



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**DANIELA CAVALIN AVELAR**

**ENCONTROS POSSÍVEIS**

**CAMPINAS  
2016**

**DANIELA CAVALIN AVELAR**

**ENCONTROS POSSÍVEIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora:

Profa. Dra. Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA DANIELA  
CAVALIN AVELAR, ORIENTADA  
PELA PROFa. DRa. LÚCIA  
EUSTÁCHIO FONSECA RIBEIRO.



---

**CAMPINAS  
2016**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Av32 | <p>Avelar, Daniela Cavalin, 1988-<br/>Encontros possíveis / Daniela Cavalin Avelar. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.</p> <p>Orientador: Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro.<br/>Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Branco na arte. 2. Escrita na arte. 3. Arte. 4. Arte - Colecionadores e coleções. I. Ribeiro, Lúcia Eustachio Fonseca, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Possible encounters

**Palavras-chave em inglês:**

White in art

Writing in art

Art

Art - Collectors and collecting

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Mestra em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro [Orientador]

Luise Weiss

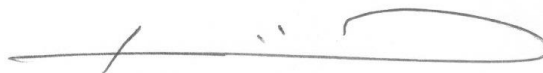
Maria Raquel da Silva Stolf

**Data de defesa:** 28-01-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela  
Mestranda Daniela Cavalin Avelar - RA 151658 como parte dos requisitos para  
a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro  
Presidente



Profa. Dra. Luise Weiss  
Titular



Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf  
Titular

## AGRADECIMENTOS

À Lúcia Fonseca, pela orientação carinhosa.

À Raquel Stolf, por todas trocas-brancas.

À Luise Weiss, pelas contribuições de longa data.

Ao Fabio Moraes, pela desorientação marginal.

À Oficina Tipográfica São Paulo e à Fernanda Kikucchi, pela paciência.

Aos amigos, sempre por perto: Glayson Arcanjo, Júnior Suci, Carol Laguna, Aline Medeiros, Sandra Leibovic, Gabriela K. Sacchetto e Jonas Meirelles.

À minha mãe, e seus cadernos de poesia.

Ao meu pai, que por sua culpa, acabei estudando arte.

À minha avó, que me ensinou a costurar e gostar de coisinhas.

Ao Henrique Costa, pelo encontro.

## RESUMO

Partindo de uma coleção de trabalhos brancos realizados por outros artistas, esta pesquisa buscou investigar as possibilidades da cor branca, do silêncio e da escrita. Do desejo de construir um trabalho dentro da própria pesquisa, surge o livro *encontros possíveis*, composto por narrativas ficcionais criadas a partir das imagens coletadas e impressas em relevo tipográfico.

palavras-chave: branco; escrita; artes visuais; coleção.

## ABSTRACT

Starting from a collection of white works made by other artists, this research seeks to investigate the possibilities of the white color, silence and writing. From the desire to build a work in the space of the research, the book *encontros possíveis* arises, composed by fictional narratives created from collected images and printed in typographic embossment.

keywords: white; writing; visual arts; collection.

## SUMÁRIO

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| BUSCAR > RODEAR > ENCONTRAR > DESENCONTRAR > | 9  |
| ARTE É UMA PALAVRA ESCRITA                   | 28 |
| SILÊNCIO > BRANCO > SILÊNCIO                 | 40 |
| BUSCOU > RODEOU > ENCONTROU > DESENCONTROU > | 72 |
| BIBLIOGRAFIA                                 | 75 |

O vulgo sempre pergunta: para que ela serve?  
E sempre é preciso responder: para nada.  
Denis Diderot



**BUSCAR > RODEAR > ENCONTRAR > DESENCONTRAR >**

Cildo Meireles, em uma entrevista concedida a Frederico Moraes, define aquilo que seria intrínseco a todo artista: “o artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu” (Moraes, 2009, p. 50). A lembrança dessa entrevista é trazida por Elida Tessler no texto intitulado *Ainda não está aqui o que você procura*, que faz referência ao trabalho *Resposta* (1974), de Cildo, cujo título pode ser lido na parte externa da caixa e, internamente, há uma placa que grava a frase “Não está aqui o que você procura”. Experimenta-se aqui sensação semelhante ao desenvolver uma pesquisa. Todo pesquisador cria, ou delimita, um problema que ele mesmo precisa resolver, já o artista-pesquisador cria um problema sem solução, mas que vai apresentar caminhos a serem seguidos.

Em *A conversa infinita*, Maurice Blanchot reflete sobre o caminho percorrido durante uma busca, que seria sinônimo de encontro: “Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. [...] Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade [...] Encontrar é quase a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’.” (2001, p.63-64). A pesquisa, enquanto ato, é sinônimo de busca e tem como desejo de resultado o encontro – o que seria diferente de seguir objetivos e buscar soluções para problemas. Para tomar tais ideias como mote da pesquisa, algumas questões foram postas:

O que é um encontro?

Como acontece um encontro?

O que possibilita um encontro?

O que é possível em um encontro?

Encontro é achar ou perder?

Um encontro é uma relação ou justaposição?

O encontro acontece pela aproximação ou pela diferença?

O que/quanto é possível encontrar?

Blanchot discorre sobre esse movimento de circularidade, que parte do encontro enquanto relação, troca, diálogo, linguagem e comunicação, passa pelo desencontro e retorna ao ponto inicial da busca. São diversas as possibilidades do encontro: entre pessoas, a partir de um convite, ao se deparar ou esbarrar alguém; no sentido místico ou religioso; amoroso ou entre objetos e coisas, no sentido de aproximação, de uma coletividade criada por semelhanças. E foi por este último

sentido que a pesquisa se estruturou: do encontro como coleção.

Partindo de uma coleção composta por trabalhos brancos (em branco, quase brancos ou em estado de apagamento) produzidos por outros artistas e com os quais me deparei durante a pesquisa, surge a ideia de agrupá-los por proximidade de sentidos (visuais e/ou conceituais) e construir ficções a partir de cada trabalho, como se os mesmos fossem também personagens das narrativas.

Coleção é, em primeiro lugar, ordenação e classificação. Delimitam-se um assunto e/ou objetos a serem reunidos: arte, discos, selos e assim por diante. Mas como reunir e classificar imagens de trabalhos brancos? Inicia-se uma coleção sem a intenção de completá-la por inteiro – diferente de um colecionador de selos que passa a vida em busca daquele selo antigo e raro. Tal coleção se enquadra na ordem do inclassificável, pois trata-se de um recorte subjetivo e particular definido pelo colecionador, que não pode ser definida com precisão e possui características que permitiriam que seu conteúdo fosse inserido em vários lugares ao mesmo tempo. Esse tipo de coleção se constói como invenção de um mundo pautado pelo desejo ou “necessidade de fixar as ordens que nos permitam sobreviver ao caos da multiplicidade e da diversidade”. (Maciel, 2009, p.16)

Nesse sentido, a coleção pode ser entendida como uma curadoria, ou seja, uma ação promotora de encontros. A seleção, organização e reflexão a partir de trabalhos de outros artistas se aproximam das práticas curatoriais. Nesse sentido, as ações do artista e os cruzamentos das iniciativas que realiza simultaneamente no cenário cultural encontram eco no conceito de artista-etc proposto por Ricardo Basbaum:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista- artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista- agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc).(2013, p. 167)

O artista, enquanto ator cultural de múltiplas atuações, tem suas ações refletidas em suas práticas artísticas. Um artista-etc enxerga o cenário artístico por meio de sobreposições que se organizam para além do que poderia ser um

pensamento de um artista-artista. E como as proposições de um artista-etc poderiam encontrar espaço em uma pesquisa acadêmica a fim de propor cruzamentos e dissolução de fronteiras? Questionamentos como este se desenrolaram ao longo da pesquisa. Até a construção de um livro por meio do qual foi possível refletir sobre as infinitas possibilidades da cor branca, seus enigmas e realizar experimentos com a escrita.

Desse modo, por meio da escrita, questionamentos são propostos próprio status da arte e suas alternativas, libera-se a obra da necessidade do espaço expositivo tradicional e a insere na mobilidade do meio editorial e da arte impressa. Assim, o presente espaço passa a ser explorado e entendido enquanto possibilidade expositiva fazendo uso da mobilidade que é própria de uma dissertação.

outras coleções:

*Atlas*, de Gerhard Richter possui uma estrutura de organização enciclopédica que funcionou como disparadora para as coleções que precedem os encontros. Tal qual um mural de referências, uma parede de ateliê, o artista compila uma série de referências para a produção de suas pinturas, como fotografias, postais, recortes de jornais e revistas, testes de cores e rascunhos que coleciona desde a década de 1960. Sem nenhum tipo de informação para além das imagens, realidade e ficção se embaralham quando o artista mistura fotos antigas de seu arquivo pessoal com outras coletadas em jornais e revistas. A coleção deixa de ser apenas um conjunto de referências e se configura como obra ao ser editada em livro e exposta em centenas de molduras organizadas por conjuntos.

Gonçalo M. Tavares em *O Bairro*, cria uma espécie de história ficcional da literatura demonstrando o desejo em alterar e reconstruir parte dela. O bairro é uma série composta por X livros, sendo cada livro a casa de um escritor diferente. Personagens como Sr. Calvino, Sr. Valéry e Sr. Brecht são apresentados por uma escrita inspirada no universo dos mesmos, constrói narrativas que parecem partir de “conhecendo Calvino por sua literatura, como seria ele na vida real?”. Tavares cria então, encontros que seriam impossíveis na realidade e, mesmo na ficção, improváveis: entre escritores que habitam e convivem no mesmo bairro.

*Manual da Ciência Popular* é um livro de Waltercio Caldas onde o artista reúne registros (neste caso, de suas próprias obras) acompanhados por frases curtas, que se propõem quase como aforismos para as imagens. Com isso, os registros se unem aos escritos e reconfiguram um novo trabalho, que se dá no espaço do livro. Um exemplo: a obra “Dado no gelo” (que é, de fato, a imagem de um dado dentro de um cubo de gelo) acompanha a frase: “Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez”.



os encontros:





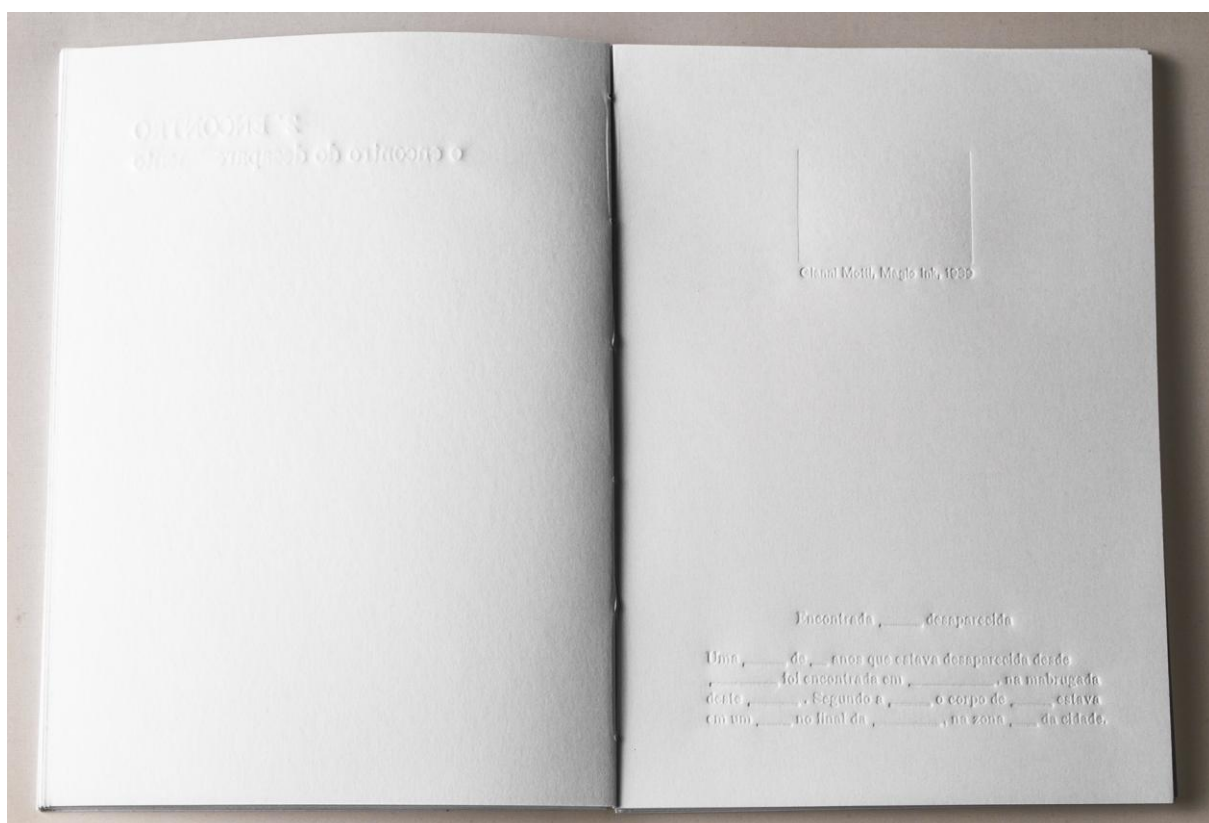
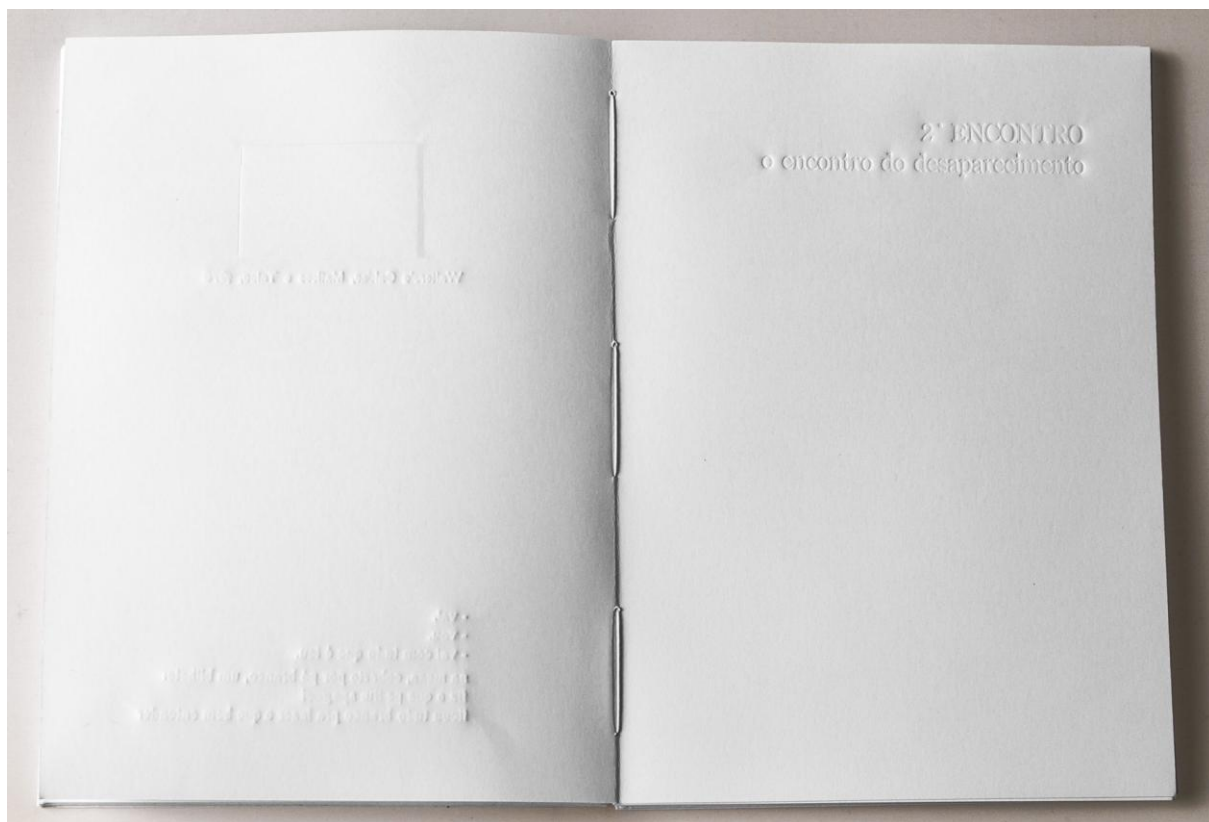


## 1º ENCONTRO

### o encontro dos textos não-escritos

O primeiro encontro parte de trabalhos construídos com espaços tradicionais da escrita: em branco, com os textos brancos ou em processo de apagamento (logo, que caminham direção ao em branco). Espera-se que uma folha de papel, uma página de livro ou um outdoor carreguem mensagens, sobretudo textuais, quando trazidos a público e não que estejam em branco. Do mesmo modo que espera-se que um texto, para ser lido, esteja visível o suficiente e não impresso com a cor branca.

Neste encontro, o leitor é convidado a observar narrativas afetivas, de encontros e desencontros, que se passam entre dois personagens. Como estas histórias acontecem em espaços brancos ou em branco? Qual seria a presença escrita em uma história de amor? E em qual momento ela se torna branca? Seria no início da história, no encontro, quando tudo ainda está em branco e as possibilidades são infinitas? Ou seria no final da história, no desencontro e o desejo de apagar, esquecer?







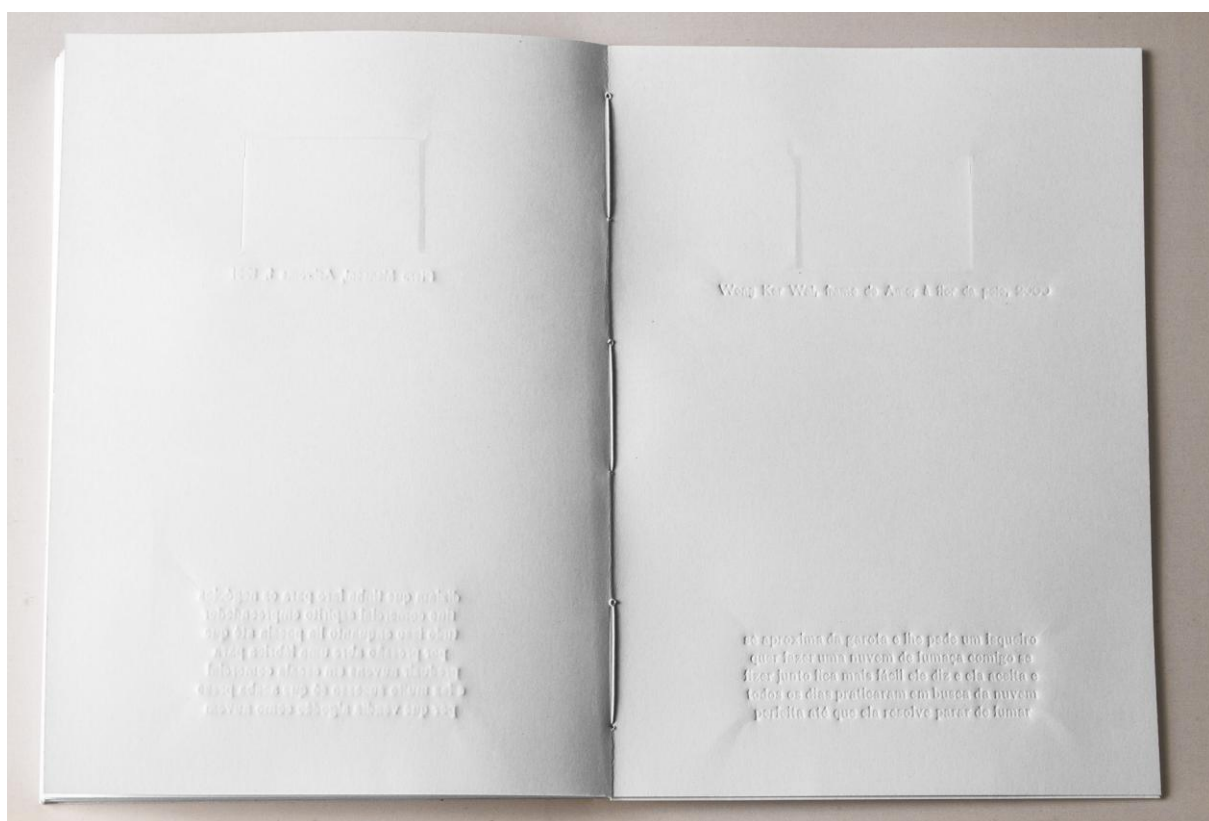
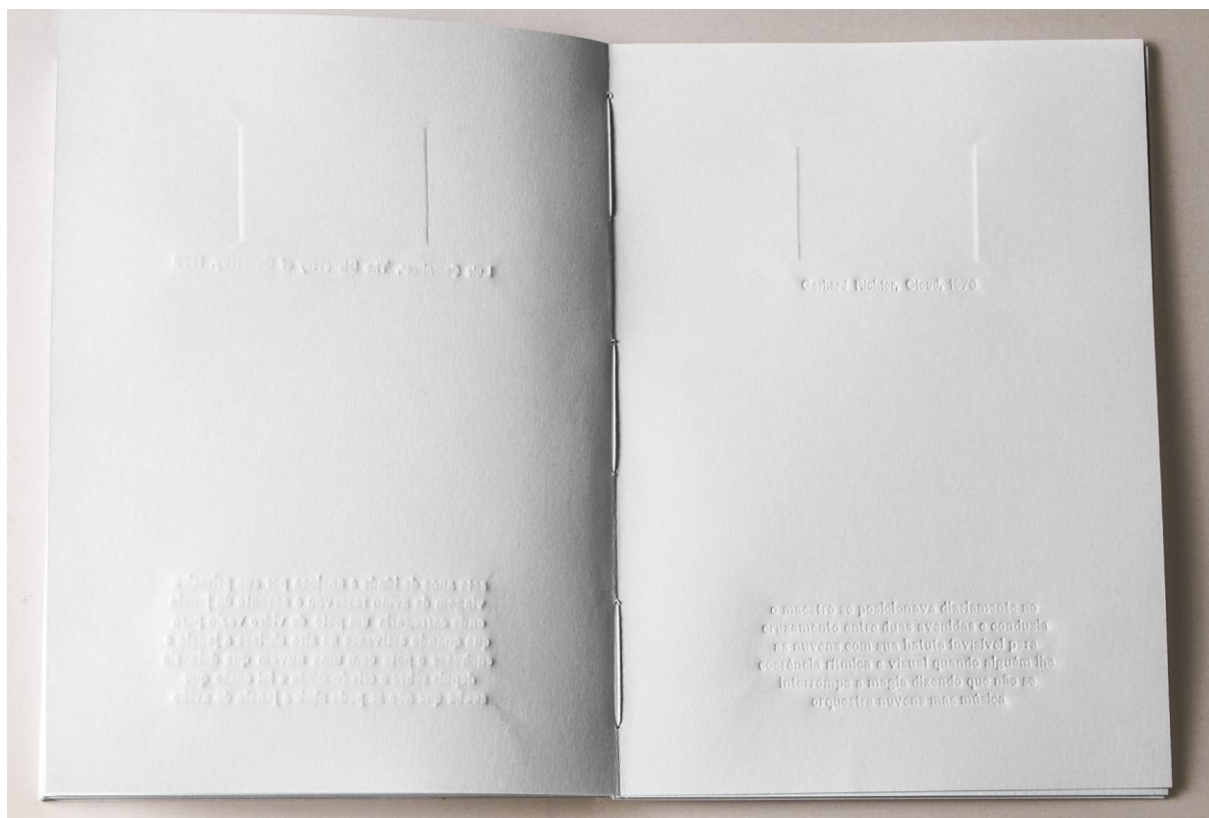
## 2º ENCONTRO o encontro do desaparecimento

O segundo encontro é o do desaparecimento. Do branco enquanto matéria, inserido em uma relação espaço-tempo na qual a presença de um indivíduo é requisitada ou sugerida. Os brancos que dominam a obra ou o espaço expositivo. Observar as relações entre vazio, branco e em branco. O que se esconde no branco e na dualidade vazio/cheio? Como se dá a experiência física-corpórea em um espaço branco/em branco? Seria diferente, enquanto experiência, da observação do mesmo espaço através do olhar?

As histórias se apresentam como desaparecimentos, perdas e/ou mudanças de estado que, por vezes, são sugeridos por lacunas a serem imaginadas pelo leitor para a compreensão da história. Em uma tentativa de estabelecer alguns *contraintes* para este encontro, buscou-se construir as narrativas a partir de formatos pré-existentes da escrita: manchetes de jornal, bilhetes, cartas formais, descrição de espaços ou situações e roteiro de cinema.







### 3º ENCONTRO

#### o encontro das nuvens

O terceiro, e último, encontro é o das nuvens. Elas carregam em sua brancura a impermanência no constante movimento e efemeridade, a impossibilidade do contato e o silêncio. As nuvens surgem aqui como materialização de conceitos subjetivos ligados ao branco e à poética da sutileza.

Para construção deste encontro propõe-se o *contrainte* seguinte: em referência ao *Exercices de style*, de Raymond Queneau, todas as histórias partem do mote de alguém que tenta capturar uma nuvem, mas falha nessa missão. A partir de um “plano” de infância de capturar uma nuvem durante uma viagem de avião, os artistas escolhidos são aqui vistos como essa criança que, com seu sonho frustrado, inicia uma obsessão poética com as nuvens. Como em Blanchot e o improvável – aquilo que existe entre o possível e o impossível – que sua “captura” acontece: de modo improvável e absurdo, num falseio, por meio da criação de uma nuvem no espaço da arte.

**ARTE É UMA PALAVRA ESCRITA**

Busco, sem conseguir, dizer que existe uma palavra onde as  
coisas não se escondem, não se mostrando.

Maurice Blanchot

Italo Calvino expande o sentido da linguagem ao dividir o mundo em duas categorias: o escrito e o não-escrito. A primeira abriga a ficção que se constrói a partir do real, ou seja, do não-escrito, que seria o mundo pragmático. Seu texto *A palavra escrita e a não-escrita* (1998, p. 141) tem origem em uma conferência na qual Calvino discorre sobre a ideia da arte como modo de transformação ou aceitação da realidade. Uma vez que o mundo real lhe parece confuso e repleto de contradições, volta suas energias ao papel escrito, campo no qual possui domínio de todos os códigos e pode “alimentar a ilusão de que mantenho tudo sobre controle”. Os “mundos” de Calvino podem contribuir para a classificação do uso da escrita na arte em dois grandes blocos (e que se desdobram em outros tantos), do uso da escrita na arte: do “mundo escrito” surge um uso poético e de forte conexão com a literatura; do “não-escrito”, um uso mais pragmático no sentido de transmissão de mensagens diretas e mais objetivas.

Em um primeiro momento, ao falar sobre a relação entre palavra e artes visuais – ou “visualidade” –, em especial no Brasil, surgem, de pronto, as referências da poesia concreta e visual. Justamente pela herança desse pensamento ligado à semiótica, é comum que as pesquisas sobre o uso da escrita na arte se organizem em torno da relação entre “palavra e imagem” – como se palavra escrita não fosse imagem. A obra dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari institui a poesia concreta e, apesar de ser realizada a partir da literatura, invade o campo das artes visuais e suas obras passam a circular pelos dois universos. Por romper com a tradição literária bidimensional, do espaço do livro, quebrar a sintaxe tradicional e explorar aspectos formais e sonoros da palavra, obra como *Poemóbile*, de Augusto de Campos, é tida como exemplo desse intercâmbio entre artes visuais e literatura. No entanto, a presente pesquisa busca explorar os momentos em que a literatura, ou outras formas de escrita, partem do universo visual e não das letras. E dentre as diversas produções realizadas com/a partir da palavra, quais seriam as que se pretende investigar, por meio da prática, nesta pesquisa? Para tanto, foi traçado um breve panorama do uso da palavra nas artes visuais que apresenta diferentes usos da escrita: tanto aqueles que são referência, mas não são da mesma “família” dos encontros, quanto os que dialogam mais de perto com a pesquisa prática.

Dentre as possibilidades de uso do verbal no campo visual há o emprego de signos linguísticos que não formam palavras dotadas de sentido, ou nem mesmo

legíveis, como nas obras de Mira Schendel, Cy Twombly e León Ferrari. Aglomerados de letras constroem composições visuais que não se configuram como textos; grafismos remetem à escrita manual impossibilitando decifrar seu conteúdo, resultando em um “texto impossível”.

Seguindo a lógica da dualidade “palavra e imagem”, o texto é, muitas vezes, empregado como “legenda” de outro elemento visual, como pode ser observado na obra de artistas como Leonilson, Vânia Mignone, Keith Haring, Barbara Kruger e tantos outros com forte atuação na década de 1980 e também reverbera na produção atual de outros artistas. Tal uso da palavra pode ser visto como uma herança das vanguardas europeias do início do século XX: do manifesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti (1909); das colagens e pinturas cubistas de Pablo Picasso (c.1910); *La Prose du Transsibérien*, de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay (1913); as pinturas e colagens merz de Kurt Schwitters (c.1920) e o surrealista *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte (1929). A ruptura dessa lógica acontece no contexto Dadá a partir de experiências realizadas por Marcel Duchamp na década de 1910, que se configuram como um movimento propulsor daquilo que seguiria na arte a partir de então. Já em 1917, Duchamp definia o artista como alguém capaz de repensar o mundo e refazer sentidos por meio da linguagem, não sendo um produtor de objetos que contemplem apenas o prazer visual. Seus readymades são tidos como os predecessores da arte conceitual, como a Fonte (1917): um objeto deslocado de seu contexto original, que adquire novos sentidos por meio da inscrição “R. Mutt”, pseudônimo de Duchamp. O status de obra de arte é trazido tanto pela assinatura quanto pelo irônico título “Fonte”. Ou ainda na persona feminina de Duchamp, Rose Sélavy, que aparece na obra *Viúva Imprudente*, sugerindo um possível jogo de palavras com “Eros c'est la vie”.

Outro exemplo encontra-se no volumoso corpo da obra do artista Ben Vautier, compostas apenas com uma frase ou uma palavra que questionam e provocam sobre o estado da arte e da vida, por meio do humor. *Art est un mot écrit* – a partir do qual surge o título do presente capítulo – afirma (ou questiona?) o que é “arte” por meio de um embaralhamento metalinguístico que fala da escrita na arte e da arte por meio da escrita.

Num salto cronológico, o chamado “escrito de artista” é entendido como uma produção textual que se integra ao conjunto da obra para além da prática artística. Muitos destes textos reúnem importantes reflexões e documentação do

pensamento de determinado momento histórico, em especial das décadas de 1960 e 1970. Podemos destacar alguns textos considerados clássicos, como de Joseph Kosuth (*A arte depois da filosofia*), John Cage (*Silêncio e De segunda a um ano*); as trocas de correspondências entre Helio Oiticica e Lygia Clark e os manifestos, parágrafos e sentenças sobre arte conceitual que pretendiam apontar problemas de suas próprias produções. O posicionamento dos artistas demonstra a troca incessante que existe entre a prática artística e o pensamento teórico, como o discurso auxilia na construção da obra e até mesmo em sua “desconstrução”, pelo questionamento dos conceitos de arte vigentes.

Com isso, chegamos ao ponto que mais se aproxima da experimentação textual da presente pesquisa. As experiências surgidas a partir da arte conceitual definem que as artes visuais não estão mais restritas apenas a questões “visuais”: um trabalho de um artista “visual” pode ser um vídeo, um som, uma sensação, uma performance e assim por diante. É nesse mesmo momento que o uso da linguagem se apresenta por meio de experiências mais radicais na criação de obras que se limitam apenas ao verbal: uma palavra, uma frase ou descrições e instruções para a produção de uma obra – que pode nunca, de fato, ser realizada. A palavra explicita os imbricamentos e entrecruzamentos entre arte, vida e mundo e passa a ser tratada enquanto matéria autônoma. A autonomia dos textos enquanto imagem supera o que nas vanguardas era referenciado como “intercâmbio” entre escrita e imagem, fazendo uso da linguagem verbal como instrumento visual. No intuito de reforçar o status de autonomia da escrita, Lucy Lippard, em *Six Years*, comenta:

Se sou totalmente a favor de um futuro onde as distinções se confundam e se apaguem [...] farei o possível que posso para apagar a distinção entre a escrita e a escrita de arte e, quem sabe finalmente, entre a arte e os escritos de arte; e para gerar circunstâncias onde estas distinções se borrem. (1997, p. 269)

Lippard é tida como referência por organizar grande parte do pensamento do momento da arte conceitual e, por consequência, do uso da linguagem escrita por artistas visuais. Seu livro mais importante possui um extenso título que se apresenta como síntese do pensamento e ações do período: *Seis anos: A desmaterialização do objeto de arte, de 1966 a 1972: um livro de consulta que*



*informa acerca de algumas fronteiras estéticas: consistindo em uma bibliografia na qual se inserem fragmentos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas e simpósios, ordenados cronologicamente e centrando na assim chamada arte conceitual ou arte de informação ou arte de ideia, com referências à áreas de denominações tão vagas como arte minimal, antiforma, arte sistema, arte da terra ou arte processo, que estão ocorrendo nas Américas, Europa, Inglaterra, Austrália e Ásia (ocasionalmente com conotações políticas).* Como o título sugere, a visão de Lippard do momento compreendia trabalhos que em primeiro lugar apresentavam uma ideia e em segundo plano a materialidade, sendo possível até mesmo a criação de trabalhos “desmaterializados”, subvertendo as premissas mais básicas do mundo da arte.

Nesse sentido, o hibridismo entre linguagens e disciplinas encontra na fala de Lippard sentidos presentes na arte contemporânea no uso do texto pelos artistas cujos trabalhos se encontram muito mais próximos da literatura – apesar de continuarem operando por meio das artes visuais. Com isso, podemos falar não só da palavra que se apresenta enquanto imagem, mas também dos momentos em que ela se apresenta enquanto matéria literária, para a criação de poemas, romances e outros escritos. Nesse sentido, Lippard comenta três afirmações propostas pelo artista argentino David Lamelas:

- 1) O uso da linguagem oral e escrita como uma Forma de Arte.
  - 2) A linguagem pode ser considerada uma Forma de Arte.
  - 3) A linguagem não pode ser considerada uma Forma de Arte.
- Pode-se trocar arte por literatura? Ou por couves-flores? As linguagens como Forma de Arte (visual) e a linguagem como Forma de Arte (escrita), como por exemplo a literatura, são intercambiáveis? Se a arte (visual) escrita é uma Forma de Arte (visual) viável, como distingui-la da literatura? Se diferenciam unicamente no fato de que uma é realizada por um artista e a outra por um escritor? Se um artista inventa uma história e a relata em forma de livro, isso é arte? Se um escritor realiza um lindo quadro, isso é literatura? Se pego emprestado (plágio, que significa roubo) uma obra de Joseph Kosuth (Special Investigation, 1969/1970), que foi apresentada como Arte

(visual) depois de ser tomada de um livro de charadas de outro 'autor', e a uso em meu livro de 'ficção', ela volta a ser literatura? Se ponho meu livro de ficção em uma exposição de arte, se trata então de um plágio de uma obra de Kosuth? Uma questão semelhante surgiu há muitos anos quando Erle Loran quis pedir a Roy Lichtenstein que fizesse pinturas baseadas nos diagramas pedagógicos de Loran sobre Cézanne. Não se chegou a qualquer conclusão. Seria diferente se eu pusesse uma nota de rodapé que dissesse 'agradeço a Joseph Kosuth que me fez achar esse material'? Mudaria a obra de Kosuth se eu agradecesse sua informação?

Os exemplos aqui apresentados se configuram como uma amostra das diferentes possibilidades da palavra enquanto matéria visual ou conceitual por um recorte da história da arte. Dentre essas possibilidades, a que se relaciona diretamente com a presente pesquisa é o uso de um texto que se apresenta enquanto matéria conceitual, isto é, um texto construído de modo mais próximo à construção literária de uma ficção, mas que se busca materializar questões e conceitos do texto por meio de preocupações visuais.

## >palavra> encontros

A presente pesquisa se estrutura de acordo com o diagrama abaixo. Palavra/texto se desdobram em escrita e leitura, sendo a escrita o desenvolvimento dos processos de criação e pesquisa e a leitura como a recepção do trabalho pelo outro.

A escrita acontece tanto a partir de escritos de outros autores que são “sampleados” em novos trabalhos, como na construção de narrativas pela edição, até reduzir os textos ao mínimo.

Já a leitura é pensada a partir de seu inverso, ou seja, a não-leitura, o ver/não-ver na dificuldade que uma escrita-branca provoca no leitor, de quem é exigido movimento do corpo, silêncio e pausa, pois, caso contrário, a leitura não se efetiva.

| PALAVRA/TEXTO |                    |
|---------------|--------------------|
| escrita       | leitura            |
| leitura       | ver/não-ver        |
| coleta        | movimento do corpo |
| narrativas    | silêncio           |
| samplear      | pausa              |
| editar        | branco             |

Como pode existir um texto que seja arte visual e não literatura? Como produzir um texto a partir – ou junto de – um trabalho plástico mas que não seja um texto crítico nem curatorial? São textos com pretensões literárias, mas que não são literatura e que operam por meio das artes visuais. Qual seria, então, o lugar destes textos? Emprestando o termo literartura, criado por Fabio Morais para definir sua escrita, pode-se entender essa produção como um imbricamento entre literatura e artes visuais ou como uma experimentação textual que se aproxima da literatura, mas segue por um caminho que pertence às artes chamadas visuais.

Para escrita dos encontros tomou-se como referências os procedimentos literários realizados pelo grupo francês OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), do qual faziam parte Georges Perec, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Italo Calvino, entre outros. Eram impostas “regras” ou “constrangimentos” (*contraintes*) para a criação de qualquer texto literário. Na definição oulipiana, um escritor do grupo seria “um rato que constrói pra ele mesmo um labirinto de onde se propõe sair”. Com esse espírito, foram impostos alguns *contraintes* para a escrita dos encontros: 1- todas narrativas devem partir das imagens selecionadas ou seus títulos; 2- cada encontro tem um tema e as histórias são criadas a partir dele; 3- devem ter o menor “tamanho” possível e intercalar diálogos e descrições de situações.

O texto pensado a partir das artes visuais se descola do universo da literatura e suas normas, regras e condutas, podendo ser inserido, inclusive, em outros espaços físicos para além do papel.

Em *Against Expression*, Kenneth Goldsmith fala sobre o empréstimo de textos de outros autores – ou criados em outros contextos, como a apropriação de diálogos que acontece em alguns dos encontros, por exemplo – como *conceptual writing* ou *uncreative writing*, ou ainda como uma *escrita readymade*.

Exemplo de inovação textual nas artes visuais, o livro *a: a novel*, de Andy Warhol transcreve fielmente o áudio de conversas entre ele e o ator Ondine com todos erros, hesitações, pausas comuns à linguagem falada, produzindo uma narrativa textual a partir de situações, cenas não-ficcionais construídas sem preocupações linguísticas inerentes à prática literária.

Essa apropriação ou o “copiar e colar” (ctrl c+ ctrl v) é facilitada pela tecnologia e bastante presente nas mídias digitais. Isto é, a internet e o compartilhamento de arquivos, redes sociais e blogs apresentam um excesso de textos (que são, muitas vezes, repetidos em diferentes sítios) que resulta em transformações no modo de comunicação, mas que não representa mudanças significativas no campo literário. Tal ação é bastante explorada em outras linguagens, como no sampler musical, onde faixas musicais podem ser inteiramente construídas a partir de trechos de outras faixas. Assim, porque não poderia acontecer o mesmo na literatura.

Para além das definições de livro de artista, livro-objeto etc, pensou-se em construir os encontros em um livro por ser o espaço que, por excelência, é o da escrita.

Para Blanchot só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas (prosa, poesia, romance, testemunho) sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e determinar sua forma. E como a materialização desse texto, além do livro, acontece pelo relevo tipográfico, aspectos mallarmaicos de ocupação da área da página são fundamentais para organização do trabalho. Ou seja, no presente trabalho, é mais importante a organização textual e como esse texto é lido do que o texto pensado como espaço autônomo.

De todo modo, podemos pensar não o texto, mas o livro como uma exposição portátil – ideia abordada por Regina Melim – ou um modo expandido de pensar a obra de arte e sua circulação. Essa ideia vem ao encontro de outras proposições, como as do galerista e marchand americano Seth Siegelaub com a fala “Não preciso de paredes (tão somente) para expor ideias”, a exposição-publicação *Xerox-book* (1968) e o projeto *Do it*, do curador Hans Ulrich-Olbrist, que tem início em 1994 e reúne instruções para uso doméstico (“do it home version”) de diversos artistas em plataformas como livro, programa de televisão e internet, além do espaço expositivo tradicional.

**SILÊNCIO > BRANCO> SILÊNCIO**



Se tivesse de morrer agora, diria: “É tudo?”

E: “Não percebi muito bem”.

E ainda: “Foi um bocado barulhento”.

Kurt Tuchols

Gonçalo M. Tavares anuncia em seu romance *Matteo perdeu o emprego*: “vou fazer barulho para o meio do mundo, isto é: vou fazer silêncio (porque o mundo é grande e ruidoso)” (2013, p. 112) e apresenta o silêncio como instaurador de um espaço de pausa no mundo. Como dialogar em um mundo tão ruidoso? Em quais momentos o silêncio se faz presente? E quais seriam esses silêncios? O silêncio aqui se configura como uma forma de ação sobre o mundo. Ou melhor, uma anti-ação sobre um mundo de excessos.

Para responder tais perguntas, o tratado *Do Silêncio*, de David Le Breton, descreve e exemplifica as mais variadas formas do silêncio. Sua definição primeira é sonora e refere-se tanto à ausência de qualquer som como à supressão da linguagem falada. Em relação à fala, é possível afirmar que um diálogo só acontece pela presença das pausas – ou silêncios – que se encadeiam entre as frases. O silêncio surge, então, na eliminação do excesso do barulho pois, como afirma John Cage, “[...] o silêncio, na realidade, não existe. Nunca existe uma ausência de som, que é como os dicionários definem o silêncio”, pois os ruídos, por mais sutis que sejam, estão sempre presentes. Cage completa que “o silêncio é simplesmente... uma questão mental” e um “meio de ouvir o que nos cerca”. (Cage, 1978, s/p.)

Pensando a comunicação verbal como uma “conversa infinita”, são as pausas que constroem os diálogos: quando um fala, o outro silencia e escuta. Dialogar em um mundo poluído por estímulos sonoros só é possível por meio de intervalos no tempo e no espaço. Se todos falam ao mesmo tempo, não há escuta, logo, há um desencontro na comunicação.

Deste modo, pode-se dizer que na política da linguagem é a palavra que precisa do silêncio; já o silêncio não precisa da palavra, mas de sua ausência, apresentando aquilo que só pode ser dito por sua supressão – como acontece com um segredo, que se constrói na linguagem, mas não pode se materializar e nem ser compartilhado por meio dela. Maurice Blanchot reforça essa ideia ao afirmar que “a palavra é palavra contra um fundo de silêncio, mas o silêncio é ainda apenas um nome na linguagem, uma maneira de dizer”. (Blanchot, 2001, p. 71)

Os intervalos no diálogo definidos por Le Breton como silêncio são, para Blanchot, mais do que isso. São sequências que criam coerência e tornam a linguagem possível pois permitem “[...] constituir exclusivamente a palavra como conversa e até mesmo como palavra. Alguém que fala sem parar acaba preso”. (2001, p. 131)

Com efeito, Le Breton afirma que o silêncio não seria vazio nem neutro pois carrega uma diversidade de usos e características, tanto positivas como negativas. Positivamente, pode-se destacar a amplidão de sentidos suscitada pelo silêncio, na qual é possível dizer muito, mesmo na supressão da palavra; o silêncio que, quando confortável, demonstra que a companhia do outro não lhe é incômoda; o silêncio como resistência presente na recusa em dar sua palavra ao outro e, ainda, os silêncios presentes na religião, no sagrado e no místico. Negativamente, pode causar certos desconfortos: seu vazio nos coloca em confronto com a intimidade do outro e com nossa própria solidão; o mutismo que “é uma posição de autoridade, sujeita o outro às angústias da espera e dos fantasmas” (Le Breton, 80); o silêncio político que, por prudência, explicita apenas aquilo que acredita não comprometer seus propósitos nem lhe expor; a dificuldade, ou impossibilidade, em comunicar-se em outro idioma; a morte como um silenciar pela dor e dificuldade de compreensão da ausência; o segredo como silêncio que instaura um poder sobre o outro: o detentor da informação possui o poder de calar-se ou quebrar o silêncio e a confiança a qualquer momento e, por fim, até mesmo a constatação de que o silêncio possui um gênero “privilegiado”: censurada, a mulher é frequentemente constrangida a silenciar-se em detrimento da palavra do homem. O silêncio sugere, ainda, uma imagem de ócio, de pausa como interrupção no movimento contínuo do ruído e, uma vez que o mundo é “naturalmente” ruidoso, esse silêncio seria um atraso, sem serventia prática, como um impasse ao mundo da produtividade.

>silêncio visual

Do latim derivam duas formas distintas do silêncio: *tacere*, que se refere a um sujeito e às pausas na fala; e *silere*, que faz referência a um silêncio agradável, ligado à natureza e está para além da linguagem como, por exemplo, o silêncio da lua no céu.

Para localizar o silêncio nas artes visuais, toma-se a definição de *silere* (apresentada por Roland Barthes, em *O Neutro*): esse silêncio que está para além da linguagem e relaciona-se às ideias de sutileza e dilatação do tempo em que há espaço para a apreciação em uma temporalidade despreocupada. Como pode existir o silêncio da lua no céu? Caberia aqui a distinção entre os atos de “ouvir” e “escutar”, pensando a escuta enquanto ação mais delicada e aberta bem como a

leitura. Esse silêncio existe por haver alguém que o “escuta”, alguém que para o tempo ordinário, inaugurando, assim, uma temporalidade singular. É nessa temporalidade dilatada que a presente pesquisa se organiza. Para além do tempo dedicado à produção da dissertação de dois anos e meio, diferentes coleções foram sendo construídas –tal qual o trabalho de certos insetos: invisível e silencioso – sem nenhuma pretensão de serem exibidas ou compartilhadas com algum “público”.

Tendo em vista essas possibilidades do silêncio, qual delas caminharia junto à escrita? Ao considerar que antes da invenção da linguagem verbal, a comunicação se dava no silêncio, o caminho seria esse “entre” ou uma “palavra-silêncio”. Seria a ausência da palavra falada, pois tanto o ato de escrever como o da leitura sugerem o silenciar da fala. Blanchot relaciona esse silêncio à escrita literária, como uma fala silenciosa que remete a algo indizível, pois a literatura não se encontraria no mundo real, como registro ou reorganização de palavras já ditas, mas perpassando a irreabilidade, o sonho, o desejo e o silêncio.

A escrita-branca dos encontros se configura também pela afirmação de Blanchot de que “falar não é ver”, pois falar pela palavra-silêncio seria uma “palavra desvio”, palavra na qual “as coisas não se escondem, não se mostrando” e ainda, que “o que se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade”. Uma escrita-branca não necessariamente indica clareza de sentido, pois assim como as nuvens, mesmo que claras e brancas, podem tornar o dia nublado. A partir dos silêncios e obsessões brancas de outros artistas busca-se materializar, nas histórias dos encontros, palavras que parecem rarefeitas, bem como a cor branca: “o que se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade”, conforme Blanchot, que categoriza essa escrita como palavra do desvio; palavra inquietante; palavra diferente, que leva e trás, ela mesma diferindo do falar; palavra obscura e palavra clara. (2001, p. 68)

A escrita “em branco” traz a ideia de silêncio visual como um convite a uma leitura atenciosa inserida em uma lógica temporal distinta da cotidiana. Nesse sentido, o trabalho vem sendo construído a fim de instaurar uma poética da delicadeza – ou uma estética do mínimo – em um mundo que, além de ruidoso, tende a valorizar aquilo que é grandioso e espetacular. Como caminhar na contramão desses excessos? É nesse ponto que o trabalho se instaura. Por meio de uma visualidade do mínimo cria-se uma interrupção no excesso de informações costumeiro, seja visual ou sonoro, e causa-se estranhamento pelo inesperado.

Desconforto esse que fica evidente na sensação de que algo está faltando (talvez “cor”, partindo de um senso comum de que o “branco não é cor”), manifestada em comentários como “mas não dá pra ler nada!”, “poderia ter escrito de outra cor!” e assim por diante. Para alterar a lógica vigente, o trabalho sugere um convite a aproximação, pois à distância não se identifica muito além de uma página em branco. Com a aproximação nota-se que não se trata de um espaço vazio, mas com “ruídos”. O texto é o ruído no silêncio da página.

O ruído, por definição física, é a ausência da periodicidade de ondas sonoras e, por esse motivo, causa sensação de desconforto: quanto mais dissonante, maior a estranheza causada. Diferente do barulho, que é um som indesejável e carrega mais características culturais ou de aceitação pessoal, é um processo físico. Aqui, o termo “ruído” é usado para designar aquilo que além de gerar incômodo, não aparenta pertencer “naturalmente” ao todo no qual se encontra.

Os encontros surgem em um registro desprovido de silêncio pois o processo tipográfico, que se configura a partir da junção dos tipos metálicos e da manipulação da prensa, não é de um funcionamento sutil, diferente do resultado final dos encontros. As ações de buscar cada letra na gaveta de tipos, compor, justificar o texto, ajustar na prensa e materializar essa escrita pela impressão não são processos silenciosos, diferente do resultado criado pela ausência de tinta e forte pressão no papel entre os tipos e a prensa que é quase invisível a um olhar menos atento. Na gravação em baixo relevo o papel mantém sua brancura original e a gravação só se faz visível pelo jogo de luz e sombra, de esconder e mostrar pela manipulação do livro ou movimentação do corpo. A dificuldade na leitura se aproxima da ilegibilidade, o que pode sugerir um sentido de segredo ou mesmo de enigma a ser desvendado. Tal característica contraria a expectativa mais elementar em relação a um texto, de que seja legível, pois, de modo geral, na recepção do leitor, o projeto gráfico e diagramação de um texto literário costumam estar em segundo plano em relação ao conteúdo.

Lado a lado com o texto, a cor branca do papel, enquanto matéria que se efetiva no espaço-tempo, é contaminada pelos relevos do texto que configuram novos sentidos à sua brancura, antes intacta. É como se o branco tentasse extrapolar a bidimensionalidade do papel e marcar sua presença no espaço.

Ao falar em espaço, surge uma imagem mental do que pode ser o silêncio: um local amplo, espaçoso, desocupado, no qual o branco predomina. E um

espaço como este descrito seria aquele destinado a abrigar exposições de arte. Em *No Interior do Cubo Branco*, Brian O'Doherty fala sobre esse branco ao investigar os paradigmas do espaço expositivo. O branco imaculado das galerias, museus e instituições pretende-se como um espaço neutro em que a obra teria autonomia suficiente para a fruição acontecer sem interferências. O'Doherty aponta os caminhos comumente seguidos pelos artistas em busca da sensação de pertencimento: a obra é criada e, posteriormente, adaptada ao espaço expositivo ou a obra é planejada para se integrar ao espaço expositivo, o *site specific*. O cubo branco é o espaço no qual os artistas, desde o modernismo, desejam inserir suas obras a fim de se sentirem parte do sistema da arte e de se institucionalizarem como artista. É como se a produção acontecendo no ateliê ou circulando por espaços ou modos alternativos não fosse suficiente. Pode-se pensar que o artista, ao questionar a necessidade de estar presente no espaço legitimado do cubo branco, busca outras lógicas de exibição e circulação do trabalho, que se fazem presentes nas publicações e no universo da arte impressa.

Como sugerido pelo título silêncio > branco > silêncio, há um constante trânsito na pesquisa que faz com que uma questão seja contaminada pela outra, sempre permeadas pela escrita.

outros silêncios:



O pensamento visual que Stéphane Mallarmé confere ao poema *Um Lance de Dados* (1897) é um dos primeiros exemplos de silêncio visual na literatura. Ao explorar o branco e os intervalos da página do livro como silêncios considerados tão importantes ao poema quanto às palavras, afirma que, para que o silêncio exista é preciso apelar para algo material. Isto é, o vazio e ausência, companheiros naturais do silêncio, se presentificam no momento em que deixam de ser uma abstração pela existência dos outros elementos a eles justapostos.



Para além das heranças de John Cage e seus 4'33" (1952), podemos pensar em outros silêncios nas artes visuais que não sejam apenas da ausência de som. Raquel Stolf escreve "por favor não preencha este silêncio" no centro de uma folha branca. Matéria cara a Stolf, suas proposições sonoras são de escuta de silêncios. O trabalho em questão é um impresso múltiplo no qual a frase, com tipos de máquina de escrever, apresenta o pedido de gentileza em duas versões: não preencha esse/este silêncio. É o silêncio que toma forma por meio da linguagem, mas sugere um silêncio físico, evocado pela própria materialidade e brancura do papel.

*Sob neblina [em segredo]* é a coleção de Marilá Dardot construída a partir de frases de diversos autores, nas quais o silêncio se faz presente (silêncio, silenciosamente, em silêncio etc). Primeiro em forma de livro e, depois, em forma de instalação pensada para o cofre do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Tanto no livro como na instalação, a artista gravou em vidro jateado as frases das quais se apropria, sugerindo uma leitura quase invisível, possível apenas pela translucidez da matéria.

*No Arte/Cidade III* (1997) Laura Vinci levou cinquenta toneladas de areia branca ao terceiro piso de um prédio desocupado e em ruínas. No trabalho *sem título (Ampulheta)* a areia caía, silenciosamente, entre um andar e outro, por meio de um furo de doze milímetros, ao longo do período da exposição, refazendo a montanha de areia no andar de baixo. A relação tempo/espço se coloca entre as duas ações silenciosas e lentas: o desgaste evidente do tempo em um prédio em ruínas e a imagem da ampulheta criada pela inversão da montanha de areia de um andar para o outro.

Brígida Baltar em sua série de coletas – *A coleta do orvalho* (1994), *A coleta da neblina* (1998) e *A coleta da maresia* (2001) – se dedica a tarefas inúteis, silenciosas e solitárias: guardar em pequenos frascos diferentes substâncias passageiras e registrar tais ações em fotografia, vídeo, som e desenho. O silêncio dessas ações opera na instauração de uma nova temporalidade, dilatada e singular, e até mesmo de uma nova realidade sugerida pela dedicação em mimetizar o invisível – tarefa sem utilidade prática alguma, bem como o ato de silenciar.

O livro *Silêncio é de ouro*, de Ulisses Carrión, apresenta uma sequência de imagens de um casal de namorados nas quais balões de falas e pensamentos sugerem a diagramação das fotonovelas. Contudo os balões contêm apenas sinais gráficos, tais como linhas, pontos de interrogação e exclamação. Carrión se vale da subversão dos códigos da comunicação sugerindo que, muitas vezes, o silêncio é mais valioso – e por que não dizer, seguro? – do que a palavra.

*Soliloquy*, de Kenneth Goldsmith, é a transcrição, sem edições, de todas as palavras ditas por ele durante uma semana em abril de 1996. Desde a manhã de segunda-feira até o domingo à noite Goldsmith usou um gravador escondido que registrou todos os diálogos do período. Com essa experiência, Goldsmith evidencia o excesso de falas vazias produzidas cotidianamente e nos remete à necessidade de silenciar. Por que falamos tanto? O paradoxo da palavra e peso da linguagem se apresentam em seu excesso.

muitos brancos:

Segundo as teorias da cromáticas, as cores não se encontram nos

objetos, mas em nossa percepção. E a cor branca, sendo uma junção de todas as outras, tem sua percepção afetada por diversos fatores externos, resultando em uma infinidade de possíveis tons de branco em um mesmo objeto. A cor branca é transformada por diversos fatores: desde a iluminação do ambiente (natural, incandescente, fluorescente ou LED), até a reflexão das cores de objetos próximos ao branco em questão.

A partir de sua percepção física são criadas sensações que vêm acompanhadas dos significados que a cor branca carrega socialmente: vazio, silêncio, fragilidade, liberdade, serenidade, enigma, mistério, instabilidade, oculto e segredo. Para além das teorias da cor, procura-se justamente essa abordagem da cor branca mais próxima aos sentidos subjetivos que ela pode suscitar.

Robert Walser escreveu sobre seu gosto por coisas monocromáticas, como a neve que é “uma música tão monótona” sugerindo um aspecto sonoro, de silêncio, ao branco da neve. E completa: “branco é um murmúrio, sussurro, oração”.

As investigações desta pesquisa se debruçam sobre questões entendidas como pertencendo a uma mesma família: o nada, o ínfimo, o inútil, o pequeno, o silêncio, o vazio, o nada e o branco. É a perseguição desses murmúrios, sussurros ou diferentes “nada” de que falam Manoel de Barros, Mira Schendel, Waltercio Caldas, Italo Calvino, Francis Ponge, Federico Fellini, Alberto Giacometti, Fernanda Gomes, Raquel Stolf, Iran do Espírito Santo, Hiroshi Sugimoto, Cao Guimarães, Brigida Baltar, Gerhard Richter e John Cage. Seja qual for sua materialização, o nada, com toda sua desimportância, atrai por seu mistério e indefinição. Todos estes artistas, que considero parceiros nessa investigação, buscam dar forma ao nada. Tarefa inútil, sem serventia alguma. Mas que, segundo Manoel de Barros, é matéria de poesia.

nomes de pigmentos brancos encontrados durante a pesquisa:



branco titânio  
branco neve  
branco iridescente  
branco de cádmio  
branco leve  
branco prisma  
branco pipoca  
branco pintor  
branco padeiro  
branco ostra  
branco nuvem  
branco memória  
branco inspiração  
branco ilusivo  
branco europeu  
branco estivador  
branco concha  
branco chinês  
branco barbante  
branco átrio  
branco arizona  
branco alfazema  
branco cru  
branco gelo  
branco lagoa  
branco pérola  
branco cristal

branco estrela  
branco brilhante  
branco algodão  
branco terraço  
branco casamento  
branco divino  
branco cisne  
branco unicórnio  
branco teto  
branco restaurador  
branco antigo  
branco osso  
branco arroz  
branco sussurro  
branco natural  
branco artesanato  
branco minimalista  
branco correto  
branco polar  
branco ouriço  
branco chantilly  
branco refrescante  
branco manjar  
branco pétala  
branco palha  
branco marfim  
branco baunilha  
branco austral  
branco de espanha  
branco de zinco  
branco de litopônio  
branco de prata  
branco de chumbo

Durante a construção dos encontros busquei soluções para o uso das imagens das obras dos artistas das quais me apropriei, pensando que a reprodução talvez não fosse a melhor opção, por se aproximar muito da estrutura de um catálogo. Pensando em desvios, lembrei da publicação *Campos de acción: entre el performance y el objeto*, da editora mexicana Alias, cuja solução encontrada para ultrapassar a questão de direito de uso de imagem foi transpor todas as fotografias para o desenho. Como o livro faz referência a obras importantes da história da arte seria necessária a liberação de uso da imagem de todos os artistas, fotógrafos que fizeram os registros e quando já falecidos, das suas famílias. É recorrente que as famílias detentoras dos direitos das obras dos artistas cobrem valores impraticáveis para tais liberações. Nesses casos, surge outra estratégia para ultrapassar essa barreira: as instituições publicam o catálogo com uma área em branco, que seria destinada à obra, junto de uma justificativa de que a culpa da ausência da imagem é da família que não a liberou.

Decidida por esse espaço em branco no lugar da imagem, foram testadas algumas tintas brancas que se revelaram, sem exceção, amareladas em relação ao papel offset (que é branco-azulado). Além de tintas, passei a experimentar todos os pigmentos brancos possíveis (que também não eram do mesmo branco que o papel). A partir da frustração da incompatibilidade dos brancos do papel offset com os pigmentos testados, a representação das imagens (ou da ausência delas) foi solucionada com o relevo seco.



#1

pigmento: tinta acrílica - branco de titânio

marca: Corfix

papel: layout 150g



#2

pigmento: nanquim branco

marca: Winsor & Newton

papel: layout 150g

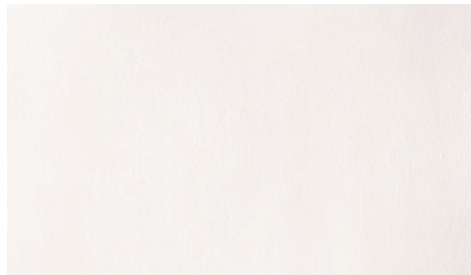


#3

pigmento: corretivo líquido

marca: Toque Mágico

papel: layout 150g



#4

pigmento: tinta guache branca

marca: TGA

papel: layout 150g





#5

pigmento: tinta branca

marca: Suvinil

papel: layout 150g



#6

pigmento: giz pastel oleoso - branco

marca: Van Gogh

papel: layout 150g



#7

pigmento: tinta linoprint - branco de titânio

marca: Schmincke

papel: layout 150g



#8

pigmento: tinta látex pva fosca

marca: Acrilex

papel: layout 150g



#9

pigmento: tinta aquarela branca

marca: Pentel

papel: layout 150g

trabalhos brancos colecionados durante a pesquisa:

Kasimir Malevich, *Composição Suprematista: Branco sobre Branco*, 1918

Fred Lyon, *A Walk in the Fog*, 1949

Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning*, 1953

Piero Manzoni, *Achrome 1*, 1961

Franz Erhard Walther, *Werkmonographie*, 1962-1963

Dan Flavin, *The nominal three*, 1963

Lucio Fontana, *Conceito espacial*, 1964

Mira Schendel, *Trenzinho*, 1965

Robert Breer, *Zig*, 1965

Robert Ryman, *sem título*, 1965

Roman Opalka, *Détails*, 1965 - 2011

Walter de Maria, *Gothic shaped drawing*, 1965

James Turrell, *Sufe (White)*, 1967

Louise Bourgeois, *Sleep II*, 1967

Robert Breer, *Floats*, 1967

Jo Baer, *sem título*, 1968

Mel Bochner, *Proposal for Wall Piece: Shift*, 1968

Robert Ryman, *Clássico IV*, 1968

Walter de Maria, *Mile long drawing*, 1968

Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969  
 Sol Le Witt, *Incomplete open cube*, 1974  
 Chris Burden, *White Light/White Heat*, 1975  
 Christo e Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1976  
 Gerhard Richter, *Cloud*, 1976  
 Hartmut Böhm, *Perspex Relief*, 1978  
 Luis Camnitzer, *The Discovery of Geometry*, 1978  
 Waltercio Caldas, *Matisse e Talco*, 1978  
 Waltercio Caldas, *Tubo de ferro, copo de leite*, 1978  
 Wolfgang Laib, *Milkstone*, 1978  
 Waltercio Caldas, *Cinema*, 1981  
 Robert Ryman, *Director*, 1983  
 Waltercio Caldas, *Escultura para todos os materiais não transparentes*, 1985  
 Fischli-Weiss, *Four women*, 1989  
 Gianni Motti, *Magic Ink*, 1989  
 Walter de Maria, *5 kontinente-skulptur*, 1989  
 Tom Friedman, sem título, 1990  
 Felix Gonzalez-Torres, sem título, 1991  
 Felix Gonzalez-Torres, sem título (passport), 1991  
 Leonilson, *Se você sonha com nuvens*, 1991  
 Rebecca Horn, *A defesa de um louco*, 1991  
 Anish Kapoor, *When I am pregnant*, 1992  
 Tom Friedman, sem título (*A maldição*), 1992  
 Waltercio Caldas, *Para Rilke*, 1992  
 Waltercio Caldas, *A matéria tem dois corações*, 1994  
 Waltercio Caldas, *A estória da arte*, 1995  
 Waltercio Caldas, *Desenho grego*, 1997  
 Sophie Calle, *The Chromatic Diet*, 1998  
 Rachel Whiteread, sem título, 1999  
 Raquel Stolf, *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*, 2000-2009  
 Raquel Stolf, *Plena pausa*, 2000-2001  
 Rosana Palazyan, *...uma história que você nunca mais esqueceu?*, 2000  
 Wong Kar Wai, frame de *Amor à Flor da Pele*, 2000  
 Jeppe Hein, *Invisible Moving Wall*, 2001  
 Raquel Stolf, *palavra-migalha*, 2001  
 Stephen Doyle, *A Few Words*, 2001  
 Elmgreen Dragset, *Powerless Structures*, 2002  
 Raquel Stolf, *em branco*, 2002  
 Alejandra Prieto, *Iglú*, 2003  
 Claudio Cretti, *Céu tombado*, 2003  
 Eric Marrian, *Carré Blanc*, 2003

Laura Vinci, *sem título*, 2003  
 Rachel Whiteread, *In-Out VI*, 2004  
 Zeger Reyers, *Hard Water*, 2004  
 Anish Kapoor, *Sister*, 2005  
 Hiroshi Sugimoto, *Seascape Cascade River Lake Superior*, 2005  
 Michael Elmgreen e Ingar Dragset, *Social Mobility*, 2005  
 Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005  
 Ed Ruscha, *Your Space on Building*, 2006  
 Hiroshi Sugimoto, *Colors of Shadow*, 2006  
 Meschac Gaba, *Construct Sweetness, Living in Sweetness, As Sweet As Sugar*, 2006  
 Rachel Whiteread, *White box*, 2006  
 Raquel Stolf, *Fantasma portátil*, 2006  
 Tatiana Blass, *Páreo*, 2006  
 Su-Mei Tse, *Swing*, 2007  
 Thomas Rusch, *Weiss*, 2007  
 Jérémie Bennequin, *Ommage*, 2008  
 Jorge Macchi, *Shy*, 2008  
 Valeska Soares, *Mattress I*, 2008  
 Valeska Soares, *Pillow I*, 2008  
 Sarah Sze, *Whitehotel, Notepad*, 2008  
 Ann Agee, *Agee Manufacturing Co.*, 2009  
 Célia Euvaldo, *Poeminhas*, 2009  
 Fernanda Gomes, *sem título*, 2009  
 Filippo Minelli, *Silence/Shapes*, 2009  
 Ujin Lee, *Dust*, 2009  
 Yvonne Lacet, *Virtual relief*, 2009  
 Agostino Bonalumi, *Bianco*, 2010  
 Angela de La Cruz, *Mini-nothing (White) #11*, 2010  
 Chris Martin, *White Bread*, 2010-2011  
 Stephan Balleux, *White canvas (with a twist)*, 2010  
 Vija Celmins, *Reverse Galaxy*, 2010  
 Gabriel Sierra, *Marginalia*, 2011  
 Kohei Nawa, *Scum-Apoptosis*, 2011  
 Anna Vinokurova, *Texture I*, 2012  
 Berndnaut Smilde, *Nimbus II*, 2012  
 Carlie Trosclair, *Inverse: The Space Between My Studio Doors Variation 3*, 2012  
 Daniel Arsham, *Hiding figure*, 2012  
 Lai Chih-Sheng, *Life-Size Drawing*, 2012  
 Ronald Duarte, *Nimbo Oxalá Xangô*, 2012  
 Spencer Finch, *Cloud Study*, 2012  
 David Hanes, *Aware No. 38*, 2013

Jorge Macchi, *Fan*, 2013  
Mateo López, sem título, 2013  
Motoi Yamamoto, *Floating garden*, 2013  
Tokujin Yoshioka, *Cube Me*, 2013  
François Morellet, *Triptyque 45° n° 1*, 2014  
Simon Schubert, sem título, 2014  
Ayala Serfaty, *Umnaya*, 2015  
Marco Maggi, *Miopia global II*, 2015

**BUSCOU > RODEOU > ENCONTROU > DESENCONTROU**



As referências encontradas durante o processo da pesquisa serviram para organizar um entendimento amplo do universo da escrita por meio das artes visuais, procedimento que já vem sendo investigado em trabalhos anteriores. No entanto, muitas dessas referências suscitaram tantas questões que não puderam ser trabalhadas integralmente nesta pesquisa.

Em primeiro lugar, entender agora como obra as coleções que eram anteriormente construídas como pesquisa transforma procedimentos e apresenta novas possibilidades. Também foi possível pensar no espaço da dissertação em sua mobilidade inerente e inserir o trabalho artístico nesse trânsito. Nessa perspectiva, todos que tomarem contato com a dissertação impressa também o farão com o trabalho “original” e não com sua reprodução. E considerando que o trabalho foi construído visando a circulação, com tiragem de 100 exemplares, também acontecerá o processo inverso, do contato com o livro mas não com a dissertação. Cabe ressaltar ainda a importância da escolha do suporte do livro como ideal para o texto, mais uma vez, por sua mobilidade que permite que o texto seja lido em qualquer lugar e a qualquer tempo, com pausas que forem necessárias, sem a obrigação que a presença imóvel da obra no espaço expositivo requer.

Em segundo lugar, o uso do texto também tomou novos rumos em direção à experimentação da escrita e proximidade da “literatura”, diferente dos trabalhos anteriores. Produzidos pela apropriação de textos de outros escritores, o texto autoral permanecia apenas em âmbito privado e que a partir deste trabalho, pretende-se continuar com as experimentações textuais.

E em terceiro lugar, ao longo da pesquisa, os enigmas inerentes à cor branca tornaram-se cada vez maiores nas possibilidades da cor branca e diferenças entre o que é “realmente” branco e o branco que é percebido, de modo distinto, por cada um. Além de sentir possível a materialização, pelo branco, de uma poética do mínimo. Isso, ao construir uma obra que se coloca como um espaço de silêncio e pausa, em um mundo tão ruidoso. Como apontado anteriormente, no lugar de

encontrar soluções para tais questões, a pesquisa suscita novas que pretendem ser investigadas posteriormente.

Por fim, seguindo a fala de Blanchot com apresentada na abertura da pesquisa, a busca, como rodeio, segue caminhos que não necessariamente chegam a um destino final. Na pesquisa, como em uma errância, se busca e se perde, se encontra e retorna ao ponto inicial da busca. Como o escritor questiona: “Quem quer avançar deve se desviar, o que resulta numa estranha andada de caranguejo. Seria este também o movimento da busca?”. Novas buscas são provocadas e disparadas por aquilo que se desejava encontrar no início do caminho. Assim, esta pesquisa é concluída com a sensação de que ainda há muito a ser buscado.

## **BIBLIOGRAFIA**

BASBAUM, Ricardo Roclau. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, 2007.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya Brasil, 2010.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. São Paulo: Rocco, 2011.

BONNET, Jacques. *Fantasmas na biblioteca*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013.

CAGE, John. *John Cage: dois toques para o Brasil*. In: Código 3. Salvador, 1978.

CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CALLE, Sophie. *Douleur exquise*. Paris: Actes Sud, 2003.

CALVINO, Italo. *A palavra escrita e a não-escrita*. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes(org.). *usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo e Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/A Arte, 2011.

CESAR, Ana C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Vitor. *Artista é público*. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris: VRIN, 2009.

DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

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

FORAY, Jean-Michell. *Art Conceptuel: une possibilité de rien*. In: *Artstudio*, no 15, Winter, 1989.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: Language in 60s Art*. Cambridge: MIT Press, 2007.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LIMA, Ana Paula. *Conversas: tudo pelo Ben*. Florianópolis: Edições Par(ent)esis, 2009.

LIPPARD, Lucy. *Six Years*. California: California University, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MELIM, Regina. *Espaço portátil: Exposição-publicação*. In: Revista Ars, 2006.

MONTICELLI, Ismael. *Tapetum Lucidum*. Dissertação de mestrado defendida na UFPel, 2014.

MORAIS, Fabio. *Site Specific, um Romance*. Florianópolis: par(ent)esis, 2013.

MORAIS, Frederico. *O artista, como o garimpeiro, vive de procurar aquilo que não perdeu*. In: SCOVINO, Felipe (org.). In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PASTOREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo*. Simbólica e sociedade. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris: Seuil, 2003.

ROCHA, Cláudio. MARCO, Tony de. *Tupigrafia – revista brasileira de caligrafia e tipografia*, vol. 1 a 10.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: M.Z. da Rocha, 2011.

ROBERTSON, Jean; MCDANIEL, Craig. *Language*. In: *Themes of Contemporary art – Visual Art after 1980*. Nova York: Oxford USA Trade, 2004.

STOLF, Raquel. *Espaço em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*. Dissertação em mestrado defendida na UFRGS, 2002.

TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

\_\_\_\_\_. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Editora Foz, 2013.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Henri e a enciclopédia*. Alfragide: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Valéry e a Lógica*. Alfragide: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Juarroz e o pensamento*. Alfragide: Caminho, 2005.

WALSER, Robert. *A Schoolboy's Diary and other stories*. Nova Iorque: NYRB Classics, 2013.

WEINER, Lawrence. *Mi libro es su libro*. Cidade do México: Alias, 2010.

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

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 2011.

