

O que é arte? O sistema da arte e os livros de artista

What is art? The art system and the artist's books

AMIR BRITO CADÔR

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

RESUMO

O artigo aborda uma exposição realizada na biblioteca da UFMG em 2019, reunindo livros que têm o fazer artístico e a história da arte como tema. O sistema da arte é colocado em evidência (e questionado) neste conjunto de obras, que vai desde os convites de exposição e a publicação de discursos oficiais de abertura à uma entrevista fictícia de um jovem artista com um dos mais renomados curadores da atualidade. A arte e os seus diversos agentes são apresentados a partir dos exemplos trazidos pelos livros de artista, que apresentam questões próprias da arte contemporânea, como a crítica institucional.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista, Arte contemporânea, Crítica institucional, Sistema da arte.

ABSTRACT

The article addresses an exhibition held at the UFMG library in 2019, bringing together books that have artistic practice and art history as their theme. The art system is highlighted (and questioned) in this set of works, ranging from exhibition invitations and the publication of official opening speeches to a fictional interview by a young artist with one of the most renowned curators today. Art and its various agents are presented based on the examples brought by the artist's books, which present issues related to contemporary art, such as institutional criticism.

KEYWORDS

Artist's book, Contemporary art, Institutional critique, Art system.

A definição de arte

Em exposições de arte contemporânea, em que se torna cada vez mais difícil a distinção entre arte e não-arte, as pessoas costumam perguntar: o que é arte? A pergunta, que parece mais importante do que sua resposta, seria repetida inúmeras vezes pelos artistas ao longo dos anos e já aparecia em um postal de 1972, “What is Art?”, da dupla canadense Ian Baxter e Ingrid Baxter que formam o coletivo N.E. Thing Co. Ltd.

Os próprios artistas estão sempre às voltas com a questão da definição de arte, que parece nunca ter fim, pois cada obra amplia as possibilidades. O presente artigo não tem como objetivo responder a pergunta do título, mas apontar para o modo como a arte, seus agentes e o sistema da arte como um todo foram abordados em um conjunto de obras que pertencem à Coleção Livro de Artista da UFMG.

O mexicano Ulises Carrión fez o projeto de arte postal “Definiciones de Arte”, exposto em março de 1977, que consistia em cartões postais em que os artistas foram convidados a escrever “sua definição (o que é arte) no verso deste postal” (Carrión, 2013). O artista conceitual John Baldessari respondeu: “Aprenda a desenhar”; o uruguaio Horacio Zabala, perseguido pela ditadura militar, escreveu “Arte é uma prisão”; para Michael Snow, cineasta canadense, “Arte é”, enquanto para Doroty Iannone, “O que eu / quero / que seja”. Por sua vez, o francês Hervé Fischer considera que arte é “uma mentira”¹, ideia que já havia sido exposta por Picasso e seria retomada por inúmeros artistas.

A obra de arte não existe isolada de um sistema que a reconheça como tal. O sistema da arte é formado por um conjunto de agentes e instituições, cujos papéis eram considerados bem definidos até a década de 1960: o galerista, o curador, o professor, o editor, o crítico, o colecionador. Desde que os artistas começaram a utilizar as publicações impressas como um veículo para a arte, assumiram também alguns desses papéis.

Como apontou o artista Dan Graham (2014), para ter reconhecido o seu valor, a obra de arte precisa ser exposta na galeria ou museu, reproduzida como fotografia em um artigo de revista especializada, acompanhada de um comentário crítico. As publicações de artista surgiram como uma alternativa crítica à legitimação que era dada pelas instituições de arte, em busca de uma forma de aproximação com o público sem intermediários (professores, galeristas, editores, críticos, curadores). O contexto da obra é a própria obra, toda informação necessária para sua interpretação está presente nela mesma e não mais em um texto exterior.

O livro de artista, pela sua própria natureza ambivalente, livro e obra de arte ao mesmo tempo, permite perceber melhor o funcionamento do sistema da arte contemporânea, ao colocar em evidência seus agentes (artistas, críticos, curadores) e seus modos de circulação.

1 No original: “Learn to Draw”; “Art is a prison”; “ART IS”; “What I / want it / to be”; “is a lie”

O conceito de arte

As inúmeras tentativas de definição da arte, apesar de sua “dificuldade, impossibilidade ou inutilidade”, continuam sendo objeto de reflexão dos artistas (MELO, 2012, p. 125). O livro continua sendo um suporte adequado para apresentar os resultados de uma investigação a respeito de um assunto. A Cooperativa Geral para Assuntos da Arte, um coletivo formado por Mauricio Fridman e Gabriel Borba, convocou pessoas escolhidas aleatoriamente na lista telefônica, além de artistas e críticos convidados, para que se manifestassem sobre a importância de uma “arte brasileira”. A convocatória, que prometia redistribuir cópias do material recebido aos participantes, resultou em 13 respostas, reunidas no livro “Receita de Arte Brasileira”, publicado em 1977. As respostas também foram publicadas, uma a uma, no suplemento de Artes Visuais do jornal Folha de São Paulo.

Ideia semelhante deu origem ao livro “O que é Arte? São Paulo responde”. Com aparência de pesquisa sociológica, sob a forma de questionário distribuído para o público que ia pela primeira vez ao Teatro Municipal de São Paulo, Regina Vater publicou em 1978, reproduzidas em fac-símile, algumas das respostas. O trabalho torna evidente que “ainda que consideremos apenas um determinado momento histórico e uma determinada sociedade concreta, as pessoas não têm todas as mesmas opiniões, sentimentos e comportamentos a respeito do que seja arte” (MELO, 2012, p. 145). A diversidade de caligrafias exibe visualmente a diversidade de respostas possíveis, algumas ingênuas, de quem nunca pensou no assunto, outras mais elaboradas, de quem se dedica a refletir sobre isso.

Para o artista Vagner Dante Velloni, o “conceito de arte é tão concreto quanto a matemática: arte = forma/conteúdo”. O texto escrito à mão em uma página de caderno, repetido em todas as páginas do livro “Lição 1: o conceito de arte”, editado pelo artista em 1978, reforça o caráter tautológico da arte contemporânea, que se apresenta muitas vezes como um discurso sobre si mesma.

A obra

A autorreflexividade ou consciência da obra como representação é uma característica que inaugura a modernidade na literatura e nas artes visuais, em que o “Quixote” de Cervantes e “As Meninas” de Velázquez são os grandes marcos. A tautologia ganhou destaque nos anos 1960 com a aproximação da arte com a filosofia promovida pelos artistas conceituais, em uma investigação a respeito da natureza da obra de arte, mas também pela valorização de aspectos materiais na realização de obras minimalistas. Diferente das obras modernas, em que a metalinguagem era apenas mais um elemento da obra, nas obras contemporâneas a metalinguagem é o tema da própria obra.

Um conjunto de livros de Rute Gusmão são desdobramentos de uma investigação a respeito da construção do próprio trabalho. Publicados na década de 1980, a artista adotou

um método de trabalho similar ao usado por Sol LeWitt, em que a obra é construída a partir de uma proposição verbal. O primeiro deles consiste em um conjunto de frases que descrevem a construção de um trapézio, cada frase apresenta um trapézio com ângulos internos diferentes, como apontado no título, “Uma escolha entre infinitas possibilidades”, de 1980. Em outro trabalho, a artista apresenta treze descrições detalhadas, que servem como instruções para desenhar um trapézio dentro de um retângulo em “Treze escolhas arbitrárias”, de 1981 - a cada página ela acrescenta um detalhe sobre a construção das figuras e o seu posicionamento na página. No livro “Trapézios”, de 1982, cada página mostra a figura de um trapézio incompleto “que se desloca sobre o branco do papel, ameaçando fugir pelas bordas do papel, alcançar seu avesso. Ou seja, é o olho do espectador que refaz a cada instante o trapézio que ameaça escapar” (MORAIS, 1982).

Um trabalho de Michel Zózimo questiona mais diretamente o estatuto do objeto artístico, desafiando as categorias, mesmo em um acervo especializado em publicações de artista: é uma caixa de remédio vazia, contendo apenas a bula com posologia, recomendações de uso e efeitos colaterais. O título em latim, “Notorium Magnificus”, remete ao nome científico do suposto medicamento, mas o trabalho é mais conhecido pelo seu nome popular, “Droga de Artista”, título ambíguo em referência ao famoso trabalho de Piero Manzoni, “Merda de Artista”. O nome da editora fictícia, Artfarma, remete a “Farmácia Fischer”, do artista Hervé Fischer.

O artista

Em alguns livros de artista, o autor questiona a natureza e a função de seu papel como artista, mostrando-se como um agente dentro de um sistema cujo mecanismo coloca em evidência. Ao reconhecer a falência do modelo de Salão de Arte, o então diretor do MAC/USP, Walter Zanini, fez uma proposta ousada para a sexta edição da Jovem Arte Contemporânea (VI JAC) realizada em 1973. Ao invés da tradicional seleção de obras por uma comissão julgadora, o espaço seria loteado e os artistas seriam escolhidos por sorteio, a ser realizado em auditório. Entre outros acontecimentos, destacou-se a compra do lote 9 por Radha Abramo, doado a Gabriel Borba, não contemplado no sorteio, e que executou a proposta conceitual “PGA 666”. Ele apresentou na época como obra um dossiê sobre o Salão, com documentos de cessão do espaço, cópia do cartaz, da carteira de identidade, do recibo de compra, do termo de doação do lote, tudo devidamente assinado e carimbado em cartório. Ele ironiza sua mudança de estatuto: ao participar do evento, deixa de ser artista amador e se torna artista profissional. O dossiê foi publicado em 1980 pela Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo e ficou conhecido pelo nome “Artista Profissional”.

O crítico de arte Hans Ulrich Obrist, que já chegou a ser considerado uma das pessoas mais influentes no mundo da arte, é conhecido pela realização sistemática de entrevistas com artistas, arquitetos, escritores, designers, publicadas em livros e em revistas especializadas. Em visitas ao Brasil, ele já entrevistou Augusto de Campos, Caetano Veloso, Lygia Pape, Oscar

Niemeyer, Paulo Bruscky, Tom Zé, Wladimir Dias-Pino, entre outros. O então artista iniciante Rafael RG publicou em 2010 pela editora Beco da Arte uma entrevista concedida ao famoso crítico. No decorrer da leitura, o leitor percebe que se trata na verdade de uma auto-entrevista, uma paródia ao processo de legitimação da arte que não se baseia apenas nas obras mas na figura do próprio artista.

A atuação do artista é o tema de um trabalho do pintor Laurent Marissal, que trabalhou como agente de vigilância no museu Gustave Moreau, na França, de abril de 1997 a janeiro de 2002. Neste período ele “fez desta alienação o material de sua prática, usando para fins pictóricos seu tempo de trabalho vendido ao Ministério da Cultura”. Deste modo, ele se apropria desse tempo meio de subsistência e transforma-o em tempo meio de existência, buscando a recuperação do tempo materializada em ações relacionadas com a sua prática: pintar, escrever, ler. Depois, o artista abriu uma seção sindical da CGT (Confederação Geral do Trabalho), “ferramenta administrativa para implementar o seu projeto pictórico: modificar realmente as condições, o tempo e o espaço de trabalho” (MARISSAL, 2005, p. 3). Os textos e anotações do artista foram reunidos no livro “Pinxit”.

A exposição

A ideia do livro como espaço expositivo já virou um lugar comum nos estudos sobre livros de artista, apesar de ser um conceito às vezes mal compreendido, pois nem todo catálogo é de fato pensado como obra autônoma, mesmo que tenha sido diagramado pelo artista. O uso do espaço impresso ganhou força junto com as propostas de desmaterialização da arte, as formas de arte efêmera (happening, performance) e as obras em grande escala, que só podiam ser conhecidas por meio do registro fotográfico. Na década de 1970 a arte também foi produzida como informação, conforme demonstrou o curador Kynaston McShine na mostra “Information” realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Neste cenário em que a obra de arte confunde-se com o seu registro e sua documentação, e que os artistas utilizam todos os meios disponíveis como suporte para as obras, os cartazes e convites de exposição foram ocupados, tornando-se também obras.

O estatuto artístico de muitos desses trabalhos só foi reconhecido posteriormente, em um processo de reavaliação histórica iniciado graças ao empenho do colecionador Steven Leiber, curador da maior exposição dedicada ao tema (LEIBER, 2001). Anos depois, o bibliógrafo da biblioteca do MoMA David Senior realizou a mostra “Please Come to the Show”, com material que estava nos arquivos do museu, tratado como documentação e não como obra.

A redescoberta de peças gráficas efêmeras, agora reconhecidas como obras autônomas, deu ensejo à inclusão dessas obras nos catalogues raisonnés de artistas como Claes Oldenburg, e até mesmo a publicação de livros reunindo os impressos criados por um artista, como o livro “Printed Matter”, de Urs Lüthi. Neste contexto, o francês Hubert Renard publicou em 2015

“Invitation: Quarante-deux cartons d’invitation aux vernissages”. Renard trabalha há vários anos na ficção aplicada ao mundo da arte contemporânea. Ele inventou um personagem que é um artista visual, também chamado “Hubert Renard” que fez uma série de exposições desde o início dos anos 70. Sua atividade artística é atestada por várias “provas”: convites, catálogos de exposições, fotografias, artigos e comunicados de imprensa. O livro, como indicado no título, reúne todos os convites falsos produzidos por Hubert Renard desde o início de sua “carreira”: os lugares, as datas e os curadores são todos fictícios, os convites são os únicos elementos tangíveis de um trabalho que existe apenas na forma de sua documentação.

Além de publicar catálogos de exposições inexistentes (as obras não existem, assim como o local em que supostamente foram exibidas), o artista fez um livreto com os discursos oficiais proferidos em 3 de outubro de 1996, na abertura da exposição “O Fim do Mundo”, na Fundação Rosario Almara, em Pully, na Suíça. Publicado em 2010, “Les Discours de Pully” reúne os discursos do Sr. Rosario Almara (“a voz do velho nobre”), a Sra. Sandra Vivarelli, curadora (voz jovem, humilde, hesitante e intimidada) e o Sr. Louis Bertholet, prefeito de Pully (voz de barítono com um forte sotaque dos valdenses). Se os discursos oficiais muitas vezes parecem vazios, podendo ser usados para comentar qualquer obra, o que dizer de um discurso feito para obras que não existem, de uma exposição que não aconteceu?

Um dos exemplos mais radicais de um convite de exposição que é ao mesmo tempo obra autônoma é a série “Closed Gallery Piece”, de Robert Barry, exposições realizadas em 1969 em galerias de arte nos Estados Unidos e na Europa que consistiam no envio de um convite com a informação “Durante a exposição, a galeria estará fechada”². Como a galeria, de fato, estava fechada durante o período de duração da mostra, o convite é mais do que um registro, é a própria exposição de Robert Barry pensada para o meio impresso.

A escola

Apesar de muitos artistas exercerem a docência como meio de vida, o ensino de arte não costuma aparecer como tema em suas obras. Algumas vezes, o artista apresenta a proposta de criação de uma escola, como Joseph Beuys e a sua “Free International University” apresentada na Documenta VI, de Kassel em 1977; em outros casos, a forma de pensar o ensino é a mesma forma de pensar a vida e a arte, como demonstra Robert Filliou em “Teaching and Learning as Performing Arts”, publicado originalmente em 1970, uma espécie de cartilha essencial para as ideias radicais do artista sobre fazer e ensinar arte, um multi-livro que conta com a participação de artistas do grupo Fluxus como John Cage, George Brecht, Dieter Roth “e o leitor, se ele desejar”, pois o “espaço previsto para a utilização do leitor é quase o mesmo que do próprio autor”, como informa o texto na capa (FILLIOU, 2014).

2 No original: “During the exhibition, the gallery will be closed”

Muitos artistas do grupo Fluxus foram alunos de John Cage (Dick Higgins, Allan Kaprow, George Brecht entre outros) e utilizam em suas obras o mesmo tipo de partitura usada por Cage: desenhos, diagramas e instruções verbais para o intérprete. O uso da partitura ou o texto como instrução para a realização da obra transforma o público ou leitor em co-autor. As obras baseadas em texto são uma evidência de uma transformação da percepção que temos do que pode ser uma obra de arte, pois “o que quer que seja a arte, ela já não é algo para ser visto” (DANTO, 2006, p. 20). Não deixa de ser irônico o uso que o francês Éric Watier faz de uma instrução verbal em seu livro “Plus c’est facile, plus c’est beau: prolégomènes à la plus belle exposition du monde”, de 2015. São 89 propostas curtas, uma por página, seguindo o mesmo modelo: a descrição técnica de uma famosa obra de arte contemporânea seguida por uma máxima, que se repete em todas as páginas, uma afirmação da facilidade de reprodução do processo. Por exemplo: “Lançar uma xícara de água do mar no chão é fácil. Lawrence Weiner fez isso e todos podem fazer de novo” (WATIER, 2015). O que é colocado em questão, novamente, é a noção de obra de arte, desta vez questionando também a ideia de artista como uma pessoa que possui habilidade manual para fazer coisas difíceis de imitar.

Durante muitos anos, o ensino de arte para crianças era tratado apenas como habilidade manual a ser desenvolvida, principalmente por meio da cópia e da repetição de exercícios. O argentino Lucas Di Pascuale tem como objeto de estudo a cópia do desenho como parte do processo de aprendizagem, como parte da formação do artista, entendida como um processo contínuo, infinito. O livro “Colecciones: Ali/Lai – Lau/Zip”, publicado em dois volumes em 2014, é uma seleção de desenhos copiados de livros emprestados em bibliotecas de escolas de arte em países diferentes. Os desenhos funcionam como “cópias deliberadas ou traduções para um código único que padroniza qualquer imagem escolhida (seja pintura, fotografia, registro de vídeo, escultura, instalação, arquitetura, artes gráficas) e equipara sem nenhum reparo Goya e Raymond Pettibon” (LONGONI, 2014). Por meio do desenho, o autor se aproxima dos artistas que admira, mas aqui não existe nenhuma possibilidade de confusão entre original e cópia.

A crítica

Nos livros de artista a dimensão crítica se faz presente de diversas maneiras, às vezes como um discurso que não se diferencia dos textos de crítica de arte, algumas vezes sob a forma associada de textos e imagens ou apenas como imagens. A crítica pode ser uma reflexão a respeito de um tema - o que é ser artista hoje, as relações de poder no mundo da arte, o papel das instituições para a manutenção ou transformação das relações de poder, o que a arte poderia ser - ou um comentário a respeito de um artista ou de uma obra. A forma de apresentação do trabalho pode ser apenas textual ou pode incluir desenhos, fotografias, diagramas, como fizeram Mel Bochner e Robert Smithson em “The Domain of the Great Bear”, publicado como artigo na revista “Art Voices” em 1966. Quando nos deparamos com um livro de artista que parece uma crítica ou comentário a

respeito de outro trabalho que o precedeu, pensamos em uma manifestação atualizada do conceito de Nova Crítica de Frederico Morais, em que a crítica utiliza os mesmos elementos materiais usados pela obra que lhe deu origem.

A relação dos artistas com a crítica de arte aqui neste artigo é pensada a partir de três livros que tem como referência Marcel Duchamp, um dos mais influentes artistas do século XX. O primeiro deles é uma parceria entre o poeta Augusto de Campos e o artista gráfico Julio Plaza, uma obra que combina gêneros e desafia a classificação. Publicado em 1976, o livro-homenagem faz uma leitura dos principais trabalhos de Duchamp, destacando os trocadilhos e outras figuras de linguagem em sua obra. “Reduchamp” é um poema-ensaio, com iconogramas de Plaza que remetem ora a trabalhos específicos, ora aos procedimentos usados pelo artista francês, incluindo um pop-up com o anagrama enigma/imagem.

Outro trabalho que remete diretamente ao artista francês foi realizado a partir de uma exposição itinerante que passou por São Paulo e Buenos Aires em 2008, “Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra de arte”. A mostra apresentava apenas réplicas de obras, incluindo as que foram feitas pelo próprio artista, como as que fazem parte da “Boîte-en-Valise”, ou a segunda versão do “Grande Vidro”, construído depois que a primeira versão foi danificada no transporte. Quarenta anos antes, em 1968, por ocasião de uma mostra na galeria de seu amigo Arturo Schwarz, o artista autorizou a produção em série de alguns de seus readymades feitos no início do século, objetos que estavam perdidos ou tinham sido destruídos. O trabalho da artista argentina Ivana Vollaro, chamado justamente “Réplica” é um conjunto de 14 postais de fotografias que a artista fez das etiquetas de algumas obras de Duchamp apresentadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2008. No cartão-postal, as reproduções das obras foram substituídas por um texto descritivo, propondo uma reflexão a respeito dos conceitos de obra e reprodução, sobre a originalidade do artista e a inutilidade da separação entre cópia e original quando se trata de uma obra pensada para ser reproduzida, assim como fez Duchamp em seus trabalhos. Publicados e reunidos em uma caixa de acrílico em 2016, os postais de Vollaro com o texto em branco sobre o fundo preto remetem às anotações de Duchamp para a criação do “Grande Vidro”, reunidas na “Caixa Verde” de 1936.

Em 1960, o britânico Richard Hamilton publicou em inglês uma “tradução tipográfica” da “Caixa Verde”, com o título “The Bride Stripped Bare by His Bachelors, Even”. Por ocasião de sua primeira retrospectiva no Pasadena Art Museum, na Califórnia em 1963, Duchamp reuniu notas dispersas e vendeu ao assistente de curadoria David Hayes, que havia comprado diversas obras que estavam em coleções particulares. A coleção de Hayes foi exposta em uma galeria de Nova York em 1965, que por sua vez publicou em 1967 outra caixa com notas, fotografias e diagramas produzidos na mesma época das notas que foram incluídas na “Caixa Verde”, além de um múltiplo inédito que havia sido planejado para a “Boîte-en-valise”. As notas funcionam como um “catálogo ideal” do “Grande Vidro”, além de servir como um comentário, um manual, um mapa e um livro de

instruções. Trinta anos depois, Hamilton retoma o diálogo com a obra de Duchamp e publica em 1999 “in the infinitive”, a tradução tipográfica da “Caixa Branca”. As notas de Duchamp revelam o processo de construção da obra e sua investigação a respeito do espaço multidimensional, sem no entanto abrir mão da ideia de que a obra de arte é completada pelo espectador, ou seja, não existe uma obra definitiva, imutável.

A curadoria

A experiência de arte da maioria das pessoas é mediada pela reprodução de imagens, sejam impressas ou digitais. O conjunto de reproduções constitui o que Andre Malraux chama de museu imaginário, que inclui a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu (Malraux, 2000). Como muitos artistas utilizam imagens existentes em suas obras, o processo de seleção, organização e apresentação das imagens, seja em uma instalação ou em um livro de artista, é muito próximo ao trabalho de um curador.

A transformação de um objeto ordinário em obra de arte, até o início do século XX, era tarefa para o curador ou diretor do museu, que transformavam o estatuto do objeto ao inseri-lo no museu. A situação mudou graças ao artista Marcel Duchamp, que demonstrou que os artistas podem “transformar não arte em arte através da ação de expor” (GROYS, 2015, p. 61). A artista Essila Paraíso apresentou no Espaço Arte Brasileira Contemporânea, uma galeria da Funarte em 1980, uma seleção de objetos cotidianos que reproduzem obras de arte, desde a pré-história até a arte moderna. Os objetos que fazem parte da instalação “A História da Arte” incluem cédulas com estátuas de Aleijadinho, anúncios de calça jeans utilizando uma escultura de Michelangelo ou um sutiã que remete à Vênus de Milo. As peças foram agrupadas por estilos e movimentos artísticos, dispostas em ordem cronológica. Os objetos, individualmente, não possuem autonomia artística, são objetos ordinários, a obra consiste em sua apresentação em conjunto, como uma instalação. O livro, publicado para acompanhar a exposição, possui a lista completa dos objetos apresentados, com informações detalhadas a respeito de cada item.

Não existe neutralidade no mundo da arte, nem inocência. Ao menos esta é a sensação ao se deparar com o trabalho de Sandra Gamarra Heshiki, que coloca de uma forma evidente a discrepância entre a quantidade de mulheres nas escolas de arte e a quantidade de mulheres nos livros sobre arte, “produto de uma seleção que implica sempre em um descarte”. O livro “Seleção Natural”, publicado em caixa contendo três volumes, reúne as pinturas de Sandra Gamara que reproduzem apenas as páginas sobre artistas mulheres que aparecem nos três volumes do livro de arte contemporânea “Art Now”. As pinturas respeitam a diagramação do livro mas produzem outra unidade, uma espécie de tradução cuja linguagem é a pintura. O resultado é pessoal e parcial, de modo que o “natural não é então o resultado, mas sim o ato de selecionar em si mesmo” (HESHIKI, 2009).

História da Arte

Para muitos artistas, a própria história da arte é o material de seus trabalhos, incorporando imagens de obras, nomes de artistas, escolas e movimentos. As referências à história da arte não servem apenas como exercício de erudição, mas como uma forma de entender o lugar do artista dentro de um contexto maior.

A estrutura sequencial do livro e a possibilidade de organizar a informação em ordem cronológica ou alfabética atende perfeitamente o desejo de organizar o mundo, catalogando e classificando seus elementos. Pascal Le Coq inventaria duzentos e oitenta “Hyperobjets d’art”, obtidos em supermercados, selecionados nas prateleiras de produtos alimentícios, cosméticos e classificados em ordem cronológica por escolas, do gótico ao contemporâneo. De acordo com a informação na orelha do livro,

“um Hiperobjeto de arte é um produto de hipermercado ou loja de departamentos contendo involuntariamente a assinatura de um artista na sua embalagem (...). A assinatura é revelada pela remoção de sinais desnecessários, cobertos com tinta da mesma cor que o fundo do objeto original. Assim, um pacote de lenços KLEENEX é um hiperobjeto do pintor KLEE” (LE COQ, 2012) (tradução nossa).³

A experiência de ler na adolescência uma coleção de livros sobre os grandes mestres da pintura, vendidos em bancas de jornal, é o ponto de partida de Martin Legón para “Apuntes a la Colección Globus”, de 2016. O artista comprou todos os 48 volumes da coleção publicada na década de 1990 em Madrid que influenciaram em sua formação artística e fez comentários pessoais a respeito de cada um. Ao invés de reproduzir alguma pintura mencionada nos comentários, ele reproduz na página ao lado apenas a folha de rosto de cada volume.

Uma leitura pessoal da história recente da arte é o tema do livro de Amir Brito Cadôr, “Learn to read art” de 2013. Baseado em um material educativo do Museu de Arte de Chicago dos anos 1970, em que os termos artísticos são explicados por ilustrações acompanhadas de diagramas de mãos que apresentam o mesmo conceito em linguagem de sinais. O autor redesenhou as imagens originais das mãos e substituiu os exemplos por um conjunto de suas obras favoritas, desenhadas com papel vegetal a partir de fotografias, como se formasse sua própria coleção de obras.

3 No original: “Un Hyperobjet d’art est un produit d’hypermarché ou de grand magasin contenant de manière involontaire la signature d’un artiste sur son emballage (...). La révélation de cette signature est obtenue par la suppression des signes superflus (la peinture utilisée pour les recouvrir étant de la même couleur que le fond de l’objet original). Ex. Un paquet de KLEENEX est un hyperobjet d’art du peintre KLEE” (LE COQ, 2012).

O sistema da arte

O sistema da arte possui três dimensões que são interligadas: a dimensão econômica, cultural e política. Neste artigo, estudamos a dimensão cultural da arte sem aprofundar questões relativas à dimensão política ou econômica, o que demandaria outro estudo.

Apresentamos alguns dos principais agentes do sistema da arte vistos a partir dos livros de artista: o conceito de arte, a obra, o artista, a exposição, a crítica, a curadoria, a escola e a história da arte. O papel de cada um desses agentes foi revisitado nos livros de artista por meio de recursos como a metalinguagem, a paródia e o humor, usados como uma ferramenta crítica capaz de mobilizar o leitor a refletir a respeito de suas opiniões a respeito da arte.

O funcionamento do sistema da arte é mais evidente nos livros de artista porque eles participam simultaneamente de dois circuitos, da arte e do livro, o que dá mais liberdade aos artistas para fazerem a crítica do primeiro, liberdade que é assegurada também pelo recurso à publicação independente. Este tipo de crítica é mais difícil de ganhar espaço em museus e galerias de arte, como pode ser observado em um rápido estudo a respeito das mostras de Hans Haacke nos anos 1970.

Referências

- Carrión, U. **El Arte Correo y el Gran Monstruo**. Archivo Carrión vol. II. México: Tumbona, 2013.
- DANTO, A. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.
- FILLIOU, R. **Teaching and learning as performing arts**. Londres: Occasional Papers, 2014.
- GRAHAM, D. “Mis Obras para páginas de revistas”. In: **Rock, mi religión**: textos y proyectos artísticos. México: Alias, 2014.
- GROYS, B. **Arte Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- HESHIKI, S. **Selección natural**. São Paulo: Galeria Leme, 2009. 3 v.
- LE COQ, P. **Hyperobjets d’art**. Rennes: Incertain Sens, 2012.
- LEIBER, S. **Extra Art**: a survey of artists’ ephemera, 1960-1999. San Francisco: Smart Art Press, 2001.
- LONGONI, A. Colecciones, de Lucas di Pascuale. 2014. disponível em <http://edicionesdocumenta.com.ar/2014/07/colecciones/>. Acessado em 20 de setembro de 2020.
- MALRAUX, A. **O museu imaginário**. Lisboa: edições 70, 2000.
- MARISSAL, L. **Pinxit**. Rennes: Incertain Sens, 2005.
- MELO, A. **Sistema da Arte Contemporânea**. Lisboa: Documenta, 2012.
- MORAIS, F. “Ironia e construção nos trapézios de Rute Gusmão”. In: **O Globo**, 3/5/1982.
- SENIOR, D. et al. **Please come to the show**. [London]: Occasional Papers, c2014.
- WATIER, É. **Plus c’est facile, plus c’est beau**: prolégomènes à la plus belle exposition du monde. Rennes: Incertain Sens, 2015

Sobre o autor

Amir Brito Cadôr é graduado em Artes Plásticas pela Unicamp, fez o mestrado em Artes na mesma universidade e o doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, onde atua como professor de Artes Gráficas na graduação e como professor permanente do PPG-Artes. Participou de mostras coletivas de gravura e de poesia visual em Belo Horizonte, Campinas, Curitiba e Santos, além de mostras de livro de artista na Espanha, França, México e Estados Unidos. Em 2011 realizou exposição individual em Belo Horizonte. Traduziu “A nova arte de fazer livros”, de Ulises Carrión. Atua como editor, tendo publicado dez livros pelas edições Andante, dentre os quais se destacam “O livro dos seres imaginários”, “A Night Visit to the Library”, “Learn to Read Art” e “Elogio da Mão”. Desde 2004 realiza pesquisas sobre livros de artista, ministrou cursos e palestras sobre este tema em Belo Horizonte, São Paulo, Florianópolis, Porto Alegre e Brisbane (Austrália). Fez a curadoria de exposições sobre livros de artista no Centro Cultural São Paulo (SP), Centro Cultural da UFMG (MG), Sesc Pompeia (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG), Biblioteca Universitária da UFMG e no Museu da Imagem e do Som de Santos (SP). É curador da Coleção Livro de Artista da UFMG. Publicou artigos em periódicos acadêmicos (Revista Estúdio, Pós) e revistas especializadas em livros de artista, como The Blue Notebook (UK) e JAB - The Journal of Artists’ Books (EUA). Contribuiu com ensaio para o livro Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas e escreveu para os catálogos de exposição de Paulo Bruscky, (Museu de Arte da Pampulha/MG, 2010) e Raymundo Colares (MAM/SP, 2010). Em 2016, a editora da UFMG publicou sua pesquisa de doutorado, O livro de artista e a enciclopédia visual. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Gráficas, atuando principalmente nos seguintes temas: livro de artista, publicações de artista, poesia visual e tipografia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2113943674181774>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9471-3607>

Recebido em: 06-10-2020 / Aprovado em: 09-10-2020

Como Citar

CADÔR, Amir Brito. (2020). O que é arte? O sistema da arte e os livros de artista. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.45-57, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57573>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.