

**Aline Dias<sup>1</sup>**

# **QUANDO EU LEIO, RESPIRO**

WHEN I READ, I BREATHE

CUANDO LEO, RESPIRO

## Resumo

Este artigo apresenta a produção da artista Roni Horn com foco nos percursos e contágios entre arte contemporânea e práticas de leitura e escrita. Evitando uma abordagem hierárquica ou categorizante, são tratados os seguintes aspectos: textos como margens e/ou travessias em seus trabalhos; títulos e notas de rodapé que constituem o trabalho artístico em indissociável conexão com imagens fotográficas (*You are the weather, Still water e Another water*); e trabalhos que dão corpo escultórico e/ou gráfico a sua leitura das obras de Simone Weill, Franz Kafka, Clarice Lispector e Emily Dickinson. A partir da relação entre desenho e respiração defendida pela artista, enquanto prática vital, corporal, continuada e ancorada no presente, propõe-se estender esta dimensão à escrita-leitura de Horn.

**Palavras-chave:** Roni Horn. arte contemporânea. práticas de leitura e escrita. respiração.

## Abstract

This article presents the production of the artist Roni Horn, focusing on the routes and contagions between contemporary art and practices of reading and writing. Avoiding a hierarchical or categorizing approach, the following subjects are treated: texts as margins and / or crossings in her work; titles and footnotes that constitute artistic work inseparably connected with photographic images (*You are the weather, Still Water and Another water*); and works that give sculptural and / or graphic body to her reading of the oeuvres of Simone Weill, Franz Kafka, Clarice Lispector and Emily Dickinson. Based on the relationship between drawing and breathing, defended by the artist, as a vital, corporal, continuous and anchored in the present practice, it is proposed to extend this conception to Horn's writing-reading.

**Key-words:** Roni Horn. contemporary art. reading and writing practices. breathing.

## Resumen

Este artículo presenta la producción de la artista Roni Horn con un enfoque en las rutas y contagios entre arte contemporáneo y prácticas de lectura y escritura. Evitando un enfoque jerárquico o categorizador, se abordan los siguientes aspectos: textos como márgenes y / o cruzamientos en su trabajo; títulos y notas a pie de página que constituyen una obra artística en conexión inseparable con las imágenes fotográficas (*You are the weather, Still Water and Another water*); y trabajos que dan cuerpo escultórico y / o gráfico a su lectura de las obras de Simone Weill, Franz Kafka, Clarice Lispector y Emily Dickinson. A partir de la relación entre el dibujo y la respiración, defendida por la artista, como práctica vital, corporal, continuada y anclada en el presente, se propone extender esta concepción a la escritura-lectura de Horn.

**Palabras llave:** Roni Horn. arte contemporáneo. prácticas de lectura y escritura. respiración.

---

<sup>1</sup>Artista e pesquisadora. Doutora em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra. Mestre em Poéticas Visuais UFRGS. Bacharel em Artes Plásticas UDESC. Professora Adjunta no Departamento de Artes Visuais UFES. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0273232480307407>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0087-4934>. Email: [aline.m.dias@ufes.br](mailto:aline.m.dias@ufes.br).

*quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz.*<sup>2</sup>

O interesse que a epígrafe deste artigo, nas palavras de Clarice Lispector em *Água viva*, indica por aquilo que *tortuosamente ainda se faz*, no inacabamento de um processo que se não faz em linha reta nem facilmente, ressoa no título da exposição realizada em 2019 pela artista estadunidense Roni Horn: *When I Breathe, I Draw*, no Menil Drawing Institute. Ressoa também nas intensas afinidades entre a artista e a escritora, notadamente mediante os percursos e contágios entre experiência artística e práticas de leitura e escrita.

Utilizando um complexo processo de cortes e remontagens, os desenhos contrapõem as intrincadas notas, fragmentos textuais, íntimos *como um murmúrio*, à grande escala de papel a explorar. Se, de longe, os desenhos expõem os contornos e a intensidade dos pigmentos, de perto, apresentam uma infinidade de detalhes tênues: bordas de papel cortado, espaços ínfimos entre as superfícies remontadas, marcas de grafite, palavras que conectam os fragmentos, operações de repetição e duplicação.

A interpelação para que o espectador se aproxime mais (e mais, e mais) com a profusão de diminutas marcas gráficas, pontua a insuficiência do olhar e a demanda de atenção, traíndo a impressão prévia, à distância, da possibilidade de apreender instantânea e rapidamente aquilo que parecia inteiramente visível. Seguindo o pensamento de Georges Didi-Huberman (1985), podemos afirmar que os desenhos operam um *dilaceramento* entre a visão de longe e o olhar aproximado; entre a visão global e a compreensão fragmentária, convocando movimentos de alternância entre cada momento-posição.

Em resenha sobre a exposição, Laura August (2019) escreve que os desenhos *respiram* e que os textos, vistos de perto, não explicam o trabalho, mas se encontram, misturam, ofuscam, borbulham, riem, imitam uns aos outros, criando uma sensação de ruído (com seus muitos humores). A associação entre desenhar-respirar reivindicada no título da exposição frisa o lugar do desenho na prática da artista que, como respirar, é atividade vital e diária (HORN, 2009). O processo do desenho, com suas indefiníveis modulações e imprevisíveis mutações, é inacabado como constata o personagem de Beckett (2004): nunca nada será dado a terminar, *a não ser o ato de respirar*.

Se a artista conecta respirar e desenhar, sinalizando a dimensão corporal de uma experiência presente, contínua e insubstituível, podemos desdobrar esta relação incluindo ler-escrever nesta conexão. Julia de Carvalho Hansen afirma: “pra escrever à mão preciso escutar minha respiração, produzi-la no papel com o ritmo das palavras. A mão obriga o pensamento a ir mais devagar pra aquietar-se na respiração. À mão é a respiração quem escreve” (Hansen, sd). A escritora prossegue sua sensível observação dos gestos e suportes da escrita, associando a máquina de escrever a “uma luta de boxe”, no ritmo que corpo e ruído ajustam, assim como os recursos do computador de apagar, realocar e fazer colagens, a um “funil de todos os textos”, vis-

---

<sup>2</sup> Lispector, 1998, p.12. Considerando que todas as epígrafes provém de *Água viva* de Clarice Lispector, e que as citações operam como subtítulos, pausas e condensação das reflexões, atravessando como água o artigo, opta-se pela referência em itálico e em nota de rodapé para manter a fluidez da leitura.

to que outros registros a ele convergem.

Quando leio, respiro; quando respiro, escrevo, ou seja, tomando para estas práticas a fluidez e a porosidade que constitui a partilha essencial das trocas de ar entre plantas e atmosfera e nossos corpos. A escrita respira, apesar da asfixia, literal e simbólica, como Achille Mbembe (2020) aponta a impossibilidade de respirar que marca a pandemia, a inconsequente poluição do ar e, nomeadamente, o assassinato brutal George Floyd em 2020 por policiais brancos, destacando a urgência em exterminar o racismo estrutural que retira o fôlego de pessoas negras.

*como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito.*<sup>3</sup>

Roni Horn escreve, incorporando a palavra em suas obras e em seus procedimentos, mobilizando textos que desenham margens em seus trabalhos; conectando texto e imagem fotográfica; dando corpo escultórico ou gráfico à leitura e escrita. Numa aproximação com Georges Perec (1999), este artigo percorre diferentes práticas de leitura e escrita na produção artística de Roni Horn. Diferente do movimento expansivo de *Espécies de espaços* (da página à cama, quarto, apartamento, prédio, rua, bairro, cidade, mundo), o mergulho inventariante deste texto é mais horizontal, embora igualmente argumente que os espaços, em suas escalas ínfimas ou de maior amplitude, escapam e, por isso, demandam uma persistente aproximação. Considerando a extensa produção da artista, o caráter ensaístico deste texto, que busca preservar o aspecto fragmentário e a incompletude constituinte da escrita e do sujeito que a assume (Larrosa, 1976), e tomando Perec como álibi (ou cúmplice), empreendo, *tortuosamente*, a tarefa de refletir sobre algumas das modulações da escrita de Roni Horn<sup>4</sup>.

Uma lista das diferentes formas de escrita poderia incluir: entrevistas, depoimentos, relatos de viagens, textos sobre outros artistas, obituários, projetos, intervenções gráficas em revistas, memoriais, livros, catálogos, muitas publicações de artista, títulos, legendas, notas de rodapé, poemas-esculturas, narrativas desenhadas, textos apropriados, frases espiraladas de material emborrachado no chão... Tão logo a lista se põe a crescer, o fantasma classificatório me intimida, porque menos as tipologias dos escritos da artista, interessa o que o feminino plural de diferentes operações conceituais-processuais de escritas potencializam.

o que te escrevo não tem começo. É uma continuação.<sup>5</sup>

Desinteressada de respostas *per se* – visto que criam clausura – Horn (1995) enaltece o caráter processual e poroso do seu trabalho, sem hierarquizar materiais e

---

3 Lispector, 1998, p.25.

4 O texto tem como ponto de partida uma primeira versão, inédita e reduzida, desenvolvida em 2008 na disciplina *Espécies de escritos*, ministrada por Elida Tessler (PPGAV-UFRGS). Este primeiro ensaio é retomado e ampliado em 2020-21, atravessado por outras experiências com as obras de Horn, cuja produção ocupa um espaço expressivo em minhas reflexões e processos artísticos (Dias, 2013; 2017) e impulsionada pela disciplina *Escritas e publicações de artistas por mim ministrada* em 2020-21 (DAV-UFES). Agradeço a Elke Coelho pelas palavras generosas que me estimularam a publicá-lo.

5 *Ibidem*, p.44.

linguagens. Como *mônadas* (NERI, 2003), as obras são unidades independentes com um desenvolvimento conceitual comum, envolvendo relações, traduções ou migrações. A totalidade fragmentária (ou *completude aberta*), mencionada por Horn sobre a obra de Emily Dickinson, pode ser atribuída a artista, no acurado exame de coisas e eventos, mapeando suas conexões – sem fixar ou definir uma essência, mas interessada na experiência singular, flexibilidade identitária e dialética entre *view/viewer*.

*mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso.*<sup>6</sup>

Roni Horn escreve. Escreve nas salas de exposição e em livros de artistas sobretudo, mas também em revistas, catálogos especializados e jornais diários. Em *An Uncountable Infinity (for Felix Gonzáles-Torres)*, dedica-se a pensar-escrever com o artista Felix Gonzáles-Torres, por ocasião do memorial de sua morte em 1995. Horn escreve uma longa lista dos brinquedos que Felix possuía, atravessada por depoimentos sobre sua obra (“às vezes seus doces estão empoeirados, e eu não pego nenhum”), sua relação com o artista (“seu conhecimento de frutas estrangeiras – papaya, por exemplo – me encanta”) e seu próprio processo (“dúvidas são minha esperança”) (HORN, p. 2003, p.122<sup>7</sup>).

Diferenciando-se da escrita historiográfica, crítica ou teórica, a escrita da artista, permeada por observações ‘menores’, revela com generosidade modos de narrar o estado de ser afetado – lugar e voz preciosa ao espectador. Na modesta escala de uma primeira pessoa que escuta e observa, o sentido das experiências artísticas se amplifica. “Sua vida é uma forma rara de transparência, através do qual eu tenho observado o mundo se tornar mais presente e através do qual também eu tenho me tornado mais presente para mim mesma” (HORN, 2003, p. 123). Por sua vez, Gonzáles-Torres comenta que depois de entrar em contato com Gold Field, de Roni Horn, todo pôr do sol se tornou *Gold Field*. Para ele, Horn nomeou o que sempre esteve aí e com isso, passa a ver através de seu olhar (GONZÁLES-TORRES Apud NERI, 2003, p.35).



Fig.1 Roni Horn, *Gold Mats, Paired (For Ross and Felix)*, 1995, detalhe da instalação. Arquivo da autora.

6 *Lispector*, 1998, p.25.

7 Todas as citações da artista são traduções da autora.

Prolongando esta escuta, Horn desenvolve *Gold Mats, Paired (For Ross and Felix)*, 1995, trabalho com duas folhas de ouro, sobrepostas, dedicado ao artista e seu companheiro. Na primeira versão, havia apenas uma folha de ouro. Duas folhas, envolvem uma relação, formam um par de folhas, que se encostam, se refletem. Há toque, espaçamentos, suores, uma série de ínfimas respirações entre elas. Nas remissões de escrever um sobre o trabalho do outro, uma fala-escuta-escrita respira, com trocas contínuas.

Sobre a série de longa duração, *To place*, Horn (2003) comenta que pensa na Islândia como um verbo, e não um substantivo e por isso, utiliza o título no infinitivo. O sentido do verbo na linguagem explica a forma como a artista pensa a relação com o lugar: mediante ações e agenciamentos. Ativo e ativador geográfica, histórica, meteorológica e artisticamente, Horn explora os sentidos que *to place* possibilita: localizar, colocar, organizar, orientar, identificar, reconhecer.

Neste sentido, é possível abordar os textos de artistas fora de uma dimensão igualmente substantiva, evitando até-los ao passado, como etapa projetiva (escritos *para* a produção das obras) ou posteriores e dela decorrentes (escritos *sobre* as obras). Trabalhando com as obras, ativando fluxos e mútuas implicações, os escritos podem *embaçar* (como quando respiramos próximo de um vidro ou espelho) o processo de formulação, constituição e reflexão. Os textos imaginam, instauram e inscrevem material, conceitual, processual e discursivamente as obras, colaborando em suas versões e aparições.

A artista revela que *Piece for two rooms*, instalação que apresenta dois objetos aparentemente idênticos em duas salas distintas, surge, inicialmente:

quando estava lendo um livro e comecei a pensar sobre como seria pegar um episódio e repeti-lo 100 páginas depois. Originalmente pensei nisso na forma de uma publicação, mas depois se tornou a idéia da mesma coisa em dois lugares diferentes. Depois, duas coisas diferentes. (HORN, 2003, p.23).

Argumentando que seu pensamento se dá em termos de sintaxe (e não gramaticalmente), Horn explora ferramentas da estrutura da linguagem que tomam a forma visual no trabalho. Como leitora e durante a leitura, o trabalho maquina-se, enfatizando que o trabalho daquele que lê não se restringe à busca e apreensão de um sentido, mas envolve operação de cisão, desdobramento, proliferação.

Em Horn, os títulos ampliam o sentido descritivo, secundário ou elucidativo. A artista compreende o título como uma *entrada* para o trabalho, que não o explica nem se torna indispensável para a percepção da obra, mas media a experiência da artista e a do espectador. O uso de pronomes pessoais (*you*) e advérbios de localização (*here, there*) demarcam posições dependentes de quem enuncia.

*You are the weather* é constituído por cem fotografias, revelando uma variedade de locações e condições atmosféricas. Ambos os formatos, livro e instalação, exploram o ritmo e as sutis variações nas cores do fundo da imagem, nos enquadramentos e, sobretudo, as mudanças na expressão da mulher retratada – cuja repetição na captação das imagens (durante seis semanas de viagem pelas águas quentes islande-



sas) procura íntima e exaustivamente as variações circunstanciais que emergem no rosto fotografado.



Fig.2 e 3 Roni Horn, *You are the weather*, 1994, instalação e livro de artista. Arquivo da autora.

Questionada sobre a diferença entre a forma de exposição na galeria e o formato livro, a artista comenta que as imagens de uma mesma mulher olhando para o espectador, a partir de cem pontos diferentes no espaço, é profundamente diferente da experiência de folhear estas mesmas cem imagens em um livro, em que nunca mais do que duas imagens são visíveis simultaneamente. As diferenças são maiores do que aparenta a simples descrição do trabalho, pois, na instalação, as fotografias do rosto de Margrét Haraldsdóttir Blöndal ocupam as quatro paredes da sala de exposição, alinhadas no nível do olhar e distribuídas em 17 sequências fixas de imagens em uma ordem flexível (HORN, 1997). Diferentemente do livro, não há um começo, meio ou fim: o observador está cercado por todas as imagens.

Thierry de Duve (2003) desenvolve uma bela reflexão sobre a obra, sublinhando a importância do título na construção do sentido e da posição cambiante do espectador. Percebendo-se apaixonado, o autor reluta em definir se fora conquistado pela mulher na fotografia ou pela imagem. Ao abordar esta hesitação, indica a tortuosa relação da própria fotografia, na confusão de representação e referente. Quando o tema é uma pessoa, repetida cem vezes, diz o autor, a sugestão é ainda mais forte. Multiplicada, ele continua, talvez o efeito seja quantitativo, como afirma Matisse, para quem um quadrado de 1m é mais azul do que outro de 1cm. (DUVE, 2003, p.78)

O autor interroga a quem o pronome se refere – quem é o clima? – questionando o endereçamento do *you* na obra: Margrét é o tempo/clima? ou o artifício de registro do tempo/clima? Embora Margrét pareça a resposta mais imediata, visto que seu rosto é tão mutável como o clima, o título opera uma relação imprecisa entre as posições do observador e da imagem, da artista e da modelo.

Um rosto luminoso surge de novo e de novo das águas quentes da Islândia. Um rosto desconhecido se torna, página a página, fotografia a fotografia, uma multidão. Seu rosto é uma coleção de expressões falando do clima. Mas aqui, neste livro, com ela, você se torna o clima. (HORN, 1997, contracapa)

Este texto breve e não assinado na contracapa do livro insinua que o pronome se refere ao observador/leitor. Os designadores móveis, como são definidos os pronomes na linguística permitem justamente trocas de posição: *I/Eu* designando quem fala, *she/ela* ou *he/ele*, a quem se fala sobre e *you/tu/você* com quem se fala.

A segunda pessoa é a quem se dirige a fala e, por isso, muda conforme a mudança do interlocutor. Refletindo sobre a implicação do título no trabalho, Thierry de Duve formula a hipótese de que a obra se refere justamente à possibilidade de troca de posição na relação, instável e ambígua da mulher fotografada para o espectador através do pronome *you*.

Recusando situar a obra no gênero do retrato, que tradicionalmente ambiciona revelar uma expressão verdadeira do sujeito, de Duve afirma que Margrét emerge da água como uma figura *desheroicizada, sujeito das contingências, comemorando nada*. O autor refuta interpretar o trabalho como simples ou irônica desconstrução de um gênero estabelecido, argumentando que a modelo não assume inteiramente a posição de *I/eu*, próprio do retrato (expressão de um sujeito, 1ª pessoa) e, tampouco, de *she/ela*, da representação (referente externo, 3ª pessoa). A imagem se dirige ao espectador como alguém que é olhado: Margrét, para o autor, parece receptiva, reconhecendo a procura da artista por ela. Mas, pergunta de Duve, a identidade pode se apresentar na segunda pessoa?

Nestas trocas, o trabalho permite retomar a fluidez da respiração – vital, contínua – com que começamos o texto e funda-se no desejo – compromisso ancorado no presente – de uma relação. Há uma 2ª pessoa, para 1ª e 3ª pessoas variáveis, que se reposicionam a cada encontro: a artista que olha Margrét e produz cem imagens; Margrét, cem vezes fotografada, nas variações infinitas de um rosto e de suas apreensões em imagem, as cem imagens em um livro e/ou uma sala a interpelar o espectador. Sem dissociar experiência e linguagem, o pronome no título integra o trabalho e mobiliza estas relações. E a imagem, muitas vezes olhada na experiência temporal e espacial de livro e instalação, como Margrét, insiste em manter a distância intervalar de toda relação.

*o próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho?*<sup>8</sup>

“Um livro é realmente uma experiência sensual, se não sexual e eu os utilizo focando numa relação pessoal muito íntima de uma-para-um”. (HORN, 1995) Destacando o envolvimento individual, de forma privada, do sujeito com o livro, a artista sublinha que o livro possui um dentro e um fora, um interior (diferente das imagens, constituídas apenas de superfície); um antes e um depois e, nesta sequencialidade, uma narrativa implícita.

Questionada sobre seu interesse na produção de livros de artista, Horn lista cinco aspectos importantes: 1. O livro é uma forma única de endereçamento, destacando a intimidade da relação; 2. O leitor precisa ser ativo nessa relação, sendo insuficiente encontrar ou localizar um exemplar, mas demanda de um compromisso com a leitura – o que, em certo sentido, a faz pensar que o livro escolhe sua audiência; 3. O livro oferece uma analogia peculiar com viver uma experiência e com a experiência da paisagem pela relação sequencial, acumulativa e irreversível; 4. O livro não é um simples objeto, mas possui uma identidade particular e uma assimilação social, é portátil, produzido e distribuído em massa, o que facilita seu acesso; 5. A portabilidade

<sup>8</sup> Lispector, 1998, p.9.



de e distribuição do livro, permite sua ubiquidade e alcance, viabilizando seu trânsito para praticamente qualquer lugar do mundo. Portanto, embora o livro possa terminar onde é mais desejado, não há limites para a localização desse desejo. (HORN, 2003, p.104)

Não lembro quando vi o trabalho de Roni Horn pela primeira vez. Mas estou segura de que foi em um livro – o que ancora a opção por fotografias de livros como imagens deste artigo. Um livro na mesa da sala de aula, entre outros que as professoras me apresentavam. Eu dedicava todo o tempo possível em aula para ver com o máximo de atenção os trabalhos de Roni Horn através de imagens e textos impressos. Anos depois, de luvas, sobre as mesas da biblioteca de Serralves<sup>9</sup>, em demoradas e agendadas visitas, também procurava estender ao máximo a experiência presencial com os livros da série *To place*, cujos volumes reúnem desenhos, fotos e textos como uma enciclopédia, uma coleção *open ended*<sup>10</sup>.

Conectados à experiência na Islândia<sup>11</sup>, as publicações *To place* não se restringem a apresentação literal dos lugares, mas assumem a dimensão lacunar e subjetiva da narrativa dos percursos, sem a ilusão de capturar ou preservar uma suposta situação-imagem original. A necessidade de conservar a incompletude e não fechar lacunas está relacionada ao modelo de narração apontada por Walter Benjamin (1987), que renuncia a preocupação de explicar tudo, evitando que os acontecimentos sejam encerrados em uma única versão, mas resguardando uma amplitude do episódio narrado que não existe no texto informativo. Para o autor, a narração “não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p.205), de forma que a marca do narrador (e das circunstâncias da narração e de sua transmissão) se imprimem no relato.

O que Horn desenha em *to place*, para Lynne Cooke (2003), revela que a viagem é inseparável das condições de indagação e questionamento. Sua escrita espacial implica preservar traços do encontro, do seu local, do sujeito que o encontra e das alterações na discursividade que tal encontro opera, incluindo as falhas que integram as operações de memória, visto que “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Através de uma rede de alusões e coincidências Horn confere ao trabalho a dimensão de experiência sensível e discursiva, movendo-se pelo mundo e pela linguagem, sublinhando que a linguagem altera e funda mundos. Cooke (2003) aproxima a escrita insular de Horn à reivindicação de Perec de que a terra, ela mesma, é uma forma de escrita, refutando a ilusão de conquista, percurso imposto, corrida sem fim ou acumulação desesperante, mas como recuperação do sentido de uma geo-grafia de que somos também autores (PEREC, 1999, p.120)

9 A biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves possui uma expressiva coleção de livros de artistas, onde pesquisei as publicações de Roni Horn

10 Compõem a série *To place*, os seguintes livros de artista: *Bluff life* (I), 1990; *Folds* (II), 1991; *Lava* (III), 1992; *Pooling Waters* (IV), 1994; *Verne's Journey* (V), 1995; *Haraldsdóttir* (VI), 1996; *Artic Circles* (VII), 1998; *Becoming a landscape* (VIII), 2001; *Doubt box* (IX), 2006; *Haraldsdóttir Part Two* (X), 2011.

11 Vivendo em Nova York e Reykjavik, Horn tem visitado a Islândia, regularmente e por períodos prolongados desde a década de 70. O ambiente único da Islândia têm se feito presente em seus trabalhos, incluindo a série *To place* e outros ciclos fotográficos.

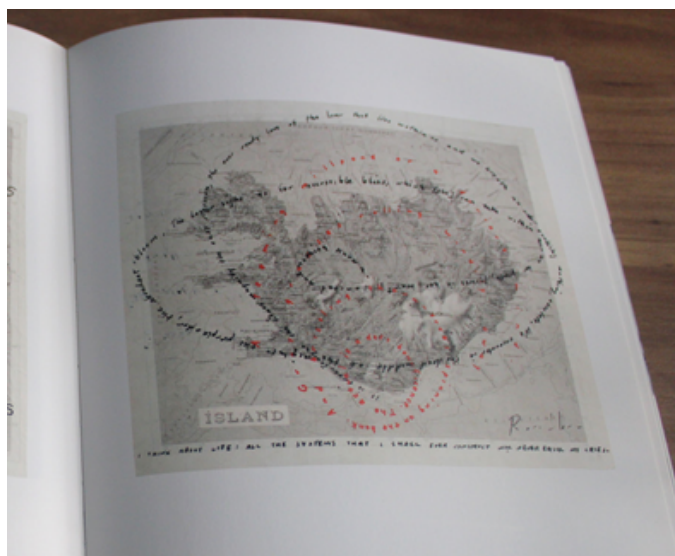


Fig.4 Roni Horn, *Verne's Journey*, 1995, livro de artista. Arquivo da autora

*Verne's Journey*, partindo de *Viagem ao Centro da Terra* de Julio Verne, integra a série reúne fotografias e intervenções textuais em mapas da Islândia. Horn procura mostrar que o aspecto fascinante dos eventos geológicos narrados na ficção de 1864 estão presentes na paisagem atual da Islândia – a entrada, a viagem, a neblina, o mar sem horizonte – e, no entanto, Verne nunca esteve na Islândia.

Nas dobras da representação e da dimensão material do mundo, Horn acrescenta que a impressão de suas tomadas fotográficas em grande zoom também evidenciam que a imagem se compõe de tinta sobre papel. A 'realidade' da paisagem fotografada in loco e a política de verdade da fotografia, quebram-se na realidade concreta da imagem e seus dispositivos de inscrição. Incluindo relatos e notas, Horn não observa o mundo por uma lente ou janela, mas a partir de sua experiência (NERI, 2003), tomando a viagem como estratégia epistemológica e a escrita do percurso como metáfora e construção de si.

tudo acaba mas o que te escrevo continua.<sup>12</sup>

Depois do contato reiterado com os trabalhos de Roni Horn no espaço impresso, sobretudo encantada com *Another Water*, tive contato com *Still water, the River Thames, for example* na exposição *Everything was sleeping as if the universe were a mistake*, 2014, em Barcelona. A publicação de artista e a instalação fotográfica conjugam e problematizam a relação entre palavra e imagem mediante fotografias de detalhes das águas opacas do rio Thames, acompanhadas por intrincadas e extensas notas de rodapé situadas na parte inferior da imagem – tanto na imagem impressa em escala reduzida na página do livro quanto em maior dimensão, exposta na parede da exposição.

<sup>12</sup> L'Espectator, 1998, p.86.

Considerando que o assunto da imagem usualmente não é o assunto do trabalho, a artista pondera que cada coisa pode gerar inúmeras aparições como imagem e observa, ainda, que nestes trabalhos, as imagens capturam aspectos da água que não são visíveis a olho nu, pois a água se move mais rápido do que pode ser naturalmente percebido. Afirmando que as coisas acontecem ou muito rápido, ou muito devagar para serem percebidas, Horn indica que quando a água é *traduzida* em uma imagem fotográfica, assume muitas diferentes *personas* (HORN, 2003, p. 18).



Fig.5 e 6 Roni Horn, *Still the water*, 1999, detalhe e vista da instalação. Arquivo da autora

Instaladas na sala expositiva e/ou nas áreas de circulação e serviço das instituições, as imagens são espaçadas. Ao privilegiar sua dispersão nos espaços, convoca-se o espectador à fluidez de percorrer a exposição e a atentar para o espaço mental onde as fotografias passam a se relacionar, visto que não são vistas simultaneamente. A presença do observador diante das imagens, tanto quanto as reverberações na sua memória quando se afasta, integram a experiência perceptiva de *Still water*, segundo a artista, aproximando-se do caráter inconstante e evasivo da água. Horn (2003, p.20) argumenta que a imagem é uma parte do trabalho, o observador é a segunda e a voz das notas de rodapé, a terceira.

Embora não pense em si mesma como escritora, relata conceber seus trabalhos com uma parcela significativa de escrita e que nestes textos importa *o que e como* está sendo escrito (HORN, 2003, p. 22).



Fig.7 Roni Horn, *Still the water*, 1999, detalhe. Arquivo da autora

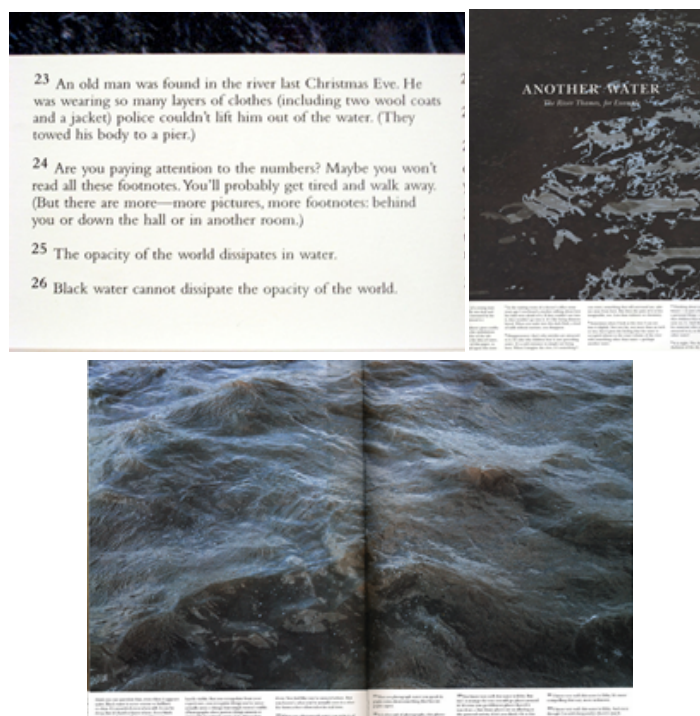


Fig.8, 9 e 10 Roni Horn, *Another water*, 2000, livro de artista. Arquivo da autora

As notas de rodapé incluem escritos ficcionais da artista, aforismos, interrogações, fragmentos coletados de outras fontes, como filmes, romances, poemas e músicas, arquivos forenses e notícias publicadas nos jornais. Auto-referências exploram o próprio processo e escolhas do leitor e o protagonismo da água como reflexão. Escrito em primeira pessoa, o texto sugere um diálogo entre a artista e o espectador/leitor. Se o contato com a página impressa permite uma leitura sequencial e acumulativa, acompanhando a numeração das notas, por outro lado, na instalação, de forma mais enfática, as operações de ver-ler interrompem e tensionam o potencial narrativo da imagem da água. Os diminutos algarismos inscritos em diferentes pontos da grande ampliação fotográfica (raramente legíveis nas reproduções da obra em catálogos ou sites) encorajam a olhar de perto e a lidar com a dispersão de suas ancoragens na superfície da imagem.

16 Ver poema 1158 de Emily Dickson, 1870

17 Duas garotas, irmãs, amarraram-se uma à outra e pularam no rio.

18 Essa é uma imagem da água. Quando você olha para ela, como você provavelmente está, você está olhando para o papel, e não há necessariamente uma relação entre os dois.

19 Quando você olha para essa imagem (e para outras), você imagina mergulhar nela?

20 O som do rio à noite é uma paisagem de possibilidades

quero como poder pegar com a mão a palavra.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ibidem, p.12.



Enquanto em *You are the Weather* e *Another water* escrita, fotografia, instalação e espaço impresso colaboram, a narrativa em guache *An old woman who has passed her life...*, 1984 (Uma velha mulher que passou sua vida em uma íngreme ilha escocesa se sente desconfortável em terra firme porque não pode ver a margem), título, texto e imagem coincidem como corpo do trabalho. A ilha íngreme e a presença da margem marcam a narrativa pintada em letras vermelhas sobre fundo escuro, emblemática do que a artista chama de *pictures of words*.

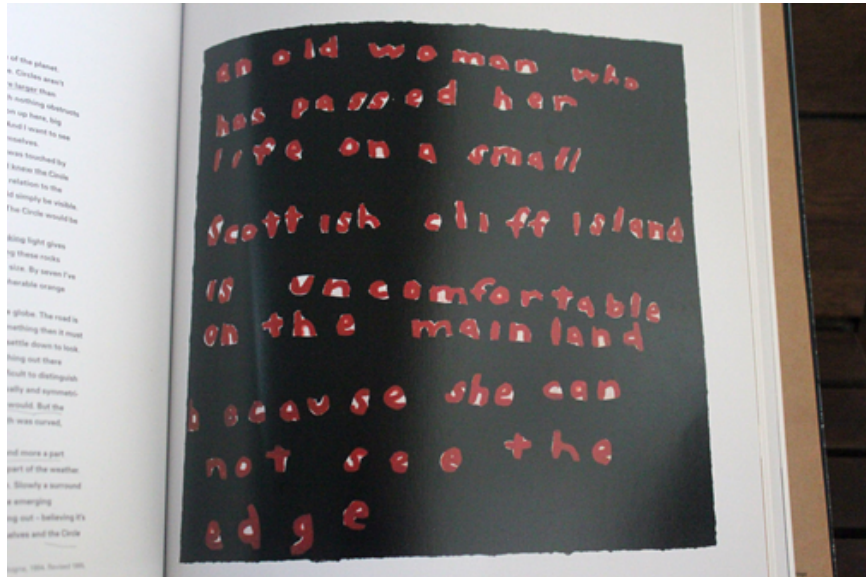


Fig.11 Roni Horn, *An old woman who has passed her life...*, 1984, guache sobre papel. Arquivo da autora.

A literatura, como a Islândia, tem um papel importante no trabalho de Horn, considerando que sua experiência é fortemente mediada pela linguagem, sem uma clara distinção entre o verbal e o visual (HORN, 2003, p. 47). Fragmentos literários são trabalhados como propulsores conceituais dos trabalhos e também como citação e apropriação direta.

Uma mesma frase pode assumir diferentes formas e usos. *TO SEE A LANDSCAPE AS IT IS WHEN I'M NOT THERE*, de Simone Weil, por exemplo, integra a contracapa de *Bluff*, primeiro livro de *To place* e também *Thicket n.1*, 1989-90. Em *O peso e a graça*, Weil escreve: "Ver uma paisagem como ela é quando eu não estou... Quando estou em algum lugar, eu maculo o silêncio do céu e da terra com a minha respiração e o batimento do meu coração" (WEIL, 2020, p. 76).

Roni Horn utiliza a citação de Weil para situar *Bluff*, livro com desenhos realizados durante dois solitários meses em um farol, ancorando o desejo de estar presente e fazer parte de um lugar sem transformá-lo, mesmo sabendo da contradição inerente a este desejo. Já em *Thicket n.1*, o texto de Weil é materializado em uma placa de alumínio sólido e sua leitura conecta-se a posição do espectador-leitor diante da peça escultórica, tornando o espectador consciente de seu lugar (e de sua separação com o lugar).



Fig.12 Roni Horn, *Thicket n.1*, 1989-90, instalação. Arquivo da autora

*Kafka's palindrome (also thicket n.3)*, 1991-94, evidencia esta ideia, com o texto ocupando as quatro arestas do bloco e demandando que o observador caminhe em volta da peça para leitura. A ação de circunscrever é própria do trabalho, visto que a mudança de ponto de referência está presente na frase (*IT WOULD BE ENOUGH TO CONSIDER THE SPOT WHERE I AM AS OTHER SPOT*) e também no deslocamento do espectador que possibilita que a frase seja lida – ressaltando a noção de presença e experiência.

A frase também assumiu forma gráfica em *For Thicket No. 3: Kafka's Palindrome, A Project for Artforum*, explorando a mesma noção de circunscrição. Se na escultura a frase foi fragmentada nas quatro faces do sólido geométrico, na revista, as palavras ocupam as quatro arestas da figura geométrica, jogando com inversões, sentidos e espelhamentos nas direções da leitura. Tanto na volumetria do bloco escultórico quanto na planaridade de retângulo e letras impressas na página, vemos parcialmente as letras e precisamos considerar nossa própria posição – o lugar onde estamos e sua (in)suficiência: andando ao redor da peça, girando a página em nossas mãos, inclinando a cabeça – para ler.

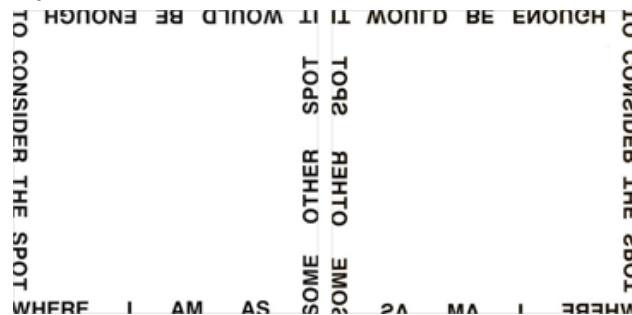


Fig.13 Roni Horn, *For Thicket No. 3: Kafka's Palindrome, A Project for Artforum*, 1990, intervenção gráfica. Fonte: <https://www.artforum.com/print/199006/for-thicket-no-3-kafka-s-palindrome-a-project-for-artforum-34057>



Horn produziu cinco séries a partir dos poemas e cartas de Emily Dickinson utilizando uma notável economia material e formal (dois materiais com variações cromáticas e sólidos geométricos, como cubos e colunas de comprimentos variados)<sup>14</sup>. As primeiras linhas dos poemas de Emily Dickinson apropriadas em *Key and cues*, 1994-96 são importantes pontos de referência e localização de sua obra, formada por 1775 poemas não-intitulados, na organização póstuma do *Index of first lines*.

As primeiras linhas de Dickinson lidas-escolhidas por Horn, são corporificadas em barras de alumínio, apoiadas diretamente no chão e encostadas na parede. Não se trata de uma aplicação por pintura ou camada adesiva sobre o metal leve e reflexivo, como supus vendo as imagens que documentam os trabalhos, mas de letras sólidas, com um volume próprio em plástico fundido (branco, azul ou preto, conforme a série). Ambos os materiais (plástico para as letras e alumínio para os vazios das letras e entre as letras) compõem a volumetria das peças. Diante delas, presencialmente, percebe-se a materialidade do corpo das letras e de seus intervalos na composição de cada sólido geométrico. Cada letra é, portanto, uma peça escultórica, montada e encostada ao vazio, também escultórico, no *inframince* dos discretos encaixes entre letra-vazio-letra. Na leitura, privilegiamos uma face do volume da peça, mas sem deixar de ver o corpo sólido da frase, que não é plana nem adere a um suporte, mas o constitui.

Deslocando cada frase da filiação original no poema e alterando a experiência do livro, a operação artística de Horn chama atenção para a concretude das letras e signos gráficos que costumamos ignorar. Dando espessura às palavras, a linguagem de Dickinson passa a ter uma materialidade, como a parede e o chão, mas com uma distinção singular, situada na contiguidade de realidade física e potência da leitura.

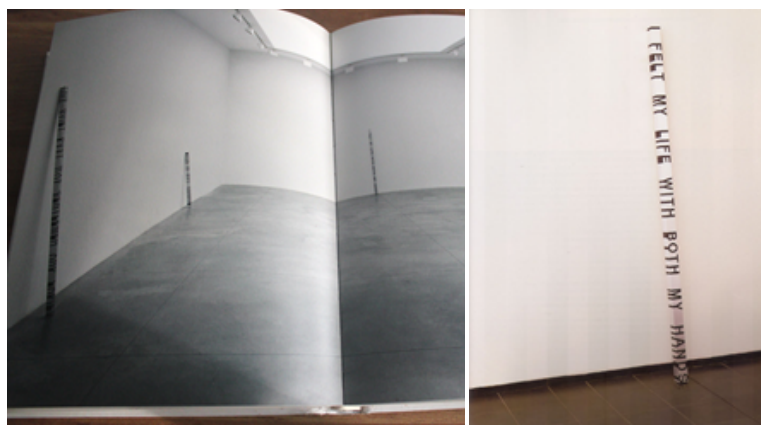


Fig.14 e 15 Roni Horn, *Key and cues*, 1994-96, instalação. Arquivo da autora

O *devoir-coisa das significações* de que fala Rancière (2020, p.56) como o *devoir-imagens das coisas*, podem ser pensados em *Key and cues* e em *Another water*, respectivamente, como trabalhos empenhados em desatar o que ligam, recusando a noção da linguagem e da fotografia como reflexos do mundo. Na análise dos trabalhos de Marcel Broodthaers, o autor afirma que o *devoir-coisa das palavras* envolve

<sup>14</sup> *How Dickinson Stayed Home*, 1992-93, constitui-se por 25 cubos de alumínio (letras azuis) formando a frase: MY BUSINESS IS CIRCUMFERENCE; *When Dickinson Shut Her Eyes*, 1993, conjuntos de barras de metal encostadas na parede formam poemas (cada verso materializado em uma barra, letras em preto); *Key and Cues*, 1994-96; *Untitled (Gun)*, 1994 e, posteriormente, *White Dickinsons*, 2006-09, com letras brancas e exclusivamente fragmentos da profusa correspondência da poeta, como: THE MOST INTANGIBLE THING IS THE MOST ADHESIVE.

um devir ilegível, um esvaziamento dos sentidos e hábitos perceptivos. Considerando que “a especificidade das palavras é a ausência das coisas das quais elas falam” (RANCIÈRE, 2020, p.46), a arte contesta a fusão de palavra/imagem e se esforça por demarcar fronteiras e assumir o espaço de confrontação.

A artista relata que a partir do contato com Dickinson começa a pensar na primeira linha como uma *entrada*, envolvendo coisas que estão inteiramente contidas em si mesmas ainda que sejam apenas começos e, ao mesmo tempo, preparam o observador para a partida (HORN, 2000, 116): a experiência da entrada conjuga paradoxalmente o ponto de partida, como começo, estímulo, dica e, como jornada, deslocamento e separação.

*não sei como captar o que acontece já senão vivenciando cada coisa.*<sup>15</sup>

Entendendo a linguagem como uma entidade também material, os trabalhos de Horn fazem com que as palavras colidam com ideias. Considerando que a linguagem de Dickinson *arranha o simbólico*, a artista comenta que, ao nomear, cada palavra quebra com o sentido simbólico e toma lugar no real (HORN, 2000).

Na leitura e na escrita, a consciência do tempo presente é extremamente pungente, reconfigurando a posição espaço-temporal-contextual de quem lê-vê. A experiência, sempre situada no presente, ressoa em *Água viva*, publicado em 1973, e que *tortuosamente* tenta captar a sua fugacidade: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998, p.9)

Em diálogo direto com a escritora, Horn dá continuidade a pesquisa cuidadosa sobre o papel da linguagem na percepção em *Rings of Lispector*, 2004. Fragmentos pescados por Roni Horn de *Água viva*, na tradução de Hélène Cixous, foram deslocados e produzidos em material emborrachado e flexível revestindo o chão. As frases, acostumadas às linhas retas, desenham trajetórias circulares, como ondulações na superfície da água e estimulam o espectador a experimentar fisicamente o trabalho, lendo as palavras entre seus pés que pisam uma camada maleável, que sutilmente responde a seu peso.

---

<sup>15</sup> Lispector, 1998, p.65.

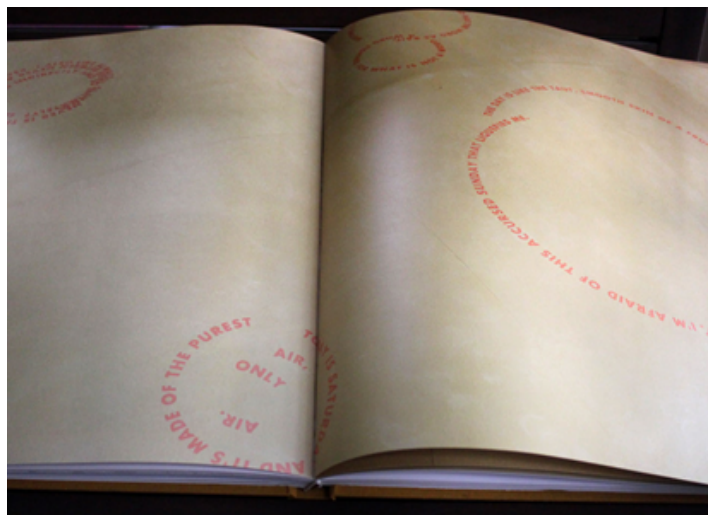


Fig.16 Roni Horn, *Rings of Lispector*, 2004, detalhe da instalação. Arquivo da autora

Se a relação da tradução com a linguagem e o corpo pode ser pensada sob a metáfora do viajar, como argumenta Marianna Ilgenfritz Daudt e Gerson Roberto Neumann (2019, p.104) sobre a obra de Yoko Tawada, podemos pensar nos movimentos geográficos de Roni Horn e igualmente nos deslocamentos entre as margens da linguagem que seus trabalhos mobilizam nos gestos de apropriação, deslocamento, materialização de poemas e colisão entre texto e imagem.

Daudt e Neumann (2019) examinam o próprio título de Tawada como entrada para esta reflexão: *Überseesungen* pode ser traduzido como traduções, e comentam como esta palavra composta permite uma série de desdobramentos dos sentidos, *see* (mar), *übersee* (além-mar, outro continente), *zugen* (línguas) e *seezugen* (linguado, peixe que protagoniza uma curiosa metamorfose durante seu ciclo de vida, tendo os olhos deslocados para o mesmo lado quando passa a viver no fundo da água).

Os autores destacam que as distâncias escriturais entre as línguas nas “aventuras linguísticas da narradora” de *Überseesungen* são lacunas produtivas. Destacando que “uma obra literária não se encerra em si mesma, mas faz parte de um grande diálogo intertextual”, para os tradutores, esse atravessamento (fluido como água, ou como o ar) não acontece apenas entre idiomas, mas “toda ação, todo gesto promove traduções e, é claro, a transformação da vida em linguagem, da linguagem em fala e escrita e, principalmente, da linguagem em arte.” (DAUDT; NEUMANN, 2019, p.107).

Retomando a investigação de Horn em *You are the weather* sobre o rosto e a função pronominal que o título aciona, interessa pensar não só o lugar (*to place*) como verbo, mas também o sujeito fora da matriz substantiva, assumindo-o como posição e gesto de enunciação, que se realiza em tempos, espaços e corpos atravessados (violenta ou delicadamente) por incontáveis outros tempos, espaços, corpos, fantasmas, relações.

Em *Überseesungen*, Tawada escreve “talvez cada rosto seja como um porto (...) E se cada rosto é um tipo de porto, não é possível enumerar tudo o que nela já chegou, e tudo o que nele ainda está por chegar” (TAWADA, 2019, p.30-31).

*é como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguin-*

te. *Só os dois pontos à espera.*<sup>16</sup>

## Referências:

AUGUST, Laura. **'REVIEW: Roni Horn, When I Breathe I Draw Part I' at Menil Drawing Institute**, 2019. Disponível em: <http://artsandculturetx.com/review-roni-horn-when-i-breathe-i-draw-part-i-at-menil-drawing-institute/>

BECKETT, Samuel. **Malone morre**. São Paulo: Codex, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In.: **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COOKE, Lynne. "Interview". In.: HORN, Roni et al. **Roni Horn**. Londres: Phaidon, 2003.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz; NEUMANN, Gerson Roberto. "Posfácio". In.: TAWADA, Yoko. **ÜBERSEEZUNGEN**: retrato de uma língua e outras criações. Porto Alegre: Class, 2019.

DE DUVE, Thierry. "Focus". In.: HORN, Roni; et al. Roni Horn. Londres: Phaidon, 2003.

DIAS, Aline. "A drawing does not stop: 8 notas sobre desenho como ponte". **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.3, n.5, ano 3, jul. 2013.

DIAS, Aline. "texto de (fundo de) rio". In.: STOLF, Raquel; MARTINOVISKY, Helder (org.). **Textos / interlocuções**. exposição *river film / pedra fantasma / mar paradoxo*. Florianópolis: Museu da Imagem e do som, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Peinture Incarnée**. Paris: Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, Julia de Carvalho. **Como eu escrevo**. Entrevista. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/julia-de-carvalho-hansen/> acesso 28 mai. 2021.

HORN, Roni et al. **Roni Horn**. Barcelona: Fundació Juan Miró, 2014.

HORN, Roni et.al. **Roni Horn**. Londres: Phaidon, 2003.

HORN, Roni. **Another Wather (The River Thames, for Example)**. Göttingen: Steidel, 2011.

---

<sup>16</sup> Ibidem, p.77.

HORN, Roni. **Journal of Contemporary Art**. Entrevista, 1995. Disponível em <http://www.jca-online.com/horn.html> Acesso 29 mai. 2021.

HORN, Roni. **Roni Horn aka Roni Horn. Vol. 2 Subject Index**. Nova York, Göttingen: Whitney Museum, Steidl Verlag, 2009.

HORN, Roni. **You are the weather**. Zurique: Scalo, 1997.

LARROSA, Jorge. "A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida". **Educação & Realidade**. Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.1, fev.,1976.  
LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MBEMBE, Achille. "O direito universal à respiração". **Pandemia crítica**. N-1 edições. Disponível em <https://n-1edicoes.org/020>

NERI, Louise. "Survey". IN.: HORN, Roni et al. **Roni Horn**. Londres: Phaidon, 2003.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Barcelona: Montesinos, 1999.

PEREC, Georges. **Pensar/Clasificar**. Barcelona: Gedisa, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

TAWADA, Yoko. **ÜBERSEEZUNGEN**: retrato de uma língua e outras criações. Porto Alegre: Class, 2019.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.