

Publicações de artista: práxis, pesquisa e ensino em Arte Visual.

Artist publications: praxis, research and teaching in Visual Art.

ISAAC ANTONIO CAMARGO

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) Brasil

RESUMO

A práxis artística, enquanto processo de investigação e descoberta, busca sua consolidação estético-poética por meio de proposições, problematizações e estratégias que colocam em discurso os processos e os resultados. Neste artigo são apresentados resultados dessa práxis que se tornam objetos e realizações, conhecimento e conteúdo emanados do contexto da Arte ou do saber artístico. Parte dos trabalhos apresentados dialogam com algumas proposições do tema apontado pela revista, à saber: livro de artista, intervenções gráficas, múltiplo, edição, apropriação entre outras abordagens que optei por chamar neste texto de *Editoria Artística*.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Visual, Publicação de Artista, Editoria Artística, Curadoria.

ABSTRACT

Artistic praxis, as a process of investigation and discovery, seeks its aesthetic-poetic consolidation through propositions, problematizations and strategies that place the processes and results in discourse. This article presents results of this praxis that become objects and achievements, knowledge and content emanating from the context of Art or artistic knowledge. Part of the works presented dialogues with some propositions of the theme pointed out by the journal, namely: artist's book, graphic interventions, multiple, edition, appropriation among other approaches that I chose to call in this text *Artistic Editoria*.

KEYWORDS

Visual Art, Artist Publication, Artistic Editing, Curatorship.

De volta ao começo

O tema Publicações de artistas: abordagens abre um campo imenso de possibilidades, ao mesmo tempo em que é um desafio para artistas, estudiosos, editores e assemelhados. Para quem lida diretamente com o contexto da Arte, especialmente a partir de sua práxis e de seu ensino, o tema aponta uma dimensão problematizadora ao motivar diversas proposições investigativas. Como professor, artista e pesquisador proponho discorrer e reelaborar as noções levantadas pela chamada e revelar um percurso autoral. Entendo que a Arte, como um campo de conhecimento, comporta simultaneamente pelo menos três vertentes: o da busca e pesquisa, o da produção e consolidação, e o da entrega e difusão. Neste sentido, a práxis artística, enquanto processo de investigação e descoberta, busca sua consolidação estético-poética por meio de proposições, problematizações e estratégias que colocam em discurso os processos e os resultados. Tais resultados se tornam objetos e realizações, conhecimento e conteúdo emanados do contexto da Arte ou do saber artístico. Assim, o processo criativo não se distingue nem se separa de seus produtos, tampouco do conhecimento do qual originou ou que gerou: um alimenta o outro e, conseqüentemente, ambos alimentam a cultura humana, é assim que entendo a importância da Arte para e na sociedade. Como professor, artista e pesquisador, desenvolvo um projeto de pesquisa intitulado: Expressão Gráfica e o Campo Expandido do Desenho. Esse projeto tem por objetivo distinguir alguns dos elementos fundantes do percurso criativo que ampara o processo do desenho tomado como um recurso de abordagem, mas não como o objeto exclusivo da abordagem. Neste caso, embora a investigação se dê a partir de aportes de caráter gráfico, não se restringe a ele: o processo gráfico é um motivador ou, como se pode dizer, uma constante. O que interessa são as variáveis e como tais variáveis surgem, surgiram ou podem surgir a partir das observações e análises desenvolvidas por meio da práxis artística ou do ambiente de ensino. Assim o ato criativo e criador é gerador de produtos e, ao mesmo tempo, de conhecimento que nomeio, para efeito de compreensão, de Constructos. Parte dos trabalhos desenvolvidos no citado projeto dialogam com algumas proposições do tema apontado pela revista, à saber: livro de artista, intervenções gráficas, múltiplo, edição, apropriação entre outras abordagens que optei por chamar neste texto de Editoria Artística.

O ser humano começou a se manifestar ou se expressar por meio de imagens na pré-história, de lá para cá, não parou mais. Contudo não se sabe quais eram as intenções originais da criação daquelas imagens nas paredes das cavernas. Supõe-se que fosse pela necessidade de sobrevivência e fossem criadas durante rituais de propiciação, vislumbrando ou supondo o potencial mágico-simbólico que tivessem. Esta é a versão ou hipótese mais difundida e aceita. No entanto, pode-se pensar também que as realizava pelo simples fato de que era capaz de fazê-las e se encantar com isso. O motivo ou função que dava a elas não importa, importa sim os modos como desenvolveu estratégias, procedimentos, técnicas, meios e materiais para realizá-las.

Sabe-se também que se criava imagens não figurativas, signos ou símbolos, que imprimia imagens das mãos, pintava, desenhava, modelava e esculpia figuras reconhecíveis, esquemáticas, naturalistas, enfim, aqueles indivíduos dominavam vários procedimentos que se podem classificar de “técnicos”. Talvez tenha sido por isto e, por não se saber o que significam, que essas imagens sejam associadas à Arte desde suas descobertas no século XIX. O raciocínio parece lógico: Se

chamavam de Arte tudo o que o artista fazia naquela época como Desenho, Escultura, Pintura, Gravura, logo, tudo aquilo que aqueles seres humanos faziam na pré-história também podia ser Arte. Portanto ao contrário de debater a essência do processo, optou-se em incorporar tudo numa só categoria, a da Arte. Para reforçar, basta lembrar que o Neoclassicismo imperava no século XIX, o que valia era a tradição e as “Belas, Belíssimas Artes”.

Assim, pensar a Arte implica também em pensar o que ela é. Esta tem sido uma das questões fundadoras de várias teorias que amparam, estudam e analisam as manifestações artísticas desde a antiguidade, começando pela Filosofia, depois pela História, Estética, Arqueologia, Antropologia, Etnografia, Sociologia, Semiótica e até a Psicologia. Enfim, explicar ou tentar achar razões subjetivas ou objetivas para as manifestações artísticas, sempre ocupou boa parte da reflexão de pensadores e estudiosos e, mesmo assim, não há uma só interpretação que cubra ou explique a Arte como um todo.

Para cada época ou lugar há um modo de pensar e entender a Arte, por isso, é necessário se conformar com a multiplicidade, como disse Frederico de Moraes em seu livro “Arte é o que eu e você chamamos Arte: oitocentas e uma definições sobre Arte e o Sistema da Arte” (2002).

Para efeito pedagógico, digo que “Arte é a manifestação estética da humanidade”. Uso este recurso tautológico como meio para discutir e debater a presença da Arte no contexto social. Embora ele reafirme o óbvio que Arte é Manifesta e tal manifestação é Humana e tem caráter ou finalidade Estética, logo, não há nenhuma contradição, mas redundância. Ressalvo que é um procedimento metodológico para pensar a presença da Arte na sociedade e desenvolver reflexões e conteúdos no campo das teorias da Arte.

No Ensino da Arte não há como isolar a teoria da prática, pois, em síntese, são frutos do mesmo processo: o criativo. Originariamente, o ser humano produziu algo que passamos a entender e chamar de Arte, entretanto, isto não partiu de um pressuposto teórico prévio e intencional, mas espontâneo. Classificar algo com base em um conceito ou dar-lhe uma pertinência categórica é uma ação *a posteriori* e não *a priori*. Antes de fazer não se sabe, antes de observar, verificar, constatar, experimentar não se conhece. Quando Merleau-Ponty, discute no capítulo I do seu livro “Fenomenologia da Percepção” (1999), o *Cogito* de Descartes, deixa claro que o pensamento racional não é suficiente para cobrir todas as possibilidades das quais o ser humano, enquanto mente e corpo, é capaz de abarcar e que, apenas a racionalidade construída por meio de uma lógica dedutiva não é suficiente para o conhecimento pleno. Portanto, o conhecimento resulta da somatória de todos os fragmentos, experiências, vivências e tudo ao que se está submetido no mundo e na cultura, é isto que forma um indivíduo singular e distinto de todos os outros, definindo sua personalidade e potencialidades.

Portanto, também é assim que todas as experiências estéticas empreendidas e realizadas pelo ser humano acabam, de um modo ou de outro, sendo pessoais e subjetivas mesmo que, depois, se integrem a um processo coletivo ou histórico que pode ser classificado dentro de uma média de realizações que servem de apoio às teorias, escolas e estilos como se fosse uma busca coletiva e não um gosto ou interesse de um grupo ou de uma classe dominante. Assim não há, enquanto poética, uma só “pintura”, uma só “escultura”, mas diversas delas que assumem modos de

ser e existir diferenciadas entre si, mesmo que os processos constitutivos, técnicos e efeitos visuais se assemelhem. Deve-se admitir que cada artista é um indivíduo que se manifesta por meio de uma poética própria, mesmo que a aparência do que faz possa ser, momentaneamente, classificada como algo coletivo, dadas às circunstâncias socioculturais em que se viveu ou vive. Então, pode-se dizer que há uma personalidade objetivada ou subjetivada. A objetivada é aquela que dialoga com seu tempo e lugar e coaduna com o que se espera dele, e a subjetivada é aquela que o distingue e separa dos demais. A Arte produzida e organizada a partir das Academias buscavam a hegemonia ou a “objetividade”, ao passo que o advento da Modernidade investiu na ruptura com os modelos, ou seja, na “subjetividade”.

O Desenho como Constructo Conceitual da expansão poética.

Tomarei o conceito de Desenho para iniciar e orientar o raciocínio proposto para o desenvolvimento deste texto já que o tema é a publicação de artista. A palavra Desenho condensa em si a tradição da criação como, também, da representação imagética ao longo da história. O desenho é entendido tanto como processo, quanto produto, sua realização pragmática requer domínio de habilidades cognitivas e psicomotoras, meios e procedimentos, materiais, instrumento e suportes para dar-lhe existência. O resultado, em nossa língua, é chamado Desenho. Independente dessa dupla personalidade conceitual, o desenho cumpre diferentes fins no contexto social e cultural. Ele é expressão, ideia, projeto, objeto e adota ou assume diferentes formas e aparências e funções, dentro ou fora do campo da Arte Visual.

O vocábulo Desenho serviu para nomear as intervenções gráficas em superfície realizadas desde a pré-história até o advento do Modernismo, o período que compreende o final do século XIX e início do século XX. Neste período, vários artistas e movimentos artísticos romperam com a tradição estética de base Acadêmica, oriunda da fundação das Academias de Arte no Renascimento e aprofundada pelas Academias de Belas Artes na França novecentista. Este rompimento instaura as inovações estéticas e conceituais que definiram as raízes da Arte Visual para os séculos XX e XXI. Neste contexto, o Desenho deixa de ser uma representação visual figurativa que, no todo ou em parte, correspondia ao que se conhecia no mundo natural, e se torna um campo de investigação gráfica no qual a prioridade passa a ser a experimentação e não mais ou apenas a imitação ou representação do visível.

Tradicionalmente pode-se dizer que o Desenho resulta da interação de algo “desenhante” sobre um suporte “desenhável”, obviamente mediada por alguém ou, de novo “algo”. Nesse caso, *algo* pode se referir a muitas coisas. O primeiro *algo* se refere a instrumentos, meios, ferramentas, aparelhos e recursos capazes de deixar marcas, traços, sinais gráficos que possam ser entendidos ou interpretados como Desenho. O segundo *algo* se refere às pessoas que podem manusear, repito, instrumentos, meios, ferramentas, aparelhos e recursos capazes de deixar marcas, traços, sinais gráficos que possam ser entendidos ou interpretados como Desenho, como também, às circunstâncias e situações encontradas no mundo natural ou artificial que correspondem à ideia ou efeito de Desenho como rupturas, marcas, quebras em superfícies quaisquer que, de um modo ou de outro, resultem numa interpretação como Desenho.

No primeiro caso é comum reconhecermos como desenho marcas e rastros de propriedades gráficas, em geral lineares e restritas a traços estreitos e limitados em termos de dimensão, com riscos, rabiscos, ranhuras e assemelhados, realizados com base nos gestos relativos ao manuseio dos recursos já citados anteriormente. O segundo caso, o que se relaciona ao ambiente, se refere às marcas, indícios, índices, rastros, rasuras, resquícios encontrados ao redor e que, de um modo complacente e ampliado, admite-se ou considera-se a sua interpretação como Desenho. Isto se refere, por exemplo, a rachaduras encontradas em rochas que, embora não tenham sido realizadas pela vontade ou interesse de alguém ou algo, resulta em marcas gráficas capazes de serem assim admitidas. Isto acontece o tempo todo, basta olhar ao redor as rachaduras em parede, no solo, nas árvores. A persistência de um galho que se move insistentemente arranhando o solo ou a parede e gera, inesperadamente, Desenhos. A textura e rugosidade das superfícies sejam dos corpos, dos objetos e suas dobras ou simplesmente a projeção de sombras numa superfície irregular. Estamos cercados de Desenhos.

Expandir o desenho é retirá-lo do lugar comum ao qual foi concebido e consolidado ao longo da história, e ensaiar seus potenciais e possibilidades que fogem, dialogam ou alteram seu *status quo*. Conceitualmente, vários artistas operaram nessa linha de raciocínio adotando a expansão, ampliação, hibridismo ou sincretismo de novas possibilidades expressivas. Portanto, o processo criativo não se esgota, ao contrário, se desdobra, amplia e expande.

A Pesquisa em Arte como conhecimento.

A tradição da pesquisa, como campo de investigação, considera como objetos de estudo os produtos de uma dada área de conhecimento. As pesquisas em Arte são orientadas segundo duas vertentes: Pesquisa *sobre* Arte, que se dedica às investigações das realizações das próprias Obras de Arte e a produção intelectual de seus estudiosos e, a segunda vertente, a da Pesquisa *em* Arte se refere à investigação dos processos técnicos, estéticos e conceituais constituintes das Obras de Arte e desenvolvidos pelos seus produtores. Tanto a pesquisa *sobre* quanto *em* Arte se tornam conhecimento. Neste sentido, o projeto que desenvolvo se dedica à Pesquisa em Arte, em especial, ao corpus constituído pela produção artística em diferentes poéticas e da qual o Desenho faz parte.

Durante muito tempo, predominou o entendimento de que a produção em Arte Visual consistia apenas no desenvolvimento de habilidades motoras e de observação, mas o advento do Modernismo possibilitou a instauração do experimentalismo em Arte, bem como, a exploração de aspectos conceituais, expressivos e inventivos típicos da criação artística que, antes, pelos procedimentos das Academias tradicionais, não eram relevantes. Desde então, tanto os artistas Modernos quanto os Pós-Modernos, consolidaram a Pesquisa em Arte como procedimentos essenciais ao desenvolvimento de suas poéticas.

Acredito que as mudanças nas estratégias discursivas são amparadas pelas alterações nas estratégias criativas. Neste aspecto a produção artística não se detém mais no aprofundamento técnico ou nas habilidades manuais exigidas pela performance virtuosística de seus artistas, mas na constituição autônoma de suas Poéticas. Basta lembrar que o conceito de Poética vem do *Poien* grego e se refere ao fazer, ao processo de constituição de uma linguagem, e não ao aspecto lírico

de um poema. Independente da modalidade expressiva adotada pelo artista, seja visual, sonora, cênica ou literária o que se busca é a valorização dos processos construtivos antes de qualquer observação de caráter temático ou descritivo.

A práxis artística, embora pragmática, não se refere apenas ao aspecto técnico, recorrendo de novo aos gregos, a *Tekné* como componente prático/genético ou mesmo motriz, não prescinde da *Epistême*, como base conceitual ou teórica, cognitiva e afetiva por assim entender. Neste sentido, Teoria e Prática fazem parte de um mesmo processo investigativo e constitutivo do qual a Arte não se afasta.

A obsolescência dos modelos, moldes ou cânones da tradição passa a ser uma tendência da arte desde a Modernidade, por isso, a investigação de caráter formativo, estrutural, formal e conceitual, centrada na práxis artística merece maior atenção dos produtores e criadores, e não mais a busca ou adequação ao gosto reinante e dominante. Não basta saber fazer, mas ir além e mais alto do que simplesmente fazer para conceber, gerar novas possibilidades e tendências.

Ao mesmo tempo em que estas transformações estão em curso, também mudam os procedimentos de difusão e ensino no campo da Arte.

Se para a Arte tradicional a habilidade do artista era suficiente para representar as alegorias míticas, históricas e religiosas de caráter temático e narrativo, para o artista moderno é essencial o investimento e aprofundamento das questões estéticas e conceituais. Suas investigações passam a explorar os aspectos formativos, os processos e procedimentos artísticos como meios de produção de sentido e não apenas como representações. Neste alinhamento, as questões prioritárias da Arte agora focam os procedimentos discursivos, sua constituição semiológica e não somente formal. Seu interesse não se restringe à representação do visível, mas a sua presença enquanto significação, constituindo-se não mais e apenas como um campo do fazer, mas sim como um Campo de Conhecimento e, portanto, capaz de suportar a pesquisa, seja sobre ou em Arte.

Editoria Artística.

Pode-se dizer que a partir do Modernismo, a Arte assumiu a busca por sua autonomia, ou seja, adotou a liberdade de concepção, expressiva, criativa e propositiva que possibilitou o surgimento das manifestações não hegemônicas controladas pelo sistema dominante. Bem, este foi o começo do que vimos acontecer com as Vanguardas Históricas e pós-vanguardas como a ideia de Pós-Modernidade. Os desdobramentos deste processo conquistaram a possibilidade de os artistas assumirem suas identidades e suas peculiaridades, de tal modo que a personalidade ou personalização de suas obras acabaram por se distanciar do gosto e do entendimento comum. As fronteiras dos gêneros tradicionais foram rompidas, anuladas, mescladas, hibridizadas e sincretizadas de tal modo que um desenho ou pintura não se referiam mais ao desenho ou a pintura tradicionais, mas sim a um processo propositivo no qual tanto desenho quanto pintura, ou qualquer outra poética, se tornaram passíveis de inserção, inclusão, alteração ou melhor dizendo, proposição. A partir de então nada mais é como antes e nada será igual depois.

Neste alinhamento trago o conceito de *Editoria Artística*. Editoria no campo da Arte se distingue da ideia de Edição Editoração e Editoria tradicionais, comumente ligadas ao contexto das

publicações verbais impressas, ilustradas ou não. Neste caso, o tema *Editoria* evoca a possibilidade de olhar para os procedimentos editoriais tradicionais sob um viés subversivo, subvertido e transformador recolocando-os, revisitando-os, revisando-os e ressignificando-os no campo das manifestações artísticas contemporâneas como estratégias dignas da História da Arte e do Ensino *em/de* Arte. Neste sentido o artista é, além de criador, o curador e editor de seus projetos e proposições à exemplo das Publicações de Artista.

O apagamento das fronteiras discursivas da Arte Visual possibilitou a expansão dos processos criativos e propositivos, portanto, não há mais bordas ou limites. Não há, necessariamente, modelos ou modismos a seguir, mas sim o caminho que cada um adota como propositor e assume e se manifesta. É neste sentido que o artista, ao contrário de ser apenas aquele que realiza algo que a sociedade espera dele, rompe com esta expectativa e se torna o editor de um projeto *sui generis*. Estabelece princípios, pressupostos, processos e os executa em busca do alcance de suas posturas e potencialidades, independente de agradar ou não, estar ou não alinhado as tendências atuais. É aqui que a importância da Pesquisa em Arte se consolida e se torna também autônoma e geradora de conhecimento, já que este campo de pesquisa não se configura como uma replicadora de modos consagrados em busca de generalizações, mas sim como um ambiente aberto para novas possibilidades e experiências estético-culturais que podem ser, inclusive, únicas.

No resumo deste texto disse ser necessário considerar três vertentes no contexto da produção artística: o da busca/pesquisa, o da produção/consolidação e o da entrega/difusão. Desde sempre tais vertentes ou caminhos estão inerentemente ligadas aos processos e procedimentos artísticos. A primeira vertente contempla, entre outras possibilidades, os interesses, pressupostos e as intenções que motivaram, estimularam ou provocaram a criação. A segunda instância contempla os processos e procedimentos “realizatórios”, configurativo, que dão existência às Obras de Arte e integram os objetivos iniciais e seu desdobramento social. A terceira se refere ao momento ou às condições em que tais Obras de Arte são vistas, acessadas, apreciadas por parte do público, da sociedade e demais instâncias culturais que constituem o sistema social ou de Arte credenciando-as ou não. Esta terceira vertente, de caráter e de domínio social, é sempre o gargalo da Arte e dos artistas, pois o sancionamento positivo ou negativo resultante do enfrentamento com a sociedade, os sistemas criados por ela para exercer seu poder é que poderá proporcionar ou não, ao artista ou às Obras de Arte, sua permanência na cultura oficial ou relega-lo à marginal.

Considerando, segundo o ponto de vista aqui adotado, o artista é principal responsável pelas duas primeiras vertentes, mas tem pouca ou nenhuma interferência na terceira, nesta é refém do sistema e, como tal, depende dele. Isto não quer dizer que todos artistas sofrem desse mal, talvez, sim, a maioria deles. Poucos são aqueles que lançam tendências agraciadas pelo sistema, especialmente, pelo mercado de Arte e conseguem manter sua produção em sintonia com o poder econômico, a ponto de viverem exclusivamente de sua produção. É neste momento que a gestão do artista como curador de sua produção se confunde ou se desdobra na curadoria de suas mostras quando entrega à sociedade aquilo que realiza.

O artista é, em oposição ao sistema dominante de Arte e social, instado a se manter firme e conformado à função contemplativa e intuitiva como entendia Benedetto Croce (1997),

como responsável pelas ocorrências estéticas no contexto social e não mais restrito às funções ornamentais, ideológicas ou operativas que os submetiam ao gosto dominante. Assim, é necessário admitir que hoje, quando o artista cria, não o faz motivado pelo sistema, mas pela condição humana que o instaurou no contexto da Arte. Aqui se justificam as quebras de fronteiras e delimitações de gêneros ou de poéticas. É aqui que as hibridações, sincretismos e experimentações apropriativas, ressignificativas se justificam e se consolidam.

Publicações de Artista ou Proposições Autorais.

Nos idos da década de 70-90 do século XX, dois pensadores italianos tentaram delimitar e explicar as questões das manifestações artísticas que surgiam com intensidade desde finais das décadas de 50-60 deste mesmo século: Umberto Eco e Luigi Pareyson. Ambos mostram relações com a estética de Benedetto Croce e as consolidam dentro de um pensamento mais sintetizado nomeado por Pareyson como Teoria da Formatividade. Igualmente, destacam o surgimento de processos e procedimentos abertos no sentido de que estava em curso uma tendência relevante: a busca pela autonomia artística que retirou a Arte do lugar comum e hegemônico que esteve vinculada até, praticamente, fins do século XIX, e a moveu para uma nova posição que possibilitou aos artistas optarem por novos procedimentos e proposições personalizadas, ampliando tanto os processos produtivos quanto apreciativos.

Tal postura foi corroborada por outros autores como, por exemplo, quando Clement Greenberg levanta as preocupações “exploratórias” do Modernismo e identifica seu processo de criação como “Formalista” ou quando Rosalind Krauss publica, em 1979, “A escultura no campo ampliado”, que reforça o apagamento das fronteiras poéticas ou de “linguagens”, como se costumava chamar as diferentes modalidades de criação artísticas. Tanto uns, quanto outros, apontam para as transformações que vão caracterizar as tendências da Arte contemporânea. O que se viu, desde então, foi que houve uma ruptura substancial em relação aos modos tradicionais de produzir Arte e em relação aos conceitos, valores e concepções do que seria ou do que é Arte na atualidade. É nesta linha de raciocínio que, desde meados do século XX, entram as reflexões sobre as Publicações de Artista, independente dos meios, formatos ou modos como tais publicações assumem para existir no contexto da Arte.

Destituir os objetos de suas funções originais já havia sido uma das prerrogativas Dadaístas e depois Neo-Dadaístas. Mais tarde as questões cotidianas são estendidas para a apropriação do meio industrial, instauração e ampliação da Cultura de Massa, explicada pela Escola de Frankfurt como típica dessa época, batizando tais manifestações como produtos da Indústria Cultural, cuja representação mais emblemática se dá por meio da Pop Art e seus desdobramentos.

Não é incomum, inapropriado, ou inusitado que as manifestações artísticas sejam ampliadas ou expandidas e operem segundo critérios ambivalentes ou polivalentes nos quais diferentes meios e modalidades de expressão sejam integrados ou interdependentes, criando novos modos de fazer e ver, que investem em novas estratégias de produção artística e ampliam este campo de conhecimento.

Portanto as Publicações de Artistas são, em síntese, *Proposições Autorais* já que a autoria

é um dos recursos mais genuínos das Obras de Arte com base no que Walter Benjamim discutiu no seu texto: “A Obra e Arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935-36. Entre outras questões, o texto debate a perda do que chama de “Aura”, espécie de originalidade e individualidade da Obra de Arte, já que sua imagem não estaria mais e apenas contida na própria Obra enquanto existência material, mas reproduzida e distribuída muitas e muitas vezes em diferentes e diversos veículos, cujo resultado seria, por assim dizer, a banalização de sua existência ou perda da Aura. Talvez tenha sido justamente esta suposta perda da Aura que tenha levado a Arte a trilhar caminhos onde a Aura, entendida agora como um elemento de valor único e exclusivo, voltasse a incorporar suas manifestações, mas não por meio de uma imagem constituída materialmente num suporte, cuja objetualidade reduziria em si a própria essência, mas por meio de Proposições que passam a ser agora *Mutatis Mutandis* as novas possibilidades de existência das Obras de Arte.

Assim Escolas e Estilos desaparecem em função de apropriações, releituras, reciclagem, revisões e outras estratégias que levam à resignificação de valores que antes pareciam estagnados e permanentes agora fluem, alteram, alternam e sobrevivem à mesmice da Cultura Enlatada capitaneada pelas mídias de comunicação social destinadas ao consumo de massa.

Proposições e Desdobramentos.

Eu me posiciono, no contexto da Arte, como Professor/Artista/Pesquisador: Um profissional do ensino num campo de conhecimento, cuja responsabilidade é problematizar questões do conhecimento *sobre e da* Arte, tanto no que diz respeito ao seu conhecer quanto ao seu fazer e em ambas situações o que mobiliza tais ações é a pesquisa *em e sobre* Arte. Não separo ou distingo uma ou outra função ou situação, entendo que as três características permanecem superpostas e as pessoas que se dedicam ao Ensino de Arte sabem disso ou, pelo menos, intuem. Talvez uma delas se destaque em relação às outras, contudo, todas elas, queiram ou não, fazem parte tanto da formação quanto da vida profissional nesta área de ensino. É óbvio que me refiro, especialmente, a quem realizou sua formação no campo da Arte, ou seja, frequentou um curso superior de Arte, bacharelado ou licenciatura, e se preparou para o exercício docente nesta área. Não desconsidero e não distingo quem se preparou em cursos correlatos e, por um motivo ou por outro, se encaminhou para este campo de ensino. Apenas esclareço que adoção de uma postura docente em cursos de Arte e as responsabilidades inerentes são as mesmas para quaisquer nível educacional, do fundamental ao superior. A postura pedagógica neste campo de ensino propugna esta função triádica: de Professor, Artista e Pesquisador.

Assim, me sinto impelido a complementar tais reflexões com realizações estéticas que realizo.

A metodologia de trabalho que adoto parte da organização do processo criativo em torno de séries propositivas. Cada uma delas se ocupa de propostas que partem de problematizações de caráter estético, técnico ou conceitual. Delimito uma ideia ou uma vertente de pesquisa estética por meio de problemas e conceitos, no intuito de organizar o processo criativo sem reduzi-lo ou estreitá-lo em demasia, assim as séries podem tanto se expandir quanto se contrair, dependendo de seus desdobramentos. Podem se aprofundar ou se desmembrar de acordo com o processo/percurso criativo, o mais interessante é que podem nunca terminar.

Uma série pode se iniciar com uma ideia, conceito ou como resultante desdobrado de uma obra que surgiu de modo espontâneo. Não há regras absolutas, mas experimentações e reflexões de caráter estético, técnico, conceitual, histórico entre outras possibilidades. Isto pode gerar bons ou maus resultados, pois o que importa é o processo em si, o resultado é apenas uma decorrência dele. Neste sentido, a preocupação não toma como meta o circuito ou o sistema de Arte, mas o desenvolvimento do processo de conhecimento e realização em si mesmo. Eventualmente os resultados podem ser mostrados por meio de exposições ou publicações, mas estes não são os objetivos prioritários. O que move a produção é o exercício pragmático do fazer e o pensar artístico como subsídios para o contexto de ensino no qual me insiro.

Feitas tais ponderações passo a mostrar alguns exemplares resultantes das séries em desenvolvimento. Esclareço que todas as fotos são de minha autoria, nesse caso, as figuras indicam apenas a origem e seqüência no texto.

Projeto “EX LIBRIS”

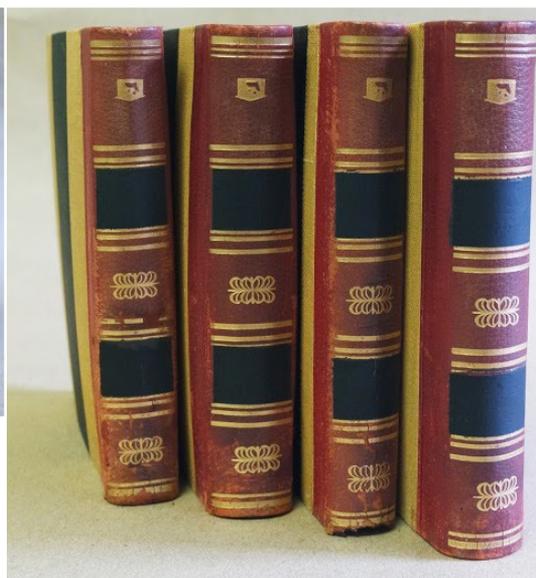
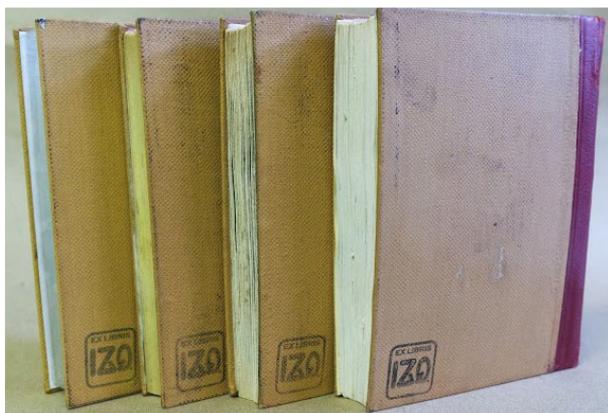


Figura 1 – Coleção de Ex Libris, vista das contracapas. Arquivo do autor.

Figura 2 – Coleção de Ex Libris, vista das lombadas. Arquivo do autor.

Por séculos, os livros foram os repositórios do conhecimento. Grande parte do saber obtido pela humanidade foi condensado, preservado e difundido por eles. Embora o mundo atual disponibilize muitos meios de acesso à informação, os livros não foram superados e talvez nunca sejam. Mesmo que possam no futuro desaparecerem, é provável que sejam mantidos como objetos de interação e manipulação. Nesse sentido é que os problematizo nessa série: não apenas como continentes de informações conceitos e teorias, mas pelo simples fato de proporcionarem o

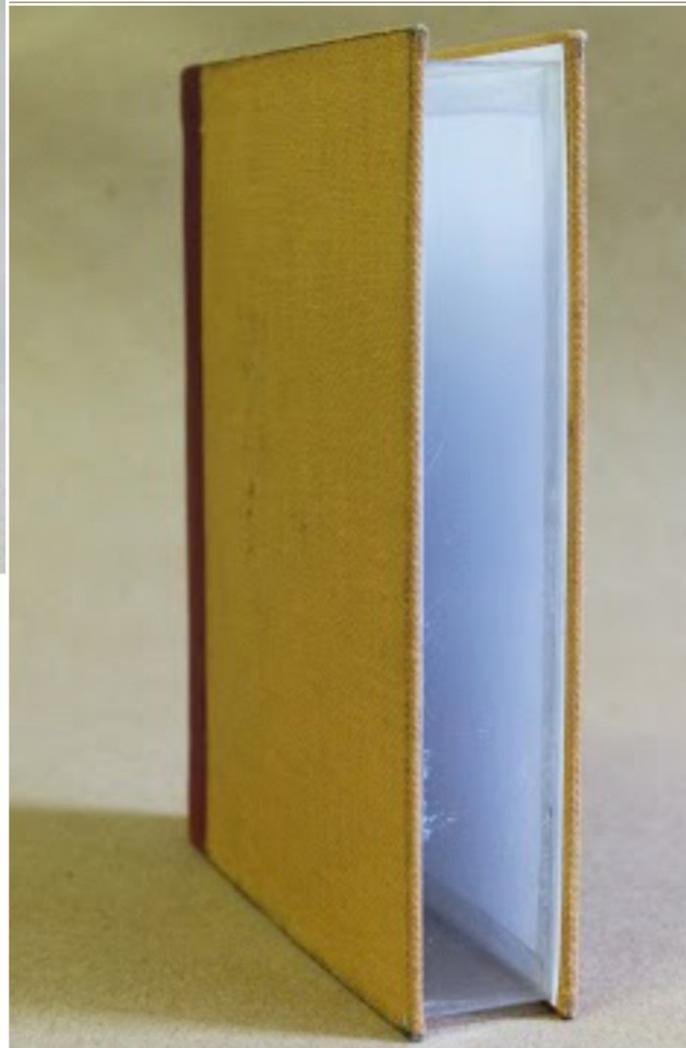
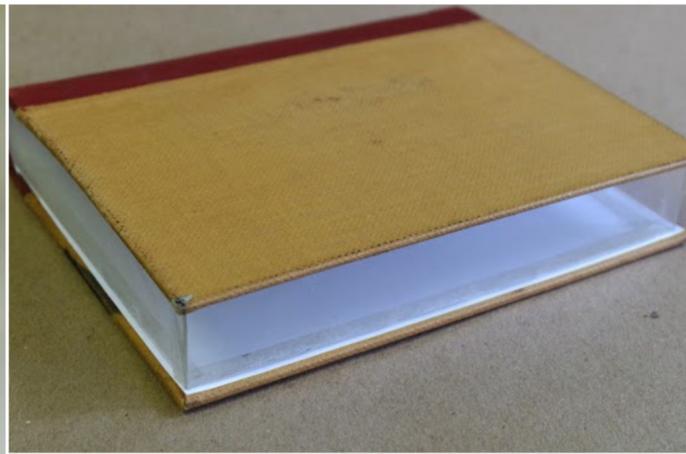


Figura 3, 4 e 5 – Isaac Camargo, livro “Desmemórias” (detalhes da capa, contracapa e miolo). Arquivo do autor.

manuseio, o toque. O ato físico do toque que dá acesso ao conteúdo também dá acesso ao tato e à textura do material, assim o conhecimento não se dá simplesmente pela busca do cognitivo, mas evoca também o aspecto afetivo.

São esses afetos que os caracterizam e os tornam importantes como objetos. É a sua “objetualidade” que faz deles, outrossim, um recurso criativo e, quando dispensados de sua função ou valor cognitivo, podem ser adotados como suporte material para a realização e desenvolvimento de obras de arte. Transformados em Livros de Autor ou Livros de Artista cobrem um gênero ou categoria poética que atua na arte contemporânea desde a década de sessenta do século passado, e perdurará por muito tempo à *medida em que* se torna parte importante das manifestações artísticas.

Ex Libris é a locução latina que define a propriedade de um volume ou de uma coleção usada para identificar posse de livros. Em geral essa locução foi e permanece usada para a criação de marcas pessoais com carimbos, sinetes ou selos, destinados a identificar propriedade de alguém por meio da impressão em suas contracapas ou páginas. Assim adotei este título e fiz uma marca para explorar e desenvolver trabalhos nos quais interfiro, altero, adultero, modifico e ressignifico estes suportes estabelecendo um diálogo entre o livro e o não livro, transformando-o numa unidade estética: o livro de artista.

Me apropriei de um conjunto de livros em capa dura, editados como uma coleção de romances na década de 1950, já desgastada. Cada um deles foi reconstruído segundo um tema; à exemplo dos títulos dados aos livros que evocam seu conteúdo temático, fiz com que evocassem circunstâncias e situações inusitadas convocando o espectador para novos olhares e sensações. Esta série é composta por quatro unidades: O Livro das Desmemórias; O Livro dos Segredos, O Livro de Rorschach e o Livro dos Apagamentos. Cada volume apresenta uma lombada vermelha de aproximadamente 3 cm. das quais foram suprimidas as indicações de título e volume da coleção com aplicação de tinta preta, capa e contra capa em tecido marrom amarelado com altura de 21cm e largura de 15cm.

O *Livro das Desmemórias* foi realizado a partir da retirada do miolo interno do livro, substituindo as folhas de guarda em branco, sem texto e estruturando seu formato por meio de placas acrílicas transparentes, tornando-o vazio, onde a ausência de suas folhas e conteúdo verbal estimula a reflexão sobre o esvaziamento. Um livro em que sua essência desaparece e, em seu lugar o vazio, a ausência de conteúdo é, de fato, seu sentido, ou seja, seu conteúdo conceitual.

O *Livro dos Segredos* foi produzido a partir da abertura de uma janela na capa frontal e colocação de um retângulo de vidro através do qual se vê uma chave que, por sua vez, é refletida por um espelho colocado atrás dela fazendo com que a imagem do observador/leitor seja incorporada pelo livro e, dentro dele, o apreciador seja a ele incorporado. Assim, o que se pretende é que o leitor seja colocado em confronto com seus próprios “Segredos” no sentido de abrir uma “conversa” entre o conceito do livro, o conceito de segredo proporcionando uma relação dialógica entre obra e observador.

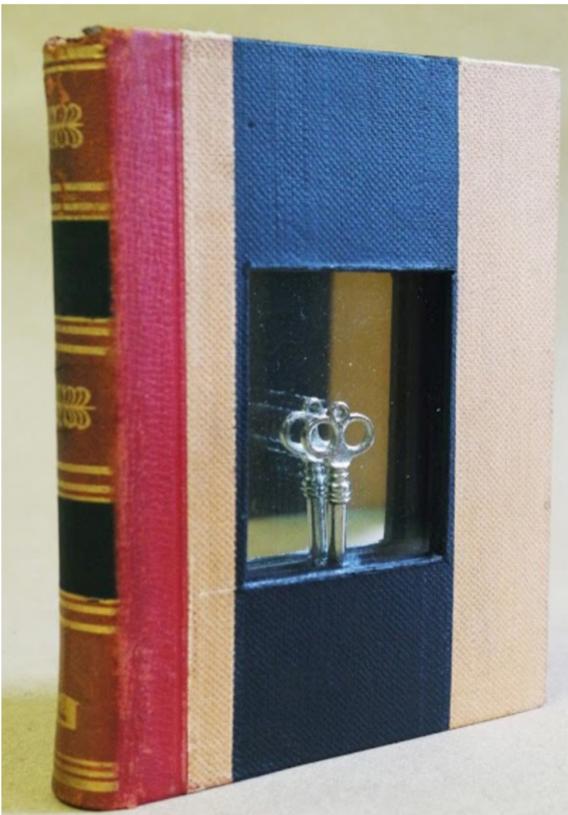


Figura 6 e 7 – Isaac Camargo, livro “Segredos”. Arquivo do autor.

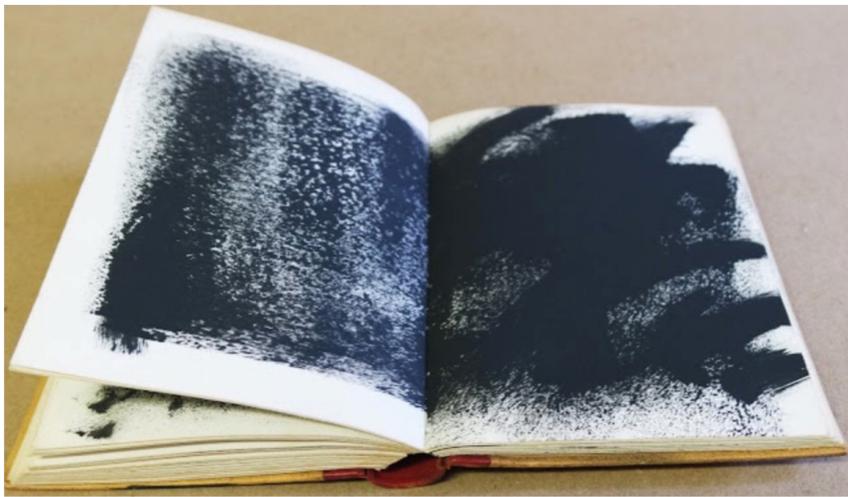
O *Livro de Rorschach* é baseado na ideia do teste de mesmo nome desenvolvido pelo médico alemão Hermann Rorschach, no início do século passado, tomando por base a *Klecksographie*, que são figuras obtidas por meio de manchas criadas por Justinus Kerner. O teste original usa pranchas com imagens simétricas para auxílio de diagnóstico psicológico. A ideia foi criar uma relação entre a leitura, ou seja, o folhear do volume que, a cada conjunto de páginas revela uma imagem quase que totalmente simétrica, à exemplo do teste de Rorschach. Nessa “leitura” o leitor é levado ao diálogo com as imagens, sem qualquer referência ou controle externo, assim, é livre para interpretar ou simplesmente observar a sequência sem restrições ou parâmetros criando seus próprios diálogos.

Neste caso o livro foi desmontado, sua estrutura interna foi pintada e submetida a impressões em monotipia de imagens bífidas e depois remontado.

O *Livro dos Apagamentos* foi realizado a partir da desmontagem da estrutura interna do livro e aplicação de tinta negra em todas suas páginas eliminando ou dificultando a leitura do texto verbal. Posteriormente o livro foi remontado e suas páginas, ao invés de possibilitar o acesso à informação verbal contida no texto o leitor fica exposto à interpretações variáveis o que o convida para um diálogo entre o improvável e o possível.



Figuras 8, 9 e 10 – Isaac Camargo, livro “Rorschach” (detalhe). Arquivo do autor.



Figuras 11, 12 e 13 – Isaac Camargo, livro “Apagamentos” (detalhe). Arquivo do autor.

Projeto Transposição Fotográfica. “Múltiplo Metálico”.

Chamo de Transposição o trasladar uma imagem de um suporte para outro, neste caso fotografias. Convencionalmente a produção de uma fotografia se baseia no registro de algo que está diante da câmera e, conseqüentemente, na edição disso, ou seja, na transferência da imagem captada para um suporte ou condição visível para outrem.

Nos seus primeiros momentos as fotografias eram registradas nos próprios suportes em que eram tomadas, mais tarde, entraram em cena os negativos e, conseqüentemente, foi possível realizar a replicação de uma mesma imagem, portanto a questão da reprodução passa a fazer parte e a ser uma de suas características. Nesse sentido elas se assemelham às gravuras que, a partir de uma só matriz, replicam a mesma imagem, coincidentemente, as fotografias surgiram exatamente das tentativas e replicação de imagens, sendo que Joseph Nicéphore-Niepce buscava, no século XIX, a reprodução de imagens em sistemas gráficos quando conseguiu realizar imagens por meio da luz, sendo considerado o criador da fotografia. Assim a multiplicação se torna um de seus principais potenciais discursivos e possibilitou o desenvolvimento de múltiplos já que cada fotografia poderia receber alterações na sua replicação, ou seja, poderia ser editada.

A ideia de Transposição que apresento aqui toma a fotografia a partir do conceito de *replicação* e de edição recorrendo a processos alternativos para a construção de *múltiplos* usando a referência das primeiras fotografias, que eram registradas em placas de metal, à exemplo das gravuras realizadas na época.

Para este processo, selecionei algumas fotografias que havia tomado e as converti em preto e branco e alto-contraste e as inverti para usá-las como matriz. Como não queria usar a química fotográfica nem os processos fotográficos atuais, a solução que se mostrou mais viável foi imprimir as imagens por meio de impressora a laser convencional em papel couchet 75grs.

O metal que escolhido foi o alumínio, pelo simples fato de que seria fácil obtê-lo reciclando um produto disponível no cotidiano.

Testei duas possibilidades para fazer com que a imagem passasse do papel para o metal: uma é por meio do calor, outra é usar um solvente à base de tolueno, em geral Thinner ou acetona. Nos dois processos, depois do papel ser “colado” na superfície do metal, basta umedecê-lo para que, aos poucos, se dissolva e a imagem permaneça no metal.

Cabe ressaltar que, justamente, por se tratar de um processo rudimentar, seus resultados são tão precários quanto as primeiras imagens obtidas pelos primeiros fotógrafos. Mas isto, ao contrário de ser um defeito, é uma qualidade já que as imagens estão sujeitas a alterações tonais, rasuras, bolhas, fragmentações e outros incidentes e acidentes inesperados que, ao invés de inutilizá-las, lhes dão individualidade e personalidade. Deste modo, a precariedade do processo passa a ser um elemento de distinção fazendo com que cada imagem seja um original e não apenas uma cópia, assim são obtidos estes Múltiplos.

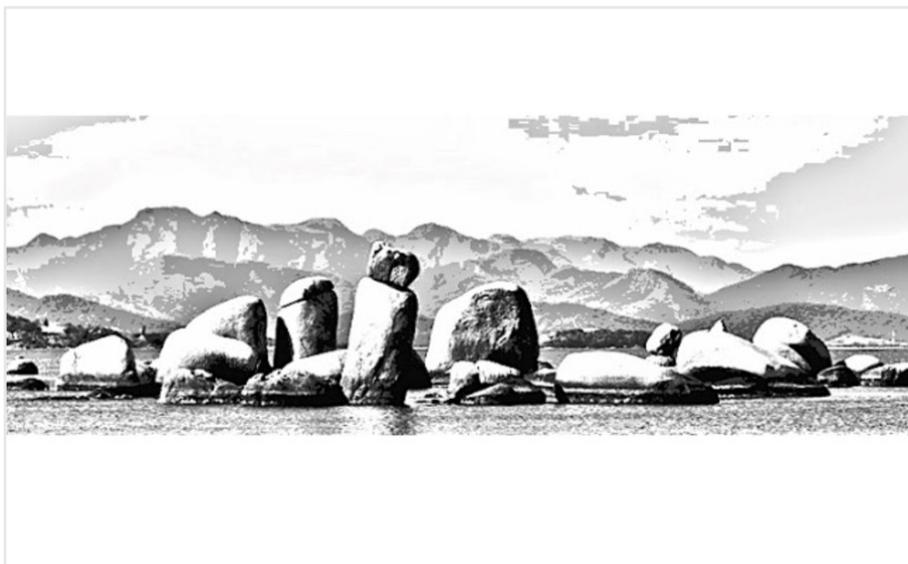


Figura 18 – Foto digital tomada dos menires da Praia de Coqueiros em Florianópolis – SC. Arquivo do autor.
Figura 19 – A foto digital anterior editada, convertida em P&B, recortada e invertida para transpor. Arquivo do autor.



Figura 20 – Imagem texturizada pelo polimento do suporte em sentidos diagonais. Arquivo do autor.



Figura 21 – Aplicação de alto-contraste e suporte liso. Arquivo do autor.

Concluindo.

A guisa de conclusão quero dizer que as reflexões, as condutas e os processos e procedimentos criativos aqui apresentados se configuram como meios gerativos ou geradores de sentido como todas as imagens. Neste aspecto reforço que não são os assuntos, temas ou gêneros que organizam o pensamento e o conhecimento dentro e em torno da Arte, mas sim os modos como as Obras de Arte são constituídas ou construídas. Entre tais modos, o Livro de Artista como tematização e/ou ponto de partida, contribui para a ampliação dos processos criativos e, ao mesmo tempo, pedagógicos na medida em que reforça a relação entre a práxis e a reflexão conceitual, pois, no ensino em Arte Visual todo processo criativo é também um processo pedagógico.

Os processos de produção de sentido e significação se transformam constantemente. Para a Arte tradicional bastava um tema ou uma narrativa para evocar a apreciação e mobilizar a leitura em torno da constatação de que um ou outro artista havia interpretado melhor ou pior um tema já apresentado muitas e muitas vezes. Neste caso, grande parte da apreciação leitura se referia, quase que exclusivamente, à performance *técnica do artista e, muito pouco, ao processo constitutivo e conceitual da Obra de Arte em si. Contemporaneamente, o processo de constatação já não é suficiente para dar conta dos processos de apreciação e leitura das manifestações artísticas no contexto atual* pois na contemporaneidade a Arte passou a ocupar também o campo do diálogo, da interação e coparticipação interpretativa.

A apreciação passiva ou de constatação não é o caminho mais adequado ou acessível para a compreensão artística, ela se transformou num momento de troca, permuta de valores por meio da qual a somatória de experiências e vivências vão constituir o que se pode chamar de leitura e apreciação. Neste processo, tanto quem produz quanto quem aprecia se integra num diálogo de significações dinâmicas em que tais sentidos e significados não são estanques, constantes ou dirigidos como se fossem meras releituras sobre mitos, heróis, cenas alegóricas ou sacras como no passado, mas um processo de reconstrução e ressignificação aberto e livre destinado ao conhecimento e reconhecimento construindo a cada obra, a cada proposta, a cada proposição um novo processo de aprendizado humano e social.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora: L&PM; 2018.

CROCE, B.. **Breviário de Estética**. São Paulo: Ática, 1997.

ECO, U.. **A definição da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

GREENBERG, C.. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

KRAUSS, R.. **A escultura no campo ampliado**. Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio. N. 1. Rio de Janeiro: 1984.

MERLEAU-PONTY, M.. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, F. de. **Arte é o que eu e você chamamos Arte: oitocentas e uma definições sobre Arte e o Sistema da Arte**. São Paulo: Record, 2002.

PAREYSON, L.. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

Sobre o autor

Isaac Antonia Camargo é Professor de arte, atuando no ensino desde 1974, inicialmente no ensino fundamental e médio, posteriormente no ensino superior. Graduado na Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade de Ribeirão Preto -UNAERP, (1975); Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Londrina - UEL, (1996) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -PUC, (2002). Professor Associado do Departamento de Arte Visual, no Centro de Educação, Comunicação e Arte da Universidade Estadual de Londrina de 1976 a 2009. Professor Adjunto do Departamento de Arte Visual da Universidade Federal de Uberlândia, de 2009 a 2010. De 2010 a 2015, atuou como Professor Adjunto do Departamento de Expressão Gráfica da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, no curso de Design na área de Fotografia. A partir de 2015 atua no Curso de Artes Visuais - Bacharelado, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em Campo Grande, MS. Tem experiência na área de Arte com ênfase em Arte Visual e seu Ensino, atuando nos seguintes temas: arte-educação, fotografia, história, teoria e crítica de arte, imagem e mídia. Publicou livros e artigos nas áreas de Fotografia, Arte Visual, Ensino, Mídia e Imagem. Realizou diversas mostras em arte visual como curador e participou de vários júris para premiação. Expôs várias vezes em coletivas, individuais e salões, tendo recebido menções especiais pelas obras expostas. No âmbito administrativo universitário participou de várias instâncias: colegiado de curso, chefia de departamento, direção de centro, unidade de cultura e arte visual, editoração e comunicação social. Desenvolveu e coordenou diversos trabalhos de investigação em arte e educação, como também em mídia e comunicação defendidos em trabalhos de conclusão de curso, monografias de especialização e dissertação de mestrado

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9333201903835944>

Recebido em: 14-10-2020 / Aprovado em: 30-10-2020

Como Citar

CAMARGO, I. A. (2020). Publicações de artista: práxis, pesquisa e ensino em arte visual. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.2, p.139-159, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57726>.



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