Jimson Vilela

# O mundo não escrito

Jimson Vilela

# O mundo não escrito

*Para Helena e Liliane Benetti*

O mundo não escrito

páginas anteriores  previous pages

***O mundo não escrito (para José Antonio Benetti)***
***The unwritten world (to José Antonio Benetti)*** 2021
ferro, madeira e papel  iron, wood and paper
dimensões variáveis  variable dimensions

# Linguagem de nomes ausentes, o mundo não escrito, segundo Jimson Vilela

*Nunca lhe ouvi palavras extraordinárias – ouvi-lhe sempre palavras que lhe vinham à boca molhadas de ternura*
Raul Brandão, *O pobre de pedir,* 1930

*Frente a frente, derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez*
Ana Cristina Cesar, *Encontro de assombrar na catedral,* 1982

Ver e tornar tangíveis imagens do pensamento provocadas a partir de seu contato íntimo com o livro, com o livro-forma, com o livro-conteúdo, com o livro-objeto, com o livro-continente, com o livro-espaço, com o livro-linguagem, com o livro-corpo etc. tem sido parte essencial da produção artística de Jimson Vilela na última década. Em seus investimentos[1], ora sutis, ora radicais, Jimson Vilela constantemente opera pela – e na – materialidade objetal do livro, sobretudo endereçando atributos e capacidades que inferimos "espirituais". A constatação de que "livros são objetos espirituais" acompanhava Stéphane Mallarmé num projeto em que o poeta imaginava consigo um livro que seria o livro dos livros, jamais realizado ou realizável,

capaz de abarcar todas as relações que se estabelecem no universo além de portar em si todas histórias contadas e suas múltiplas e infinitas interpretações em potencial. *O livro* de Mallarmé, devido ao tratamento dado à linguagem em sua escrita e na leitura, transformaria o leitor num coautor obrigatório.

Nas instalações *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam* e *Névoa*, Jimson Vilela qualificou a experiência com o espaço a partir de medidas das relações entre o livro e sua contraparte irrevogável, o leitor encarnado num corpo que lê e é capaz de dançar. Desse encontro é que se atualizam, no sentido de efetivar-se em ato, o livro e a leitura, e sob tal mecânica polissêmica a instância da página é investigada e redimensionada em seu significado, seu espaço e sua materialidade. Interface fundante de todo processo, a página é recomposta pelo artista para, assim, veicular uma linguagem de nomes ausentes, de sensações que ainda não alcançaram um nome, de intervalos entre o que é visível e inteligível, do que resta por nomear (significando conhecer e tornar conhecido). A página – espaço frágil, quase imaterial, feito à medida do alcance da mão – esbanja sua alvura original e pode tanto exceder seus limites e proliferar em mais de uma tonelada de papéis pela arquitetura de uma biblioteca como ser retida na individualização de cada uma das folhas de um dicionário retificado pelo artista.

*Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*, realizada em 2016, tomou o andar Flávio de Carvalho do Centro Cultural São

Paulo com uma tonelada de folhas de papel que enlaçavam o mobiliário e todo o espaço em torno de uma biblioteca. De um livro fechado e deitado ao chão se alongavam as páginas do miolo até alçar o cume das estantes e, assim, proliferar uma enxurrada branca por todo o espaço, de modo que o emaranhado de papéis dominasse ostensivamente o campo visual. Liliane Benetti notou a interessante relação que a instalação estabeleceu, *in loco*, com a biblioteca da instituição:

> *Todas aquelas páginas em branco escapam de um único livro, projetam-se no espaço, escorrem pelas estantes e pelo piso exibindo-se em contraste imediato com as fileiras de livros sistematicamente organizadas no andar de baixo, na biblioteca do Centro Cultural São Paulo. [...] Para um observador à distância salta aos olhos a justaposição simétrica das estantes de livros no andar de baixo e as estantes da exposição no andar de cima, abarrotadas de papel. Justapor uma forma tradicional de organização da biblioteca a uma outra, caótica e sem função, evidencia que é o texto impresso, a ideia do livro em sua forma física, o elemento organizador da biblioteca e de seu material mais básico, o papel.*[2]

*Névoa* foi apresentada inicialmente na Galeria Progetti, no Rio de Janeiro, em 2013; posteriormente, na exposição *Narrativa*, no Espaço das Artes da Universidade de São Paulo, em 2018. Apropriando-se de um dicionário, o artista produziu apagamento dos conteúdos textuais de muitas das páginas, que foram, então, dispostas em sequência

páginas anteriores  previous pages

***Adaptável ao espaço que as palavras ocupam***
***Adaptable to the space occupied by words*** **2015**
papel e ferro  paper and iron
dimensões variáveis  variable dimensions

na parede, de modo a formar um painel de quatro por quinze metros que capturava toda a percepção do visitante em suas tramas de silêncio, até que, surpreendido, este se deparava com o único verbete mantido legível ali: a palavra "névoa", que, por sinal, significa "falta de clareza", "aquilo que embaraça a vista". Agnaldo Farias viu na imagem a ambiguidade entre o nomear e o ver.

*Todos os verbetes foram reduzidos a borrões, todos eles reduzidos a pequenas porções de bruma à exceção de um: "névoa". Derivado do latim Nebula, névoa, como sua fórmula desviante neblina, substantivo também aparentado com nuvem, poderia – por que não? – ser aplicada a letras e palavras liberadas da prisão de suas sintaxes, soltas e abertas à fusão de novas combinações. Ou, como também é o caso, letras raspadas, dilaceradas, reduzidas a fragmentos, emissoras de sons balbuciantes e inarticulados.*[3]

Ver o livro, *menos* que lê-lo; vê-lo como artefato cultural e inteligência antropomórfica, a desdobrar-se formal e materialmente em aparições que traçam narrativas para o corpo, no espaço. Narrativas nas quais cada piscar conclui um fraseado, cada passo avança parágrafos, cada movimento respiratório deseja ritmar-se às sensações lidas enquanto batimentos cardíacos criam correspondências com a cadência da leitura. Contudo, nada está escrito, as páginas estão esvaziadas de conteúdo, exibem suas superfícies alvas. Para Jimson Vilela, o redescobrimento da forma do livro requer o apagamento da palavra

e a extinção do texto. O branco do papel protagoniza o discurso, em seu inacabamento e latência, e suspende a leitura do livro para exigir nova tarefa ao leitor, qual seja, a de projetar ali seus próprios textos, afetos, memórias, sentidos... ao percorrer com os olhos e com o corpo o livro, *menos* que lê-lo.

Mas a referência ao vazio, no entanto, não é da ordem da náusea existencial; as páginas em branco desejam contato que as acordem e postam-se como anteparos das experiências por acontecer. Indescritíveis, portanto; ou, ainda, as palavras necessárias estão por ser inventadas ou descobertas... Trata-se da experiência da infância da linguagem, de contatos que antecedem qualquer nome; trata-se das sensações de incompletude do mundo; *nel vuoto del mondo* [no vazio do mundo] de Mira Schendel, e não do inefável, como aquilo que as palavras jamais alcançarão. Italo Calvino trabalha, em seu livro *Mundo escrito e mundo não escrito*[4], as relações entre linguagem e realidade, alertando para o risco de domesticar – e mesmo de colonizar – a percepção da realidade pelas palavras, bem como para a missão da literatura de constantemente estabelecer novo *status* aos trânsitos entre o mundo das coisas e o mundo das palavras. Em suas obras, Jimson Vilela prefere obliterar a linguagem e o discurso escrito para enfatizar a forma, a ocupação do espaço arquitetônico e o endereçamento feito ao corpo, mais que a leitura habitual do visitante. A propósito, uma personagem de outro livro de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, registra

um desejo inquietante, imaginando o livro que sonha em escrever: *O livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude*.[5]

Palavras[6] surgem e se apresentam sempre sob materialidades excessivamente tênues, frágeis, seja quando são feitas de ar (na duração de um sopro, quando falada, a palavra produz um vento breve), seja quando caligrafadas ou impressas com líquidos (tinta sobre papel, ainda assim as palavras parecem desejar-se irrevogáveis à mesma medida que se tornam legíveis, superando as distâncias que excedem o homem, em espaço e ao longo do tempo). Feitas de matérias elementares tão fluídas, circunstanciais e ligeiras, as palavras constroem nossa linguagem, nossa "morada do ser", segundo o filósofo Ludwig Wittgenstein. Linguagem que é capaz de tocar o real, inclusive sob o ponto de vista psicológico – para Jacques Lacan, só por meio dela se apreende o inconsciente, o qual também se estrutura sob uma lógica legível, por assim dizer. A própria etimologia do termo grego *lógos* indica que é pela linguagem que nos aproximamos de compreensões do mundo: tanto Palavra e Verbo quanto Razão e Lógica descendem de *lógos*, de modo que concluímos que o pensamento se estrutura enquanto linguagem.

Refletir sobre a dimensão imaterial das palavras; sobre o balbuciar da linguagem a se desprender das páginas em branco que

***Névoa*** ***Mist*** **2013**
páginas de dicionário apagadas montadas em 36 módulos
erased dictionary pages assembled into 36 modules
376 x 1462,5 cm

**névoa** s.f. [ni. nebulon. Vapor aquoso, denso e fino que obscurece a atmosfera. Obscuridade. Falta de clareza, aquilo que embaraça a vista. Substância que se mantém na urina e a turva. RAIZ: nev, nev, de neb, a cita de neb.

Raiz (sânscrito): nab (do céu). COGNATOS: **nevoeiro** (s.f.; neoeiro); **nevoado** (adj.; enevoado); **nevoar** (v.pron.; cobrir-se de névoa; obscurecer-se; enevoar-se); **nevoarento** (adj.; em que há neblina; nebuloso); **nevoento** (s.m.; dança espécie; grande obscuridade; grandeza); **nevoento**; **nevoento** (adj.; cercado; obscuro); **nevoso** (lat. nivosus; adj.; nevado; abundante em neve); **neve**, etc.

dominam nossa percepção, apresentando seu vazio ansioso por diálogo, ainda que em recusa à linguagem; sobre como o espaço da página é desconstruído e requalificado por Jimson Vilela, espacializando o livro para uma experiência corpórea, sensível (menos que uma leitura de texto propriamente); tudo isso parece, por fim, enfatizar exigências e ganhos fenomenológicos que os trabalhos produzem. O artista escreve:

> *Meus livros procuram no espaço um texto que os preencha – o começo ou o final de uma narrativa –, e, nesse processo, formas curvas e retas desenhadas pelas margens das páginas descrevem, em quase infinitos detalhes, jogos de acumulação, dispersão e continuidade. Os livros deixam de ser objetos no espaço. São lugares, arquiteturas orquestradas pela resistência do material após minha ação de organizá-los em outra lombada vazia.*[7]

Invadir o mundo não escrito, portanto, é arriscar-se na fenomenologia. Jimson Vilela pensa o espaço da página a partir do corpo; suas narrativas são endereçadas ao corpo. Percebemos pela exclusão da linguagem e, novamente, pelo esvaziamento das páginas, o desejo de apresentar-se, materialmente, como "dado à percepção", anterior à certeza do *lógos*. O artista quer suspender a experiência provocativa no espectador, a quem caberá formular as descrições dessa presença como objeto-imagem: a obra no mundo bem diante de seu corpo e sua consciência, a trazer informações naturais e culturais à matriz corporal, sensível.

*O mundo não escrito*, instalação realizada por Jimson Vilela no Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), em 2021, ocupa toda a sala expositiva e nos coloca posicionados, inicialmente, às margens do que seria um rio – ou fragmento de mar – bastante caudaloso, espalhado ao rés do chão, no nível em que estamos, criado com massivas folhas de papel branco a se acumularem e produzirem em suas curvas e suas cadências as vagas alvas, capazes de alvejar o olhar e dominar o campo visual por toda a sala. Contudo, não se avista nem se indica o infinito nessa paisagem curta; intuímos na parede à frente uma interrupção do que seria a linha do horizonte e, por estarmos, ainda inicialmente, mirando dois píeres, convidando ao passeio breve pelos três degraus que nos levam a um patamar mais alto, no fundo da sala, devemos optar por um deles e seguir o trajeto. Ambos os caminhos oferecidos nos conduzem, paralelos, num formato semelhante, ainda que espelhado, a um horizonte descontinuado, que se encerra muito próximo, na parede. Pesa aí uma sensação forte de limite, de interdição mesmo do olhar. Encurvando, porém, o corpo em direção ao livro depositado no chão, no degrau final dos píeres, vemos de mais perto um livro que se abre. Contudo, será sua antípoda e irmã imagem espelhada à frente que chamará atenção às páginas, que a partir do miolo do livro se enraízam debaixo dos píeres e derramam-se com fartura, até misturarem suas águas na massa de papel que, agora sabemos, tem sua origem nos livros ali deixados. Caminhamos entre fluxos proliferantes do escrito e do lido num livro, quase imersos num emaranhado rizomático e

exuberante, num mar ondulado de páginas que nos interpelam.

Voltar às palavras do artista pode guiar-nos: [Penso que] *arquitetura e livro são espaços com algumas regras próprias e particulares; meu trabalho é um esforço para fundir e, assim, subverter ambas as lógicas*.[8] *O mundo não escrito* apresenta (não descreve) uma paisagem-imagem do infinito por entre os limites bem demarcados da sala expositiva – um panorama portátil, talvez ele todo cabível de se acomodar no miolo do livro, quando fechado entre capa e contracapa, infinito. Jimson Vilela nos enreda, assim, por caminhos que parecem inventados numa linguagem de nomes ausentes.

Júlio Martins

1 “Li, então, em voz alta, para dois. Incertezas repousaram sobre o som da palavra “investimento”. Buscamos nos dicionários presentes e pensamos, em silêncio, na atividade empregada por ambos ali. É sobre o que se veste.” Aprendemos com Jimson Vilela em Ano, um escrito de 2013, sobre o significado do verbo “vestir”: “aprontar”, “arrumar”, mas também “cobrir”, “esconder”. Tais possibilidades semânticas encontram ressonância nos investimentos do artista endereçados ao livro, em sua fisicalidade e para além dela. Inclusive, o próprio Jimson Vilela gostaria de contar com narradores atentos a seus investimentos sobre o livro (apagamentos, desmanches, retificações, redimensionamentos etc.) para talvez fazê-lo entender melhor todos esses gestos. Num escrito sem título, datado de 2018, escreve: “Aliás, eu gostaria de ter certos narradores à minha espera na sala em branco; eles poderiam discorrer sobre o que fiz até aqui”. Ambos os textos foram publicados em:
Jimson Vilela, *Narrativa*. São Paulo: nunc edições de artista, 2018.

2 Jimson Vilela, *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*. São Paulo: nunc edições de artista, 2016.

3 Jimson Vilela, *Narrativa*, op. cit.

4 Italo Calvino, *Mundo escrito e mundo não escrito*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

5 Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

6 Em outro escrito, *Verbete*, de 2011 (exposto como obra em texto aplicado à parede), Jimson Vilela assim define “palavra”, apropriando-se de vocabulários de sistemas de identificação e classificação de minerais, considerando a palavra “coisa orgânica de ocorrência natural (necessidade do outro) e composição sonora definida pela combinação casual das letras”. Publicado em:
Jimson Vilela, Adaptável ao espaço que as palavras ocupam, op. cit.

7 Jimson Vilela, *Narrativa*, op. cit.

8 Entrevista com Jimson Vilela realizada por Júlio Martins, entre maio e julho de 2015. Disponível em: https://www.jimsonvilela.com/textos.

páginas anteriores  previous pages

***O mundo não escrito (para José Antonio Benetti)***
***The unwritten world (to José Antonio Benetti)*** 2021

# The language of absent names, the unwritten world, according to Jimson Vilela

*I never heard extraordinary words from him – I always heard, from him, words that came to his mouth wet with tenderness*
Raul Brandão, *O pobre de pedir,* 1930

*Face to face, finally spilling out all the words, we spoke, with our eyes, of the silence that is not muteness*
Ana Cristina Cesar, *Encontro de assombrar na catedral,* 1982

To see and make tangible images from the thoughts provoked by intimate contact with the book, book-form, book-content, book-object, book-container, book-space, book-language, book-body, etc., has been an essential part of the artistic production of Jimson Vilela over the past decade. In his investments[1], at times subtle, at others, radical, this artist constantly operates through – and in – the objective materiality of the book, especially addressing attributes and capacities that we imply to be "spiritual". The statement, "books are spiritual objects", accompanied Stéphane Mallarmé in a project where the poet imagined a book that would be the book of books, that would never and could never be made real, able to encompass all the relationships that establish

themselves in the universe, in addition to carry within all the stories told and their multiple, infinite potential interpretations. Mallarmé's *The Book*, due to the treatment given to language in his writings and in reading it, would transform the reader into an obligatory co-author.

In the installations, *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam* [*Adaptable to the space occupied by words*] and *Névoa* [*Mist*], Jimson Vilela qualified the experience with the space based on measures of the relationships between the book and its irrevocable counterpart, the reader incarnated in a body that reads and is capable of dancing. It is from this encounter that they update, in the sense of becoming effective through the act, the book and the reading, and under this polysemic mechanic the instance of the page is investigated and resized in its significance, space and materiality. The interface that founds the entire process, the page is recomposed by the artist to, in this way, convey a language of absent names, of sensations that have not, yet, reached a name, of intervals between which what is visible and intelligible, of what remains from naming (meaning to know and become known). The page – that fragile, almost immaterial space, made to measure within arm's reach – squanders its original whiteness and can both exceed its limits and proliferate in more than a ton of paper through the architecture of a library, as well as be retained in the individualization of each of the pages of a dictionary that have been corrected by the artist.

*Adaptável ao espaço que as palavras ocupam* [*Adaptable to the space occupied by words*], shown in 2016, took over the Flávio de Carvalho floor of the Centro Cultural São Paulo with a ton of sheets of paper that bound together the furnishings and all the space around a library. From a closed book on the floor, the pages from its center stretched out until lifting the peak of the shelves and, in this way, proliferate a white flood across the space such that the tangle of paper ostensibly dominated the visual field. Liliane Benetti noted the interesting relationship that the installation established, *in loco*, with the institution's library:

*All of those blank pages issue forth from a single book, leap across space, run down the shelves and scatter onto the floor, standing in stark, visible contrast with the systematically organized rows of books on the floor below, dedicated to the cultural center's library. [...] To the distant observer, the symmetrical juxtaposition of the neat bookshelves on the lower floor and the overflowing shelves of the exhibition on the floor above it creates a rather stark effect. This juxtaposing of a library's traditional mode of organization with one that follows a completely different set of rules, at once chaotic and bereft of function, sheds light on the fact that the printed text, the idea of the book in its physical form, is the main organizing element underlying both the constitution of a library and the use of its most fundamental material, paper*[2].

*Névoa* [*Mist*] was first presented at the Galeria Progetti, in Rio de Janeiro, in 2013; then, at the *Narrativa* [*Narrative*] exhibition,

at the São Paulo University, in 2018. Using a dictionary, the artist erased the textual content of many of its pages, which were then arranged in sequence on the wall, forming a panel four meters high by fifteen meters long that wholly captured visitors' attention through its strands of silence, until, surprised, they realize there is only one entry that remains legible, there: the word, "Mist", which, by the way, means "a lack of clarity", "that which blurs the vision". Agnaldo Farias saw, in the image, the ambiguity between naming and seeing.

*Through this process, every single lexical entry fades to smudge, is reduced to a whiff of brume, save for one: névoa [mist]. Derived from the Latin word nebula [small cloud, mist], névoa is, like the related term neblina [fog], a noun closely related to nuvem [cloud]. In this sense, it might —why not? — relate to the setting free of letters and words from the cage of syntax, to their growing loose and open to new combinations, new fusions; or, conversely, to scraped and torn letters which, reduced to fragments, issue babbling, inarticulate sounds.*[3]

Seeing the book, except reading it; seeing it as a cultural artifact and an anthropomorphic intelligence, to unfold itself formally and materially in apparitions that trace narratives for the body, in space. Narratives in which each blink concludes a phrase, each step advances paragraphs, each respiratory movement desires to fall into harmony with the sensations read while heartbeats create correspondence with the reading rhythm. However, nothing is written, the pages are

emptied of content, exhibit their blank surfaces. For Jimson Vilela, the rediscovery of the book form requires the erasure of the word and the extinction of text. The whiteness of the paper stars in the discourse, in its unfinishedness and latency, suspending the reading of the book to demand a new task from the reader, whoever it is, of projecting onto it their own texts, affections, memories, senses.... to run across it with one's eyes and body, *except* reading it.

However, the reference to the void is not of the order of existential nausea; the white pages desire contact that wakes them and positions them as screens for the experiences to take place. Indescribable, however; or, rather, the required words have yet to be invented or discovered... It is about the experience of the childhood of language, of contacts that precede any name; it is about the feelings of the incompleteness of the world; Mira Schendel's nel vuoto del mondo [in the emptiness of the world], and not of the ineffable, like that which words will never reach. Italo Calvino develops, in his book, *The Written World and the Unwritten World: Essays*[4], the relationships between language and reality, warning of the risk of domesticating – and even colonizing – the perception of reality through words, as well as for literature's mission of constantly establishing new statuses to the traffic between the world of things and the world of words. In his production, Jimson Vilela prefers to obliterate language and written discourse to emphasize the form – the occupation of the architectural space and the addressing

of the body – over visitors' habitual reading. Incidentally, a character from another Calvino book, *If on a Winter's Night a Traveler*, registers a restless desire, imagining the book he dreams of writing: *The book should be the written counterpart of the unwritten world; its subject should be what does not exist and cannot exist except when written, but whose absence is obscurely felt by that which exists, in its own incompleteness.*[5]

Words[6] always appear and present themselves under excessively tenuous and fragile materialities, whether when they are made of air (in the duration of a breath, when spoken, the word produces a brief wind), or when they are handwritten or printed with liquids (ink on paper, even so, the words seem to desire to be irrevocable in the same measure that they become legible, overcoming the distances that lie beyond man, in space and across time). Made of elementary materials that are so fluid, circumstantial and agile, words construct our language, our "home of being", according to Ludwig Wittgenstein. Language that is capable of touching the real, even from the psychological point of view – for Jacques Lacan, only through language can the unconscious be known, which also structures itself under a legible logic, as it were. The etymology of the Greek term *logos* indicates that it is through language that we approach comprehension of the world: both the Word and Verb, as well as Reason and Logic derive from *logos*, such that we can conclude thinking structures itself through language.

Reflecting on the immaterial dimension of words; on the babbling of language that escapes the blank pages dominating our perception, presenting their emptiness yearning for dialogue, even while denying language; on how the space of the page is deconstructed and requalified by Jimson Vilela, spatializing the book to a corporeal, sensitive experience (except an actual reading of text); all this seems, in the end, to emphasize phenomenological requirements and gains that the works produce. The artist writes:

*My books search across space for some text by which they may be filled—the beginning or the end of a narrative—and, in that process, straight and curved shapes outlined by the edges of the pages describe, in nearly infinite detail, games of accumulation, dispersion and continuity. Books become more than objects in space. They are places, architectural spaces orchestrated by the material's own capacity to endure once my actions have organized it within another empty spine.*[7]

Invading the unwritten world, however, is to risk oneself in phenomenology. Jimson Vilela conceives the space of the page starting with the body; his narratives are addressed to the body. We perceive, through the exclusion of language and, again, through the emptying of the pages, the desire to present, materially, as "given the perception", before the certainty of lógos. The artist wants to suspend the provocative experience in the viewer, to whom it is left to formulate the descriptions of this presence as an object-image: the piece in

the world, right in front of their body and consciousness, by bringing natural and cultural information to the corporal, sensitive host.

*O mundo não escrito* [*The unwritten world*], an installation by Jimson Vilela at the Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), in 2021, occupies the entire exhibition space and leaves us initially positioned at the borders of what seems like an expansive river – or part of the sea – spread over the ground floor, at the level we find ourselves, created from massive sheets of white paper that accumulated and produced, in their curves and rhythms, the white waves, capable of targeting the gaze and dominating the visual field throughout the room. However, the vanishing point of this short landscape is neither seen nor indicated; we intuit, on the wall in front, an interruption of what would be the horizon and, as we find ourselves, still initially, looking at two piers, inviting a brief walk up the three steps to the higher level, at the back of the room. Both the paths offered lead us, in parallel and in similar, mirrored format, to a broken horizon that ends very close, at the wall. There, hangs a heavy feeling of limits, of blocking, even the view. However, bending around one's body in the direction of the book, placed on the floor, on the final step of the piers, we see a book that opens, up close. Still, it is its antipode and sister image mirrored in front that calls attention to the pages, that from within the book, take root under the piers and spill out bountifully, until they mix their waters in the mass of paper that, we now know, originate from the books left,

there. We walk among flows proliferating from the written and the read from a book, almost immersed in a rhizomatic and exuberant tangle, in an undulating sea of pages that call out to us.

Returning to the words of the artist can help guide us: *[I think] architecture and books are spaces with some of their own, specific rules; my work is an effort to meld and, in that way, subvert both their logics*[8]. *O mundo não escrito* [*The unwritten world*] presents (not describes) a landscape-image of the infinite through the well delimited edges of the exhibition hall – a portable panorama, which might be capable of accommodating within the core of the book, when closed, between the front and back covers, the infinite. Jimson Vilela enmeshes us, thus, with pathways that seem invented in a language of absent names.

Júlio Martins

1 "I read, then, aloud, for two. Uncertainties befell the sound of the word "investment". We consulted the available dictionaries and silently pondered on the activity engaged in by both of us, there. It is the act of putting on vestments." We learn with Jimson Vilela in *Ano* [*Year*], a text from 2013, about the meaning of the verb "to wear": "to ready", "to arrange", but also "to cover", "to hide". these semantic possibilities encounter resonance in the artist's investments addressed to the book, in its physicality and beyond. In fact, Jimson Vilela himself would like to count on narrators attentive to his investments on the book (deletions, dissolutions, corrections, resizing, etc.) to perhaps make him better understand all these acts. In an untitled text, from 2018, he writes: "Which reminds me, I would like there to be narrators waiting for me in the blank room; they could speak to what I have hitherto done". Both the texts were published in:
Jimson Vilela, *Narrativa [Narrative]*. São Paulo: nunc edições de artista, 2018.

2 Jimson Vilela, *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam* [*Adaptable to the space occupied by words*]. São Paulo: nunc edições de artista, 2016.

3 Jimson Vilela, *Narrativa [Narrative]*, *op. cit*.

4 Italo Calvino, The Written World and the Unwritten World: Essays. Translated by Ann Goldstein. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

5 Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveler.* Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

6 In another text, *Verbete* [*Lexical Entry*], from 2011 (exhibited as a work in text applied to the wall), Jimson Vilela defines "word" like this, appropriating the vocabularies of systems for identifying and classifying minerals, considering the word an "organic, naturally occurring thing (our need for another) whose sonorous composition a wayward combination of letters defines". Published in:
Jimson Vilela, *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam [Adaptable to the space occupied by words], op. cit.*

7 Jimson Vilela, *Narrativa [Narrative]*, op. cit.

8 Interview with Jimson Vilela by Júlio Martins, between May and July, 2015. Available at: https://www.jimsonvilela.com/textos.

páginas seguintes following pages

***O mundo não escrito (para José Antonio Benetti)***
***The unwritten world (to José Antonio Benetti)*** 2021

Para José Antonio Benetti, com quem aprendi sobre o mundo não escrito

Eu admiro a precisão de suas mãos, e o entusiasmo de suas palavras me emociona.

Sua voz carrega, guarda com orgulho, os timbres de quem nasceu junto à terra. Mas em nenhum momento ela prevê a sensibilidade de seus gestos. Suas mãos conhecem a exatidão da delicadeza e da força. Os movimentos que você faz, sem se dar conta de que está fazendo, extraem do ar uma beleza.

As histórias que você me conta demandam o tempo, assim como um maestro necessita de uma orquestra em sintonia com sua cadência, de tal forma que é indiscernível saber o que dita o ritmo.

Quando você narra, sua voz mensura o espaço em seu perímetro, área e volume. A densidade dela, como o rio que passava atrás de sua casa, dá corpo às imagens. Escutar você é como um abraço, é presente e não se sabe o início. O que veio primeiro: a experiência ou a palavra?

Eu amo o jeito como você olha as coisas e qualifica cada uma delas atribuindo inestimável importância às pequenas, às metálicas, às que não se fabricam mais, às orgânicas, às líquidas, às grandes, às impressas, às flexíveis, às ocas, às que ressecam, às que molhadas certamente irão estragar, às que não podem ser jogadas fora, às que são úteis

quando necessárias, às raras, às feitas em plástico, às que orbitam sistemas solares, às que cantam ao entardecer, às que existem aos milhares pelo mundo, mas para as quais só você, com sua habilidade de conceber junções e encaixes, descobriu, naquela manhã, um novo modo de usar.

Você parece uma biblioteca para o mundo.

Você sempre revela um pedaço do que não está escrito. Em suas palavras, o tempo muda. Em suas mãos, as coisas se transformam.

Bem, você faz isso enquanto ri, e eu aprendo com você, meu amigo.

Não há, por aqui, alguém que saiba permanecer como você permanece.

Jimson Vilela 2021

To José Antonio Benetti, with whom I learned about the unwritten world

I admire the precision of your hands and I am moved by the enthusiasm of your words.

Your voice carries, proudly guards the tones of one who was born with the earth. But, at no point does it foresee the sensibility of your gestures. Your hands know the exactness of delicacy and of power. The movements you make, unaware you are doing it, extract beauty from the air.

The stories you tell me demand time, like a maestro needs an orchestra in tune with his cadence, such that it is impossible to detect what dictates the rhythm.

When you narrate, your voice measures the space around you, its area and volume. Its density, like the river that flowed behind your house, gives body to the images. Listening to you is like an embrace, present and with an undeterminable starting point. What came first: the experience or the word?

I love the way you see things and qualify each one, attributing inestimable importance to the little ones, the metal ones, the ones that are no longer produced, the organic ones, the liquid ones, the big ones, the printed ones, the flexible ones, the hollow ones, the ones that dry out, the ones that will doubtlessly be ruined if they get wet, the ones that cannot be thrown away, the ones that are useful when needed,

the rare ones, the ones made of plastic, the ones that orbit solar systems, the ones that sing toward evening, the ones that exist by the thousands around the world, but which only you, with your ability to conceive connections and couplings, discovered, that morning, a new way to use.

You are like a library for the world.

You always reveal a piece of what is unwritten. In your words, time changes. In your hands, things transform.

And, you do this while laughing, and I learn with you, my friend.

There is no one, here, who knows how to remain like you remain.

Jimson Vilela 2021

726.5098...
759.6
architectural acoustics
architectural acoustics
Pérdes Silva
Acústica Arquitectónica e Condicionamento de Ar

LA SCULTURA DEL

páginas anteriores previous pages

***Sem título (distorção)*** ***Untitled (distortion)*** **2019**
pigmento mineral sobre Photo Rag Baryta 315
mineral pigment on Photo Rag Baryta 315
70 x 106 cm
edição de 3 + P. A. edition of 3 + A.P.

***Duplo*** ***Double*** **2018**
madeira, ferro e papel wood, iron and paper
230 x 310 x 310 cm

# Entrevista com Jimson Vilela
# outubro de 2020 a maio de 2021

Galciani Neves – Papel, palavra e espaço são três materialidades e temporalidades muito presentes em seu percurso de produção artística. Quais procedimentos são necessários para encarar essas instâncias e conduzir entre elas conexões poéticas substanciais e que, de maneira bem evidente, constituem seus trabalhos?

Jimson Vilela – Fico contente que você
GN1 coloque papel, palavra e espaço enquanto materialidades e temporalidades. Essa estruturação permite traçar relações mais profundas entre os três termos. Sobre os procedimentos, o primeiro deles é a leitura. Papel e espaço são lidos como página e arquitetura, respectivamente, o que de antemão pressupõe comportamentos, modos de estar e proceder, que transformam essas materialidades e temporalidades, tornando-
GN2 as específicas. Ao ler, penso que no papel e no espaço existe uma história que antecede meu gesto de artista. Entender a história dos materiais de trabalho é meu segundo procedimento, que, por consequência, me leva ao terceiro. Pois, quando entendo o passado de meus materiais, os momentos e os movimentos que permitiram suas formulações, o lidar com eles adquire uma sensibilidade que excede

meus primeiros atos de leitura e inteligibilidade.

Aqui começa meu gesto de artista na construção de uma imagem capaz de trazer outra pessoa até esse ponto. Para realizar essa construção sensível, misturo as ideias de página e de arquitetura, encontro as similaridades e as diferenças e, então, trabalho a partir delas com procedimentos já familiares aos materiais papel e espaço, por exemplo a associação entre cortar uma página e fender uma parede. Ambos são gestos previsíveis, por isso familiares, tanto para o papel quanto para o espaço – e, apesar de a ideia de divisão estar presente nos dois verbos, a imagem de abertura, ou janela, pode ser também alcançada; isso depende, é claro, da qualidade do gesto. Do gesto que realiza e do gesto que posiciona (e mostra) para o olhar, dando para quem vê essas propriedades sensíveis. $GN_3$

Porém, há outro conjunto de procedimentos que me interessa, e tenho trabalhado com eles recorrentemente nos últimos anos... Não sei bem nomeá-los, mas se referem a coisas que perturbam a página e a arquitetura. Hoje, enquanto escrevo para você, entendo que são procedimentos de qualidade aquosa, líquida. Refiro-me a manchas, borrões e infiltrações, coisas que impedem a legibilidade e o habitar. São visualidades que inicialmente pertencem ao acaso e ao erro.

Sobre a palavra, ela é o material mais plástico que utilizo – logo, existem outros procedimentos disponíveis para elaboração textual, seja um título de trabalho, seja uma narrativa. Tenho escrito textos para serem $GN_4$

lidos tanto solitariamente quando em multidão, usando basicamente os recursos que a palavra oferece – significado e significante – a fim de criar imagens e metáforas. Contudo, as palavras "vêm" de bocas ou da ponta de dedos que digitam ou seguram canetas, viram som ou gráfico até encontrarem ouvidos e olhos capazes de decifrá-las e senti-las. Esse mistério da comunicação não deixa de me surpreender e, quando escrevo, ele está sempre por perto, essa fisicalidade sem contato físico.

GN$_2$ – Ler, localizar-se na história dos materiais, construir entre as ideias de página e arquitetura. Você traz essas especificidades como gesto de contato com o outro. Lembro-me agora, enquanto escrevo, de Ulises Carrión: o livro como sequência de espaços. Sei que você não o citou aqui. Mas a ideia de livro parece permear esses gestos – como volume com página, como lugar de leitura, como virtualidade do texto que se endereça ao outro, como potência de comunicação. Como você enxerga a presença do livro em sua trajetória e seu modo de operar com essas materialidades, essas temporalidades e esses procedimentos?

JV – Vejo o aparecimento do livro em minha poética de modo natural. Lembro-me de meus primeiros cadernos com projetos e textos, nos quais eu já pensava o caderno como ateliê. Desde esse momento até agora, quando o livro é arquitetura, creio que a essência pouco mudou, pois me refiro ao livro como espaço da memória, do pensamento, do sentir. Em outras palavras,
GN$_5$ um lugar onde se habita com a imaginação. A mudança mais substancial é que a presença do

livro agora cria um espaço dentro do espaço de exposição. Esse procedimento atua como um espelho que prolonga virtualmente uma sala.

Talvez eu pudesse citar o trabalho que será feito em Ribeirão Preto como um espelho... Sim, já mudei o trabalho dentro de meu espaço de recursos. A performance caiu por causa da pandemia de coronavírus, e decidi levar o espelhamento do casal na performance para o trabalho. Então, em vez de uma plataforma, são duas, com um livro cada; são dois livros que se comunicam com esse volume de papel sem texto.

$GN_3$ – Uma cadeia entre o gesto e o olhar do outro, você diz. Barthes, em *O prazer do texto*[1]. Parece que estou falando sempre em companhia quando leio nossa conversa a distância. É possível descrever esse lugar que ocupa, que se desenha e em que se localiza o gesto?

JV – Não sei se compreendi sua pergunta, mas responderei tendo em vista seu grifo. Bem, entendo que existem ao menos dois gestos diretamente relacionados à produção da obra de arte: aquele que realiza e aquele que posiciona. O primeiro se refere à realização de processos e procedimentos que materializam o trabalho; o outro diz respeito à situação de montagem, sobre como o primeiro gesto ocupará o espaço, levando em consideração o corpo de quem vê. Podem ocorrer em simultâneo ou dissociados, e o segundo gesto pode inclusive ser delegado a um terceiro. Enfim, são gestos que se referem às experiências de fazer e mostrar. $GN_6$

$GN_4$ – Como você é lugar de morada da palavra? Como ela se faz corpo? Como ela se manifesta? Como exercita essa plasticidade que também é prática do corpo?

JV – Não sou o lugar de morada da palavra. $GN_7$

A palavra usa meus trabalhos da mesma maneira que um viajante pernoita numa estância e segue viagem antes do amanhecer. Talvez ele deixe a cama e os móveis organizados do mesmo modo que o dono do lugar arrumou, talvez ele deixe o lençol do avesso e a escrivaninha de costas para a janela. As palavras fazem disso, às vezes deixam pistas de sua presença numa gaveta
$GN_8$ mal fechada. Não posso capturá-las e exauri-las até que mostrem um corpo; posso apenas cercá-las em metáforas que escorrem entre os dedos.

$GN_7$ – Ainda assim, insisto na palavra como matéria, como presença, como visualidade, como possibilidade de trato poético.

GN – Eu acho que você fala de maneira muito distante da palavra em seu trabalho, e seria muito bonito se trouxesse notas sobre a fatura da palavra, sabe?

JV – Eu não sou escritor, poeta nem compositor. Não detenho qualquer técnica que me ajude na fatura da palavra. Eu sou um leitor de livros, do mundo, das coisas, das expressões das pessoas. Percebi que, por mais que exista uma infinidade de textos sobre os mais variados assuntos, sempre haverá alguns gestos do mundo não escrito que a linguagem, por meio de escritores e poetas, tentará trazer para nós.

Escrever, para mim, é um exercício de intuição, é como atravessar um rio pela primeira vez. Se eu for capaz de retornar pelo mesmo caminho, o texto é promissor. Agora, se consigo fazer

com que outras pessoas atravessem o rio seguindo meus passos e constituindo minha narrativa em uma primeira experiência, bem, neste caso sinto que modifiquei as palavras, suas imagens. Insisto em imagens líquidas porque a água, assim como a palavra, modela seus continentes.

Não tenho notas sobre a fatura da palavra, apenas sumidouros.

GN$_5$ – Gostaria que você falasse mais sobre isso. Essa é uma grande diferença. Então, podemos pensar que há, ao longo de seu percurso, muitos modos de pensar e conviver com o livro?

JV – Em linhas gerais, há um percurso entre o livro como ateliê e o livro como espelho, e GN$_9$ cada exposição foi um passo de um ponto ao outro. Quando iniciei meu trabalho, em 2008, pensava o espaço expositivo dentro do espaço do livro por meio de projetos instalativos, desenhos, textos que criavam livros de artista. Mais tarde, passei a materializar essas ideias e mostrá-las no espaço, então estabeleci um paralelo entre o espaço arquitetônico e o espaço do livro, construindo uma relação bem imediata entre página e parede. Isso foi entre 2010 e 2012. Posteriormente, em 2013, o livro como suporte se tornou o assunto central; ali o problema era o diálogo, entre texto e suporte, sobre como o texto quebrava a sequencialidade do suporte, as obras não apresentavam texto, mas era a ideia do texto que guiava a elaboração formal. Após essas experiências que operavam sobre a forma do suporte livro, o livro passa a ser pensando

como arquitetura – ou seja, há uma inversão.

Neste ponto, gostaria de chamar sua atenção para aquilo que lhe disse anteriormente sobre procedimentos de qualidade aquosa. Em 2014, tendo em vista que livro e edifício são espaços ordenados e servem de hábitat ao corpo, apesar de cada um possuir um grau de abstração específico, notei que o procedimento de alongar as páginas perturbava a ideia de ordem e inseria no espaço seco do cubo branco imagens líquidas. A água, o calor e o clima são aquilo que a arquitetura mantém do lado de fora, criando um ambiente estável no interior; estou generalizando, mas tudo aquilo que é instável só entra no edifício na condição de imagem através das janelas, das paredes de vidro. Logo, construir algo que carrega uma referência àquilo que não é desejável no interior passou a ser um foco de interesse; além disso, a escala dos trabalhos nesse período aumentou, o que acabou por modificar substancialmente a relação do espectador com as obras.

Em determinado momento, pensei: "Estou fazendo grandes monocromáticos brancos!". No entanto, eu não estava pintando, estava usando páginas em branco. Essa condição da página em branco muda tudo. O estar vazio abre espaço para o vir a ser ocupado, essa é uma das acepções que me leva à ideia de espelho. Essa trajetória me trouxe também a imagem de espelho d'água, com a qual tenho trabalhado em peças mais recentes. O vocabulário líquido me atrai, pois historicamente ele está ligado a metáforas para a ideia de memória.

Na instalação *O mundo não escrito*, por exemplo, a ideia do livro como espelho é tecida vagarosamente. A imagem remete a dois píeres para um horizonte marítimo, com as páginas em branco refletindo a luminosidade das paredes brancas. Quanto do que é projetado pelas paredes possui a mesma "neutralidade" que o cubo branco? Bem, se existe no espaço expositivo essa plenitude de ausência de signos, há, então, o espelhamento de um vazio. Há também a projeção do observador, pensando no livro enquanto lugar da memória – aqui a página como esse local que recebe a experiência do não escrito se vê recodificada em linguagem; logo, se as páginas estão alongadas, é porque algo ali escapa à norma desse sistema. Prosseguindo, se traçarmos um plano sagital no trabalho, veremos duas estruturas que se espelham horizontalmente em plataformas e livros, e sobre o piso as páginas que escapam desses livros mantêm seu contínuo, dado que articulam sua singularidade com a especificidade do espaço e do observador.

Nesse trabalho, por meio desses rebatimentos, a imagem da infinitude do horizonte é também aquilo que escapa às páginas de ambos os livros. Eu penso em *O mundo não escrito* como conjunto de experiências, sensações, histórias, sentimentos e outras coisas que carregamos e que podem existir entre as mãos e a imaginação. Uma imagem para o que é viver e toda a bagagem que se acumula nessa jornada, sendo algumas delas legíveis e outras indecifráveis inclusive para aquele que as guarda.

Quando olho para esse trabalho e caminho sobre suas plataformas, entendo que aquilo que retemos em nós é o que faz o meio de nossa travessia. A água, a correnteza e a embarcação, uma odisseia para fora e para dentro. Ulisses, após retornar a Ítaca, volta a navegar outra vez; antes, contudo, realiza com Laerte a mais bela viagem de todo o poema ao nomear para o pai todas as árvores que cultivaram juntos em seu pomar e retornar a suas raízes.

Quero aproveitar esta entrevista e tornar público que dedico *O mundo não escrito* a José Antonio Benetti, meu sogro, o homem mais profundo que conheci e que tenho o prazer de chamar de amigo.

$GN_9$ – Essa é uma ideia muito instigante. Me conta! Parece apontar para um espaço entre livro e leitor, entre narrativa e experiência.

JV – O espelho é um objeto que gera, em tempo real, uma imagem daquilo que ele reflete. Quando olhamos para algo pelo espelho, vemos essa coisa no agora. Em 2013, na exposição *Sintomas e efeitos secundários da sintonia*, realizada na Casa Modernista de Gregori Warchavchik, em São Paulo, comecei a perceber que as páginas em branco eram capazes de refletir as cores das paredes da casa, azuis e amarelas, e intuí que o mesmo efeito acontecia dentro do cubo branco, numa reflexão de brancos em branco. Essa qualidade de espelhar o espaço só passou a existir por causa da escala do trabalho, e, por mais que os reflexos não fossem nítidos, as páginas tragavam as imagens do espaço e do observador.

Bem, o tempo da experiência é o agora, já o tempo da narrativa é um tempo editado, uma seleção das experiências num ordenamento não necessariamente cronológico. E a narrativa é uma construção para ser habitada pelo leitor. Esse é o jogo.

Um livro, para ser um livro, precisa de texto, precisa de signos gráficos sobre suas páginas. Essa característica tão consolidada em nosso entendimento ordinário do que é um livro leva o observador a uma projeção sobre o trabalho. A obra, por sua forma e seu posicionamento no espaço, dispara o interesse do leitor em projetar, em narrar sobre essas páginas em branco. Meus livros servem ao entendimento, não requerem a leitura de textos, e sim a escrita.

GN$_6$ – Fiz essa pergunta porque me interesso por essa distinção que você acaba de descrever, entre fazer e mostrar, como tempos distintos no processo. O mostrar, o compartilhar, a conversa pública por meio do trabalho são outros tempos? O processo prossegue no espaço expositivo?

JV – Sim, mais que tempos, envolve espaços distintos. O ateliê é particular, privado. Ao produzir uma obra no ateliê, você está limitado à escala desse espaço, a sua dinâmica e ao tempo que é do trabalho e do ócio. O artista pode produzir uma instalação diretamente no espaço expositivo, e logicamente todas essas relações serão diferentes, além de ser levado em consideração o gesto de mostrar. Em suma, ateliê sugere rotina, ao passo que uma peça feita diretamente no espaço é um ato único, e GN$_{10}$

isso, para mim, é bem evidente.

O mostrar envolve uma preparação, implica escolher o que não exibir ou falar no intuito de potencializar aquilo que é dito ou exposto. Para mostrar, você exerce, no mínimo, a autocrítica, se planeja para traçar uma rota coerente, um discurso conciso, dentro da polifonia do espaço público, seja ele uma exposição, seja uma mesa-redonda. Mostrar requer compreender o contexto em que será inserido aquilo que é resultado do fazer e também é uma reflexão sobre o que foi feito. O gesto de posicionar uma obra numa parede ou num slide abre caminho para um momento em que há retorno externo. É preciso ter outra sensibilidade, que a prática do ateliê não ensina, para constituir um diálogo e levar para o fazer as novidades resultantes. Nesse sentido, mostrar faz parte da profissão.

$GN_8$ – Acho que nunca havia pensado seu trabalho a partir de um procedimento de construção de metáforas. Como isso se dá? Me fala sobre isso por meio de seus trabalhos. Gostaria de uma descrição de um ou dois em que isso acontece.

$GN_{11}$ JV – Da página que vira parede ou da arquitetura do livro que vira rio. *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam*, de 2015, é um exemplo, pois sua forma e sua posição no espaço são uma metáfora visual para um rio, o que, por sua vez, espelha a nascente do rio Itororó, situada abaixo do Centro Cultural São

Nesta resposta eu poderia detalhar cada presença, mas fico com receio de perder o fluxo da entrevista... Não sei se você percebeu, mas, com suas perguntas via notas, criou-se uma série de defluentes, abriram-se os espaços para onde meu pensamento poderia correr, bifurcar, dividir, uma bacia hidrográfica que não encontra o mar.

Relendo a entrevista, vejo que flui como água seguindo caminhos abertos por você, em vários momentos a qualidade das respostas emulou qualidades da água: a velocidade, o ritmo, a transparência, o turvar.

Essa imagem dos defluentes é linda, apresenta de um jeito maravilhoso o que são as páginas saindo do livro.

Paulo. Entre o rio de papel e o rio d'água, a biblioteca que foi o motivo original da construção do edifício. Ou, em outro suporte, *O último movimento*, de 2010, um vídeo em looping em que é relacionada a palavra "saudade" à imagem das ondas do mar e a conchas. Séries como *Vínculo*, *Lorem ipsum* e *Unidade tripartida* são metáforas visuais para a tentativa de cercar a palavra e seu suposto corpo.

GN$_{10}$ – De alguma maneira, há aqui um diálogo com Jannis Kounellis, tema de seu doutorado?[2]

Bem, eu gosto desta resposta, não vou mentir. Ela fecha com o problema do gesto de fazer e o gesto de expor. Mas aqui você pode dizer, e vou concordar, que eu turvo, não deixo ninguém acessar o que é o Kounellis para mim. Se esse for um ponto interessante, posso voltar a ele. Mas acho que neste momento eu gostaria de comentar a equação artista = professor + pesquisador. Pois é, eu gosto de ser professor.

JV – Sim, e não só. Os impressionistas saem do ateliê para a paisagem, os modernos voltam para o interior, o astuto Cézanne viveu entre suas maçãs e o monte Sainte-Victoire. Dos anos 1960 até agora, os debates sobre o espaço público e privado, tanto na arte quanto na sociedade, se mantiveram no horizonte. Aliás, é curioso como, na década de 1960, os artistas – brasileiros, norte-americanos e europeus – que lidaram com questões do espaço leram o que Merleau-Ponty escreveu a partir de sua experiência com as pinturas de Cézanne. Quando comecei a pesquisa de doutorado sobre a obra de Kounellis, estava interessado nos textos dele, porém, ao avançar, percebi que havia procedimentos ali que ele e outros artistas do período estavam

GN$_{12}$

desenvolvendo e que resultaram em diferentes desdobramentos por causa dos contextos. Hoje, cada contexto mantém sua diversidade específica, mas as dimensões público e privado são uma fita de Möbius, dado que a noção de presença tem se modificado. Isso afeta as escalas e nossas relações com as coisas.

Retornando ao doutorado, devo pontuar que o que me levou à pesquisa e à escrita sobre Kounellis, para além de seu legado artístico, foi sua atuação como professor. Durante o doutorado, passei por minha primeira experiência docente no ensino superior em artes, e isso mudou substancialmente minha relação com o ser artista. Tive que retornar à origem da palavra e de sua conceitualização no Renascimento para entender que ser artista também é ser pesquisador e professor. Pesquisador, pois há um campo de conhecimentos específicos técnicos e teóricos que é exclusivo da arte e que os artistas do Renascimento delimitaram tecnicamente e estruturaram de forma teórica, tornando a atividade do artista uma arte liberal. E professor, pois esses mesmos artistas possuíam ateliês onde repassavam a aprendizes conhecimentos técnicos e teóricos da arte, primeiro para ajudarem o mestre em sua produção e, depois, para iniciarem seus próprios ateliês. Logicamente, esse é o princípio institucional do campo da arte, e muita coisa mudou, mas sinto que é necessário voltar a esse ponto de compromisso do artista com o fazer, com o conhecimento da arte e com a transmissão do conhecimento. Nesse

sentido, enxergo Kounellis como um legítimo portador desse atuar do artista, e o doutorado sobre ele é uma forma de agradecimento.

$GN_{12}$ – Por que a tradução não foi percebida como procedimento?

JV – A tradução foi uma consequência da leitura. Eu penso em tradução nos termos de Italo Calvino, do tradutor como um leitor atento ao sentido de cada palavra do original. Esse foi meu modo de me aproximar de Kounellis e de sua obra: eu queria ouvir o que o artista tinha a dizer. Geralmente, ao se aproximar de uma obra por meio da crítica, percebe-se uma tendência à homogeneidade; as melhores leituras tendem a se consolidar, e as seguintes repetem ou aprofundam – atualizam – alguns aspectos dessas, são poucos os autores que voltam ao marco zero. No caso do doutorado, o marco zero para mim era o ateliê, eram as intenções de Kounellis, seu diálogo com seus trabalhos e suas referências, as exposições. A tradução foi uma consequência do desejo de ouvir o artista e, ao ouvi-lo, extrair dali diálogos diretos e indiretos com a obra.

A tese como livro introduz o leitor à voz de Kounellis em simultâneo à obra, e meu trabalho como pesquisador foi apresentar o campo da poética do artista para que, na segunda parte da tese, o leitor contasse com certa bagagem para navegar nos textos do artista. Esse formato editorial foi elaborado por dois motivos: primeiro, a lógica da obra de Kounellis não é linear, é um fenômeno único, como se todos os trabalhos tivessem sido criados em um único instante em diversos pontos do

espaço, uma derivação evidente da ideia de obra de arte total. O outro argumento era dar a última palavra ao artista.

GN$_{11}$ – Impossível ver rio e palavra num mesmo pensamento e não lembrar do conto do Guimarães. Mais uma vez, retomamos a palavra no espaço e o espaço como lugar de leitura e experiência da palavra. Lembro-me dos lugares onde vi e montei seus trabalhos com você. São como projetos de palavra e espaço em suas visualidades, materialidades, temporalidades. Uma palavra água que escorre. Um lugar tempo para experienciar. Veja, voltamos ao começo da conversa!

Talvez aqui dê para pensar e trabalhar um pouco mais "água e palavra esculpem as coisas que tentam modelá-las". Não li Tarkovski, *Esculpir o tempo*[3], mas vi nos filmes dele como a água foi usada. E me parece que, nos momentos mais sensíveis dos filmes, quando ele se aproxima perigosamente do abismo da palavra, do sentir, da experiência da vida, a água surge como chuva, rio ou sendo derramada de recipientes.

Ao mesmo tempo, pensando na imagem do rio para toda esta entrevista, acho bonito que uma das veredas termine com a palavra "náufrago", ao passo que a vereda anterior sobre o Kounellis se encerre com a imagem do Möbius.

JV – Você se refere ao conto *A terceira margem do rio*? Pelo jeito como fala, parece que se refere mais à canção feita a partir do conto por Milton Nascimento e Caetano Veloso, na qual o jogo "palavra, água, silêncio e matéria" é mais evidente. "Hora da palavra/ Quando não se diz nada/ Fora da palavra/ Quando mais dentro aflora/ Tora da palavra/ Rio, pau enorme, nosso pai." Contraditoriamente, sobre rios tendemos a lembrar mais o rio Lete, o "rio do esquecimento", mas Caronte, barqueiro que é um reflexo informe do pai na canoa, navega pelos rios Estige e Aqueronte, o "rio da invulnerabilidade" e o "rio do infortúnio",

respectivamente. Bem, só consigo ler esse conto como uma imagem, imagem mental, metáfora, para o silêncio do pai. Esse conto me ajudou a entender o silêncio de meu pai, meu avô, de outros homens, e a escutar meu próprio silêncio. A obra de Guimarães Rosa é cortada pelo rio, pela água. Você já leu *O sono das águas*? Quando digo que estou interessado num vocabulário líquido é porque água e palavra esculpem as coisas que tentam modelá-las. Palavra e água são matérias maleáveis às mãos, transparentes aos olhos, inteligíveis ao pensamento, mas que, num momento, sem avisar, turvam, neblinam, e para saber o que está lá é preciso entrar, sentir, desencarnar. Infelizmente, vivi – e vivo – em cidades que canalizaram e enterraram seus rios, que seguem lá, mas longe dos olhos. O mar como memória da infância e a chuva como realidade da vida adulta são os corpos palavra d'água dos quais sou náufrago.

$GN_1$ – Sigo querendo aprofundar essas questões em seu trabalho. Você se reporta a uma história dos materiais, mas há também a lida com o material – manejo, artesania, pensar sobre, ver a coisa se transformar.

JV – A artesania é inerente ao conhecimento da arte e do livro; se pensarmos nela em termos históricos, há hoje inclusive certo retorno, com um novo apreço, ao fazer manual. Para mim, a arte e o livro têm uma íntima relação com as mãos; as linguagens visuais e verbais, para se materializar, passam pelas mãos antes existirem como imagem e texto. As mãos que tateiam o mundo são as que o transformam.

Como você sabe, tenho grande interesse em pensar os trabalhos a partir do espaço expositivo, mas essa situação muitas vezes me deixa passivo, à espera de um lugar onde trabalhar. Por isso, precisei criar procedimentos para desenvolver meu trabalho de modo mais ativo, sem esperar por essas oportunidades. Então, o ponto de partida, em geral, é uma frase criada, escutada ou lida. Escrevo algumas vezes essa frase para assimilá-la, e para mim isso não é apenas um exercício mental, mas também um primeiro trabalho sobre as palavras, pois eu as coloco em escala com minhas mãos. É um jogo métrico e semântico: as mãos ajudam as palavras a ganharem o espaço por meio de uma escala e de uma forma. A palavra vem para as mãos, que projetam e constroem esse lugar que é a obra.

Atualmente, além da encadernação de livros, uso serralheria e marcenaria nos trabalhos, três atividades (encadernação, serralheria e marcenaria) muito manuais. Se tenho ferramentas elétricas? Sim, mas o manejo de tudo passa por um conhecimento de ateliê, de feitura, de fabricação, de realização de todas as etapas. Fui conhecendo meus materiais enquanto ia produzindo os trabalhos, me relacionando com os aspectos técnicos de produção e entendendo, inclusive, que, para a execução de certas peças, outras mãos podem ser mais hábeis que as minhas. Eu não tenho problemas em delegar etapas de um trabalho, mas a etapa de montagem no espaço segue inegociável.

Em geral, as modificações e as transformações que um trabalho sofre no decorrer de seu

processo de feitura ocorrem por limitações técnicas ou pela relação dele com o espaço de apresentação. Essas variáveis são bons motivos para pensar em outros projetos: uma solução abandonada agora pode se tornar o pretexto para uma nova obra.

1 Roland Barthes, *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

2 Jimson Vilela, *Um glossário poético da obra de Jannis Kounellis*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2020.

3 Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo.* Trad. Jefferson Luiz Camargo.São Paulo: Martins Fontes, 2010.

imagens anteriores  previous images

***Esquecer ao seu lado  To forget by your side*** **2011**
uma pessoa destra e outra canhota escrevem de mãos dadas, em um livro
a left-handed person and a right-handed person write on a book while holding hands
duração indeterminada  indeterminate duration

***Sem título (Longe dos olhos)***
***Untitled (Far away from eyes)*** **2019**
metal, papel e acrílico  iron, paper and plexiglas
90 x 40 x 80 cm

***Sem título (Longe dos olhos)***
***Untitled (Far away from eyes)*** **2019**
metal, papel e acrílico iron, paper and plexiglas
90 x 40 x 80 cm

***Sem título (Longe dos olhos)***
***Untitled (Far away from eyes)*** **2019**
metal, papel e acrílico iron, paper and plexiglas
90 x 40 x 80 cm

***Sem título (Longe dos olhos)***
***Untitled (Far away from eyes)*** **2019**
metal, papel e acrílico iron, paper and plexiglas
130 x 50 x 50 cm

# Interview with Jimson Vilela, October 2020 – May 2021

Galciani Neves – Paper, word and space are three materialities and temporalities that are very present throughout your artistic production. Which procedures are necessary to face these instances and run substantial poetic connections among them that, in a very clear way, constitute your works?

Jimson Vilela – It pleases me that you position
GN1 paper, word and space as materialities and temporalities. This structure allows for the outlining of deeper relationships among the three terms GN. Regarding the procedures, the first one is reading. Paper and space are read like the page and architecture, respectively, which already presupposes behaviors, ways of being and proceeding that transform these materialities and temporalities, making them
GN2 specific. By reading, I think that there is a story in paper and space that precedes my action as an artist. Understanding the history of the materials in my work is my second procedure, which, as a result, leads me to the third. Because, when I understand the past of my materials, the moments and movements that allowed their formulations, dealing with them acquires a sensibility that exceeds my first acts of reading and intelligibility.

This is where my action as an artist begins, in the construction of an image that can bring

another person to this point. To achieve this sensitive construction, I mix the ideas of the page and architecture, I find the similarities and differences and, thus, work based on them using procedures that are already familiar with the materials of paper and space, such as the association between cutting a page and scoring a wall. Both are predictable gestures, which is why they are familiar, for the paper as well as the wall – and, despite the idea of division being present in both verbs, the image of opening, or a window, can also be reached; this depends, of course, on the quality of the gesture. Of the gesture that carries it out and the gesture that positions (and shows) to the eye, giving to who sees these sensitive properties. $GN_3$

However, there is another set of procedures that interests me and I have worked with them recurrently over the past few years... I am not quite sure how to name them, but I am referring to the things that disturb the page and architecture. Today, while I am writing to you, I understand that they are procedures of an aqueous, liquid nature. I am referring to stains, smudges and infiltrations, things that impede legibility and inhabitation. They are visualities that initially belong to chance and error.

About the word, it is the most plastic material I use – thus, there are other procedures available for textual elaboration, whether it is the title of a piece or a narrative. I have written texts to be read, both on their own and with others, basically using the resources the word $GN_4$

offers – meaning and significative – in order to create images and metaphors. However, the words "come" from mouths or the tips of fingers that type or hold pens, become sound or graphics until they find ears and eyes able to decipher and sense them. This mystery of communication fails to surprise me and, when I write, it is always nearby, this physicality without physical contact.

$GN_2$ – Reading, locating oneself in the history of materials, building among the ideas of the page and architecture. You bring these specificities like an act of contact with the other. I recall, now, as I write, Ulises Carrión: the book as a sequence of spaces. I know you have not mentioned him, here, yet the idea of the book seems to permeate these acts – like volume with the page, like a place to read, like the virtuality of text that addresses the other, like the potency of communication. How do you see the presence of the book in your journey and your way of operating with these materialities, these temporalities and these procedures?

JV – I see the appearance of the book in my poetic armory as a natural thing. I remember my first notebooks with designs and texts, in which I already considered the notebook as an atelier. Since then, until now, when the book is architecture, I believe that the essence has changed little, because I refer to the book as a space of memory,

Perhaps I could cite the work that will be done in Ribeirão Preto as a mirror... Yes, I have changed the work within my space of resources. The performance has disappeared because of the coronavirus pandemic, and I decided to take the mirroring of the couple in the performance to the piece. So, instead of one platform, there are two, each

with a book; there are two books that communicate with this volume of textless paper.

of thinking, of feeling. In other words, a place where you inhabit with your imagination. The biggest change is that the presence of the book now creates a space inside the exhibition space. This procedure acts as a mirror that virtually extends a room. GN5

GN3 – A link between the act and the other's gaze, you say. Barthes, in *The Pleasure of the Text*[1]. It seems I am always talking in company when I read our long-distance conversation. Can you describe this place that it occupies, that is drawn and in which the act is located?

JV – I do not know if I understood your question, but I will reply bearing in mind your mark. Well, I believe that there are at least two acts directly related to the production of works of art: the one that carries out and the one that positions. The first refers to the realization of processes and procedures that materialize the work; the second regards the situation of assembly, about how the first act will occupy the space, taking into account the body of the viewer. They can take place at the same time, or separately, and the second act can even be delegated to a third party. Basically, they are acts that refer to the experiences of making and showing. GN6

GN4 – How are you the place where the word resides? How is it embodied? How does it manifest itself? How does it exercise this plasticity that is also a function of the body?

JV – I am not the place where the word resides. The word uses my works in the same way that GN7

a traveler spends a night at a layover, then continues on his journey, before dawn breaks. He may leave the bed and furniture organized in the same way that the owner left them, or he may leave the sheet inside out and the desk up against the window. Words do this, sometimes they leave clues to their presence in a drawer
GN$_8$ left ajar. I cannot capture them and use them up until they show a body; I can only enclose them in metaphors that slip between one's fingers.

GN$_7$ – Even so, I insist on the word as matter, as presence, as visuality, as the possibility of the poetic.

GN – I think that you talk about the word, in your work, in a very distant way and it would be so beautiful if you included notes on the making of the word, you know?

JV – I am not a writer, poet or composer. I have no technique that helps me in the making of the word. I am a reader of books, of the world, of things, of the expressions of people. I realized that, as much as there exists an infinity of texts about the most varied of subjects, there will always be acts of the unwritten world that language, through writers and poets, will try to bring to us.

Writing, for me, is an exercise in intuition; it is like crossing a river for the first time. If I am able to return the same way I came, the text is promising. Now, if I'm able to get others to cross the river in my footsteps and to constitute my narrative in a first experience, then, in this case, I feel I have modified the

words, their images. I insist on liquid images, because water, like the word, models its containers.

I have no notes on the making of the word, I have only sinkholes.

GN$_5$ – I would like you to tell me more about this. This is a big difference. So, could we imagine that there are, over the course of your journey, many ways of thinking about and living with the book?

JV – In general terms, there is a journey between the book as an atelier and the book as a mirror, and each exhibition was a step from one end to the other. When I began my work, in 2008, I thought about the exhibition space within the space of the book through installation designs, drawings, texts that created artists' books. Later, I came to materialize these ideas and show them in the space, so I established a parallel between the architectural space and the book space, building a pretty immediate relationship between the page and the wall. This was between 2010 and 2012. After that, in 2013, the book as a support became the central theme; there, the problem was the dialogue, between the text and the support, about how the text breaks the sequential nature of the support, the works did not contain texts, but it was the idea of the text that guided the formal development. After these experiences, which operated on the form of the book support, the book came to be thought of as architecture – that is, there was an inversion.

GN$_9$

On this point, I would like to bring your attention to what I told you, before, about the procedures of an aqueous nature. In 2014, bearing in mind that the book and the building are ordered spaces and serve as shelter for the body, despite each one holding a specific degree of abstraction, I noted that the procedure of elongating the pages disturbed the idea of order and inserted liquid images into the dry space of the white cube. Water, heat and climate are what architecture keeps on the outside, creating a stable environment on the inside; I am generalizing, but everything that is unstable only enters a building in the form of images, through windows, the glass walls. Thus, building something that carries a reference to what is not desirable inside came to be a point of interest; furthermore, the scale of the works in this period grew, as a result of significantly modifying the relationship of the spectator with the works.

At a certain moment, I thought: "I am producing large, white monochromatic pieces!". However, I was not painting, I was using blank pages. This condition of the white page changes everything. Being empty opens the space to potential occupation, which is one of the meanings that leads me to the idea of the mirror. This trajectory also brought me the image of the reflecting pool, with which I have worked in my more recent pieces. The liquid vocabulary attracts me, because, historically, it is linked to metaphors for the idea of memory.

In the installation, *O mundo não escrito* [*The unwritten world*], for example, the idea of the

book as a mirror is sluggishly woven. The image likens two piers to a horizon across the sea, with the blank pages reflecting the luminosity of the white walls. How much of what is projected by the walls possesses the same "neutrality" as the white cube? Well, if there exists this plenitude of the absence of signs in the exhibition space, there is, therefore, the mirroring of a void. There is also the projection of the observer, thinking about the book as a place of memory – here, the page as the location that receives the experience of the unwritten becomes recodified into language; so, if the pages are elongated, it is because something, there, escapes the norms of this system. Continuing, if we trace a sagittal plane in the piece, we see two structures that are horizontally mirrored in platforms and books, and the pages on the floor that escape from the books maintain their continuity, given that they connect their singularity with the specificity of the space and the observer.

In this piece, using these adjustments, the image of the vanishing point in the horizon is also what escapes the pages of both the books. I think about *O mundo não escrito* [*The unwritten world*] as a set of experiences, sensations, stories, feelings and other things that we carry and that can exist between our hands and imaginations. An image for what it is to live and all the baggage that accumulates over this journey, with some of them legible and others, indecipherable, even to those who keep them.

When I look at this work and walk over its platforms, I understand that what we retain within us is what makes the means of our crossing. The water, the current and the embarkation, an odyssey to the outside and to the inside. Odysseus, after returning to Ithaca, sets sail once more; however, he first goes on the poem's most beautiful voyage with Laertes, when he names all trees in the orchard that they planted together, going back to his roots.

I would like to take this opportunity to publicly declare that I dedicate *O mundo não escrito* [The unwritten world] to José Antonio Benetti, my father-in-law and the deepest man I have ever known, and who I have the pleasure of calling a friend.

$GN_9$ – This is a very stimulating idea. Tell me about it! It seems to point to a space between the book and the reader, between narrative and experience.

JV – The book is an object that generates, in real time, an image of that which it reflects. When we look at something in a mirror, we see that thing in our now. In 2013, at Gregori Warchavchik's *Sintomas e efeitos secundários da sintonia* [*Symptoms and Side-effects of Harmony*] exhibition, at the Casa Modernista, in São Paulo, I began to notice that blank pages were able to reflect the blue and yellow tones of the walls and intuited that the same effect would be visible in the white cube, in a reflection of white on white. This quality of mirroring the space only came to exist because of the scale of the piece and, even though the reflections were not clear, the pages swallowed

the images of the space and the observers.

Well, the time of the experience is in the now, seeing as the time of the narrative is an edited time, a selection of the experiences in an ordering that is not necessarily chronological. The narrative is a construction to be inhabited by the reader. That is the game.

A book, to be a book, needs a text, needs graphic signs on its pages. This characteristic that is so deeply entrenched in our common understanding of what a book is leads the observer to a projection about the work. The work, because of its form and positioning in space, awakens the reader's interest in projecting, in narrating over the blank pages. My books serve understanding, they do not require the reading of texts, but of what is written.

$GN_6$ – I asked this question because I am interested in this distinction you just described, between doing and showing, as different times in the process. Showing, sharing, the public conversation through the work, are these other times? Does the process continue in the exhibition space?

JV – Yes, more than times, it involves different spaces. The atelier is private. By producing a piece in the atelier, you are limited to the scale of that space, to its dynamics and the working and idle times. The artist can produce an installation directly in the exhibition space and, logically, all these relationships would be different, beyond taking into account the act of showing. In summary, the atelier suggests $GN_{10}$

routine, while a piece made directly in the space is a singular act and that, for me, is very evident.

Showing involves a preparation, it implies choosing what not to exhibit or say with the intent of enhancing that which is said or exhibited. To show, you exercise, at the very least, self-criticism, you plan to be able to outline a coherent route, a concise discourse, within the polyphony of the public space, whether it is an exhibition or a round table. Showing requires comprehending the context in which will be inserted that which is the result of the making, as well as being a reflection of what was made. The act of placing a piece on a wall or on a slide opens the way to a moment in which there will be a return from the outside. One needs a different sensibility, which practice in atelier does not teach, to constitute a dialogue and to bring to the making the resulting newness. In this sense, showing is part of the profession.

GN$_8$ – I think I have never thought of your work based on a procedure of constructing metaphors. How is that done? Tell me about this, through your works. I would like a description of one or two examples, where this takes place.

GN$_{11}$ JV – Of the page that becomes a wall, or the architecture of the book that becomes a river? *Adaptável ao espaço que as palavras ocupam* [*Adaptable to the space occupied by words*], from 2015, is an example,

In this reply, I could detail each presence, but I hesitate for fear of losing the flow of the interview... I do not know if you have noticed, but, through your written questions, a series of flows were created, spaces were opened through which my thoughts could run, bifurcate,

divide... a river basin that never reaches the sea. Rereading the interview, I see how it flows like water, following the paths you opened up, at several points, the quality of the answers emulated the qualities of water: the speed, rhythm, transparency, obscurity.

This image of the flows is entrancing, it presents, in a wonderful way, pages leaving a book.

because its form and position in space are a visual metaphor for a river, which, in turn, mirrors the mouth of the Itororó river, located below the Centro Cultural São Paulo. Between the river of paper and the river of water, it was the library that was the original reason for constructing the building. Or, in a different support, *O último movimento* [*The last movement*], from 2010, is a video loop where the word "yearning" is related to images of waves in the sea and of seashells. Series such as *Vínculo* [*Attachments*], *Lorem ipsum* and *Unidade tripartida* [*Tripartite unity*] are visual metaphors for the attempt to encircle the word and its supposed body.

$GN_{10}$ – Can we find, here, in some way, a dialogue with Jannis Kounellis, the subject of your doctorate?[2]

Now, I will not lie, I did like this answer. It ends with the problem of the act of making and the act of exhibiting. But, here, one could say, and I would agree, that I obfuscate things, I do not let anyone access what Kounellis is, to me. If this is an interesting point, I can return to it. But, I think that, at this moment, I would like to comment on the formula: artist = professor + researcher. It is true, I do like being a professor.

JV – Yes, but not only that. The impressionists get out of the atelier and into the landscape, the modern ones returned inside, the astute Cézanne lived among his apples and Montagne Sainte--Victoire. From the 1960s until now, the debates about the public and private space, both in art and in society, have been held on the horizon. In fact, it is curious how, in the 1960s, artists – Brazilian, North American and European – who deal with the questions of space read what

Merleau-Ponty wrote, based on his experience
GN12 with Cézanne's paintings. When
I began my research on Kounellis' production
for my doctorate, I was interested in his texts,
however, during my progress, I realized that
there were procedures, there, that he and other
artists of the period were developing and that
resulted in different paths, because of their
contexts. Today, each context maintains its
specific diversity, but the public and private
dimensions are a Mobius strip, given that
the notion of presence has been changed.
This affects the scales of things and our
relationships with them.

Returning to the topic of the doctorate,
I should point out that what led me to the
research and Kounellis' writings, beyond his
artistic legacy, was his role as a professor.
During the doctorate, I underwent my
first experience as an art teacher in higher
education, which significantly changed
my relationship with being an artist. I had
to return to the origin of the word and its
conceptualization in the Renaissance to
understand that being an artist was also to
be a researcher and a professor. A researcher,
because there is a field of specific, technical
and theoretical knowledge that is exclusive
to art and that Renaissance artists technically
and structurally delimited in theory, making the
activity of the artist a liberal art. And, professor,
because these same artists had ateliers where
they passed their technical and theoretical
knowledge of art on to their apprentices,
firstly, to help the masters in their production

and, later, to open their own ateliers. Logically, this is the first institutional principle of the field of art and much has since changed, but I feel it is necessary to return to this point of the artist's commitment to making, to the knowledge of art and to the transmission of that knowledge. In this sense, I see Kounellis as a legitimate holder of this act of the artist and the doctorate on him is a form of showing appreciation.

GN$_{12}$ – Why was the translation not perceived as a procedure?

JV – The translation was a consequence of the reading. I think about translation in the terms of Italo Calvino, of the translator as a reader attentive to the meaning of each word of the original. This was my way of getting closer to Kounellis and his work: I wanted to hear what the artist had to say. Generally, by getting close to a work through the medium of critiques, there is a tendency toward homogeneity; the best readings tend to be consolidated, with subsequent ones repeating or deepening – updating – some of the originals' aspects. There are few authors who go back to square one. In the case of the doctorate, my square one was the atelier, it was Kounellis' intentions, his dialogue with his works and references, the exhibitions. The translation was a consequence of the desire to hear the artist and, on hearing him, extracting from that direct and indirect dialogues with the work.

The thesis as a book introduces the reader to the voice of Kounellis at the same time as the work and my job as a researcher was to

present the artist's poetic field so that, in the second part of the thesis, the reader can count with the right luggage to navigate the artist's texts. This editorial format was developed for two reasons: first, the logic of Kounellis' work is not linear, it is a unique phenomenon, as if all the pieces had been created in a single instance at multiple points in space, a clear derivation of the idea of the total artwork. The other argument was to give the artist the final word.

$GN_{11}$ – It is impossible to see the river and the word in the same thought without recalling the story by Guimarães. Yet again, we return to the word in space and space as a place for reading and experiencing the word. I remember the places where I saw and assembled your works, with you. They are like projects of the word and space in their visualities, materialities, temporalities. A water word that runs. A time place to experience. See? We have returned to the beginning of the conversation!

JV – Are you referring to *A terceira margem do rio* [*The Third Bank of the River*]? From what you wrote, it seems like you are referring more to the song based on the tale, by Milton Nascimento and Caetano Veloso, in which the interplay, "word, water, silence and matter" is clearer. "The time of the word/When nothing is said/Outside the word/When further inside blooms/The log of

Perhaps, here, we can think about and work with "water and the word sculpt the things that try to model them" a bit more. I have not read Tarkovsky's Sculpting in Time, but I have seen, in his films, how water is used. And, it seems to me that in the films' most sensitive moments, when he gets dangerously close to the abyss of the word, of feeling, of the experience of life, the water appears as rain, a river or being spilled from recipients.

At the same time, thinking about the image of the river for this entire interview, I think it is beautiful that one of the paths ends with the word "castaway", in the measure that the previous path about Kounellis ends with the image by Mobius.

the word/River, enormous wood, our father." Contradictorily, about rivers, we tend to remember the Lethe more, that "river of forgetfulness", but Charon, the ferryman who is a shapeless reflection of the father in the canoe, navigates the rivers Styx and Acheron, the "river of invulnerability" and "river of woe", respectively. Well, I can only read this tale as a mental image, a metaphor for the father's silence. This story helped me understand the silence of my father, of my grandfather, of other men and to listen to my own silence. The work of Guimarães Rosa is dissected by the river, by water. Have you read *O sono das águas* [*The Sleep of the Waters*]? When I say I am interested in a liquid vocabulary, it is because water and the word sculpt the things that try to model them. Water and the word can be molded by hand, are transparent to the eye, intelligible to thought, but at a given moment, with no warning, become muddy, foggy and to know what is there, one must enter, feel, disincarnate. Unfortunately, I have lived – and live – in cities that channeled and buried their rivers, which continue, there, far away from sight. The sea as a childhood memory and the rain as a reality of adult life are the word bodies of water in which I am a castaway.

$GN_1$ – I continue wanting to dive deeper into these questions in your work. You refer to a history of the materials, but also included is their treatment – handling, crafting, thinking

about them, seeing the thing transform.

JV – Crafting is inherent to knowing about art and the book; if we think of it in historic terms, there is currently even a certain return to, with a new appreciation for, making things manually. For me, art and the book have an intimate relationship with the hands; the visual and verbal languages, to materialize, pass through the hands before existing as images and text. The hands that touch the world are what transform it.

As you know, I have great interest in thinking about work based on the exhibition space, but this situation often leaves me passive, waiting for a place in which to work. This is why I needed to create procedures to develop my work more actively, without waiting for these opportunities. So, the starting point is, normally, a phrase that I have created, heard or read. I will write that phrase out a few times, to assimilate it and, for me, this is not just a mental exercise, but also the first working of the words, because I put them in scale with my hands. It is a metric and semantic game: my hands help the letters to gain space through a scale and a form. The word comes to the hands, which design and build this place that is the piece.

Currently, in addition to binding books, I use cutting and carpentry in my works; three (binding, cutting and carpentry) very manual activities. Do I have power tools? Yes, but everything passes through atelier knowledge, knowledge of making, producing, carrying out all the stages. I got to know my materials while

I produced the works, creating relationships with the technical aspects of production and even understanding that, for the execution of certain pieces, other hands could be more skillful than mine. I have no problems delegating stages of a piece, but the phase of assembling in the space continues to be non-negotiable.

In general, the modifications and transformations that a piece undergoes over the course of its production process take place because of technical limitations or the relationship it has with the exhibition space. These variables are good motives to think about for other projects: a solution abandoned now can become the pretext for a new piece.

1 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. Translated by Richard Miller. New York: NY Hill and Wang, 1973.

2 Jimson Vilela, *Um glossário poético da obra de Jannis Kounellis [A poetic glossary of Jannis Kounellis]*, doctoral thesis, São Paulo, USP, 2020..

3 Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Translated by Kitty Hunter-Blair. Texas: University of Texas Press, 1989.

páginas anteriores previous pages

***Sem título (Tragédia civil) Untitled (Civil Tragedy)*** **2019**
sistema de iluminação e 80 livros lighting system and 80 books
dimensões variáveis variable dimensions

***Título oculto (Homenagem a Lygia Clark)***
***Hidden Title (Tribute to Lygia Clark)*** **2013**
madeira e papel wood and paper
77 x 45 x 45 cm
edição de 5 + P.A. edition of 5 + A.P.

Coleção Museu da Cidade de São Paulo, Brasil
São Paulo City Museum Collection, São Paulo, Brazil
Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil
Rio de Janeiro Modern Art Museum Collection, Rio de Janeiro, Brazil

páginas anteriores  previous pages

***Duas peças semicirculares para duzentos corpos de Samuel Beckett***
***Two semicircular pieces for two hundred bodies by Samuel Beckett*** **2018**
ferro, sistema de iluminação e 200 livros
iron, lighting system and 200 books
40 x 400 x 800 cm

Comissionado pelo 22º Cultura Inglesa Festival, Centro Brasileiro Britânico, São Paulo, Brasil
Commissioned by the 22nd Cultura Inglesa Festival, Brazilian British Centre, São Paulo, Brazil

***Sintomas e Efeitos Secundários da Sintonia***
***Symptoms and Side-effects of Harmony*** **2013**
madeira e papel  wood and paper
94 x 270 x 60 cm
edição de 3 + P.A.  edition of 3 + A.P.

***Latitude*** **2011-2013**
madeira wood
120 x 70 x 120 cm

páginas seguintes following pages

***A presença do horizonte***
***The horizon presence*** **2013**
madeira e ferro wood and iron
dimensões variáveis variable dimensions

páginas anteriores  previous pages

***O mundo não escrito (para José Antonio Benetti)***
***The unwritten world (to José Antonio Benetti)*** 2021

## Agradecimentos

Especialmente para José Antonio, Helena e Liliane Benetti.

E também a Nilton Campos, Adriana Guimarães, André Riul, Maria Regina Filipin Luz, Sérgio Nunes, Tauana Piteli, Affonso Malagutti, Camila Paulucci, Gabriel Azarias, Julia Prado Garde, Geralda C. Beraldo Antunes, Júlio Martins, Marco Antonio Mota e Lucas Carpinelli.

# O mundo não escrito

## Jimson Vilela

Curadoria, texto, produção e organização
[Curatorship, text, executive production an organization]

Jimson Vilela

Ensaio [Essay]
Júlio Martins

Entrevista [Interview]
Galciani Neves

Projeto gráfico [Graphic Design]
**nunc** edições de artista

Revisão [Proofreading]
Thais Rimkus

Tradução [English version]
Henrik Carbonnier

Assessoria de imprensa [Press office]
Conceito Comunicação

ISBN: 978-65-00-26431-9

*www.jimsonvilela.com*

**MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto**
08 de junho a 30 de julho de 2021 [June, 8 to July, 30]
R. Barão do Amazonas, 323 - Centro Ribeirão Preto SP
14010-120 (16) 3635-2421
terça a sexta - 14h às 17h30 [Tuesday to Friday, 2 pm to 5h30 pm]

Realização

nunc