

COMPARTILHAMENTOS ENTRE TEXTO E ARTE: SOBRE LER, PERCEBER E SENTIR

Tiago Cardoso Gomes / Universidade de São Paulo

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior / Universidade de São Paulo

RESUMO

Este artigo se apresenta como desdobramento da dissertação de mestrado intitulada O “Poema do Poema do Poema – anotações sobre texto na arte contemporânea”, de Tiago Gomes, sob orientação de Hugo Fortes. O trabalho trata das relações entre palavra e imagem na arte contemporânea. É apresentado um panorama histórico sobre a presença da palavra na arte, estudando-se as relações entre espaço, tempo, matéria e texto na constituição de obras artísticas.

PALAVRAS-CHAVE

texto; arte contemporânea; material; poema.

ABSTRACT

This paper is a development of the master degree dissertation entitled “The Poem of the Poem of the Poem - Notes on Text in Contemporary Art”, by Tiago Gomes, under Hugo Fortes’ tutoring. The work deals with the relationships between word and image in contemporary art. A historical overview on the presence of word in art, focusing on the relationships between space, time, matter and poetry in the creation of artistic works.

KEYWORDS

text; contemporary art; material; poem.

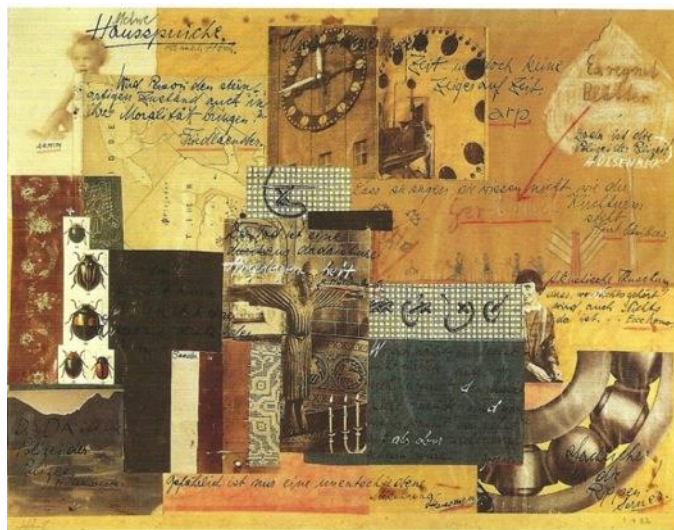
Este artigo se apresenta como desdobramento da dissertação de mestrado intitulada “O Poema do Poema do Poema – anotações sobre texto na arte contemporânea”, de Tiago Cardoso Gomes, sob orientação de Hugo Fortes. O trabalho trata das relações entre palavra e imagem na arte contemporânea, destacando especialmente a utilização de textos de caráter poético em instalações e trabalhos gráficos. Apresentamos aqui um panorama histórico a respeito da utilização de textos como material para elaboração de obras artísticas.

Na história das artes gráficas é bastante frequente a relação de palavra e imagem em cartazes e anúncios, porém essa relação tem normalmente um caráter preponderantemente funcional, e apesar de às vezes ter valor artístico, seu objetivo principal nem sempre é se apresentar como obra de arte. Principalmente a partir do século XX, o uso de texto começa a ser revisto quando frases, palavras ou letras são inseridos não como informação objetiva, mas como parte integrante do contexto da obra enquanto elemento visual e verbal, e assim fazendo parte de suas possíveis leituras.

Um dos destaques está no movimento Dadá, em que a palavra e a poesia se misturam com outros elementos em um processo artístico que vai além das regras gramaticais. Artistas como Hannah Höch fazem uso de colagem, grafismos e pintura simultaneamente e podem ser vistos como exemplo da relação entre palavra e imagem. Em seu trabalho “Meine Hausprüche”, de 1922, Hannah Höch faz uso de recortes e colagens de fotografias e impressos, bem como de uma série de anotações sobre colagens e inserções de desenhos, produzindo uma obra híbrida em torno do texto e das imagens. Hannah Höch esteve muito fortemente ligada ao Dadá desde seu começo através da figura de Raoul Hausmann, que conheceu em 1916, e ainda antes da fundação do Dadá em Berlim já desenvolvera trabalhos que mostram suas fortes influências.

“Meine Hausprüche” foi uma das primeiras colagens desta artista. De acordo com Krieger (1980), seu trabalho “torna sensível que por detrás de todo o dinamismo e turbulência e da aparente aleatoriedade, existe uma ordem secreta e uma articulação do material”. Sobre a colagem, podem-se ver algumas palavras e frases inteiras escritas à mão nas cores preta, vermelha, grafite e branca. Em preto vê-se no canto superior esquerdo a frase “Meine Hausprüche” (Meus provérbios de casa ou frase

próximas de mim em livre tradução), com a assinatura da artista logo embaixo. Em toda a obra há citações de artistas e pensadores como Benedict Friedlaende, Richard Huelsenbeck, Hans Arp e Johannes Baader. Imagem e texto se integram na composição, produzindo sentido tanto do texto à imagem como da imagem ao texto e formando uma composição única a ser lida e vista ao mesmo tempo. A semiose do trabalho se dá pela junção entre texto e imagem, não se direcionando para um sentido isotópico, mas sim através de um contraste entre as informações verbais e visuais, causando estranhamento e uma certa confusão perceptiva proposital.



Hannah Höch

Meine Haussprüche, 1922

Disponível em: <http://www.focus.de/fotos/meine-haussprueche-1922-collage-tuschfeder-deckweiss-kreide-blei-und-mid-189547.html>

Seguindo um processo semelhante, artistas ligados ao movimento surrealista, como Renè Magritte, irão introduzir textos em suas obras, dando a suas pinturas um caráter conceitual sobre o papel dos processos de significação das palavras e das imagens produzidas. A pintura “La trahison des images”, de Magritte, é um exemplo desse novo posicionamento em relação à imagem, à palavra e ao conceito. De acordo com o próprio artista, “num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro” (MAGRITTE apud FOCAULT, 1967). Nessa obra o artista provoca questionamentos sobre os processos de significação na arte ao reproduzir a imagem de um cachimbo e logo abaixo escrever a frase “Isto não é um cachimbo” (*Ceci n’est pas une pipe*), propondo assim a pintura do cachimbo como algo que representa um cachimbo, que

parece um cachimbo, mas não é um cachimbo. Essa diferença de representação se forma através da justaposição da linguagem verbal, desenvolvida através de palavras e frases, e da linguagem visual, desenvolvida por meio de imagens. São duas formas de representação da mesma coisa, dois significantes que fazem referência ao mesmo objeto, o cachimbo, porém de forma contraditória. Há, portanto, uma ruptura da isotopia semântica da mensagem. Pintar um cachimbo e escrever que aquilo não é um cachimbo significa negar que a representação visual do objeto seja o próprio objeto, mas, por outro lado, admite a possibilidade de semelhança e de aproximação entre a representação visual e o objeto em si. Representar algo, seja através de imagem (linguagem visual), seja através de palavras (linguagem verbal) é fazer uso da linguagem. No caso de Magritte, podemos ver o processo da obra e suas leituras como uma tautologia problemática, em que a informação se repete no mínimo três vezes, afirmando (mostrando a imagem do cachimbo), negando (através da frase que diz que não é um cachimbo), e reafirmando o objeto (existindo a necessidade de se afirmar que a imagem não é um cachimbo, reafirma-se a ideia de que essa imagem pode ser vista ou entendida como um cachimbo).

No cubismo podemos encontrar diversas referências verbais, tanto nos títulos quanto na presença de textos como elementos gráficos, principalmente em colagens como na obra “Guitarra” de Picasso. Nesta colagem, o artista faz uso de páginas de jornal, tornando o texto do jornal um elemento gráfico e verbal. Neste caso, é mais importante a imagem do jornal impresso e sua materialidade do que o que está escrito nele. Ao trazer o jornal para a tela, Picasso insere um pedaço do mundo real no espaço do quadro, procurando estabelecer relações que vão além da representação pictórica, incluindo o jornal como uma presença em si.

Relações como as de temporalidade e localização podem ser percebidas através do jornal colado. Temporalidade de forma dupla: por um lado, pela datação do jornal e por sua manchete, que podem determinar a época e o período histórico escolhido pelo artista ao selecionar esse jornal, e, por outro lado, pela idade da obra facilmente identificada pela cor amarelada do papel de jornal. Esse amarelamento gera em si outra escolha estética e conceitual do artista, uma vez que rapidamente o trabalho ganharia um aspecto ligado à mudança de forma gerada pela diferença de qualidade

do material. Contudo, esses detalhes acabam ficando de lado e a presença do texto nessa obra se destaca mais para contextualizar a obra junto a vida cotidiana através do processo cubista, incluindo o espaço da vida e do cotidiano a partir de um contexto local e histórico.

A ampliação conceitual que já havia sido iniciada no princípio dos movimentos modernos vai grande relevância principalmente a partir da segunda metade do século XX, em que as operações conceituais vão muitas vezes suplantar as operações puramente formais. A partir dos anos 1960, o uso de palavras e textos como elementos integrantes de obras de arte torna-se uma prática regular. Vídeos, performances, instalações, pinturas, esculturas, desenhos e trabalhos que fogem dos meios tradicionais usam a palavra e o texto como elementos da obra, quer sejam como elementos gráficos. Seja por influência dos processos conceituais em torno da Minimal Art, seja pelas questões propostas sobre o desenvolvimento da cultura, tão bem exploradas pela Pop Art no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o fato é que em diversos momentos o uso de textos se integra a uma diversidade de concepções, tanto relacionadas aos seus significados como elemento textual como enquanto elemento formal.

Em algumas obras, o texto além de ampliar as possibilidades de interpretação através de seu conteúdo semântico, também é explorado de maneira pictórica, como grafismo gestual ou formalizado através da tipografia gráfica. Um exemplo é a obra *Fool's House*, de Jasper Johns: a vassoura, a caneca, a toalha, a moldura e a marcação do texto escrito na obra, todos os elementos fazem parte de seu processo de significação. Em *Fool's House*, o título da obra faz parte da pintura e está dividido em duas partes. Ele se inicia no meio da parte superior da obra e termina na parte superior esquerda, onde deveria ser seu início, quebrando assim o sentido de leitura convencional. Além deste texto, há também outros textos escritos a mão identificando alguns dos objetos da tela. Não há uma lógica sintática para a leitura destes textos e o observador é obrigado a tomá-los como imagens, já que eles não produzem uma frase com um sentido claro. Todos os elementos da obra, ou seja, a vassoura, a tela pintada, as letras que compõem o texto e os outros objetos que estão agregados ao quadro formam uma composição única, em que representação e presença se

alternam, formando uma mensagem plurisígnica cujo objetivo primordial é ampliar as possibilidades expressivas da arte como linguagem.



Jasper Johns
Fool's House, 1962
Fonte: TASSINARI, 2001, p.23.

A consolidação da cultura de massa, no século XX, fez com que se tornassem presentes na vida de todos imagens, textos, objetos e materiais que por fim serão apropriados pelos processos artísticos da contemporaneidade.

Em alguns artistas, as próprias letras enquanto grafismos tornam-se o ponto central do trabalho, não tendo que necessariamente se articular em textos. Mira Schendel, por exemplo, usa esse recurso em seus “Objetos Gráficos”, utilizando letras para

compor poeticamente suas imagens. Em outros trabalhos, a artista opta pelo uso de palavras ou pequenos textos poéticos compreensíveis, impressos de forma a dialogar com o espaço branco do papel, sugerindo significados filosóficos ou líricos, que são potencializados pela materialidade da gravura ou pela grafia livre com que escreve seus textos. O ato de escrever também é tratado por Schendel através do gesto gráfico e das questões em torno da caligrafia vistas em algumas de suas obras.

Assim, em suas obras, ora as palavras e letras aparecem como elementos gráficos sem significado verbal, ora como elemento verbal que pode ser lido e interpretado. Em todos os casos, as letras, palavras ou frases sempre emprestam sentido à obra, seja como elemento visual, seja como elemento verbal. Tais questões abordam tanto a visualidade gestual da escrita como seu significado enquanto linguagem verbal.



Mira Schendel
Sem título da série *Objetos Gráficos*, 1967–1968
Fonte: PÉREZ-ORAMAS, 2010, p.120.

As obras de arte que incluem textos em sua confecção geram processos de apreensão e fruição específicos, que dependem da comunhão de um mesmo idioma entre o artista e o fruidor da obra. Quando o observador não compreende o idioma que está escrito na obra, sua atenção pode-se voltar para os aspectos formais da caligrafia ou tipografia utilizada. Um exemplo disso seria a apreensão ocidental do trabalho dos artistas Gu Wenda e Leung Mee-ping, intitulado “*United Nations Series - China Monument: Temple of Heaven*”, exposto no PS1 Contemporary Art Center na cidade de Nova York, em 1998, e no Museu de Hong Kong, em 2006. O trabalho é uma instalação que forma um “templo” pseudo-chinês feito por fios de cabelo colados sobre um determinado suporte. Nesse trabalho todas as significações verbais serão perpassadas por diferentes significados textuais. O uso de uma escrita chinesa nesse trabalho gera a dúvida sobre o que está escrito, colocando em pauta o questionamento sobre o papel da significação do texto na obra. Como o texto e sua grafia são os elementos que apresentam a obra, sua significação e seus processos de linguagem ficam atrelados ao conhecimento prévio do idioma a ser tratado.



Gu Wenda e Leung Mee-Ping
United Nations Series – China Monument: Temple of Heaven, 1998
Disponível em: http://www.wendagu.com/installation/united_nations/un_china01.html

O texto em uma obra artística deve ser compreendido ao mesmo tempo como signo

verbal e visual, relacionando-se com os outros signos presentes na obra através de sua materialidade e configuração formal.

Qualquer objeto material, propriedade de tal objeto, ou evento material transforma-se em signo quando, no processo de comunicação, serve, dentro da estrutura da linguagem adotada pelas pessoas que se comunicam, ao propósito de transmitir certos pensamentos acerca de realidade, isto é, acerca do mundo exterior, ou acerca de experiências interiores (emocionais, estéticas, volitivas, etc.). (SCHAF, apud EPSTEIN, 1991, p.19)

Signo é algo que, de certa forma, representa alguma coisa a alguém e que para a semiologia europeia é dividido em duas unidades: significado e significante. Significado é o sentido ou valor diferencial do signo junto ao processo de comunicação. Significante é como se manifesta tal sentido ou valor. O signo existe em si na linguagem e como elemento de comunicação. Linguagem não é língua (idioma). Linguagem é todo o conjunto de meios e formas de pensamento, ação e existência que de alguma forma geram uma interlocução entre dois entes. A forma mais comum dessa interlocução é através dos processos de comunicação. A obra de arte que não faz uso de palavras tem seus signos formados através apenas a partir de suas formas, materiais e meios expressivos. A obra de arte que faz uso das palavras tem seus signos formados pelos seus aspectos formais e materiais, mas também pelos textos verbais inseridos na obra. A percepção significativa desses textos acaba se condicionando muitas vezes ao conhecimento prévio do idioma e/ou dos formatos dos caracteres de cada idioma. A língua como idioma é um dos grandes referenciais para a compreensão dos processos da obra de arte que faz uso de texto.

Os estudos de semiótica ao longo do século XX forma decisivos para o surgimento da arte conceitual, que investiga as possibilidades de discussão de linguagem a partir do questionamento dos elementos sígnicos da obra, atuando muitas vezes de forma metalinguística e auto-referencial. Na arte conceitual, a ideia passa a ser a obra de arte em si, que deixa de se constituir exclusivamente a partir um objeto material, passando a ser uma proposição para se compreender ou se perceber algo. Se “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente” (KOSUTH, 1969, p.217), a existência conceitual da arte se dá apenas por intermédio de um processo de linguagem como modo de percepção e com-

preensão das coisas em seus contextos e significados.

A arte conceitual, se vista como uma proposta de percepção dos processos intrínsecos da arte, precisa de no mínimo um contexto de compreensão simbólica, ou seja, a obra de arte só vai acontecer conceitualmente se todos os objetos, formas, gestos e/ou meios dessa obra de arte forem percebidos em meio a um processo de significação, ou seja, de uma semiose. Se vista como um modo de fruição poética, a arte conceitual novamente irá depender de uma compreensão de linguagem, pois para a obra de arte acontecer conceitualmente ela precisa de algum modo ser decodificada e ressignificada por seu fruidor.

A língua descreve os objetos como coisas autônomas. Ela concede essa mesma autonomia a partes dos objetos, de modo que mão, pele e sangue passam a parecer entidades autônomas, assim como o corpo inteiro. A língua até mesmo transforma atributos e ações em coisas e os separa daqueles que os possuem e os realizam. (ARNHEIM, 1989 p.97)

Essa diferente maneira de tratar a informação característica da linguagem verbal torna possível, em arte, toda uma ressignificação das obras através dos textos contidos nelas. A ideia de os significados dos textos contidos nas obras serem partes do significado geral da obra faz com que a obra de arte em si se torne um elemento gerador de diferentes fruições e significados autônomos. Kosuth, de certa forma, aborda essa ideia em seu trabalho em “Uma e três cadeiras”, em que o artista justapõe três significações para o conceito cadeira: uma definição de dicionário de cadeira, uma fotografia ampliada de uma cadeira e uma cadeira em si. Tais elementos de fruição em uma obra tornam o elemento verbal como parte do texto da obra, ou seja, o que está escrito na obra sobre a obra faz parte da obra em si. A autonomia de fruição e significado será feita pela possibilidade de se ver no mínimo três obras diferentes: a obra em si com a leitura e a compreensão do texto inserido, a obra sem a leitura ou compreensão do texto, e o texto em si como elemento autônomo. Na obra de Kosuth fica clara a ideia de que os elementos sígnicos estão presentes não apenas no texto ou na imagem, mas na sua interrelação e em sua materialidade, relacionando-se com o contexto.

A materialidade através da qual o texto aparece na obra artísticas, bem como o con-

texto espacial e temporal em que se apresenta são fundamentais para a compreensão da obra. Como exemplo disso podemos citar os trabalhos dos artistas contemporâneos brasileiros Arthur Barrio e Nuno Ramos.

No caso de Artur Barrio, a relação entre a fragilidade de material, seu significado e seus conceitos ficam claros em obras como "Transportável" e "Livro de carne". Arthur Barrio irá demonstrar por várias vezes em sua obra a importância da relação dos materiais no processo artístico como um todo, produzindo obras de arte cujos materiais formam elementos bastante contundentes. A matéria acaba se reunindo ao texto e seus significados em si formam as possibilidades da obra. Em "Transportável", a palavra que dá nome ao trabalho é pintada em tinta vermelha sobre um saco amarrado a um grifo, com uma visualidade semelhante a suas famosas "trouxas" ensanguentadas. O trabalho apresenta uma certa agressividade ameaçadora que remete à tortura da ditadura militar. Sua materialidade tosca associado à forma simples com a qual o texto se apresenta contribuem para a formação de sentido na obra. A importância do material junto ao texto torna a obra objeto da percepção do tempo e das noções de finitude e efemeridade.

As obras "Solidão Palavra", "Vidro Texto1" e "Vidro Texto 2", de Nuno Ramos, tanto pela presença do texto como pelo uso de materiais efêmeros, se aproximam da poética de Arthur Barrio. Em "Solidão Palavra", o uso de areia prensada e de um molde gigantesco para formar o texto formam uma ideia de robustez que quase nega a fragilidade do material deixado. Em "Vidro Texto 1" e "Vidro Texto 2" o uso de vaselina como elemento de escrita e a fragilidade dos vidros usados na obra geram uma sensação de fragilidade extrema nas obras e o sentido de efemeridade ao lidar com a sensação de que aquela obra poderia se desfazer a qualquer momento ou a qualquer toque ou mudança no ambiente.

Quando o texto se torna matéria ou forma, ele mesmo tem seu sentido alterado e os processos semióticos devem ser compreendidos de forma integrada. Assim, a presença do texto em uma obra de arte não pode ser isolada de suas qualidades formais, assim como suas formas e figuras ganham novas significações através de sua justaposição com as palavras. Este artigo não pretende esgotar todas as possibilidades expressivas obtidas através da inserção de textos em obras de artes visuais,

porém podemos afirmar seguramente que, quando a palavra se junta às imagens, as possibilidades poéticas são potencializadas e a obra se abre para uma miríade de significados, sensibilizando o observador através de um expressivo envolvimento sensorial e poético.

Referências

ADRIANI, Götz et al. *Hannah Höch, 1889–197: colagens / Stuttgart* : Instituto de Relações Culturais com o Exterior, 1984.

BARRIO, Artur. Manifesto. In: BARRIO, Artur. *Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968*. São Paulo: Paço das Artes. São Paulo, 2000

DIAS, Geraldo Souza. *Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel* , ARS (São Paulo) [online]. 2003, vol.1, n.1 [cited 2013-06-02], p. 117–138. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100010&lng=en&nrm=iso>. ISSN 1678-5320. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000100010>

EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOMES, Tiago Cardoso. *O Poema do Poema do Poema: Antações sobre texto na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Escritos de artistas anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*- São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

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

Tiago Gomes

Artista visual, Poeta, Professor e Doutorando em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo, sob orientação de Hugo Fortes. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2013), Especialista em Arteterapia para educação e saúde pela Universidade Cândido Mendes e Bacharel em gravura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005) .

Hugo Fortes

Artista visual, Professor e Curador. Doutor em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (2006) com doutorado-sanduiche na Universität der Künste Berlin, Alemanha. Professor Doutor na Escola de Comunicações e Artes da USP, atuando como orientador de doutorado e mestrado em Artes Visuais e na graduação em Comunicação. Como artista já expôs em mais de 15 países. Em 2009, concluiu pós-doutoramento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.