

Natureza Morta com Espelhos ou a natureza da natureza no seu próprio reflexo Estudo de caso da obra conceitual do artista e físico brasileiro Ronaldo Marín¹

Christiane Schmidt

*Resumo. O trabalho do artista e físico Ronaldo Marín situa-se entre pólos: arte e ciência, expressão intuitiva e pesquisa racional, idéia e objeto real, inscrevendo-se no âmbito da arte conceitual. Com sua última obra **Natureza Morta com Espelhos** Marín propõe uma visão da natureza que torna artisticamente palpável o que as teorias da Física Moderna cifram em termos matemáticos. Sua obra chave nos permite experimentar o aspecto discreto da matéria assim como a condição relativa do tempo, ambas características sendo ligadas implicitamente por uma “reflexão-reflexo” sobre o ato da percepção. A instalação de Marín coloca em pauta a irreversibilidade do tempo e tenta superar, entendendo-se como “cubismo temporal”, as propostas do Cubismo de uma visão simultânea mas ainda prisioneira do espaço estável predefinido da tela.*

*O homem que pensa conhecer sua
vida, conhece na verdade sua morte*
Provérbio hindu

Natureza Morta – um gênero na História de Arte que nasceu com o Protestantismo e o movimento iconoclástico tendo expulsado a pintura religiosa do mercado na Holanda, e cujo paroxismo data-se no século XVII. Porém, a Natureza Morta não inclinou-se a ser simplesmente uma peça decorativa para uma nova classe social de burgueses em busca de objetos com status representativo e diferentes da nobreza. Ela continuou a carregar, ao contrário da paisagem, da pintura marítima e do retrato, um traço religioso inerente ligado à idéia da *Vanitas* – vaidade, lembrando a efemeridade da vida terrestre. Assim, seus objetos, frutas, legumes, cereais, carnes e flores não foram sempre representados em um estado de amadurecimento impecável, de beleza absoluta, mas exibiam também aspectos de apodrecimento, de murchidão. A morte era, apesar de toda pompa dos objetos e materiais preciosos – tapetes, vasos, pratos, jarras, cálices de cristal e de ouro –, presente. As ofertas da terra, literalmente valiam ouro em um país como a Holanda, onde a natureza se apresenta, metade do ano, hostil ao homem. Um buquê de flores custou, na época, mais caro que todas as naturezas mortas juntas efetuadas por vários pintores que compartilharam o objeto.

O século XXI parece esquecer de vez em quando a lição da Natureza Morta, a saber, que a terra não é explorável a infinito, que a vida carrega um traço de efemeridade intrínseca. Nos âmbitos da preocupação ambiental, a Natureza Morta é de uma atualidade aguda, e mesmo, absurda. Abstração feita da impressionante velocidade com a qual estamos indo em direção à destruição total do planeta, a Natureza Morta lembra um fato incontornável. A natureza já está direcionada à morte: o fluxo do tempo não pode ser invertido. A Física fornece a lei à medida. A entropia, sendo uma função termodinâmica de estado, nos indica o caminho da irreversibilidade: do estado ordenado ao estado desordenado sem passagem de volta. E quando olhamos a beleza do céu noturno com sua miríade de pontos luminosos, esquecemos voluntariamente que a luz chegando de uma estrela pode

¹ **Ronaldo Marín – Físico e Artista Plástico, Professor e Pesquisador do Instituto de Artes –IA – UNICAMP -SP.**

Christiane Schmidt – Historiadora da Arte – Universidade de Grenoble – França e Professora convidada do Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, UNICAMP.

incluir a informação sobre a morte daquela. As novidades que a luz nos transmite não são as mais atuais.

Encontramo-nos já no meio da temática da obra **Natureza Morta com Espelhos** do artista plástico e físico Ronaldo Marín que confronta seu espectador com uma realidade irrevogável e pouco cômoda: ao olhar um caixão ele vê sua própria imagem refletida por um espelho. A incomodação e a provocação são características intrínsecas da obra da Arte Conceitual ou como definiu Marcel Duchamp (1887-1968): “Um quadro que não choca não vale a pena.”ⁱ **Natureza Morta com Espelhos** é Arte Conceitual explícita. O termo Arte Conceitual entende que a “verdadeira” obra de arte não é o objeto físico produzido pelo artista, mas sim a “idéia” ou o “conceito”. Daí, as obras não têm a preocupação de ser esteticamente atrativas, nem visualmente interessantes, de modo a dirigir a atenção para a “idéia”. A noção remonta ao artista francês Marcel Duchamp, mas só se estabeleceu no meio artístico a partir de meados dos anos 60 tornando-se um fenômeno internacional. O objetivo de Duchamp, quando abandonou a pintura, era de superar “o gosto” e o culto da estética na arte que só teriam um efeito “retinal”, mas não intelectual. Ele quis que a arte voltasse a ser uma expressão do intelecto, não no sentido linguístico-discursivo, nem lógico-matemático, mas no genuíno-artístico. A Arte Conceitual baseia-se na polêmica, denunciando que a “idéia pura” idealizada pela filosofia não existe, pois sempre carrega consigo uma imagem, assim como a “imagem pura” não existe na arte: a Natureza Morta serve de exemplo. No início do século XX, a arte emancipou-se do modelo da natureza. Depois, com a “A-Arte” – que não era anti-arte, nem arte – introduzida por volta de 1914, por Duchamp, para descrever obras que têm um caráter artístico e que ao mesmo tempo desafiam todos os preconceitos em relação à natureza estética da arte, a arte conduz-se, através do movimento Dada, à sua própria aniquilação material. A arte torna-se adulta, deixando para trás seu aspecto pitoresco, decorativo, enfim consumidor – na contestação de sua redução estética, A-Arte e Arte Conceitual opõem-se frontalmente à arte vendável - para engajar-se política e socialmente, em resumo, a favor da humanidade. Neste contexto, a Arte Conceitual parece ser, em particular para o meio artístico latino-americano, de suma importância denunciando implicitamente a arte acadêmica, que domina ainda os salões, como um imposto imperialista, como um atavismo colonial em uma sociedade de consumo. Elevada à base conceitual, a arte reclama uma função ativa: Ela vê algo que nós não vemos... ou não queremos ver?

Lux seipsam e tenebras manifestat
Spinoza

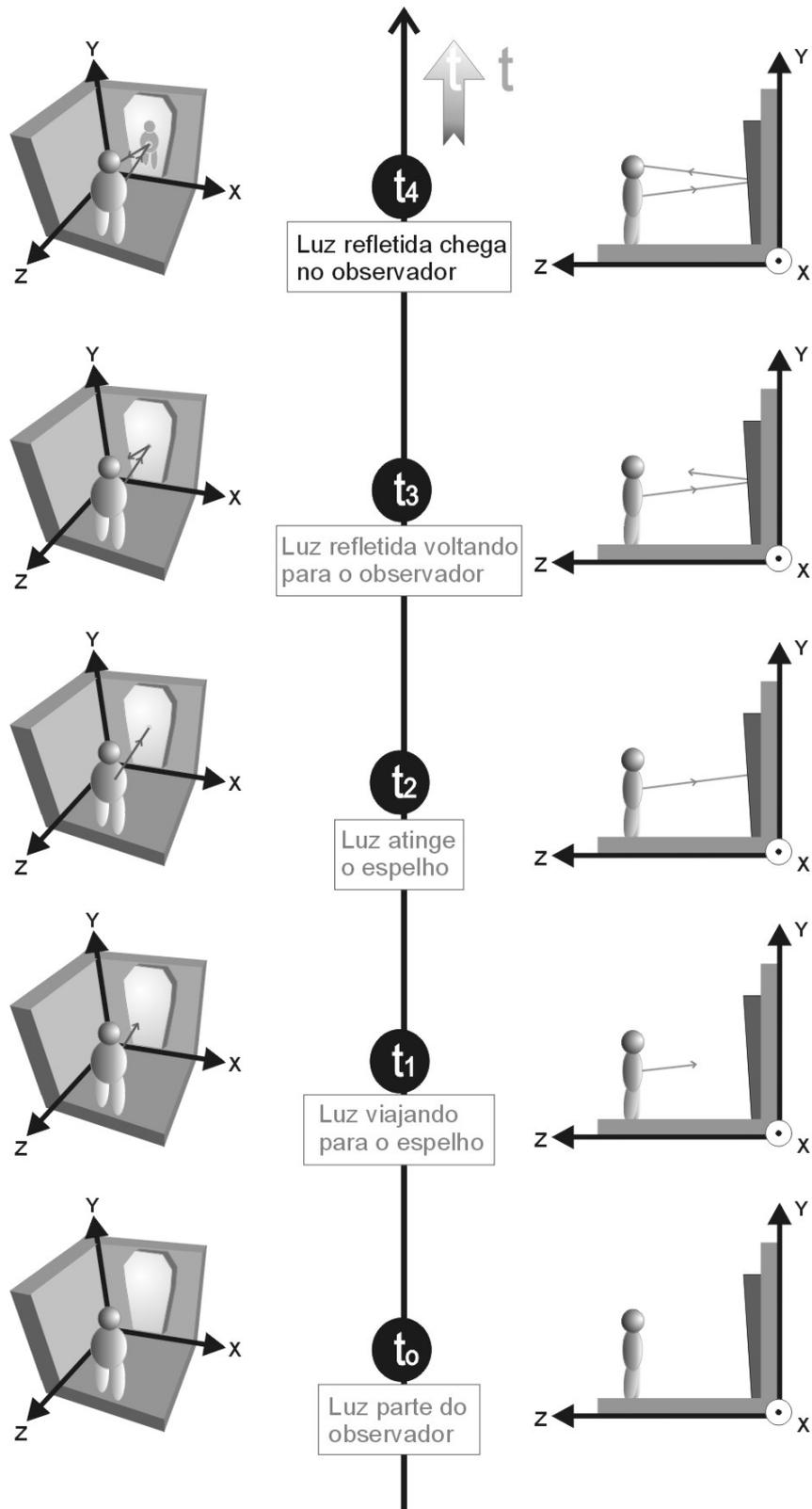
“Ver, não significa enterrar o olhar no objeto, mas perceber, interrogar a outra parte que ele nos transmite. Trata-se portanto de surpreender uma transmissão chegada de um lugar inacessível”ⁱⁱ – a frase do filósofo e matemático francês Daniel Sibony encontra a idéia básica da **Natureza Morta com Espelhos**. Este lugar inacessível pode ser o além da vida, ou do agora, quando nosso olhar vaidoso procura a afirmação de uma imagem idealizada ao interrogar um espelho, e encontra-se na certeza – talvez a única absoluta – desta vida: a morte simbolizada por um caixão. O espelho reforça ainda a imagem do olhar como interrogação da outra parte. Duplo jogo. Ele devolve nossa imagem invertendo os dados: o que está à direita, encontra-se à esquerda, e vice-versa. Ele nos olha como os outros nos olham. O espelho nos olha assim de fora, escavando ao mesmo tempo em nosso mais profundo interior, pois nossa imagem nos intriga, nos importa de mais. A

Natureza Morta com Espelhos articula este diálogo entre identidade e alteridade, o eu e o outro, e insere-se assim também na tradição do retrato, e em particular do auto-retrato. “O auto-retrato é o espelho de artista”, escreve Katia Canton, “Nele, o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e sua interioridade emocional.”ⁱⁱⁱ

Mas a **Natureza Morta** de Ronaldo Marín vai mais longe ainda, multiplica o duplo jogo da imagem devolvida pelo espelho. Como o espelho não é mais só o mediador invisível do auto-retrato clássico, mas o corpo da obra, ele funde potencialmente a imagem do seu criador com cada imagem de seu espectador, evidenciando assim esta verdade inerente à morte, a saber: que diante da imagem da morte tudo mundo é igual. E não sem uma certa malícia a **Natureza Morta com Espelhos** confirma as palavras de Duchamp denunciando nosso “olhar protetor”: “Aliás, são sempre os outros que morrem.”^{iv} Além desta dimensão substancial, a **Natureza Morta com Espelhos** apresenta, ao mesmo tempo, uma dimensão discursiva. Ela propõe uma reflexão, que se identifica com uma visão retrospectiva navegando rumo ao futuro, sobre a evolução da imagem que o homem faz de si próprio e, ao mesmo tempo, de sua relação com o mundo. Isto está na história do retrato e do auto-retrato. “A identidade humana não tem mais a estruturação rígida que um dia se imaginou verdadeira e que os retratos e auto-retratos imponentes, imobilizadores, pensavam captar e fixar. A identidade, assim como os traços físicos do rosto humano, é variável, fugaz, contingente.”, introduz José Teixeira Coelho na passagem ao século XX deste histórico sobre o retrato, e continua: “Tentando representá-la nessa sua maleabilidade, o cubismo analítico decompôs a figura e o rosto humanos num caldo de átomos dissociados que, em seguida, era impossível remontar de maneira a obter-se a figura que um dia puderam estruturar, fora da tela, e que a tela quis apreender. O objeto que o artista podia pintar, ele mesmo ou outra pessoa, começava a sair de cena para dar lugar a uma multidão de relações entre partes internas desse objeto e entre esse e outros objetos análogos ou dissemelhantes. Nesse jogo, a figura se decompôs.”^v

Não só que a **Natureza Morta com Espelhos** oferece ao seu espectador a possibilidade de experimentar imediatamente o aspecto variável e fugaz da imagem humana, ela permite também a experiência – ultrapassando então o objetivo do cubismo analítico e sintético – da decomposição do tempo, em outros termos, ela permite a experiência de que para cada espectador, isto é, para cada ser humano existe um tempo individual, intrínseco. O cubismo analítico possibilitou a percepção simultânea de várias vistas e, então, seu tempo intrínseco do ato de percepção ao rodear um objeto ou uma pessoa, mas mantinha ao mesmo tempo o espaço perspectivo e estável ao colocar a decomposição como um todo no espaço “a priori” da tela cujos limites continuaram dando a idéia renascentista da janela aberta à natureza definida por Leon Battista Alberti (1404-1472) no tratado *De Pictura* (1436). Este processo de partir de elementos figurativos para chegar à abstração foi na seguinte fase sintética invertido. Começando com a abstração, os pintores trabalharam na direção da representação figurativa. Esta segunda fase evidencia que o Cubismo lidou com a experiência da relatividade espacial, mas não ainda temporal. A **Natureza Morta com Espelhos**, ao contrário, torna palpável o aspecto relativo do tempo quando desloca ao longo de um eixo temporal os três parâmetros que definem nossa visão espacial, a longitude, a largura e a profundidade: A cada vez que a informação visual, que recebemos através do reflexo do espelho, chega, ela já não corresponde mais ao nosso tempo vivido neste momento. Nossa imagem do mundo e de nós mesmos, está sempre em atraso em relação ao nosso presente.

Ao visualizar a intermitência da mesma informação entre dois tempos, o ato de percepção decomposto, isto é, refletido deixa entender que não existe um tempo absoluto para todos, mas que este está inextricavelmente ligado à velocidade do seu espaço referencial.



No contexto da história da arte a obra de Marín testemunha por excelência a dinamização progressiva da visão do mundo a partir do início do século XX. O cubismo analítico, sintético e órfico conhece assim sua continuação: com a **Natureza Morta com Espelhos** nasce “o cubismo temporal”, termo cunhado pelo próprio artista e que lhe importa muito. **A Natureza Morta com Espelhos** é então o mediador de entrechoques perpétuos entre vários tempos-luz, um mar infinito de possibilidades de encontro, e daí, é o próprio símbolo da criação enquanto torna-se luz do ser. Pois, na separação entre o “eu” e a percepção do “outro eu” devolvido pelo espelho, nasce o ser ou a consciência materializada através da luz que a extraiu das trevas, e entende-se implicitamente o sentido do aspecto discreto da matéria revelado pelos resultados da Física Quântica. Entre o apelo ao espelho para ver sua imagem e a imagem devolvida, cria-se o espaço-tempo de um “e”, fiat lux, um ato criativo de transferência de luz, um momento luz que carrega também uma mensagem de suma importância para o artista, a saber: que cada momento é único e deve ser vivido intensamente, colhido – carpe diem! **A Natureza Morta com Espelhos** não é somente provocação pela provocação, ela não é anti-arte, mas em sua última essência é grito de alegria diante da vida, da criação. Afinal, a criação sobressai nesta obra como um ato assimétrico para desencadear um processo evolutivo constituído de uma cadeia infinita de vidas e mortes. “A origem em si é uma sombra e uma luz; trevas acima do abismo onde o ser se faz luz. Esta luz parcial, da origem e daquilo que é, corresponde bem a isto que os seres humanos são dentro de si, enquanto parte daquela origem. Eles não podem ter em vista o ser na sua totalidade, pois o ser transborda tudo o que é.”^{vi}, escreve Sibony.

A Natureza Morta com Espelhos compõe-se da luz e das trevas, estica a corda da irreversibilidade do tempo sobre o abismo^{vii} que há entre nós e a outra parte, quando evidencia que a luz refletida pelo espelho já é passado ao atingir nossos olhos. Este reflexo do fundo do caixão já não mostra mais uma imagem presente, mas passada, morta. O físico Marín explica: “São necessários alguns milionésimos de segundo para a luz vencer o espaço entre o espelho e seus olhos. Quando isso acontece, a imagem do corpo refletida no espelho já é outra, pois seus átomos e moléculas já se modificaram numa dança frenética. [...] Tudo o que vemos é passado que, de certa forma, não mais existe. O que vemos já é natureza morta.”^{viii} [Veja, no apêndice, um exemplo de como esta obra foi utilizada para o ensino de Física, ilustrando de maneira simples, a intersecção entre arte e ciência].

A Natureza morta com Espelhos pode ser considerada uma encenação da fissura no contínuo temporal. Ela torna palpável o abismo entre o que não existe mais e o que não existe ainda. **A Natureza morta com Espelhos** problematiza o olhar assim como seu conteúdo temporal e inscreve-se com sua problemática no mesmo objetivo das artes pós-cézanneanas, de testemunhar, como diz Jean François Lyotard, “que existe algo ‘indeterminável’”^{ix} (o que não deve-se confundir com a exigência do mercado artístico, de produzir inovações “gratuitamente”). A obra de Cézanne lê-se de fato como um diário sobre sua luta contra o processo da percepção cujas imagens da experiência imediata se fundem com as imagens da geometria inerente ao plano da tela, cujas imagens da memória superpõem constantemente aquelas da imaginação, enfim, cujas duas noções temporais entram perpetuamente em conflito: o tempo quantitativo e o tempo qualitativo. Ilya Prigogine identifica este conflito com o “paradoxo do tempo”^x, a saber, que a flecha do tempo que nos faz distinguir entre passado e futuro, e que cumpre um papel essencial na química, na geologia, na cosmologia, na biologia ou nas ciências humanas emerge de um mundo a que a física, da dinâmica clássica newtoniana até a Relatividade e a Física Quântica atribui uma simetria temporal que não autoriza nenhuma distinção

entre o passado e o futuro. O filósofo francês Henri Bergson destacou o tempo qualitativo enquanto duração que implicaria uma conservação do passado e uma antecipação do futuro; O presente corresponde, segundo Bergson, a uma certa espessura de duração composta de duas partes: nosso passado imediato e nosso futuro iminente. Esta espessura do presente seria elementar para poder pensar a sensibilidade.^{xi}

A sensibilidade, que pode ser também identificada com o sublime na arte, cobre, na verdade, o abismo entre o passado e o presente. “O que é nosso passado senão uma série de sonhos?”^{xii} pergunta manhosamente Jorge Luiz Borges. Nestas duas leituras a **Natureza Morta com Espelhos** reconcilia dois conceitos fundamentais do tempo: a idéia de um tempo progressivo e um tempo sensível, melhor, ela reconcilia a Natureza com a Morte. A **Natureza Morta com Espelhos** evidencia que o tempo é irreversível sendo ligado à experiência do homem, à evolução histórica e à evolução cósmica. Octavio Paz destacou perspicazmente que a “modernidade começa com o descobrimento do duplo infinito: o cósmico e o psíquico. O homem sentiu logo que lhe faltava, literalmente, chão. A nova ciência abriu o espaço e por essa fenda o olho humano descobriu alguma coisa rebelde ao pensamento: o infinito.”^{xiii} Enquanto o “cristianismo medieval vivia num espaço finito e estava destinado à eternidade dos bem-aventurados ou dos condenados:”, prossegue Paz, “nós vivemos em um universo infinito.”^{xiv} Mas a implicação trágica de que o homem seria destinado a desaparecer para sempre a qual caracterizou o pensamento e as artes renascentistas, conheceu na pós-modernidade^{xv} mais uma faceta. Certo, a natureza, a vida contém uma direção, mas a **Natureza Morta com Espelhos** evidencia irrevogavelmente que o começo e o fim desta história não voam soltos no desconhecido, no nada, no divino qualquer: o começo e o fim repousam na imagem que o caixão devolve: em nós. Neste sentido, a irreversibilidade não chega a um fim destrutivo, à sua própria anulação, pois ela é construtiva quando a consideramos sob o ângulo da definição bergsoniana: “Um dos objetivos da *Evolução Criativa* é de mostrar que o Tudo é da mesma natureza que o Eu, e que podemos entendê-lo através de um aprofundamento mais e mais completo de nós mesmos.” Assim, cada ser humano, cada sistema contém um tempo intrínseco, “é marcado de uma idade interna, que”, conforme constata Ilya Prigogine e Serge Pahaut, “não se mede em função de um parâmetro exterior, mas em número de transformações operadas, número intrínseco à dinâmica do sistema.”^{xvi} Ao exemplo dos estudos de sistemas dinâmicos e da aparição de estruturas dissipativas, Prigogine e Pahaut propõem um conceito do tempo que opõe um espaço-tempo progressivo e assimétrico da vida e da experiência interior ao espaço-tempo simétrico e isotrópico da Física Relativística. Assim, cada ser humano possui um tempo próprio que nasce na desordem dos sistemas instáveis, participando, por outro lado, do tempo coletivo do Universo. Edgard Gunzig e Isabelle Stengers esclarecem: “Em outros termos, o Universo homogêneo torna-se seu próprio sincronizador ao restaurar, através da sucessão dos valores que caracterizam seus estados homogêneos, o relógio universal em cujos termos mede-se a idade do Universo.”^{xvii} Segundo Prigogine e Pahaut, a arte do século XX, e acrescentamos, do século XXI, revelam a idéia da duração como construção na trama íntima da obras, isto é, no espaço-tempo das interações que elas desdobram. O trabalho artístico afirma seu tempo próprio, seu tempo intrínseco. Gostaríamos de completar: sua sensibilidade. A **Natureza Morta com Espelhos** é ainda mais explícita na forma como revela a integração do tempo interno, o tempo holístico de cada espectador, no tempo universal ao fechar a irreversibilidade construtiva na sensibilidade de cada “eu”.

Cela m'intéressait d'introduire le côté exact e précis de la science. Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais, au contraire, c'était plutôt pour la décrier, d'une manière douce, légère et sans importance.

Duchamp

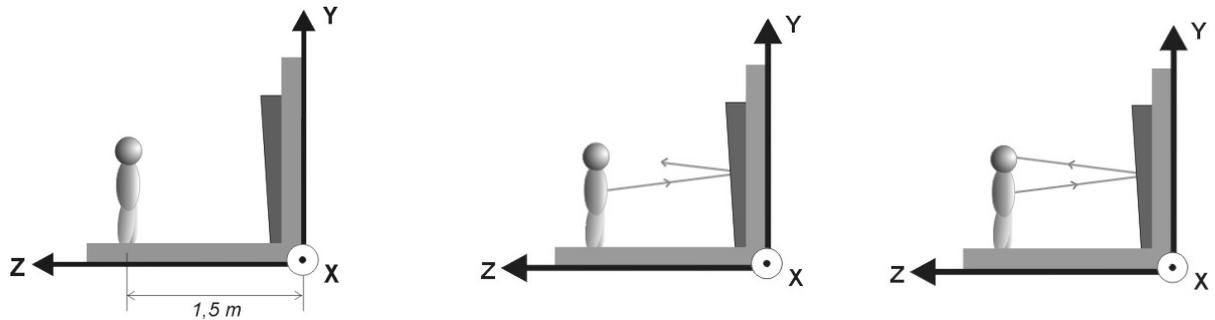
Atrás dos conceitos temporais da **Natureza Morta com Espelhos** aparece não somente o artista Marín mas também o físico Marín. E uma evidência ganha contornos nítidos: As formas e os ritmos inerentes ao universo artístico, que semeou no século XX os grãos da perturbação da percepção e o do caos, são, na verdade, não invasores do universo simétrico e harmonioso da Física, mas traços intrínsecos da mesma realidade. Ao interrogar a natureza, ela responde com paradoxos, ela quebra a simetria, ela introduz o acaso, ou como diz Grégoire Nicolis: “Longe de ser o antagonista da natureza, a arte parece assim como um reflexo e o modelo daquela.”^{xviii} E como Duchamp introduziu o lado exato e preciso da ciência na arte, não por amor pela ciência, mas, ao contrário, para a “descriar” de uma maneira suave, ligeira e sem importância, Marín “descria” e desafia com sua obra as pretensiosas metas da sociedade atual, do meio artístico, e em particular do cenáculo acadêmico.

A **Natureza Morta com Espelhos** constitui um elo vital de uma cadeia de nexos discursivos da cruzada intelectual-genuína-artística de Marín contra o academismo. Com as obras **Alto Retrato** de 1985 e **Vaso em flor** do mesmo ano, ela compõe uma trilogia satírica que revolta-se contra uma linguagem acadêmica que esvazia-se em sua extrapolação técnica; uma trilogia que abre ao mesmo tempo uma reflexão sobre o conteúdo significativo da linguagem pictórica. Neste âmbito, a **Natureza Morta com Espelhos**, o **Alto Retrato** e o **Vaso em Flor** constituem uma tentativa de resgatar o aspecto significativo da imagem além de seu aspecto estético. Pois a imagem não se resume a uma mera manipulação, mas testemunha um ato humano consciente de separação entre todas as coisas do mundo, um ato de percepção e de denominação, de ver e de identificar, enfim de abrir um espaço para plantar e fazer crescer um novo mundo. Criar uma imagem significa operar umnexo, significa decompor e reunir novamente os elementos da realidade; programa explícito de Marín: “distinguir/unir segundo o movimento da consciência tentando construir no labor e na apalpação uma síntese das percepções humanas, petrificação lenta, possível aos olhos fechados, donde emerge o pensamento claro ainda embrulhado de seus sonhos. Escrever, é um desenvolvimento, na lentidão, de uma ‘intuição viva’ a qual junta-se uma ‘experiência tátil’ criativa, a vontade de fazer.”^{xix}, descrição da artista Agathe Larpent que atinge a essência do ato criativo de Marín de repensar e rescrever a linguagem pictórica, de plantar idéias que crescerão fora de suas obras na mente de cada espectador. A/nexo explícito: Sabe-se que escrever e desenhar formaram antigamente um só ato: em egípcio “sš” significou desenhar, pintar e escrever, em grego “graphein” era a palavra para escrever e desenhar e o verbo latino “scribere” aproxima-se da raiz indo-européia baseada na idéia de incisão, de corte.

Apêndice A

Num exercício simples^{xx}, através do instrumental matemático, é possível compreender o aspecto temporal contido na **Natureza Morta com Espelhos**.

Imagine uma pessoa (observador) diante de um espelho plano, que se encontra a 1,5 m de distância.



Para ver sua imagem no espelho, a luz que sai do observador deverá atravessar a distância de 1,5 m até atingir o espelho onde será refletida. Ao ser refletida, a luz deverá voltar, percorrendo novamente a distância de 1,5 m até atingir o olho do observador, para que este possa ver sua imagem formada pelo espelho.

Portanto, a luz atravessa, nesse processo de ida e volta, um espaço igual a três metros.

Temos assim: $\Delta S = 3 \text{ m}$.

Sabemos também, que a velocidade da luz é constante nos meios isotrópicos, e que no ar a velocidade da luz está muito próximo de sua velocidade no vácuo que é, aproximadamente, de trezentos mil quilômetros por segundo. Como o espaço foi medido em metros, devemos obter a velocidade na unidade de medida m/s.

Temos, portanto:

$$c = 300.000.000 \text{ m/s} \Rightarrow c = 3 \cdot 10^8 \text{ m/s}$$

Podemos obter o tempo necessário para a luz percorrer esta distância de 3 metros, através da expressão:

$$V = \frac{\Delta S}{\Delta t} \Rightarrow c = \frac{\Delta S}{\Delta t} \Rightarrow \Delta t = \frac{\Delta S}{c}$$

Onde, c é a velocidade da luz.

Assim, teremos:

$$\Delta t = \frac{3}{3 \times 10^8} = \frac{3}{3} \times 10^{-8} = 1 \times 10^{-8} = 0,00000001 \text{ s}$$

Dessa forma, constatamos que, para percorrer uma distância de 3 metros, a luz precisará de um centésimo de milionésimo de segundo.

Assim, justifica-se a afirmativa de que o observador estará vendo o seu passado recente: aquilo que ocorreu há uma fração (10^{-8}) de segundo atrás.

Ronaldo Marín – Físico e Artista Plástico, Professor e Pesquisador do Instituto de Artes –IA – UNICAMP -SP.

Christiane Schmidt – Historiadora da Arte – Universidade de Grenoble – França e Professora convidada do Departamento de Artes Plásticas, Instituto de Artes, UNICAMP.

- i Citado por Pierre Cabanne, Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido, Editora Perspectiva, São Paulo, 1987, p. 121.
- ii Sibony, D., “Lumières d’Être”, in: Czechowski, N., Lumière, Editora Autrement, Paris, 1991, p. 143. Citação original: “Un objet visible est un point de rencontre entre nous et la lumière ; entre nous et l’ailleurs d’où elle vient. [...] Voir, ce n’est pas enfouir son regard dans l’objet, c’est percevoir, interroger la part d’ailleurs qu’il nous transmet. C’est donc surprendre une transmission venue d’un lieu inaccessible [...].”
- iii Canton, K., “Auto –Retrato: Espelho de artista”, in: Boletim da exposição Auto-Retrato: Espelho de Artista, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 20 de março a 8 de julho de 2001.
- iv Epitáfio de Marcel Duchamp. Citado segundo Duarte, C., Marcel Duchamp – olhando o grande vidro como interface, Marca d’água Editora, Rio de Janeiro, 2000, p. 17.
- v Teixeira Coelho, J., “O espelho público da arte”, in: Boletim da exposição Auto-Retrato: Espelho de Artista, op. cit., 2001.
- vi Sibony, D., op. cit., 1991, p. 148. Citação original: “L’origine elle-même est une ombre e une lumière ; ténèbre au-dessus de l’abîme où l’être se fait lumière. Cette lumière partielle de l’origine e de ce qui est, correspond bien à ceci que les humains ne sont dans l’être qu’entamés de leur origine, en partie. Ils ne peuvent pas avoir en vue le tout de l’être, puisque l’être déborde tout ce qui é.”
- vii Em referência a imagem evocada por Nietzsche, F, Prefácio de Zaratustra (1883): “O homem é uma corda atada entre o animal e o além-do homem – uma corda sobre um abismo.”
- viii Texto que faz parte da obra.
- ix Lyotard, J. F., “Das Erhabene und die Avantgarde”, in: Merkur, vol. 2, 1984, p. 160.
- x Priogine, I., O fim das certezas, EDUSP, São Paulo, 19, p. 10.
- xi Bergson, H, “Life and Consciousness, Huxley memorial lecture”, 1911, in: Oeuvres, PUF, Paris, 1970, p. 818.
- xii Borges, J. L., “O livro.”, in: Oral, 1979. Aqui citado segundo a edição: Borges, J. L., Obras completas IV, Editora Globo, São Paulo, 1999, p. 189.
- xiii Paz, O., “Poesia e Modernidade”, in: Paz, O., A outra voz, Editora Siciliano, São Paulo, 1990, p. 21.
- xiv Ibid., p. 22.
- xv Pequena anotação sobre um termo discutível pois “se nossa época é ‘pós-moderna’ como chamarão a sua época nossos netos: pós-pós-moderna?”, Paz, O., “Aviso”, in: Paz, O., op. cit., 1990, p. 6.
- xvi Prigogine, I., Pahaut, S., “Redécouvrir le temps”, in: Baudson, M., L’Art et le temps. Regards sur la Quatrième Dimension, Albin Michel, Paris, 1994, p. 28.
- xvii Stengers, I., Gunzing, E., “Mort et Resurrection de L’Horloge Universelle”, in ., L’Art et le temps. Regards sur la Quatrième Dimension, Albin Michel, Paris, 1994, p. 45.
- xviii Nicolis, G., “Brisures de symétrie et perception des formes”, in: Baudson, M., op., cit., 1994, p. 35.
- xix Larpent, A., “Il pleut l’odeur de la terre”, in: L’écriture. Ses diverses origines, Dossiers d’Archéologie, n° 260, février 2001, p. 6. Citação original: “distinguer/unir, selon le mouvement de la conscience essayant de bâtir dans le labeur et le tâtonnement une synthèse des perceptions humaines, lent pétrissage, possible les yeux fermés, d’où émerge la pensée claire encore enveloppée de ses rêves. Ecrire, c’est le déroulement, dans la lenteur, d’une ‘intuition vivante’ à laquelle s’ajoute une ‘expérience tactile’, créatrice, l’envie de faire.”
- xx Braz Jr, Dulcideo - Coleção NEM (Novo Ensino Médio) – Física – Volume 1 – pág. 181 – Editora Companhia da Escola – Campinas – Brasil – 2000 (adaptação do exercício baseado na **Natureza Morta com Espelhos**, para o ensino de Física em sala de aula).