

Objeto colado, objeto encontrado: As invenções da reescrita

*Object stuck, object found:
The inventions of rewriting*

Serge Margel

É filósofo, crítico literário e teórico do cinema. É professor da Universidade de Neuchâtel (Suíça) e é atualmente professor convidado da Universidade de Brasília. Em 2018, codirigiu o livro *Montage. Une anthologie (1913-2018)*, Genebra, Mamco-Head.

Tradução

Alexandre Kenichi Guoin

Doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAPES), com pesquisa sobre a montagem de imagens de arquivo no cinema experimental. É tradutor e editor da Revista Eco-Pós.

Revisão de tradução

Pedro Pinheiro Neves

Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Co-autor do livro "Inúteis, frívolos e distantes: à procura do dândis". Atua como tradutor.

RESUMO:

A prática da colagem inventa um novo tipo de objeto e desenvolve um novo procedimento de reescrita artística. Com a montagem, ela representa um momento determinante na constituição das novas mídias artísticas no início do século XX. Por um lado, a colagem diz respeito a uma prática concreta, sobretudo desenvolvida pelos cubistas, como Braque e Picasso; por outro lado, desempenha o papel de esquema conceitual atravessando as artes. Ela não somente permite definir a

especificidade das práticas cubistas em sua autonomia, diferenciando-as, portanto, de outras práticas, como trata-se também de um procedimento que nos possibilita elaborar uma transversalidade das práticas, literárias ou cinematográficas, sem reincidir na questão clássica de uma mistura dos gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: *colagem; montagem; objeto; reescrita; surrealista*

ABSTRACT:

The practice of collage invents a new kind of object and deployed a new process of artistic rewriting. Along with montage, it represents a decisive moment in the constitution of new artistic mediums at the beginning of the 20th century. On the one hand, it is a concrete practice, especially developed by Cubists such as Braque and Picasso, on the other hand it plays the role of a conceptual scheme, which crosses the arts. Not only does it make it possible to define the specificity of Cubist practices in their autonomy, and thus to distinguish them from other practices, but this process also gives us the means to elaborate a transversality of practices, whether literary or cinematographic, without falling back into the classic question of a mixture of genres.

KEYWORDS: *collage; montage; object; rewriting; surrealist*

RÉSUMÉ :

La pratique du collage invente un nouveau type d'objet et déploie un nouveau procédé de réécriture artistique. Avec le montage, il représente un moment déterminant dans la constitution des nouveaux médiums artistiques au début du XXe siècle. D'un côté, il relève d'une pratique concrète, surtout développée par les cubistes, comme Braque et Picasso, de l'autre il joue le rôle d'un schème conceptuel, qui traverse les arts. Il permet non seulement de définir la spécificité des pratiques cubistes dans leur autonomie, donc de les démarquer des autres pratiques, mais de plus ce procédé nous donne les moyens d'élaborer une transversalité des pratiques, littéraires ou cinématographiques, sans retomber dans la question classique d'un mélange des genres.

MOTS-CLES : *collage; montage; objet; réécriture; surréaliste*

Submetido em 30 de Julho de 2021

Aceito em 13 de Setembro de 2021

Somente aqui se sente realmente o vento. Ele sopra por todo canto. As partes não concordam mais, elas se tornaram destacáveis, pode-se montá-las de outra forma. É a montagem fotográfica que foi primeiramente compreensível para muitos, a fotografia recortada e colada de novo numa "montagem"; a palavra é certamente mais antiga quando se trata de máquinas. No corpo humano, faz-se também enxerto de pele, transplanta-se órgãos internos, mas a parte transplantada, no melhor dos casos, cumpre aqui apenas a função correspondente ao canto em que foi transplantada, e nada mais. Na montagem cultural e técnica, pelo contrário, a coesão da antiga superfície é destruída e uma nova coerência é constituída. Esta nova coerência só pode ser constituída porque a antiga aparece sempre mais visível, frágil, como uma simples coerência de superfície.

Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*

§1 – A colagem é um procedimento de reescrita que produz um novo tipo de objeto e inventa uma nova ideia de obra de arte. É a prática dominante nas vanguardas históricas, com as colagens construtivistas, de Tatlin a Malevich, dadaístas com Hans Arp, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, a fotoplástica de László Moholy-Nagy, as fotomontagens de John Heartfield, as montagens surrealistas de Max Ernst, de Magritte ou de Miró, sem mencionar os novos desenvolvimentos da fotografia na arte americana dos anos 1960, como Brice Connell, Dennis Hopper ou Wolf Vostell, do cinema experimental com Maya Deren, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos ou Jonas Mekas, ou do cinema letrista de Isidore Isou, da poesia concreta de Franz Mon e da poesia sonora gravada de Bernard Heidsieck. Há outras tantas retomadas, frequentemente associadas à chamada neo-vanguarda, mas que antes deveriam ser analisadas enquanto modalidades de reescrita ou de reinscrição histórica da arte, podendo assumir formas variadas, de práticas eruditas a jogos de derrisão, da citação à caricatura.

A colagem é um verdadeiro paradigma artístico, mas é também um procedimento que contém o que Breton já descrevia nos anos 1930 como uma “crise fundamental do objeto” (2008, p.681). O objeto cubista, colado, deslocado, sobreposto, não funciona mais com base no princípio atributivo de um sujeito de inerência, ou segundo o modelo orgânico de uma submissão das partes a um todo, como na fábula mimética tradicional. Cada propriedade deste objeto funciona ela mesma como um objeto, ou determina por si só o processo através do qual se constitui o objeto. E, nesse sentido, cada propriedade representa o ponto de vista de um objeto, que muda de escala ou varia em função das relações que mantêm umas com as outras. Trata-se de um princípio que decide e justifica a constituição do objeto, e que permite redefinir o estatuto da obra de arte, seu valor de objeto específico e seu novo campo de significação. É a principal questão posta pelas práticas de vanguarda. Em que medida um objeto pode ser considerado obra de arte, uma vez que ele é derivado destas propriedades, uma vez que ele pode ser reduzido às propriedades que o constituem? Mergulhado numa crise fundamental do objeto, não se trata mais portanto de decifrar ou de interpretar um sentido, ligado às intenções do autor, sua intuição, seu gênio, referido às situações históricas de uma realidade, inscrito num determinado contexto, mas antes de reconstituir um procedimento, até mesmo de reescrever suas fases, suas regras e suas modalidades de construção. E falar de uma crise do objeto equivale a dizer que o objeto não apenas contém seu próprio princípio de constituição, mas sobretudo que ele o expõe, o reflete, o tematiza ou o critica. Em outras palavras, é fazer desse princípio o novo “tema”¹ da obra de arte.

A crise fundamental do objeto está na invenção das propriedades sem objeto, ou das propriedades como objetos específicos. Para Breton, é sobretudo o objeto surrealista, objeto acéfalo, desarticulado ou desmembrado. Numa foto de 1937

¹ [Nota do tradutor:] Trata-se aqui em francês da palavra *sujet* que possui o duplo sentido de “tema” e “sujeito”. No texto original, a palavra é empregada entre aspas, fazendo-se valer aqui um jogo de palavras entre “sujeito” e “objeto”, e dando a entender que se trata de um novo “ponto de vista” da obra de arte. Nas próximas ocorrências no texto do termo *sujet* entre aspas, manteremos a tradução pelo termo tema.

colorida à mão por Hans Bellmer, vê-se uma boneca fragmentada. Cada um de seus membros separados representa uma relação que o corpo da boneca mantém consigo mesmo: a dobra da pele, a listra do cabelo, o fluxo dos humores, a intumescência da carne. O corpo se torna pele, o corpo se torna dobra ou se reduz a seus humores. Breton batiza esses objetos específicos de diversos nomes, como objetos oníricos, objetos virtuais ou objetos fantasmas. Em *Situation surréaliste de l'objet* [Situação surrealista do objeto], conferência pronunciada no dia 29 de maio de 1935 em Praga, refere-se a uma outra conferência, dada um ano antes em Bruxelas. E é nesta última em que fala de uma crise fundamental do objeto:

Como eu dizia, é essencialmente sobre o objeto que se mantiveram abertos, estes últimos anos, os olhos cada vez mais lúcidos do surrealismo. É o exame minucioso de numerosas especulações recentes às quais este objeto deu origem publicamente (objeto onírico, objeto de funcionamento simbólico, objeto real e virtual, objeto móvel e mudo, objeto fantasma, objeto encontrado, etc.), é apenas este exame que pode permitir capturar em toda sua amplitude a atual tentação do surrealismo. É indispensável focar o interesse neste ponto (1972, p.124).

Este objeto surrealista permite voltar à colagem de Picasso, e especificamente à série de quadros intitulados *Guitare*. No dia 15 de novembro de 1913, a revista *Les Soirées de Paris*, fundada em 1912 por Apollinaire, reproduz cinco colagens de Picasso realizadas no ano anterior. Breton lembra dos quadros, evocando-os como uma reviravolta da pintura tradicional. No decorrer de uma outra conferência, realizada em Barcelona em 1922, intitulada “Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe” [Características da evolução moderna e seus elementos], e retomada em 1924 em *Les Pas perdus*, Breton já vislumbra nas colagens de Picasso o surgimento de um novo tipo de objeto. Para Breton, Picasso soube:

fabricar, com chapa metálica e recortes de jornais, pequenos objetos para seu próprio prazer. Man Ray, através de um procedimento próprio, obteve um resultado similar sobre uma folha de papel. Reside aqui sem dúvida a perspectiva de uma arte mais rica em surpresa de que a pintura, por exemplo (Breton, 1988, p.300).

Mas é quase quarenta anos mais tarde que vislumbrará sobretudo nessas colagens a antecipação do objeto surrealista. No número 83 da revista *Combat-Art*, ele volta a falar das reproduções de Picasso em *Les Soirées de Paris*:

Quatro delas consistiam em uma assemblagem de materiais de natureza residual tais como prancheta, bobina, restos de linóleo, barbante, tomados de empréstimo da vida cotidiana. Ao choque provocado pelo jamais visto sucedia o sentimento de um equilíbrio soberano da obra realizada, promovida – queiramos ou não – à vida orgânica e justificada, assim, pela necessidade. [...] a imagem que permanece é suficiente para mostrar até que ponto esta obra antecipa as formas de expressão que hoje se querem as mais ousadas (Breton, 1961 apud Guigon e Sebag, 2013, p.32).

O que interessa a Breton nas colagens de Picasso incide menos sobre o uso “de materiais de natureza residual” que sobre fatos – oníricos, virtuais ou fantasmáticos – produzidos por este uso. Breton fala de um “choque”, e o termo é decisivo para compreender o efeito de ruptura que os novos procedimentos da colagem terão suscitado. Já encontramos o termo não só em Eisenstein, em suas primeiras teorias da montagem, mas também em “Sobre alguns temas em Baudelaire” de Benjamin ou ainda na *Ästhetische Theorie* [Teoria estética] de Adorno. “Ao choque provocado pelo jamais visto sucedia o sentimento de um equilíbrio soberano da obra realizada”. Aqui, é o deslocamento que importa, é a mudança de plano do objeto, verdadeiro *readymade*², que faz de qualquer objeto uma possível obra de arte. Mas é também uma definição do objeto surrealista, como podemos lê-lo no prefácio do primeiro número da revista *La Révolution surréaliste*, publicado no dia primeiro de dezembro de 1924 e assinado por Jacques-André Boiffard, Paul Éluard e René Vitrac: “Toda descoberta que altera a natureza, o destino de um objeto ou de um fenômeno constitui um fato surrealista” (1924, p.2). Este prefácio é ilustrado pela embalagem – outro procedimento – de Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*³, e sobretudo por

² Para Breton, um *readymade* se define como um “objeto usual promovido à dignidade de obra de arte pela simples escolha do artista”, art. “readymade”. In: André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti, 1989.

³ Evocando aqui como modelo do objeto surrealista a famosa frase de Lautréamont: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de operações, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”.

um texto de Louis Aragon, “L’ombre de l’Inventeur” [A Sombra do Inventor], que descreve o sentimento de pânico que surgiu no decorrer da exposição do Concours Lépine – no Palais des Inventions desde 1901 – em que “brinquedos bestas e aquelas coisas engenhosas que prestam serviços questionáveis às donas de casa” se transformam de repente em objetos assustadores (Aragon, 1924, p.22). Neste deslocamento de natureza ou de destino, um novo objeto se inventa, uma nova ideia de objeto se forma, nas palavras de Reverdy⁴, pela aproximação de duas realidades afastadas, ou, agora com Breton, de duas imagens diferentes⁵. O objeto não está mais reduzido a seu estatuto de produto, artístico ou industrial, nem à sua função mimética, que reproduz algo, que o imita, o representa ou o narra. O objeto aqui é um *choque*, que não somente desloca funções, muda destinos, transforma naturezas e reconstitui contextos, mas que sobretudo manifesta seus processos de transformação. Justamente como nas colagens de Picasso, cada gesto inclui em si mesmo a indicação do procedimento através do qual opera na tela. Cada gesto contém seu próprio princípio de inteligibilidade. Em suma, o choque provocado por uma colagem inventa um objeto novo, que evidencia a colagem em sua função constitutiva de procedimento.

§ 2 – Longe de mim a ideia ingênua de confundir objetos surrealistas e cubistas, montados, colados ou juntados. Segundo um gesto recorrente, tanto dialético quanto dramático, Breton quer apropriar-se do momento cubista das colagens, torná-lo de certo modo já surrealista. Ele surrealiza ou desrealiza as colagens, para enfim transformá-las em operações subjetivas, oníricas, fantasmáticas. Ele as transforma em objetos subjetivos, e, portanto, as submete a um novo sujeito, um

⁴ “Uma imagem não é forte por ser *brutal* ou *fantástica* – mas porque a associação das ideias é distante e justa” (Reverdy, 1975, p. 73-74).

⁵ “Os poetas, os artistas, se encontram com os sábios no seio destes ‘campos de força’ criados na imaginação pela aproximação de duas imagens distintas” (Breton, 2008, p.384-387)

novo lugar de origem, uma nova fábula, para reduzi-las ao “mundo interior da consciência”, como podemos ler neste texto:

A pintura, liberada da preocupação de reproduzir essencialmente formas capturadas no mundo exterior, começou por sua vez a partir do único elemento exterior do qual nenhuma arte pode prescindir, a saber, da representação interior, da imagem presente ao espírito. Ela confronta esta representação interior com aquelas das formas concretas do mundo real; busca também, como o fez com Picasso, capturar o objeto em sua generalidade e, assim que o consegue, tenta também esta abordagem suprema que é a abordagem poética por excelência: excluir (relativamente) o objeto exterior propriamente dito e considerar a natureza apenas em sua relação com o mundo interior da consciência (Breton, 1972, p.131).

A apropriação é evidente. Diante da crise do objeto, sua fragmentação e sua perda de unidade, de sentido e de objetividade, Breton quer subjetivar o objeto. O objeto surrealista encontra no mundo interior da consciência, no inconsciente também e no sonho, seu novo sujeito de inerência, sua origem, sua significação. É o que Adorno pensava como a parte subjetiva da objetividade, que tende sempre a submeter eventos, fenômenos e práticas à unidade preestabelecida de um todo significante. Esta apropriação é ainda mais abusiva considerando que as próprias colagens cubistas buscaram subverter esta prática totalizante da arte:

A montagem descoberta na colagem dos recortes de jornais e coisas semelhantes durante os anos heroicos do cubismo é um protesto contra esta subjetivação. A aparência da arte, mesmo se esta, mediante sua configuração do empírico heterogêneo, com ela está reconciliada, deve romper-se, pois na medida em que a obra admite em si as ruínas literais e não fictícias do empírico, ela reconhece a ruptura e a transforma em efeito estético. A arte quer confessar sua impotência diante da totalidade do capitalismo tardio e inaugurar sua supressão (Adorno, 1982, p.207).

A colagem-montagem representa aqui a recusa da reconciliação entre homem e natureza, a recusa da unidade orgânica da obra. Adorno fala de “ruínas literais e não fictícias do empírico”, que relaciona justamente com as colagens, os fragmentos de realidade inseridos na tela. Cada fragmento é um gesto de ruptura, um gesto que “reconhece a ruptura e a transforma em efeito estético”. A realidade inserida no

quadro – papéis de jornais, tecido impermeável, prego, corda, pedaço de madeira – não é nem mais nem menos real que o pigmento na tela. Não é, portanto, a natureza dos fragmentos de realidade que lhes confere a função pictórica de uma realidade, mas é antes a escala variável das dimensões desta realidade que lhes outorga a faculdade de inventar uma nova realidade. As colagens inserem uma terceira dimensão na bidimensionalidade da tela, do desenho e do quadro. E esta terceira dimensão produz um novo tipo de objeto, inteiramente deduzido de suas propriedades.

Não levarei a cabo essas reflexões, nem seguirei as críticas exacerbadas endereçadas por Adorno aos objetos oníricos e às montagens surrealistas, mas pretendo sim salientá-las, para especificar o rigor do gesto vanguardista. Adorno está longe de compartilhar as simpatias de Benjamin em relação à “dialética da embriaguez” (Benjamin, 2000, p.113) do surrealismo. De forma muito diferente, enxerga apenas morbidez, em que as montagens “são as verdadeiras naturezas mortas” (Adorno, 1984, p.68). Ele não acredita que os sonhos brincam com a realidade do mesmo modo que os procedimentos surrealistas:

No surrealismo, a tensão que se descarrega no choque é aquela que se encontra também entre a esquizofrenia e a reificação: não se trata, portanto, de uma tensão animada psicologicamente. O sujeito que dispõe livremente de si mesmo, sem nenhuma obrigação de dar conta do mundo empírico, tornado absoluto, se desvela, diante da reificação total que o reenvia em última instância a si mesmo e a seu protesto, como sendo ele próprio destituído de alma, e virtualmente como o que está morto. As imagens dialéticas do surrealismo são as de uma dialética da liberdade do sujeito num estado de não-liberdade do objeto (Adorno, 1984, p.68).

Para Adorno, o objeto surrealista parece reduzir-se a uma pura dobra sobre si, uma regressão da liberdade na soberania dos objetos empíricos, uma submissão esquizofrênica à reificação do mundo, que confere ao objeto aparentemente reconciliado, como a boneca de Bellmer, um valor puramente *pornográfico*:

As obras pornográficas poderiam ser os modelos do surrealismo. O que acontece nas colagens, o que está suspenso nelas como as contrações do gozo em torno da boca, assemelha-se às alterações sofridas por uma representação pornográfica no instante de satisfação do *voyeur*. Os seios cortados, as pernas de manequins com meias de seda presentes nas colagens, eis as marcas da lembrança destes objetos parciais que despertaram outrora a libido (Adorno, 1984, p.68).

Em suma, para Adorno, os objetos surrealistas são fetiches – como fetiches de mercadorias –, obras pornográficas de *voyeurs* que mostram e veem apenas o instante libidinal de uma autossatisfação. Portanto, estas obras somente reproduzem num nível de fetichismo avançado – e neste sentido, somente confirmam – a absoluta reificação do mundo e o esgotamento radical das faculdades da liberdade. Ora, o objeto montado das colagens cubistas é outra coisa inteiramente. A partir desta leitura adorniana do surrealismo, eu diria que Breton, subjugado pela ilusão de fetichismo, como que cego pelo desejo de apropriação e de reinscrição histórica, não consegue ver a função *instauradora* que desempenha a ruptura na crise fundamental do objeto. Ele salienta, pertinentemente, deslocamentos de contexto e mudanças de natureza, mas se engana, na minha opinião, em relação à função desta ruptura. Esta ruptura não incide sobre um novo tipo de objeto, um novo sujeito, onírico, virtual ou fantasmático, mas antes sobre a redução do objeto a suas propriedades, portanto sobre uma nova *relação* que o objeto mantém com os elementos que o constituem. Com efeito, Breton não entende que o que muda, nesta crise, não diz respeito ao estatuto da *representação* dos objetos, mas à emergência de uma nova *dimensão* do objeto. Nomear este objeto “onírico” é ainda lhe atribuir um sujeito de inerência, ainda o submeter às formas preestabelecidas de um discurso, de uma narrativa ou de uma fábula. “Nomear” um tal objeto equivale sempre a lhe outorgar a função de *janela* sobre o mundo, que significa algo, que diz algo da realidade, que comunica algo a alguém, e que reencontra uma conexão com a sociedade. O objeto cubista, por sua vez, não é uma janela de onde se representa o mundo, real ou imaginário, social ou individual, mas

uma *superfície* cujos planos ou propriedades articulam diversas relações dimensionais com o mundo.

O objeto colado ou montado não é mais o sujeito de atribuição de um feixe de propriedades, mas a *mise en scène* de uma montagem de propriedades. O objeto não é mais uma imagem ou o índice de uma representação, mas a cena de uma nova dimensão. Ora, falar aqui de cena, ou mais ainda, de teatro, tem algo de ambíguo, e divide mais uma vez modernismo e vanguarda. Pintura e arte modernistas são contra a teatralidade:

Afirmo, portanto, que pintura e escultura modernistas vencem o teatro por meio de sua presentidade e de sua instantaneidade. De fato, e para além dos limites de meu saber, estou tentado a sugerir a seguinte hipótese: confrontadas à necessidade de vencer o teatro, as outras artes modernistas, principalmente música e poesia, aspiram hoje à mesma condição da pintura e da escultura – isto é, existir num presente contínuo e perpétuo, até mesmo produzir ou constituir este presente. (Fried, 1998, p.139)

Uma afirmação radical, que devemos considerar, mas sobretudo criticar. Ela permite não somente recolocar a questão genérica do objeto – do objeto mimético ao objeto cênico, do objeto como imagem ao objeto como superfície –, mas também reconsiderar em termos de teatralidade a inserção de um volume numa superfície, de uma profundidade num plano, como Braque introduzia a escultura na tela.

§ 3 – Colocamos agora esta hipótese modernista à prova das colagens cubistas. Perguntamo-nos sobre a teatralidade nos quadros de Picasso, tais como *Vers et bouteilles de Suze* ou *Natures mortes à la toile cirée*, uma vez que os dois apontam para um espaço em três dimensões. Levantamos a questão de saída: como pensar a terceira dimensão fora de toda teatralidade? Michael Fried fala de teatralidade em termos de temporalidade e de espacialidade, como salienta Rosalind Krauss:

Para Fried, é a relação estabelecida com o tempo que diferencia escultura e teatro: uma extensão da temporalidade, uma interferência do tempo real no tempo em que se faz a experiência de uma escultura, impelem as artes plásticas em direção à modalidade teatral.

Ao passo que “pintura e escultura modernistas vencem o teatro por meio de sua presentidade (*presentness*) e de sua instantaneidade” (1997, p.210).

E essa reflexão sobre o tempo também vale para o espaço. A inscrição de um tempo e de um espaço heterogêneos na própria presença de uma escultura, mas também de um quadro, reduz a obra de arte ao plano cênico do teatro. Eis a hipótese ao mesmo tempo forte e ingênua de Fried. O estilo modernista deve ser desprovido de toda heterotopia ou heterocronia. Escultura ou quadro, a obra de arte deve conter apenas um “presente contínuo e perpétuo”, constituído ou gerado por ela mesma. Ora, inserindo na tela papéis ou recortes de jornais, as colagens de Picasso permitem que emerja um outro tempo, que surja um outro espaço, diferentes daquele do próprio quadro, dado no espaço-tempo de sua presença. Um gesto de inserção, que torna a obra de arte um objeto de pleno direito. Segundo Fried, se a obra de arte se define em termos de objeto, ela abandona toda possibilidade de se definir em sua especificidade pictórica ou escultural. Ela se objetiva e se literaliza, e se reduz assim ao teatro – à não-arte, portanto:

a adesão da vertente literalista à objetividade nada mais é do que um apelo para um novo gênero de teatro, o qual é hoje a negação da arte (Fried, 1998, p.119-120).

Hoje corresponde aqui ao ano de 1967, data da publicação de *Art and Objecthood* [Arte e Objetividade], e Fried se refere especificamente à arte minimalista dos anos 1960, que prefere chamar de “arte literalista”, considerando sobretudo as obras de Donald Judd e Robert Morris. É o estatuto da forma, enquanto propriedade do objeto, que constitui a grande questão das críticas de Fried, mas que nos permite também voltar à questão do objeto e da sua crise. Segundo Fried, reduzindo o quadro a formas e estas formas a propriedades do objeto, Judd e Morris tornaram a pintura “uma arte prestes a se esgotar” (FRIED, 1998, p.115). Podemos aliás citar uma passagem esclarecedora do próprio Judd, em *Specific objects* [Objetos específicos], que Fried emprega em sua crítica:

Dossiê Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27805

As inúmeras limitações da pintura não mais se apresentam. Uma obra pode ser tão poderosa quanto se queira que seja. O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que pigmento sobre uma superfície plana (Judd, 1991, p.16 apud Fried, 1998, p.115).

Diante desta “agonia” da pintura, esta arte moribunda, Fried opõe ao minimalismo de Judd e de Morris os trabalhos de Noland, de Olinski e de Stella, ou expõe um conflito “entre forma como propriedade fundamental dos objetos e forma como suporte da pintura” (FRIED, 1998, p.115). Em outras palavras, diante da crise do objeto, Fried quer, por meio do quadro, salvar a especificidade da pintura, como Breton queria, através do sonho, outorgar ao objeto um novo sujeito, uma nova proveniência. Dois postulados para preservar e controlar os limites da arte, suas origens e seus destinos. Ora, a crise do objeto não incide sobre uma perda de unidade, uma perda de sentido e de objetividade, mas antes sobre este fato artístico central, segundo o qual *qualquer coisa pode tornar-se objeto, e qualquer objeto obra de arte, a partir do momento em que procede de suas propriedades*. É isso, aliás, que Fried denuncia no minimalismo. A forma é o próprio objeto, o princípio funcional do objeto, e não mais um elemento específico da pintura:

O que está em jogo neste conflito é a possibilidade de inferir se as obras em questão são percebidas como quadros ou como objetos; e o que determina sua identidade *pictórica* é a maneira com a qual enfrentam a exigência de se sustentar enquanto formas. Caso contrário, serão percebidas como meros objetos. Resumindo, a pintura modernista concluiu que é imperativo que ela vença ou suspenda sua própria objetividade, usando para esse fim a forma, mas uma forma que deve pertencer à *pintura* – que seja pictórica, e não – ou não apenas – literal. Ao passo que a arte literalista aposta tudo na forma enquanto propriedade intrínseca dos objetos, até mesmo como objeto de pleno direito. Ela aspira não a vencer ou suspender sua própria objetividade, mas, ao contrário, a revelá-la, a protegê-la (Fried, 1998, p.117).

As obras são “percebidas como quadros ou como objetos”? Segundo Fried, a pintura modernista, como a de Stella ou de Noland, pretende “suspender sua própria objetividade” por meio de formas especificamente pictóricas, enquanto a pintura literalista, minimalista, faz da própria forma um “objeto de pleno direito”. Eis o

ponto em que surge a teatralidade – eu diria, em que o objeto se torna cena. O argumento de Fried é bastante simples. A obra de arte é considerada objeto a partir do momento em que se inscreve num conjunto de circunstâncias reais, num espaço e num tempo. A obra se torna teatral assim que é colocada na mesma situação empírica que o espectador:

A sensibilidade literalista é teatral, em primeiro lugar por se ater às circunstâncias reais do encontro entre obra literalista e espectador (Fried, 1998, p.120).

Há teatralidade na obra de arte, há não-arte, há negação ou um fim da arte na arte, há, em suma, agonia, assim que a obra de arte *contém* exterioridade, alteridade, ou um certo “fora” que a torna heterogênea a si mesma. A partir do momento em que obra e espectador compartilham o mesmo tempo e o mesmo espaço, ela se torna cena e a arte é negada. Eis o *fim da arte*. No intuito de pôr esta hipótese à prova, é preciso inscrever as implicações do “conflito” na própria prática das colagens. Embora Picasso, até onde sei, não tenha deixado de chamar a estas obras de “quadros”, mesmo que nunca tenha desejado sair do campo da “pintura”, no entanto, através dos procedimentos da colagem, coloca-se a questão: deve-se considerar estas obras como quadros ou como objetos? A partir do momento em que a escultura se introduz na tela, em que uma terceira dimensão pode inserir-se literalmente na superfície, a obra não pode ser considerada como uma escultura propriamente falando, nem se definir como um quadro, como num certo classicismo da arte.

O que me interessa no objeto cubista, objeto colado ou montado, é que ele consiste em procedimentos. Ele não é produzido por formas – e neste sentido podemos questionar o minimalismo de Judd –, mas é feito de procedimentos. Ele é apenas procedimento. Cada propriedade de uma colagem é uma propriedade que insira uma profundidade na superfície da tela ou do papel. Esta inserção literal, concreta e material implica uma temporalidade e uma espacialidade heterogêneas ao próprio objeto – é o teatro segundo Fried. Dentro de si mesma, em sua

materialidade elementar, a obra está aberta à exterioridade. Ela não imita mais o mundo, não reproduz mais a realidade, empírica ou psíquica, não ilustra mais fábulas míticas ou bíblicas, mas contém algo do mundo, produz realidade, torna-se sua própria fábula. É a obra de arte como objeto autônomo, como objeto em três dimensões.

Em vez de me concentrar sobre o “pós-cubismo”, sua *superação* ou sua realização, que já enuncia um fim da arte, um adeus à literatura, uma agonia, uma decepção ou um fracasso, insistirei antes sobre seu *deslocamento*, sua transformação ou sua transferência de uma prática a outra, de um procedimento a outros procedimentos. Um deslocamento que se opera mais uma vez em torno de Picasso e suas colagens. Mas é preciso ampliar o duelo. De Braque a Picasso, aquilo que está em jogo nas colagens prosseguirá já em 1913 entre Picasso e Apollinaire, dos papéis colados aos poemas-conversação, em seguida entre Apollinaire e Cendrars, sobre a questão do “simultaneísmo”, até Cendrars e Sonia Delaunay e *La prose du transsibérien*, mas também entre Abel Gance e Fernand Léger a respeito de *La Roue*, Francis Picabia, Erik Satie e René Clair em torno de *Relâche* e do filme *Entr’acte*.

§4 – Apollinaire é o outro grande amigo de Picasso. É poeta e romancista, mas também crítico de arte. No mesmo ano de 1913, enquanto Picasso desenvolve suas colagens, Apollinaire publica *Alcools-Poèmes 1899-1913* e *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* [Os pintores cubistas. Meditações estéticas], com um texto importante sobre Picasso, sobre o qual ele diz que “estuda um objeto do mesmo modo que um cirurgião diseca um cadáver” (1950, p.15). Apollinaire não é apenas um dos primeiros teóricos do cubismo – o repertoriando, determinando suas etapas, suas origens, suas heranças –, mas é sobretudo quem soube, melhor do que qualquer outro, deslocar as colagens cubistas no campo da literatura, na materialidade do texto e na tipografia da página. Sob a influência dos próprios poetas, como Max Jacob, falou-se muito rapidamente de um “cubismo literário”, e os poemas-conversações de Apollinaire como “Arbre”, “Les Fenêtres” ou “À travers l’Europe”

Dossiê **Apropriações e ressignificações na arte e no pensamento** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 3, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i3.27805

foram até designados como “poemas-colagem” em referência explícita ao cubismo. À maneira dos procedimentos de colagem de Picasso, ou dos desenhos de Picabia, esses poemas inscrevem elementos heterogêneos no próprio texto poético, tais quais conversas, anedotas ou informações jornalísticas. Um procedimento que atravessará também o ciclo *USA* de John Dos Passos nos anos 1930, introduzindo frases típicas de “atualidade” nas falas de seus personagens. Ora, esta designação de um cubismo literário é ambígua e prefiro não insistir nela, tanto mais que o próprio Apollinaire não parece apreciá-la⁶. No entanto, destacarei a importância de um deslocamento dos procedimentos da colagem da pintura à escrita, do visível ao legível, que sobrepõe uma dupla problemática situada no âmago da poesia de Apollinaire nos anos 1912 e 1913. Por um lado, os “poemas-conversações em que o poeta, no centro da vida, registra de certo modo o lirismo ambiente” (Apollinaire, 1991a, p.976). Por outro lado, o procedimento do simultaneísmo, que permite “representar figuras e objetos sob diversas faces ao mesmo tempo” (Apollinaire, 1991a, p.977).

Perguntarei agora algo muito simples. Que papel tiveram os procedimentos cubistas da colagem na escrita dos poemas-conversação? Em que consiste este deslocamento, esta transposição dos procedimentos, esta redefinição das colagens, esta reescrita dos conjuntos heterogêneos? E como este deslocamento nos permite repensar a questão do fato artístico ou literário, isso que o próprio Apollinaire nomeia a “plasticidade do objeto” (1950, p.18)? Estamos em 1913, *Alcools* e *Les peintres cubistes* são publicados. As colagens de Braque e Picasso estão em todos os lugares. Num texto datado de 1913, Apollinaire fala de Mondrian:

Mondrian, oriundo dos cubistas, não os imita. Parece ter sofrido, antes de tudo, a influência de Picasso, mas sua personalidade permanece inteira. Estas árvores e seu retrato de mulher revelam uma cerebralidade sensível. Este cubismo segue uma via distinta daquela que

⁶ Como é possível ler numa entrevista dada a Perez-Jorba para o jornal *La Publicidad* de 24 de julho de 1918, “Un interview d’Apollinaire en juillet 1918”, reproduzida em *Guillaume Apollinaire, 7, 1918-1968*, Lettres Modernes Minard, p.185.

estariam seguindo Braque e Picasso, cujas pesquisas de matéria provocam tanta curiosidade atualmente (1991b, p.535-536).

A matéria a qual se refere Apollinaire, e que o interessa mais que a abstração cerebral de Mondrian, não deriva de um gosto pelo material, de um ímpeto fetichista pela matéria, mas antes de uma atenção especial à complexidade dos materiais, à sua função de procedimento na constituição do quadro – de uma obra de arte ou do objeto. Num texto publicado primeiramente em alemão na revista *Der Strum*, em fevereiro do mesmo ano, Apollinaire especifica justamente a questão do material:

Picasso e Braque introduziram em suas obras de artes letreiros e outras inscrições, porque numa cidade moderna, a inscrição, o sinal, a publicidade desempenham um papel artístico muito importante e porque eles se adaptam muito bem a esse fim. Picasso renunciou ocasionalmente às cores ordinárias para compor quadros em relevo, em papelão ou quadros de *papier collé*; ele seguia então uma inspiração plástica e seus estranhos materiais brutos e discrepantes se tornavam nobres, pois o artista lhes insuflava sua personalidade ao mesmo tempo robusta e delicada. (1991b, p.503)

Apollinaire organiza uma lista desses materiais, que se dividem entre letreiros ou outros tipos de sinais, recortes de jornais e anúncios publicitários, e composições plásticas, baixos-relevos, papéis de parede, estênceis ou areia fina colada. Estes materiais são complexos, são ao mesmo tempo brutos e construídos, arrancados do seu contexto (de informação ou de publicidade), destacados do seu lugar de origem (o jornal, o cartaz) e construídos, transpostos, retrabalhados pelo próprio artista. Apollinaire diz que Picasso “lhes insufla sua personalidade ao mesmo tempo robusta e delicada”. E mesmo que haja nesse “sopro” um resto de inspiração romântico-simbolista, o que importa, a meu ver, é o processo de reescrita e de transformação do material, de matéria bruta a matéria nobre – talvez mesmo de robusta a delicada –, eu diria de propriedade a procedimento, de coisa qualquer a obra de arte. No momento em que Picasso produz suas primeiras colagens, Apollinaire escreve “Zone” [Zona], o poema que abre *Alcools*, que celebra a importância artística dos sinais e dos letreiros publicitários, do qual cito alguns versos:

[...]

Você lê os prospectos os catálogos os cartazes que cantam em voz alta

Aqui está a poesia esta manhã e pela prosa veja nos jornais

Há os folhetins por 25 centavos repletos de aventuras

Policiais

Retratos dos grandes homens e mil títulos diversos

[...]

As inscrições dos letreiros e das muralhas

As placas os anúncios piam à maneira dos papagaios

Eu gosto da graça desta rua industrial

Situadas em Paris entre a rua Aumont Thiéville e a aventura

Dos Ternes. (1959, p.339-40)

“Zone” foi publicado pela primeira vez no dia 11 de dezembro de 1912, em *Les Soirées de Paris*. A situação do poema é esclarecedora, e eu diria que o contexto estético e poético das diversas redações do poema reflete a complexidade destas novas mídias ou materiais abordados pelo poema. De certo modo, o “tema” do poema, assim como o título, representam certamente a própria mídia. A crítica literária situou esse poema entre as duas práticas que eu já comentei, e que se cruzam neste mesmo inverno 1912-1913: as colagens de Picasso e a escritura simultânea, reivindicada pelos futuristas. Abre-se aqui um grande debate, entre Apollinaire e Barzun, autor do *Manifeste sur le simultanésisme* [Manifesto sobre o simultaneísmo], mas também entre Apollinaire e Cendrars, o qual ainda realizaria com Sonia Delauney o primeiro livro simultaneísta, *La Prose du Transsibérien*. Toda a dificuldade consiste em compreender como se articulam no poema de Apollinaire os dois procedimentos: a *colagem dos heterogêneos* e os *contrastes simultâneos*. O desafio da análise diz respeito à operação poética dos procedimentos, sua capacidade de destacar e de distribuir na página diversas dimensões, níveis ou planos de escritura, diversos tratamentos ou tipos de inscrição, quer seja ideográfica

ou caligráfica, cinematográfica, telegráfica ou ainda fonográfica. É o que Apollinaire vai chamar de “terceira dimensão”, como justamente em *Les peintres cubistes*:

O que diferencia o cubismo da pintura antiga reside no fato dele não ser uma arte de imitação, mas uma arte de concepção que tende a se elevar até a criação.

Representando a realidade-concebida ou a realidade-criada, o pintor pode dar a aparência de três dimensões, ele pode, por assim dizer, *cubizar*. Ele não poderia fazê-lo restituindo meramente a realidade-vista, a não ser realizando um *trompe-l'œil* em escorço ou em perspectiva, o que deformaria a qualidade da forma concebida ou criada.

[...] O *cubismo* órfico é a outra grande tendência da pintura moderna. É a arte de pintar novos conjuntos com elementos não emprestados da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma potente realidade. As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente puro prazer estético, uma construção que se enquadra na essência e uma significação sublime, ou seja, o sujeito. Isto é pura arte. A luz das obras de Picasso contém esta arte, inventada também por Robert Delaunay, e na qual se esforçam Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp. (1950, p.26-27)

O cubismo órfico pode também ser chamado de cubismo simultanista⁷, cubismo por excelência, uma vez que faz da apresentação simultânea dos objetos ou das figuras, o próprio “tema” do quadro. Aliás, em diversas ocasiões, Apollinaire destaca o procedimento simultanista do cubismo:

Imitando os planos para representar os volumes, Picasso apresenta dos diversos elementos que compõem os objetos uma enumeração tão completa e aguda que estes se assemelham a objetos graças não ao trabalho dos espectadores que, desse modo, percebem a simultaneidade, mas por causa da própria disposição. Será que esta arte é mais profunda do que elevada? Ela não prescinde da observação da natureza e atua sobre nós de forma tão familiar quanto esta última. (Apollinaire, 1950, p.36)

Esta arte simultanista, que Apollinaire relaciona às vezes com a arte cinemática, permite a Picasso “dar a aparência de três dimensões” (Apollinaire, 1950, p.26), sem produzir a ilusão de um *trompe l'œil*. Em *Les peintres cubistes*, ele fala até de uma “quarta dimensão” (1950, p.18) para definir esta simultaneidade. Ele evoca uma nova dimensão de profundidade, ligada ao espaço e ao tempo, que permite aos artistas reconsiderar os princípios geométricos da pintura tradicional, o repertório

⁷ Apollinaire emprega certamente o neologismo “simultanismo” para se destacar da poesia “simultaneista” de Barzun.

clássico dos temas e o modelo do quadro. E o léxico vai então mudar. Apollinaire não fala mais de quadros, mas de uma plasticidade dos objetos:

Até o momento, as três dimensões da geometria euclidiana satisfaziam as preocupações que o sentimento de infinito põe na alma dos grandes artistas.

Tal como seus predecessores, os numerosos pintores não se propuseram a ser geômetras. Mas pode se dizer que a geometria é para as artes plásticas o que a gramática é para a arte do escritor. Ora, hoje em dia, os estudiosos não mais se limitam às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados muito naturalmente e, por assim dizer, por intuição, a se preocuparem com novas medidas possíveis do espaço, as quais, na linguagem dos ateliês modernos, eram nomeadas em conjunto e brevemente pelo termo *quarta dimensão*.

Na forma como se apresenta ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria gerada pelas três medidas conhecidas: ela figura a imensidão do espaço se eternizando em todas as direções em um dado momento. Ela é o próprio espaço, a dimensão do infinito; é ela que dota os objetos de plasticidade. (1950, p.17-18)

§5 – Este texto é decisivo. Ele compara gramática e geometria, mas destaca também a importância de uma renovação desta última. Nos moldes da ciência, os pintores modernos se preocupam “com novas medidas possíveis do espaço”. Apollinaire não fala em simultaneidade – pelo menos o termo não aparece –, mas evoca uma “quarta dimensão” que permite repensar a dimensão especificamente plástica da obra de arte, e sobretudo definir a obra em si como um objeto. “É ela [a quarta dimensão] que dota os objetos de plasticidade”. A quarta dimensão representa “o aspecto artístico da vida” (1923, p.5), como escreve Gaston de Pawlowski em 1923, e que podemos relacionar com os procedimentos simultâneos dos primeiros cubistas. Retomando o fio das colagens, insistirei na variedade das *dimensões* que os diversos procedimentos põem em cena, quer sejam do domínio pictórico, poético ou cinematográfico. Se Braque falava que introduzia a escultura no quadro, Apollinaire por sua vez escreve que a quarta dimensão é “gerada pelas três medidas conhecidas”. É um efeito, um resultado que “figura a imensidade do espaço se eternizando em todas as direções em um dado momento”. Esta frase equivale a uma definição. Ela evidencia o que é a quarta dimensão *na pintura*, mas ela mostra sobretudo que esta dimensão “figura” e indica um novo espaço-tempo, ou o cruzamento de um espaço e uma duração. Dever-se-ia dizer que ela figura uma

sequência em que se cruzam, “num dado momento”, a imensidão do espaço e a infinidade do tempo.

A ideia de uma nova geometria das dimensões já se encontra num texto de Apollinaire de junho de 1908, publicado pela primeira vez no prefácio do catálogo da terceira exposição do “Cercle de l’Art Moderne” no *Hôtel de ville* da cidade de Le Havre (exposição em que Braque participa, mas não Picasso). Este texto é retomado do mesmo jeito em 1913, na primeira parte de *Les Peintres Cubistes*:

Mas o pintor deve antes de tudo se dar o espetáculo de sua própria divindade, e os quadros que ele oferece à admiração dos homens lhes outorgarão a glória de exercer também e momentaneamente sua própria divindade. É preciso para tanto abarcar com uma única mirada: passado, presente e futuro. A tela deve apresentar esta unidade essencial, única capaz de provocar o êxtase. (1950, p.10)

Apollinaire fala da inscrição de um espaço e de um tempo na superfície do quadro ou da tela, que “dota os objetos de plasticidade”, que *torna* o objeto plástico, que *faz* de algo uma obra de arte, assimilando de certa maneira o plástico e o artístico. Não nos esqueçamos de sublinhar que Apollinaire fala “do ponto de vista plástico” (1950, p.17-18), e não do ponto de vista da geometria tradicional e euclidiana. A quarta dimensão da obra de arte é o *ponto de vista plástico* do objeto. É o ponto de vista da plasticidade, que “se gera” pelas três dimensões e que “figura” em um ponto – que se trate de um traço, de uma cor, de um som ou de uma palavra – o cruzamento dos infinitos do espaço e do tempo. Quando Braque introduz a escultura na tela, não apenas ele gera uma dimensão de profundidade na superfície plana, em duas dimensões, mas ele figura sobretudo este outro plano, esta quarta dimensão, que encadeia a superfície com outros espaços e outros tempos, especificando o objeto em sua plasticidade.

Em suma, eis o que devia ser demonstrado. A plasticidade constitui o ponto de vista a partir do qual o objeto pode *figurar-se*, *ver-se* ou *manifestar-se* em sua multidimensionalidade. E doravante, toda a questão da obra de arte gira em torno

desta noção de plasticidade. Sob quais condições se pode dizer de um objeto que ele é *plástico*? Sua segunda e sua terceira dimensões, sua superfície e seu volume não bastam para definir estas condições e, portanto, para distinguir especificamente para qualquer objeto uma coisa de uma obra de arte. É preciso passar pela quarta dimensão, para definir um fato artístico. Esta nova dimensão está diretamente relacionada aos procedimentos cubistas, e concebida como a inserção de um espaço e de um tempo heterogêneos no objeto – desenho, quadro ou poema. Dois dias após a abertura da exposição *Les peintres futuristes italiens*, em Paris em fevereiro de 1912, Apollinaire publica um relato no jornal *L’Intransigeant*. Ele abre seu texto com uma frase extraída do prefácio do catálogo: “A simultaneidade dos estados de alma na obra de arte: eis o propósito embriagador da nossa arte” (1991b, p.406). Com efeito, Apollinaire relaciona explicitamente a função operatória dos procedimentos de simultaneidade às práticas cubistas de 1907, como ele escreve em “Simultanisme-librettisme” [Simultanismo-libretismo]:

Há muito tempo a ideia de simultaneidade tem preocupado os artistas; já em 1907, ela preocupava um Picasso, um Braque, que se esforçava para representar figuras e objetos sob múltiplas faces ao mesmo tempo. Ela preocupou em seguida todos os cubistas e pode-se perguntar a Léger quanta volúpia ele experimentava em fixar um rosto visto ao mesmo tempo de face e de perfil. Porém, os futuristas estenderam o domínio da simultaneidade e falaram a seu respeito de forma nítida, colocando a própria palavra no prefácio de seu catálogo. (1991a, p.977)

Num famoso retrato realizado por Picasso, Apollinaire pretende ver-se “representado ao mesmo tempo de face, de costas e de perfil”⁸. Ele se vê simultaneamente em toda parte, como na “imensidade do espaço se eternizando em todas as direções em um dado momento”. E o que vale aqui para Picasso vale também para Duchamp e Picabia, que “exploraram em algum momento os arredores

⁸ No jornal *Paris Midi* do dia 29 de maio de 1913 (Gazettes des lettres).

da simultaneidade” (1991a, p.977): Picabia e seu desejo de uma “arte da mobilidade” (1991b, p.504), como declara Apollinaire, que o compara à bailarina Loïe Fuller (1950, p.73), Duchamp e sua vontade “de simbolizar o movimento da vida” (1991b, p.504), ou “de reconciliar a Arte e o Povo” (1950, p.76), com *Nu descendant l’escalier* ou *Jeune homme*, dois quadros de 1912. E isso vale mais ainda para Robert Delaunay, que através de seus “contrastes simultâneos” vincula plasticidade, literatura e música:

Foi então Delaunay que se declarou o campeão da simultaneidade, que a tomou como base de sua estética. Ele opôs o simultâneo ao sucessivo e vislumbrou o novo elemento de todas as artes modernas: plástica, literatura, música etc. (1991a, p.977)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Théodore. "Le surréalisme : une étude rétrospective". In: *Notes sur la littérature*. Traduzido do alemão por Sibylle Muller. Paris: Champs Flammarion, 1984.

ADORNO, Théodore. *Théorie esthétique*. Traduzido do alemão por Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1982.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Genève: Éditions Pierre Cailler, 1950.

APOLLINAIRE, Guillaume. "Zone". In: *Œuvres poétiques*. Texto organizado e anotado por Marcel Adéma e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1959.

APOLLINAIRE, Guillaume. "Simultanisme-libretisme". In: *Œuvres en prose complètes, II*. Edição organizada por Pierre Caizergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991a.

APOLLINAIRE, Guillaume. "Chroniques d’art (1902-1918)". In: *Œuvres en prose complètes, II*. Edição organizada por Pierre Caizergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991b.

ARAGON, Louis. "L’ombre de l’Inventeur". In: *La Révolution surréaliste*, Numero 1, dezembro 1924.

BENJAMIN, Walter. "Le surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne" (1929). In: *Œuvres II*. Traduzido do alemão por Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

BOIFFARD, Jacques-André & ÉLUARD, Paul & VITRAC, René. "Préface". In: *La Révolution surréaliste*, Numero 1, dezembro 1924.

- BRETON, André. "Situation surréaliste de l'objet". In: *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, 1972.
- BRETON, André. "Les Pas perdus". In: *Œuvres complètes, I*. Edição organizada por Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1988.
- BRETON, André. "Crise de l'objet" (1936). In: *Œuvres complètes, IV (Écrits sur l'art et autres textes)*. Edições de Marguerite Bonnet, publicada, para este volume, sob a direção de Etienne-Alain Hubert. Paris: Gallimard, 2008, p.681-688.
- BRETON, André & ELUARD, Paul. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Paris: José Corti, 1989.
- DÉCAUDIN, Michel (org.). *Guillaume Apollinaire, 7, 1918-1968*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1968.
- FRIED, Michael. "Art et objectité". In: *Contre la théâtralité*. Du minimalisme à la photographie contemporaine. Traduzido do inglês por Fabienne Durand-Bogaert. Paris: Gallimard, 1998.
- GUIGON, Emmanuel & SEBBAG, Georges. *Sur l'objet surréaliste*. Dijon: Les Presses du réel, 2013.
- JUDD, Donald. *Écrits 1963-1990*. Traduzido do inglês por Annie Perez. Paris: Daniel Lelong Editeur, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. "Ballets mécaniques : lumière, mouvement, théâtre". In: *Passages*. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson. Traduzido do inglês por Claire Brunet. Paris: Macula, 1997.
- PAWLOWSKI, Gaston de. *Voyage au Pays de la quatrième dimension*. Illustrações de L. Sarluis. Paris: E. Fasquelle, 1923.
- REVERDY, Pierre. "L'Image". In: *Revue Nord-Sud*, Numero 13, março 1918. Retomado in: *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion, 1975, p.73-74.