonista é incompreendido e injustiçado, supostos suicídios e mortes miseráveis, redenções *post mortem*, gestos heroicos e inesperados. Tudo leva a crer num roteiro de macro-estrutura, ou num *script* sub-reptício, como descobrimos já tarde. Nesse sentido, a arte torna-se apenas colateral, contingente e com uma função social leviana, que nos foi concedida com certo desprezo condescendente e questionável tolerância. A função social da arte é apenas um jogo à míngua, uma exceção por caridade, uma consideração *pro forma* com a nossa contrapartida *pro bono*. Cumpre essa função o próprio artista, enquanto o mais fiel seguidor e propagador de seus próprios mitos, devoto da mendicância, carente de aprovação social e surfista de oportunidades. “O artista cria os próprios problemas que irá resolver”. “O artista cria sua própria mitologia”. No bazar das conveniências, a figura demiúrgica nunca foi negada.

A suposta autonomia de que necessita o artista vive em tensão com sua subsistência e liberdade criativa. A luta humana por sobrevivência confunde-se com a redenção que lhe promete a arte. Cedo ou tarde, sua necessidade expansiva o levaria por uma cruzada ao *Deus Artifex*, a identificação com a posição de criador supremo, que lhe garantiria total independência criativa e material. A ambição do artista por criar livremente passa *pari passu* pela ambição de autonomia em seus meios materiais. O poder terreno desafia o poder divino, onde o artista se vê como o próprio Deus. O artista nomeia e escolhe a si mesmo como Messias. O artista como Messias acontece quando o primeiro confunde o poder da imagem do segundo e torna-se, ele mesmo, uma imagem de idolatria. Seja está uma imagem criada, como em Dürer e Koons, ou uma imagem algo distorcida de autopercepção.

Albrecht Dürer apropriou-se da imagem de Jesus, personificando-o como figura (Figura 62), na carne de uma pintura ineditamente realista para os padrões de 1500, de quando data o trabalho. A descoberta e o uso avançado da pintura a óleo galgava um novo patamar de tangibilidade na história visual humana. Mas um feito ainda maior é a transubstanciação realizada por Dürer, ao incorporar o capital simbólico do Cristo em favor de sua imagem como criador para além da própria pintura.



Figura 62 **Albrecht Dürer, Autorretrato, 1500**

67.1 x 48.9 cm

Alte Pinakothek, Munich

Para Edward Lucie-Smith esta

pintura que desconcertou os admiradores modernos de Dürer intenciona contar ao espectador duas coisas: primeiro, que o artista tem talentos que o separam decisivamente do resto do gênero humano; e secundariamente que o seu poder criativo é um aspecto de criatividade divina — deriva de, e é de fato, uma parte do poder do próprio Deus. (LUCIE-SMITH, 1987, p. 32, tradução minha)

Dürer rende-se à figura divina, emula-se numa imagem messiânica de soberba auto-conclamatória, num gesto que, hoje, poderia ser visto como um uso indevido de imagem para fins publicitários, 500 anos antes do advento da publicidade. É um desafio à figura do pai e a ordem paterna, antes da psicanálise. Dürer parece se perguntar: não sou eu mesmo um Deus? Não sou eu mesmo o criador?

Dürer transforma-se na figura de um Prometeu com problemas identitários, que volta à casa paterna, para afirmar-se dono não só do fogo, mas também da obra e da mente do criador. Não é disso do que trata a apropriação?

Michelangelo faz o caminho oposto, não peca por soberba, mas por excesso de humildade, sem jamais abandonar a proximidade máxima com a figura do criador. No Juízo Final, logo abaixo do Cristo que conduz a ordem do pai, numa “mistura estranha de auto-degradação e auto-asserção” (Lucie-Smith, 1987, 35, tradução minha), Michelangelo retrata-se como São Bartolomeu. Um dos profetas do evangelho, escalpelado vivo, deformado e com a pele esfolada, figura do sofrimento extremo, que se torna o foco e a escolha lógica para o roubo de papéis — onde a atuação do artista se iguala ao do santo e conclama as mesmas dores e os mesmos méritos. Aquele que, através do roubo, se quer santo, também reivindica a figura do criador? Seria este o próximo passo dentro de uma lógica inconsciente? O roubo e a encenação tornam-se um método e, agora, mais claramente, um atalho para a figura central da criação? O que buscava Michelangelo ao retratar-se com tamanha autocomiseração?

Nestes dois exemplos, nota-se o apelo ao aval divino, para valoração e reconhecimento de uma obra artística, em especial, sob o olhar suplicante do próprio artista. Assim como, em Duchamp, a arte deve nascer à custa da morte da artesanaria, é preciso que algo para além do humano transmute a realidade material, para que lhe dê significação. Há algo de Duchampiano nesta ambição por transmutação. É necessário que algo justifique e ampare a inerente platitude das tintas, cores e formas. Simples objetos organizados em determinada ordem, para um determinado efeito. O que é simplesmente humano não poderia transformar a simples matéria, não haveria transcendência. Tudo ficaria no mesmo plano, tudo ainda no mesmo plano do real. Só o intangível, o milagroso e o celestial poderiam imantar a matéria para dar-lhe vida. Somente esta mitologia complexa poderia dar valor ao próprio artista. Quão longe precisa ir o artista para que seu trabalho tenha valor?

Em meu trabalho, trago parte dessa régua histórica, para dimensionar minhas próprias ambições, ou a falta delas. Penso que todo trabalho parte de uma inquietação que necessita resolução. A resolução implica em movimentação de energia e esforço, que se darão numa relação ideal de reciprocidade com o problema. No entanto, este é um terreno onde as régua são móveis (lembro-me de Cildo Meireles) e a contraposição de relações e posições não são suficientes para ancorar “soluções”. A solução que meu trabalho propõe não está relacionada à produção de um produto, mas antes, ao questionar a própria necessidade de fazê-lo. Meu trabalho não é sobre minhas habilidades manuais e miméticas, ele não tem o propósito de “entrar no

mercado de trabalho”, não há nenhuma relação com o culto à personalidade, nem às necessidades de se desenvolver “marketing pessoal” para galgar ao Eldorado mítico de um almejado “sucesso”. Estas são coisas que eu abomino.

John Baldessari consegue tocar nesta questão com ironia. Em sua obra “Dicas para artistas que querem vender” (Figura 63), pintura de 1966, em um só golpe, critica e produz uma pintura que eventualmente será consumida, talvez por um outro público ou mercado, criticando a ambos.

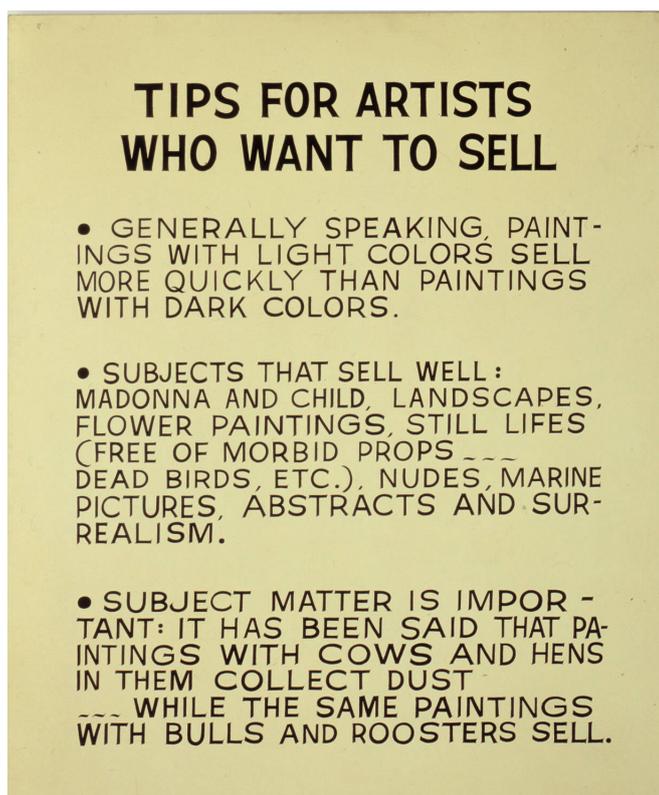


Figura 63 **John Baldessari**, *Tips for artists who want to sell*, 1966–68

Acrílico sobre tela  
173.36 × 143.51 × 3.81 cm

Em meu trabalho, qualquer prescrição mercadológica é abortada, mesmo que os trabalhos pareçam em certa conformidade com a possibilidade de serem consumidos, são objetos, afinal, não os vejo como produto. E é justamente desta situação de negação de um fim determinante em minha produção que emerge o verbo INCOMPLETAR. É, talvez, principalmente ali onde ele acontece. Incompletar é uma ação que não pode ser feita, a menos que se deixe de fazer sua ação complementar, o completar. Incompletar é um verbo que não existe no dicionário, talvez a gramática nos diga que ele é algo impossível ou incorreto, dada a sua condição paradoxal e passiva. Neste sentido é um anti-verbo, pois implica em passividade ou abandono,

mas não um estado de submissão. Incompletar é um ato de resistência. É uma ação impossível, que só existe pela consciência que tem de sua impossibilidade. E esta, assim, transforma-se em possibilidade e na potência de não fazer. É impossível incompletar um álbum de figurinhas, por exemplo. O que é efetivamente possível é apenas não completá-lo, como geralmente ocorre. Desta forma, incompletar é abandonar a ideia de finalidade e o sofisma do completismo.

Incompletar é também uma maneira de lidar com a imperfeição. Obras inacabadas nos parecem imperfeitas, e as obras imperfeitas nos parecem enervantes. O efeito de suspensão sugere uma causa perdida, hesitação ou a incerteza das reticências. No entanto, obras “perfeitas” poderiam significar que estou satisfeito com o que foi realizado. O que, para um artista, levaria à paralisia e à estagnação. Assim, num quase sofisma, o ato de incompletar é o que me leva a continuar a produzir. Da mesma forma, por ser um ato deliberado, é uma forma indireta de dar conclusão ao trabalho — mesmo que de forma temporária.

Criei este neologismo como uma forma de afirmar que as “soluções passivas” são viáveis. E, em determinadas situações, são soluções para problemas aparentemente sem solução. O conceito de uma solução passiva, ou um aparente *non sequitur* como estratégia de esclarecimento, não é algo novo. O uso do Koan<sup>2</sup> no Zen Budismo é um bom exemplo. Uma charada com aspecto paradoxal e solução “impossível”, é proposta por um mestre a seu discípulo. “Há um ganso dentro de uma garrafa. Como tirar o ganso da garrafa, sem matá-lo e sem quebrar a garrafa?”<sup>3</sup> O discípulo é incitado a meditar profundamente, até encontrar uma resposta, num processo que poderia levar anos. A resposta, no entanto, é muito simples: “o ganso está fora!”. Para o Zen, a resposta não se dá por meio racional, nem pela mesma via de raciocínio da pergunta. Nas palavras de Osho (2012, p. 1–16):

O zen não é uma religião, nem um dogma, nem um credo; o zen não é nem uma busca, nem uma investigação; ele é não filosófico. O fundamental da abordagem Zen é que tudo é como deveria ser, nada está faltando. Neste exato momento tudo é perfeito. O objetivo não está em outro lugar, ele está aqui e é o agora. Os amanhã não existem. Este momento é a única realidade. No Zen não há, portanto, uma distinção entre métodos e objetivos, meios e fins.

---

<sup>2</sup> Koan é uma questão paradoxal utilizada por mestres zen para fins meditativos.

<sup>3</sup> Este é talvez um dos Koans mais conhecidos e sua origem se perde na história. Ele foi utilizado por Nansen a seu discípulo Riko, conforme descrito por Osho no livro *The goose is out: zen in action*.

Consciente do conceito de Koan, e sempre buscando novas formas criativas, Brian Eno<sup>4</sup> desenvolveu, em 1975, junto com o pintor Peter Schmidt,<sup>5</sup> suas *Estratégias Oblíquas*, uma série de frases são “dilemas valorosos”, dispostas numa série de cartas. Nas palavras do próprio Eno:

Estas cartas evoluíram de nossas observações separadas dos princípios que estavam por trás do que fazíamos. Às vezes elas foram reconhecidas em retrospecto (o intelecto alcançando a intuição), outras vezes elas foram diretamente formuladas. Elas podem ser usadas como um baralho (um jogo de possibilidades que são revisadas na mente continuamente) ou tirando uma única carta do monte de cartas embaralhadas quando um dilema acontece numa situação de trabalho específica. Neste caso, a confiança na carta se dá mesmo quando sua pertinência for bastante obscura. Estas estratégias não são finais, pois idéias novas se apresentarão, e outras se tornarão óbvias.

[Prefácio da primeira publicação 1975, edição ligeiramente revisada em 1978]

As estratégias desenvolvidas por Eno estão relacionada diretamente ao processo criativo. Elas surgiram da observação de como se estruturavam as soluções criativas de uma forma geral, independente de situações específicas. São estratégias que podem ser transpostas — com maior ou menor grau de acerto — a outras situações criativas. Os “dilemas” criados por Eno são metaesquemas que permitem formas “oblíquas” de abordar determinado problema. O formato de cartas em um baralho adiciona outra camada de possibilidades, ao trazer certo grau de aleatoriedade ao “jogo”. “Honra teu erro como uma intenção oculta”, “Remova especificidades e converta-as em ambiguidades”, “Não faça nada por tanto tempo quanto possível”, “Simplesmente uma questão de trabalho”, “Repetição é uma forma de mudança”.<sup>6</sup> Cada estratégia propõe uma forma de reversão da situação dada, abre caminho para outra forma de entendimento do que já foi posto, ou tentado. Além de ferramenta criativa, é evidente que a proposição dada por cada uma das cartas traz o questionamento de qualquer posição axiomática e rígida. Assim como um Koan

---

<sup>4</sup> Brian Peter George St John le Baptiste de la Salle Eno, Brian Eno, é um músico, produtor e artista visual inglês nascido em 1948.

<sup>5</sup> Peter Schmidt (1931–1980) pintor inglês nascido na Alemanha. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Schmidt\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Schmidt_(artist))>. Acesso em: 10 ja. 2018.

<sup>6</sup> A lista completa das *Estratégias Oblíquas* e sua tradução encontra-se no **Anexo 6**.

Zen, instaura-se um instante de possibilidades dado pelo momento presente, e não uma impossibilidade, dada pelos fins futuros e pelas metas passadas.

Ao criar a palavra incompletar, penso numa forma de incorporar a incompletude. Penso nos livros comprados e ainda não lidos, penso nas obras que não foram acabadas, penso neste texto, que ainda tenho por terminar. Existem inúmeras situações onde o tempo que corre se sobrepõe ao momento, onde a ideia de eficiência e finalismo sacrifica o presente. Penso, em especial, no tempo em que deixei de fazer meu trabalho de arte para “ser eficiente” em meu trabalho de subsistência. A relação do tempo que nos é dado e a maneira com que o utilizamos parece ser um ponto central em qualquer ação numa vida finita. É o que mostra o compromisso a que se submeteu Opalka, no seu comprometimento e também na incompletude de seu fim.

É conhecida a anedota atribuída a um pintor francês, que diz “o Santo Graal da pintura é fazer um quadro em que as pessoas o observem por mais tempo do que o tempo utilizado pelo artista ao fazê-lo”. É parte da utopia artística encontrar certa reciprocidade entre os tempos, onde o tempo diacrônico se encontra com o sincrônico, onde sua arte encontre correspondência no mundo. No entanto, em contrário, o tempo de preparação e envolvimento do artista é necessariamente dilatado. Há, de certa forma, uma exigência irreduzível com relação a isso, como o *cartoon* de Pablo Helguera (Figura 64), tão seriamente crítica:



*“I find it so elitist that this artist who spent his entire lifetime studying, thinking and making art would make something that I can't understand in two seconds.”*

Figura 64 Cartoon presente no livro *Artoons*, Vol. 2, de **Pablo Helguera**, 2009.

“Isto me parece tão elitista, o fato de que este artista que passou sua vida inteira estudando, pensando e fazendo arte faça algo que eu não consiga entender em dois segundos.”

O entendimento e o tempo de fruição da obra são situações imponderáveis, que ecoam minha opção por indeterminação e ao inacabado nas obras. Vejo essa opção como função poética e estratégia crítica, que me devolvem a soberania sobre o meu fazer. Para Opalka (SAVINEL, 1996, p. 34, tradução minha) a incompletude é um fator essencial ao seu trabalho, onde esta é equiparada à morte:

Meu projeto terminará na sua própria incompletude. Se eu morrer hoje, este trabalho de numeração que tende ao infinito, e que portanto não conhece nenhum outro limite que o curso de minha vida humana, irá logicamente encontrar sua completude na sua própria irrealização. Assim, este inacabamento torna-se a finalidade do meu trabalho, e esta é uma situação única na História da Arte: Eu defino o finito pelo inacabado.

Incompletar ou inacabar pode ser uma forma de apontar para o infinito. A contagem em direção ao infinito e à morte de Opalka faz lembrar o conto *O Aleph*, de Borges. Nele, é descrito um ponto que soma todos os pontos no espaço e um número que é a própria representação do infinito — como se, nesse ponto, se resolvessem todas as finitudes. Uma das fontes de Borges para esta ideia foi Bertrand Russell, e através dele, o matemático alemão Georg Cantor (1848–1918), conhecido por ter formulado a noção de *número cardinal transfinito*, que seriam números não alterados pela soma de um. Cantor chamou esse número transfinito de *Aleph*.

Os espaços entre os números são de um comprimento um pouco diferente daquele ocupado pelos próprios números.

Agora, por um lado, uma característica do potencial genético infinito é sua incompletude radical. Só se pode contar o finito. Não se pode tocar além, Mas desde Cantor, a matemática decidiu lidar com um infinito atual, lhe deu um status, se pode pensá-lo como se fosse real. Ou então, contra uma inteira tradição desde Aristóteles, ao afirmar sua realidade matemática. A afirmação se fez manifesta por intervenção de Cantor, um gesto de escrita que colocou um novo número no final da série dos números naturais: o bem nomeado omega, o primeiro número transfinito.

Em trabalho mais antigo, de 1993, criei uma representação de equivalência entre vida e conhecimento, trajetória e conflito. Em *Pensamento simétrico (anti-matéria)* (Figura 65), o conhecimento é representado por uma enciclopédia, de onde saem alunos formandos com seus diplomas em mão. Entram na enciclopédia como crianças, saem como os todo conhecedores de doto o conhecimento, ao passarem pelo *Livro do Mundo*.<sup>7</sup> O caminho do conhecimento tem seu ponto de culminância no centro do quadro, onde a matéria aprendida encontra sua matéria inversa. A trajetória percorrida só serve, por fim, para o duelo com seu igual espelhado, processo de aniquilação por vetores inversos. Parte deste trabalho não foi pintado, ficaram apenas os esboços desenhados. Assim, a anti-matéria, o caminho inverso dos vetores, o negativo perfeito, era também o inacabado na pintura. Algumas pessoas chegaram a me criticar por ter exposto um quadro “inacabado”, sem saber que era esta justamente a minha intenção.

Em meu trabalho atual, o caderno de anotações torna-se metáfora para o conhecimento enquanto matéria física e enquanto conteúdo a ser estudado.<sup>8</sup> É um volume que se acumula, o repositório onde são jogados (*dropped*), os fragmentos do que se dá a conhecer, em tudo que o tempo me permite anotar. É no caderno onde o conhecimento “pinga”, ou respinga, na minha melhor tentativa de captá-lo. Subjaz ao caderno um conceito que nomeei *Dropping Knowledge*. Na língua inglesa, o verbo *to drop* tem diferentes significados, entre eles: pingar, decair; cessar; mergulhar; reduzir; revelar; escrever; enviar; lançar; largar; derrubar; desistir. Quando no gerúndio (*ing*), e somado à palavra *knowledge* (conhecimento), criam-se sentidos de ações compostas, com conotações ambíguas, tais como: “abandonando o conhecimento”; “revelando o conhecimento”; “desistindo ou parando de conhecer”. Há, também, a possibilidade de uma leitura de uma condição específica, como: “conhecimento decadente”; “conhecimento derramado” ou “conhecimento desperdiçado”. Assim, o caderno seria o lugar onde o conhecimento se dá como registro, como um local de armazenagem, mas também, como um ponto de abandono, onde o conhecimento deixa de existir, uma situação de queda e ignorância.

Ao analisar o profundo comprometimento de Kafka com a literatura, Maurice Blanchot (2011, p. 27) aponta na arte um caminho para a iluminação, em contraposição ao caminho do conhecimento:

---

<sup>7</sup> Título da enciclopédia representada. A imagem utilizada foi apropriada de anúncio publicitário veiculada em revista de grande circulação com fins de venda pelo correio.

<sup>8</sup> No sentido de matéria da disciplina ou no sentido físico, de espaço e volume ocupado.



Figura 65 **Richard John**, *Pensamento Simétrico (Anti-Matéria)*, 1993

Óleo sobre tela  
70 x 154 cm

[...] a arte pode vencer onde o conhecimento fracassa: é que ela é e não é bastante verdadeira para se tornar o caminho, e muito irreal para se tornar obstáculo. A arte é um como se. Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato e por isso não nos proíbe de avançar. A arte se afirma como conhecimento quando o conhecimento é degrau levando à vida eterna, e se afirma não conhecimento quando o conhecimento é obstáculo erguido diante desta vida. Ela muda de sentido e de sinal. Destrói-se e subsiste. Esta é sua impostura, mas também sua dignidade maior [...]

Assim, o conhecimento é degrau quando nos permite ascender, mas é obstáculo quando nos proíbe avançar. O conhecimento específico da arte surge como um artifício, que contorna os impedimentos terrenos, num *como se*, que nos permite vislumbrar uma saída verdadeira o suficiente. A frase de Blanchot nos faz ver que a única saída possível está *dentro* do campo e da prática da arte, e que, por conseguinte, qualquer forma de impedimento está *fora* dela. Como sabemos, e é momentoso lembrar, a dignidade maior da arte é sua permissão.

São grandes os riscos quando o conhecimento é vertido em palavras e quando estas são fixadas em texto: a oficialidade inerte do documento prescrito, a necrose do objeto que se desfigura pela leitura equivocada, o dogma da palavra vazia perante a vida, o estelionato da formalização só instituída no papel, a autoridade periciada por duvidosas evidências grafotécnicas,<sup>9</sup> o burocrático protocolo da escrituração da verdade e das leis. A palavra escrita pode ser o álibi da epistemologia inválida, a repetir, ela própria, sua forma estéril *ad infinitum*, onde a experiência é abandonada sob o pretexto da preservação e manutenção do que foi supostamente conhecido, uma ideia provinda de outra pessoa e de outro lugar, a ser aplicada com grande descuido sobre o momento vivo. Quando uma escrita se torna anacrônica? Como a escrita pode dar conta do real, do momento, do agora? Como a escrita pode reter o conhecimento?

Abandonar o conhecimento seria uma forma de abrir-se para o desconhecido. Não jogar conhecimento sobre os outros (*to drop you droppings*)<sup>10</sup> mas reconhecer em si o não saber. O que deve ser jogado fora são as vaidades, o narcisismo, o mesianismo nefasto, que subjuga o saber do outro. Um ato de coragem e honestidade

---

<sup>9</sup> O exame grafotécnico é um tipo de perícia a qual permite atestar a autenticidade de assinaturas e documentos escritos manualmente ou indicar seus verdadeiros autores.

<sup>10</sup> Poderia ser traduzido como “soltar suas bostas por aí”

radical é entender integralmente nossa ignorância perante o universo infinito, abandonar a soberba do conhecimento absoluto e dos discursos maníacos, que só refletem ganância e ódio. Já sofremos demais por isso. É necessário abandonar a guerra contra o outro e a guerra contra si mesmo. É preciso afastar o agonista belicoso. Digo um basta a isso tudo. E sinto que a minha arte deve seguir estas mesmas premissas.

Ao fim do incompletar, fecha-se um ciclo de Ouroboros. O que fica como resíduo, a obra, permanece como uma sugestão estática de recomeço. Outra folha, outra série ou outro gesto. Entre artista,s é prevalente a máxima “o trabalho vem do trabalho”. Este processo autofágico jamais será negativo se for verdadeiramente transformador.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que chamamos de “realidade” é na verdade nada mais do que uma culturalmente sancionada e linguisticamente construída alucinação.

**Terence McKenna**

Minha intenção, ao contrapor imagem e texto, partiu de minha experiência. Senti a necessidade de sintetizar minhas preocupações em um todo coeso, mesmo que determinados aspectos formais fossem discrepantes. Tentei traçar uma linha que pudesse contornar a totalidade de minha produção e encontrar o entendimento que lhe desse sentido. Encontrei, com observação das minhas ações, um vértice originário criador, que não é necessariamente um sujeito, mas é certamente veículo. Aos poucos, percebi que minhas ações poderiam ser menos reativas e mais intencionais. Como todo processo evolutivo, aos poucos meu trabalho tornou-se mais consciente.

Meu esforço aqui foi encontrar a plenitude desta força geradora e entender como ela pode e deve interferir no mundo ao redor. O esforço do artista precisa ter a consciência de sua força, valor e poder transformador. Como artista, precisei encontrar em mim mesmo essa força originária, para que o trabalho pudesse surgir, o poder transformador da arte inicia na transformação do próprio artista.

Como ser sensível, o artista cumpre uma função social de transformação, de ser o agente e o objeto de uma transformação possível. E este é um papel de grande valor e responsabilidade, que precisa ser entendido por cada um. Ao lidarmos com a arte, nos responsabilizamos pelo bem humano mais precioso, e precisamos dar a este nosso maior valor, uma perspectiva.

Ao fazer arte, penetramos numa dimensão extraordinária, que nos permite melhor entender e aceitar o mundo ordinário. Ao utilizarmos essa poderosa ferramenta de entendimento, operamos no mundo real e num mundo possível, criamos uma ponte entre o mundo criado e o mundo que se cria. Acredito que reside nesta relação toda a possibilidade de entendimento e conhecimento.

Retomo à fala de Duchamp transcrita no prólogo. “A arte é a única atividade em que o homem, como homem, mostra a si mesmo como sendo um verdadeiro indivíduo,

e com ela ele é capaz de ir além do estado animal [...] ”<sup>1</sup> Duchamp, aos 69 anos, tinha pouco a esconder. Por tratar-se de uma entrevista, talvez tenha deixado transparecer uma verdade que lhe vinha de dentro, escapando ao “discurso exterior”. Talvez Duchamp estivesse falando mais com o coração do que com a razão, ao complementar “Viver é acreditar, é nisso que acredito”. Esta fala me parece especialmente significativa, pois o “acreditar” a que se refere Duchamp talvez seja a revelação de uma dúvida primordial, e, ao mesmo tempo, uma chave para sua resolução. Na espontaneidade de sua fala, encontra-se este, que é um verbo em repetição, tanto na sua forma infinitiva e como no presente. No que revela a sua fala, Duchamp parece apontar para onde a arte aponta, ele acredita naquilo que ele vive e viveu, e ele reafirma seu credo para si e para todos, repetidamente.

Quando separei este texto com verbos, encontrei uma maneira de deixar explícita a ideia, tanto de uma atividade quanto a de um processo. O verbo implica em movimentação e continuidade, experimentação e experiência. O verbo une e associa “os objetos do mundo”, ou seja, eles operam sobre o que é e sobre o próprio sentido de realidade. A ação proporcionada pelo verbo é o que dá a unidade aos objetos do mundo, ao colocá-lo em correlação. Ação e movimento sustentam a realidade.

Quando separei este texto em Imagem e Palavra, intencionava encontrar uma similaridade nestas duas formas de representação. Imaginei uma situação onde as eventuais diferenças encontrassem um denominador comum nas formas expressivas dos trabalhos e no intercâmbio de seu uso comum. Desenhar e dar um nome são formas análogas de referir e de dar início aos processos de formação e uso de linguagem. Ao percebermos a distinção entre objetos, quando a figura se destaca de seu fundo, nos deparamos com algo a ser nomeado como forma de identificá-lo. A nomeação se faz necessária ao relevo dos acontecimentos e das trocas intersubjetivas. Do recorte visual do objeto, segue o nome que lhe dá amparo e direção.

As relações entre nome e objeto nos parecem naturais e são compartilhadas pois “perpetuamente existiram”, ou pelo menos, eram anteriores ao nosso nascimento. Tendemos a esquecer de que a linguagem foi aprendida. Aprendemos a falar, ler e escrever, mas não aprendemos a questionar o efeito que a linguagem, e em especial a nomeação, tem sobre aquilo que percebemos. Junto aos nomes, recebemos

---

<sup>1</sup> Entrevista de Marcel Duchamp a James Johnson Sweeney, 1956. Tradução minha. Disponível em: <<https://youtu.be/DzwADsrOEJk>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

também um plano de entendimento da realidade. Não aprendemos a investigar a realidade a partir de um livre jogo de nomeação e interpretação, como nos ensinou Magritte em *Les mots et les images* (Figura 66), de 1928, e em toda a sua obra.

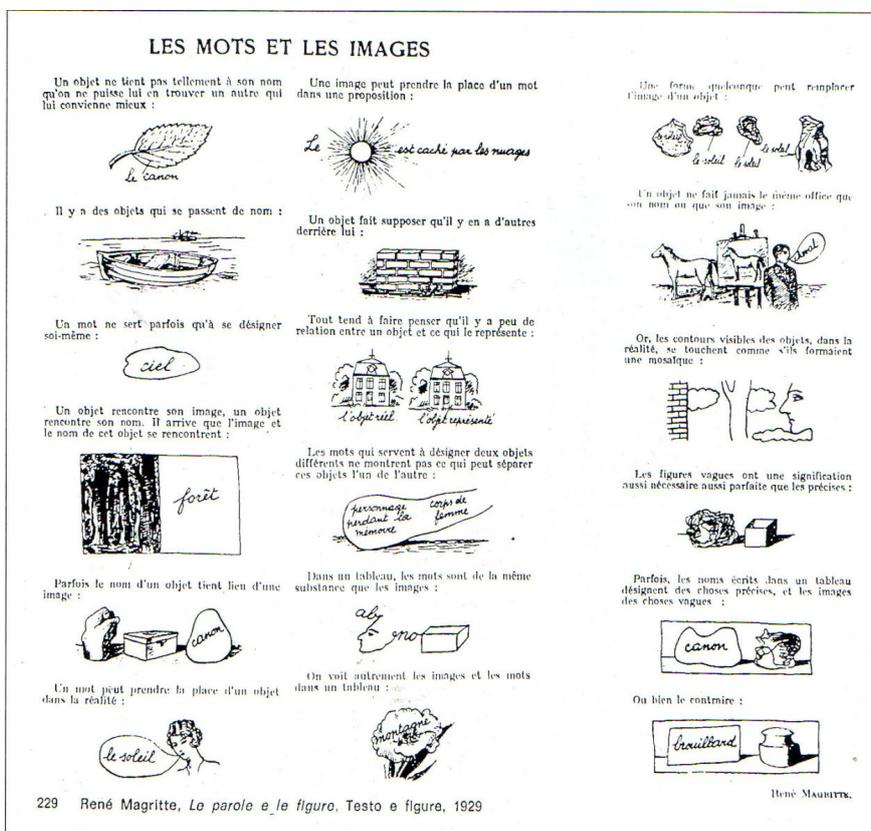


Figura 66 René Magritte, *Les mots et les images* (As palavras e as imagens), 1928

Editado na revista *La Révolution Surréaliste* em 1929

O intercâmbio entre palavra e imagem deu margem para a criação de denominações híbridas, como o conceito de alfabetização visual, que trata da formação visual enquanto disciplina específica. De adequação discutida,<sup>2</sup> o termo faz questionar a contradição de ver na imagem um texto a ser lido. Uma imagem é lida ou vista? O que difere a leitura de uma imagem e a leitura de um texto? Há na relação palavra-imagem uma zona de indeterminação, um espaço nebuloso entre um estado de separação absoluta e, no sentido oposto, uma sobreposição que impõe a predominância de um de seus termos. Palavras e imagens unem-se por suas deficiências ou separam-se na luta por domínio. Quando utilizamos a palavra para nos referenciarmos às imagens, tentamos, não sem alguma dificuldade, traduzi-las.

<sup>2</sup> James Elkins (2009, 1-9) discute a utilização da expressão *visual literacy* na introdução do livro de mesmo nome. O termo é reconhecidamente ambíguo, assim como a formulação de disciplina relacionada que, discute-se, deveria fazer parte da grade curricular nas escolas.

Palavra e imagem não se traduzem mutuamente, mas podem apontar, de maneira recíproca, suas características e relações. Como apontou Luis Pérez-Oramas, as imagens são mudas, mas não deixam de produzir glosas. Imagens e palavras ecoam-se mutuamente e criam a possibilidade de um exercício analógico sem fim.<sup>3</sup>

É da “analogia sem fim” que irrompe um campo de possibilidades entre-linguagens, onde se somam e multiplicam os elementos que ativam nossas relações. É no replicar de códigos e fonemas, na pura festa de sentidos, que cruzam os espaços e comunicam seus próprios meios, que a linguagem mostra-se a todos e a si. Na linguagem, a poética é sempre iminente, pois é sua maior expressão.

Por outro lado, talvez seja necessário pensar onde a linguagem pede para ser abandonada, onde sua função se esgota e esta encontra, pelo menos virtualmente, um limite. Em frase atribuída a Paul Valery (WESCHLER, 2008, p. 207, tradução minha), “ver é esquecer o nome do que se está vendo”. Isto seria o mesmo que dizer: necessito abandonar a linguagem para que possa compreender o que vejo, preciso abandonar a tirania da forma preconcebida para que a verdadeira experiência aconteça. Degas, que foi professor de Valery, certa vez afirmou: “O desenho não é a forma, mas a maneira de ver a forma”. (apud VALÉRY, 2003, p. 159) As duas frases apontam para uma constatação essencial: a forma, apesar de veículo, não deve ser a prisão da expressão. Há uma camada de percepção anterior à forma, que Degas chama de “Desenho”, e Valery, “Ver”.

Em meu trabalho, busco apontar para estas questões dentro dos recursos da própria linguagem, com o intuito de que, em algum momento, possamos prescindir dela. Nesse sentido, entendo que toda nomeação é uma forma de disfarce, uma camuflagem que encerra outros sentidos e outras leituras. Da mesma forma, acredito que as imagens também rotulam o real e também nos induzem a uma experiência codificada. Como empreender o real sem o concurso de imagens e palavras?

Ao escrever esta tese, em muitos momentos, me deixei embriagar pelas palavras. Elas também foram, dentro das minhas possibilidades, um processo criativo e de descoberta. Aventurei-me por variações narrativas, afirmações totalizantes e aforismos. Produzi até pequenos manifestos. Tentei perfurar uma barreira expressiva e também a transposição de linguagem. Entre imagens e textos, sabia de uma dificuldade inerente a estes meios, e também de minhas próprias limitações. Busquei galgar alguns degraus na tentativa de, ao arriscar novas formas, criar novas con-

---

<sup>3</sup> Apresentação das leituras e referências teóricas que embasaram a curadoria da 30ª Bienal de São Paulo, que tinha por título *A Iminência das Poéticas*.

dições de leitura e visão. Sei do peso das normas, de sua importância e, também, de suas forças contrárias. Mas, ao mesmo tempo, busquei leveza e liberdade até onde me pareceu possível.

O exercício da descrição escrita que referencia o vivido, o já foi passado, ao mesmo tempo, antecipa e atualiza a presença da experiência, invocando-a no presente. Ao continuar a fazê-lo aqui, cria-se um anel temporal-atual, que reatualiza a experiência dentro dela própria, torna-a constante e estendida, a partir do momento presente. Celebra-se, no tempo presente, o que foram experiências passadas, que reverberaram ao serem descritas, e prospectam-se experiências futuras, evocadas por toda forma de presença, desejo e realização. A potência evocativa da palavra em ação torna possível, dentro de uma realidade sógnica, dobrar o tempo sobre si mesmo, duplicá-lo em formas concêntricas, e estendê-lo em uma comprida constante no espaço. Não há intenção ou percepção de finalidade, ou um final que antecipe a si mesmo. Essa constante temporal dada e despertada pela palavra existe na forma de uma pura linguagem, que, num voo poético, transmuta a si mesma, em silêncio ou vibração. Na pura existência da linguagem, a palavra liberta a palavra de si mesma, e dá a si sua máxima liberdade, expressa numa outra e paralela (i) realidade (i)material, sua realidade em devir.

A ideia de escrever não é escrever. A tensão entre intenção e realização é o esforço e o sacrifício a que se submete o artista. Uma transmutação que pode ser, por vezes, dolorosa uma vez que o processo não é desprovido de percalços e enfrentamentos. Como refere Duchamp, “é preciso acreditar”. Ao dispor-se à arte, o artista, de fato, se transforma num médium, talvez não aquele que incorpora espíritos, mas certamente aquele que vive o espírito da arte. O médium de Duchamp é aquele que não sabe e não tem como saber de tudo sobre o seu meio, mas é aquele que confia. O médium é aquele que delega aos outros a continuidade de sua arte, é aquele que sabe que arte não existe por decreto. O artista não tem consciência deste processo, e é justamente aí que reside sua beleza. A arte se dá nos interstícios: entre intenção e realização, entre a obra e o público, entre o artista e o público. O médium é o meio que preenche e liga os vazios das situações circunstanciadas (o artista, o público, a obra). O médium é justamente o verbo que ativa e liga os pontos de uma realidade complexa, que persevera em limitações, mas transcende, quando entrevê e vive suas possibilidades. É essencial à arte sua capacidade de transcendência e transmutação. Como observou Richard Serra (SERRA, 1994, p. 16):

Eu acho que a arte é sobre um certo tipo de atividade que queima a si mesma e depois há alguma outra coisa, e ela se queima quando você termina cada trabalho. O foco da arte para mim é a experiência de viver através dos trabalhos, e essa experiência pode ter muito pouco a ver com aspectos físicos da obra de arte.

No fluxo proporcionado pela linguagem, o artista precisa deixar-se levar por ela, e não contrapô-la. A “experiência de viver através dos trabalhos” ultrapassa o sentido físico ordinário e as relações de causa e efeito. É preciso entender que existe uma força da qual o artista não é dono, mas veículo. A questão autoral, essencialmente modernista e mercadológica, se dissolve frente ao vulto gigantesco de potência e vida, emanados do puro sentido de criação. É preciso acreditar e viver isso, mesmo que esta experiência seja pouco traduzível em palavras.

É provável que nenhum outro artista conhecido illustre melhor o senso comum do artista romântico e heroico do que Van Gogh. Sua luta contra toda sorte de adversidades, em especial a dúvida que carregava consigo, mostrava um caminho tortuoso para produzir a sua arte, numa total entrega à sua profissão de fé. Van Gogh é também uma figura que traduz a busca pelo transcendente através da arte. Em filme recente<sup>4</sup>, Julian Schnabel dá voz ao pintor. Uma fala que ecoa seus gestos:

Quando pinto, deixo de pensar.

[...]

Deixo de pensar, e eu sinto que sou parte de tudo o que está dentro e fora de mim.

Eu queria tanto compartilhar o que vejo. Pensava que um artista tinha de ensinar como olhar o mundo. Mas não penso mais isso. Agora penso apenas sobre minha relação com a eternidade.

Muito além da hagiografia e do clichê, a relação de Van Gogh com a eternidade era a um só tempo um completo entendimento de sua relação com a arte e uma via mística, que em nada devia ao caminho dos ascetas. Para mim interessa esse “desvio” trazido por muitos artistas, inclusive Duchamp, rumo a uma saída não hiper-determinada para a arte. Minha opção por produzir e expor dentro das condições

---

<sup>4</sup> *At Eternity's Gate (No portal da eternidade)*, 2018.

que tenho é parte desta minha posição contrária à objetificação e ao finalismo. Identifico-me com as palavras de Jonas Mekas,<sup>5</sup> artista e cineasta que nos deixou a pouco, em seu *Manifesto contra o centenário do cinema*:

Nestes tempos onde todos anseiam por ter sucesso e vender, eu quero brindar por aqueles que se submetem ao fracasso social e diário pela busca do invisível, do pessoal, das coisas que não te trazem dinheiro nem pão, e que não te fazem entrar na história contemporânea, na história da arte ou qualquer outra história. Aposto na arte que fazemos um pelo outro, como amigos.<sup>6</sup>

Essa posição de negação a certo mainstream na arte é uma função da própria arte enquanto sistema. E é aí, novamente, que se encontra o risco e a contradição do consumo *outsider*. Em sistemas complexos, tudo vira produto. Assim como se inventam novas maneiras de romper os ciclos de acomodação e comodificação na arte, rapidamente novos ciclos acomodam “as saídas”. Por si só, a arte tende a englobar tudo, junto ao mercado e à inércia, a tendência é que tudo vire mesmo um produto. Há um conhecido aforismo de Wittgenstein (1999, p. 148), o de número 580 de suas *Investigações Filosóficas*: “Um ‘processo interior’ necessita critérios exteriores”. Mas o que seria um critério fora da arte?

Entendo que os processos que regem a criação artística, e o próprio sistema das artes como um todo, correm o risco da autorreferencialidade, da sustentação recursiva e dos pensamentos redundantes. Se estes são os elementos que de fato alimentam este sistema, é somente com uma posição muito exterior a eles que poderá dar-lhe discernimento e entendimento profundos. Por mais que a arte se alimente de fatores externos, é necessário que se inventem distanciamentos ainda maiores, uma espécie de *sub specie aeternitatis* que possa iluminar um cenário de grande expansão e transformação.

Ao mesmo tempo, a arte não pode ser realizada sem proximidade. É a proximidade da experiência que determina sua própria existência. O “processo interno”, dado pelo impulso criativo, precisa ser efetivamente vivido “de dentro”. Não há realidade sem experiência, não há possibilidade sem experimentação, não há relação

---

<sup>5</sup> Jonas Mekas (1922–2019). Artista, poeta e dos precursores do cinema de vanguarda.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.incite-online.net/jonasmekas.html>>. Acesso em 12 jan. 2019.

sem ação. Entre proximidade e distanciamento, ressurgem a figura do pintor, que, debruçado sobre sua obra, em seguida se afasta para melhor entendê-la.

Esta relação de proximidade e distanciamento é o motor que permite aprendizado, entendimento e consciência. O *Desenho Mimético* ecoa este princípio de aprimoramento e desenvolvimento, onde dispomos dos elementos de reflexão — os objetos de nosso olhar — numa dinâmica de relações. Ativamos suas formas-conceito com traços e linhas, os reavaliamos com retificações. Da sucessão e do desenrolar dos gestos, nos campos estabelecidos por verbos-conceito, gritam potências em camadas infinitas.

# REFERÊNCIAS

As referências incluem parte dos mais de 500 livros que comprei para desenvolver a tese, durante o período do curso. Considero a compra destes livros, a pesquisa que lhe deu origem e sua listagem um *quase trabalho* (p. 115), gerado pelo método de *força bruta* (p. 112). Os livros que são parte deste processo estão assinalados com um asterisco (\*) ao final de sua entrada na lista bibliográfica.

ADAMSON, Glenn. *Thinking through craft*. London: Berg Publishers, 2007. 209 p.

ADRIANI, Götz; RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter: synopsis*. Stuttgart: Instituto para las Relaciones con el Estranjero, 2000a. 31 p. \*

\_\_\_\_\_. *Gerhard Richter: Übersicht*. Stuttgart: Eine Ausstellung des Intituts für Auslansbeziehungen, 2000b. 80 p. \*

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. 95 p. \*

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008a. 175 p. \*

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum: sobre el método*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008b. 161 p. \*

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. 92 p. \*

\_\_\_\_\_. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012a. 77 p. \*

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012b. 263 p. \*

\_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. 144 p. \*

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b. 207 p. \*

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014a. 186 p. \*

\_\_\_\_\_. *Altíssima pobreza*. São Paulo: Boitempo, 2014b. 157 p. \*

- \_\_\_\_\_. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a. 364 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b. 111 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c. 135 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015d. 181 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O tempo que resta: um comentário à carta aos romanos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 215 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017a. 323 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b. 162 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018. 168 p. \*
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 2009. 159 p.
- ALBERRO, Alexander; Buchmann, Sabeth (Ed.). *Art after conceptual art*. Cambridge: MIT Press, 2006. 240 p. \*
- ALLOA, Emanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 236 p. \*
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. 238 p.
- ALSTON, William. *Filosofia del lenguaje*. Madrid: Alianza Universidad, 1985. 161 p.
- ANNA, Susanne; BERNARD, Christian. *Sherrie Levine*. Geneva: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 1998. 60 p.
- ANTELO, Raul. *Maria com Marcel Duchamp nos trópicos*. Belo horizonte: UFMG, 2010. 385 p. \*
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo, Boitempo, 2009. 287 p. \*
- ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Brasília: Universidade de Brasília, 1985. 67 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. 405 p. \*

- ARRUDA Jr., Gerson Francisco. *10 lições sobre Wittgenstein*. Petrópolis: Vozes, 2017. 135 p. \*
- ASHTON, Dore (Ed.). *Twentieth century artists on art*. New York: Pantheon Books, 1985. 302 p. \*
- ATKINS, Robert. *Art Speak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present*. New York: Abbeville Press, 1990. 208 p. \*
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 507 p.
- AYER, Alfred Jules. *Language, truth and logic*. New York: Dover, 1952. 160 p. \*
- BAARS, Bernard; BANKS, William; NEWMAN, James. *Essential sources in the scientific study of consciousness*. Cambridge: MIT Press, 2003. 1192 p. \*
- BADER, Graham. *Hall of mirrors: Roy Lichtenstein and the face of painting in the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2010. 258 p. \*
- BAL, Mieke. *On meaning-making: essays on semiotics*. Sonoma: Polebridge, 1994. 312 p.
- BALBI, Renato; BALBI, Rosellina. *Longa viagem ao centro do cérebro*. Lisboa: Editora 70, 1982. 111 p.
- BALDESSARI, John. *The Thing The Book*. San Francisco, Chronicle Books, 2014. 156 p. \*
- BARNET, Sylvan. *A short guide to writing about art*. New York: Harper, 1993. 317 p. \*
- BARNEY, Matthew. *Drawing restraint*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. 93 p. \*
- BARR Jr., Alfred. *Que é a pintura moderna?* New York: Museu de Arte Moderna de Nova York; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. 46 p. \*
- BARRETT, Terry. *Why is that art?: aesthetics and criticism of contemporary art*. New York: Oxford, 2008. 231 p. \*
- BARRON, Stephanie; DRAGUET, Michel. *Magritte and contemporary art: the treachery of images*. Los Angeles: Ludion and The Los Angeles County Museum of Art, 2006. 255 p. \*

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1970. 199 p.
- \_\_\_\_\_. *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang, 1978a. 220 p.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978b. 89 p.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1988. 226 p.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 78 p.
- \_\_\_\_\_. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 444 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 168 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, [s.d.]. 80 p.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. 152 p.
- BASSHAM, Gregory. *The philosophy book: from the vedas to the new atheists, 250 milestones in the history of philosophy*. New York: Sterling Publishing Co., 2016. 528 p. \*
- BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha de Van Gogh*. Lisboa: Hiena, 1994. 110 p.
- \_\_\_\_\_. *Encyclopaedia acephalica*. London: Atlas Press, 1995. 173 p.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol 1*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 315 p. \*
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975a. 292 p.
- \_\_\_\_\_. *Super realism: a critical anthology*. New York: Dutton Paperback, 1975b.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2015. 230 p.
- BAYLES, David; ORLAND, Ted. *Art and fear: observations on the perils (and rewards) of artmaking*. S.L.: Image Continuum Press Edition, 1993. 122 p. \*
- BEECH, Dave (Ed.). *Beauty*. Cambridge University Press, 2009. 238 p.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: Chicago University Press, 1996. 651 p. \*
- BENJAMIN, Andrew. *Art, mimesis and the avant-garde*. London: Routledge, 1991. 217 p.

- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 310 p.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000. 278 p.
- \_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002a. 144 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002b. 173 p. \*
- BERGAMIN, José. *A decadência do analfabetismo: a arte de birlibirloque*. São Paulo: Hedra, 2012. 92 p. \*
- BERGER, Verena. *Hanne Darboven Boundless*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015. 261 p. \*
- BERGER, Arthur Asa. *Cultural criticism: a primer of key concepts*. London: Sage Publications, 1995. 194 p. \*
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 210 p. \*
- BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 242 p. \*
- BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002. 316 p.
- BESHTY, Walead (Ed.). *Ethics*. Cambridge: MIT Press, 2015. 239 p. \*
- BIESENBACH, Klaus. *Henry Darger*. New York: Prestel Verlag, 2014. 317 p. \*
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita (2): a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. 295 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita (1): a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2010a. 152 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A conversa infinita (3): a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010b. 215 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a. 330 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b. 303 p. \*

- \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c. 159 p. \*
- BLECUA, José Manuel. *Linguística e comunicação*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. 143 p. \*
- BLIKSTEIN, Izodoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1985. 98 p.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 160 p. \*
- BOCHNER, Mel. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999. 64 p. \*
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997. 296 p.
- BOIS, Yves-Alain; CROW, Thomas; FOSTER, Hal; et al.. *ENDGAME: reference and simulation in recent painting and sculpture*. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1987. 115 p.
- BONAMI, Francesco (Ed.). *Jeff Koons*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 2008. 136 p.
- BOON, Marcus. *In praise of copying*. Cambridge: Harvard University Press, 2010. 304 p. \*
- BOON, Marcus; LEVINE, Gabriel (Eds.). *Practice*. Cambridge: MIT Press, 2018. 239 p. \*
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 169 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 176 p. \*
- BOUSSO, Vitória Daniela et al. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural / Paço das Artes, 1999. 192 p. \*
- BROCHARD, Victor. *Sobre o erro*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. 219 p. \*
- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. Lisboa: Martins Fontes, 1983. 197 p. \*
- \_\_\_\_\_. *As origens do conhecimento e da imaginação*. Brasília: Universidade de Brasília, 1985. 85p. \*

- \_\_\_\_\_. *The visionary eye: essays in the arts, literature, and science*. Cambridge: MIT Press, 1989. 185 p. \*
- BRUNS, Gerald. *Maurice Blanchot: the refusal of philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 339 p. \*
- BRYSON, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983. 189 p. \*
- BUCHHOLZ, Kai. *Compreender Wittgenstein*. Petrópolis: Vozes, 2008. 165 p. \*
- BUCHLOH, Benjamin. *Gerhard Richter: October files*. Cambridge: MIT Press, 2009. 188 p.
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001. 220p. \*
- BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge: MIT press, 2005. 307 p. \*
- BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon. *The Duchamp effect*. Cambridge: MIT Press, 1996. 228 p. \*
- BUTLER, Cornelia; ZEGHER, Catherine de. *On line: drawing through the twentieth century*. New York: The Museum of Modern Art, 2011. 228 p. \*
- BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1969. 182 p. \*
- BUZAN, Tony. *Mapas mentais e sua elaboração*. São Paulo: Cultrix, 2005. 120 p.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 209 p.
- CAGE, John. *Rire et se taire sur Marcel Duchamp*. Paris: Allia, 2014. 95 p. \*
- CAIN, Patricia. *Drawing: the enactive evolution of the practitioner*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. 294 p. \*
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 254 p.
- CAMPOS, Dinah Martins de Souza. *O teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1969. 104 p.

- CAMPOS, Jorge. *Os enigmas do nome: na interface lógica/semântica/pragmática*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 302 p. \*
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2017. 159 p. \*
- CANSTRON, Meg; OBRIST, Hans Ulrich (Eds.). *More than you wanted to know about John Baldessari (Vol. 1)*. Zurich: JRP Ringier, 2013a. 207 p. \*
- \_\_\_\_\_. *More than you wanted to know about John Baldessari (Vol. 2)*. Zurich: JRP Ringier, 2013b. 249 p. \*
- CAPISTRANO, Tadeu. *Cinema em carne viva: David Cronenberg*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. 127 p. \*
- CARREÑO, Francisca Pérez. *Los placeres del parecido: icono y representación*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988. 209 p. \*
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 127 p. \*
- CASTLEMAN, Riva. *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994. 264 p. \*
- CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 223 p. \*
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 177 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 215 p. \*
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 192 p. \*
- CELMINS, Vija; WEINBERGER, Eliot. *The Stars*. New York: MoMA, 2005. \*
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008. 316 p. \*
- CHARTIER, Roger. *O que é um autor? revisão de uma genealogia*. São Carlos: edUFSCar, 2014. 90 p. \*
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar*. São Paulo: UNESP, 2007. 335 p. \*
- CHATEAU, Dominique. *La question de la question de l'art*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994. 157 p. \*

- CHURCHLAND, Patricia Smith. *Brain-wise: studies in neurophilosophy*. Cambridge: MIT Press, 2002. 471 p. \*
- CODRESEU, Andrei. *The posthuman Dada guide: Tzara & Lenin play chess*. Princeton: Princeton University Press, 2009. 235 p. \*
- CORBALLIS, Michael C. *The recursive mind: the origins of human language, thought and civilization*. Princeton: Princeton University Press, 2011. 291 p. \*
- COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. 64 p. \*
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992. 171 p. \*
- CRITTENDEN, Charles. *Linguagem, realidade e mente: uma defesa do pensamento cotidiano*. São Paulo: Madras, 2010. 272 p. \*
- CRYSTAL, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. New York: Cambridge University Press, 1997. 480 p. \*
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. 347 p.
- CURIGER, Bice; FISCHLI, Peter; WEISS, David. *Flowers & Questions*. London: Tate Publishing, 2007. 360 p.
- DAMASIO, Antonio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 474 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Self comes to mind: constructing the conscious brain*. New York: Pantheon Books, 2010. 369 p. \*
- \_\_\_\_\_. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011. 439 p. \*
- DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: UNESP, 2009. 224 p. \*
- DANTO, Arthur Coleman. *Mark Tansey: visions and revisions*. New York: Cristopher Sweet, 1992. 143 p.
- \_\_\_\_\_. *Connections to the world: the basic concepts of philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1997. 281 p.

- \_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 312p.
- \_\_\_\_\_. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 208 p. \*
- DASTON, Lorraine. *Historicidade e objetividade*. São Paulo: LiberArs, 2017. 148 p. \*
- DAVIES, Stephen. *Definitions of art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1991. 243 p.
- DAVILA, Thierry. *De l'inframince: brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchap à nos jours*. Paris: Editions du Regard, 2010. 311 p. \*
- DAVIS, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 2011. 384 p. \*
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238 p. \*
- DEBSCHITZ, Uta Von; DEBSCHITZ, Thilo Von. *Fritz Kahn: infographics pioneer*. Köln: Taschen, 2017. 518 p. \*
- DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Designio*. São Paulo: SENAC, 2007. 311 p. \*
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 342 p.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. 493 p. \*
- DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001. 102 p. \*
- DERRIDA, Jacques. *The truth in painting*. Paris: Flammarion, 1978. 392 p.
- \_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. 149 p.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 386 p. \*
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Porto Alegre: L&PM, 2008. 128 p.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p. \*

- DEXTER, Emma (Ed.). *Vitamin D: New perspectives in drawing*. London: Phaidon, 2005. 352 p. \*
- DICKHOFF, Wilfried. *After Nihilism: essays on contemporary art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 292 p. \*
- DILLON, Sarah. *The Palimpsest: literature, criticism, theory*. \*
- DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Martins Fontes, 1986. 198 p. \*
- DUBUFFET, Jean. EXPOSIÇÃO São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. 152 p. \*
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994. 313 p. \*
- DUVE, Thierry de. *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp la peinture et la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984. 292 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989. 145 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Pictorial nominalism : on Marcel Duchamp's passage from painting to the readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. 224 p. \*
- \_\_\_\_\_. *The definitely unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1992. 488 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Du nom au nous*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995. 127 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1999. 483 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012. 345p. \*
- DWORKIN, Craig. *No medium*. Cambridge: MIT Press, 2013. 219 p. \*
- ECCLES, John. *O conhecimento do cérebro*. São Paulo: Atheneu, 1979. 260 p. \*
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 386 p.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991. 325 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2000. 284 p.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 282 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010. 408 p. \*

- EDUCAÇÃO & REALIDADE, volume 27 (2). *Gilles Deleuze*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Faculdade de Educação, 2002. 226 p. \*
- EISNER, Elliot W. *The arts and the creation of mind*. Yale University Press, 2001. 258 p. \*
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. 175 p.
- ELKINS, James. *The object stares back: on the nature of seeing*. New York: Harvest, 1996. 271 p.
- \_\_\_\_\_. *Our beautiful, dry, and distant texts*. New York: Routledge, 2000. 300 p. \*
- \_\_\_\_\_. *How to use your eyes*. London: Routledge, 2001. 259 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Visual literacy*. New York: Routledge, 2009. \*
- EMMERLING, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*. Köln: Taschen, 2005. 96 p. \*
- EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 2004. 80 p. \*
- EVANS, David (Ed.). *Appropriation*. Cambridge University Press, 2009. 238 p. \*
- FARR, Ian (Ed.). *Memory*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012. 240 p. \*
- FAURE-VERGNE, Pauline. *Roman Opalka: octogone*. Saint-Etienne: Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 2006. 128 p. \*
- FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 462 p.
- FEUVRE, Lisa Le (Ed.). *Failure*. Cambridge: MIT Press, 2010. 238 p. \*
- FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens*. São Paulo: Hedra, 2012. 76 p. \*
- FINGERMANN, Dominique. *Os paradoxos da repetição*. São Paulo: Annablume, 2014. 274 p. \*
- FLUSSER, Vilém. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 168 p.
- \_\_\_\_\_. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. 204 p.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998. 173 p.

- \_\_\_\_\_. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 98 p.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82 p.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 222 p.
- \_\_\_\_\_. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008a. 214 p.
- \_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008b. 150 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010. 180 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. \*
- FOCILON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988. 129 p. \*
- FOER, Jonathan Safran. *Tree of codes*. S.L.: Visual Editions, 2010. 141 p. \*
- FOGLE, Douglas (Org.). *Painting at the edge of the world*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001. 350 p.
- FONTANIER, Jean Michel. *Vocabulário latino da filosofia*. São Paulo: WMF Martins fontes, 2007. 144 p. \*
- FOSTER, Hal . *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983. 159 p.
- \_\_\_\_\_. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996. 299 p.
- FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: modernism antimodernism postmodernism*. Thames and Hudson, 2004. 704 p. \*
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 404 p.
- \_\_\_\_\_. *Isso não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 87 p.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* S.L.: Vega, 1992. 164 p.
- \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 426 p. \*

- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. 8 ed. São Paulo: Forense, 2014. 264 p.
- FRANCASTEL, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983. 239 p. \*
- FRANCO, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis: Vozes, 2015. 127 p. \*
- FREEMAN, Judi. *Mark Tansey*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1993. 116 p.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 81 p. \*
- FURLONG, William. *Speaking of art: four decades of art in conversation*. London: Phaidon Press, 2010. 272 p. \*
- FUSCO, Renato De. *El placer dela arte: comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. 287 p. \*
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. 224 p. \*
- \_\_\_\_\_. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 115 p. \*
- GALENSON, David. *Conceptual revolutions in twentieth century art*. New York: Cambridge University Press, 2009. 443 p. \*
- GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume, 2000. 107 p. \*
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 128 p.
- GARNER, Steve (Ed.). *Writing on drawing: essays on drawing practice and research*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. 188 p. \*
- GARRELS, Gary. *Drawing from the Modern: 1945–1975*. New York: The Museum of Modern Art, 2005. 228 p. \*
- GAUCHET, Marcel. *L'incoscient cerebral*. Paris: Éditions du Seuil, 1992. 224 p. \*
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*. Los Angeles: University of California Press, 1995. 400 p. \*

- GHIRALDELLI Jr., Paulo. *História essencial da filosofia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009. 95 p. \*
- GIBBONS, Joan. *Contemporary art and memory*. London: Tauris, 2007. 189 p.
- GIRST, Thomas. *The Duchamp dictionary*. London: Thames & Hudson, 2014. 224 p. \*
- GIBBS, Raymond. *The Poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 527 p. \*
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 79 p. \*
- GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 400 p. \*
- GOLDSTEIN, Bruce. *Sensation & perception*. Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing Company, 1999. 661 p. \*
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 383 p.
- \_\_\_\_\_. *The uses of images: Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon Press, 1999. 304 p.
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000. 127 p.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O significado do nome: cosmologia e nomenclatura entre os Pirahã*. 170 p. \*
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006. 287 p. \*
- GRAHAM-DIXON, Andrew. *Art: the definitive visual guide*. London: Dorling Kindersley, 2008. 612 p. \*
- GREEN, André. *Revelações do inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 128 p.
- GREENAWAY, Peter. *100 Objetos: filmes, exposição, ópera e palestra*. São Paulo, 1998. 100 p. \*
- GROOM, Amelia (Ed.). *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013. 238 p. \*

- GUINSBURG, J. (Org.). *A república de plantão*. São Paulo: Perspectiva, 2016. 418 p. \*
- HAAS, Patrick de. *Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique*. Clamecy: Imprimerie Laballery, 1992. (Actualité des arts plastiques, 51).
- HADEN-GUEST, Anthony. *True colors: the real life of the Art World*. New York: Atlantic Monthly Press, 1996. 359 p.
- HADOT, Pierre. *Wittgenstein e os limites da linguagem*. São Paulo: É Realizações, 2014. 112 p. \*
- Haidu, Rachel. *The absence of work: Marcel Broodthaers, 1964–1976*. Cambridge: MIT Press, 2013. 257 p. \*
- HALL, Sean. *Isto significa isso. Isso significa aquilo: guia de semiótica para iniciantes*. São Paulo: Rosario, 2008. 176 p.
- HARRISON, Charles. *Conceptual art painting: further essays on art and language*. Cambridge: MIT Press, 2001. 234 p. \*
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). *Art in theory 1900–1990: an anthology of changing ideas*. Cambridge: Blackwell, 1994. 1189 p. \*
- HAUPTMAN, Jodi. *Drawing from the modern: 1880–1945*. New York: The Museum of Modern Art, 2005. 220 p. \*
- HEATHFIELD, Adrian; HSIEH, Tehching. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge: MIT Press, 2009. 381 p. \*
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2008. 73 p. \*
- HELGUERA, Pablo. *Manual of contemporary art style: the essential guide for artists, curators, and critics*. New York: Jorge Pinto Books, 2007. 103 p.
- \_\_\_\_\_. *Artoons: Vol 2*. Bethesda: Jorge Pinto, 2009. 152 p.
- HERSCHEND, John; ROGAN, Will. *The thing the book: a monument to the book as object*. San Francisco: Chronicle Books, 2014. 156 p. \*
- HIGGIE, Jennifer. *The artist's joke*. Cambridge: MIT Press, 2007. 238 p. \*
- HILL, Christopher. *Consciência*. São Paulo: UNESP, 2011. 388 p. \*

- HINTIKKA, Merrill; HINTIKKA, Jaakko. *Uma investigação sobre Wittgenstein*. Campinas, SP: Papiros, 1994. 399 p. \*
- HOCHULI, Jost. *O detalhe da tipografia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 67 p. \*
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 298 p. \*
- HOFSTADTER, Douglas R. *I am a strange loop*. Basic Books, 2008. 412 p.\*
- HOFSTADTER, Douglas; DENNETT, Daniel. *The mind's I: fantasies and reflections on self and soul*. New York: Basic Books, 2000. 501 p. \*
- HOLZER, Jenny. *Proteja-me do que eu quero*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1999. 67 p. \*
- HOPTMAN, Laura. *Drawing now: eight propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2002. 192 p.
- HUDEK, Anthony (Ed.). *The object*. Cambridge: MIT Press, 2014. 238 p. \*
- HUGHES, Patrick; BRECHT, George. *Vicious circles and infinity: an anthology of paradoxes*. London: Penguin, 1919. 84 p. \*
- IZQUERDO, Iván. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004a. 114 p.
- \_\_\_\_\_. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: UNISINOS, 2004b. 128 p.
- \_\_\_\_\_. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2011. 133 p.
- JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (73 min.), son., color
- JEAN, Georges. *A escrita memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 224 p.
- JENKINS, Janet; McLEAN, Kathleen. *Peter Fischli and David Weiss: in a rest-less world*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996. 131 p.
- JOHN, Richard. *As Faces da Origem: morfologias possíveis para uma poética de identificações*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 1998. 154 p.
- JOHNSTONE, Stephen (Ed.). *The everyday*. Cambridge University Press, 2008. 239 p. \*

- JOHNSON-LAIRD, Philip. *Mental Models: towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 513 p. \*
- JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres: I would prefer not to*. Gallimard, 2009. 210 p. \*
- KAHLMAYER-MERTENS, Roberto. *10 lições sobre Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 2015. 141 p. \*
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. 680 p.
- KANTOR, Jordan. *Drawing from the modern: 1975–2005*. New York: The Museum of Modern Art, 2005. 220 p. \*
- KAPROV, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 2003. 268 p. \*
- KAST, Verena. *Sísifo: vida, morte e renascimento através do arquétipo da repetição infinita*. São Paulo: Cultrix, 2017. 141 p. \*
- KENTRIDGE, William. *Six drawing lessons: The Charles Eliot Norton lectures*, 2012. Cambridge: Harvard University Press, 2014. 187 p. \*
- KLEIN, Stefan. *Time a user's guide: making sense of life's scarcest commodity*. London: Penguin, 2008. 342 p. \*
- KORTE, Gustavo. *A viagem em busca da linguagem perdida: percorrendo o roteiro mágico de Pitágoras*. São Paulo: Fundação Petrópolis, 1997. 486 p. \*
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and After*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991. 289 p. \*
- KOTSKO, Adam; SALZANI, Carlo (Eds.) *Agamben's philosophical lineage*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 333 p.
- KRAUSS, Rosalind. *The Master's Bedroom in Representations*, Nº 28, Special Issue: Essays in Memory of Joel Fineman. (Autumn, 1989), pp. 55-79.
- \_\_\_\_\_. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1994a. 353 p.

- \_\_\_\_\_. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1994b. 307 p.
- \_\_\_\_\_. *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 2000. 222 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Os papeis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006. 242 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010. 306 p. \*
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: 1527–1593*. Lisboa: Taschen, 2003. 79 p. \*
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 123 p.
- KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1979. 378 p.
- \_\_\_\_\_. *Visions capitales*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. 192 p.
- KUSPIT, Donald. *The cult of the avant-garde artist*. New York: Cambridge University Press, 1994. 188 p.
- \_\_\_\_\_. *Idiosyncratic identities: artists and the end of the Avant-garde*. New York: Cambridge University Press, 1996. 384 p.
- LAAR, Timothy Van; DIEPEVEEN, Leonard. *Artworld prestige: arguing cultural value*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 2016 p. \*
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. 11 ed. Alfragide: Teorema, 2011. 65 p. \*
- LAMY, Frank. *Simon Starling: THEREHERETHENTHERE*. Val de Marne: Musée D'Art Contemporain du Val de Marne, 2010. 141 p. \*
- LANDY, Michael. *Break down inventory*. London: Ridinghouse, 2001. Não paginado. \*
- LANG, Berel (Ed.). *The concept of style*. [S.l.]: University of Pennsylvania Press, 1979. 246 p. \*
- LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 301 p.
- LATOUR, Bruno. *Iconoclash*. Cambridge: MIT Press, 2002. 703 p. \*
- LAVIN, Maud et al.. *Montage and modern life: 1919-1942*. Cambridge: MIT Press, 1992. 208 p. \*

- LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho*. São Paulo: Scortecci, 2017. 79 p. \*
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 108 p. \*
- LEE, Pamela. *Chronophobia: on time in the art of the 1960's*. Cambridge, MIT Press, 2004. 368 p. \*
- LEGUILLON, Pierre. *Dubuffet Typographer*. Paris: Gallimard, 2013. 384 p. \*
- LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982. 423 p.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.
- LINGWOOD, James. *Vija Celmins: obras 1964–96*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1997. 112 p.
- LAWRENCE, Irwin. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees: over thirty years of conversation with Robert Irwin*. Los Angeles: University of California Press, 2008. 310 p. \*
- LECHTE, John. *Key contemporary concepts: from abjection to zeno's paradox*. London: Sage, 2003. 222 p. \*
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. \* 142 p.
- LURIA, A.R.. *A mente e a memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 140 p.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993. 222 p.
- MACHADO, Álvaro (Org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 127 p. \*
- MACHADO, Roberto. *Deleuze: a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 340 p. \*
- MAFFESOLI, Michael. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2011. 286 p. \*
- MANGHANI, Sunil; PIPER, Arthur; SIMONS, John. *Images: a reader*. London: Sage Publications, 2006. 331 p. \*

- MARIJUÁN, Pedro. *Cajal and consciousness: scientific approaches to consciousness on the centennial of Ramón Y Cajal's Textura*. New York: New York Academy of Sciences, 2001. 264 p. \*
- MARIN, Louis. *Utopics: spatial play*. New Jersey: Humanities Press Incorporation, 1984. 280 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo, 2015. 304 p. \*
- MARQUES, Edgar. *Wittgenstein & o tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 60 p. \*
- MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Köln: Taschen, 2010. 96 p. \*
- McEVILLEY, Thomas. *Art & otherness: crisis in cultural identity*. Kingston: McPherson and company, 1996. 174 p. \*
- McSHINE, Kynaston (Ed.). *Andy Warhol: a retrospective*. 2008. New York: The Museum of Modern Art, 1989. 480 p. \*
- MEDINA, José. *Linguagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007. 224 p.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Historia del espejo*. Barcelona: Herder, 1994. 376 p.
- MÈREDIEU, Florence de. *O desenho infantil*. São Paulo: Cultrix, 1974. 116 p.
- \_\_\_\_\_. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Larousse, 1999. 406 p.
- MEREWETHER, Charles (Ed.). *The archive: documents of contemporary art*. Cambridge, MA: MIT Press & White Chapel, 2006. 208 p. \*
- MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro*. São Paulo: UNESP, 2002. 134 p.
- MITCHELL, W. J. T. *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 307 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Blake's composite art: a study of the illuminated poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1982. 289 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 226 p.
- \_\_\_\_\_. *Picture Theory: essays on visual and verbal representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 445 p.

- \_\_\_\_\_. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. 380 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Image Science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015. 244 p. \*
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 237 p.
- \_\_\_\_\_. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. 189 p.
- \_\_\_\_\_. *As ciências do impreciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 371 p.
- MOLES, Abraham; BAUDRILLARD, Jean; BOUDON, Pierre; et al.. *Semiologia dos objetos: seleção de ensaios da Revista "Communications"*. Petrópolis: Vozes, 1972. 196 p.
- MONDZAIN, Marie-José. *Transparence, opacité? 14 artistes contemporains chinois*. Paris: Cercle d'Art, 1999. 128 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Veja, 2009. 75 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O que você vê?: uma conversa filosófica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 180 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2013. 320 p.
- MORENO, Arley. *Wittgenstein: através das imagens*. São Paulo: UNICAMP, 1993. 144 p. \*
- MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre : sulina, 2015. 286 p. \*
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall: world and image in modern art*. London: Thames and Hudson, 2003. 224 p. \*
- MORUS, Thomas. *A utopia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, S.D.. 187 p. \*
- MURRAY, Alex; WHYTE, Jessica (Eds.). *The Agamben dictionary*. Edinbrugh: Edinburgh University Press, 2011. 219 p. \*
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Opus realidade*. Buenos Aires: Limiar Edições Estrordinárias, 2016.
- NELSON, Raymond John. *Naming and reference*. London: Routledge, 1992. 297 p. \*

- NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 188 p.
- NOBLE, Richard (Ed.). *Utopias*. Cambridge: MIT Press, 2009. 239 p. \*
- OBRIST, Hans-Ulrich (ed.). *Gerhard Richter : The daily practice of painting: writings 1962–1993*. Cambridge: MIT Press, 1995. 288 p.
- OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. \*
- OLIVA, Achille Bonito. *Works as Détail in Roman Opalka — Octogone*. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 2006. \*
- OLIVEIRA, Ana Claudia de; FECHINE, Yvana. *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hacker Editores, 1998. 302 p. \*
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP (FEU), 1999. 172 p.
- OPALKA, Roman. *Encontro através da separação*. São Paulo: XIX Bienal de São Paulo, 1987. 140 p.
- ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 222 p. \*
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. São Paulo: Graal, 1999. 184 p. \*
- OSBORNE, Richard; STURGIS, Dan. *Art theory for beginners*. Hanover, New Hampshire: Steerforth Press, 2009. 187 p. \*
- OSHO. *The goose is out: zen in action*. Pune: Osho Media International, 2012. 180 p.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 70 p. \*
- OSÓRIO, Luiz. *Quem é quem em sociedade*. Porto Alegre: Ponto Clube, 1977. 267 p. \*
- OUSPENSKY, P. D. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido: em busca do Milagroso*. São Paulo: Pensamento, 2016. 469 p. \*
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 259 p. \*

- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 180 p.
- \_\_\_\_\_. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993. 326 p.
- PASSERON, René. *La naissance d'Icare*. Paris: ae2cg Éditions, 1996. 240 p. \*
- PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: SENAC, 2011. 214 p. \*
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 104 p.
- PEIRCE, Charles. *Philosophical writings*. New York: Dover, 1955. 386 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Selected writings: values in a universe of chance*. New York: Dover, 1966. 446 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 337 p. \*
- PEREZ-ORAMAS, Luis. *An atlas of drawings: transforming chronologies*. New York: The Museum of Modern Art, 2006. \*
- \_\_\_\_\_. *Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 224 p. \*
- PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. 312 p. \*
- PETERSEN, Anne Ring (Ed.). *Contemporary painting in context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010. 220 p. \*
- PHILLIPS, Lisa. *Richard Prince*. New York: Witney Museum of American Art, 1992, 192 p.
- PIAGET, Jean; INHELDER, Bärbel. *A psicologia da criança*. Rio de Janeiro: Difel/ Bertand Brasil, 2003. 144 p.
- POLKE, Sigmar. *The three lies of painting*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997. 376 p.
- POPPER, Karl; ECCLES, John. *O cérebro e o pensamento*. Campinas: Papyrus; Brasília: Universidade de Brasília, 1992. 171 p.
- \_\_\_\_\_. *O eu e seu cérebro*. Campinas: Papyrus; Brasília: Universidade de Brasília, 1995. 513 p.

- PRATES, Katia; RAMIRO, Mario. *Premonitor: arte específica para livro*. Porto Alegre, 2003. 94 p.
- PRESSFIELD, Steven. *A guerra da arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. 176 p.
- \_\_\_\_\_. *Do the work! Overcome resistance and get out of your own way*. Do You Zoom Incorporation, 2011. 98 p.
- QUIGNARD, Pascal. *Marco Aurélio Frontão: primeiro tratado da retórica especulativa*. São Paulo: Hedra, 2012. 78 p.
- QUINE, William Van Orman. *Palavra e objeto*. Petrópolis: Vozes, 2010. 367 p. \*
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 83 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009. 71 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O espectador amancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. 192 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 151 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Os nomes da História: ensaio de poética do saber*. Rio de Janeiro: Unesp, 2014. 160 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 191 p. \*
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013. 160 p.
- RAYCK, Diego; DIAS, Aline (Orgs.). *Aqui desenho*. Florianópolis: Corpo, 2012. 40 p.
- READ, Herbert. *A arte de agora agora*. São Paulo: Perspectiva, 1972. 181 p.
- REISS, Julie. *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge: MIT Press, 1999. 180 p. \*
- REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005. 94 p.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000. 500 p. \*
- RILKE, Rainer Maria. *O diário de Florença*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002. 144 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Porto Alegre: L&PM, 2009. 208 p. \*

- \_\_\_\_\_. *A melodia das coisas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. 232 p. \*
- ROBERTS, John. *The intangibilities of form: skill and deskillling in art after the readymade*. London: Verso, 2007. 249 p. \*
- ROELSTRAETE, Dieter; MANACORDA, Francesco; HARBORB, Janet. *Simon Starling*. London: Phaidon, 2012. 158 p. \*
- ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. \*
- ROSE, Barbara. *Art as Art: the selected writings of Ad Reinhardt*. Los Angeles: University of California Press, 1991. 236 p. \*
- ROSE, Bernice. *Drawing now*. New York: The Museum of Modern Art, 1976. 96 p.
- \_\_\_\_\_. *Jackson Pollock: drawing into painting*. New York: The Museum of Modern Art, 1980. 96 p. \*
- \_\_\_\_\_. *The drawings of Roy Lichtenstein*. New York: The Museum of Modern Art, 1987. 200 p.
- \_\_\_\_\_. *Allegories of modernism: contemporary drawing*. New York: The Museum of Modern Art, 1992. 128 p.
- ROSENTHAL, Norman et al.. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. London: Royal Academy of Arts, 1997. 222 p.
- ROTHKO, Mark. *the artist's reality*. New Haven: Yale University Press, 2004. 136 p.\*
- RUSKIN, John. *The elements of drawing*. New York: Dover, 1971. 228 p.
- RUSSEL, Bertrand . *Retratos de memória e outros ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958b. 221 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O elogio ao ócio*. Rio de Janeiro. Sextante, 2002. 183 p. \*
- \_\_\_\_\_. *História da filosofia ocidental – Livro 1: A filosofia antiga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a. 363 p. \*
- \_\_\_\_\_. *História da filosofia ocidental – Livro 2: A filosofia católica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b. 222 p. \*

- \_\_\_\_\_. *História da filosofia ocidental* – Livro 3: A filosofia moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c. 405 p. \*
- SABINO, Isabel. *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2000. 239 p. \*
- SAGER, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986. 251 p.
- SALGADO, Renata (Org.). *Imagem escrita*. Rio de Janeiro: Graal, 1999. 182 p. \*
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.
- SALTZMAN, Lisa. *Making memory matter: strategies of remembrance in contemporary art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. 125 p. \*
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 103 p. \*
- \_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Cengage Learning, 2008. 153p. \*
- \_\_\_\_\_. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2010. 186 p. \*
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003. 279 p. \*
- SAVINEL, Christine; Roubaud, Jacques; Noël, Bernard. *Roman Opalka*. Paris: Éditions Dis Voir, 1996. 127 p.
- SAYRE, Henry M. *Writing about art*. 5 ed. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2009. 148 p. \*
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007. 176 p. \*
- SEARLE, John R. *Mentes, cérebros y ciencia*. Madrid: Cateria, 1994. 112 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 390 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Liberdade e neurobiologia*. São Paulo: UNESP, 2007. 102 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Consciência e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 449 p.\*
- SELBY, Aimee (Ed.). *Art and text*. London: Black Dog Publishing, 2009. 285 p. \*
- SERRA, Richard. *Writings Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 280 p. \*

- SIGLER, Friederike. *Work*. Cambridge: MIT Press, 2017. 239 p. \*
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 320 p. \*
- SIMPSON, Fronia. *Jeff Koons*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1993. 132 p.
- SIMS, Patterson. *Mark Tansey: art and source*. Seattle: Seattle Art Museum, 1990. 39 p.
- SKLIAR, Carlos. *Desobecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 239 p. \*
- SMITH, Richard Cândida (Ed.). *Text & Image: art and the performance of memory*. Piscataway: Transaction Publishers, 2005. 290 p. \*
- SNYDER, Timothy. *Sobre a tirania: vinte lições do século XX para o presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 168 p. \*
- SPIRA, Rupert. *The transparency of things: contemplating the nature of experience*. Oxford: Sahaja Publications, 2016. 243 p. \*
- STANG, Raimar. *Sulla strategia artistica di Simon Starling*. Roma: Museo D'Art Contemporanea, 2003. 79 p. \*
- STARACE, Giovanni. *Os objetivos da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 196 p. \*
- STEINER, Barbara; YANG, Jun. *Autobiography*. London: Thames & Hudson, 2004. 207 p. \*
- STERN, David G. *As Investigações Filosóficas de Wittgenstein: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2012. 300 p. \*
- STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. 1003 p.
- STOKSTAD, Marilyn. *Art history*. New York, Harry N. Abrams Publishers, 1995. 1167 p.
- STURKEN, Marita; Cartwright; Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2009. 486 p. \*
- SYMONS, Stéphane. *Walter Benjamin: presence of mind, failure to comprehend*. Boston: Kloninklijke Brill, 2013. 168 p. \*

- TAYLOR, Mark. *The picture in question: Mark Tansey & the ends of representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 144 p.
- TAYLOR, Brandon. *Collage: the making of modern art*. London: Thames & Hudson, 224 p. \*
- TESSLER, Elida. *Gramática Intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013. 116 p. \*
- THORNTON, Sarah. *Seven days in the art world*. New York: Norton, 2009. 287 p. \*
- \_\_\_\_\_. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015. 448 p. \*
- THORNTON, Tim. *Wittgenstein: sobre linguagem e pensamento*. São Paulo: Loyola, 2007. 312 p. \*
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2004. 588 p. \*
- \_\_\_\_\_. *As vidas dos artistas*. São Paulo: BEI Comunicação, 2009. 275 p.
- TRASK, Robert Lawrence. *Key concepts in language and linguistics*. London: Routledge, 1999. 378 p. \*
- TSOHATZIDIS, Savas L. *A filosofia da linguagem de John Searle*. São Paulo: UNESP, 2012. 343 p. \*
- UMLAND, Anne (Ed.). *Magritte: the mystery of the ordinary, 1926-1938*. New York: Museum of Modern Art, 2013. 256 p. \*
- USHER, Shaun. *Listas extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 433 p. \*
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998. 255 p.
- \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 220 p.
- \_\_\_\_\_. *Degas: dança e desenho*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2003. 208 p.
- \_\_\_\_\_. *La idea fija*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004. 123 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Alfabeto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 159 p. \*

- VARNEDOE, Kirk. *Cy Twombly: a retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1994. 175 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Jasper Johns: a retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1996. 408 p. \*
- VIK, Muniz. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 204 p.
- VIRILIO, Paul. *Art & fear*. London: Continuum, 2003. 115 p. \*
- VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. São Paulo: Loyola, 2007. 352 p.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 135 p. \*
- WARE, Colin. *Visual thinking for design*. San Francisco: Elsevier Science and Technology, 2008. 256 p.
- WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. 272 p. \*
- WEINER, Lawrence. *Mi libro es su libro: selección de textos y obras traducidas*. Ciudad de Mexico: Alias, 2008. 127 p. \*
- WEINTRAUB, Linda. *How today's artists think and work*. London: Thames & Hudson, 2003. 416 p.
- WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur; McEVILLEY, Thomas. *Art on the edge and over*. New York: Art Insights, 1996. 264 p.
- WEISS, Evelyn. *Hanne Darboven*. São Paulo, XII Bienal São Paulo, 1973. \*
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999. 207 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001. 296 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Observações filosóficas*. São Paulo: Loyola, 2005. 299 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Observações sobre a filosofia da psicologia*. Aparecida: Ideias & Letras, 2008. 407 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Da certeza*. Lisboa: Edições 70, 2012a. 363 p. \*
- \_\_\_\_\_. *Luz e sombras: uma experiência noturna e um fragmento de carta*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. 116 p. \*

WOLF, Fred Alan. *A conexão entre a mente e a matéria: uma nova alquimia da ciência e do espírito*. São Paulo: Cultrix, 2001. 200 p. \*

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998. 107 p.

ZIMMER, Claudia. *O título como meio*. Florianópolis: Nave, 2015. 86 p.

# ANEXO 1

## O Ato Criador\*

Marcel Duchamp

Consideremos dois importantes fatores, os dois pólos da criação artística: de um lado o artista, do outro, o público que mais tarde se transforma na posteridade.

Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira.

Ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.

T. S. Eliot escreve em seu ensaio sobre Tradition and Individual Talents: “Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente assimilará e expressará as paixões que são o seu material”.

Milhões de artistas criam; somente alguns poucos milhares são discutidos ou aceitos pelo público e muito menos ainda são os consagrados pela posteridade.

Em última análise, o artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte.

Sei que esta afirmação não contará com a aprovação de muitos artistas que recusam este papel mediúnico e que insistem na validade da sua conscientização em relação à arte criadora — contudo, a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista.

Se o artista, como ser humano, repleto das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo inteiro, não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho, como poderá ser descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras, como se processa esta reação?

Este fenômeno é comparável a uma transferência do artista para o público, sob a forma de uma osmose estética, processada através da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore.

Antes de prosseguir, gostaria de esclarecer o que entendo pela palavra “arte” — sem, certamente, tentar uma definição.

O que quero dizer é que a arte- pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção.

Por conseguinte, quando eu me referir ao “coeficiente artístico”, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto — à l'état brut — ruim, boa ou indiferente.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.

Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte.

Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.

A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte à l'état brut, ainda num estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice

deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto. O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciação real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.

\* Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abr. 1957. Texto compilado de BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

# ANEXO 2

## 16 notas para uma definição do desenho\*

Richard John

Palavras induzem significados. Ao tentarmos descrever o novo, tendemos a associá-lo em forma e sentido ao já estabelecido, ligando o desconhecido ao conhecido mais próximo. Ao descrevermos coisas com outras coisas (já descritas), possivelmente incorremos na criação de redundâncias que nos prendem aos limites da linguagem. É preciso desenhar além das palavras.

O senso comum relaciona o desenho a uma prática realizada com lápis e papel. Tal associação, tão usada e simplista, é definição primária e atalho fácil para mascarar tudo o que se possa imaginar desenho. Definições podem facilmente tornar-se normativas. Com vocação oposta, o ato de desenhar é justamente o que permite investigar o desconhecido, para além do nominado e do descrito. É ele quem sonha o mundo impossível ou a possibilidade inscrita em cada ato, marca ou gesto. O desenho, portanto, faz-se ao escapar de sua própria condição restritiva e de qualquer definição redutora. O desenho realiza-se no aberto.

Considerando o desenho como campo de experimentação, traço aqui algumas linhas jogadas à frente, na forma de falsos axiomas e adágios aparentemente totalizantes. Essas definições são elos intermediários, improvisos de aproximações, imagens desenhadas e refletidas em outras superfícies e nomes. É uma listagem inacabada, incompleta, contraditória e, muitas vezes, redundante (as palavras e os conceitos se repetem e circulam). Ao mesmo tempo, são definições que se pretendem abertas, falam das buscas e dos encontros próprios do ato desenhar. O desenho define-se, ou faz-se definir, por si, dentro de sua própria ação. Um desenho é um desenho é um desenho.

O desenho é

**O ponto mais próximo de uma origem.** Uma vez que a origem nunca é objetivamente identificada, pois, na sua anterioridade, ainda não há divisão entre observador e observado, criador e criatura, o desenho surge como elemento original imediato, um vazamento da opacidade da origem. O desenho traz os indícios das primeiras coisas criadas, ecos de um mundo primitivo, primário, inicial. Fonte primeira, é também a testemunha fundante, referência que faz surgir ou restaurar todos os mitos de origem.

**Rápido como uma flecha.** Ao firmar o mundo, o traço é um projétil/projeto estendido em potência e rapidez pelo espaço/desenho. A linha, como uma flecha lançada ao céu, projeta-se em seu próprio propósito, apontando desígnios, interligando estrelas e formando constelações. O destino é traçado pela fulminante flecha de Eros. É mesmo o desejo quem forma as formas do mundo, nada mais que desenhos criados por pontos atratores suspensos e linhas de ligação invisíveis. É a velocidade (entre tantos pontos) que mantém a unidade de tudo. A revelação é um percurso infinito.

**Simultâneo às ideias.** É como o ovo e a galinha: na corrida por um pódio imaginário, desenho e ideias alternam posições e velocidades; na prática, tornam-se simultâneos, gêmeos em sua gênese meteórica. Mesmo na simultaneidade ou na pressa, não existe sobreposição ou anulação, porque desenho e ideias não são de naturezas distintas: são polaridades de uma mesma energia, transformações de um continuum inescapavelmente imperceptível. O desenho é a matéria do pensamento e o pensamento tornado matéria.

**Projeto.** Na passagem do pensiero (1) para o modello (2), o desenho acompanha-nos. Diz como e o que fazer, dá a pauta, a partitura, a planta. O desenho afere resultados, audita em escala, número e tamanho. No schizzare (3), lança-se como projétil e balística, igual a um foguete de órbita pretensiosa em direção à lua. Obra de pontaria e exploração, aventura e inauguração. Instauração: quebrar um champagne no batismo de um navio é uma obra de desenho transatlântico.

**Preciso.** A linha afina-se ao infinito, numa busca sem-fim do infinitamente preciso. O traço está aqui e não ali. O traço está aqui e mais além, esta inscrito em si mesmo, em abismo. O traço corta o plano e o define exatamente: o que está em cima e o que está em baixo, o dentro e o fora, o esquerdo e o direito, o geométrico e o orgânico. Delinear, definir os objetos, contornar os corpos, demarcar as terras, delimitar os continentes: uma medição descomunal, onipresente. O desenho é a trena do mundo.

**Correto.** O desenho nunca erra. Mesmo cego (4), acertará. Mesmo a figura desproporcional corresponderá a algum tipo de modelo ou desejo. Instrumento pulsional ou de pura racionalidade criadora, o desenho é índice factual e irrefutável do que lhe deu origem. O que vem a constituir um desenho é o elemento formador de sua circunstância intrínseca, parte de uma lógica interna que exclui a noção de erro.

**Humilde.** Virtuoso, o desenho não toma os méritos para si. Para Ingres, é o desenho que qualifica uma pintura (embora escondido por ela). Obliterado e não creditado, nem por isso queixoso. Os meios do desenho são simples mas não simplórios,

basta-lhe o mínimo, uma pequena marca que seja. Suas ações são diretas. É de natureza servil: serve para muitas coisas. É disponível, afável. Confidente e amigo, há quem o tenha como companhia ideal numa mesa de bar ou palestra entediante. Sedutor, alguns o veem como melhor interlocutor em comparação à voz insistente que se desespera do outro lado de uma ligação telefônica.

**Incitador.** O desenho ativa o que está amortecido. Altera superfícies que seriam, de outra forma, pura monotonia. Inscreve-se sub-reptícia e irreverentemente em grafites e notas de rodapé. Pontua o que está posto e arrisca o que é proibido. Quer ir brincar lá fora, pintar na calçada ou parede. Quer escrever palavões e desenhar coisas obscenas, são seus divertimentos. O desenho vibra mesmo quando sem cor, dispara o risco de expor-se nu, despojado de artificialidades, disfarces e eufemismos. O desenho é porta de entrada (ou saída) para a insubordinação.

**Onipresente.** O desenho está na definição de todas as formas, mentais ou concretas. Mesmo naquelas nem sequer imaginadas. Ou, como queria Degas, o desenho está “na maneira de ver a forma”. O desenho está junto no projeto do mundo, ele é parte de sua ontologia e técnica formativa. Um mar profundo. Instauração do desejo, o traço é um corte na pele nova que precipita uma cicatriz precoce e abissal. Indelével e irreversível, é a marca instantânea da passionalidade. Expõe a carne inconsciente antes abstraída num plano limpo e claro. Mesmo na inscrição desinteressada e fluida, o desejo subjaz como força aguda e irreduzível. Misto de sismógrafo e polígrafo, o desenho amplia o rugido abafado pela monotonia.

**Caprichoso.** O desenho dá voz, em suas volutas, aos caprichos e devaneios de seu dono. Revela idiossincrasias e realiza as fantasias mais delirantes. Delineia, modela, inventa, exemplifica. Molda-se facilmente a qualquer coisa. Pródigo em desejos, faz uso de tudo que está a sua volta, até mesmo dos elementos mais insignificantes: o inútil, o inapto, o irrelevante. O inapropriado assim não lhe parece, o arrependimento é remido, os valores são relativos. Tudo é chamado ao seu propósito, nada é negado. É também, por natureza, curioso, investigativo, especulativo, confiante e otimista (sua própria inscrição assim o revela).

**Jovem e jamais envelhece.** O desenho vive o sonho da infância eterna. Tem o que os velhos chamam de “espírito jovem”. Na vida do desenho, encontra-se a mesma alegria e energia atribuídas às crianças. (As crianças, por sua vez, adoram desenhar.) O desenho não se enquadra em estilos, não pode ser visto por molduras datadas. A rigor, não existe um desenho antiquado, apenas desenhos antigos. Por não carregar a preocupação do fim, o momento presente lhe pertence e, paradoxalmente, o futuro torna-se o agora.

**Estruturante.** O desenho faz-se útil, desde o início, como uma forma de organização do pensamento, tratando do jogo plástico como pura inteligência e interação formadora. Permite também uma retomada das bases de negociação com a obra e com as ideias que a originaram. O reinício como retomada, reestruturação, reconversão: quando as ações perdem o sentido e tornam-se apenas uma atividade febril, é o desenho que poderá restaurar a linha-guia, o eixo que sobreleva de uma indeterminação normalmente indesejável.

**Revelador.** O que há num desenho? Algo inscrito como mensagem oculta: uma grafologia particular, talvez cifrada. A borra do café, a espinha do peixe, as figuras do Tarot e os movimentos planetários: todas complexas composições metafóricas. Um risco inconsciente equivale a uma revelação, o suporte aberto de múltiplas projeções. Mostra-me o que desenhaste e te direi quem és! Decifra-me ou devoro-te. Na mancha de nanquim, a totalidade de um cavalo (5). No suor numa vidraça, a aparição da Virgem. O código poético do mundo foi formulado na linguagem do desenho. Eis aí, a chave, a cifra, a escala.

**Fantasmagórico.** Com um puro poder evocatório, o desenho é capaz de indicar presenças reconhecíveis: são fantasmas ou esqueletos, peles ou tecidos, configurações de diferentes superfícies. O que fica no papel e o que caminha para fora dele? Em sua forma aberta, está “definitivamente inacabado” (6), como que esperando por completude. Talvez seja um ser anímico que sobrevive à morte, em cuja face encontra-se o medo. *A Virgem com a Criança, Santa Anna e São João Batista*, de Leonardo da Vinci: o desenho parece maior do que é. Figuras habitam o espaço plano, mas espectralmente perspectivado. Sofreu um atentado com espingarda cano-serrado (7); deve ter assustado alguém. Do mesmo Leonardo, *A Virgem das Rochas*: um desenho escondido por detrás da pintura, descoberto por Raios X. Manifestação do oculto, transparência fantasmagórica. Imaculada Conceição.

**Transcendente.** O desenho não se limita materialmente: permite-se existir sob qualquer condição. Beneficia-se das restrições, da austeridade. Alimenta-se de sua própria privação. Como ideia, independe de um suporte. Como processo, independe da obra acabada. Talvez por isso seja livre para retornar, quando necessário, às bases de sua própria tradição. O que o origina não o aprisiona. O desenho parece não se envergonhar de sua genealogia nem de sua ordem futura. Coloca-se sempre próximo, ao alcance da mão.

## NOTAS

1 Pensiero. Desenho rápido, livre. Primeiro esboço.

2 Modello. Versão menor, em geral, altamente acabada, de um trabalho a ser realizado em pintura ou escultura.

3 Schizzare. Do italiano: manchar, esguichar.

4 Desenho cego. Exercício comum no desenho de Figura Humana, em que o olhar é voltado apenas para o(a) modelo e o mínimo possível para o trabalho em si.

5 Cf. DUBUFFET, Jean. *Empreintes*. In CHIPPE, H.B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 620–2.

6 Como Duchamp chamou O Grande Vidro.

7 Ataque sofrido em 1987.

\*Uma versão anterior deste texto foi apresentada no Seminário de extensão Desenho em questão, parte do evento Total Presença: Desenho, organizado pela Profa. Dra. Blanca Brites. Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS. 30 de Outubro de 2007.

# ANEXO 3

## Adjetivos Pictóricos

Estes são “adjetivos pictóricos” colecionados desde 1990 como forma de entender a pintura através de suas múltiplas adjetivações ou substantivações. Quando unidos por um hífen ao substantivo pintura formam o que denominei “tautologias pictóricas binômicas” i.e. Pintura-Maniqueísta, Pintura-Ilustrativa, etc.

Abalada Abalizada Abençoada Abolida Aborrecida Abstrata Abusada Absurda Acabada Acadêmica Ação Adiantada Afirmativa Agradável Agressiva Alcoólica Alegórica Alegre Alienada Altiva Ambiciosa Ambígua Ambivalente Angustiada Animalesca Anormal Ansiosa Anticomercial Antiga Antipintura Antológica Antropomórfica Apagada Apelativa Aplicada Apocalíptica Apropriativa Arabesca Arbitrária Arcaica Argumentativa Arrogante Artesanal Articulada Asséptica Atual Auto-consciente Autoral Auto-referente Autoritária Autoritativa Bagaceira Banal Barata Barulhenta Bem Feita Besta Boba Bocó Bonita Borrada Brega Brilhante Bruta Burocrática Burra Cafajeste Cafona Calada Calhorda Caligráfica Calma Campo de Cores Caprichosa Cara Caricata Caricatural Carnavalesca Cartaz Casual Cautelosa Cerebral Chamativa Chamosa Cheia Chinelona Chocante Chulé Cinematográfica Cinética Cínica Clássica Clichê Código Colorida Colorista Comemorativa Comercial Completa Comprometida Conceitual Concreta Condicionada Conformista Confusa Considerada Contestadora Convencional Copiada Corrupta Cósmica Country Craquelada Craquelê Cretina Criativa Cromática Crua Curiosa Daltônica De Estimação De Parede Debochada Deconstrutivista Decorativa Degenerada Deletéria Delicada Delirante Demagógica Derivativa Desastrosa Desavergonhada Desbotada Desenhada Desenho Desnecessária Detalhista Dicotômica Diferente Difícil Dinâmica Discreta Distinta Divergente Doentia Dramática Ecológica Econômica Efêmera Emblemática Emocional Enfadonha Enfeitada Enganosa Engajada Entediante Epistemológica Erótica Escatológica Escrita Escura Espacial Espaçosa Espessa Espontânea Esquecida Estéril Esterilizada Normativa Estetizada Estetizante Estilizada Estranha Etérea Ética Étnica Evasiva Excessiva Expressionista Falada Famosa Fantasmagórica Fantástica Fatalista Fechada Feia Feminina Figurativa Fina Formalista Forte Fotográfica Fotorealista Fraca Fria Fudida Fundamentada Fundamental Fundamentalista Fútil Futurista Generosa Gestual Gigante Gorda Gótica Gráfica Grande Grandiosa Gritante Hardcore Híbrida Homenageada Homenageosa Honesta Iconoclasta Idealista Idealizada Idiossincrásica Idiota Ignorada Ilustrativa Imagética Imaginária Imaginativa Imbecil Imoral Importante Impressionista Imutável Incipiente Incômoda Incompreendida Incompreensível

Inconformista Inconsciente Indecente Independente Indicadora Indicial Indiferente  
Indiferente Indígena Indigesta Individualista Indulgente Infame Infantil Influenciada  
Influente Informal Informativa Inglória Injuriosa Inquisitiva Insípida Instintiva  
Intelectualizada Intencional Interessante Interpretativa Intervencionista Intervida  
Íntima Intimista Intransigente Intuitiva Inusitada Inútil Irônica Irreverente Junkie  
Kitsch Lambida Lânguida Lavada Limitada Limpa Linda Linear Lírica Literal Livre Lixo  
Lucrativa Lúdica Luxuosa Luxuriante Linguagem Lingual Má Instalação Maneirista  
Maniqueísta Maquiavélica Maravilhosa Masoquista Matérica Meditativa Mediúnica  
Memorialista Mecânica Macabra Mental Metafórica Metalingüística Metamórfica  
Métrica Metamorfósica Metódica Metonímica Mimética Minimal Minuciosa Mística  
Mítica Modelo Moderna Modesta Modista Monista Monocromática Monomaníaca  
Monumental Moralista Mórbida Morta Mural Narcísica Niilista Nojenta Nonsense  
Normal Nostálgica Objetiva Ocasional Ofensiva Oficial Olímpica Opaca Óptica  
Ordenada Ordinária Orgânica Original Originária Ostensiva Padrão Paranormal  
Passadista Pastiche Pastosa Patética Patriótica Pensativa Pequena Perversa Pesada  
Plana Plena Pobre Poética Polêmica Política Poluída Pop Popular Pornográfica  
Positiva Positivista Prática Pré-histórica Premiada Preocupada Pretensiosa Primitiva  
Profunda Projetiva Projetada Projeto Promíscua Proscrita Prostituída Prostituta  
Psicanalítica Psicológica Psiquiátrica Punk Quieta Remanescente Radiante Radical  
Rala Rançosa Rasurada Reacionária Realista Rebaixada Rebuscada Reconhecida  
Recortada Redentora Redundante Referenciada Referencial Refinada Refeita Reversível  
Reflexiva Religiosa Rentável Representacional Representativa Resignada Resoluta  
Resolvida Restaurada Restrita Retiniana Retocada Retórica Retraída Retrógrada Retrô  
Redentora Retroativa Reveladora Revolucionária Rica Ridícula Ritual Ritualizada  
Ruidosa Robusta Romântica Ruim Sádica Sado-Masoquista Sanguínea Seleccionada  
Selvagem Sem Graça Sensitiva Sensual Servil Sem Vergonha Sem Nada Sentimentalista  
Sentimentalóide Sígnica Simbólica Simbolista Simétrica Simpática Solta Sentida  
Sonora Sensória Subjetiva Sublime Subserviente Substanciosa Subvencionada  
Subversiva Suculenta Suja Superada Superlativa Terápica Superficial Sutil Técnica  
Tautológica Tendenciosa Teórica Tímida Tosca Tradicional Tranqüila Transcendental  
Transitiva Transparente Transvanguardista Vanguardista Tribal Tridimensional Triste  
Ufanista Ultrapassada Utilitária Vagabunda Vazia Vendida Verdadeira Verossimilhante  
Vibrante Virtual Virtuosa Vista Vistosa Voraz Aqueiropoiética Verídica Volumosa

# ANEXO 4

## Anotações

01

Minimalista → Maximalista?

Conceito de mancha em tipografia

[opalka e tons de cinza]

Michael Landy lista reciclagem

Quando iniciei com o caderno de anotações “feio” porque vazio, sem corpo → fazer corpo

Atenção de curta duração. Qual a duração de um instante? → Time, a users' guide

Tese escrita à mão → voinha.

02

trabalho (não) trabalho

golden gauge → girassol, acomodação próximas sementes

(não) ansiedade para trabalho

caligrafia é uma questão?

híbrido de original e cópia

espaço (oco) entre as fontes e dentro delas (vazio-cheio → física q.

limite da legibilidade— comunicação ≠ arte → semiótica

trabalhar de forma mecânica → A. Warhol.

Contar o número de trabalhos

Triunfo do objeto

questões relacionadas à reprodução técnica → facsimile “fidedigno”

borda esquerda → começo → fim

garatujas

fazer não virtuoso pois precisa acumular a vida → insatisfação com o “produto”

rapidez das anotações → dif de tempo e humor (não ordenado)

fazer desfazer refazer → pensam. simétrico

sim city

03

Horror-vacui → vazio

Anotações sobre o próprio trabalho No caderno e aqui

Insights → estudo → meu trabalho

long Now

04

confronto entre sistematização (ação mecânica e atenção) → Muntadas requer atenção

05

orgânico → B. Eno

[uma hora o trabalho acaba]

lógica da ocupação → neo-expressionismo

06

começo → contin. flow.

tenho que fazer o trabalho

corrida contra tempo ≠ tempo presente da escrita

duchamp → escolha afirmação.

de trás p/ frente

aspecto orgânico

07

bons nomes = os mais estranhos e difíceis

shuffle

escrever com a régua por baixo → insegurança bolômetros etc

olhar nomes para encontrar outros nomes Jesus search

julgar pela produção realizada → como julgar o tempo?

never run

prova dos 9

ozymandias infinity

+ de um nome p/ chegar no certo

o que fica quando alguém morre?

atlas... o nome e a lembrança?

Aparente não ordem E. Obl.

... objetos para rep. o mundo

Alta-fidelidade (filme)

card game → p/ estudar repete as cartas erradas

microminse entre diferenças de grafia e forma

R. ...

1 pessoa → nome

2 nome → pessoa

precedente nos retratos familiares e ...

às vezes sei só o nome

08

gradações infinitesimais O.S. Brian Eno

As anotações não são obrigatoriamente críticas

eventualmente outras coisas passam por minha cabeça mas o que não é referente ao trabalho não é anotado

quantidade de trabalho por  $\text{cm}^2$

Posição de trabalho

“é só trabalho” (escrito várias vezes)

As folhas mudam de cor

pequenas interrupções?

Estas notas em anexo da tese

Estatísticas

anotações no caderno + anotações no caderno = saturação de informações.

trabalho e pensamento constante

Por que estou fazendo isso?

R\$0/hour → \$ hora de trabalho

Estas notas igualmente saturadas

“ricamente historiado” Dubuffet.

olhar para o que já foi feito é um estímulo para continuar

Início no meio → depois em direção do início → direção ao fim

acumulação nas bordas

Estas notas (assim como outras) podem tornar-se indecifráveis depois

linha régua

algumas pessoas sentem necessidade de passar a mão no trabalho (ou escorregar os dedos – talvez uma forma de sentir a textura

páginas amareladas como as de um livro

Não sequencial

tempo contínuo → tempo fragmentado

Horror vacui    vazio

Sokurov, declaração de amor ao cinema

Trabalho rel. com as anotações

escrever TRABALHO influencia → nas anotações posteriores → forma de entropia

Tecnologia não é algo que tu compra

Nada + natural do que contar as horas trabalhadas → passei a fazer isso no meu trabalho “normal”

tatuagem: preencher tudo

a média de interessados não é alta

prática diária da pintura. G. Richter

“trabalhos incompletos TRAB perdido...”

trabalho dá sentido ao tempo

pollock continua o desenho pelas manchas do primeiro → desenhocop.

Caderno da artista → funproarte

opalka “pra levar” (anotações – mineração de viagem

estratégia de mostrar o trabalho em público

Projetos que levaram mais tempo do que o imaginado

Tempo suficiente para refletir sobre o trabalho?

09

posição de trabalho ≠ caderno e folha → Richter pintando c/ enamel deitado sobre prancha

Não existe comunicação

Toda afirmação é ideológica

Tudo é um CLICHE

Tudo é ideológico + linguagem falha

No caderno: objetos flutuantes e desenhos são PROJETOS

a qualidade do meu trabalho é medida por horas

10.000 horas

[designer que criou um banco de horas]

direção e ordem em que as palavras são escritas

trabalho manual (trico) vs. trabalho intelectual

Repetição como forma (burra?) de fixar a memória

memória = consciência?

a palavra trabalho (a experiência também se oblitera

Conhecimento a priori mas experiências virtualmente vividas no momento e na escrita

espaço vazio que dá legibilidade.

Tesouros da Juventude também é normativo

Não estar obcecado com o trabalho (de arte)

Horas são limitadas – quantas horas podemos “criar”?

Heráclito

rio = trabalho

M. Landy → desaparecimento

história do monge budista (zen) cortando legumes → estar presente → gurdieff

linhas tortas devido ao ângulo do caderno ou folha → esta mesma folha

o quanto há interesse dos espectadores individuais → tempo de interesse e “leitura” → leitura literal de “arte visual”

as anotações das aulas deixam (aos poucos) de ser muito ordenadas → organização aleatória / não exatamente linear

1.000 h de trabalho → tempo suficiente para pensar sobre ele

[esta mesma escrita como um tempo dentro de outro tempo]

[esta mesma escrita como fonte de estudo]

relação com as bordas → Brice Mardem → F. Stella

escrever + rápido / mais devagar

Horror Vacui ao mesmo tempo o apagamento / o vazio

informação → esquecimento

Recordação: re cor → aquilo que passa pelo coração

palavra trabalho (praxis) não alcança o conhecimento a priori (aulas)

[muitas dessas ideias me pareceram geniais quando eu as tive]

[compilar estas ideias na formatação linear de um livro → cadernos de nota de W.]

10

Sat

Inframince pode ser tanto um substantivo quanto um adjetivo

Danto-objeto

relação com o minimalismo

Marcel Mauss → pura experiência ante o objeto tentando eliminar o resto

→ Texto Helio

entrevista Pierre Cabane

sobre entender o trabalho: estar em atividade é parte do trabalho

transitivo (de relação) e não substantivo → uma maneira de agir, uma especificidade

riscando trabalho × riscando texto

sinergia entre com a priori e experiência

11

camuflagem

tempo relativo

qualidade do tempo relativa → estar no mundo

“quantidade” de trabalho × qualidade do trabalho

manter o projeto ao longo de 2 anos

fazer o trabalho como um espaço pra mim

economia icônica

fazer a mesma intervenção em livros

repetição como uma forma de diluição → reverso desconstruir a forma e valor

[estas notas lineares e toscas são uma forma de conhecimento aceitável]

atividade mecânica = burra [burro como um pintor]

mostrar o trabalho a quem está em volta

falar a quem se interessar

opalka portátil

meio para o início → movimento reverso

cartilha

fotografia

A fotografia como

amorfo

ñ organizado mas orgânico

mostrado assim como feito – no caderno

[estas anotações faziam muito sentido pra mim no momento em que as escrevi]

escrever como memorização

[escrita em sentido reverso – Da Vinci]

12

louco que insiste na sua loucura W.B.

[ler Blake]

Força bruta não virtuosa

quando inicio o trabalho? anotações ou trabalho

Não li (as fotos)

Não li estas anotações → também um exercício de memória → nomes próprios

possibilidade de não mostrar

→ invisibilidade do trabalho como impossibilidade [do trabalho]

→ apenas p/ os que me interpelarem ao fazer público não especializado

[estas notas foram todas escritas muito rapidamente, como uma forma de não deixar a ideia escapar]

não interessa o trabalho em si. Interessa que ele seja feito → afirmações do trabalho como forma de aferir ou justificar o trabalho da “pena”

Kraftmanship → duchamp livro rosa

Anotações no caderno – durante as aulas

Anotações no vegetal ao escrever trabalho

O que define um trabalho de arte? qual relação entre intenção e empenho?

Hannah Arendt

gráfica M24

anúncio na AIA escultura em mármore... escultura em bronze vale mais que escultura em ouro: valoração

papel fica amarelado com aspecto "sujo como" dinheiro

repetir por raiva ou queixa

rumo ao infinitesimal E. Obl.

fotos de objetos pessoais que são referência p/ o trabalho (documentação) inclusive 3D

LOOP

13

onde o trabalho?

Quando vira trabalho?

em grande parte é uma preocupação didática e de arte educação

Met. Força Bruta

Big Brother – (anotar observar o que acontece em aula)

Teoria da igualdade Jacotot Ranciere

[qual é a importância destas notas?]

[estas notas tem um caráter puramente investigativo. São observações, fatos e perguntas – nunca respostas]

o tempo de fazer o trabalho é o tempo de pensá-lo → metodologia (?)

faço o trabalho mas tem uma camera de segurança me olhando

14

A agonia do conhecimento fragmentado ou incompleto

15

Início do trabalho: o meio como ponto zero

preencher os vazios da teoria

Estas anotações como um retorno ao entendimento (dif-distancia-prática-teórico

[estas notas são indulgentes e pretensiosas, ou são racionais? quem lhes dá origem? racionais E inconscientes?]

textura não apenas visual mas também tátil

Inacessibilidade → vitrine → fetiche do objeto Duchamp Koons etc

Insights vindo da teoria ficam no caderno

“ “ “ prática ficam aqui

→ diário de borda

16

Zen: cortando a cenoura em partes iguais

lado oculto (não visto) detalhe do móvel

o que não é visto e o que não se pode ver → trabalho que não se vê (mauro na retrospectiva margs) → o trabalho tem facetas que só se revelam com o tempo do próprio trabalho

Agambem

→ Dom quixote — conhecimento

Pança — experiência

Rua de mão única

ver conselho fiscal sobre o tempo } leitura de Lichtenberg

“o dinheiro faz par com a chuva ...

“a felicidade é sem nuvens

Sensação de que o conhecimento se desfaz. Anotações obsessivas, corrida contra o tempo

número de dias que as pessoas jogam ragnarok somado

Trabalho de gurdijeeff

Não conheço o conhecimento (prévio/a priori)

Muita coisa estava decidida antes de você nascer

tenho uma memória ruim anoto para (não) esquecer

um objeto de estudo e de estatísticas

ver carta tarot dropping knowledge

é como um diário o tempo está envolvido seu testemunho também

anotar — tenta reter a experiência

anota é a experiência

Derrida artigo “salvar o nome”

17

Obliterado → Ruína

impossibilidade de conhecer, fragmento incognossível

dependendo da pressa a escrita é mais legível (bonita) ou difícil

As anotações das aulas já são fragmentárias → memento →

notas fechadas? comprimidas Vitrine INACESSIBILIDADE

resignificar o tempo “livre”

trabalho de resistência, também contra o estudo/a leitura

devido ao tempo

que é sacrificado

pelo trabalho

→ opção/

sacrifício

meu processo é intuitivo

Copiar e anotar as aulas também é um trabalho, também auto imposto imposto.

pq? Falta de memória? → Desenhos budistas desmanchar impermanência destruir a memória(?)

rever o que foi feito é um estímulo p continuar

qual o grau de permanência do papel (este em específico) → artigo na científico americana → quin

fracasso (?) (dentro de nosso campo)

ver/ler BARTEBLY o escrivão

anotar

lembrar → esquecer → GTD

Sermos testemunhas

Einstein : SEM PALAVRAS / TODO MUNDO ENTENDE

CHAPLIN : NINGUEM ENTENDE / TODO MUNDO ADMIRA

Landy troca os objetos pela palavra (lista) → escrita vertical Elida

filme Smoke: preenchimento do vazio (fumando)

facsimile → maneira de desobjetificar o objeto diminuindo seu valor → tiragem baixa possibilidade de isso representar + \$

caderno escaneado digital → embaralhamento código perda

17B

reprod. diminuir o valor o fetiche

workaholic

Rever todas as estratégias e discursos de aula

“Tenho trabalhado muito”

“parece impresso”

“tens a letra bonita”

“tens caligrafia bonita”

“É terapeutico”

O → TRABALHO

Tédio – desenhar / escrever durante aula ou reunião

17C

forma e conteúdo = sinergia

Ter muuito trabalho

Afirmar que é um trabalho

Trabalho Jenny Holzer documentos americanos apagados (rasurados)

trabalho burro → burro como um pintor

Isso não é um trabalho mas a representação de um trabalho → magritte

18

Kurt Swchitters – desenhos com palavras (poesia)

Manuscritos de Kafka = labirintos

O alfabeto enfurecido = Leon Ferrari

Nadia colega fez trabalho de mestrado sobre

Hieróglifo / pedra de roseta

→ imagem

→ palavra

→ Cientific american: fitas de video na apollo → diante de produções de 25000

kentridge: faça você mesmo seus hieróglifos → o tempo passa.

perdido na tradução (filme)

rinoceronte dürer

Dürer Rino. Imagem normativa

conceito: Imagem hiperdeterminada

Atelier = o que fazer?

Bloco testemunho

workaholic

escrever (aula) → testemunho

[muitas das minhas ideias são recorrentes, as tenho como fosse pela primeira vez]

a falta de perspectiva de “conseguir” terminar o trabalho só mostra sua indeterminação

Me equiparo com aqueles que não anotam nada [em aula]

[Anotar as notas]

valery e Nietzsche

Ilhas da Memória

Necessidade de esquecimento

Narrativa dos cartões

Narrativa das anotações shuffle → amnésia fragmentação

ordem de pensamento e discurso

2 configurações

cronológica/organizada

19

É nos respiros (espaços em branco) onde reside a legibilidade (o entendimento)

Tomas Tadeu esse aluno não é inteligente

[quando incoscientemente quebramos as regras do próprio trabalho]

PROCESSO PROCESSO PROCESSO

chris marker sans soleil

fazer crochet/trico = autom passar tempo

narrativa p/ linearidade do texto

A ideia fixa

Quero ser Roman Opalka

fac simile papel polem?

disseminar meme/trabalhos possibilidades de trabalho

Você entende minha letra?

facsimile Tesouro Juventude → fazer a fonte

Interrupção TRAB retomada (bem depois) TRABALHO

+ do que criar espaço de tempo p/ este trabalho → criar tempo para este trabalho.

20

Filme amnésia um assunto dentro do outro → anotações para a memória, notas misturadas, tentativas de sentido

palavras e Hiatos

estas anotações todas as anotações compactadas inacessíveis / vitrine/ caixa → forma de lembrar/ tentar lembrar

Volta ao início

w. blake— revisar aforismos

livrete caderneta seção suplemento

Recursivo: fazer a continuidade das anotações de volta no início do caderno até o final do DOC

E. Obliq.em ordem de aparente não importância

todos os nomes de artistas que conheço ou deveria conhecer

espaços em branco que tornam legível. Tipografia. Espaço negativo. Teologia negativa.

tive ... horas para pensar no trabalho (enquanto o fazia)

21

ato de resistência

arte como meu espaço

esp. conquistado

22

Ref. delay

Terapeutico?

curto interromp → silencio

D. Carson B.Ferry

p/ lembrar algo preciso esquecer outro algo

Redundante p/ ter certeza → passa a ser uma verdade

analogia pode ser errada

repassar o texto

procurar informação

foto pedra

palavras que escapam

PARADO

language visual

não só a palavra

# ANEXO 5

## ESTRATÉGIAS OBLÍQUAS

Mais de 100 dilemas valorosos - por Brian Eno & Peter Schmidt

Estas cartas evoluíram de nossas observações separadas dos princípios que estavam por trás do que fazíamos. Às vezes elas foram reconhecidas em retrospecto (o intelecto alcançando a intuição), outras vezes elas foram diretamente formuladas. Elas podem ser usadas como um baralho (um jogo de possibilidades que são revisadas na mente continuamente) ou tirando uma única carta do monte de cartas embaralhadas quando um dilema acontece numa situação de trabalho específica. Neste caso, a confiança na carta se dá mesmo quando sua pertinência for bastante obscura. Estas estratégias não são finais, pois idéias novas se apresentarão, e outras se tornarão óbvias.

[Primeira publicação 1975, edição ligeiramente revisada em 1978]

Remove specifics and convert to ambiguities	Remova especificidades e converta-as em ambigüidades
Don't be frightened of cliches	Não se assuste com os clichês
What is the reality of the situation?	Qual é a realidade da situação?
Are there sections? Consider transitions	Existem divisões? Considere transições
Turn it upside down	Vire de cabeça para baixo
Think of the radio	Pense no rádio
Allow an easement (an easement is the abandonment of a stricture)	Permita-se um alívio (um alívio é o abandono de uma constrição)
Simple subtraction	Subtração simples
Be dirty	Seja sujo
Go slowly all the way round the outside	Vá lentamente ao longo do caminho para fora
A line has two sides	Uma linha tem dois lados
Make an exhaustive list of everything you might do & do the last thing on the list	Faça uma lista completa do que precisa fazer e faça a última coisa da lista
Into the impossible	Para dentro do impossível
Towards the insignificant	Em direção ao insignificante
Ask people to work against their better judgement	Peça às pessoas para trabalhem contra seu bom senso
Take away the elements in order of apparent non-importance	Retire os elementos numa ordem de aparente não importância
Infinitesimal gradations	Gradações infinitesimais
Change instrument roles	Mude o papel dos instrumentos
Accretion	Adição
Disconnect from desire	Desconecte-se do desejo

Emphasize repetitions	Enfatize repetições
Faced with a choice, do both (given by Dieter Rot)	Enfrentando uma escolha, faça ambas hipóteses
Children -speaking -singing	Crianças -falando -cantando
Lost in useless territory	Perdido num território inútil
A very small object Its center	Um objeto muito pequeno. Seu centro
Don't be afraid of things be- cause they're easy to do	Não fique receoso de coisas que são fáceis de fazer
Don't be frightened to display your talents	Não tenha medo de mostrar seus talentos
Breathe more deeply	Respire mais profundamente
Honor thy error as a hidden intention	Honra teu erro como sendo uma intenção oculta
What are the sections sections of? Imagine a caterpillar moving	Quais são as divisões das divisões? Imag- ine uma lagarta se mexendo
Only one element of each kind	Apenas um elemento de cada tipo
Is there something missing	Está faltando algo
Use "unqualified" people	Use pessoas "inaptas"
How would you have done it?	Como você o teria feito?
Emphasize differences	Enfatize as diferenças
Do nothing for as long as possible	Não faça nada por tanto tempo quanto possível
Bridges -build -burn	Pontes -construir -queimar
Always give yourself credit for having more than personality (given by Arto Lindsay)	Sempre de a si mesmo crédito por ter algo mais do que personalidade
You don't have to be ashamed of using your own ideas	Você não precisa envergonhar-se de usar suas próprias idéias
Tidy up	Ponha tudo em ordem
Do the words need changing?	As palavras precisam ser mudadas?
Ask your body	Pergunte ao seu corpo
Tape your mouth (given by Ritva Saarikko)	Fechе a boca
Water	Água
Simply a matter of work	Simplesmente uma questão de trabalho
Make a sudden, destructive unpre- dictable action; incorporate	Faça uma ação repentina, imprevi- sível e destrutiva. Incorpore-a
Consult other sources -promising -unpromising	Consulte outras fontes -promissoras -não promissoras
Use an unacceptable color	Use uma cor inaceitável
Humanize something free of error	Humanize algo livre de erro
Use filters	Use filtros
Fill every beat with something	Encha cada pulsação com algo
Discard an axiom	Descarte um axioma
Not building a wall but making a brick	Não construir um muro mas fazer um tijolo
What wouldn't you do?	O que você não faria?
Lowest common denominator	Menor denominador comum

Decorate, decorate	Ornamentar, decorar
Balance the consistency principle with the inconsistency principle	Equilibre o princípio da consistência com o princípio da inconsistência
Get your neck massaged	Tenha o seu pescoço massageado
Listen to the quiet voice	Escute a voz silenciosa
Do the washing up	Vá lavar os pratos!
Is it finished?	Está acabado?
Put in earplugs	Tape os ouvidos
Reevaluation (a warm feeling)	Reavaliação (uma impressão apaixonada)
Give the name away	Jogue o nome fora
Intentions -nobility of -humility of -credibility of	Intenções -de nobreza -de humildade -de credibilidade
Abandon normal instruments	Abandone os instrumentos normais
Use fewer notes	Use menos notas
Repetition is a form of change	Repetição é uma forma de mudança
Give way to your worst impulse	Dê vazão ao seu pior impulso
Reverse	O Reverso
Trust in the you of now	Confie no seu eu de agora
Imagine the piece as a set of disconnected events	Imagine o trabalho como um conjunto de eventos desconectados
What would your closest friend do?	O que seu melhor amigo faria?
Distorting time	Distorcendo o tempo
Make a blank valuable by putting it in an exquisite frame	Dê valor ao vazio colocando-o numa requintada moldura
Feed the recording back out of the medium	Repasse o resultado pelo medium
Convert a melodic element into a rhythmic element	Converta um elemento melódico num elemento rítmico
The most important thing is the thing most easily forgotten	A coisa mais importante é a coisa mais facilmente esquecida
[blank white card]	[Carta branca]
Ghost echoes	Ecos de fantasma
You can only make one dot at a time	Você só pode fazer um ponto por vez
Just carry on	Continue apenas
(Organic) machinery	Maquinário (orgânico)
The inconsistency principle	O princípio da inconsistência
Don't break the silence	Não quebre o silêncio
Idiot glee (?)	Diversão idiota (?)
Discover the recipes you are using and abandon them	Descubra quais fórmulas estas usando e abandone-as
Cascades	Cascatas
Courage!	Coragem!
Spectrum analysis	Análise de espectro

What mistakes did you make last time?	Quais os erros que cometestes da última vez?
Consider different fading systems	Considere diferentes sistemas de desaparecimento
Mute and continue	Emudeça e continue
Be extravagant	Seja extravagante
It is quite possible (after all)	(Apesar de tudo) é bem possível
What are you really thinking about just now?	Sobre o quê você está realmente pensando bem agora?
Don't stress on thing more than another [sic]	Não force (n)uma coisa mais do que (n)a outra
State the problem in words as clearly as possible	Coloque o problema em palavras o mais claramente possível
Assemble some of the elements in a group and treat the group	Junte alguns elementos num grupo e considere o grupo
You are an engineer	Você é um engenheiro
Remove ambiguities and convert to specifics	Remova as ambigüidades e converta-as em especificidades
Look at the order in which you do things	Preste atenção na ordem em que faz as coisas
Go outside. Shut the door.	Vá lá fora. Bata a porta.
Disciplined self-indulgence	Auto-indulgência disciplinada
Do we need holes?	Nós precisamos de furos?
Cluster analysis	Análise de grupo
Always first steps	Sempre nos primeiros passos
Cut a vital connection	Corte uma conexão vital
Do something boring	Faça uma coisa entediante
Define an area as 'safe' and use it as an anchor	Defina uma área como 'segura' e use-a como uma âncora
Is the information correct?	A informação está correta?
Overtly resist change	Resista fortemente à mudança
Question the heroic approach	Questione a abordagem heróica
Accept advice	Aceite um conselho
Twist the spine	Torça a coluna vertebral
Work at a different speed	Trabalhe numa velocidade diferente
Look closely at the most embarrassing details & amplify them	Olhe bem de perto os detalhes embaraçosos e os amplifique
Mechanicalize something idiosyncratic	Torne mecânico algo idiossincrático
Emphasize the flaws	Enfatize as falhas
Remember those quiet evenings	Lembre-se daquelas noites tranqüilas
Take a break	Dê-se um tempo
Short circuit (example; a man eating peas with the idea that they will improve his virility shovels them straight into his lap)	Curto circuito (exemplo; um homem comendo ervilhas com a idéia que elas irão melhorar sua virilidade empurra-as direto em seu colo)
Left channel, right channel, center channel	Canal esquerdo, canal direito, canal central
Use an old idea	Use uma idéia antiga

Destroy -nothing -the most important thing

Change nothing and continue with  
immaculate consistency

The tape is now the music

Destrua -coisa alguma -a coisa mais importante

Não mude nada e continue com a con-  
sistência imaculada

A fita agora é a música (o trabalho está pronto)