



Lucenne Cruz. *Alguns*, 2009, cartas re-escritas (e enviadas) em gaze e papel-carbono. Fonte: arquivo pessoal.

## Que extravios de naturezas constituem um livro de artista?

Lucenne Cruz

A estrutura do artigo (um capítulo da dissertação defendida no mestrado) é erguida pelas noções de escrita, corpo e plasticidade, que constituem o objeto de estudo e reflexão: livro de artista. Compreende exercícios que especulam – em transversais – obras de artistas que veiculam sua produção àqueles conceitos e às linhas de força que configuram o trabalho com o livro em suas diversas naturezas na arte contemporânea. O livro coloca em linguagem uma teoria de artista. Escrita, livro de artista, teoria e arte contemporânea.

Destino a este artigo uma *pensata* suspensa acerca do que é (e é ainda em construção) um livro de artista e, que outros suportes, incluindo o corpo humano e o corpo como um texto, acolhem o alimento da escrita? nas obras está o solo conceitual, o estrado ou o objeto sobre o qual o corpo da escrita se espalhará. O livro é uma forma de pronunciar o mundo. E tecer. E quando esse objeto não é mais costurado com linhas em montinhos de cadernos e no lugar da língua há outra linguagem e em seu corpo operam marcas e esses traços são paisagens plásticas? ou mesmo sem qualquer vestígio externo desse objeto absoluto que manuseamos com prazer nas livrarias da cidade, respiramos seus aromas, acariciamos o relevo de suas superfícies, ainda que quase nada lembre sua estrutura primeira, ainda assim podemos chamar de livro um livro de artista. E é por meio das reflexões estruturais do próprio livro que o artista brinca com as convenções e expande o sentido da leitura para além do fosso da imagem escrita.

Trato os livros como corpos textuais. O que vem a ser um corpo? Não somente o encaixe de ossos e de carnes, mas também uma porção ilimitada de matéria ou de coisas; a parte principal de um livro: o corpo do texto e o coração da escrita; o núcleo central de certos objetos, o corpo da nave espacial copulou a estação em órbita, por exemplo; o registro de objetos no céu: as estrelas, os planetas, os cometas são corpos celestes; o corpo de Deus, o pão da eucaristia; o indivíduo, a separação de corpos; uma corporação; o corpo da infantaria: os soldados pertencentes a uma arma; o corpo de baile; os corpos cavernosos; um corpo estranho, uma farpa. Talvez uma cidade possa ser reconhecida como um corpo por pertencer a esse arquivo material e imaterial de fatos e objetos e ainda por estar sob a forma de livro. De um livro de cabeceira a ser lido do lado de fora da casa. As ruas que passam por becos, monumentos, cemitérios, arranha-céus, teatros, as ruas escrevem traços transversais sobre escombros e galerias subterrâneas.

As origens do livro encontram-se nas tabuinhas de argila da Antiguidade antes mesmo do papiro, das fibras vegetais e dos tecidos. No barro cozido – os primeiros livros – eram inscritos fatos, códigos, ideias, heranças e usos. A natureza do livro sempre foi a de um objeto móvel, a de uma superfície que acolhe a língua, os signos plásticos, o lugar das migrações, o bem que se transporta para certas culturas iconoclastas. Um pequeno livro<sup>1</sup> curvo torneado em um mastro de madeira como se fosse uma fita de seda enrolada em um carretel esteve aqui no CCBB<sup>2</sup> na sala destinada ao mundo – o seu escuro<sup>3</sup> e seu bem pouco, seu secreto, seu religioso – judaico dentro da exposição Lusa – a matriz portuguesa. O Livro. O cavalete que carrega as visões de mundo, os conteúdos da vida. A reunião de folhas ou de tecidos ou de coisas, cosidas, enfeixadas ou montadas podem ser lidas como um livro (manuseável, com forma entendida e interpretada em função de valores plásticos) e como cânon cultural (conteúdo entendido e interpretado em função de valores semânticos). As duas maneiras podem amalgamar-se como um conjunto orgânico – texto e arte – ou apenas como um conjunto textual em que a mensagem escrita vem em primeiro lugar: um livro de matemática, a exemplo. O propósito de meu trabalho imbrica com a forma anterior: o fabrico de objetos textuais instaurando outras concepções de corporeidades e grafias, outro lugar da escrita e da inscrição do corpo (estrutura móvel reescrita a cada leitura). E o que vem a ser um livro de artista? Um projeto que excede a forma dando à narrativa o aporte de uma ação plástica e autoral. E, mais, um objeto que “nos afeta como um desastre”<sup>4</sup> e nele pensei por um bom tempo: *Balada*, de Nuno Ramos.

O fabrico de diminutas utopias: um hábito contemporâneo.

Da ínfima parte à mais alta, a construção dos livros que trabalho remonta à questão do escasso, a miúdo, do que deixamos para trás, o pouco que fica, do que se tem à mão sem sair do *duomo*, do precário, do quase nada que se avizinha à tese do vazio, do silêncio. Resíduos. Desde muito cedo, aprendi o valor da despensa: eduquei-me a tirar de apenas duas cebolas um aristocrático creme para as noites de inverno. Albert Camus declarou, ao receber o prêmio da Academia Real da Suécia,<sup>5</sup> que, quando moleque, possuía um único par de sapatos e, com o intuito de gastar menos sola, procurava poupar os pés nos campos empoeirados, jogando como goleiro. Bancos. Também de um número limitado de notas musicais e letras dos alfabetos geram-se infinitas combinações, traços, sentidos.

O Livro, para Da Vinci era a utopia cartesiana de relacionar, em seus mais de 50 cadernos manuscritos, a arte à ciência, a técnica à teoria artística. De todo modo, a tapeçaria de imagens – desenhos entremeados de escrituras – é um índice que mede a unidade de seus estudos sobre as questões internas do conhecimento, isto é, o cortejo das inquietudes que levou Leonardo a especular sobre assuntos tão múltiplos como o voo das aves, a anatomia dos corpos, o teorema da pintura. Registros ou livros de artista? Os dois, talvez. Também as coleções encadernadas de *Os Caprichos*, de 1799, com águas-fortes e águas-tintas satíricas do pintor aragonês Francisco de Goya são exemplo de uma mudança de enfrentamento dos artistas rumo ao trabalho com o livro e sua circulação: uns 300 exemplares foram retirados

1 Um exemplar muito antigo da Torá ou Torah, o livro da lei mosaica dos hebreus, chamado também de Lei de Moisés (Torah Moshê).

2 Centro Cultural do Banco do Brasil, RJ, de out. de 2007 a jan. de 2008.

3 Expressão colhida em e.mail trocado com Roberto Corrêa dos Santos quando falávamos da maneira como a obra de arte recebeu a luz.

4 Franz Kafka, carta a Oscar Pollak, 1904. Kafka discorre como um livro deve nos trespassar e nos magoar profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos.

5 Em 1957, após ganhar o Nobel de Literatura.

6 “No fundo, não há senão Matisse.” Essa frase de Picasso demonstra a reverência plástica do artista à grandeza de um seu contemporâneo – mais do que isso: um amigo inseparável.

7 É publicada em 1931, 100 anos após a primeira edição, *Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac, uma edição de luxo, com 13 águas-fortes e 67 gravuras sobre madeira de Picasso. E, em 1947, uma água-forte para a nova edição de *Cinco Sonetos*, de Petrarca (1304-1374). No ano seguinte, 41 obras gráficas para uma edição manuscrita espanhola de *Vinte Poemas*, do poeta Luís de Góngora y Argote (1561-1627).

8 A primeira intervenção plástica – cinco gravuras para o prefácio – de Picasso em um livro editado foi em 1916, para o escritor Hugo Ball, fundador junto de Hans Arp e Tristan Tzara do movimento dada, no cabaré Voltaire.

9 Uma jovem de Kyoto dos anos 70/80, que vai para Hong Kong e lá se torna modelo, mas sem abandonar a paixão pela escrita em seu corpo, despertada por seu pai (um escritor) que pinta um poema em seu rosto, a cada ano, no dia de seu aniversário e pela tia que lê para ela um clássico da literatura japonesa – *O Livro de Cabeceira*, o diário de uma cortesã: Sey Shonagon. Um livro feito há mil anos, o livro que enumera as coisas esplêndidas da vida.

10 Entre 1913 e 1950, o casal Ansberg colecionou os trabalhos de artistas como Marcel Duchamp, Charles Sheeler, Walter Pach e outros.

11 As diferenças entre reprodução e obra de arte original são temas que iriam logo se tornar de primordial interesse para Duchamp. Nos cinco anos seguintes, ele iria sistematicamente começar a reproduzir suas obras as mais importantes. Ele visava no início apresentá-las na forma de um álbum, mas o projeto iria tomar proporções mais ambiciosas e adotar o nome de *Boîte em valise*, verdadeiro museu portátil.

das chapas de cobre e colocados à venda numa casa de licores em Madri por dois dias apenas e recolhidos, por temor de denúncias à Inquisição, quando tinha vendido 27 cópias. Amigos foram presenteados com alguns mais e muitos foram ofertados para a Real Calcografia da Espanha em troca de uma pensão para seu filho. O artista que se tornou em vida a síntese de todo um século, Pablo Picasso,<sup>6</sup> compôs, junto a pares amigos seus, diversos livros entretecendo literatura com obras gráficas: lavrou o metal e a pedra antes de imprimir centenas de águas-fortes, águas-tintas e litografias diretamente para as obras escritas em seu tempo e para algumas obras clássicas reeditadas<sup>7</sup> em sua época. As gravuras de Picasso acompanham poemas de livros<sup>8</sup> de Max Jacob, Apollinaire, André Breton, Paul Eluard, Paul Valéry, Tristan Tzara, Pablo Neruda, Antonin Artaud e Jean Cocteau.

O meio estético que Alselm Kiefer escolheu para falar de livros é a instalação de uma biblioteca inundada de placas de ferro que viraram noite seguida de noite recebendo todo o fardo histórico – a memória universal pós-guerra – da ação do tempo. A ferrugem, um ferro sobre um campo à tarde, bate o sol e a pintura havia agora se tornado um objeto tal qual qualquer coisa tridimensional sem destruir o aspecto plástico dos livros amontoados nas estantes em solene melancolia.

(A alegoria – o corpo é texto | o livro é carne – resume toda a estética do filme de Peter Greenaway, *The Pillow Book*, além de encapsular outros temas: reprodução, transmissão e redenção. Nagiko<sup>9</sup> descobre que o editor exumou o corpo do seu amante, profanou seus despojos, reduziu-o à pura superfície, sem o forro das carnes, fez, da pele escrita, o seu livro. Um livro pode nascer dentro de outro livro? Qual a força de um editor? A quem pertence o mercado de livros? E aquele que lê também escreve? O último, o Livro dos Mortos, é a senha para que a amada tenha de volta o objeto-poema, um delicado relicário; guarde-o sob um bonsai florido e comece a escrever, agora sim, o seu *Livro de Cabeceira*. A seção das coisas esplêndidas da vida: os azuis-escuros, todos os papéis azuis, uma chuva morna, andando bem devagar de quimono, águas tranquilas e águas agitadas, escrivantina...)

#### **Boîte Vert, Marcel Duchamp, 1934**

Nos começos de fevereiro de 1934, Duchamp escreve uma carta aos Ansberg<sup>10</sup> evocando seu projeto de publicar uma edição em fac-símile<sup>11</sup> de suas notas para o *Grande Vidro*.

Eu venho a colocar no ponto a edição de notas, documentos, referindo ao meu vidro *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* – Eu gostaria de reunir todas as minhas notas escritas em 1912, 13, 14 e 15 sobre esse tema e fazê-las reproduzidas em fac-símile (pela fototipia que dá imediatamente a impressão do original sobretudo pelas notas manuscritas). Eu gostaria também de reproduzir os principais quadros e desenhos que serviram à composição da *Mariée*...

Vocês gostariam então de ter a extrema presteza de fazer uma boa foto da *Broyeuse de chocolat* (1914; aquele que tem fios presos) e me enviá-la imediatamente; eu gostaria de ter 2 provas, uma mais escurecida e uma mais clara para escolher (dimensão das fotos 9 a 10 polegadas x 10 a 11 polegadas aproximadamente; provas sobre papel brilhante). Penso em lançar a edição em 500 exemplares ordinários (100 francos o exemplar). Minha intenção é de reunir todas essas fotos e papéis cortados na sua forma original numa caixa em papelão (aproximadamente 14 polegadas x 10 polegadas) com o título sobre a caixa. Teria um pouco mais de 135 notas e uma dezena de fotos.

Como a edição em fototipia custa muito caro, pensei em pedir a dez amigos verdadeiros se eles consentiriam em pagar \$50 por uma edição de luxo dessa edição. Naturalmente, essa tiragem de luxo seria tão bonita quanto possível como espero de uma foto colorida, papel especial, caixa luxuosa etc. e seria limitada a 20 exemplares (dos quais 10 fora de comércio).

De modo que eu começo por você, meu querido Walter, e lhe peço se você gostaria de me ajudar com esses \$50 para realizar essa edição. Se você me responder sim tão logo seja possível, eu poderia começar. A foto da *Broyeuse* não é tão importante quanto o seu "sim"; e o dinheiro, ele também, pode esperar até a publicação em julho próximo. Aqui está o meu "hobby" por enquanto.<sup>12</sup>

12 Tradução de Ana Luiza Cruz Vizaco. Carta de Duchamp a Lou(ise) e Walter, datada de 20 de fevereiro de 1934, Paris, 11, Rua Larrey (arquivos Arensberg, PMA). In Naumann, 1999, p.111.

Feita de papelão, a *Caixa* foi recoberta de veludo verde, o que valeu ao objeto finalizado ser chamado de *Boîte vert*. O título é traçado sobre a capa, com estêncil, numa bolha branca: LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÈME. Para cada uma, Duchamp reproduziu 93 notas manuscritas e desenhos e, para cada cópia das de luxo, um desenho e uma nota original. Uma a uma, as notas escolhidas para a *Caixa* foram fotografadas em separado e reproduzidas em fototipia, vinda da impressão que produzia um fac-símile fiel ao original, mas que custava bastante caro. Ele acompanha cada etapa da impressão, prepara modelos que reproduzem os contornos de cada nota irregularmente uniformizada, segundo a forma original. Inútil dizer que foi um trabalho longo. Em vista de facilitar o processo de colocar cores, Duchamp preparou estampilhas e coloriu cada prova à mão:

Eu então fiz litografar todos esses pensamentos com a mesma tinta que os originais. Para encontrar papéis de qualidade absolutamente idêntica, eu tive que vasculhar os recantos de Paris, os mais improváveis. Além disso, foi preciso em seguida aparar 300 exemplares de cada lito, com a ajuda dos moldes de zinco que eu esculpi sobre a delineação dos papéis originais. Era um trabalho importante e eu tive que contratar a minha guarda.

Marcel Duchamp. *Boîte Vert*, setembro de 1934. Esta imagem é da edição de luxo dedicada a Maria Martins incluindo um exemplar de *The Blind Man* e um desenho preparatório para o *Grand Verre*. San Francisco, Museum of Modern Art. Fonte: fotografia de Fhyllis C. Wattes.



13 Logo após sua publicação, Duchamp enviou uma das primeiras cópias de luxo à Katherine Dreier, que possuía o *Grand Verre*. Ao que ela respondeu: "Meu querido, sua surpreendente caixa chegou!!!! É uma das mais perfeitas expressões do dadaísmo que eu jamais encontrei. Eu estou terrivelmente me entretendo comigo mesma – o quanto eu fiquei atormentada ao ver esses pedaços de papel rasgados – e naturalmente o vidro ESTAVA estilhaçado! Pareceu-me no início que eu não poderia suportar todos esses pedaços de papel rasgados – depois eu me dei conta do fato de quanto o dada tem razão em nos impelir a nos afastar da rotina e enfrentar a situação – o que é mais importante –, a questão da forma. Com o tempo, eu tenho certeza que eu terei prazer como eu fiz com os Miró, já que me lembro o quanto eles me inquietaram no início".

Antes de concluir a obra, Duchamp publica um formulário de subscrição descrevendo o trabalho e indicando que havia duas edições, uma de 300 cópias autografadas e enumeradas para o grande público, a outra com 20 cópias de luxo.<sup>13</sup> O formulário de subscrição continha também um fac-símile de sua nota sobre *Broyeuse de chocolat*; uma prova destinada a demonstrar as capacidades do procedimento de impressão por fototipia, com uma reprodução fiel da escritura manuscrita em preto sobre papel milímetro (o mesmo que fora usado na nota original), sublinhado a lápis azul e marcas em vermelho. Para finalizar, o formulário indica que os pedidos deveriam ser endereçados a Rose Sélavy, 18, rue de la Paix (o endereço do banco de Duchamp). Outra deliciosa anedota de artista.

Assim que as caixas estavam prontas para os dois tipos de edição, Duchamp deposita as notas em fototipia em cada caixa sem observar uma ordem: se quiséssemos ler as notas e amarrá-las de novo no *Grand Verre*, toda tentativa de organização era empenho e responsabilidade pessoal de quem está atrás de pistas. Duchamp obteve assim o resultado que procurava: as notas são claramente compreendidas como parte integrante do *Grand Verre*, um tipo de guia posto à disposição para evoluir através do labirinto de sua narração, no entanto, a ausência voluntária de organização do artista nos impede de 'ler' – e se – o assunto de maneira lógica do início ao fim. Nós somos dessa forma contrariados em nossos esforços em medir a obra e extrair-lhe sentido como um todo coerente. Palavreados. Cada caixa foi assinada pelo artista no interior das costas da caixa, mas com o tempo

a maior parte dessas assinaturas foi absorvida pela camurça verde que cobria a caixa e desapareceu, fenômeno tão apropriado – embora involuntário(?) – para um artista cuja obra parecia cada vez mais efêmera. Assim, ele havia de renovar a arte ao mesmo que tempo que lhe conservava a gênese – e não apenas à maneira do museu – e a vida da história da arte.

E o que nos dará essa mistura a compensar em sua leitura atenta e na (im)possível decifração?

Resposta de Duchamp, na mesma carta: “Literalmente falando, a busca do conceito ao produto final, com relação ao tema desse retardo em vidro”. Mas mais do que isso, o volume sugere a existência de um conjunto mecânico e físico de símbolos para que o artista moderno trabalhe sobre essas bases; do mesmo modo como o artista gótico tinha um repertório religioso a partir do qual realizar janelas e afrescos.

### ***Un Voyage en Mer du Nord, Marcel Broodthaers, 1973***

Habitar, ter por hábito demorar nas coisas, refazer o que foi desfeito, percorrer terras dentro de meu quarto, isso tudo me agrada. Permaneci horas a fio olhando o pequenino livro de Broodthaers que caiu em minhas mãos por obra do divino, o acaso de namoro firme com a intenção. Assentei-me naquelas poucas páginas pensando estar numa daquelas pequenas salas de cinema e um fio de luz empoeirada que vem do fundo atravessa o escasso ar e, em intermináveis segundos, ilumina o écran quadro a quadro com a mesma imagem viva apresentada sob o manto da coisa imaginária, da ficção. A ficção não é mentira, é dúvida que, por sinal, tem uma beleza própria. Atravessar a arrebatção, foi o que pensei essa manhã. Andar em viagem pelo Mar do Norte, um mar do Oceano Atlântico situado entre as costas da Noruega e da Dinamarca, pode parecer uma aventura e tanto se o que se tem como embarcação é uma pintura e uma fotografia.

Em 1973-74, Marcel Broodthaers concebeu um vídeo<sup>14</sup> – que é um livro também – com o mesmo título e as mesmas imagens estáticas (cada uma durando aproximadamente 10’) que se desenrolam lentamente num fluxo de coração|parando cuja narrativa acontece na imagem incompleta ou na falta absoluta da palavra desencadeando, assim, a teoria da imagem que se aporta em sua convicção de que a incompletude é o *status* da imagem do campo da arte. E de como a ficção tornou-se um meio (não mais específico como na pintura moderna), mas um atalho para a experiência estética que está (também) na saturação do espaço através da imagem. Moldando sua viagem cinemática na forma de um livro, Broodthaers alterna intertítulos, começando com *Página 1* indo até a *Página 15*, abre a tela com a fotografia de um iate distante, solitário, visto quatro vezes como uma passagem lenta da página 1 para a página 4, e, ao virar a página seguinte, surge uma pintura do século dezanove de um pescador a vela, o qual após páginas sucessivas é mostrado em detalhes variados. A primeira delas, executando o salto radical da cena puramente marinha, com as suas escunas e grandes barcos, para um gigante *close* do entrelace da tela; rende-se à próxima *página* para uma visão tão próxima do duplo vagalhão da vela principal de tal forma que se leva a ter uma imagem de uma pintura

14 <http://www.youtube.com/watch?v=-uI9ccaLVA>

abstrata. Apenas virando, depois do anúncio da próxima página, a 6, para dar passagem a uma outra imagem tecida em intenso monocromo azul. Essa idéia de progresso poderia sugerir que a narrativa convocada pelo livro é uma evolução arte-histórica encaixando em páginas sucessivas a história de uma troca do modernismo do espaço profundo necessário à narrativa visual por uma superfície cada vez mais achatada que agora refere apenas seus próprios parâmetros: a realidade do mundo substituído pela realidade dos dados pictóricos. Mas, já na próxima folha, o pormenor monocromático de novo se retira para um plano aberto da escuna, e assim, em movimentos sucessivos descontínuos, Broodthaers deturpa o relato de uma progressão modernista na arte, nem tudo segue para o porto. Podem-se pular páginas de um livro ou ler de trás para frente, a ordem está desfeita.

Na edição em papel, a composição de *Un Voyage em Mer du Nord* se faz presente tal como na montagem em vídeo; as séries das imagens são janelas de um grande portal aberto à aventura, o ilimitado artifício de contar em idéias o que é andar no mar estando parado – em tempo e espaço – aproximar-se de um cais que não se vê. Há bastante água para empurrar.

As páginas ainda estão cerradas nas bordas, assim como vinham os livros antigamente, mas Broodthaers quer que renunciemos a usar aquele punhal de escritório e, nesse gesto, desarmar a razão que o levou a publicar a obra. Ventos redondos.

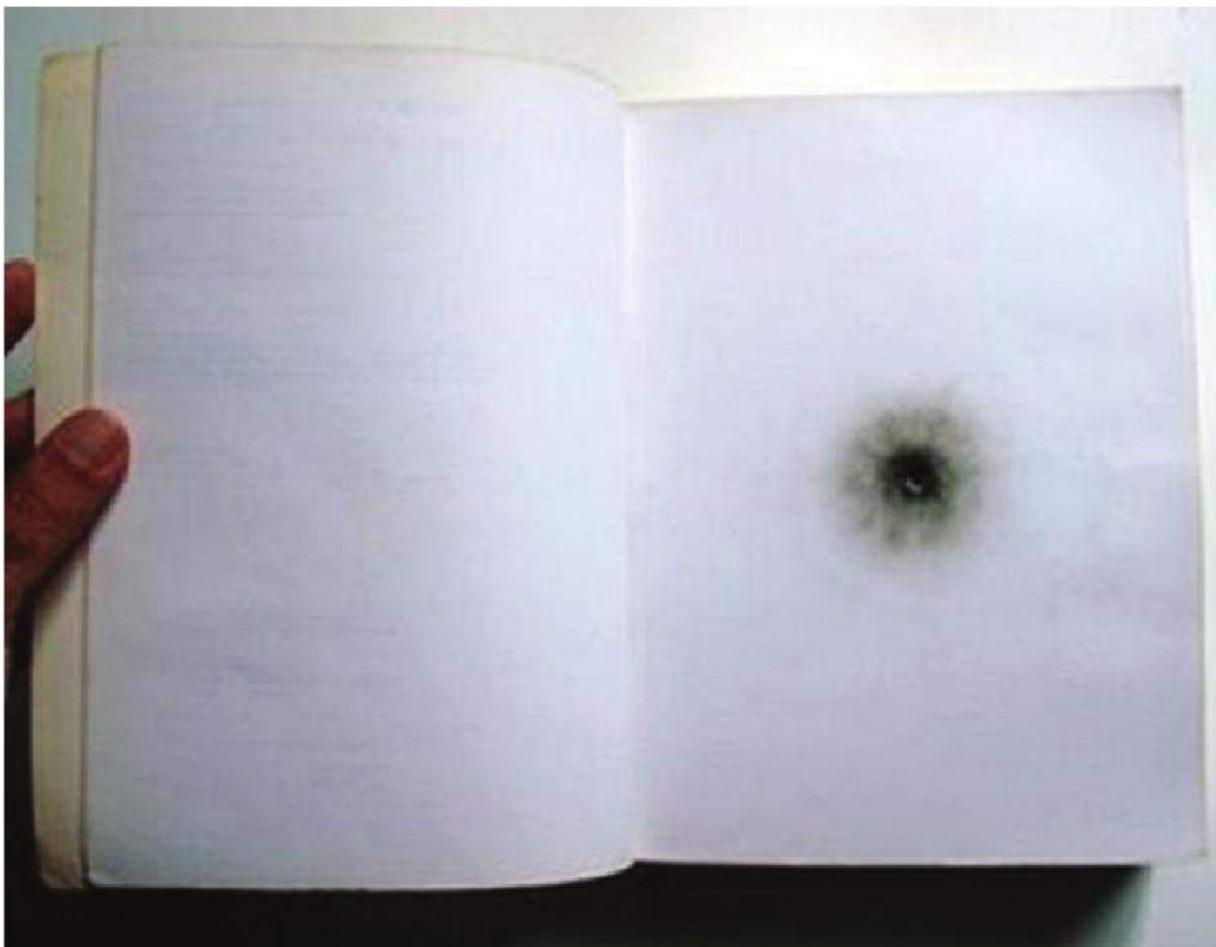
A obra de Marcel Broodthaers tece-se entrelaçando a grande carga de questões vindas das inúmeras teorias e convicções do seu tempo – *Zeitgeist* – com sua experiência única de poeta, para quem a vida e a arte não formam qualquer *continuum* pela mera razão de que são apenas e simplesmente a mesma coisa. No final dos anos 60 (1968) abriu em seu apartamento de Bruxelas a Secção XVII de seu Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, instalação e momento decisivo da reflexão em torno da ideia de museu e do questionamento do sentido e das formas de legitimação dos objetos artísticos, em particular de sua apresentação. Deita abaixo assim o museu como instituto ao apresentá-lo como vitrina de imagens do objeto real, da obra de arte, das palavras.

### **Balada, Nuno Ramos, 1995**

26 de novembro de 2008, na hora do sol a pino.

No acervo do Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro há um exemplar de *Balada*,<sup>15</sup> na sala das obras raras. A moça que nos acompanha calça as luvas brancas, estende um papel sobre a mesa e coloca o livro ao alcance dos olhos. Não posso tocar. Está aberto ao meio, todo branco nada escrito, escrito a bala. Dá um frio ver o projétil alojado bem no centro das páginas estilhaçadas pelo percurso do tiro à queima-roupa. É um livro pesado, pois além das quase mil páginas, contém chumbo em suas entranhas rasgadas pela trajetória certa do punho do artista e também a densidade de um poema conceitual aberto. Podemos folhear o livro? Ela, sim. Por favor, as primeiras páginas. Obrigada.

15 Livro editado em 1995 pela Editora 34, com 926 páginas. Tiragem limitada, numerada e assinada pelo artista.



Ao ser aberto, enche-se de vento o fole que se forma com as folhas meio presas querendo tombar para a direita e não podendo, a folhagem refém de um acaso pensado que registra aquilo que corroeu a pouco e pouco as camadas de pele, aos bocados foi-se vestindo de desenhos, de cicatrizes abertas pela algazarra da arma de fogo. A bibliotecária mostra a folha de guarda em branco como todo livro em branco e na próxima um quadrado com doze números, um enigma? Não se sabe. Mais algumas folhas e o local exato, na página 7, da perfuração a bala, uma circunferência perfeita reconstitui ao pé da letra o calibre e o estampido seco do que aconteceu em silêncio. Circundando essa abertura, uma leve poeira de pólvora. Dali para a frente, os rasgos crescem para os lados cegamente até estancarem na página 396 ao receber a cápsula vazia, o que restou da ação plástica que gerou a obra. No caminho, alguns metais ficaram para trás e se amalgamaram ao papel como seiva que gruda nas cascas das árvores, prensaram muitas folhas que não podem mais se abrir. A fim de existir, *Balada* é o gesto escrito.

Nuno Ramos. *Balada*, 1995. Fonte: Disponível no blog de Fábio Morais, em <http://morais-fabio.blogspot.com/2009/01/balada-nuno-ramos-1995.html>, acesso em 7.3.2009.

### Referências bibliográficas

- ARASSE, Daniel. *Anselm Kiefer. München*: Schirmer/Mosel, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Parrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BROODTHAERS, Marcel. *Un voyage en Mer du Nord*. 1st Belgian Edition. 1/1000. Hossman Bruxelles in association with Petersburg Press, London, novembre 1973.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.
- GREENAWAY, Peter. *The Pillow Book*. Inglaterra: Cinema, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames&Hudson, 1999.
- NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp L'art a l'ere de la reproduction mecanisee*. Paris: Hazan, 1999.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.
- SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp*. In: *Arte Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Fundação Bienal, 1987.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Obra*. Rio de Janeiro: Elo, 2006.

**Lucenne Cruz** (Rio de Janeiro, Brasil) é graduada em artes (2005), com habilitação em história da arte, pelo Instituto de Artes da UERJ, e mestre (2009) em artes, pelo mesmo Instituto, com a dissertação *transversais contemporâneas em livros de artista*. Sua pesquisa em arte está voltada para a escrita e para sua transposição em outros suportes plásticos – a palavra dentro do espaço aberto a inscrições, a extravios da própria escrita, a sua natureza. / [lucennemaria@gmail.com](mailto:lucennemaria@gmail.com)