



INSCRIÇÕES CONTEMPORÂNEAS:

a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna

Julie Pires

Diante da enorme presença da escrita como conceito e matéria que figura na produção visual dos séculos 20 e 21, o artigo investiga diferentes formas de inscrição atuantes no processo da criação artística contemporânea.

Incisão do gesto humano sobre argila, osso e pedra, a escrita surge, em tempos remotos, e sobrevive como representação. Sua dimensão gráfica, aos poucos cede lugar ao caráter fônico, que converte sua imagem e função em mero veículo dos sons: um alfabeto. Essa patente subordinação à fala, contestada em diversos momentos de uma história da linguagem, torna a escrita tema principal de vários teóricos a partir da década de 1960.¹

Evidente valorização da autonomia da escrita pode ser notada também no modo como letras e palavras são utilizadas no território da imagem, em numerosas produções das artes visuais, como elemento fundamental às dinâmicas criadoras da contemporaneidade.

Ao considerar letra e palavra que habitam a obra, é possível abordar as potencialidades da escrita e as dinâmicas criadoras que lhe dão forma. Questões relacionadas a sua capacidade, como gesto e projeto, são investigadas gerando diversas reflexões tanto do ponto de vista da materialidade quanto de seu caráter de elaboração conceitual.

Se para a palavra escrita é impossível livrar-se da representação e do visível, encontramos no gesto daquele que escreve o fenômeno que antecede sua aparição, o movimento fugaz e original, anterior mesmo a sua materialização gráfica ou à ideação do artista. Toda potencialidade desse gesto, que é também escritura, no sentido que Jacques Derrida nos apresenta, expande-se para além dos limites da fala, alcançando no plano visível da obra seu caráter de imagem e abstração. Segundo o autor, a escrita pode revelar-se mais original do que as formas que produz, em alternativa à concepção de que seria simples ‘pintura da voz’ – esta observada, em certos momentos da história e na teoria da linguagem, como um significante primeiro. O pensamento de Derrida atravessa as oposições e hierarquias estabelecidas na dicotomia es-

CONTEMPORARY INSCRIPTIONS: THE IMAGE-WORD IN THE DESIGN OF POST-MODERN VISUALITY | *Considering the huge presence of writing as a concept and subject matter figuring in the visual production of the 20th and 21st centuries, the article investigates different forms of inscriptions active in the process of contemporary artistic creation.* | Writing, inscription, word, creation, contemporary art.

escrita

inscrição

palavra

criação

arte contemporânea

Mira Schendel
S/ título, série Droguinhas,
1966. Papel japonês em
dimensões variadas. 66cm
(totalmente estendido)
Coleção Diane e Bruce
Halle. Fonte: Pérez-Oramas,
Luis. Tangled Alphabets:
Leon Ferrari and Mira
Schendel. New York:
MoMA/Cosac Naify, 2009

crita/fala, posto que não se pode mais conceber entre elas alguma hierarquia nem pensar uma como representação da outra.

Essa valorização da autonomia da escrita pode ser observada, também, pelo contato com variadas obras de artistas distintos que, em certo momento de seu trabalho, impregnaram suas produções com letras e palavras numa explosão de significados, em que gesto, forma e projeto revelam um modo de inscrição, que origina e encerra a própria obra. Realizações nas quais o ato de inscrever participa da criação artística, revelando na escrita sua qualidade imagética – aquela que encerra imagem ou revela imaginação.²

Essa escritura é ato criador primordial, tal como Bachelard afirma, ao rememorar Braque, que considera seus primeiros desenhos antecipatórios do ato de gravar e diz: “para mim, o processo de realização tem sempre precedência sobre os resultados esperados”. Na gravura, em que a consciência da mão faz renascer o ofício do gravador, não há contemplação sem o despertar do ato, e nesse movimento íntimo e primordial “(...) não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação”.³

Considera-se, então, que o ato de inscrever pode ser associado a uma vontade de gravar a matéria, e de certo modo ir além da matéria, em escrituras que se realizam por meio da mão, do olhar e do pensamento. Para tal, no presente trabalho, um diálogo crítico⁴ se estabelece a partir do confronto com três produções distintas: a série *Objetos Gráficos* (1965-70), de Mira Schendel, a obra *A Heap of Language* (1966), de Robert Smithson, e a instalação *Cicatriz* (1996), de Rosângela Rennó. Três diferentes abordagens da importância do papel desempenhado pela escrita como impulso criador da obra, numa diversidade de condições e meios de realização.

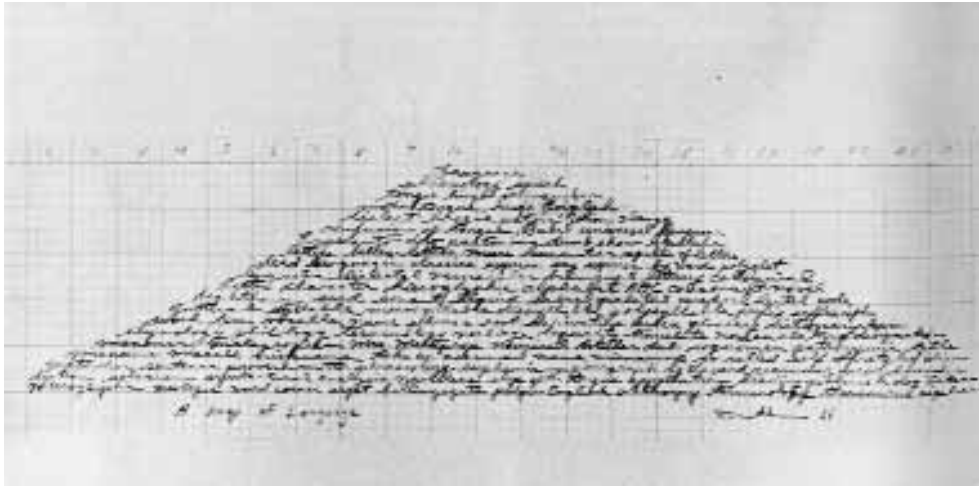
Forma e materialidade

Na segunda metade da década de 1960, revelaram-se transformações nas práticas artísticas – já delineadas desde o final dos anos 50 – que projetaram um cenário de mudança no rumo da história e da crítica nas artes visuais, repercutindo até os dias de hoje na esfera intelectual e produtiva da arte contemporânea.

Na trilha de Marcel Duchamp, diversos artistas anunciaram a imaterialidade de suas produções na afirmação da existência da obra de arte como uma ideia. Afinados com a proposta “uma obra é um meio mais do que um fim em si mesma” ou, ainda, com a elaboração da “arte como arte”, considerada por Lucy Lippard em menção às “regras” de Ad Reinhardt, desdobraram-se escritos diversos que, paradoxalmente, se acompanharam de algumas manifestações visuais (fotografias, fotocópias, colagens, objetos, etc.).⁵

Nomeada arte conceitual, essa série de acontecimentos caracterizou-se por forte tendência ao esvaecimento do caráter estético do objeto artístico, num procedimento de desmaterialização, que propôs o deslocamento da valoração da obra de arte da aparência para a concepção, acarretando uma mudança de papéis, pela inserção de novos códigos envolvidos na atuação da crítica, do artista e de seu público. Naquele momento, inúmeras obras expostas por artistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Dan Graham, entre outros, apresentavam-se por meio de registros textuais, manuscritos, datilografados e impressos, que faziam da palavra escrita materialização da linguagem e veículo de ideias do artista em seu exercício conceitual.

Distinta da abordagem que envolve a palavra como prática linguística e essencialmente conceitual – ou meio de apresentação –, a escrita no trabalho de Robert Smithson pode ser percebida simultaneamente como matéria e criação. Ele-



Robert Smithson
A Heap of Language, 1966
Desenho a lápis
16,5 x 55,9 cm
Museum Overholland,
Niewersluis. Fonte:
www.robertsmithson.com

mento de eminente tangibilidade, a palavra é considerada matéria pura em todo o processo de elaboração da obra, visto que, segundo Smithson, “(...) uma emoção é sugerida e demolida em um relance por certas palavras”.⁶

A escrita na produção desse artista representa, assim, não apenas signos abstratos para coisas e conceitos, mas também forma e matéria sólida, um tipo de “presença física”: “(...) a linguagem cuidou de informar minhas estruturas. Em outras palavras, eu penso que se existiu algum tipo de notação existiu um tipo de notação linguística... Mas eu estava interessado em linguagem como entidade material, como algo não envolvido em valores de ideiação.”⁷

Palavra-matéria que existe a partir do ato de escrever. Não é somente o que diz respeito ao fenomenal, como produto, não somente o resultado, uma exterioridade material, mas aquilo que torna a produção possível, um rastro que revela sua dinâmica.⁸ No apagamento dos limites entre significante e significado, a corporeidade da escrita de Smithson dá lugar ao incorpóreo. A escritura, que pertence a todo ser escrevente como um querer escrever, é impossível de ser contida, aproximando sujeito e objeto, desmaterializando os limites

entre sensível e inteligível: “(...) o ato de escrever – assim como as atividades de desenhar, mapear, espelhar, cavar, diagramar e fotografar – é parte integral em toda a prática do artista.”⁹

Na obra *A Heap of Language* (1966), o artista apresenta um monte aterrado e construído de material da linguagem: palavras como pedras, letras com grãos de terra, em acúmulo e movimentação da natureza. A escrita, que é também imagem, constitui caligrama preciso, tautologia que se faz no oposto da retórica, em que a palavra é desenho, e a forma é linguagem. Quanto a essa característica, Foucault adverte em *Isto não é um cachimbo*, o caligrama é responsável por buscar diluir ludicamente as antigas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar/nomear, figurar/dizer; reproduzir/articular, imitar/significar, olhar/ler.

Por sua dupla entrada, [o caligrama] garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho (...) sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que

*agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos.*¹⁰

Curiosas palavras de Foucault, que ressaltam o caráter telúrico das palavras, pois elas são capazes de cavar e arar o terreno da página nos movimentos de construção de sua forma e significado. Reafirmando essa metáfora, Smithson constrói seu monte de linguagem com a mesma precisão que realiza seus movimentos de terra, em prática artística na qual “palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio”.¹¹

No ato de sua mineração, escava palavras, fragmenta rochas, sulca a carne da terra, em configurações de pedras que ampliam a metáfora do caligrama, pois podem, também, ser vistas como um modo particular de inscrição e de escritura. Diz-se da obra *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, que sua inspiração surgiu no momento em que ele viu o monumento pré-colombiano *Grande Monte da Serpente*, no sudoeste de Ohio.¹² A realização dessa gigantesca obra, constituída por movimentos de terra, parece revelar certa continuidade com a escritura de *A Heap of Language*, cujas pedras, tal qual palavras, são cuidadosamente posicionadas pelo artista.

Do ponto de vista da inscrição, são constantes transformações operadas em sua construção e exibição: a imagem da *Spiral* é reduzida ao plano pelo desenho que a configura; sua potencialidade espacial, entretanto, permite uma ampliação dimensional, na qual o traçado a lápis se converte em monumento, paisagem. Seu enorme perímetro (475m) é registrado em fotografias e filmes que a figuram como obra de arte. Exposta na gale-

ria em imagem fotográfica, retorna à bidimensionalidade do papel, constituindo novas possibilidades de inscrição da luz através do olhar do espectador – operações dinâmicas, ativadas pelo processo engendrado na obra de Smithson, a re- meter, de certo modo, ao movimento próprio à elaboração conceitual, conforme descrito por Deleuze: “não buscaríamos origens mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegariamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras.”¹³ Em sua materialidade telúrica, a inscrição da *Spiral Jetty* emerge das águas do Great Salt Lake alterada pelo tempo e pelos movimentos da água. Fissuras deixadas entre as rochas, como espaços abertos de uma escritura em construção.

Gesto e movimento

Imersa em teorias da linguagem largamente disseminadas na década de 1960, na fronteira tênue entre a materialidade da escrita e a imaterialidade do processo, Mira Schendel registra diversas inscrições sobre a superfície delgada de numeráveis folhas de papel-arroz. Como obra resultante dessa escritura, a série *Objetos Gráficos*, composta por desenhos, escritas e ‘pré-escritas’, constitui vigorosa caligrafia íntima, que parece brotar do papel ao encontro da mão que escreve. Por sua escala corporal, esses desenhos transfiguram-se em membrana, pele, registro de vivência.

Na montagem realizada pela artista para a Bienal de Veneza (1968), as paredes brancas que configuram o espaço de exposição encerram uma série de quadrados, com aproximadamente 100cm de lado, compostos por duplas de placas de acrílico que comprimem as diversas folhas transparentes, contendo monotípias e desenhos mesclados à aplicação de palavras e letras em letraset.¹⁴ Expostos em conjunto, esses grandes objetos diáfanos não são fixados à parede como a pintura ou a gravura convencional; afastam-se do solo pendendo

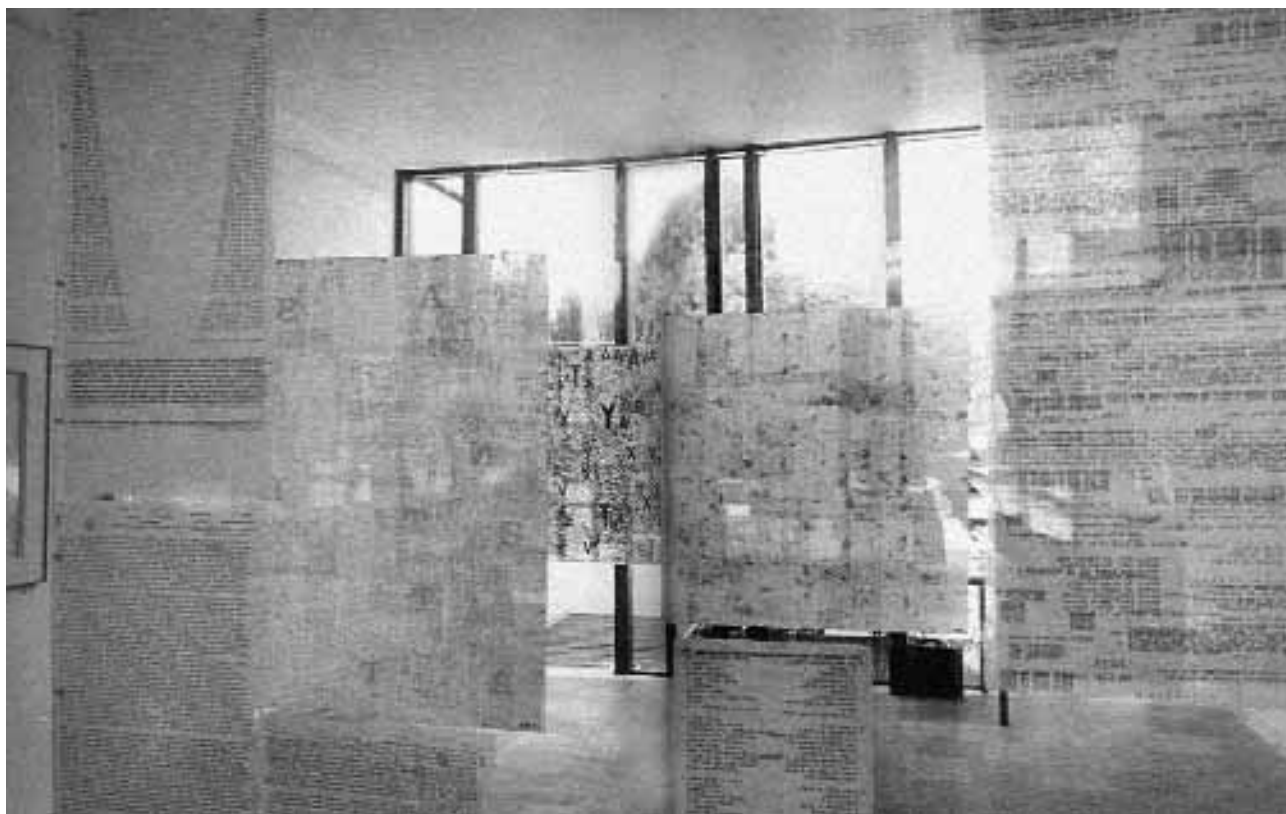
de fios presos ao teto e exploram o aspecto material/imaterial da série ao revelar espessuras, transparência e superposição. Translúcidos, permitem ao espectador a visão da escrita por ambos os lados, constituindo indecifráveis discursos que se interpenetram, num turbilhão frenético de sonoras inscrições.

Transpor o local de exposição dessa obra, que escapa a qualquer classificação ou categoria, é penetrar a visibilidade de um espaço (des)materializado. Pois, ao abdicar a característica bidimensional da gravura e do quadro, Mira constrói um espaço-inscrição, lentamente projetado pelo entrelaçamento de quase palavras, a revelar e ocultar a materialidade da escrita, resgatando da letra e do alfabeto sua qualidade imagética.

Emoção comunicável em signos, a escrita para Mira Schendel é gesto e movimento.

Em suas funções de mostra, essa série de objetos constitui uma arte-escritura que é a experiência do próprio ser: um corpo que se inscreve no espaço – modo de compreender a escritura e o mundo, que a transparência do suporte expõe por todos os lados, na observação de camadas ora visíveis, ora invisíveis e misteriosas da linguagem.¹⁵ A imaginação é convidada a habitar a tessitura criadora da inscrição de Mira, e, na literalidade que revela ao visitante todo o seu potencial poético, no imenso diálogo entre palavra e imagem, é possível ver através, penetrá-la e explorá-la sem direito nem avesso. Cada *Objeto Gráfico* constitui translúcida janela infinita; não sabemos onde começa e termina. Ordem que

Mira Schendel
Objetos Gráficos na Bienal
de Veneza, 1968
Fotografia: Giacomelli
Fonte: Marques, Maria
Eduarda. Mira Schendel.
São Paulo: Cosac Naify
Edições, 2001.



Mira Schendel.
S/ título, série *Droguinhas*, 1966
Papel japonês em dimensões variadas.
90cm (totalmente estendido).
The Museum of Modern Art
Scott Burton Fund, 2005.
Fonte: Pérez-Oramas, Luis.
Tangled Alphabets: Leon Ferrari
and Mira Schendel. New York:
MoMA/Cosac Naify, 2009



ao mesmo tempo insinua e destrói a rigidez de um *grid*⁶ dissimulado, no qual o ideal de construção remete também à imprevisibilidade, pois a estrutura formada pelos limites das folhas de papel, quando vista em cada *Objeto*, decompõe-se em milhares de fragmentos pela sobreposição dos painéis pendentes no espaço.

Devido à ausência de molduras nos quadrados de acrílico, desvanecem também as fronteiras que demarcam as obras, na criação de um espaço-palavra que remete às questões pós-estruturalistas acerca da flutuação do signo, na incapacidade do significante em se ligar a um único e definitivo significado, podendo ser explorado e decomposto no encontro dos painéis, na inversão do sentido de leitura e na decomposição gerada pela diluição dos limites espectador/obra, texto/imagem, plano/espaço.

Para compreender essa série, é importante conhecer o percurso de Mira no contexto de seu tempo. A relação entre arte e ideiação, no caso da artista, não se estabeleceu devido a ela ser simpática às questões da arte conceitual, mas lhe permitiu o desempenho da ideia, num deslocamento de sua atenção do fazer e da mão para um processo de criação que seria engendrado pelo exercício do pensamento. A valorização do conceito e da ideia, presente na obra da artista, já havia sido fundamental para a criação de *Droguinhas* (c.1965).

Ainda na fase “do papel fininho”, expressão com que a artista se refere às pesquisas envolvidas em *Monotipias* (1964-1965), o conceito temporal de transitoriedade é experimentado em *Droguinhas* – “(...) era toda a problemática temporal da transitoriedade. Era objeto transitório, tanto que aquele papel poderia ser feito por qualquer um, feito em nós como aquele (...)”,¹⁷ pondera Mira.

A prática manual surge como consequência do questionamento entre os polos tempo/duração, obra de arte/mercado. A série foi comparada pelos críticos ao *Abat-jour*, de Man Ray,¹⁸ e aos ready-

mades de Duchamp. E, por sua efemeridade e escassez, intencionava subverter as leis de oferta, procura e exibição, estabelecidas pelo mercado das artes e seus colecionadores.¹⁹

Com o mesmo papel que uso nos desenhos, comecei a fazer um tipo de 'escultura' de papel. A palavra 'escultura' empregada aqui soa ridícula, mas que mais poderia ser? Este novo trabalho significa, no meu entender, um passo além dos desenhos.²⁰

Essa pesquisa da artista desenvolveu-se simultaneamente a Monotipias, uma série de gravuras realizadas em papel-arroz, cujo suporte determina a técnica, e ambos resultam em ser-obra que retém o gesto de seu criador. No exercício tridimensional, tendo o papel-arroz como membrana, corpo e escrita, Mira também trabalhou com as mãos, a retorcê-lo, enredá-lo em diversos nós, numa transformação total do suporte em obra, desenho-escultura que lembra, também, as remotas escritas incas tridimensionais denominadas *quipos*.²¹

Da escrita ao suporte, as Monotipias ganharam vida no ato germinal, no entintar o vidro, delicadamente cobri-lo com o papel-arroz, pele etérea que dilui a matéria das palavras, e por suas mãos gravar.²² Ao apresentar diferentes traçados, ora letras e palavras, ora desenhos, linhas e formas, as Monotipias suscitam ainda uma reflexão sobre a origem da escrita e sua referência à dimensão gráfica: gravar, grafar, cortar, arranhar, pintar, desenhar.²³ Esse caráter dinâmico da escrita permite estendê-la à definição de Roland Barthes, segundo a qual o que caracteriza a escritura não é o signo, mas sim o movimento: “Tracem um círculo: produzirão um signo; agora façam-no mover-se: produzirão uma escritura: a escritura é a mão que pesa, avança ou se arrasta, sempre no mesmo sentido, em suma, a mão que trabalha (dá a metáfora rural que designa a escritura bustrofédon pelo movimento de vaivém dos bois que trabalham no campo).”²⁴

A corporeidade da obra resulta da criação, no contato entre o corpo e a mente (espírito) da artista. As inscrições de Mira Schendel fazem ecoar a voz do sujeito, na letra gravada pela mão. Uma grafia que traz consigo a força do ato criador, presença visível de um gesto. Escrita que sabemos existir e que às vezes, a despeito de emprendermos a leitura, é palavra que não se entrega – um vocábulo funcionando de outra maneira.

(...) os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase (...) São uma fenomenologia da língua. São aquilo que a língua é antes que fale (...) Quando já se formou palavra, não interessa. Já passou para a conversação, já perdeu o esplendor da origem.²⁵

O próprio aspecto de incompletude das Monotipias parece anunciar uma escrita cujo significado é sempre provisório, num exercício constante de liberdade, construção e desconstrução do verbo, na relação escrita/mão/suporte. Segundo Derrida, é pelo traço e pela letra, inscrita, traçada pela vontade do artista, nesse jogo da escrita-imagem, que o sujeito emerge do suporte, pois “(...) o *subjétil* – por exemplo, o papel ou a tela – torna-se então uma membrana; e a trajetória do que se lança sobre essa membrana deve dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la”, confundem-se, então sujeito e objeto, porque o “*subjétil* pode tornar-se tudo isso”.²⁶

Tanto nos Objetos Gráficos, quanto nas Monotipias, a escrita-gesto de Mira Schendel revela-se como virtualidade imaginal. Possui autonomia e poder de animar dinâmicas constituintes de ideias e manifestações com vocação para a realização material. Ao rememorar as palavras de Paul Valéry “o mais profundo é a pele...”,²⁷ podemos confirmar através da obra de Schendel que a superfície é interioridade e amplitude em todo ato de sua inscrição.

Ideia e representação

No campo expandido da leitura e da palavra, inúmeras propostas visuais contemporâneas investem na relação palavra/espço, utilizando recursos visuais de projeção, vídeo, luz, aproximando palavra e memória, por meio da escrita e sua representação.

Durante a década de 1990, Rosângela Rennó realizou diversas instalações a partir da apropriação de textos anônimos, recolhidos e selecionados de seu Arquivo Universal.²⁸ Dentre essas obras, destacamos *Hipocampo* (1995) como um exercício de criação da escrita que reúne o poder de idealização da palavra – a partir do próprio título – além de constituir surpreendente exemplo do seu potencial de imagem em singular aspecto material. A instalação é formada por 16 fragmentos de textos retirados do Arquivo Universal, pintados com tinta fluorescente sobre as paredes e que se tornam legíveis ao apagar das luzes, quando a superfície da tinta já absorveu a luminosidade das lâmpadas halógenas. As luzes da sala se apagam por meio de um temporizador, e tudo fica legível: textos fluantes numa profusão de palavras que envolvem o ambiente em extraordinário poder imagético: “à medida que o espectador as lê, vai formando imagens mentais.”²⁹

Rennó converte os textos descritivos em imagem, fluidez e reminiscência, passando de escrita-matéria, quase invisível, a projeção textual luminosa que, instantes após visualizada, torna-se apenas vaga memória. Tanto em *Hipocampo* quanto em outras materializações do Arquivo Universal, a escrita de Rennó é texto quase invisível, e, assim como na fotografia, sua inscrição contemporânea só se realiza através da luz.³⁰ Em *Hipocampo*, a metáfora do fotográfico explora a fugacidade do momento que envolve a visão dos textos pelo espectador. Pois aquilo que se mostra no primeiro instante de escuridão, desaparece diante de nos-

sos olhos tal qual fotografia que depois de revelada não recebeu o tratamento devido para fixar a imagem.

Na opinião de Paulo Sergio Duarte, as palavras de Rennó não precisam ser vistas, mas sim lidas: “(...) textos como pequenas jóias. Adornos do sentido que se escondem na escuridão em relevo e despertam nossa curiosidade (...) adormecem acordadas.”³¹ Mas, antes de desejarem ser lidas, participam de um jogo de esconder e revelar, próprio de uma escrita que procura afirmar-se como imagem ou, ainda, significar por meio de seu aspecto visual. Não se contenta em ser mera legenda, mas busca seu poder imagético, motivando o leitor no exercício da imaginação que poderá, quando ao lado da fotografia, estabelecer novos sentidos em sua intertextualidade. Exemplo desta amálgama texto-imagem é a série intitulada *Cicatriz* (1996), realizada a partir de fotografias de corpos tatuados e cabeças de detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940).

Algumas dessas fotos apresentam tatuagens, em que a inscrição da memória mostra uma escrita que pertence tanto ao fotograma quanto aos textos que as acompanham. A relação entre a imagem fotográfica e o conteúdo textual apresentado pode ser estabelecida ou não. Na inscrição mostrada sobre a pele, nomes e sinais são ressignificados. A artista empresta, também, daquele que tatua e é tatuado, a escrita na pele aderida ao fotográfico, permitindo então nova inscrição do olhar.

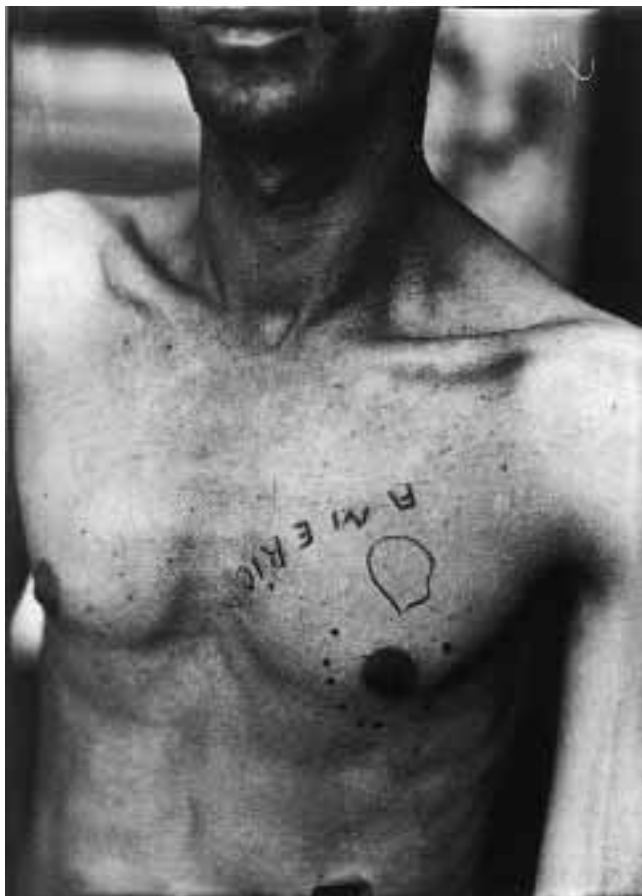
Segundo Paulo Herkenhoff: “*Cicatriz* era o definitivo arquivo de estigmas oficiais e grupais, até que Rosângela Rennó buscasse a afetividade, a poesia, a resistência e a revolta dos signos que pudessem resgatar o Ser em escrita.”³²

À margem de toda questão social e dos debates que essa série possa instaurar no campo político, do ponto de vista de sua significação, quanto à resistência deste ou daquele detento ao processo

penitenciário, algumas imagens são particularmente instigantes. Na montagem realizada para o Museu de Arte Contemporânea (MoCA) de Los Angeles (1996), a instalação *Cicatriz* contou com 18 fotografias e 12 textos do Arquivo Universal que falavam de modo abrangente sobre o tema, dispostos de maneira aleatória. Os elementos da instalação, textos esculpidos na parede e fotos inseridas no mesmo nível de sua superfície, foram pensados por Rennó de tal modo que a artista assim os descreve: “uma instalação epitelial (...) pode-se passar a mão na parede e não há nada sendo projetado para fora. Só os textos estão em recesso”.³³ A experiência do toque, ressaltada por Rennó, é fundamental, pois as paredes da sala foram cobertas por uma epiderme branca, e as fotografias e textos, tal qual tatuagens, se inscrevem em sua superfície.

Entre outras imagens de *Cicatriz*, algumas cenas possuem extrema delicadeza e grande potencial onírico. Numa delas vemos sobre o peito do detento uma inscrição, invertida: “AMERICA”, além de forma semelhante a um balão e algumas marcas circulares. O corpo magro revela ossos que, entretanto, não nos fixam o olhar, pois o volume desse corpo pertence agora à superfície do papel, como à epiderme das paredes da sala, e conforma-se em confundir-se com o suporte. Apenas a inscrição invertida motiva a curiosidade e a imaginação, pela vontade de compreendê-la. O que ou quem representaria AMERICA? Um nome feminino? Uma memória do passado, uma coragem do futuro? Um ideal de liberdade?

Pode-se arriscar a hipótese de ter sido, talvez, o próprio detento o autor de suas marcas na pele, pois a inscrição invertida, revela o ponto de posicionamento de seu olhar. E, a mão acompanha uma escrita posicionada do lado esquerdo, que nos indicaria, provavelmente, ter sido possível realizá-la com a mão direita. Tal suposição transforma a imagem de modo singular, pois para o ser que es-



creve, tornar-se objeto-suporte de sua própria escrita é integrar-se totalmente a sua inscrição. Inscrição ativada pela escritura de Rennó, numa dinâmica criadora em que ao espectador é permitido continuar a escriturá-la, revelando os múltiplos aspectos criadores presentes em todas as formas de escrita possíveis dessa obra. O ponto de vista da inscrição pode revelar, ainda, a enorme importância dessa escritura para o escrevente, que é também, cotidianamente, seu leitor.

Considerações finais

Palavra, escrita, escritura, eminente potencial imagético das artes visuais na atualidade: produção e

Rosângela Rennó
Foto da série *Cicatriz*,
1996
Fotografias de corpos tatuados dos detentos da Penitenciária do Estado de São Paulo, Carandiru (1920-1940)
Fonte: Rennó, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac Naify, 2003

crítica, materialidade e imaterialidade da criação. Compreendidas como rochas, palavras e letras são amontoadas pelos artistas, rachadas, fragmentadas em significações. Atuantes, inscrevem-se e têm poder de inscrever: telas, peles, paredes, solos, territórios.

Como modo de representação, a palavra que é imagem, quando escrita, revela-se também forma e matéria, indo além das possibilidades verbais, de ideação e de texto. E não é somente pelo traço que a escrita origina e encerra a obra. No diálogo com os trabalhos abordados, encontram-se diferentes atuações dessas inscrições que vão da presença de letras, palavras, frases, ao registro de movimento e (des)continuidade responsável pela aparição de uma escritura que se faz compreender como presença do gesto escritural do artista.

Essa escrita reverbera, ainda, diversas questões propostas pelos estudos da linguagem por não se contentar em ser mero registro da fala, permitindo-se em alguns momentos até negá-la. Age destituindo-a de seu significado e atribuindo-lhe novas significações. No exercício da língua, as artes visuais contribuem ao explorar conceitos e pensamentos sobre a linguagem no âmbito geral, experimentando no campo visual aquilo que nos custaria perceber no campo das ideias.

Por outro lado, a partir de sua presença, não é mais possível distinguir o envolvimento do escritor daquele do artista contemporâneo, no tecer de uma escritura que produz seu próprio movimento criativo. Um e outro constroem e destroem sentidos, exploram as relações de significação para idealizar suas obras, ora como ciência e exatidão, ora como poesia e deleite. E mais: sem limites entre palavra e imagem, recuperam da escrita sua qualidade visual. A palavra como grafia é elemento que se expande em possibilidades, configurando seu papel, ao encontrar o sítio, a obra, no registro do gesto e das intenções do artista.

NOTAS

- 1 Roland Barthes, Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre outros.
- 2 Bachelard, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990: 27.
- 3 Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994: 53.
- 4 Segundo Thierry de Duve, para começar um trabalho qualquer de leitura e crítica da arte, é necessário em primeiro lugar que a obra nos “chame”, ou seja, proponha questões particulares, mostrando que “sabe” algo que ainda não sabemos. Duve, Thierry. Reflexões críticas: na cama com Madonna. *Concinnitas*, ano 6, n. 7, dezembro 2004: 35-45.
- 5 Lippard, Lucy R.; Chandler, John. The dematerialization of art. In *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999: 46-51.
- 6 Smithson, Robert. *Robert Smithson, the collected writings*. Edição e introdução de Jack Flam. Londres/Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 1996: 61.
- 7 “(...) language tended to inform my structures. In other words, I guess if there was any kind of notation it was a kind of linguistic notation...But I was interested in language as a material entity, as something that wasn't involved in ideational values.” Smithson, op. cit.: xvi.
- 8 Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.
- 9 Flam in Smithson, op. cit.: xiii.
- 10 Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998: 23.
- 11 Smithson, op. cit.: xvi.
- 12 Segundo site oficial da obra de Smithson: www.robertsmithson.com
- 13 Deleuze, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992: 109.
- 14 Posteriormente (década de 1970) a artista trabalhou nessa série de obras apenas com a letreset, decalcada sobre o papel-arroz ou diretamente no acrílico. Letreset é nome do fabricante de letras adesivas que se transformou no termo usual de um tipo de produto. A Letreset foi a primeira a criar a ideia de caracteres tipográficos que pudessem ser usados de modo imediato, para pequenas tiragens ou peças únicas, sem a necessidade de impressão.

- 15 Schendel, Mira. In Salzstein, Sônia(org.). *Mira Schendel: no vazio do mundo*. São Paulo: Marca d'Água, 1996: 256.
- 16 O *grid* aparece na arte simbolista na forma de janelas, como presença material de vidraças expressa pela intervenção geométrica das travessas das janelas. “O interesse simbolista em janelas retoma claramente ao início do século 19 e o romantismo. Mas, nas mãos dos pintores e poetas simbolistas, essa imagem volta-se para uma direção modernista. A janela é experimentada com simultaneidade entre transparência e opacidade.” Krauss, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1999: 16.
- 17 Salzstein (org), op. cit.: 3.
- 18 Guy Brett compara *Droguinha*, de Mira, ao *Abat-jour*, de Man Ray, ambos pensados como gestos descartáveis, objetos destituídos de valor, “... para descrever diversos tipos de trabalho que são principalmente conceituais, e que surgem fora da tradição estética com o propósito explícito de liberar o pensamento.” Brett, Guy. In: Dias, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008: 217.
- 19 “Um eventual comprador teria que acondicioná-la numa caixa, de acordo com o dinheiro gasto – para protegê-la da umidade, das moscas, do ar. Seria como ‘conservar’ a espuma de David Medalla. Sendo assim, aquele que a ‘possuísse’ não a deixaria ‘ser.’” Schendel, Mira, apud Dias, op. cit.: 215.
- 20 Dias, op. cit.: 215.
- 21 Ao mencionar diversas formas de escrita e a intenção que as caracterizaria, Julia Kristeva afirma que: “um objeto real ou uma combinação de objetos (...) desligam-se da sua utilidade prática e articulam-se como um sistema de diferenças que se tornam signos para os sujeitos da comunicação”. A autora complementa seu pensamento, associando a essas formas de escrita tridimensionais aquelas que denomina “grafismos”, que teriam correspondência mais imediata com escritas traçadas. Elas seriam formadas de um mesmo “equivalente geral”, configurado por igual matéria que se apresenta de modos diferentes, registrando vários objetos. Como exemplo desse tipo de escrita, cita, então, os *quippus*, estruturas de nós realizadas pelos Inca que consiste em combinações de nós e cores para gerar inúmeras significações. Kristeva, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1999: 39-40.
- 22 Naves, Rodrigo. In Salzstein (org), op.cit.: 63.
- 23 Rego, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006: 82.
- 24 Declaração do autor em texto sobre a obra de Cy Twombly. Barthes, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 200.
- 25 Flusser, Vilém. In Salzstein (org), op.cit.: 165.
- 26 Derrida, Jacques; Bergstein, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/Edusp, 1998: 29-45.
- 27 Valéry, Paul apud Deleuze, op.cit.: 109.
- 28 Esses textos são coletados pela artista desde 1992 e constituem descrições e narrativas extraídas de jornais e revistas, desde textos da coluna social aos da página policial, que não receberam ilustração fotográfica, apesar de seu forte conteúdo imagético.
- 29 Hipocampo ao mesmo tempo em que denomina regiões do cérebro em que os cientistas supõem hoje que seja organizada a memória, também pode ser o nome do monstro marinho, metade cavalo, metade peixe, que carrega o carro de Netuno. Depoimento de Rosângela Rennó registrada no programa “Mundo da Arte”, produzido pela TV Educativa.
- 30 Em outras instalações da artista, palavras e textos são impressos em preto sobre fundo preto, ou gravados em baixo-relevo sem adição de cor. Até mesmo o livro de artista *O Arquivo Universal e outros arquivos*, por ele produzido, em 2003, utiliza recursos gráficos necessários à fusão entre texto e suporte.
- 31 Duarte, Paulo Sergio. Para reler o vermelho e o negro. In Rosângela Rennó, *folder* de exposição na Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2001.
- 32 Herkenhoff, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó*. (Artistas da USP, 9). São Paulo: Edusp, 1997: 29.
- 33 Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1997: 40.

Julie Pires é doutora em artes visuais pela Escola de Belas Artes e professora do curso de Design da PUC-Rio. Este artigo foi desenvolvido a partir de um dos capítulos da tese defendida em maio de 2010, sob orientação do professor doutor Carlos Alberto Murad.