

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Livro de artista:
da modernidade à
contemporaneidade**

Além do códice: a presença do livro nos trabalhos de Leila Danziger e Edith Derdyk

Cristiana Nogueira Menezes Gomes
Mestranda/ UERJ

Resumo

Este texto analisa os trabalhos *Diários Públicos*, (2001), de Leila Danziger e *Rasuras* (1997), de Edith Derdyk e suas relações com o que seria o livro de artista na contemporaneidade. A partir de questões que são sugeridas pelas artistas em seus respectivos trabalhos (a memória, o arquivo, a melancolia, a escrita, o desenho), é possível buscar meios de se pensar o uso do livro do artista atualmente e também novas formas de narrativa, de escrita artística, formatos e suas inserções dentro da arte.

Palavras-chave

Livro de artista; Leila Danziger; Edith Derdyk

Abstract

This text analyses the works *Diários Públicos*, (2001), of Leila Danziger and *Rasuras* (1997), of Edith Derdyk and their relations with what would be the artist book in the contemporaneity. From questions that are suggested by the artists in their respective works (the memory, the file, the melancholy, the writing, the drawing), it's possible to seek means to think the use of the artist book nowadays and also new types of narrative, artistic writing, formats and their insertions into the art.

Keywords

Artist Book; Leila Danziger; Edith Derdyk

Este texto parte da análise de alguns trabalhos escolhidos das artistas Edith Derdyk e Leila Danziger para refletir sobre como o livro, ou mesmo seus elementos compositivos, se personificam na arte contemporânea. Para isso, foram escolhidos os trabalhos ‘Rasuras’, de 1997, de Edith Derdyk e três trabalhos da série ‘Diários públicos’, desde 2001, de Leila Danziger. Apresentamos aqui algumas possibilidades iniciais do que podem ser consideradas questões primordiais para se pensar o livro de artista na atualidade.

O códice, ou códex, segundo o Dicionário do Livro¹, “é o nome dado pelos romanos às tabuinhas de madeira revestidas de cera em que escreviam e que eram ligadas entre si por um cordel [...]”. A partir desta definição, podemos tecer algumas questões pertinentes. Este é o formato que, ainda hoje, é adotado como o melhor para a apreciação da leitura, por sua portabilidade, praticidade, não só para o folheio, como também para o transporte e acomodação. Há um verdadeiro fetiche no manusear do livro, em que busca-se sentir pelo tato, a textura da capa, das folhas; pelo cheiro, as características que cada papel traz; pela visão, as diferentes tipografias utilizadas, as cores do papel impresso e da capa.

Uma questão importante levantada por Alberto Manguel² é em relação às margens que circundam a mancha e, que permitem a participação do leitor no livro, já que antes deste formato, era mais difícil disso ocorrer. A escrita que está para além do texto, subverte o original, e permite uma intervenção que particulariza o livro. Podemos fazer uma analogia com a importância da margem para a escrita islâmica e as anotações que são feitas nela e, que representam a quebra dos limites do texto, o território do visível e do invisível, onde nada mais é dito e tudo pode se dizer, um texto paralelo que poderá ser até mais importante que o próprio texto.

No trabalho de Edith Derdyk as linhas que escapam da parede (do livro em outra escala), são o extravasamento do texto, do que precisa ser dito, ou melhor, do que *não* precisa ser dito necessariamente. Este texto se movimenta, margem afora, ao mesclar dois espaços inconciliáveis, que convivem mas não se misturam. Se no Corão temos a liberdade na margem, aqui temos a liberdade em todos os lugares, já que o texto não está contido em lugar algum. A rasura é eloquente, o espaço não a retém. Ela é um ruído, algo que não se decifra, pois é dito ao mesmo tempo e, por isso, cria o acúmulo de linhas. É a representação do traço nervoso, do erro, da violência sobre a palavra; ela coaduna com a força física do material, com a resistência empregada para a sustentação do trabalho. Ao mesmo tempo, temos a delicadeza do material, de uma única linha vista de perto.

Linhas pretas que escrevem no espaço, que preenchem o espaço de vida. O espaço branco, como uma tela em branco esperando o primeiro rabisco. Este é o *leitmotiv* de sua obra. O primeiro risco, a primeira linha. Quando Anne-Marie Christin³ afirma que a origem da escrita é icônica, quer dizer, advém da imagem, podemos entender a rasura como a desconstrução da escrita, que retorna a sua

1 PERICÃO, Maria da Graça; FARIA, Maria Isabel. Dicionário do livro : da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: EDUSP, 2008.

2 MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

3 CHRISTIN, Anne-Marie. L'Image écrite ou la Deraison graphique. Paris: Flammarion, 1996.

origem. Isso fica ainda mais evidente ao aproximarmos o conceito de Christin, que diz que esta escrita é o pensamento na tela, e percebermos como se dá a construção do trabalho de Edith.

Quando olhamos ‘Rasuras’ de longe, vemos o todo, o rabisco, a massa preta que nos impede de fruir o texto. São rabiscos no espaço, como os rabiscos que fazemos para apagar alguma palavra, quando riscamos até criarmos uma superfície compacta, chapada, uma massa de cor, da cor da caneta que usamos. É a Babel da escrita. É o local da incompletude. Derrida⁴ define a ‘torre de Babel’ como não só a configuração da ‘multiplicidade irreduzível das línguas’, como também ressalta a incapacidade de totalização, saturação, acabamento de qualquer coisa da ordem da edificação. O inacabado está presente como o espaço de mutação. Através do inacabado, do ‘caos’, deste espaço de possibilidade, vai surgir o equilíbrio. O desenho não pode estar acabado. Ele tem que estar aberto a outras coisas. A idéia de vazio, de espaço de respiração, de reflexão estará contida neste algo mais.

Assim como no trabalho de Mira Schendel, que ressalta que a linha estimuladora o vazio, vemos em Edith Derdyk, quando ela diz que ‘o preto povoa o branco, o branco esvazia o preto.’ a questão da utilização da linha como elemento mediador entre a ausência e a presença, entre o dizível e o indizível. Haveria uma aproximação entre este vazio e a sensação do sublime de Kant? Será que podemos dizer, que tal como Lyotard conceitua as pinturas ‘frias’ de Barnett Newman como possíveis de serem sublimes, aqui teríamos o sublime por conta de ‘ponto de mutação’ que se faz presente? Lyotard irá dizer que:

Parece-me indispensável voltar à Analítica do Sublime da Crítica da Faculdade do Julgar, de Kant, se quisermos ter uma idéia do que está em jogo no modernismo, na vanguarda, na pintura ou na música. (...) Desde há um século que as artes não encaram o belo como seu objeto principal mas sim como algo que diz respeito ao sublime⁵.

É claro que sabemos que Kant nunca aceitou o sublime na arte por conta da arte ser apreensível, por ela se completar. Além disso o sublime está relacionado com a natureza e a vida moral, com a aceitação de certas circunstâncias desagradáveis através da experiência. Porém, segundo Lyotard, a experiência com a obra já não passa pelo belo, pela forma, pelos limites, mas sim na desmedida. De certa maneira, o sublime estaria muito próximo do conceito de informe de Bataille⁶. Algo que é desmedido, que não tem limite: a desmedida da rasura, da quantidade de linhas, dos riscos no espaço, da tensão existente. Segundo Rosalind Krauss⁷, Bataille vai caracterizar o informe como algo que desorganiza as outras categorias, algo que desconstrói, que nega o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, que imagina o sentido que se tornou sem forma.

4 DERRIDA, Jacques. Torre de babel. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

5 LYOTARD, Jean-François. Lições sobre a analítica do sublime. São Paulo : Papyrus, 1993.

6 BATAILLE, Georges (ed.). Encyclopedia Acephalica. London: Atlas Press: 1995.

7 KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain;. Formless: A User's Guide. New York: Zone Books, 1997.

Como a Babel que não se completa nunca, que não se forma, a rasura desconstrói a escrita, des-informa.

Ao mesmo tempo, quando nos aproximamos do trabalho, temos a individualidade, as particularidades de cada fio. A eterna dicotomia entre o todo e o particular, entre o perto e o longe. É esta dicotomia que cria o equilíbrio dinâmico do trabalho. Esse falso equilíbrio, proporciona uma outra imagem que, de alguma forma, caminha junto com o conceito de sublime. O devaneio, de que Barthes trata em 'O neutro', é o outro par que falta para compor o trabalho. Vejamos o que é dito por ele:

À imagem mítica do equilíbrio pode-se opor uma outra imagem: a da deriva: uma oposição (conflito/paradigma) pode ser 'neutralizada' por bloqueio equilibrado das forças (dos termos do paradigma), mas também por finta, deriva para longe da dualidade antagonista. Entre equilíbrio e deriva, o que vem como diferença, como aquilo que está em jogo, é evidentemente a segurança⁸.

A dualidade se faz presente seja na construção da obra, seja na apreensão da mesma. 'Rasuras' desperta interesse justamente por permitir este estranhamento, esta junção de sensações opostas. Temos que nos aproximar e nos afastar constantemente para nos relacionarmos com o trabalho. Ele cria um espaço de devaneio. Bachelard também irá tratar deste conceito através da questão da imensidão e da mobilidade/imobilidade. Assim,

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo⁹.

Essa imensidão é percebida no equilíbrio tenso das linhas e planos, no limite entre sustentação e estiramento, de uma falsa imobilidade. Ao experienciar este espaço, prendemos a respiração, sentimos este limiar entre o movimento e o estático. Só captamos esta imensidão reproduzida no trabalho por ela nos pertencer. Ele possibilita a rememoração, o reviver desta sensação. A fruição do trabalho também se vincula a este jogo de percepções conflitantes. É como o prazer da leitura, descrito por Barthes ao tratar da obra de Sade, que só ocorre quando há rupturas, colisões de códigos antipáticos. Segundo ele,

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza¹⁰.

8 BARTHES, Roland. O neutro. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

9 BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. S. Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

10 BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Quando há o corte, o limite é ultrapassado. As linhas se retraem e criam um novo movimento, deixam de sustentar, deixam de ter tensão. Perde-se o equilíbrio. As linhas viram garatujas. Elas deixam de ser as linhas de sustentação para serem poesia. Viram emaranhados desenhados na parede, como se fossem restos de cabelos deixados para trás. A linha é orgânica. Transforma-se.

No site da artista¹¹, um fato chama a atenção. Em quase todas as legendas de seus trabalhos, aparece o tempo que foi necessário para a montagem/desenho do trabalho. Temos lá: “Rasuras, cerca de 22.000 ms [sic] de linha preta de algodão e 20.000 grampos 13 dias de montagem, 1997.” O esforço para que o trabalho seja feito é importante para a artista. Em seu livro ‘desenhos’¹², ela também sinaliza isso, quando diz que “Quem vê o trabalho pronto não imagina o esforço físico [...]” Este esforço é um dos elementos do trabalho. É o prazer corporal da escrita, que é trazido pelo gesto, de que fala Barthes. O gesto ampliado indispensável para a escrita no espaço. O corpo todo participa do processo. O corpo escreve.

A série ‘Diários públicos’, de Leila Danziger tem como uma de suas questões o caráter descartável do jornal. Ao tentar trazer para o jornal a perenidade, a artista busca a imortalidade da informação contida nele. Informação que é modificada em uma tentativa de transformar o que é sem importância (as notícias com prazo de validade), em algo particular, que tenha singularidade e tenha significação para alguém.

O processo de retirada e uniformização da superfície do papel é descrito pela artista:

Vejo-os como uma forma de escrita por supressão. Se antes perfurava os papéis, agora descasco os jornais, milimetricamente, em operações quase cirúrgicas, que devem ser precisas, exatas ou tudo se perde. [...] Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira. A leitura é um processo de extração, que remove o texto lido e é vivida numa série de operações efetivamente materiais: folhear, selecionar, extrair, dobrar ou estender, passar a ferro, relacionar, acumular, empilhar, fixar... [...] O vetor do trabalho é a página imprensa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso do papel. A integridade da página é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana¹³.

Em ‘O silêncio das sereias’ e ‘pensar em algo que será esquecido para sempre’, temos operações semelhantes. No primeiro trabalho, a referência com a literatura é notória, ao percebermos o nome de Ulisses, personagem de Homero, vagando por um céu azul preservado da imagem original do jornal. No meio, temos um espaço de respiro, de não enfrentamento, o espaço que representa a resistência de Ulisses à

11 www.edithderdyk.com.br. Acesso em: 30 de junho de 2010.

12 DERDYK, Edith. Desenhos. São Paulo: A, 2007.

13 DANZIGER, Leila. Diários públicos. Disponível em: <<http://leiladanziger.com>> Acesso em: 30 de junho de 2010.

sereia, ao ser amarrado ao mastro do navio. No lado direito, temos 'As Sereias' carimbado. O título faz alusão ao canto entoado pelas sereias para que Ulisses caísse no mar e morresse. O silêncio é este azul celeste que recorta o espaço dos personagens. Embaixo deste azul, temos o papel esmaecido, o branco acinzentado de um espaço que não se faz claro, que é nebuloso. O silêncio está novamente presente, através da surdez cinza de Ulisses, de suas orelhas entupidas de cera para que o canto das sereias não pudessem alcançá-lo.

Essa intertextualidade com a literatura, como ressalta Márcio Seligmann-Silva¹⁴, é um dos traços que marca vários trabalhos da artista. Quando Foucault¹⁵ analisa a obra de Magritte, podemos perceber a grande questão que é a utilização da frase 'Isto não é um cachimbo' dentro do quadro e classificá-la como um caligrama. Ele diz que o caligrama é uma espécie de tautologia, artifício utilizado pelo artista, já que o caligrama é capaz de dizer e representar, mas isso nunca ao mesmo tempo. No caso de Leila, temos a palavra, ou palavras, carimbadas, flutuando, destacadas num espaço indefinido pelo descascamento do jornal, que significam e ressignificam este espaço. Elas dançam neste céu e formam um desenho conjunto com as nuvens e rasgos do jornal, recriando uma nova poética. Como coloca Luiz Cláudio da Costa

O trabalho de Leila Danziger mostra que se apropriar de imagens e discursos é assimilar dispositivos de subjetivação, os quais deseja enfrentar com sua prática artística. Coleccionando jornais, ela neutraliza o esquecimento; apagando imagens, faz ver figuras; gravando balbucios poéticos, impulsiona outras falas¹⁶.

Em 'pensar em algo que será esquecido para sempre' e 'Lembrar/le esquecer' temos um jogo elaborado pela artista em que essas duas palavras contrárias são utilizadas em pares. Lembrar/le esquecer ou esquecer/lembrar são movimentos parecidos com os artificios utilizados pela artista para trabalhar o jornal. Retirar, cobrir o precisa ser esquecido; deixar, destacar o que precisa ser lembrado. Mesmo quando retirado o texto da folha da frente do jornal, vemos o que fica por trás, como se fossem resquícios de uma memória não recuperada. Não podemos ler direito, mas também não deixamos de enxergar. Como Agamben diz "O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível¹⁷."

Para encerrar, percebemos que o livro de artista aparece de formas completamente diversas nos trabalhos abordados. Se Edith busca tensão e delicadeza, Leila apoia-se na questão da memória, dos resquícios da leitura, na reconstrução da poesia. Temos também que destacar a presença do códice nos trabalhos de Leila, enquanto em Edith o códice, de alguma maneira, está desconstruído, apesar de podermos identificá-lo no espaço. Há ainda o fetiche do papel, de trabalhar, modificando, com inter-

14 SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

15 FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

16 COSTA, Luiz Cláudio. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

17 AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

venções, acréscimos, no caso de Leila. A melancolia é uma temática comum aos seus trabalhos, aparecendo de forma indireta (no caso das citações literárias, por exemplo), ou diretamente, como é o caso do trabalho 'Todos os nomes da melancolia', em que a artista reproduz a pose do melancólico da gravura de Dürer, seja na apreensão das imagens do jornal, seja através do carimbo. São maneiras diferenciadas de escrever o mundo, que buscam sempre uma suposta exatidão inalcançável.