

Desenhos de Escritores Drawings by Writers Desins d'Écrivains

01/09 — 02/11 · 2008

Curador / Curator / Commissaire: Jean-Jaques Lebel

m imec abbaye d'ardenne

# Desenhos de Escritores

## Um no outro

Para alguns escritores, a escrita ultrapassou grandemente as meras letras para melhor explorar o território da representação: estes escritores colaram, rabiscaram, desenharam, pintaram. Esta é a perspectiva desta exposição organizada pelo IMEC - Institut mémoires de l'édition contemporaine e comissariada por Jean-Jacques Lebel. Este ponto de vista atípico é enriquecido na apresentação em Lisboa pela presença de dois artistas portugueses que ilustraram de modo admirável este desejo de não respeitar a fronteira incerta entre o escrito e o desenhado, José de Almada Negreiros e Ana Hatherly.

O que todas as obras presentes afirmam é precisamente a transversalidade entre a linguagem e as formas:

«Quisemos reunir obras singulares, em contracorrente às tendências do mercado, dando testemunho de uma actividade artística muitas vezes experimental, dificilmente homologável. Trata-se de um espaço flutuante entre dois mundos, mal cartografado, situado em territórios autónomos, pouco frequentes, logo pouco estudados e mal vistos pelos especialistas da arte e da literatura. Talvez sobressaia deste modo, mesmo que apenas de modo subjacente, o carácter indispensável desta zona laboratório, que sempre existiu. É aí que se constrói, em plena liberdade, ou seja, sem os constrangimentos da profissionalização e da rentabilidade, um pensamento, ao mesmo tempo plástico e escrito, que raramente obedece aos critérios da estética dominante.

[...]

O nosso *modus operandi* é o de um laboratório de pesquisa em que se procede por tentativa e erro. Passaremos sem aviso do mau gosto de Max Jacob ao humor «porno» de Claude Pélieu ou à visão mística de Daumal, da abstracção dita «Hard Edge» de Blum a um ideograma de Breton ou de Desnon, de um desenho mescaliniano de Michaux a uma demonolatria romântica de Musset, de uma «rostoidade» quase psicótica esboçada por Genet a uma vista campestre

de George Sand, de uma cena histórica de Mérimée a um caligrama de Apollinaire, de um auto-retrato (muito *American Comics avant la lettre*) de Baudelaire a um auto-retrato de Artaud, de um desenho erótico de Jouve a uma fotografia erótica de Fleischer, de um desvio de Jarry a um raríssimo retrato da autoria de Vaché, ou a uma «missive à tiroirs» de Butor, de uma paisagem *naïf* de Miller a um avesso de cartaz rasgado de Dufrêne, de uma *assemblage* de fitas de gravador e de textos manuscritos de Heidsieck a uma página de um rascunho ilustrado de Valéry, de um esboço quase pedófilo de Louys aos bastões de madeira em que Pey escreveu e desenhou, de uma colagem de Schwitters ou de Prévert a uma pintura gestual ou uma marca dental de Hugo, de um inédito de Louise Michel a um inédito de Cros. Não é apenas um, mas toda uma multiplicidade de fios de Ariana que permite circular neste labirinto, de modo a que aí nos abandonemos às descobertas e aproximações imprevistas causadas apenas pela subjectividade do olhar.

O incessante vaivém entre pulsão do escrito e pulsão pictorial não se deve unicamente à activação alternada do córtex cerebral esquerdo e direito no ser humano. A neurobiologia dá-nos, certamente, um esclarecimento insubstituível quanto ao enigmático desencadear do processo de fabricação das nossas percepções e conceitos, mas não esclarece todo o processo. Porque é que uma determinada sensação procura ganhar a forma de uma imagem desenhada ou pintada, e uma outra a forma de um som, de uma palavra ou de uma frase? Como e porquê surgem as grandes deflagrações físicas que, literalmente, põem em crise a linguagem e provocam a fonte da escrita (como manteiga), transformando-a em pintura do informe?

Que o episódio psicótico seja de origem endógena ou que tenha sido suscitado pela ingestão de substâncias alucinogénicas — como no caso de Michaux ou de outros experimentadores do «infinito turbulento» — é um mistério. Existe um qualquer laço, organizado ou causal, entre o *Zaoum* de Khlebnikov e



**Marcel Proust** (1871-1922)

Sem título / Untitled / Sans titre

Sem data / Sans date / Undated

Col. / Coll. / Coll. PFB.

Iliazd, as «palavras em liberdade» dos futuristas italianos, os caligramas de Apollinaire, os pictogramas dos letristas, de Gysin ou de Dotremont, a poesia fonética do movimento Dada, a escrita automática dos surrealistas, o «charabié» de Artaud, os «cri-ritmos» de Dufrené, a poesia sonora de Heidsieck, a prosódia jazzística de Kerouac e Ginsberg e os solavancos, sobressaltos e sismos que agitaram e movimentaram as artes visuais? Os escritores/ artistas-plásticos ou os artistas-plásticos/ escritores, pouco importa, estarão melhor colocados do que os neurobiólogos ou que o primeiro arquivista que apareça para pensar a transversalidade e a força de propagação das crises? Em que é que as artes (sob todas as formas) anunciam as crises do mundo dito «real»?

Nos anos 1950-1960, na época em que aplicava no «fabrico» dos seus livros (sobretudo *Nova Express*, *The Ticket that Exploded*) o método do *cut-up* (inventado inadvertidamente por Brion Gysin, ao cortar com uma lâmina através de uma pilha de jornais que estavam por baixo de um desenho que cortara), o meu amigo William Burroughs gostava muito de dizer que, segundo Gysin, «a escrita estava cinquenta anos atrasada em relação às artes plásticas». E Schwitters? E Joyce? E Artaud? Esta afirmação que me parecia, há meio século, pouco convincente ainda o será hoje?

Nem é preciso dizer que não se trata de rivalidade, nem de uma corrida em direcção ao abismo, mas sim de um entrelaçado de corredores, de interconexões e de permutas. Em que é que, apesar de algumas ligações ocasionais e superficiais, a nossa empresa

se diferencia das exposições terrivelmente aborrecidas sobre celofane de manuscritos e desenhos de escritores em que as bibliotecas, grandes e pequenas, nacionais e municipais, se esforçam para reduzir a problemática do desdobramento? Nós não tentamos classificar os inclassificáveis, regularizar os não regularizáveis, sedentarizar ou formatar os nómadas, mas, pelo contrário, respeitar a lógica interna das suas falhas (*schizes*). Ao contrário das manifestações oficiais, que por definição obedecem à *doxa*, militamos a favor dos fora-da-norma, e mesmo dos fora-da-lei: acção dissidente, em simbiose com o objectivo de não receber senão alguns dos autores aqui presentes que se opuseram, pela sua natureza irreductível, à cultura dominante da sua época.

[...]

Continuando a esclarecer o mais possível o devir-desenho da escrita bem como o devir-escrita das artes visuais, partindo do processo de mutação da obra em *Misérable miracle* e desembocando, por agora, nos *Caligramas* de Apollinaire, de Dotremont ou de Gysin, no ultra-letrismo de Dufrené, nos bastões escritos de Pey e em tantas outras formas de desvios expressivos, participamos deliberadamente nas buscas feitas na própria substância da linguagem, na pesquisa daquilo a que se pode chamar, à falta de melhor, o *funcionamento real do pensamento*.

Jean-Jacques Lebel

(Excerto do texto «L'un dans l'autre», publicado no catálogo de *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, Brelchet-Chastel / I M E C, Paris, 2008).

# Drawings by Writers

## The one in the other

For certain writers, writing went far beyond the letters themselves, enabling them to better explore the territory of representation: these writers pasted, doodled, drew and painted. This is the particular perspective of the exhibition organised by the Institute of Contemporary Publishing Archives (IMEC) and curated by Jean-Jacques Lebel: such an atypical point of view is enriched for its presentation in Lisbon by the presence of two Portuguese artists who admirably illustrated this desire not to respect the blurred frontier between writing and drawing, José de Almada Negreiros and Ana Hatherly.

What all the exhibited works say is precisely this: that there is a crossover between languages and forms: "We wanted to bring together some quite curious works, running counter to the trends in the market and showing evidence of an artistic activity that is frequently experimental and hard to classify. This is a floating, in-between space, poorly charted and situated in autonomous and rarely frequented territories, which have therefore been little studied and are looked down on by specialists from the fields of art and literature. It might be that, reading between the lines, this is how we become aware of the indispensable nature of this laboratory-zone, which has always existed. It is there that, in total freedom, in other words without the constraints of professionalism and profitability, a thought is prepared, simultaneously pictorial and scriptorial, rarely obeying the criteria of the dominant aesthetics."

[...]

Our *modus operandi* is that of a research laboratory in which one proceeds by trial and error. We will move without warning from the religiosity of Max Jacob to the "porno" humour of Claude Pélieu or to the mystical vision of Daumal, from the so-called "Hard-edge abstraction" of Blum to a rebus by Breton or Desnos, from a mescal-inspired drawing by Michaux to a piece of romantic mischievousness by Musset, from an almost psychotic "faciality" sketched by Genet to a rural view by George Sand, from a historical scene by Mérimée to a calligram by Apollinaire, from a self-

portrait (very much in the style of American Comics *avant la lettre*) by Baudelaire to a self-portrait by Artaud, from an erotic drawing by Jouve to an erotic photograph by Fleischer, from a diversion of Jarry to an extremely rare portrait by Vaché, or to an episodic missive of Butor, from a naïve landscape by Miller to the underside of a torn poster by Dufrêne, from a combination of tape recordings and written texts by Heidsieck to an illuminated page of a notebook by Valéry, from an almost paedophilic sketch by Louys to some written and drawn strokes by Pey, from a collage by Schwitters or Prévert to a gestural painting or a lace print by Hugo, from a previously unseen work by Louise Michel to a previously unseen work by Cros. It is not one single Ariadne's thread, but a whole host of them, which allow us to circulate in this labyrinth, in order to give ourselves up to the reference marks and unexpected comparisons provided by the very subjectivity of the gaze.

The incessant coming and going between the scriptorial impulse and the pictorial impulse is not only due to the alternate activation of the left cerebral cortex and then the right one, in the human being. Neurology certainly sheds an irreplaceable light on the enigmatic unleashing of the process whereby our percepts and concepts are formed, but it does not illuminate the whole process. Why does one sensation take the form of a drawn or painted image while another one takes the form of a sound, a word or a phrase? How and why do the great psychic deflagrations occur that literally provoke a crisis in language, causing writing to melt (like butter) and transforming it into a painting of the formless?

Whether the psychotic episode is endogenous in origin or whether it has been aroused through the ingestion of hallucinogenic substances – as in the case of Michaux or other experimenters with the "turbulent infinite" – the enigma still remains. Does there exist some kind of bond, organic or causal, between Khlebnikov and Iliazd's *Zaoum*, the "words-in-liberty" of the Italian futurists, Apollinaire's calligrams, the pictograms of the lettrists, of Gysin or Dotremont, the

phonetic poetry of the dadaists, the automatic writing of the surrealists, Artaud's "gibberish", Dufrêne's "cri-rythmes", Heidsieck's sound poetry, Kerouac and Ginsberg's "spontaneous bop prosody" and the jolts, jerks and upheavals that have shaken and moved the visual arts? Are the writer-artists or the artist-writers, it matters little, better placed than the neurologists, or than the first archivist to appear, to think about the possible crossovers and the propagating force of crises? In what ways do the arts (under all of their forms) foreshadow the crises of the so-called "real" world?

In the 1950s and 1960s, at the time when he was applying the "cut-up" method (inadvertently invented by Brion Gysin when cutting with a blade through a pile of newspapers placed under a drawing that he had just cut up) to the "manufacture" of his books (notably *Nova Express*, *The Ticket that Exploded*), my friend William Burroughs used to like saying that, according to Gysin, "writing was fifty years behind the visual arts". And what about Schwitters? And Joyce? And Artaud? This statement, which seemed to me to be fairly unconvincing half a century ago, is it any more convincing nowadays?

It goes without saying that this is not a question of rivalry, nor of a race towards the abyss, but rather relates to an interwoven network of bridges, interconnections and permutations. In what ways, despite some occasional and superficial crossovers, is our enterprise different from those deadly boring exhibitions under cellophane of manuscripts and drawings made by writers, to which libraries, large and small, national and municipal, strive to reduce the problematics of this duality? As far as we are concerned, we are not seeking to classify the unclassifiable, to regularise the irregular, to settle or to format the nomads, but rather to respect the internal logic of their schisms. Unlike official displays, which by definition conform with the *doxa*, we militate in favour of the non-standard, indeed of the outlaws: dissident action, in symbiosis with the aim of non-receiving that certain authors who are present here have compared, through their very irreducibility, to the dominant culture of their time.

[...]

Continuing to shed as much light as possible on the development-drawing of writing, as well as on the development-writing of the visual arts, beginning with the process of mutation to the work in *Misérable miracle* and leading, for the present, to the *Calligrams* of Apollinaire, Dotremont or Gysin, Dufrêne's *ultralettrisme*, Pey's written strokes, and to so many other forms of expressive deviations, we have deliberately shared in the research being carried out into the very substance of language, in the investigation into what must be termed, for want of a better expression, the *real functioning of thought*.

Jean-Jacques Lebel

(Excerpt from the text "The one in the other", published in the exhibition catalogue *L'un pour l'autre, les écrivains dessinent*, Brechet-Chastel / IMEC, Paris, 2008).



**Alain Robbe-Grillet** (1922)

Sem título / Untitled / Sans titre

Sem data / Sans date / Undated

Fonds Robbe-Grillet / IMEC

# Dessins d'Écrivains

## L'un dans l'autre

Pour certains écrivains, l'écriture a dépassé largement dépassé les seules lettres pour mieux explorer le territoire de la représentation : ces écrivains ont collé, griffonné, dessiné, peint. Telle est la perspective de cette exposition organisée par l'IMEC - Institut mémoires de l'édition contemporaine et dont le commissariat est assuré par Jean-Jacques Lebel. Ce point de vue atypique est enrichi pour la présentation à Lisbonne par la présence de deux artistes portugais qui ont admirablement illustré cette envie de ne pas respecter la frontière incertaine entre l'écrit et le dessiné, José de Almada Negreiros et Ana Hatherly.

Ce que toutes les œuvres présentées disent, c'est précisément la transversalité entre les langages et les formes :

« Nous avons voulu réunir des œuvres singulières, à contre-courant des tendances du marché, témoignant d'une activité artistique souvent expérimentale, difficilement homologable. Il s'agit d'un entre-deux flottant, mal cartographié, situé sur des territoires autonomes, peu fréquentés, donc peu étudiés et mal vus des spécialistes de l'art ou de la littérature. Il se pourrait qu'apparaisse ainsi, ne serait-ce qu'en filigrane, le caractère indispensable de cette zone-laboratoire, qui a toujours existé. C'est là que s'élabore, en toute liberté, c'est-à-dire sans les contraintes de professionnalité et de rentabilité, une pensée, à la fois plastique et scripturale, obéissant rarement aux critères de l'esthétique dominante. »

[...]

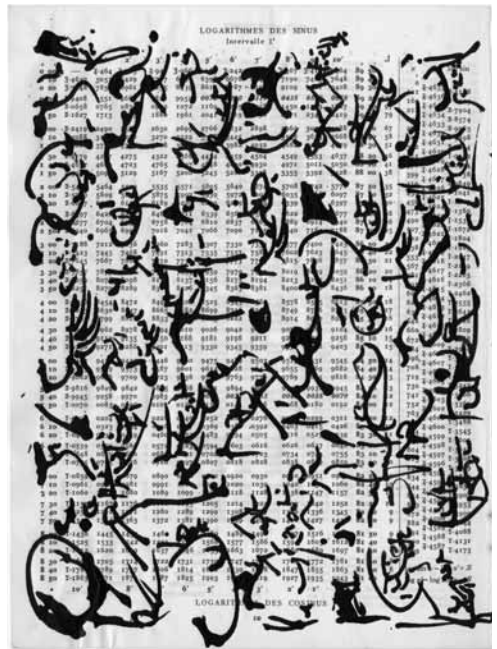
Notre *modus operandi* est celui d'un laboratoire de recherche où l'on procède par tâtonnements. Nous passerons sans crier gare de la bondieuserie de Max Jacob à l'humour « porno » de Claude Pélieu ou à la vision mystique de Daumal, de l'abstraction dite « Hard Edge » de Blum à un rébus de Breton ou de Desnos, d'un dessin mescalinien de Michaux à une diablerie romantique de Musset, d'une « visagité » quasi psychotique esquissée par Genet à une vue champêtre de George Sand, d'une scène d'histoire de Mérimée à un calligramme d'Apollinaire, d'un autoportrait (très

*American Comics* avant la lettre) de Baudelaire à un autoportrait d'Artaud, d'un dessin érotique de Jouve à une photographie érotique de Fleischer, d'un détournement de Jarry à un rarissime portrait par Vaché, ou à une missive à tiroirs de Butor, d'un paysage naïf de Miller à un dessous d'affiche lacérée de Dufrêne, d'un assemblage de bandes de magnétophone et de textes manuscrits de Heidsieck à une page de brouillon enluminée de Valéry, d'un croquis quasiment pédophile de Louys à des bâtons écrits et dessinés de Pey, d'un collage de Schwitters ou de Prévert à une peinture gestuelle ou une empreinte de dentelle de Hugo, d'un inédit de Louise Michel à un inédit de Cros. Ce n'est pas un seul mais toute une multitude de fils d'Ariane qui permettent de circuler dans ce dédale, afin de s'y livrer aux repérages et aux rapprochements imprévus agencés par la seule subjectivité du regard.

L'incessant va-et-vient entre pulsion scripturale et pulsion picturale n'est pas uniquement dû à l'activation alternée du cortex cérébral gauche, puis droit, chez l'être humain. La neurobiologie fournit, certes, un éclairage irremplaçable quant à l'énigmatique déclenchement du processus de fabrication de nos percepts et concepts, mais elle n'éclaire pas tout le processus. Pourquoi telle sensation cherche-t-elle à prendre la forme d'une image dessinée ou peinte, et telle autre plutôt la forme d'un son, d'un mot ou d'une phrase? Comment et pourquoi adviennent les grandes déflagrations psychiques qui, littéralement, mettent en crise le langage et provoquent la fonte de l'écriture (comme du beurre), sa transformation en peinture de l'informe?

Que l'épisode psychotique soit d'origine endogène ou qu'il ait été suscité par l'ingestion de substances hallucinogènes - comme dans le cas de Michaux ou d'autres expérimentateurs de l'« infini turbulent » - l'énigme demeure. Existe-t-il un quelconque lien, organique ou causal, entre le *Zaoum* de Khlebnikov et Iliadz, les « mots en liberté » des futuristes italiens, les calligrammes d'Apollinaire, les pictogrammes des lettristes, de Gysin ou de Dotremont, la poésie phonétique des dadaïstes, l'écriture automatique des surréalistes, le





**Christian Dotremont (1922-1979)**

*Logogramme*

Sem data / Sans date / Undated

Fonds Dotremont / IMEC

En continuant à faire le plus de lumière possible sur le devenir-dessin de l'écriture, comme sur le devenir-écriture des arts visuels, en partant du processus de mutation à l'œuvre dans *Misérable miracle* et en aboutissant, pour l'heure, aux *Calligrammes* d'Apollinaire, de Dotremont ou de Gysin, à l'ultralettrisme de Dufrêne, aux bâtons écrits de Pey et à tant d'autres formes de déviances expressives, nous avons délibérément participé aux fouilles pratiquées dans la substance même du langage, à la recherche de ce qu'il faut bien appeler, faute de mieux, *la fonctionnement réel de la pensée.*»

Jean-Jacques Lebel

(Extrait du texte «Lun dans l'autre», publié dans le catalogue de l'exposition *Lun pour l'autre, les écrivains dessinent*, Brecht-Chastel / IMEC, Paris, 2008).

« charabié » d'Artaud, les « cri-rythmes » de Dufrêne, la poésie sonore de Heidsieck, la prosodie jazzée de Kerouac et Ginsberg et les saccades, soubresauts et séismes qui ont ébranlé et mêlé les arts visuels? Les écrivains plasticiens ou les plasticiens écrivains, peu importe, sont-ils mieux placés que les neurobiologistes ou que le premier archiviste venu, pour penser la transversalité et la force de propagation des crises? En quoi les arts (sous toutes leurs formes) préfigurent-ils les crises du monde dit « réel » ?

Dans les années 1950-1960, à l'époque où il appliquait à la « fabrication » de ses livres (notamment *Nova Express*, *The Ticket that Exploded*) la méthode du *cut-up* (inventée par inadvertance par Brion Gysin, en taillant avec une lame au travers d'une pile de journaux placée sous un dessin qu'il venait dé couper), mon ami William Burroughs aimait à dire que, selon Gysin, « l'écriture avait pris cinquante ans de retard sur les arts plastiques ». Et Schwitters? Et Joyce? Et Artaud? Cette affirmation qui me semblait, il y a un demi-siècle, peu convaincante l'est-elle davantage aujourd'hui?

Il va sans dire qu'il ne s'agit pas de rivalité, ni de course à l'abîme, mais bien d'un tissu de passerelles, d'interconnexions et de permutations. En quoi, malgré quelques recoupements occasionnels et superficiels, notre entreprise se différencie-t-elle des mortellement ennuyeuses exhibitions sous cellophane de manuscrits et de dessins d'écrivains à quoi les bibliothèques, grandes et petites, nationales et municipales, s'efforcent de réduire la problématique du dédoublement? Nous ne cherchons pas, quant à nous, à classer les inclassables, à régulariser les irréguliers, à sédentariser ou à former les nomades mais, plutôt, à respecter la logique interne de leurs schizes. Contrairement aux manifestations officielles, conformes par définition à la *doxa*, nous militons en faveur des hors-norme, voire des hors-la-loi: action dissidente, en symbiose avec la fin de non recevoir que certains des auteurs ici présents ont opposée; par leur irréductibilité même, à la culture dominante de leur époque.

[...]

# Actividades

**André Breton** (1896-1966) ▶

*Carta de dupla-face para Théodore Fraenkel, com auto-retrato*  
*Double-sided letter to Théodore Fraenkel, with self-portrait*  
*Lettre double-face à Théodore Fraenkel, avec autoportrait*  
1916

Col. particular / Private coll. / Coll. particulière. Fotografia /  
Photograph / Photographie: Zoran Mikleusevic. © ADAGP

## PARA TODOS OS VISITANTES

### Visitas guiadas

Numa abordagem que contextualiza escritores e as suas obras pictóricas.

—

Sábados, 16.00 h

Duração: 1h

## PARA AS ESCOLAS

### Visitas guiadas

Adaptada aos diferentes níveis de ensino, esta visita aborda e contextualiza os escritores e as suas obras pictóricas.

—

Todos os níveis de ensino

Duração: 1h

Inscrição: mediante marcação prévia

12,50 € (menos de 25 pax) / 0,50 € por pessoa (mais de 25 pax)

### Obras com Rabiscos

**Visita / Oficina** 1º e 2º ciclos

Depois de uma visita à exposição, explora-se a relação entre as palavras e as imagens, através das técnicas do desenho, da colagem e da pintura.

—

Duração: 2h

### Palavras à Solta

**Visita / Jogo** 3º ciclo e secundário

Os alunos descobrem palavras, objectos, imagens, que servirão de base para a criação de uma narrativa espontânea.

—

Duração: 1h30m

Inscrição: mediante marcação prévia

25 € (menos de 25 pax) / 1 € por pessoa (mais de 25 pax)

## PARA AS FAMÍLIAS

### Fins-de-semana

#### Desenhar como os Escritores

**Visita / Oficina** dos 4 aos 6 anos.

Técnicas de expressão plástica como a pintura, a colagem e o desenho, são desenvolvidas de forma a reflectir as actividades artísticas dos escritores, tratadas durante a visita à exposição.

—

14 e 28 de Setembro / 12 e 26 de Outubro

Domingos, 11h00

Duração: 1h30

Limite máximo de participantes: 12 famílias

#### Descobrir as Palavras

**Visita / Jogo** dos 7 aos 12 anos.

Visita à exposição em que se desenvolvem jogos e se criam histórias, poemas e frases, de forma espontânea.

—

6 e 20 de Setembro / 4 e 18 de Outubro / 1 de Novembro

Sábados, 14.30 h

Duração: 1h30

Limite máximo de participantes: 15 famílias

Inscrição: por telefone ou na recepção do Museu,  
no próprio dia  
2 € (por pessoa)

Concepção: Ana Rito e Patrícia Trindade

### Informações:

Segunda a Sexta-feira

10.00 – 13.00 h / 15.00 – 17.00 h

Tel. 21 361 28 00

Fax 21 361 29 00

servico.educativo@museuberardo.pt

www.museuberardo.pt



**MUSEU COLEÇÃO BERARDO**  
ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Praça do Império · 1449-003 Lisboa

Tel: 21 361 2878 / 21 361 2913 · Fax: 21 361 2570

museuberardo@museuberardo.pt · www.museuberardo.pt