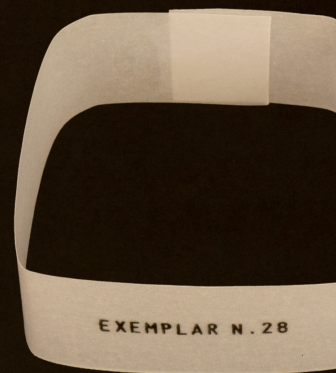
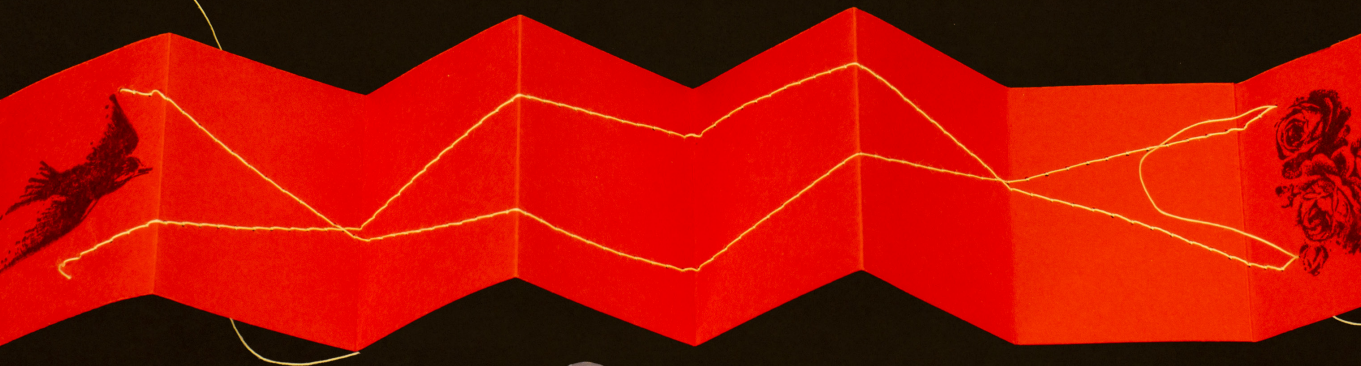
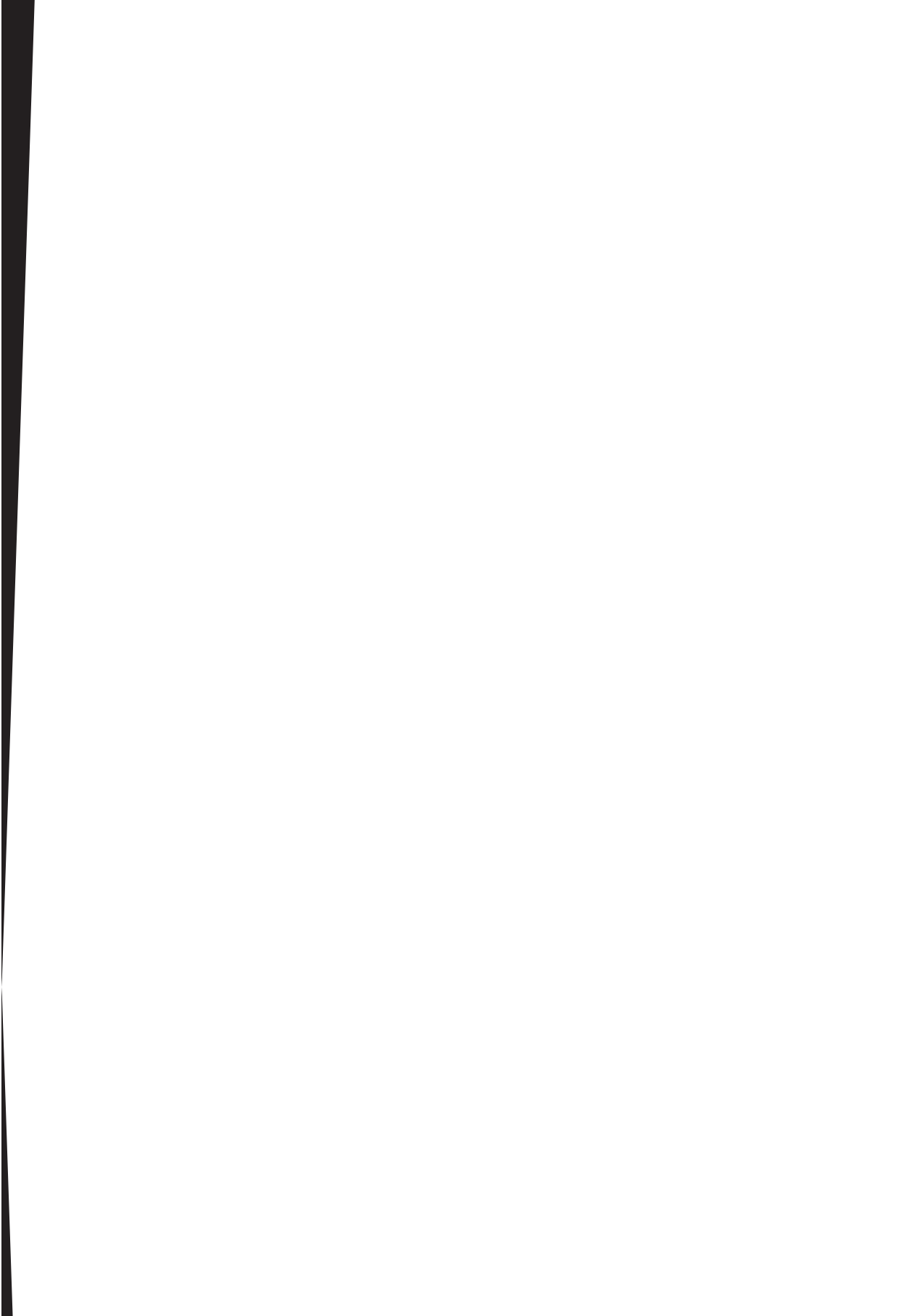


REVOAR





ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico] : revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 1, n. 2, (2020) - . Uberlândia : EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título..

CDU: 73



Universidade Federal de Uberlândia

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01
Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

REVISTA ESTADO DA ARTE

Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG
revistaestadodaarte20@gmail.com
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

Reitor da Universidade Federal de Uberlândia

Valder Steffen Júnior

Diretor da Editora da Universidade - EDUFU

Guilherme Fromm

Diretor do IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Marco Pasqualini de Andrade

Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais

Clarissa Monteiro Borges

Comitê Editorial

Ana Helena da Silva Delfino Duarte – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Beatriz Basile da Silva Rauscher – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Marco Antonio Pasqualini de Andrade – IARTE -
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Priscila Arantes Rampin – UnB – Universidade de
Brasília / GPPI - Universidade Federal de Uberlândia
MG, Brasil

Conselho Editorial - UFU

Fábio Fonseca

Nikoleta Tzvetanova Kerinska

Rodrigo Freitas Rodrigues

Tatiana Sampaio Ferraz

Projeto Gráfico

Paulo Mattos Angerami – IARTE - Universidade
Federal de Uberlândia MG, Brasil

Diagramação

Iana Queiroz / Acadêmica – UFU

Capa

Paulo Mattos Angerami: montagem fotográfica a
partir da obra “Em quanto voo” 2018, de Márcia
Rosenberger, da coleção de Neide Jallageas.

Pareceristas ad-hoc desta edição

Andressa Rezende Boel (UNICAMP)

Ana Luísa Carmona Ribeiro (UFOB)

Anésio Azevedo Costa Neto (IFSP)

Bárbara Mol (UFMG)

Carlos Henrique Romeu Cabral (IFPE)

Fábio Fonseca (IARTE UFU)

Gastão Cunha Frota (UFU / UL)

João Henrique Lodi Agreli (UFU)

Marcel Limp Esperante (UFU)

Manan Terra Cabo (UFOB)

Maria Elisa Rodrigues Moreira (UFMT)

Mariza Barbosa Oliveira (ESEBA / UFU)

Luis Eduardo dos Santos Borda (FAUeD UFU)

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz (FAUeD UFU)

Nei Vargas da Rosa (UFRGS)

Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior (UnB)

Ronaldo Macedo Brandão (UFU)

Tatiana Sampaio Ferraz (UFU)

Conselho Editorial Consultivo / Científico

Adriana Sanajotti Nakamuta - Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

Ana Paula Cohen - Curadora independente – Brasil

Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira - Centro
de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) –
Portugal

Bernard Guelton - Université de Paris – Pantheon
Sorbonne – França

Elaine Tedesco – Universidade do Rio Grande do Sul
(UFRGS) – Brasil

José Cláudio Alves de Oliveira - Universidade Federal
da Bahia (UFBA) - Brasil

Jorge Torres González - Universidad Industrial de
Santander (UIS) – Colômbia

Juan Iván González de León – Centro Nacional de las
Artes Mexico – México

Luciano Vinhosa Simões - Universidade Federal
Fluminense – (UFF) - Brasil

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz - Universidade Federal de
Uberlândia - (UFU) Brasil

Maria Angélica Melendi - – Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Thiago Henrique de Souza Honório – Fundação
Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

Patrícia Franca-Huchet – Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Contato:

revistaestadodaarte20@gmail.com

tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE

Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa
Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE

38408-100 – Uberlândia – MG - Brasil

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Estado da Arte ou à Edufu.

SUMÁRIO

Editorial

- 10 BEATRIZ RAUSCHER, ANA HELENA DA SILVA DELFINO DUARTE,
MARCO ANTÔNIO PASQUALINI DE ANDRADE,
PRISCILA ARANTES RAMPIN

Apresentação

- 13 **Publicações de artistas: abordagens**
BEATRIZ RAUSCHER
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil
RODRIGO FREITAS
Universidade de Federal de Uberlândiaia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

Dossiê: Noções incontornáveis nas Artes Visuais II

- 20 **Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes**
LEONARDO TAVARES
Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil
NIVALDA ASSUNÇÃO
Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil
- 45 **O que é arte? : O sistema da arte e os livros de artista**
AMIR BRITO CADÔR
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

59

Livro: círculo da imensidade

DAISY TURRER

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

75

Afinal, livro por quê?

LETÍCIA LAMPERT

Pesquisadora independente

91

Olho por olho: o xadrez de caixas, poesias e ideias de Tunga com Marcel Duchamp

VANESSA SEVES DEISTER DE SOUSA

Estadual de Campinas, (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

107

Breve análise do sistema de arte impressa brasileiro

MÉLODI FERRARI

Universidade de São Paulo (USP) São Paulo SP, Brasil

119

Zine Circula Graffiti: a produção de fanzine de graffiti na Grande Vitória ES

ISABELA MACHADO BREDA

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória ES, Brasil

139

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

ISAAC ANTONIO CAMARGO

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) Campo Grande MS, Brasil

161

A participação de mulheres artistas na revista Ephemera

ANDRÉIA PAULINA COSTA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

181

Contágio como sobrevivência: A arte viral do coletivo Gran Fury

JOSÉ SCHNEEDORF

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) / Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

203

Biblioteca de artista: uma outra possibilidade

ADRIANA PENIDO

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

217

O Livro de Artista: potencialidades pedagógicas no ensino do desenho

JOSÉ PEDRO REGATÃO

Escola Superior de Educação (ESELx) - Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, Portugal

235

#rioutópico, notas de um réquiem para a cidade maravilhosa

MARÍA ANGÉLICA MELENDI

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte MG, Brasil

Autoria

252

Os impressos em Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro

FERNANDA GRIGOLIN

Tenda livros / Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

Curadorias

265

Espacialidade e curadoria: dois projetos para a Casa de Vidro de Campinas

SYLVIA FUREGATTI

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

Artigos

281

Residências Artísticas Presenças - ações performáticas

LUCIMAR BELLO FRANGE

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

293

Videoperformance: corpo em trânsito

LUCIANO VINHOSA

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói RJ, Brasil

305

Impurezas de arquivo: prática artística e (re)elaboração de um conceito de arquivo

MARIA ILDA TRIGO

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

323

O Gravador, a Preguiça e o Viajante

MATHEUS FURTADO

Universidade de Brasília (UnB) Brasília DF, Brasil

336

ERRATA

EDITORIAL

Estamos chegando ao final do ano de 2020, um ano no qual o público, espectador e participante, foi forçosamente afastado das mostras e espetáculos de artes. Artistas, assim como todo o sistema da arte, se viram obrigados a buscar novas estratégias para dar vazão e acesso à produção dos diversos campos da arte. Ao mesmo tempo em que museus e galerias fecharam suas portas, a internet se consolidou como a mais importante janela para a expansão da arte. O livro, por sua vez, passou a ocupar um espaço de destaque como mais um veículo da arte, tanto em edições para dispositivos digitais quanto as requintadas edições impressas. Do mesmo modo, as iniciativas que já questionavam os espaços tradicionais de divulgação e apresentação da arte ganham maior relevância e pertinência. Nesta nova condição e contexto crítico, se inserem também as publicações de artista.

Considerando que o potencial conceitual e visual dessas publicações se alarga para além do mero registro de processos, prolongando o alcance das obras, as editoras revista Estado da Arte, Beatriz Rauscher e Priscila Rampin, juntamente com o editor convidado Rodrigo Freitas, prepararam para o seu segundo número um dossiê com foco no tema “Publicações de artistas: abordagens”. Acreditando que a reflexão sobre sua prática é matéria relevante no contexto da arte contemporânea, foram selecionados para este número treze artigos e um ensaio visual que versam sobre as complexidades das publicações de artistas considerando múltiplas abordagens.

Publicam neste dossiê Adriana Penido; Amir Brito Cadôr; Andréia Paulina Costa; Daisy Turrer; Isaac Camargo; Isabela Machado Breda; José Regatão; José Roberto Schneedorf; Leonardo Tavares e Nivalda Assunção; Letícia Lampert; Maria Angélica Melendi; Mélo di Ferrari; Vanessa Seves Deister de Sousa além do próprio editor convidado, Rodrigo Freitas, que em seu artigo, faz a apresentação dos autores e da problemática apresentada por cada trabalho selecionado para o dossiê.

Também o trabalho de Fernanda Grigolin - na seção Autorias - integra a temática do dossiê. Criado especialmente para a Revista Estado da Arte, a partir de seu livro de artista “Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro”, a artista/editora apresenta uma narrativa sobre mulheres anarquistas em imagens impressas de clichês tipográficos.

A seção Curadorias é destinada a trabalhos de curadoria em artes visuais já realizados pelos próprios autores ou propostas originais para publicação no periódico. São publicadas nesta seção as reflexões conceituais de curadores, assim como um conjunto de reproduções visuais de obras de artistas envolvidos nas propostas curatoriais. Nesta edição coube a Sylvia Furegatti apresentar dois projetos expositivos curados para a Casa de Vidro de Campinas, intitulados “Atravessamentos poéticos” (2017) e “Serições na Obra de Marco do Valle” (2019). Eles são analisados pela curadora por meio de sua complexidade projetual e expositiva que levou em conta conceitos como: apresentação e instauração; exposição e projeto expositivo, sistema e circuito.

Na seção Artigos reunimos trabalhos em temáticas diversas àquela do dossiê. A colaboração de Lucimar Bello é disparada pelas ações performáticas que a artista realizou durante a quarentena de 2020. Ela aborda as ações de fazer bolhas de sabão como atos de re-existências, mantendo a vida em prosseguimento. As conexões teóricas com poetas, filósofos e artistas convergem no exercício dessa práxis inventiva na arte contemporânea.

“Videoperformance: corpo em trânsito” é a problemática de pesquisa apresentada por Luciano Vinhosa. O autor aborda a performance e sua imagem em vídeo e/ou cinegrafada. Na reflexão que apresenta, as performances são pensadas a partir do registro, assim como elenca diferentes recortes conceituais e as principais questões presentes na sua investigação sobre o tema.

Maria Ilda Trigo trata da reelaboração do conceito de arquivo a partir da práxis artística. Em “Impurezas de arquivo” problematiza a prática arquivística apoiada na própria experiência artística e em questões suscitadas por autores que têm se dedicado a pensar os arquivos no contexto das práticas discursivas.

Fecha esta edição a abordagem de Matheus Furtado sobre o livro “Bestiário” de Gabriel Soares de Sousa, da coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil. Estão em foco as gravuras de Marcelo Grassmann produzidas para a edição, estabelecendo uma relação das imagens com o texto e a filiação do gravador com os bestiários medievais.

As colaborações reunidas nessa publicação mostram o vigor de artistas e pesquisadores apesar da situação adversa e tormentosa na qual nos vimos neste ano. Queremos agradecer o rigoroso trabalho do corpo de revisores que atuou nesta edição, e à artista Márcia Rosenberger por ceder a imagem da obra “Em quanto voo” para a capa deste número.

APRESENTAÇÃO



Publicações de artistas: plataformas para abordagens contemporâneas da arte

Artist publications: platforms for contemporary approaches to art

BEATRIZ RAUSCHER

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RODRIGO FREITAS

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

RESUMO

Visando ampliar o debate acerca das publicações de artista, este artigo apresenta reflexões e aproximações a partir do conjunto de textos reunidos na edição do "Dossiê Publicações de artista: abordagens", do segundo número da Revista Estado da Arte (2020). A argumentação se dá na perspectiva da pluralidade de abordagens dessas modalidades que tensionam tanto o sistema da arte, com seus agentes e a crítica institucional, quanto os diversos modos de ser dessas obras e seus espaços de circulação, demarcados por relações sociais e políticas no contexto contemporâneo da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, publicação de artista, livro de artista, palavra e imagem.

ABSTRACT

In order to broaden the debate about artist publications, this article presents reflections and analyses based on the set of texts gathered in the edition of the "Publications of artist: approaches", in the second number of Estado da Arte Magazine(2020). The argument takes place in the perspective of the plurality of approaches of these modalities that question both the art system, with its agents and institutional criticism, as well as the different ways of being of these works and their circulation spaces, demarcated by social and political relations in the context contemporary art.

KEYWORDS

Contemporary art, artist publication, artist book, word and image.

As publicações de artistas, em suas diversas categorias, são recorrentes no contexto da arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos de 1960 e 1970, quando a arte autônoma se dispersa pelo campo ampliado da cultura, marcada pela preponderância da linguagem e de elementos textuais, que assinalavam, sobretudo, o descentramento do sujeito e do objeto. Entretanto, apesar da ampla visibilidade de livros e publicações de artistas, no Brasil, ainda são escassas discussões e publicações acadêmicas acerca desse assunto específico¹. Evidentemente, dada a importância da prática e da reflexão de artistas na construção do debate acerca da história e da crítica de arte contemporânea durante as últimas décadas, observamos uma sensível modificação nesse contexto, sobretudo com a emergência de diversos projetos editoriais e plataformas de circulação desse tipo de material. Ainda assim, conscientes da necessidade de ampliar o debate acerca do referido tema, a proposta do segundo número da Revista Estado da Arte consistiu em abrir espaço para que artistas e pesquisadores explorassem as complexidades relacionadas às publicações de artistas em suas múltiplas formas. Com isso, entre convites e submissões espontâneas, reunimos nesta edição, um conjunto revelador de textos² nos quais observamos a pluralidade de abordagens que tensionam tanto o sistema da arte, com seus agentes e a crítica institucional, quanto os diversos espaços de circulação desses objetos, sempre demarcados por relações políticas. Vale ressaltar que o termo político aqui deve ser entendido enquanto uma maneira de nos colocarmos no espaço coletivo, ou seja, como uma instância da própria vida comum. Portanto, nesses casos, a publicação de artista consiste na maneira de apresentar e reconfigurar, pelo regime estético, um determinado tempo, um lugar e um espaço. Logo, a partir dos artigos apresentados neste número, podemos vislumbrar os principais eixos relacionados às publicações de artistas, bem como os aspectos gerais relacionados à pesquisa desse nicho da arte contemporânea no contexto brasileiro.

Muito se fala das publicações de artistas enquanto plataformas para tornar pública determinadas experiências estéticas, temporais, espaciais, além é claro, de explorar as relações não hierárquicas entre as palavras e as imagens. Nessas abordagens o foco do debate recai sobre a estrutura física do livro enquanto suporte material para as manifestações artísticas. Entretanto, reverbera ainda uma questão complexa: o que imprime nesses objetos, livros e publicações, o valor artístico de uma obra? Essa é uma pergunta que perpassa alguns dos artigos aqui reunidos e que suscita uma ampla rede de reflexões acerca do sistema institucional da arte e de seus agentes, bem como dos meios de circulação e de difusão dessas obras, considerando inclusive o mercado artístico e seus desdobramentos contemporâneos.

Desde os anos de 1960, muitos artistas passaram a considerar novas maneiras de tornar pública suas ideias e práticas artísticas por meio de livros e outras formas de publicações. Nesse contexto, marcado pela autonomia do signo artístico e suas novas formas de dispersão, combinada

1 Cabe reconhecer as importantes e pioneiras contribuições de Paulo Silveira (2001); Almir Brito Cadôr (2016), Michel Zózimo da Rocha (2011) entre outros, que produziram, no âmbito universitário, obras monográficas sobre o tema.

2 Todas as citações desses autores tem origem são dos textos reunidos nessa edição. FREITAS, R; RAMPIN, P. RAUSCHER, B.B.S. (Orgs.) Dossiê Publicações de artista: abordagens (vários autores). Revista Estado da Arte v. 1 n. 2 (2020). Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/issue/view/2082>

com a cultura de massa, a escala intimista desses objetos, bem como o acesso direto às mãos do público, foram questões decisivas para muito.a.s artistas, que viram na possibilidade de reprodução e de circulação desses objetos uma forma de exceder o espaço físico do museu, bem como as limitações decorrentes do valor atribuído a um único objeto de arte. Entretanto, o que se observa ao longo das últimas décadas é que muitos desses objetos tornaram-se peças valiosas no mercado artístico e sua circulação cada vez mais restrita aos circuitos artísticos institucionalizados. Isso posto, podemos vislumbrar como a complexa relação entre arte e mercado pôde ser largamente abordada a partir da perspectiva inscrita no contexto das publicações realizadas por artistas.

Nesse sentido, a reflexão empreendida por Amir Brito Cadôr visa apresentar alguns dos principais agentes do sistema da arte, a saber: a obra, o artista, a exposição, a crítica, a curadoria, a escola e a história da arte, e a maneira como essa imbricada redes de articulações pode ser investigada, de modo especial, por meio dos livros de artistas. O objeto livro, transformado e inscrito em diversos contextos artísticos e culturais, oferece subsídio para que o autor analise elementos cruciais da arte contemporânea. Assim, embora as “inúmeras tentativas de definição da arte, apesar de sua ‘dificuldade, impossibilidade ou inutilidade’, continuam sendo objeto de reflexão dos artistas”, o livro se mantém como “suporte adequado” para desenvolver e apresentar as questões acerca desse assunto. De acordo com o autor, isso se deve, sobretudo, às incontáveis possibilidades do livro de artista frente às tautologias da arte contemporânea, bem como à consciência da obra como representação, aspecto inaugural da modernidade nas artes, e amplamente explorado em diversos livros de artista. Considerando o empenho pós-estruturalista em exceder as categorias estéticas e formais, bem como as distinções entre alta cultura e cultura de massa, observamos, no âmbito das manifestações artísticas, a preponderância de um modelo fundamentado pelas articulações da linguagem. Na esteira dessa discussão, o objeto livro requisita ao leitor, seja pelos recursos da metalinguagem, da paródia ou mesmo do humor, uma reflexão crítica acerca dos sistemas que envolvem a prática artística.

Além disso, a materialidade do objeto livro está impregnada de questões conceituais e pragmáticas relacionadas diretamente com a escolha artística por tais plataformas para efetivação de um pensamento e materialização de um trabalho. Enquanto a prevalência de artistas e curadores ainda sinaliza que, “para um livro ser “de artista” ele deve ter tiragens limitadas e assinadas, acabamentos especiais, como se algo industrializado fosse perder a tal aura da obra única e feita à mão”, as questões inerentes à reprodutibilidade e ampla acessibilidade atualizam o debate acerca da democratização das plataformas artísticas. Partindo da premissa de que os livros de artista oferecem uma possibilidade escapar às estratégias do mercado excessivamente elitista e centralizador, Letícia Lampert discorre sobre as suas escolhas, enquanto artista, para tornar a arte acessível a um maior número possível de pessoas (Figura 1).



Figura 1. Leticia Lampert. *Conhecidos de Vista*. 2018. Impressão offset, 18 x 24 x 3 cm, edição de 1000 exemplares. Editora Incompleta. Fonte da artista.

A abordagem da autora tem como mote apresentar o livro enquanto objeto capaz de operar um sistema complexo de relações extrínsecas, (produção, publicação, venda, distribuição e circulação), fazendo com que o foco recaia sobre os gestos que procuram configurar esses objetos e torná-los acessíveis. Assim, o que sua abordagem procura colocar em evidência é, sobretudo, a possibilidade de transformação que o livro opera nos modos de fazer, nos modos de dizer e inclusive nos modos de visibilidade, configurando, portanto, a partilha desse espaço sensível.

A partilha do sensível, proposta por Rancière, produz um sistema de fatos e de percepção auto-evidentes gerando tanto formas de inclusão quanto de exclusão. Dito de outro modo, a busca pela socialização da arte, nos termos de Canclini, se dará através da ampliação de oportunidades de formação assim como da construção de canais alternativos de produção e circulação da arte. Essas condições podem ser observadas no campo das feiras de arte impressa. Esta é a tese defendida por Mélodi Ferrari em seu artigo. Ela expõe que a arte impressa não possui uma definição simples, pois abrange as publicações de artista, nas quais se inserem o livro de artista, mas também o fotolivro, a fotografia e as imagens impressas. Sua característica fundamental é a multiplicidade e seriação o que facilita a circulação, o acesso e diminui os custos.

A autora apresenta a distinção entre este recente fenômeno e a lógica do mercado consolidado da arte contemporânea. Em sua pesquisa ancora o mercado da arte impressa naquilo que chamou de “subsistema de arte impressa” e apresenta conceitos básicos sobre o mercado e a legitimação da arte na perspectiva da sociologia da arte. Considerar o livro como um espaço de partilha consiste, de modo especial, levar em conta o acordo tácito implícito em todo ato de

leitura: a relação entre o autor e o leitor, bem como a dupla experiência envolvida no ato de olhar. Ver supõe uma distância, uma separação, como nos lembra Blanchot, que, simultaneamente, se traduz em encontro. Assim, o ato de ver consiste num movimento duplo em direção àquilo que sempre se distancia, ou seja, a própria imagem sempre ausente. Isso posto, podemos considerar que tal abordagem pressupõe que palavras e imagens não devem ser reduzidas à mera visibilidade, mas podem ser compreendidas em sua alteridade, por aquilo que elas têm de paradoxal e, por isso mesmo, são capazes de quebrar as hierarquias do regime representativo. Além disso, o próprio espaço que circunda o livro passa a ser imantado pela cacofonia inerente a esse objeto. Nesse sentido, as salas de leituras e as bibliotecas não apenas ecoam a lógica labiríntica das palavras, mas se configuram como novas possibilidades de apresentação de livros de artistas, bem como de trabalhos que ultrapassam os limites físicos das páginas e fazem reverberar pelas estantes e prateleiras as possibilidades das palavras aprendidas nos intervalos, nos silêncios e nas ausências. A partir de cinco trabalhos contemporâneos, Adriana Penido considera os espaços de leitura de maneira ampliada, para além das bordas do livro, no qual, as “bibliotecas de artistas” reconfiguram a relação espacial do leitor, bem como sugerem uma outra maneira de articular a materialidade e a temporalidade singulares do livro (Figura 2).



Figura 2- Patricia Osses. Missing Names, fotografia de intervenção realizada na Biblioteca Nacional da Argentina em 2013. Fonte da artista.

Os livros que configuram a biblioteca de Daisy Turrer prescindem de palavras: são invólucros impregnados de luz e silêncio dos quais emanam a potência do ser-livro. Por vezes escapa uma letra do espaço íntimo de uma palavra, um fragmento de imagem, uma palavra flutuante e eis que então surge uma estante de pura ausência, a Biblioteca Para-Luz (Figura 3), onde ressoa o vazio do mundo. Nessa orla exígua, inacessível ao poder da palavra ao qual nos habituamos cotidianamente, o que se opera é da ordem de uma torção, pois é preciso estar rigorosamente fora para vislumbrar a intimidade do dentro, do espaço que palavras e imagens deixam entre elas.

A partir do denso legado de Maurice Blanchot acerca do livro e da escrita que o ultrapassa, a autora recorre a Guimarães Rosa para ampliar o pensamento acerca do livro pelo “muito que nele não deveu caber”. Este é tanto o seu desafio poético quanto o seu objeto de estudo. Sua pesquisa, longe de circunscrever o livro enquanto um espaço definido, nos abre ao descampado da palavra e da imagem. Assim, as noções que perpassam a construção de tal objeto já não se restringem às suas páginas, tampouco aos elementos textuais e paratextuais, mas passam a se ocupar do limiar, do fora, das zonas indecisas nas quais as sombras se projetam sobre a luz e nublam qualquer possibilidade de certeza. De igual maneira, as ambiguidades da imagem reverberam nessa pesquisa que articula a prática artística à pesquisa acadêmica. O que lemos e, ao mesmo tempo, vemos são, portanto, exercícios de pensamento que consideram a imagem em sua exuberante capacidade de ser e não ser, de se apresentar ao mesmo tempo em que se ausenta.



Figura 3 – Daisy Turrer, “Biblioteca Para-luz”. Instalação realizada no Espaço Cultural FIEMG, em Ouro Preto/MG, 2009. Fotografia: Miguel A ún. Fonte da artista.

Em consonância com a abordagem do espaço do livro enquanto campo privilegiado para uma poética visual, caracterizado sobretudo pela ambiguidade, a pesquisa de Leonardo Tavares e Nivalda Assunção sinalizam a porosidade das fronteiras entre o verbal e o visual. A distância implícita ao ato de ver é a mesma que nos devolve o fascínio da imagem. Por essa perspectiva, a pesquisa de doutoramento de Tavares se ocupa da dupla experiência do olhar, fazendo do livro de artista o meio pelo qual são abordadas as ressonâncias e confluências com as práticas e os discursos de artistas contemporâneos (Figura 4).

Desde Duchamp sabemos que uma publicação pode ser um espaço de exposição. Em parte significativa da sua obra podemos perceber seu apreço pelo múltiplo, pelas reedições e desprezo pelo original. As publicações de artista são herdeiras dessas premissas e refletem o interesse do artista pelas palavras e pela maneira como se juntam e criam sentidos visuais. Os jogos de palavras, a ironia e a publicação de trabalhos em formatos diversos, são pontos em comuns nos processos poéticos de Duchamp e de Tunga. A fim de marcar a proximidade entre eles Vanessa Seves Deister de Sousa, elege como objetos de análise do seu artigo o livro “Olho por Olho”, publicado pelo artista brasileiro juntamente com outros seis volumes na “Caixa Tunga” (2007) e “Caixa Valise” criada em 1941 por Marcel Duchamp. A autora expõe que as publicações desses artistas não são meros registros, mas ampliam seus léxicos e ultrapassam a reprodução imagética. A questão colocada pela pesquisa de Sousa não ignora a complexidade teórica de cada um dos artistas, mas busca as aproximações poéticas, tendo o jogo de xadrez (artifício caro aos dois artistas), como recurso retórico e metafórico.

Além de impactar nas “estratégias expansivas” da arte, conforme Rocha (2011), a influência da obra de Duchamp pode ser notada no caráter experimental das manifestações da arte contemporânea. Matéria e ideia convergem na construção de sentidos que fazem do livro de artista um espaço experimental por excelência. Em um certo segmento das abordagens experimentais do livro de artista, a tiragem dá lugar ao caráter objetual, aquilo que, para Silveira (2001, p.227), seria um “ponto extremo do livro de artista” que se distancia da palavra escrita e abandona a condição multiexemplar: Duchamp dando lugar a Kiefer.

A condição experimental desse meio é expressa em dois artigos desta edição, os quais abordam as publicações de artistas como plataforma do Ensino de Arte. No artigo de José Pedro Regatão o potencial pedagógico no desenvolvimento de competências no campo do ensino de arte se revela nos projetos que propõe aos estudantes a exploração de técnicas e suportes aliadas a um forte componente conceitual. Para o autor, essa modalidade permite experimentar diferentes técnicas expressivas, funcionando como um laboratório para testagem de linguagens ideográficas e simbólicas. A partir de sua experiência no âmbito da educação em arte, Regatão ressalta a “profunda liberdade criativa” que este exercício proporciona ao seu criador “pela ausência de regras e fórmulas convencionais, pela sua vocação interdisciplinar, sentido interativo e sentido provocador na sua afirmação plástica”.

Na mesma direção, Isaac Camargo apresenta sua metodologia de trabalho adotando a organização dos processos criativos em torno de séries propositivas. Para o autor, “uma série pode se iniciar com uma ideia, conceito ou como resultante desdobrado de uma obra que surgiu de

modo espontâneo”. Além disso, Camargo afirma não haver regras absolutas, mas experimentações e reflexões de caráter estético, técnico, conceitual, histórico entre outras possibilidades. Para Camargo o que move a produção é o exercício pragmático do fazer e o pensar artístico como subsídios para o contexto de ensino no qual se insere.

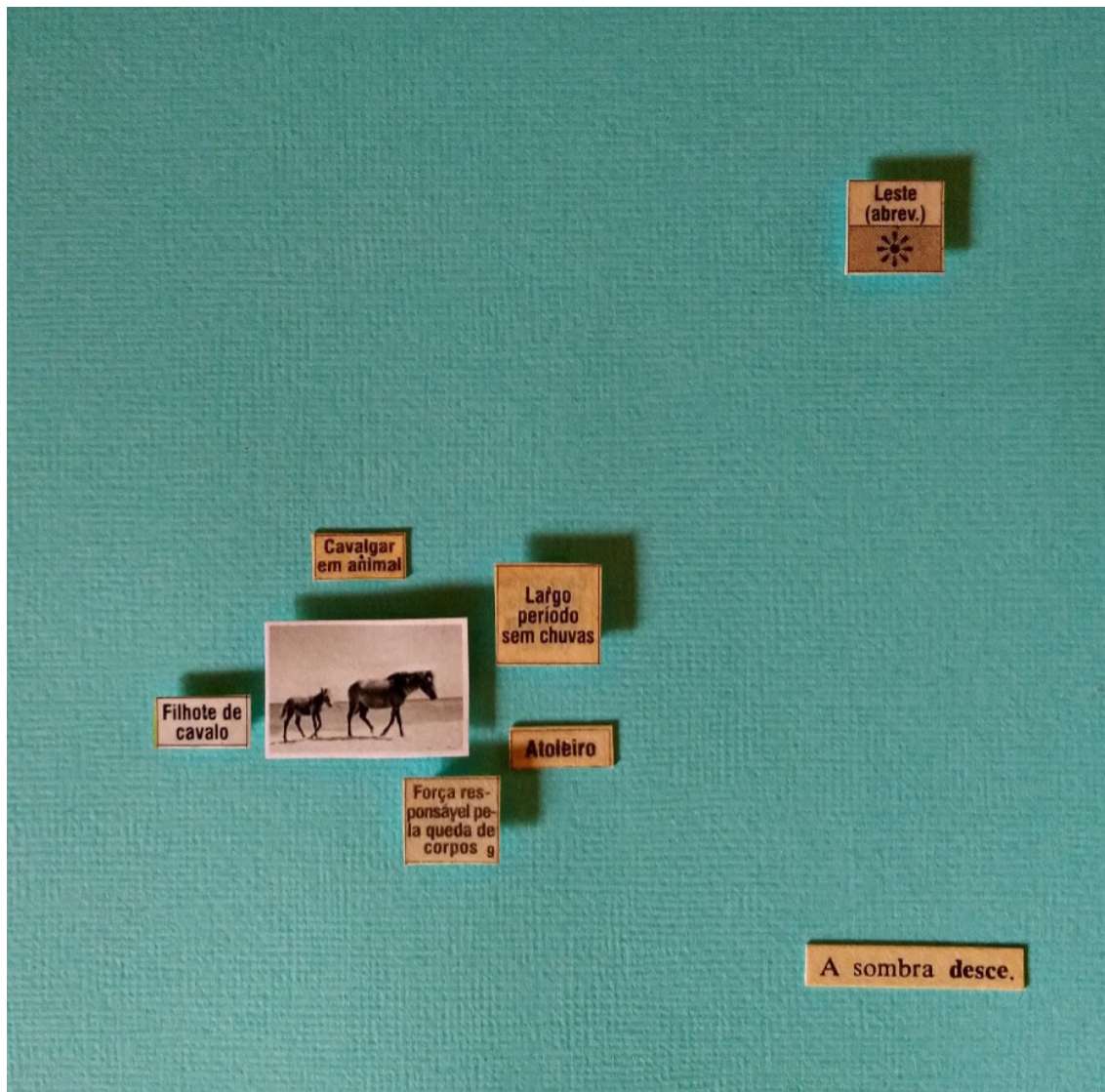


Figura 4. Léo Tavares, Leste, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas e impressões fotográficas sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 14,5 cm x 14,5 cm, 2019. Foto do artista.

Para além do campo do Ensino de Arte, talvez, as considerações acerca do espaço do livro enquanto um lugar de incertezas revele uma estratégia crítica que procura alternativas para as abordagens cotidianas estandardizadas e submetidas ao regime acelerado de reprodução e

consumo, bem como a um modelo que perpetua as formas cristalizadas de poder. Nesse sentido, vale recuperar o sentido etimológico da palavra “limiar”, que se refere àquilo que se situa “entre” duas categorias opostas. Trata-se, portanto, de uma zona intermediária, propícia a pensar as oposições consolidadas historicamente, a saber: masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano. Se nos lembrarmos de K., o agrimensor de Kafka, entendemos que sua tarefa consiste em tornar ociosos os limites e as fronteiras que separam o castelo, a aldeia, o templo, a casa, o divino e o humano. De igual maneira, muitas publicações de artistas se efetivam enquanto espaço de resistência na medida em que disseminam discursos não hegemônicos e excedem as fronteiras dos sistemas artísticos instituídos.

O território da arte tem sido constantemente agitado pela crítica, sobretudo a partir da década de 1960. Diante disso, não podemos desconectar os rumos que a arte toma das rupturas que ocorreram ao redor do mundo no âmbito social, econômico e político. Afinal, como nos lembra Hobsbawm a respeito da Era da catástrofe, “os acontecimentos públicos são parte da textura de nossas vidas.” São marcos que nos constituem enquanto indivíduos e sociedade. Logo, os regimes ditatoriais que assolaram os países da América Latina e do Leste Europeu marcaram o campo de atuação de grande parte dos artistas dessas regiões, cujos trabalhos buscavam reconfigurar o espaço da subjetividade e ao mesmo tempo resistir às forças da macropolítica e do capitalismo financeiro. Talvez isso explique o forte caráter imanente que caracteriza a arte desse período, a qual se associa, em grande medida, à crítica institucional e às transgressões das instituições sexistas e racistas.

Nesse contexto, a revista *Ephemera*, produzida por Ulises Carión entre os anos de 1977 e 1978, desempenhou papel decisivo, na medida em que dava destaque à publicação de trabalhos feitos por mulheres artistas. Interessante observar que, embora a arte postal reivindicasse um sistema disruptivo e democrático, capaz de agenciar novos espaços de diálogo, visto que qualquer pessoa, independentemente de ser ou não artista, poderia fazer circular seus trabalhos, o número de mulheres representadas era consideravelmente menor que a participação masculina. É dessa premissa que Andréia Paulina Costa parte para elaborar sua reflexão sobre as publicações de artistas, como a revista acima citada. Seu artigo nos revela uma cartografia da participação ativa de mulheres nesta publicação, em termos de produção, gerenciamento e difusão de seus trabalhos, tanto em publicações já consolidadas, quanto em plataformas alternativas. Podemos encontrar nessas práticas artísticas ecos benjaminianos, em que o.a “autor.a como produtor.a” intervém como trabalhadores revolucionários em função de uma experimentação radical de modos de existência e de criação cultural, para implodir os aparatos da cultura burguesa. Vale ressaltar que, apesar das quase quatro décadas que nos separam das edições da revista *Ephemera*, estamos imersos em um contexto heteropatriarcal marcado pelo neoliberalismo colonial que trama as relações econômicas e políticas.

Diante disso, não é de se espantar que as discussões propostas por mulheres artistas, sobretudo a partir dos anos de 1970, reverberem vigorosamente no atual contexto que nos configura, pois as conquistas no âmbito dos direitos sociais, trabalhistas e da igualdade de gênero ainda são pautas a serem alcançadas e que exigem de nós uma tomada de posição. Esta questão

ainda pulsa na obra da artista/editora Fernanda Grigolin, cujo trabalho se concretiza na confluência da arte impressa com o feminismo.

Ao propor a circulação de livros no espaço público, a artista cria uma editora, a Tenda Livros, (...) “um lugar de pesquisa, produção, edição e circulação de impressos sob preceitos anarcofeministas”. Grigolin participa desta edição da revista Estado da Arte com um ensaio visual no qual selecionou impressos e documentos de seu livro de artista ‘Sou aquela mulher no canto esquerdo do quadro’. Nesse trabalho, a artista concebe uma narrativa enfatizando vozes femininas críticas e ativistas. O livro, vinculado a sua tese doutoral, cruzou as proposições conceituais do anarcofeminismo com uma produção visual, fotográfica e arquivista que retoma a participação das mulheres nos movimentos sociais da cidade de São Paulo, a exemplo da Greve Geral de 1917, que marcaram as primeiras décadas dos anos de 1900.

Considerando que o tempo e a história constituem a urdidura do tecido social, é de se esperar que esses fatores também sejam partícipes na trama da nossa existência enquanto sujeitos políticos e capazes de construir subjetividades. Nesse limiar entre público e privado, íntimo e coletivo, o território da arte se constitui como um modo de expressão, ou seja, como um agente de produção de linguagem e de pensamento. Tendo em vista o potencial da arte de reconfigurar as nossas relações simbólicas, é sintomático que a instalação do capitalismo financeiro no planeta, a partir do final da década de 1970, coincida com a proliferação de diferentes estratégias artísticas, das mais engajadas às mais panfletárias e àquelas comprometidas com ideais estéticos, cujo foco recai sobre as políticas e os processos de subjetivação. Não é por acaso também que a transdisciplinaridade do olhar e os atravessamentos de múltiplas linguagens se tornaram cada vez mais evidentes nesse contexto, sobretudo em função da organização de artistas em “coletivos”, os quais foram gradativamente incorporados pelo cenário artístico institucional.

É precisamente no contexto do início desse processo de opressão por parte dos sistemas econômicos e de captura da força vital, que José Schneedorf localiza a sua pesquisa acerca do coletivo Gran Fury, atuante entre os anos de 1987 e 1996. As ações desse coletivo de artistas colocavam em destaque a urgência de discussões a respeito da crise da AIDS chamando atenção, por meio de manifestações artísticas, para a ineficiência das políticas públicas no combate à doença e para a segregação dos portadores do vírus HIV. Entretanto, se a especialidade da arte consiste na “invenção de possíveis”, de acordo com Suely Rolnik, é por essa mesma capacidade que sobressai “o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística”. Isso nos mostra que, enquanto as forças macropolíticas operavam os mecanismos do biopoder, ditando quem vive e quem deve morrer, a arte, gestada nesses lugares de exclusão, era imbuída de um sentido de resistência. Nesse contexto, as diversas formas de publicação, as quais o coletivo recorreu como prática artística e também como meio de difusão de informações, forjou, no seio da sociedade capitalista, uma forma eloquente de reativar a dimensão política inerente às ações artísticas.

No lastro das publicações de artistas empenhadas em contestar o status quo e emancipar a potência da criação dos vínculos mercadológicos e institucionais, a pesquisa de Isabela Breda se ocupa das publicações de fanzines que registraram, ao longo de uma década, algumas produções de graffiti na cidade de Vitória. Considerando que a realidade concreta, a qual funda a nossa

própria existência, seja impregnada pelos signos visuais, a autora sublinha as manifestações artísticas, abordadas pelo viés social, como espaço de resistência. Entre as publicações autorais, regidas pela ideia de dispersão e máxima circulação, e os espaços urbanos marcados pelo graffiti, as tensões inerentes à cultura visual parecem advir da supressão dos limites e da porosidade que as fronteiras e categorias cristalizadas adquirem no regime da imagem. Nesse artigo, a autora sinaliza a consonância expressa pelas práticas artísticas e as problemáticas que atravessam os nossos corpos e o nosso tempo.



Figura 5. Rosângela Rennó. Vista parcial da instalação #rioutópico no Instituto Moreira Salles, RJ

Há uma intrincada rede de relações simbólicas, afetivas, históricas e políticas que se desenvolve no limiar do espaço urbano e de sua representação enquanto imagem. Afinal, o que vemos é também um emaranhado de tempo. Consciente disso, a pesquisadora Maria Angélica Melendi investiga as tensões e os contrastes entre os desejos projetados de uma cidade e o imperativo de sua crua realidade. Para isso, a autora recorre à instalação #rioutópico e ao livro homônimo da artista Rosângela Rennó (Figura 5). Esse trabalho surge da constatação de que, embora as comunidades dos subúrbios do Rio de Janeiro tenham nomes auspiciosos, elas quase nunca são vistas ou ouvidas, logo permanecem alheias ao imaginário utópico da cidade

maravilhosa. Apesar disso, vemos fotografias reveladoras de um olhar familiarizado com o entorno, pois são resultado de um trabalho coletivo e foram realizadas pelos próprios moradores de diversas comunidades cariocas.

Se o fascínio da imagem consiste em tornar presente outros tempos, fazendo com que sobrevivam no fulgor do agora, isso só é possível porque uma imagem nunca está sozinha e sempre convoca inúmeras outras no momento em que aparece. Com isso, entendemos que “ninguém pode ser o autor de uma fotografia”, porque essa ação implica uma multiplicidade de camadas e de leituras. Isso se torna paradigmático no trabalho de Rennó que não fotografa, mas agencia imagens existentes conferindo-lhes uma outra instância de visibilidade por meio dos sistemas da arte. Nesses termos, #riotópico se configura como uma abertura, um corte, através do qual as pessoas moradoras das comunidades carioca explicitaram, por meio da imagem, a invisibilidade que acomete as vidas na periferia. As considerações acerca desse trabalho artístico (instalação e livro) sublinham os novos agenciamentos da arte contemporânea e revelam a dimensão política implícita na partilha do território estético. Além disso, vale ressaltar que a publicação se configura como uma outra instância por meio da qual a arte é capaz de nublar as fronteiras geográficas, políticas e econômicas que separam, numa mesma cidade, por exemplo, pessoas e contextos culturais. Por meio do livro é possível pensar um trânsito entre espaços institucionalizados e espaços periféricos. É também legítimo apreender as imagens que circulam pelas páginas impressas como articuladoras de uma cartografia simbólica, de um espaço de resistência, que pelo próprio regime de visibilidade, torna possível a coexistência, no imaginário coletivo, de um outro lugar possível.

Os textos reunidos nesta edição revelam aspectos fundamentais acerca das diversas possibilidades inerentes às publicações de artistas e suas articulações com a arte contemporânea. As múltiplas abordagens nos permitem concluir que as problematizações acerca do referido tema ainda se encontram em aberto e oferecem um vasto campo de experimentação e pesquisa. Importante observar que nem todas as publicações de artistas possuem o formato de livro, mas que estão numa mesma genealogia de objetos que se ligam ao impresso; à gráfica; à edição, à reprodução e à circulação. Estão nesse mesmo universo os formatos de jornal, folheto, cartaz, postal, revista, fanzine etc, apropriados e subvertidos pelos artistas. A materialidade desses objetos converge com os conceitos postos em obra; os papéis do artista, do editor e do curador se embaralham, perdendo seus contornos. O potencial espacial e visual das publicações de artista é amplo, por isso, favorece o avanço para além do mero registro de processos, prolongando o alcance das obras, subvertendo e interferindo no próprio veículo.

Assim, privilegiamos para este número artigos e ensaios que versaram sobre as complexidades das publicações de artistas considerando suas múltiplas formas: textuais, gráficas, instalacionais, efêmeras, multiexemplares. Observamos que os principais eixos conceituais de abordagem, que este conjunto de artigos nos oferece, tratam das relações do sistema da arte e mercado; das relações entre palavra e imagem; das edições de artistas; das abordagens de elementos paratextuais no livro de artista e do espaço da biblioteca como seu transbordamento conceitual. Pelo que foi exposto, ecoam nas relações contemporâneas que permeiam mercado e publicações de artistas resquícios de uma histórica resistência em relação à fetichização da obra.

Além disso, muitas das abordagens aqui reunidas ressaltam a preponderância dos processos de criação e de trabalho enquanto geradores e potencializadores de novas relações com o espaço e com o público, que participa ativamente da obra. Vale ainda destacar que foi possível perceber nesse conjunto de artigos, o livro de artista como plataforma de pesquisa e de ensino da arte. Na medida em que a arte toca a vida reafirmam-se as instâncias de liberdade e de poder crítico, indispensáveis a ambas. Com isso, as diferentes possibilidades de objetivação da arte, aliadas às múltiplas formas de interação com o público, conferiram às publicações de artistas uma dimensão de resistência, sobretudo quando se ocupam de pautas que friccionam as categorias cristalizadas e as estruturas de poder, com por exemplo, a participação feminina nos contextos artísticos; a produção contracultural, a invisibilidade dos corpos e dos espaços periféricos e ainda a ideia de “contágio” como resistência.

Entendemos que o hibridismo característico desse grande campo artístico, expresso nessa edição, contribua para o questionamento das categorias fixas do pensamento e para a ampliação do diálogo acerca de práticas artísticas contemporâneas e suas estratégias de circulação em um âmbito político e social expandido da arte.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016

CANCLINI, Néstor Garcia. **A Socialização da Arte**. Teoria e Prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

FREITAS, R; RAMPIN, P. RAUSCHER, B.B.S. (Orgs.) Dossiê Publicações de artista: abordagens (vários autores). **Revista Estado da Arte** v. 1 n. 2 (2020). Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/issue/view/2082>

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

KAFKA, Franz. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **Estética e Política**. A partilha do sensível. (Entrevista e glossário por Gabriel Rockhill; tradução Vanessa Brito). Porto: Dafne Editora, 2010.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**.

Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/pt>.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas**: publicações de artistas e seus espaços moventes / Michel Zozímo da Rocha – Porto Alegre: M.Z. da Rocha, 2011

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**. Da ternura à Injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

TENDA DE LIVROS. (site). Disponível em <https://tendadelivros.org/>

Sobre os autores

Beatriz Rauscher é artista plástica e professora titular da Universidade Federal de Uberlândia. Realizou doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005); estágio de doutorado na UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle (2003) e pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2018). Atualmente é líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU e pesquisadora do Grupo BE-IT: Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo da UFMG.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1969-2137>

Rodrigo Freitas é artista e professor. Possui doutorado em Artes Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2016). É mestre em Artes pela mesma instituição. Possui graduação em Artes Visuais, com habilitação em: Gravura (2008) e Pintura (2006), mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Atualmente é professor do magistério superior da Universidade Federal de Uberlândia e coordenador o Sistema de Museus (SIMU) da UFU. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pintura, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, pintura, gravura, desenho.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9523-3007>

Como Citar

RAUSCHER, Beatriz; FREITAS, Rodrigo. (2020) Publicações de artistas: plataformas para abordagens contemporâneas da arte. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.13-27, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-58954>



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

DOSSIÊ:

**PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS:
ABORDAGENS**



Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes

Between word and image: notions concerning interarts hybridism

LEONARDO MOTTA TAVARES
NIVALDA ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, Brasil

RESUMO

As considerações expostas neste texto têm como objetivo abordar questões surgidas durante uma prática artística interartes. A partir do entrelaçamento de uma escrita literária e de uma produção visual, atividades que começaram distintas em meu percurso, ainda que interdependentes, tenho buscado, por meio de reflexões teóricas, circundar os liames da miscigenação entre palavra e imagem. Nesta perspectiva, o foco de minha pesquisa tem sido o alargamento das jurisdições do verbal e do visual, ou o estreitar de suas fronteiras, para que um possa transitar pelos terrenos do outro, e resultarem, assim, em formas homogêneas movidas por um processo contínuo de retroalimentação. O aprofundamento da dupla experiência de olhar e ler é, portanto, o cerne da investigação desta prática artística do hibridismo, e, aqui, são perpassados pontos-chave para a compreensão de uma construção verbovisual que, sendo particular, também permite ressonâncias e confluências com as práticas e os discursos de outros artistas contemporâneos; são eles: a escritura, a intertextualidade, a apropriação, a colagem, a montagem e a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Palavra e imagem, hibridismo, narrativa visual, escritura, colagem.

ABSTRACT

The considerations exposed in this work aim to address issues from an interarts artistic practice. From the intertwining of a literary writing and a visual production, activities that started in parallel in my path, although in an interdependent way, I have sought, through theoretical reflections, to surround the lines of miscegenation between word and image. In this perspective, the focus of my research has been to widen the jurisdictions of the verbal and the visual, or to narrow their boundaries, so that one can move through the other's lands, and thus result in homogeneous forms moved by a continuous process of feedback. The deepening of the double experience of looking and reading is, therefore, at the heart of this investigation of hybridism, and here key points are permeated to understand a verbovisual construction that, being particular, also points out for resonances and confluences with the practices and discourses of other contemporary artists; they are: écriture, intertextuality, appropriation, collage, montage and narrative.

KEYWORDS

Word and image studies, hybridism, visual narrative, écriture, collage.

1. Introdução

Há muitas décadas, pelo menos desde que a arte conceitual dos anos 60 e 70 promoveu um movimento de enfoque às contribuições de Marcel Duchamp, já não é novidade teórica ou pressuposto, no campo da visualidade, a concepção de que a criação artística depende do olhar do outro para que se estabeleça como obra, e, constituindo-se como transposição de ideias, vontades e emoções para o mundo da materialidade, aproxima-se do processo de construção da escrita.

As contribuições das Vanguardas Históricas e da arte conceitual, como fundações do que compreendemos hoje como arte contemporânea, permitem-nos dizer que a arte é também escrita, e que, por conseguinte, uma imagem criada é também um texto. A intertextualidade amplia a noção de texto para além da forma analítico-discursiva: a concepção de texto abandona a estrutura monomodal de escrita linear em favor de uma estrutura multimodal, multimídia, que compreende a espacialidade além da temporalidade (e ambas em relação), as marcas tipográficas, as qualidades plásticas dos códigos linguísticos, assim como ultrapassa a conformação da página, deslocando-se também para a valorização de outros elementos para a construção de sentido, a fim de ampliar as possibilidades poéticas para além dos seus suportes tradicionais.

Minha relação com o ato de escrever, desenvolvida ao longo dos últimos anos, constituiu-se como fator decisivo para uma forma de olhar o mundo, e essa ligação, construída de forma processual e contínua, tem cada vez mais imbuído de questões relevantes para a literatura o que desejo produzir em arte. Do mesmo modo, ao escrever um texto literário, preocupo-me em conferir ao trabalho uma potencialidade visual, em que o discurso revele a fremência de determinadas imagens. Ao inter-relacionar duas atividades que começaram distintas em meu percurso, ainda que interdependentes, busco conferir à minha produção poética um caráter de miscigenação, impelido a investigar as capacidades de entrelaçamento da imagem com o texto, e alargar as jurisdições do verbal e do visual, ou estreitar suas fronteiras, para que um possa transitar pelos terrenos do outro, e resultarem, assim, em formas homogêneas movidas por um processo contínuo de retroalimentação.

A partir do desejo de aprofundamento na dupla experiência de olhar e ler, apresento aqui considerações sobre o processo de ruminação de questões prático-teóricas que têm surgido em um corpo de trabalho, em uma prática artística centrada no hibridismo e seus liames.

2. Uma Poética da Miscigenação entre Imagem e Texto

A fim de traçar um delineamento topográfico capaz de posicionar alguns importantes sítios a serem visitados durante o percurso, é necessário que se inicie o trajeto demarcando algumas noções imprescindíveis para as investigações acerca do hibridismo interartes, especificamente aquele que toca o entrelaçamento entre a escrita literária e a presença da palavra no campo visual.

Dentre os conceitos-chave para o meu tratamento pessoal e processual do tema, destaco a escritura, a intertextualidade, a apropriação, a colagem, a montagem e a narrativa. Ao perpassar estas noções, intento localizar diálogos e repercussões dos pensamentos de autores que se debruçaram sobre elas, sem que com isto seja depreendido que se intenta um apanhado completo em termos de conteúdo e visões acerca da questão. O assunto é amplo e perpassa a história da arte

e da estética, devendo aqui ser pincelado de forma a ressaltar pontos de interesse para a reflexão a partir das minhas investigações.

A noção de texto, em Barthes (1978, p. 16), diz respeito ao “tecido dos significantes que constitui a obra”. Assim, para o semiólogo francês, é “a linguagem que fala, não o autor”; este seria um sujeito vazio, que apenas organiza e executa suas partes como um músico compõe uma peça em uma partitura.

O recuo do autor em prol da autonomia do texto encontra ressonância com a proposta de Stéphane Mallarmé em seu *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1897). De acordo com Augusto de Campos (2006), a estrutura constelar do célebre poema de Mallarmé tem suas raízes em outra arte, a música, permitindo que sua leitura se assemelhe à leitura de uma partitura, onde, a um tema principal, encontram-se imbricados motivos secundários e adjacentes, coexistindo a presença de contrapontos e fugas. Assim, percebe-se, no engendramento gráfico desta obra, a preocupação do poeta francês em desarticular os usos tradicionais da poesia, partindo de uma abordagem interdisciplinar, princípio que está presente na consonância de disciplinas que coabitam na literatura. Barthes aponta que “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (1978, p. 17).

O conceito de escritura, como desenvolvido por Barthes, situa-se nesta pesquisa como noção norteadora que ilumina a prática de uma criação literária que pretende se ampliar às possibilidades visuais. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 75), a escritura, como proposta por Barthes, é “todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes. Toda escritura é, portanto, uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura”.

A escritura de que fala Barthes vai além do conceito de escrita. A escritura é uma tessitura de significações que se misturam e perpassam umas às outras, vide a formatação estelar do poema *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, em que a leitura se dobra ao olhar múltiplo do leitor. Na escrita, é o olhar do leitor que se dobra à leitura, tendo que se conformar a uma ordenação linear, em que um movimento guiado pela lógica domina o texto. A escritura mallarmaica é também construção imagética, porque sua leitura permite o passeio do olhar: é o leitor/espectador quem vai aos poucos compondo combinações e ajustes. Em outras palavras, a escrita seria a organização da linguagem com o intuito de comunicar linearmente, respeitando os formatos estabelecidos pela tradição. A escritura, por sua vez, seria a explosão da linguagem para expressar as coisas que a linguagem não é capaz de dominar.

Maria do Carmo de Freitas Veneroso considera fundamental a inserção do conceito de **écriture** no estudo das relações entre texto e imagem:

A aplicação do conceito de **écriture**, de Roland Barthes, às artes plásticas, leva a pensá-la não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora não as “riquezas infinitas” de um texto, mas seus pontos de resistência, forçando-o a significar o que está além de suas funções. É essa significação do texto “além de suas funções”, que leva a admitir o uso de **écriture** nas artes plásticas (VENEROSO, 2001, p. 82).

O conceito de intertextualidade, estabelecido a partir da noção de dialogismo, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1997), e, mais tarde reformulada por Julia Kristeva (2005), situa-se igualmente como conceito axial pertinente ao aprofundamento destas questões. Segundo Veneroso:

A arte do século XX pode ser analisada como um processo intertextual de reescrita de outros textos. A ideia da intertextualidade está implícita nos procedimentos dos poetas e artistas que se apropriam de fragmentos de jornal, bilhetes de trem e rótulos de produtos. Também a apropriação de textos literários, textos veiculados pelos meios de comunicação de massas, signos e símbolos e diferentes alfabetos passa a ser uma presença constante na arte do século XX estando relacionada à introdução de novas mídias (VENEROSO, 2005, p. 46).

Desta maneira, a prática artística que se utiliza do modo escritural persegue sempre uma investigação dialógica, no sentido bakhtiniano de intercâmbio de vozes, compreendendo não apenas o diálogo entre linguagens específicas, como pretendendo também abarcar a relação de afecto que se estabelece entre espectador e obra, aquele mesmo afecto que Gilles Deleuze localiza no campo das sensações:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE, 1992, p. 227).

Segundo Catarina Pombo Nabais (Omar Kohan; Muller Xavier, 2008, p. 136) em artigo que busca elucidar a visão deleuziana do espectador de arte, “[...] o afecto é o grau zero do mundo, sem ser, por isso, um retorno ao estado primitivo da vida. É antes a sua recriação, o recomeço do mundo”. Este pensamento ressona na escritura de Barthes (2002): o grau zero da escritura é o território onde as coisas repousam para se levantarem ressignificadas.

Mas quanto à narrativa, quais são as possibilidades de narrar dentro de uma estrutura escritural que, por natureza, é fragmentária e não afeita à linearidade, que prefere a conotação à denotação, a confluência espaço-temporal ao estabelecimento de tempos e espacialidades? Seria a narrativa, em sua essência, desestruturada quando posta “do avesso” pelo modo escritural? A crítica estrutural desenvolvida por Roland Barthes afirma que “não seria necessário investigar todas as narrativas do mundo para chegar à essência do discurso narrativo. Bastava o conhecimento de um número considerável de exemplos para obter as regras segundo as quais se articulam as demais narrativas” (BARTHES apud TEIXEIRA, 1998, p. 36). Estaria a escritura, quando compromissada com o contar, com o transmitir da narratividade, desviando-se essencialmente da concepção de narrativa?

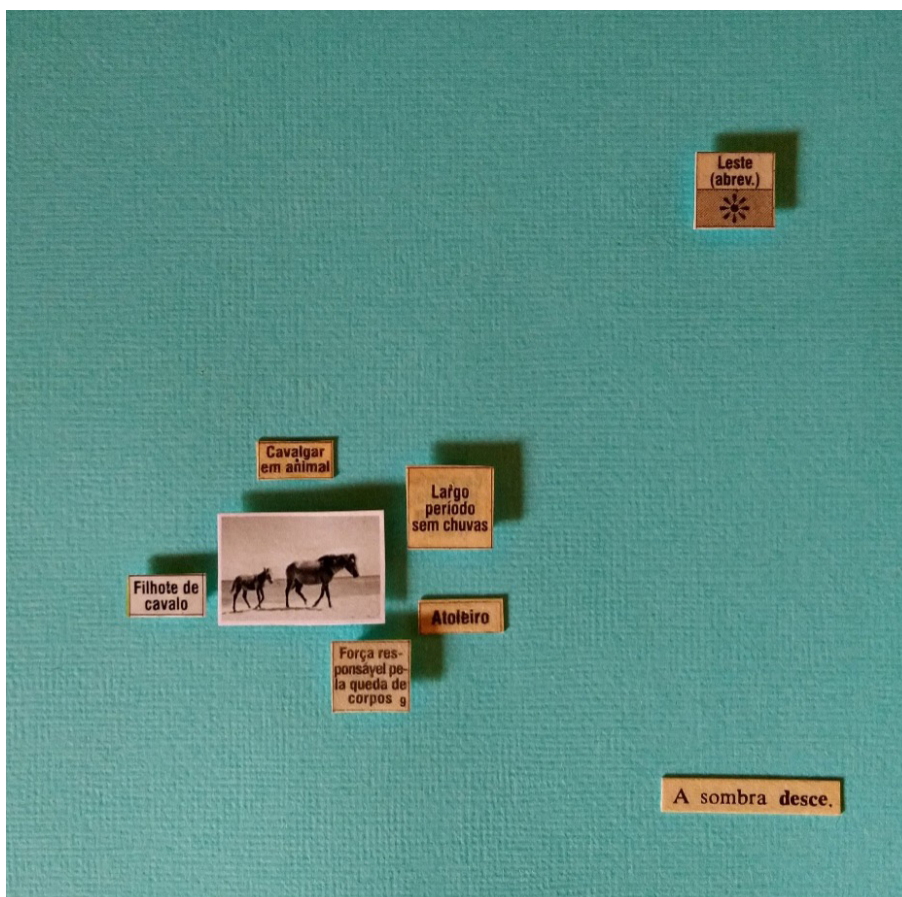


Figura 1. Léo Tavares, Leste, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas e impressões fotográficas sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 14,5 cm x 14,5 cm, 2019. Fotos do artista.

Walter Benjamin (1987, p. 205) sumariza a narrativa como uma escrita que “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório.” A partir das observações de Benjamin, podemos reconhecer na narrativa uma possibilidade de trabalhar com a linguagem para que ela seja capaz de transmitir o que está além da mera informação, revelando camadas recônditas e abrindo-se à interpretação do leitor. Benjamin também chama a atenção para o caráter artesanal da narrativa, e lembra que Nikolai Leskov via a literatura como um trabalho manual. É de forma semelhante que ela é vista por autores contemporâneos como Antoine Compagnon, para quem o escrever é ação próxima, derivada até, do gesto manual do recortar-colar (COMPAGNON, 1996). Estando a narrativa relacionada com os procedimentos artesanais, ou seja, que dependem, além do intelecto, da atividade manual, ao menos no que tange ao análogo implícito no gesto de seleção e combinação, pode-se estabelecer diálogo com a visualidade e seus meios, de forma a proporcionar à tessitura de uma narrativa o realce de seus aspectos visuais.



Figura 2. Léo Tavares, Capítulos Insulares (Capítulo 3, tríptico), fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 12,5 cm x 16 cm, 2018. Fotos do artista.



Figura 3. Léo Tavares, Capítulos Insulares (Capítulo 3, tríptico), fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Mi-Teintes e papel pluma, 12,5 cm x 16 cm, 2018. Fotos do artista.

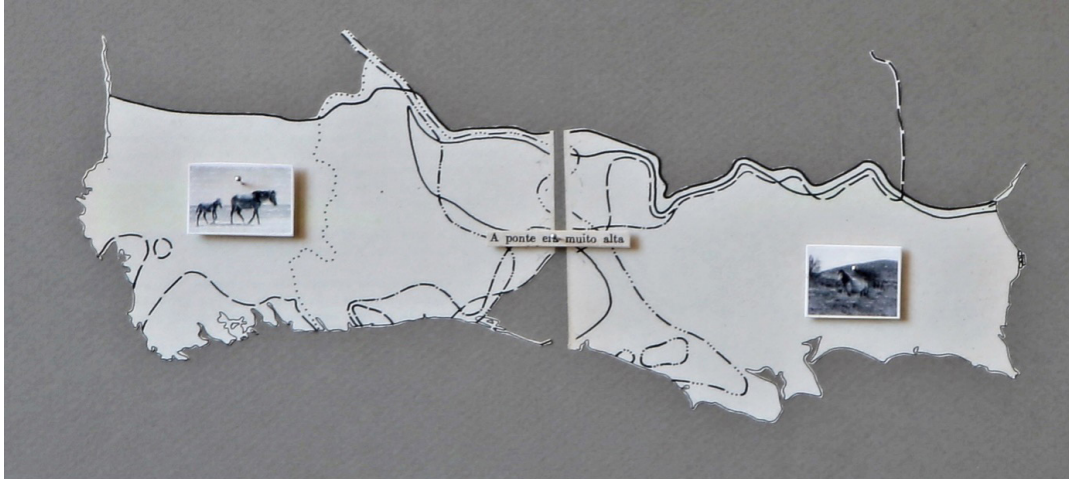


Figura 4. Léo Tavares, Caiu da lembrança, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Canson e papel pluma, 45 cm x 62,5 cm, 2017. Fotos do artista.

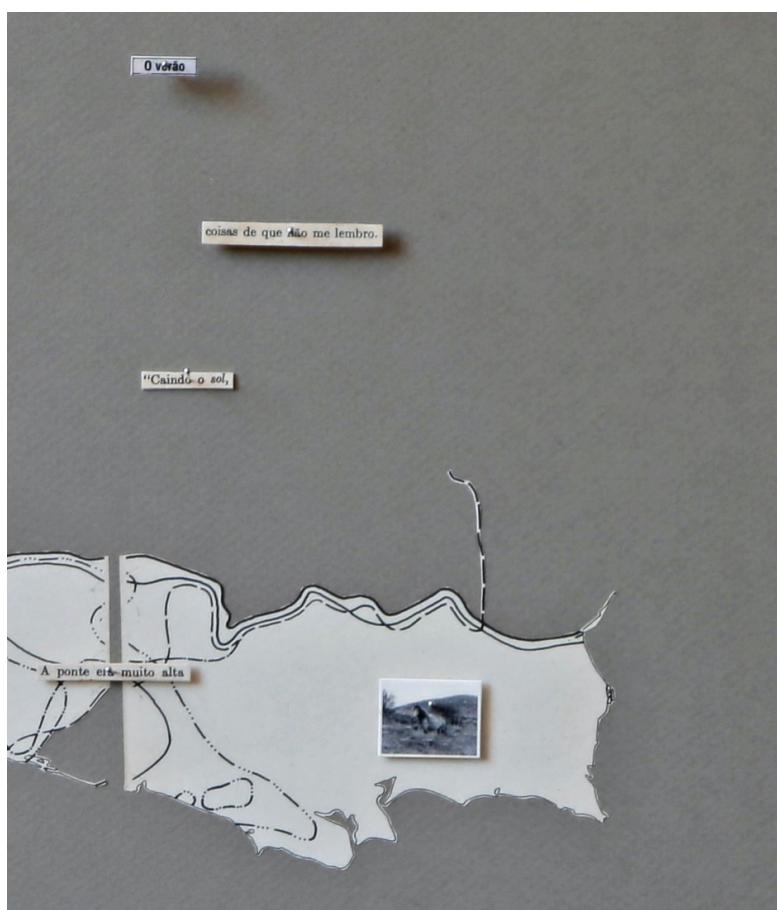


Figura 5. Léo Tavares, Caiu da lembrança, fragmentos de livros de gramática da língua portuguesa, palavras cruzadas, impressões fotográficas e alfinetes sobre papel Canson e papel pluma, 45 cm x 62,5 cm, 2017. Fotos do artista.

Em relação a esses aspectos visuais, é necessário fazer uma distinção entre a visualidade do texto e entre a escrita imagética, da qual o fragmento é o núcleo, como é o caso dos textos de *Infância em Berlim* por volta de 1900, de Walter Benjamin. Por meio do fragmento, Benjamin estrutura seu texto em uma série de memórias, pequenas cenas que funcionam como fotografias e que podem fugir a uma ordenação cronológica, considerando o caráter de fugacidade das dissertações memorialísticas.

Em meu trabalho, o caráter memorialístico desempenha uma função temática, e o fragmento, via procedimento da colagem e da montagem, permite que as cenas apresentadas sejam reconstituídas com a participação efetiva do leitor/espectador, já que pequenos trechos recortados de livros de gramática e de literatura são a matéria-prima para que a minha escrita imagética se constitua. Esses recortes fragmentários são realocados em um suporte plástico que busca manter ou aludir à materialidade de seu veículo original – o papel – e a estrutura da página, que surge em dimensão ampliada para que as possibilidades de uma leitura visual se consolidem. A justaposição de situações ocorre, portanto, em uma montagem que é, ao mesmo tempo, literária e visual. Literária porque se utiliza do texto e da criação de uma narrativa a partir de fragmentos de outras narrativas, e visual porque os fragmentos passam a fazer parte de uma composição que considera, além da leitura, o passeio do olhar, a fim de apreender significados oferecidos pelas relações espaciais/formais. Isto se exemplifica em uma cena de viagem, em que a descrição de um percurso é dada de forma semântica, com a leitura do texto, mas ao mesmo tempo é enriquecida por uma indicação visual de espaço a ser percorrido pelo olhar. Desta forma, os pequenos trechos de textos alheios são ressignificados, em conjunção com os vazios da página, com sua textura e com as relações de distanciamento e aproximação proporcionadas pela organização dos recortes, e assumem um contexto memorialístico que diz respeito às minhas vivências, invenções e interpretações poéticas, mas que também podem repercutir nas memórias, nas invenções e nas interpretações de quem lê/vê o trabalho.

Ainda a respeito do fragmento, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy elucidam que a totalidade fragmentária “não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte”. Este pensamento reverbera em meu processo de compor narrativas que não se fecham em si mesmas, antes permitindo que os fragmentos se complementem e se reorganizem, não sendo eles jamais formas determinadas e imóveis, da mesma maneira que a memória não se configura como um depósito de cenas organizadas, em regime de logicidade.

Tanto nas artes visuais quanto na literatura contemporâneas, percebe-se um engendramento cada vez maior de elementos miscigenados que situam as produções poéticas, plásticas ou literárias, em uma zona de indiscernibilidade no que concerne às delimitações classificatórias. Novas categorias como a *cyber poesia*, ou poesia digital continuam reafirmando a preocupação de Mallarmé em expandir a poesia para outras possibilidades de leitura e apreensão.

Esta bifurcação, porém, ao passo que proporciona à obra um caráter ambivalente, não exclui as especificidades de uma linguagem imperativa. Segundo Wassily Kandinsky:

A comparação entre os meios próprios de cada arte e a inspiração de uma arte em outra, só é válida se não for externa, mas de princípio. Quer dizer, uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente (KANDINSKY, 1981, p. 37-38).

Deste modo, a abordagem interartes no campo das relações palavra e imagem se dá pela investigação de uma relação dialógica entre linguagens distintas, ainda que miscíveis, compreendendo-se que o discurso poético do entremeio visual/verbal jamais está agrilhado a uma linguagem específica, e que as hierarquias e os pesos nesse sentido se devem aos intuitos dos artistas mais do que às diferenças fundamentais entre linguagens. A. J. Greimas enfatiza que o discurso poético, em princípio, “é indiferente à linguagem em que é produzido” (1975, p. 12). Considerando, porém, que cada linguagem, independentemente do discurso que se pretende gerar dentro de seus domínios, já possui discursos intrínsecos à sua própria tradição, é importante que se construa uma relação dialógica entre a construção verbovisual proposta e o meio escolhido para sua realização, a fim de promover uma interação entre significados visíveis e significados latentes. Em outras palavras, ao eleger uma linguagem específica como meio de expressão, intenciona-se o reconhecimento, por exemplo, de um trabalho de arte como trabalho visual, ainda que nele os fatores linguísticos coabitem como elementos imprescindíveis à sua criação. Nesse sentido, pode-se entender que “só existe um caminho para iniciar a viagem: identificar, reconhecer e re-conhecer a especificidade do meio de representação para a apreensão do essencial” (GONÇALVES, 1994, p. 104).

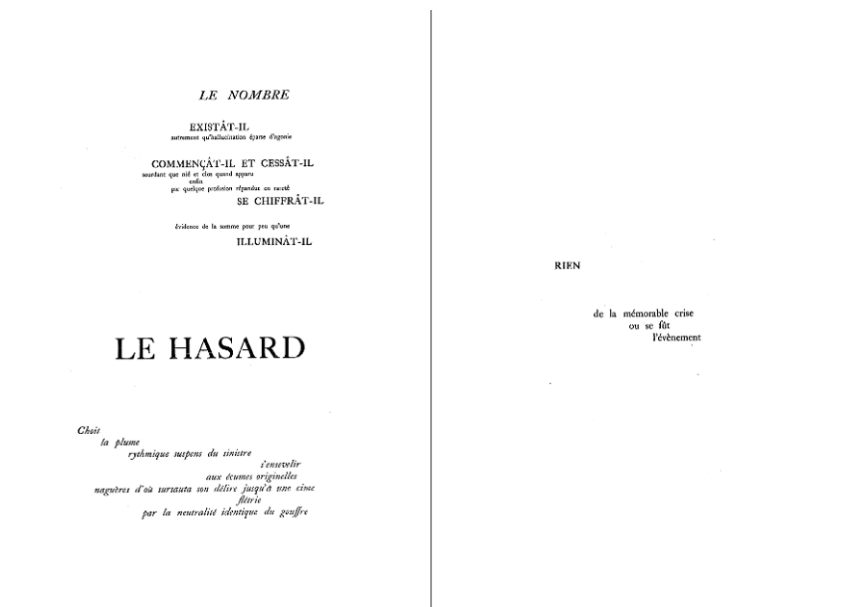


Figura 6. Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard, 1897. Fonte: <https://typolitterature.files.wordpress.com/2012/06/coup-de-dc3a9.png>

Ao falar deste lugar de criação híbrida, as particularidades da minha produção verbovisual se concentram na sugestão imagética como característica imprescindível aos discursos pretendidos, assim como a colagem e a montagem se firmam, respectivamente, como meio conceitual e processual de composição, destacando o valor que ambas possuem, como procedimentos estéticos, tanto para as criações em artes visuais quanto para as literárias. Para Marjorie Perloff, a despeito de ser de praxe a distinção entre os termos colagem e montagem, a primeira, termo histórico das artes visuais aliado em primeira instância com a plasticidade, e a segunda, termo fílmico por excelência, seria mais condizente com o real do conceito que enxerta estas práticas “considerar que colagem e montagem são dois lados da mesma moeda, tendo em vista o fato de que o modo de construção envolvido – a justaposição metonímica dos objetos (como na colagem) ou dos fragmentos narrativos (como na montagem) – é essencialmente o mesmo” (PERLOFF, 1998, pp. 384-385) (tradução nossa)¹

Se, de um lado, a proposta mallarmaica de pensar o espaço da página como passível de exploração em sua totalidade representou, no campo literário, uma nova maneira de criar e de pensar a escrita, de outro lado, a colagem se solidificou, com as Vanguardas Históricas, como possibilidade de contestação da tradição das belas artes, apropriando-se de elementos decorrentes da vida industrializada das cidades, como jornais e cartazes de rua. Com Mallarmé, a poesia passara a valorizar os vazios e as qualidades estéticas das palavras; com as colagens de vanguarda, vide a arte Merz de Kurt Schwitters, a poesia sonora de Raoul Hausmann e os papiers collés cubistas, as artes visuais agregaram valor artístico ao descartável da reprodutibilidade técnica. A intenção de Mallarmé em destacar a espacialidade de uma arte até então relegada às suas propriedades temporais e os experimentos dos artistas de vanguarda, incitados pelo potencial estético das formas tipográficas dos materiais impressos e seus significados sociais, contribuíram, cada um em seus termos, para que a apropriação textual e o deslocamento de objetos de seu uso original se circunscrevessem como características recorrentes nas produções artísticas e literárias do contexto contemporâneo.

Seja por meio da colagem e da montagem, que trazem, via citação e fragmento, as ressonâncias visuais e discursivas de objetos culturais e estéticos pré-existentes, a literatura e as artes visuais validaram a apropriação como procedimento poético, e é na apropriação, portanto, que as questões relativas à autoria emergem, transformando a experiência com o papel em uma prática ativa de leitura, com a seleção, a combinação e a ressignificação como etapas transformativas do material.

Figura 7. Kurt Schwitters, Entrance Ticket (Mz 456), 1922. Fonte: <https://typolitterature.files.wordpress.com/2012/06/coup-de-dc3a9.png>

1 No original: “It may be more useful to regard collage and montage as two sides of the same coin, in view of the fact that the mode of construction involved—the metonymic juxtaposition of objects (as in collage) or of narrative fragments (as in montage)— is essentially the same” (PERLOFF, 1998, pp. 384-385).



onke

Kunst-Kampagne 17



Karlshof
Erling
Prinzen L. A.
Garten, Jens
Eisenstein
Karlshof, Karlshof
Prinzen, Karlshof

16063
Büchelfabrik Scharlach-Berlin
Museum für Kunst- und
Kulturgeschichte, Lübeck
Eintrittskarte

Abrie

ar
...
Pfalzbu
HANS, Redakteur der
Nachrichten, Tulpenstr.
Lichterfel
...
Privatwohnung, SQ 33, Gef

L M R

Ao utilizar a literatura como matéria prima, em sua forma impressa, o artista interartes da palavra-imagem se dispõe à reorganização de textos alheios, conferindo-lhes novos significados, uma vez que os originais são trazidos à dimensão íntima do artista, e, por ele, “traduzidos” e transfigurados. O artista, antes do leitor/espectador final, ou seja, o público, é o leitor primeiro neste processo, aquele que se torna ator ativo sobre a criação literária pregressa diante da qual se debruça; ao eleger fragmentos determinados por um tema de interesse e recortá-los, remontando-os então num suporte artístico, este artista está escrevendo, está a fazer escritura. Em meu trabalho, que tem a literatura impressa como material, de papel a papel, trechos selecionados são deslocados de sua vida literária, e passam a habitar uma narrativa diversa, ganhando novo sentido e nova função. Desta maneira, a passividade da leitura dá lugar à atividade da criação, via montagem, e nesta nova composição, o leitor/criador cede espaço de fruição ao leitor/espectador, que deve interpretá-la **e até mesmo reorganizá-la** em sua imaginação, de acordo com suas próprias referências e impressões.

A reescrita por meio da colagem e da montagem possibilita não apenas a criação de novos textos autorais, originais nascidos da cópia, mas também transforma fisicamente estes textos, atua na sua fisionomia de modo a lhes reconfigurar para uma outra dimensão, um mundo vizinho que os reinventa em subtrações e somas porque lhes retira de contexto e lhes altera em conteúdo.

De acordo com Compagnon (1996, p. 31) todo texto autoral está intrinsecamente ligado à citação, e, portanto, partindo do pressuposto de que toda a literatura existente é uma citação, ou uma releitura de um texto primordial, a construção textual que se utiliza de fragmentos literários permite que também o leitor abandone seu posto de receptor e passe a exercer por si mesmo a função de autor.

Meus trabalhos buscam evocar na imaginação imagens relacionadas à memória em seu pacto com a invenção, e, para tanto, trazem frequentemente a temática da viagem e do deslocamento geográfico como metáfora para um percurso mais interior do que exterior, em que um personagem transita por um universo subjetivo descrito a partir de suas relações diretas com espaços físicos. Assim, os movimentos são apresentados na forma da descrição, mas contêm o teor sugestivo que pretende relegar ao leitor/espectador a possibilidade de uma leitura íntima, a partir de suas próprias referências visuais e afetivas, seja no que diz respeito às ligações entre os fragmentos esparsos e o que neles ressalta de construção material formal, criando uma narrativa particular, seja no que concerne à recepção dos módulos, que podem ser lidos como meras descrições de lugares, ações e sensações, como também a partir de seu viés simbólico.

3. Breviário de uma investigação que não se interrompe

O desenvolvimento da minha pesquisa entre a palavra e a imagem conduziu o processo a esta tentativa de tornar protagonistas as imagens internas. Assim, as imagens visíveis, materializadas no papel na forma de letras e palavras, não são mais do que avatares de outras imagens: estas, ainda que ausentes em representação figurativa assomam latentes em potencialidades de discurso, em evocações visuais muito particulares, pertencentes a cada leitor/espectador e provenientes de

suas próprias relações subjetivas com os referentes universais que possibilitam o reconhecimento de algo visual que se dá de forma imbricada com a descrição.

A dinâmica de explorar as palavras a fim de alcançar sua visualidade latente permite, além da proposição de uma espécie de jogo ao leitor/espectador, a construção de um texto labiríntico, uma escritura que, tal qual convoca Barthes (1978), convida ao descobrimento de novas significações, ao esclarecimento de alguns pontos difusos do discurso, e ao obscurecimento de outros.

Por meio da seleção e da organização dos recortes de fragmentos intento tornar reconhecível a minha escritura como composição formada por objetos que impelem a imaginação via leitura e apreciação visual. Qualidades estéticas da visualidade formal e qualidades da ordem do trabalho da linguagem surgem em interdependência, ou seja, os trabalhos recusam o uso de elementos textuais simplesmente iconicizados, esvaziados de valor semântico, mas mantêm o interesse pelos aspectos espaciais do trabalho não apenas como alusão simpática ao universo da literatura, mas como busca de fricção, de um ponto comum onde palavra e imagem se tornam alavancas para o imaginar – as imagens da imaginação constituindo-se nisto como destinação final, em que o lido/visto se torna propriedade particular e inacessível na fruição.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula** – Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. [trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____ Le Degré Zéro de L'écriture. **Œuvres Complètes**. Livres, Textes, Entretiens. Nouvelle Edition revue, corrigée et présentée par Eric Marty. Paris: Seuil, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: Rua de mão única. **Obras Escolhidas V. 2**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. **Obras Escolhidas** – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

GREIMAS, Algirdas J. (Org.). **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1975.

KANDINSKY, Wassily. **De lo Espiritual en el Arte**. México: Premiá, 1981.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A Exigência Fragmentária. **Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano IX, nº 10, p. 67-94, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard**. Paris: Gallimard, 1993.

NABAIS, Catarina Pombo. Homem/Animal: A Arte Como Anti-humanismo. In: OMAR KOHAN, Walter; MÜLLER XAVIER (Org.). **Abecedário de Criação Filosófica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. p. 133-8.

PERLOFF, Marjorie, Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, 4 vols. New York: Oxford U Press, Vol 1, 1998. pp. 384-87.

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. **Revista Cult**. São Paulo. p.14-15-16-17, out., 1998.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A Letra Como Imagem, A Imagem Como Letra. In: FRANCA, Patrícia; NAZARIO, Luiz (Org.). **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 46-67.

-----**Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo Escritural nas Artes do Século XX**. Em Tese. Belo Horizonte, v. 5, p. 81-89, dez. 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002205.htm>. Acesso em: 30 nov. 2013.

Sobre os autores

Leonardo Motta Tavares é doutorando em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília – PPGAV/UNB. Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais. leosaidhi@gmail.com

Nivalda Assunção de Araújo é doutora em Arts et Science de L'art pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) (2008). Professora Adjunto 3 da Universidade de Brasília. nivaldaassucao@gmail.com.

Recebido em: 21-09-2020 / Aprovado em: 14-10-2020

Como Citar

Motta, Leonardo T.; Araújo, Nivalda A..(2020). Entre a palavra e a imagem: noções pertinentes ao hibridismo interartes, Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p. 29-43, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57417>



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



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 Zóximo 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.



Livro: círculo da imensidade

Book: circle of immensity

DAISY TURRER

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Brasil

RESUMO

Este ensaio apresenta a articulação estabelecida entre duas pesquisas: a de artista e professora de gravura e as de mestrado e de doutorado. A primeira é dedicada às provas de estado, às leituras dos acasos e dos sentidos, do que foi subtraído e ou acrescido (do que se perde e do que se ganha) à imagem impressa mediada pela matriz que a conduziu. A segunda, de maneira análoga, toma o livro impresso como uma matriz que reproduz a escrita e que, mediada por ele, poderá estar também subtraída e ou acrescida de algo. A hipótese de João Guimarães Rosa de que “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”, presente no final do prefácio *Aletria e Hermenêutica*, do livro *Tutaméia: terceiras estórias*, perpassa ambas as pesquisas indo se encontrar na *Biblioteca Para-Luz*, obra que, com seus livros vazios, desamarrados e empilhados, abriga e desabriga as imagens do vazio do mundo no mundo do livro.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem, letra, livro.

ABSTRACT

This essay presents the articulation established between two researches: one of an artist and professor of printmaking and the other of my masters and doctorate. The first is dedicated to the proofs of state, to the interpretation of chance and senses, of what has been subtracted and or added (of what is lost and what is gained) to the printed image mediated by the matrix that had led it. The second, in an analogous way, takes the printed book as a matrix that reproduces writing and which, mediated by it, may also have something that is subtracted or added to it. The hypothesis of João Guimarães Rosa that “the book might be worth as much as what did not fit in it”, presented at the end of the preface *Aletria and Hermeneutics*, from the book *Tutaméia: third stories*, runs through both researches and meets at *Para-Luz Library*, a work that, with its empty books, untied and stacked, shelters and unshelters images of the emptiness of the world in the world of the book.

KEYWORDS

Image, letter, book.

Para escrever é preciso que já se escreva.

Maurice Blanchot

Agora, juntos vamos fazer um certo livro – Tudo nem estava concluído, nunca, êrro, recomêço, rêerro.

João Guimarães Rosa

O livro pode valer pelo que muito que nele não deveu caber.

João Guimarães Rosa

Essas frases da epígrafe me acompanham e falar sobre livro, em minha pesquisa como artista, significa falar de um *certo livro*, envolve falar da “Biblioteca Para-luz” e seus desdobramentos, articulados às minhas experiências no campo da gravura, assim como nas minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

João Guimarães Rosa escreve, ao final do prefácio “Aletria e Hermenêutica”, que “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. Se no início de um livro o prefácio nos incita a adentrá-lo, Rosa, ao contrário, nos lança, de antemão, para fora do livro e alerta ao leitor que aquilo que será lido é apenas o que ficou abrigado em letra de forma impressa.

A própria hipótese do autor sintetiza o percurso de meus estudos, abrindo, ela mesma, os dois campos distintos que envolvem o livro como abrigo da escrita – realidade de papel e impressão que circunscreve e veicula a palavra escrita – e o *livro imaterial* incircunscrito que, ao contrário, é desabrigo da escrita, a nascente de todos os livros.

No mestrado, “O livro e a ausência de Livro em Tutaméia de Guimarães Rosa (2001)”¹, trabalhei os textos de “Tutaméia: terceiras estórias” (1985) em sua disseminação, contornando as suas margens – os prefácios, o itinerário da obra, a pré-publicação de seus textos em revistas e jornais como um ensaio de livro – antes de se tornar uma publicação organizada pelo autor, que reuniu os textos dispersos para a primeira edição em 1967.

No doutorado, “Dos estados do livro (2005)”², ainda instigada pela hipótese de Rosa, fui para o fora do livro, pelo o que ele pode valer, na tentativa de me aproximar desse *fora* que nos devolve a ausência como presença, mas também a presença ausente do que nele não coube, e que nele permanece a escrever para além da mancha tipográfica impressa.

O título escolhido da tese faz referência direta ao meu trabalho, às experiências na lida com a arte de imprimir e de gravar. Durante a gravação de uma matriz, o artista faz várias provas de estado antes de se decidir por uma tiragem, uma edição. São imagens indecisas, preciosas, que podem valer pelo muito que nelas se excluiu no processo de gravação e impressão. Nelas permanecem latentes as linhas e manchas apagadas e regravadas que, embora veladas, mostram,

1 Título da dissertação defendida em 2001, em Estudos Literários, pelo Programa de Pós Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), posteriormente publicado pela editora Autêntica, em 2002.

2 Título da tese de defendida em 2005, em Literatura Comparada, no Programa de Pós Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

ainda assim, o que poderia ter sido ou o que poderia vir a ser a imagem impressa. Da mesma forma, na lida do escritor diante da experiência da escrita, em meio a rascunhos e manuscritos, permanecem provas de estado de um livro que, uma vez impresso, carrega também o que poderia ter sido ou o que poderia vir a ser.

A gravura acontece por uma série de procedimentos, e, por isso, gosto de pensá-la como um fenômeno condutor de imagens. O que me fascina – tanto que fiz dela meu campo de pesquisas em arte – são as marcas do deslocamento que ela carrega em suas passagens do desenho para a matriz, quer seja tirando o risco com carbono, quer seja por uma incisão direta, e depois da matriz para o papel impresso. Nesse caminho, a materialidade do suporte torna-se amalgamada à imagem, dando-nos a ver não mais o desenho, mas sua imagem mediada pela matriz, não mais a leitura do gesto escorregadio do lápis, mas a leitura dos sulcos e texturas das goivas a se arriscarem no indelével. Do mesmo modo podemos pensar: não mais a escrita, mas a escrita mediada pelo livro, matriz que a reproduz.

E tudo o que conduz perde ou ganha ao migrar de um lugar para o outro, fazendo com que a gravura seja uma imagem sempre subtraída e acrescida de algo. Assim, o gravador torna-se um leitor às avessas, a buscar o que se perdeu desviando-se. E o que se ganhou nessas passagens são ranhuras que, quase imperceptíveis na matriz, insistem em aparecer, em permanecer na imagem impressa. O livro como abrigo da escrita, como matriz que a conduz e por ela é mediado, torna-se também um lugar de passagem e estará sempre subtraído (e) ou acrescido de algo.

No entanto, mesmo sabendo, pela afirmação de Guimarães Rosa, da existência desse lugar em suspensão que não é materializado no livro como uma presença, não temos acesso a ele. Dele só sabemos, paradoxalmente, de dentro, a partir de cada livro escrito, no qual e ainda nele tudo recomeça, como nos esclarece Derrida: “Diz-se a saída para fora do livro, diz-se o outro e o limiar no livro. O outro e o limiar só podem escrever-se, confessar-se ainda nele”. (DERRIDA, 1995, p. 69). Na verdade, ao rondar o fora do livro, tal como as variações das imagens em trânsito das provas de estado, encontrei-me andrilhando por regiões incertas, em que é possível permanecer dentro e fora ao mesmo tempo, em “uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada”. (BLANCHOT, 2001, p.64).

Permanecer no limiar permite àquele que escreve tomar o livro como objeto ambíguo, presente e ausente dele mesmo e de suas margens, como o fez Guimarães Rosa no prefácio “Aletria e Hermenêutica”, e de poder contestá-lo, negando-o como espaço finito capaz de circunscrever a palavra escrita. Negar a finitude da escrita no livro encarna a experiência de muitos escritores. Como, por exemplo, Joseph Joubert: autor sem livro, escritor sem escrito que dedicou toda sua vida preparando um livro que queria escrever, esquecendo-se ao final de seu propósito; ou Jorge Luis Borges, em “O livro de areia”, no qual várias folhas se interpunham entre a portada e a mão do leitor como se brotassem do livro, impedindo que se numerasse a primeira e a última página; ou Rosa em “Tutaméia”, ao nos convidar para fazermos juntos um certo livro, em que “tudo nem estava concluído, nunca, êrro, recomeço, reêrro. (ROSA, 1985, p. 165); ou Edmond Jabès em “*Le livre des questions*” em que se coloca diante do livro escrito, não como o guarda da casa, mas como

aquele que permanece à porta, no limiar, ou ainda Waltércio Caldas em “O livro carbono”, objeto que, impresso, não para de se imprimir e de se reimprimir.

O que esses escritores buscam, na verdade, é resgatar o que se separa na passagem do manuscrito ao impresso, o que do livro foi subtraído: a experiência da escrita, as rasuras, a desordem da escrita, o movimento das palavras que nenhum livro é capaz de abrigar. Recuperar no livro o espaço flutuante das margens significa, para eles, sobretudo o desejo de deixar latente no livro, para além de sua concretude de objeto, os estados do livro, evitando assim, preencher um momento único e irremediavelmente fugidío da escrita, cientes que, do ponto de vista material, o livro impõe à escrita seus limites.

Em torno desses escritores se reúnem, ainda, por afinidades eletivas, segundo Augusta Babo (1993), autores para os quais a escrita *des(cons)trói* os limites do livro. São eles: Derrida acerca de Jabés, Blanchot acerca de Mallarmé, Roger Laporte acerca de Joubert. Em cada um desses pares, o comentário é exercido por sujeitos que experimentam eles próprios essa vertigem da repetição, da ausência de qualquer origem, da emergência da escrita à margem ou no fim do livro, tal como formula Laporte, referindo-se aos seus próprios livros: “Como fazer de tal maneira que escrever seja, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto, o conteúdo, o núcleo e a matéria de um livro em que o branco, longe de estar localizado e mantido à margem, se dissemine por toda a página?” (BABO, 1993, p. 61).

Na tentativa de apagar esses limites, a experiência a que esses escritores se entregam já não é mais a da escrita do livro, mas, sim, a de como inscrever a escrita no livro, de tal modo que o que dele foi subtraído nele seja inserido, acrescido de suas margens. E de lá, junto com Rosa e muitos outros, fazer emergir do livro também o seu outro, além e ou aquém dele mesmo, em infinito movimento.

Para dar visibilidade ao livro como um espaço de coexistência dos contrários, que ora abriga, ora desabriga a palavra escrita, autores como Derrida e Compagnon vão questionar exatamente a geografia de suas margens, os elementos paratextuais que o constroem como objeto, sobretudo o estatuto do prefácio. Questionam a palavra primeira dirigida ao leitor, mas que, paradoxalmente, é aquela que se escreve por último, a que fecha o livro, e que marca, nas palavras de Compagnon, um lugar de despossessão para que o livro entre em um outro universo, o da publicação: “está findo aqui o sujeito que fui, enquanto escrevi isso que você vai ler” (COMPANGNON, 1996, p. 87).

Desconstruir os limites do livro significa, então, adiar essa despedida, confundir a palavra final com a primeira fazendo com que elas se reenviem uma à outra, desestabilizando, assim, a função paratextual do prefácio, que determinará apenas o fim do livro e não o fim da escrita.

Deparamo-nos, assim, com a mesma afirmação paradoxal em relação ao espaço da escrita no livro: para Compagnon, o começo do livro é o fim da escrita, enquanto para Derrida, o fim do livro é o começo da escrita. Uma desordem se instaura e o livro torna-se objeto de passagem da escrita, pois abrigar a última palavra é, também, abrigar a seguinte. Afinal, aquele que termina um livro já começa outro e desejaria sempre acrescentar algo mais, não terminar nunca, fazendo com que ele se torne “a <sua própria reserva>, uma virtualidade inesgotável que impede de dar fim à escrita”. (BABO, 1993, p. 65).

Estamos no livro como em um círculo da imensidade, e tal como Joubert, sob a miragem fascinante do movimento das palavras:

Acrescentai o círculo da imensidade!

(...) Acabar! Que palavra! Não acabamos quando paramos, ou quando declaramos ter terminado.

Minhas ideias!

É a casa para abrigá-las que me custa a construir.

(Joubert *apud* Blanchot, 2005, p. 77)

Esse pensamento move meus estudos sobre o estatuto da escrita, da imagem e do livro, e é ainda ele que constrói a “Biblioteca Para-Luz” e seus desdobramentos, pesquisa que venho desenvolvendo desde 2009. Uma ficção do livro no mundo do livro, que se organiza por um caminho inverso. Ela subverte a ordem dos livros e cria primeiro aquilo que deveria ser feito por último, as suas margens, ou seja, as capas com lombadas impressas, pequenas marcas d’água, fitas, etiquetas de uma catalogação flutuante e títulos provisórios esvoaçantes, como que possibilitando transitar de um livro para o outro de tal modo que o título de um poderia, poderá ser de outro. Nessa biblioteca, nada mais a medir, a fixar, é como se ela estivesse suspensa no tempo e no espaço, invólucros vazios de um instante em instância, de passagem da escrita que já se foi e da escrita que ainda não chegou. Ela encarna, também, a mesma dificuldade de Joubert em construir uma casa para abrigar suas ideias, e que talvez ele encontrasse na topografia irregular da casa construída pela personagem de Rosa, um século mais tarde, no conto “Curtamão”: “de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas”, em “infinito movimento sem a festa da cumeeira”. (Rosa, 1985, p. 36).



Figura 1 – Daisy Turrer, “Biblioteca Para-luz”. Instalação realizada no Espaço Cultural FIEMG, em Ouro Preto/MG, 2009. Fotografia: Miguel Aún.

“Para-Luz” constrói-se, também, por uma topografia irregular, feita de inacabamentos, de tudo que cerca a gravura: papel jornal, papel de seda, papel carbono, talagarça, provas de estado, registros deslocados de gravuras que não foram editadas, das experiências inesgotáveis das impressões e de papéis amarelados e fungados que o tempo gravou e transformou. E ainda pelos para-sóis, objetos feitos de improviso, com pedaços de papel manteiga e molduras velhas para registrar a escrita de luz e sombra de seus livros insones, sem pouso no presente, pois o que eles registram e neles estão grafados são apenas traços indecisos da sombra que já se foi.

O presente também falta aos livros dessa biblioteca, como na frase de Blanchot citada na epígrafe: “Para escrever é preciso que já se escreva” (BLANCHOT, 1987, p. 176). Falta o livro amarrado e costurado, o livro como presença, e o que ela nos apresenta são livros à espera do que está para se escrever ou, ainda, do que escrito dele foi subtraído, e que só se faz ler no espaço e no tempo sem fim do imaginário através de seus vestígios: pequenas estampas de carimbos e clichês, de livros encapados semi-velados e reaproveitados em outras coleções, de papéis empilhados sobre as mesas, de pranchas avulsas de desenhos e decalques de sombras rebatidas, de pequenos para-sóis de mesa, de páginas de panos impressos entintados por águas-tintas de anil, dobrados, redobrados, alvejados e de livros avulsos em diferentes espessuras e formatos, além de livros-caixas, depositários de pó de grafite, de recortes e de etiquetas. Estes, documentam as “janelas de prospecção” deixadas em um fragmento de parede nos museus e casas restauradas, como uma página retirada de um livro polvilhado de cal e respingos de cores colhidas do tempo que já se foi e do qual só podemos imaginar e oscilar entre o que teria sido e o que no agora ele veio a ser.





Figura 5 – Daisy Turrer, “Livro II: das sombras”, 2017. Fotografia: Ícaro Moreno.

Figuras 6 e 7 - Daisy Turrer, “Janelas de prospecção (detalhes), instalação realizada no Museu Mineiro, em Belo Horizonte, 2019. Estadia 2, do grupo Grassar: ações continuadas em arte da Escola de Belas Artes da UFMG. Fotografias: Ícaro Moreno.



Os livros vazios da estante e os que se espalham sobre as mesas e vitrines jamais são costurados e amarrados, como que para garantir o poder de escrevê-los e reescrevê-los, de acrescentar ou retirar páginas. Eles se equilibram em estantes cujas prateleiras são feitas de papel, sempre prontos a serem desmontados, dobrados e catalogados de forma diferente, e, sobretudo, para que possam mudar a ordem dos livros que variam a cada montagem, sempre acrescidos e ou subtraídos de algo, de acordo com a luz filtrada das janelas, ou das luzes do espaço expositivo.

São livros que saem dos livros e voltam para os livros, páginas soltas que viajam e são capazes de pousar sobre qualquer suporte como no livro “Da lonjura”, instalação realizada no Museu da Inconfidência em Ouro Preto³. Nesse trabalho, a “Biblioteca Para-Luz” se desloca para a sala do panteão para transformar as lápides de Thomás Gonzaga e de Marília de Dirceu em livros, páginas do que se escreveu no passado com palavras endereçadas ao futuro:

(...) Depois que nos ferir a mão da morte,
Ou seja, neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
de consumir os dous a mesma terra.
(GONZAGA, 1997, p. 83).

Em salas diferentes no museu e entrevistados aos visitantes apenas por um desencontro de paredes, eles se encontram, agora, entre as pilhas de papéis da “Biblioteca Para-Luz”, no limiar do livro, entre a capa e o texto, na folha de rosto na qual está impresso o verso do poeta. Página que o fecha, mas que, também, o abre para o livro seguinte, que o Museu da Inconfidência abrigou temporariamente e compartilhou com seus leitores à sombra de letras de um ramo de cedro e um galho de candeia.

Figuras 8 e 9 (página seguinte) – Daisy Turrer, “Da lonjura” (detalhe). Site-specific realizado no Museu da Inconfidência de Ouro Preto/MG. Estadia 1, do grupo Grassar: ações continuadas em arte da Escola de Belas Artes da UFMG. Fotografias: Alexandre Rezende.

³ *Da lonjura* foi apresentado na exposição coletiva *Estadia 1*, do grupo Grassar: ações continuadas em arte da Escola de Belas Artes da UFMG.

Joubert, em suas noites insones a mirar as estrelas no céu, descobre que na literatura todas as coisas se dizem, se mostram e se revelam, verdadeiramente, assim que se distanciam e se espaçam para, finalmente, se atenuarem e se expandirem no vazio incircunscrito e indeterminado que só a imaginação nos oferece, concluindo com ousadia que “esse vazio e essa ausência são o próprio fundo das realidades mais materiais, a tal ponto que, diz ele, se espremêssemos o mundo para fazer sair dele o vazio ele não encheria nossa mão”. (BLANCHOT, 2005, p. 81).

Podemos pensar o mundo espremido de seus vazios como um livro, objeto que caberia em nossas mãos e a ele nos afeiçoamos, mas também como o livro expandido, indefinido, que possa ser lido no vazio cheio do mundo, sem princípio nem fim. Este já não poderia ser reproduzido em um livro, pois perderia, nas palavras de Blanchot, todo o fim e “não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma de seus possíveis” (BLANCHOT, 2005, p. 140). As palavras “seriam, será” trazem com elas o indefinido e é ele, para o autor, “a essência do imaginário”, o que sempre impede K. de chegar ao Castelo, assim como impede, por toda a eternidade, que Aquiles alcance a tartaruga” (BLANCHOT, 2005, p. 140), e que impede, sob o ponto de vista dos autores aqui reunidos, que a escrita de um livro termine no livro.

Estamos diante de um certo livro, aquele que Guimarães Rosa nos convida a fazer juntos em “Tutaméia”, em que tudo nem estava concluído, como escreviam Aquiles, Bindóia, o próprio Manuelzão. Iam, “nômades de monotonia”, citando alto, enquanto não lidavam ou aboiavam, cada coisa avistada, cada pormenor – “ave e vôo, nuvem, morro, riacho, poeira, pau-de-flor, ou nada toadamente” (ROSA, 1985, p. 180). A “Biblioteca Para-Luz”, movente e indefinida, recolhe passagens da escrita no descampado do vazio cheio do mundo, imagens de uma tipografia improvável, organizada toadamente, de livros avistados e... a avistar.

REFERÊNCIAS

BABO, M. A. **A escrita do livro**. Lisboa: Vega, 1993.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, J. L. **O livro de areia**. Trad. David Arregucci Jr. São Paulo: Cia as Letras, 2009.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P.B Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GONZAGA, T. A. **Marília de Dirceu e Cartas Chilenas**. São Paulo: Ática, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SALTZSEIN, S. Livros. Catálogo da exposição Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2000.

TURRER, D. L. **O livro e a ausência de livro em Tutaméia de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TURRER, D. L. O livro de artista e o paratexto. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós Graduação em Artes**, v.2, n.3, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, p. 73-81.

Sobre a autora

Daisy Leite Turrer é artista, pesquisadora e professora. Doutora em Literatura Comparada e mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras/ UFMG. Professora aposentada de Gravura do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Fundou e coordenou o Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso NECI-EBA (1997-2007). Participou de bienais de gravura no âmbito nacional e internacional e tem participado de várias exposições. Dedicou-se, atualmente aos estudos sobre a imagem a escrita e o livro e às pesquisas sobre os desdobramentos da gravura em instalações, fotografias, objetos e edições.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2289996597095026>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2083-4638>

Recebido em: 16-10-2020 / Aprovado em: 30-10-2020

Como Citar

TURRER, D. L. (2020). Livro: círculo da imensidade. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.59-73, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57779W>



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



Afinal, livro por quê?

After all, why books?

LETÍCIA LAMPERT

Pesquisadora independente

RESUMO

Este artigo traz uma reflexão sobre as razões que levam artistas a optar pelo livro como forma de realizar seus projetos, considerando vantagens e desvantagens do formato, além de questões conceituais e pragmáticas que podem estar diretamente relacionadas a este processo. Partindo da experiência pessoal da autora em diferentes publicações, serão abordados processos e motivações por trás de projetos como Escala de Cor do Tempo, Escala de Cor das Coisas, Entre, Manual Prático de Arquitetura, 拆 [chai] e Conhecidos de Vista.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista, fotolivro, processo criativo, fotografia, arte

ABSTRACT

This paper reflects on the reasons that lead artists to choose the book as a way to produce their projects, considering the advantages and disadvantages of the format, besides conceptual and pragmatic issues that may be directly related to the process. Based on the author's personal experience in different publications, it will be addressed processes and motivations behind projects such as The Color Scale of Things, The Color Scale of Time, Entre, Manual Prático de Arquitetura, 拆 [chai] and Known by Sight.

KEYWORDS

Artist's book, photobook, creative process, photography, art

Para John Baldessari, uma forma de manter a arte acessível a todos. Para Lucy Lippard, um meio de ter voz e contornar o machismo das instituições. Para Sol LeWitt, uma maneira de levar ideias e ser melhor compreendido por um maior número de pessoas. Muitas são as razões que fazem artistas buscar no livro a forma de concretizar seus projetos. E isto não é de hoje. Estas e muitas outras respostas estão reunidas na edição número 14 da revista Art-Rite, publica em 1976, sobre o porquê de se sentirem atraídos por livros de artistas e quais os maiores potenciais e dificuldades deste tipo de arte. Democratizar o acesso e descentralizar o poder estavam entre as questões mais recorrentes.

Quase 50 anos depois, livros de artista seguem mobilizando um circuito de entusiastas e suscitando curiosidade e estranhamento na grande maioria do público leigo. Embora o campo tenha se ampliado bastante, movimentando toda uma rede de artistas, editoras e feiras, as possibilidades e contradições que permeiam este universo parecem ter mudado muito pouco de lá pra cá.

Talvez o que mais tenha mudado seja um certo idealismo perdido, tão característico dos anos 60 e 70, expresso na vontade de romper com o *status quo* e na radicalidade de ideias e atitudes que foram sendo, como sempre, absorvidas pelo próprio sistema que pretendiam criticar. Vejo hoje, com certo espanto, uma significativa parcela de artistas e curadores entenderem, ou mesmo defenderem, que para um livro ser “de artista” ele deve ter tiragens limitadas, assinadas, acabamentos especiais, estas coisas que o diferenciariam de um objeto industrializado, como se assim fosse perder a tal aura da obra única e feita à mão, colocada já em cheque no início do século passado por figuras como Duchamp, na prática, e Walter Benjamin, na teoria. O que será que Sol LeWitt e Lucy Lippard (e tantos outros!) diriam de tamanha distorção das motivações por trás daquela cena que efervescia nos anos 70, a ponto de se reunirem para criar um espaço como o Printed Matter, em Nova York, dedicado inteiramente à produção e circulação de livros de artistas com o objetivo de ser o mais democrático possível?

Lucy Lippard é bastante categórica em sua definição:

Livro de artista significa um livro feito por um artista. (...) Minha própria definição de livro de artista é bem estrita: produto de massa, relativamente barato, acessível a um público amplo, todo arte e sem comentário ou prefácio ou qualquer coisa escrita por artista ou crítico que não seja parte do trabalho; a natureza sequencial faz dele uma peça em si (talvez às vezes uma “exposição” inteira, mas isto nunca me interessou tanto quanto a visão holística de determinada obra). Livros únicos e feitos à mão eram outra coisa – geralmente muito bonitos, mas o tipo de “objeto precioso” que eu esperava que conseguíssemos escapar. (LIPPARD, 2006) (tradução nossa)¹

1 No original: Artist’s book meant a book by an artist. (..) My own definition of an artist’s book was quite strict: mass produced, relatively cheap, accessible to a broad public, all art and no commentary or preface or anything that wasn’t part of the artwork by anyone—artist or critic; the sequential nature made it a single piece (maybe at times a whole “exhibition” but that never appealed to me as much as the holistic view). Hand-made, one-of-a-kind books were something else—often very beautiful, but the kind of “precious objects” I hoped we’d escape. (LIPPARD, 2006)

Produzir largas tiragens, usar materiais baratos, estar em todos lugares, nas livrarias, nas lojas, se possível até nos supermercados, era isto que eles buscavam e é onde sigo entendendo a maior potência deste tipo de trabalho. Furar a bolha da arte elitista, conquistar novos públicos. Mas ser acessível em termos de forma e preço, não garante ser acessível em outros âmbitos. A própria Lucy Lippard alerta para uma contradição que vinha junto com esta visão bem dogmática, ainda que se pretendesse libertária, que tinha dos livros de artista: a dificuldade de o público leigo entender e se interessar por aquelas publicações. Mesmo que a intenção fosse popularizar a arte através de objetos baratos que circulassem fora do cubo branco, formatos estranhos e narrativas muito herméticas faziam com que o público interessando se resumisse a colecionadores e iniciados no assunto. Se mesmo entre artistas é ainda hoje comum encontrar discordâncias sobre o que define este tipo de obra, o que dirá entre leigos, este grande público em potencial que tanto queremos alcançar, que muitas vezes nunca nem ouviu falar que um livro pode ser entendido como uma obra de arte tanto quanto um quadro na parede, uma instalação ou uma escultura são de maneira mais óbvia?

Acho interessante quando ela menciona a questão da total eliminação de qualquer texto crítico ou de apresentação, para não quebrar este caráter de obra que este tipo de livro quer assumir. De fato, via de regra, quando se trata de desenho, escultura, ou seja lá o que for, a obra não vem com uma bula ou manual de instruções. O próprio estranhamento pode ser parte importante do processo de aproximação. Mas, normalmente, este tipo de obra também não é distribuído em lojas ou livrarias comuns, se entrelaçando com um outro campo de conhecimento, a literatura, e carregando consigo o intuito de furar a bolha de um circuito especializado para alcançar o espectador mais desavisado. Vi esta discussão voltar com força junto com a efervescência mais recente dos fotolivros, este outro movimento, muito similar e às vezes indistinguível ao dos livros de artistas, mas que pode também carregar suas nuances próprias sendo a fotografia um campo tão diverso quanto é.

Pessoalmente, embora entenda a relutância dos mais puristas em relação à inserção de textos nos livros de artista e fotolivros, acredito que, se queremos alcançar um público que ainda não está devidamente familiarizado com este tipo de obra, talvez seja preciso dar a mão, talvez seja preciso criar artifícios e romper com uma certa soberba que espera entendimento e interesse automáticos. A dificuldade e o estranhamento já vêm de um formato inesperado de arte, já vem de estar em um ambiente inesperado para encontrar arte, e ainda pode ser acentuado pela natureza de um conteúdo muito hermético ou autocentrado. Não é questão de subestimar o público ou depreciar a autonomia da obra, mas de ser generoso (e talvez estratégico) o suficiente para oferecer uma chave de leitura quando esta se mostrar necessária. Digo isto por que é sempre importante analisar cada projeto e cada contexto em suas particularidades para chegar ao melhor juízo, não acredito em regras que se apliquem a tudo, especialmente quando estamos no campo da arte.

Mas se existe esta postura política de romper com o sistema e de furar a bolha de um circuito muito elitista e fechado, há também outros fatores que podem levar os artistas a flertar com o universo editorial. Afinal, o livro, como objeto, não é nada neutro. Ele vem carregado de significados, evocações culturais, características formais que podem ser a razão de um projeto

virar livro. Desde o tipo de papel, a encadernação, o material, até mesmo o preço, tudo pode contribuir, quando elaborado com intenção, para dar sentido a um trabalho. Livro é forma, e forma é conteúdo. Livro é lugar, estende o tempo e cria espaço. É um aqui e agora, no ritmo estabelecido pelo leitor. É um lugar de intimidade, uma conversa a dois. É portátil e versátil, pode tanto caber no bolso – como um objeto banal para ser folheado a qualquer hora, quanto ter algo de precioso e raro – exigindo até luvas para ser manuseado. O livro traz com ele a serialidade, a tiragem, a circulação, a possibilidade de comercialização, a permanência. Traz a relação com a biblioteca, com a enciclopédia, com o saber. Livro evoca literatura, narratividade, conhecimento e também legitimação. Livro é sempre um pouco de tudo isto ao mesmo tempo, embora possa carregar pesos maiores em determinadas características conforme as intenções de cada projeto.

Questão de conceito

Se o mais corriqueiro é entender o livro como a consolidação de um projeto acabado, como o ponto final de uma longa jornada, quando o livro é proposto como obra esta relação pode ser completamente invertida. Há muitos casos onde o formato livro é o próprio ponto de partida, o norte que aponta para a sua melhor forma de existir, a razão de ser de um projeto elaborado para este fim. Dentro da minha produção pessoal, as “Escalas de Cor”, “do Tempo” e “das Coisas” (Figuras 1 e 2), exemplificam bem este processo.



Figura 1. Escala de Cor do Tempo – Para dias de Sol e Para dias de Chuva, 2009. Impressão digital, 10 x 15 x 1 cm, edição por demanda. Fonte do autor



Figura 2. Escala de Cor das Coisas, 2009. Impressão offset, 6 x 28 x 2 cm, edição de 1500 exemplares. Fonte do autor

A “Escala de Cor do Tempo” foi o resultado do ato sistemático de fotografar a janela basculante do banheiro do apartamento onde morava para captar a variação de cores que se formavam no vidro canelado. A associação que eu fazia, e que me movia a seguir colecionando as diferentes tonalidades que mudavam conforme as horas, eram as paletas de tintas. Se com tintas acrescenta-se determinado pigmento pra chegar de um tom a outro, na minha escala era adicionado tempo. Logo, foi se formando um grid que mais parecia uma cartela CMYK, destas que são distribuídas pelas gráficas como referência para garantir precisão na hora de reproduzir as cores. Ou então, quando empilhava as fotografias que ia imprimindo no formato 10 x 15 cm para poder editar, parecia que tinha um mostruário de cores em mãos, destes em forma de leque que são usados para uma variedade de materiais, como tintas, acabamentos e tecidos. Foi assim que este formato acabou sendo incorporado e definindo a forma de existir do projeto.

Na mesma época, e em decorrência deste processo de aproximação com catálogos e mostruários, passei a prestar a atenção nos nomes que são dados às cores. Pensava com curiosidade nos nomes de determinadas tintas, esmaltes de unha, ou mesmo nas palavras que usamos na linguagem corriqueira para tentar decodificar um tom que queremos descrever. Muitas vezes eram coisas palpáveis, coisas que poderiam ser fotografadas por mim numa tentativa de tradução literal e visual da palavra. Azul-calcinha, verde-folha, amarelo ovo, foram algumas das cores que foram compondo a “Escala de Cor das Coisas”. Desta vez, pelo leque maior de tonalidades, a associação

com o “Pantone”, este sistema amplamente utilizado no mundo todo para normatizar a impressão de cores, foi bastante natural. Era este o formato que o projeto deveria ter, foi a partir dele que fui montando minha paleta.

Mas para me apropriar verdadeiramente desse formato, para fazer uma citação mais contundente a este sistema tão conhecido, eu não podia ficar apenas na forma. O tipo de impressão, o tipo de papel, o acabamento, a comercialização em livrarias, tudo ajudava a dar sentido ao trabalho. Era um projeto que precisava ser produzido em offset, precisava de papel couchê, precisava estar à venda em livrarias junto aos livros “sérios” e profissionais de cor que existem no mercado para assim ter seu sentido poético realizado com maior potência. É um projeto que precisava ser livro para existir. E assim foi. Produzida pela primeira vez em 2009 com financiamento do Fumproarte e tiragem de 1000 exemplares, a “Escala de Cor das Coisas” esgotou em 2013. Em 2014, decidi produzir uma nova tiragem, desta vez de 1500 exemplares e viabilizada através de financiamento coletivo pelo site Catarse. A experiência do financiamento coletivo, embora extremamente trabalhosa e extenuante, se mostrou bastante eficiente não apenas por viabilizar a continuação do projeto, mas também por garantir uma ampla distribuição já de saída. A distribuição é sempre um gargalo importante a ser considerado e um fator determinante a se pensar no momento de decidir a tiragem de um projeto.

O fazer pelo fazer ou a página imprensa como espaço de experimentação

Publicar um projeto traz um certo glamour que nem sempre o livro, como um trabalho de artista, deveria ter. No senso comum, publicar um livro é uma consagração. Talvez o mesmo constrangimento que a palavra artista causa, quando empregada como adjetivo. Fulano pode ser um “artista” em alguma coisa por ser muito bom naquilo faz. Mas pode ser simplesmente um artista por que a arte é seu ofício, faça ele bem ou mal o seu labor. Há que se desglamourizar a palavra para entender o fazer do artista. Há que se desglamourizar o livro para entender ele como mais um formato possível para fazer arte.

Nesta linha de pensamento, um livro pode ser só mais um trabalho, a materialização de uma ideia, uma forma de existir, mesmo que isto não esteja relacionado com o conceito em si do projeto, como no caso anterior. A página impressa pode ser simplesmente o laboratório para botar as ideias em prática, um espaço de experimentação que abre possibilidades poéticas. Como um pintor que pinta um, dois, dez quadros, o artista-editor pode produzir um, dois, dez livros. Talvez um ou outro terão mais envergadura e serão dignos de investimentos em tiragens maiores e todo trabalho de distribuição e comercialização que vem com elas, enquanto outros serão importantes apenas para o desenvolvimento do seu processo criativo e poética pessoal. E isto, do ponto de vista do seu aprimoramento como artista, não é menos relevante. O fotógrafo americano Alec Soth, quando questionado sobre o seu processo de produção e suas intenções ao fazer um livro, faz uma relação bem interessante com o processo de trabalho dos músicos:

Minha intenção é fazer um grande livro. Isto é o que quero fazer. E o que isso significa? Não tenho ideia do que é um grande livro. O que eu sei é que não existe fórmula. É como um grande álbum, talvez a banda tenha passado 3 anos no estúdio

gravando, ou talvez tenha sido uma gravação em tomada única, ao vivo, durante um fim de semana. Sabendo que não existe fórmula, eu sei que preciso continuar me movimentando, então faço algo rápido, depois faço algo que leva anos, tentando coisas diferentes. Faço coisas onde trabalho sozinho, faço coisas de forma colaborativa. Às vezes não dá em nada mas, com sorte, a mágica acontece em algum momento. (SOTH, s.d.) (tradução nossa)²

Soth enfatiza a importância de seguir em movimento, de seguir fazendo para poder se aprimorar. José Diniz, artista e fotógrafo carioca, também trabalha muito dentro desta lógica. Em *live*³ recente organizada pela Fotô Editorial, ele comentou que pensa seus projetos através dos livros artesanais que vai criando. Alguns viram bonecos para livros futuros em maior tiragem, outros se encerram neste próprio processo artesanal. Mas a questão principal é que organizar suas imagens na forma de livro é parte indissociável do seu processo criativo.

Em 2008, quando fiz minha primeira exposição individual, “(des)construções”, me coloquei o desafio de transpor aquela série para o formato livro. Na verdade, era um desafio a longo prazo: estabeleci que sempre que fizesse uma série, faria também o livro do projeto. Uma proposta que me estimulava como artista e me desafiava como designer, aproveitando que, de fato, transito profissionalmente entre os dois campos. Uma proposta que não cheguei a seguir à risca, mas que me ajudou a colocar vários trabalhos e ideias em movimento.

Fato é que o simples exercício de transpor um trabalho para a página impressa traz novas possibilidades e entendimentos sobre ele. O projeto em questão era uma série de colagens onde misturava diferentes partes de prédios da Porto Alegre criando novas e improváveis moradias. Para mim, as fotografias que usava eram como palavras que precisavam ser reunidas para ter sentido. Também como palavras, acaba repetindo algumas delas em diferentes composições. Esta repetição me levou a pensar numa solução onde a junção pudesse acontecer através das páginas, com recortes que permitiriam a imagem se completar na página seguinte, revelando assim o processo criativo por trás do trabalho. A relação criada neste jogo era na verdade muito mais potente que na própria exposição. Mas para isto acontecer, não bastava simplesmente sequenciar as imagens, era necessário refazer algumas colagens e substituir partes para conseguir encaixar da forma cadenciada que eu queria. No fim, o próprio trabalho foi se modificando para funcionar na sequência do livro, que se chamou “Entre” (Figura 3). Alguns anos depois, fiz outro trabalho seguindo esta mesma lógica de colagem e recorte, o “Manual Prático de Arquitetura” (Figura 4).

2 No original: My aim is to try to make a great book. That’s what I want to do. And what does that mean? I have no idea what a great book is. What I do know is that it isn’t a formula. It’s like a great album, maybe the band has to spend three years in the studio doing it or maybe it’s live in one take over a weekend. Knowing it’s not a formula, I know that I have to keep shaking these up, so I do something fast, then do something that takes years, trying different things. Do the stuff where I work alone, do the stuff where I work collaboratively. Sometimes it will fall flat, but hopefully magic will strike at some point. (SOTH, s.d.)

3 Live realizada no canal de Instagram @ateliefotoeditorial, no dia 1 de agosto de 2020, às 11h, na qual participei como convidada.

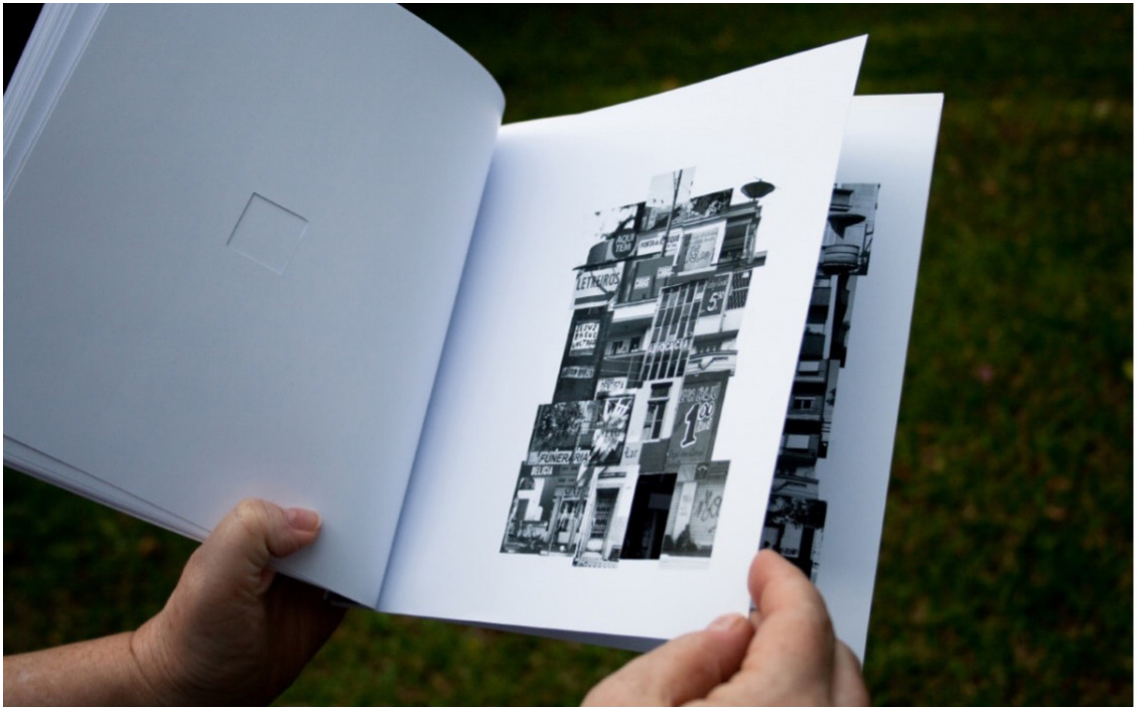


Figura 3. Entre, 2008. Primeira edição. Impressão digital, 20 x 20 x 1 cm, edição por demanda. Fonte do autor



Figura 4. Manual Prático de Arquitetura, 2012. Segunda edição. Impressão digital, 20 x 20 x 1 cm, edição de 30 exemplares. Fonte do autor.

No caso destes trabalhos, a escolha pela tiragem pequena e pelo corte manual – para ambos fiz uma primeira versão como edição por demanda e depois estabeleci uma tiragem de 30 exemplares, lançada em 2012 durante a Feira Tijuana – não tinha nenhuma intenção de me adequar a lógica colecionista do mercado de arte para criar aqueles objetos “preciosos” que, assim como Lucy Lippard e sua turma na época da criação da Printed Matter, preferia escapar. Pelo contrário. Meu esforço era produzir da forma mais barata que conseguisse para tornar acessível a quem pudesse se interessar. O desafio nestes casos é que tiragens pequenas ou por demanda sempre acarretam valores individuais mais caros para o objeto final. Mas para poder fazer uma grande tiragem onde o valor de facas especiais para cada página se diluísse a ponto de ter um produto dentro de uma faixa de preço mais popular, o investimento inicial – e o trabalho envolvido posteriormente para distribuição e comercialização – tornaria sua produção proibitiva. A tiragem, portanto, estava muito mais ligada a questões pragmáticas entre a vontade de experimentação, custos, e possibilidades de produção, do que a regras de valorização que o mercado de arte tenta criar, muitas vezes de forma bastante artificial.

Outro livro que produzi e que surgiu exatamente desta mistura entre a vontade de experimentação através da página impressa e a vontade de poder compartilhar um projeto foi “拆 [chai]” (Figura 5). Nesta época, meados de 2016, eu vinha editando uma série de imagens que chamei de “Arqueologia da Vida Privada” e que tinha produzido durante uma residência artística em Xangai, na China. As imagens mostravam uma cidade que estava sendo demolida e reconstruída numa velocidade vertiginosa, o que criava ruínas instantâneas a céu aberto, deixando traços da vida privada das antigas moradias agora expostos em meio a escombros. Pela própria natureza do trabalho, pelo discurso, pelo assunto, eu tinha dúvidas se o melhor lugar para mostrar as imagens era a parede de uma galeria. Comecei então a trabalhar com a ideia de um livro, ainda sem muita certeza da escolha. Quando comecei a fazer orçamentos para estudar a viabilidade, me dei conta que se fizesse uma pequena tiragem de 200 exemplares, nos moldes que estava imaginando, o custo não seria muito maior que o de produzir 2 ou 3 impressões de grande formato, em papel algodão, emolduradas nos padrões museográficos, que muitas vezes acabam por anos escondidas na reserva técnica de alguma galeria até de fato serem compradas ou participarem de alguma exposição. E mais, neste trabalho, o discurso se constituía muito mais no sequenciamento das imagens do que numa ou outra imagem isolada, era importante ter uma visão geral do todo para um entendimento mais completo da obra. Com estes 200 exemplares, eu poderia experimentar melhor o trabalho, apresentar uma versão mais completa dele e, muito provavelmente, teria o retorno do investimento em um tempo relativamente curto, o que de fato aconteceu. Este circuito de feiras independentes e as facilidades de vender pela internet tornam estas pequenas tiragens bastante autossustentáveis em termos de custos, quando bem planejadas e principalmente para artistas que fazem do livro um meio frequente produção. Afinal, cada novo livro vai alavancando as vendas dos que já foram produzidos antes, ajudando a escoar estoques e reavivando as antigas produções. No fim, este livro foi um trabalho rápido, uma gravação ao vivo como diria Alec Soth, ainda que feito em offset, mas um processo importante para conseguir dar um fechamento para o projeto e colocá-lo em circulação.



Figura 5. 拆 [chai], 2016. Impressão offset, 15 x 21 x 1 cm, edição de 200 exemplares. Fonte do autor.

Um outro espaço de exposição

Quando terminei de montar a exposição do projeto “Conhecidos de Vista”, em 2013, depois de muita dor de cabeça pelas tortuosas negociações com o espaço expositivo e as incertezas sobre a disponibilidade dos equipamentos prometidos, lembro de olhar o resultado final e me perguntar: Por que exposição? Por que não tinha escolhido o livro como formato para aquele projeto? Aquele processo todo tinha sido tão desgastante, tinha dado tanto trabalho e, em pouco mais de um mês, tudo que restaria seria apenas o registro do que passou.

Mas nem tudo é tão simples assim. Se certos projetos ganham ao adotar o livro como suporte, especialmente quando a experimentação através da página impressa é importante ou quando o próprio conceito pede por este formato, quando a obra parte de uma instalação, sendo a relação do corpo do espectador com a escala importante, ou quando outros sentidos são convocados com mídias diversas, transformar o trabalho em livro pode se mostrar um grande desafio. O que naquele momento parecia a solução mais lógica e coerente para o projeto, logo se mostrou um caminho tão tortuoso quanto o que eu havia percorrido até ali.

Quando comecei a fazer o trabalho, não tinha bem certeza do formato que ele teria. Fui produzindo material e deixando esta decisão para o final, esperando que o próprio processo me indicasse o caminho. “Conhecidos de Vista” foi um projeto que desenvolvi a partir da visita de mais de 50 apartamentos, em Porto Alegre, onde a vista da janela da fachada era completamente barrada pelo prédio da frente. Neste processo, logo no início, passei a incorporar, através de

gravações, os relatos que as pessoas faziam sobre os hábitos de algum vizinho que percebiam no seu dia a dia. Na maioria das vezes, não se conheciam pessoalmente. Foi daí que veio o nome: “Conhecidos de Vista”.

A voz do morador, narrando estas pequenas histórias, passou a ser tão importante que acabei optando pelo formato audiovisual para apresentar o projeto. Montado pela primeira vez em 2013, na casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, o trabalho consistia numa instalação que projetava a imagem dos interiores e das fachadas na parede, quase numa escala real e, através de uma caixa de som, as histórias narradas, nas vozes dos moradores, marcavam o tempo de transição entre as imagens. Jamais aparecia um rosto sequer. As vozes, e os móveis dos interiores, eram o gatilho para que o espectador pudesse criar, ele mesmo, a imagem mental de quem seria a pessoa que morava em cada apartamento.

Quando transpomos um trabalho para um livro, é parte do processo de design tentar traduzir os conceitos do projeto através de recursos gráficos, acabamentos, diagramação. Mas isto é muito diferente do primeiro exemplo que citei aqui, da “Escala de Cor das Coisas”, onde o formato é dado pelo próprio conceito do projeto. Esta espécie de tradução que o design tenta criar é muito mais subjetiva, sutil, e pode apontar para caminhos bastante diversos.

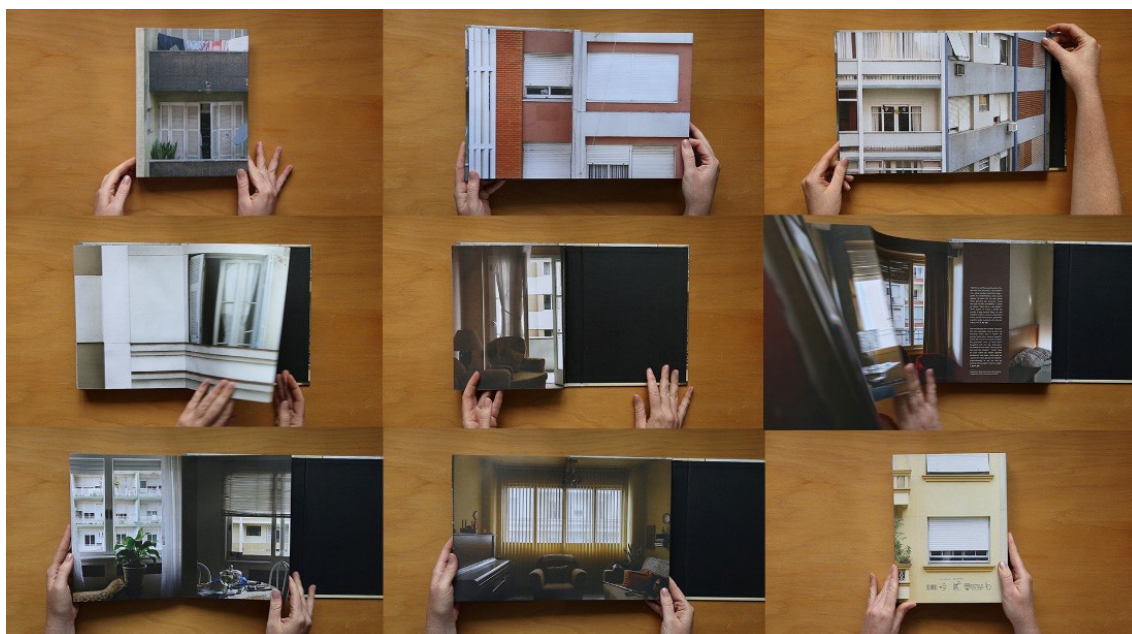


Figura 6. Conhecidos de Vista. 2018. Impressão offset, 18 x 24 x 3 cm, edição de 1000 exemplares. Editora Incompleta. Fonte do autor.

No caso do “Conhecidos de Vista” (Figura 6 e 7), para me ajudarem a nortear as decisões que precisava tomar no projeto gráfico, fui estabelecendo uma série de conceitos e regras. Foram muitos bonecos de livro até chegar no resultado final. Primeiro, eu queria que o livro tivesse dois lados, que o papel fizesse as vezes de parede, que tivesse um dentro e um fora. Queria que o lado

de dentro estivesse fechado de alguma forma, que ele não fosse visível num primeiro folhear, que ele precisasse ser descoberto. Mas o grande desafio era a questão das vozes. Como amenizar a falta que elas faziam? A voz traz uma presença tão forte que a simples transcrição do texto não dava conta de suprir. Adotar mídias externas, como um CD que acompanhasse o livro, ou colocar os áudios em um site, eram recursos que eu queria evitar. Queria que o livro se resolvesse nele mesmo, que não fosse dependente de outros aparelhos. A solução que encontrei acabou indo para um lado totalmente diferente do que eu podia imaginar quando comecei o processo. Para amenizar a perda de informação que a eliminação do áudio acarretava, optei por, desta vez, mostrar alguns dos rostos dos moradores, recurso que tinha evitado até então. Na parte de fora do livro, na parte das fachadas, é possível ver pessoas nas janelas nas situações mais corriqueiras. Assim, mantive os interiores anônimos, com os textos apenas transcritos, mas pude criar uma relação imaginada com estes rostos que agora apareciam do lado de fora. Também se criou uma espécie de leitura circular, pois é preciso passar pelo livro várias vezes para ir criando associações entre as pessoas que aparecem do lado de fora e os depoimentos e decorações que aparecem do lado de dentro. No fim, a edição do livro impresso e do trabalho como instalação audiovisual é completamente diferente, mas seguem sendo versões de um mesmo trabalho.



Figura 7. Conhecidos de Vista. 2018. Impressão offset, 18 x 24 x 3 cm, edição de 1000 exemplares. Editora Incompleta. Fonte do autor.

Resolvidas todas as questões formais, o desafio agora era conseguir produzir. Se uma das razões para adotar o formato livro é tornar a arte acessível e democrática ao maior número de pessoas, contraditoriamente, o custo de produção pode torna-se tão alto que ele passa a ser quase proibitivo para a maioria dos artistas, ou pelo menos para que artistas embarquem nesta empreitada sozinhos. Nem todo projeto cabe na espontaneidade e no experimentalismo dos livros de baixa tiragem. Há projetos que necessitam de fato de um volume maior páginas, de imagens bem impressas, papéis especiais e uma tiragem considerável para viabilizar a produção de certos processos ou acabamentos gráficos. Se no exemplo anterior cheguei à conclusão que fazer o livro acarretaria o mesmo custo que produzir 2 ou 3 obras individualmente, neste caso o custo do livro era muito maior que a exposição inteira. “Conhecidos de Vista” era o típico projeto que se torna praticamente inviável sem leis de incentivo ou patrocínios institucionais.

A solução foi, mais uma vez, recorrer a editais de produção e buscar a parceria com uma editora, a Incompleta. Quando uma tiragem considerável é necessária para viabilizar um projeto, é fundamental pensar também como vai se dar a distribuição e a comercialização do trabalho depois. Nestes casos, trabalhar com uma editora pode ser providencial. A editora pode também ser importante para suprir uma série de outros papéis que são necessários na produção de livros mais complexos e que nem sempre o artista dá conta sozinho – embora eu, pessoalmente, goste de abraçar, como a figura do editor, do designer, do produtor gráfico, etc.

E por mais que me incomode um pouco esta dependência de subsídios e equipes que livros maiores tendem a necessitar, é interessante pensar que muitas obras de outras naturezas também só acontecem assim, vide grandes instalações e esculturas, projetos de intervenção urbana, etc. A questão é que o livro, por sua natureza, poderia ter mais autonomia na medida que se estabelecesse um mercado mais sólido e aquecido, onde as tiragens não demorassem tanto para encontrar seu fim. Quem sabe um dia? Por hora, seguimos tentando abrir caminhos com os meios que temos.

Um formato com múltiplos fins

Há um grande número de entusiastas, especialmente no meio fotográfico, que defendem que livro é a forma ideal para apresentar um projeto. Mesmo sendo eu mesma uma entusiasta dos livros, não acho que seja sempre assim. Há trabalhos que pedem livro, há trabalhos que pedem outros tipos de espaços e interações. Embora goste bastante do resultado final, acho que o “Conhecidos de Vista” é um exemplo bem didático do quanto pode haver perdas e ganhos quando transpomos certos projetos para a página impressa, o que não deixa de ser um exercício rico e estimulante. O livro pode ser tanto o formato principal de um projeto, quanto um formato secundário e complementar, trazendo até outros conceitos e leituras possíveis.

Enfim, seja para atender conceitos do próprio trabalho, para manter vivo o processo criativo ou para garantir uma maior circulação e permanência de projetos de fôlego, os livros sempre terão múltiplas utilidades e funções. E dentre todas elas, sigo fazendo coro às respostas dadas à revista Art-Rite, lá nos anos 70: democratizar o acesso, furando a bolha de um mercado excessivamente elitista e centralizador, é das coisas mais motivadoras para seguir levando adiante este grande desafio que é produzir livros, espacialmente no Brasil.

Referências

ROBINSON, Walter e DEAK, Edit (org.) **Art-rite Magazine no. 14**. Nova York, 1976.

AUNT, Julie. **Interview with Lucy R. Lippard**, Printed Matter website. December, 2006. Disponível em: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41>. Acesso em: 19 set. 2020.

KIM, Erik. 14 Lessons Alec Soth Has Taught Me About Street Photography. Disponível em: <https://erickimphotography.com/blog/2014/02/25/14-lessons-alec-soth-has-taught-me-about-street-photography/>

WHITE, Tony. **From Democratic Multiple to Artist Publishing: The (R)Evolutionary Artist's Book**. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 31, no. 1, 2012, pp. 45–56. Fonte: disponível em: www.jstor.org/stable/10.1086/664913. Acesso: 19 set. 2020.

Sobre a autora

Com formação em Artes Visuais (UFRGS), Design (ULBRA) e mestrado em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS), Letícia Lampert vem desenvolvendo sua produção principalmente através da fotografia. Teve seu trabalho destacado em salões e prêmios tais como o Prêmio Pierre Verger de Fotografia (2013), o III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea (2013), o Prêmio de Fotografia Chico Albuquerque (2019), entre outros. Em 2018, participou da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, da Bienal de Fotografia de Beijing, na China, e foi finalista do Prêmio Fola, em Buenos Aires - Argentina. Participou de residências artísticas no Brasil e no exterior tais como The Swatch Art Peace Hotel (2015), em Xangai - China, Residência FAAP (2017), em São Paulo e Pier 2 (2018), em Kaohsiung - Taiwan. Publicou até o momento 3 livros: Escala de Cor das Coisas (2009), Chai (2016) e Conhecidos de Vista (2018).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1333500017348130>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9552-6344>

Recebido em: 30-10-2020 / Aprovado em: 16-11-2020

Como Citar

LAMPERT, Letícia (2020) Afinal, livro por quê? Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.75-89, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57999>



Olho por olho: o xadrez de caixas, poesias e ideias de Tunga com Marcel Duchamp

An eye for an eye: the chess of boxes, poetries and ideas of Tunga with Marcel Duchamp

VANESSA SEVES DEISTER DE SOUSA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Brasil

RESUMO

O que aconteceria se Tunga e Marcel Duchamp jogassem xadrez? Ambos em suas fases maduras, cada qual com seu respectivo tabuleiro? A impossibilidade de respostas para essas perguntas enfrenta o diálogo mudo estabelecido por dois registros fotográficos que conversam através do tempo e do espaço. Um dos registros encontra-se no livro "Olho por Olho", publicado pelo artista brasileiro juntamente com outros seis volumes na "Caixa Tunga" (2007). A fonte do outro registro se perdeu, mas poderia fazer parte de alguma série *ready-made* de Duchamp ou de sua "Caixa Valise" criada em 1941. A partir desse jogo de xadrez imaginário é possível refletir tanto sobre a poética, quanto sobre a cuidadosa forma como ambos os artistas construíram suas publicações. Este é o propósito do presente artigo: pensar na complexidade do pensamento de Tunga sob o fio condutor da obra "Olho por Olho", que assume uma configuração completamente nova a partir de sua publicação no livro homônimo, tendo como interlocutora parte da poética de Marcel Duchamp.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, narrativa visual, poesia visual

ABSTRACT

What would happen if Tunga and Marcel Duchamp played chess? Both on their mature stages, each one with their respective chessboard? The impossibility of answers for those questions faces the mute dialog established by two photographic registers that communicate through time and space. One of the registers is found in the book "Olho por Olho", published by the Brazilian artist together with other six volumes in the "Caixa Tunga" (2007). The source of the other register is lost, but could be part of some Duchamp's ready-made series or his "Box in a valise", created in 1941. From this imaginary chess match it is possible to think about both the poetics and the meticulous way that both artists elaborated their publications. This is the present article proposal: to think about the complexity of Tunga's thought under the common thread of the artwork "Olho por olho" that adopts a completely new configuration from its publication on the homonymous book, having as its interlocutor part of Marcel Duchamp's poetics.

KEYWORDS

Contemporary art, visual narrative, visual poetry

1. Organizando o tabuleiro

A alegoria de um jogo de xadrez em que Tunga senta de um lado aguardando a movimentação de seu “oponente”, criada por Felipe Scovino (após entrevistar o artista no ano de 2009)¹, é excelente para descrever a posição ocupada por qualquer jornalista, artista ou pesquisador que busque compreender de forma mais aprofundada a poética desse artista brasileiro, já que ele pauta suas declarações públicas provavelmente da mesma maneira como concebe a diagramação de seus livros: fragmentos de uma grande obra de arte que atravessa toda a sua carreira.

Sabe-se que o xadrez poético de Tunga permeia esculturas, performances, instalações de grandes dimensões, “instaurações” e muitas publicações. Essas publicações variam de formato e de propósito (tratam-se de livros, caixas, cartões e folhas soltas), mas possuem em comum o fato de nenhuma delas ser apenas um registro: todas tem o objetivo de ampliar o léxico do artista no que tange sua poética.

Do mesmo modo, as caixas de Marcel Duchamp não são meros registros fotográficos ou apenas reproduções em miniaturas de suas obras. Segundo Calvin Tomkins (2013, p. 356), “Duchamp acabou transformando o processo de reprodução mecânica numa forma de expressão pessoal”. Pois ele estudou cores, formas e procedimentos reprodutivos, levantando questões que ultrapassam a mera “reprodução imagética”.

Portanto, ao desvelar essas duas publicações de formatos semelhantes: “A Caixa Tunga” (2007) e a “Caixa Valise” (1941), respectivamente de Tunga e Marcel Duchamp, tendo em vista o complexo arcabouço teórico e plástico do artista moderno francês e do artista contemporâneo brasileiro, é possível estabelecer alguma aproximação poética entre elas? Ou, ainda, seria possível encontrar na “Caixa Tunga” algum indício da influência poética de Marcel Duchamp?

A partir desse “jogo de xadrez” impossível e delirante, o presente artigo busca analisar a complexidade do pensamento de Tunga sob o fio condutor da obra “Olho por Olho” (que assume uma configuração completamente nova a partir de sua publicação no livro homônimo), tendo como interlocutora parte da poética de Marcel Duchamp.

2. Com as peças brancas: Marcel Duchamp

Durante um evento promovido pela “Associação de Enxadristas de Nova York” no ano de 1952, Marcel Duchamp (apud A FUNDAÇÃO, 1987, p. 61) declarou: “A beleza no xadrez não parece uma experiência visual, como é a pintura. A beleza no xadrez está mais próxima da beleza na poesia”. Na sequência, o artista também relaciona as peças do jogo com o alfabeto, o passeio feito pelas peças no tabuleiro com a escrita, o eterno recomeçar dos jogos com a música e finaliza sua fala aproximando a figura do artista com a do enxadrista.

Criando uma metáfora perspicaz para sua vida e obra, a relação de Marcel Duchamp com o jogo de xadrez não aparece, contudo, somente em sua fase tardia (quando ele se tornou

1 Esta conversa parece ter marcado o crítico de arte. Nove meses após o encontro, Scovino confidenciou ao amigo Bruno Moreschi que se sentiu num “duelo” com Tunga, como num “jogo de xadrez”. Conhecemos essa conversa através da reportagem sobre Tunga publicada por Moreschi no ano de 2010 intitulada “Dentes descabelados: enigmas e entrechoques nas obras de Tunga”.

enxadrista profissional). Sua primeira tela (com dimensões robustas, feita em 1910), intitulada “O jogo de xadrez”, é, justamente, a representação de uma partida em que as personagens centrais são seus dois irmãos mais velhos, ao lado de Yvonne Duchamp-Villon e Gaby-Villon. Nesta tela, a vida, a arte, o lazer e o jogo se misturam, tal como na biografia de Duchamp.

Assim como o xadrez acompanhou toda a vida de Duchamp, também a poesia o encantava. Era uma das linguagens artísticas que o francês mais respeitava e, por conta disso, foi ávido leitor de poetas como Mallarmé e Rimbaud. Sua fascinação pela poesia também se estendia para a literatura, na qual encontravam-se escritores como Alfred Jarry e Raymond Roussel, e para a filosofia, com Bergson e Nietzsche. A biblioteca de Duchamp era vasta, assim como era enorme o seu interesse pelas palavras e pela forma como elas se juntavam e criavam sentidos visuais, uma vez que adorava tanto os trocadilhos quanto o jogo e a confusão suscitada pelas associações de vocábulos, imagens e ideias. Tal elemento ficou evidente em dezenas de obras (e de seus ambíguos títulos), bem como em diferentes anotações, entrevistas e declarações públicas do artista (TOMKINS, 2013, p.12).

Do mesmo modo que ocorria com as palavras e com a poesia, Duchamp igualmente se interessava pela mecânica dos jogos de xadrez. As regras e as jogadas que levavam ao sucesso ou ao fracasso do oponente eram alvo de intensos estudos. A forma e as possíveis metáforas suscitadas por cada uma das peças no tabuleiro também eram elementos analisados. As engrenagens do jogo eram relacionadas com as engrenagens de “máquinas” mais complexas, como a pintura, a poesia e o corpo.

A investigação sobre o funcionamento de um corpo-máquina está presente em obras como “*Transition of Virgin into a Bride*” (1912) e “*La Mariée Mise A Nue Par Ses Célibataires, même*” (1915-1923). Para Duchamp, o corpo-mecânico se misturava ao corpo-erótico e a metáfora do jogo xadrez ao próprio jogo amoroso. O rei e a rainha, as peças brancas e pretas, o masculino e o feminino, o dia e a noite, a vida e a morte ... Recorrências ora evidentes, ora difusas, mas constantemente presentes nas falas, anotações, objetos e até mesmo no modo de vida (muitas vezes performático) de Marcel Duchamp.

Segundo Octavio Paz, em Duchamp há uma origem verbal de obras visuais, promovendo uma constante “metaironia”, haja visto que suas engrenagens criam máquinas inúteis e insólitas (“antimecanismos”) que funcionam como duplos dos jogos de palavras desejados pelo artista. Trata-se de um jogo físico (no sentido da física), sexual e linguístico que funciona como um método criativo pautado no rigor da experimentação poética ininterrupta e muito irônica de todos esses elementos. Ainda para o autor, a sonoridade das palavras, assim como a escrita e a aglutinação dos textos e das imagens, eram elementos simbólicos e eróticos muito importantes no quebra-cabeça duchampiano. A partir desses fragmentos era possível vislumbrar uma poética plástico-literária que instaurava monumentos-mitos através de obras como o “Grande Vidro” (que permaneciam “definitivamente inacabadas”), constantemente geradoras de sentido e de metaironia (PAZ, 2008, p.7-35).

Outro dado importante na poética de Duchamp é a investigação e ressignificação que ele realizava de suas obras anteriores. São imagens que retornam do passado em configurações

futuras, como ocorrerá em “Caixa valise” (1941) e “Caixa verde” (1934). Sobre o assunto, Octavio Paz (idem, p. 22) afirma que a “Caixa verde” “contém noventa e três documentos: fotografias, desenhos, cálculos e notas de 1911 a 1915, assim como uma prancha colorida de “A Noiva...”; que seriam elementos imprescindíveis para a interpretação da obra-prima duchampiana: “O Grande Vidro”.

Já a “Caixa valise” (1941), teve uma tiragem limitada de vinte exemplares, cada qual contendo 69 itens, incluindo três reproduções tridimensionais em miniatura de obras anteriores de Duchamp (uma delas é o célebre *ready-made* “A Fonte”). Esta obra-síntese é ao mesmo tempo um portfólio, um livro de artista, uma poesia visual e uma espécie de miniatura/maquete de espaço expositivo. Dentro da mala-caixa existe um universo próprio que referencia outras obras e que, ao mesmo tempo, instaura uma “nova obra”. Um universo pensando por intermédio de uma linha que começa com o artista, permeia desenhos, palavras, ideias e termina nas mãos e nos olhos do espectador.

Neste trabalho, segundo Calvin Tomkins (idem, p.12), “Duchamp inventou uma física nova para explicar suas ‘leis’ e uma matemática nova para fixar as unidades de suas medidas”. Pois seu trabalho era, ao mesmo tempo, verbal e visual, passando pelo desejo sexual, pela ironia e pelo acaso, em uma arrojada poética “mecânico-erótica” eternamente em mutação (que se intensifica pelo abrir e fechar de uma mala-caixa-instalação).

A partir dessas considerações sobre Duchamp é possível estabelecer algumas aproximações de sua arte com a poética de Tunga². Pois, tal qual o artista francês, Tunga também possuía uma vasta biblioteca, e trabalhava com jogos de palavras, com o corpo (e com o erotismo), com a física e com a linguagem da poesia em movimentos autorreferentes. Assim como Duchamp, a vida e a morte são algumas das peças centrais de um quebra-cabeça que encontra no jogo de xadrez uma potente metáfora. E assim como Duchamp, a reprodução de seus trabalhos em livros-obra, caixas de livros, folhas soltas e poemas fazem parte de uma lógica própria, pautada no “rigor da distração”.

A exposição póstuma de Tunga feita no “Museu de Arte do Rio” em 2018 foi intitulada “Tunga: o rigor da distração”. O nome (subtítulo) da exposição, segundo a curadora Luisa Duarte (2019, p.15), foi transcrito de uma anotação do artista. No caderno de Tunga, “essa anotação aparecia ao lado de outra” na qual lia-se a frase “a lógica do brincar”, formando um interessante “paradoxo”.

Em consonância, Octavio Paz (idem, p.13-17) afirma que “o rigor” de Duchamp o levou a construção dos seus “antimecanismos” formados a partir de jogos verbais, plásticos e mentais nos quais ele “sabia que delirava”. Essa “lógica delirante” teria levado Duchamp a criar poderosas pinturas, palavras e ironias em sua poética.

2 Uma recente aproximação entre a obra de Tunga e Marcel Duchamp se deu na exposição “*Ready Made in Brasil*” (2018) na “Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp”. Para compor a exposição, apenas a obra “Sem título” (da série “Objeto do conhecimento infantil” de 1987) de Tunga foi selecionada. Essa obra remonta suas primeiras ações registradas em fotografia e vídeo, nas quais os objetos dialogavam com algumas ações, transformando-se em “vestígios”. Conforme o catálogo da exposição, Tunga foi inserido na sessão denominada “*The Post-Duchamp in Brasil*”.

Com a interpretação desses dois autores sobre os dois artistas é possível vislumbrar a proximidade entre Tunga e Duchamp no que diz respeito a algumas de suas metodologias poéticas (ou processos criativos) que permeavam o desenho, a poesia, o conceito, os jogos de palavras, a ironia, a performance e a publicação de trabalhos em formatos diversos.

3. Com as peças pretas: Tunga

Em diálogo com a “Caixa Valise” de Duchamp, coloca-se em debate a “Caixa Tunga” (2007). Trata-se de um trabalho reproduzido em uma tiragem de trezentos exemplares (numerados e não comercializáveis) que também celebra os dez anos da primeira publicação da editora “Cosac & Naify” (cuja publicação inaugural foi o livro-obra “Barroco de Lírios” de Tunga).

A “Caixa Tunga” (Figura 01) é composta por seis livros e um cartaz que registram uma grande parcela dos projetos do artista desde meados da década de 1990. Os livros são de formatos, texturas e diagramações muito distintas. Além dos livros e do cartaz, assim como ocorre em “Barroco de Lírios”, existem elementos que se destacam, a exemplo do envelope de acetato vermelho “True Rouge”. Ressalta-se que os livros também possuem dobraduras, anotações e poesias que constroem uma narrativa não linear. Inclusive, a cada novo espectador-leitor que manipula a caixa de livros, ocorre uma reorganização da ordem desses elementos dentro da caixa, gerando outras possibilidades de leitura.

O próprio formato da caixa é interessante do ponto de vista da experiência de leitura. Fechada, a publicação realmente tem a aparência de uma “caixa” tridimensional. Mas ao manipulá-la, o espectador-leitor precisa desvelar uma dobradura que se abre ao espaço, explorando o limiar entre o bi e o tridimensional. Ao abrir a caixa e espalhar os livros, o espectador literalmente instaura ao seu redor um novo espaço, no qual a poética de Tunga passa a ocupar o ambiente física e simbolicamente.

Seria impossível discorrer a respeito de cada um dos livros presentes na “Caixa Tunga” dentro dos limites de um único artigo. Sobre o assunto, existe a dissertação de mestrado de André Camargo T. M. Monteiro, intitulada “Livros de artista: a poética editorial dos livros de Tunga”, na qual o autor investiga toda a complexa poética editorial do artista até o ano de 2013, bem como analisa em profundidade cada um dos livros que compõem a “Caixa Tunga”.

Sendo assim, de todos os volumes da caixa, a fim de conectar a obra de Tunga com a “Valise” de Duchamp, a metáfora do xadrez, a importância dos jogos de palavras e o mútuo interesse pelo registro e publicação de suas obras, escolher-se-á “Olho por Olho”. A escolha se dá tendo em vista que ambos os artistas utilizam o “rigor da distração” e a “lógica do brincar” como processo criativo, além da construção de narrativas ficcionais³ como elementos fundamentais para a ampliação das possibilidades de leitura de seus trabalhos.

3 Para o aprofundamento a respeito do método adotado por Tunga em suas narrativas, recomendo a leitura do livro “Narrativas ficcionais de Tunga” (2013), escrito por Martha Martins a partir de sua tese de doutoramento sobre o tema.

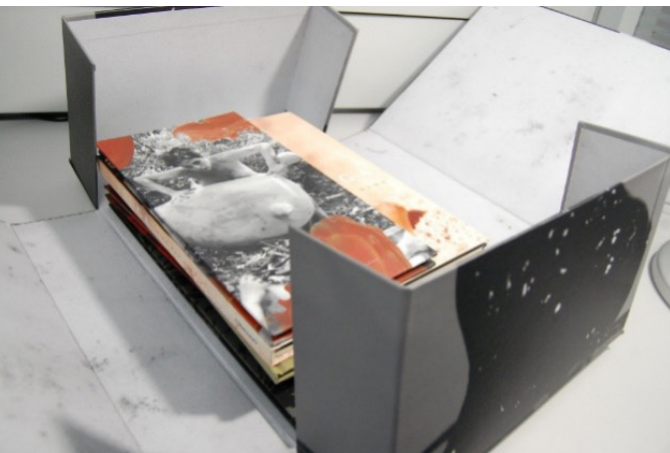
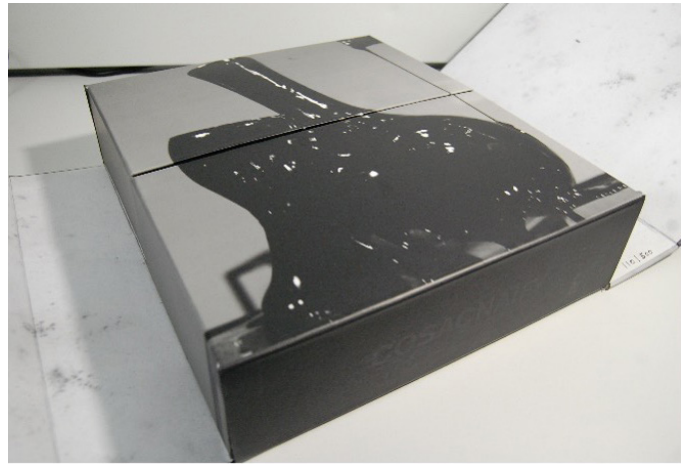


Figura 01. Tunga, *Caixa Tunga*, 2007. Fotografias da caixa nº 110/500 presente no acervo do MAM-SP. Fonte do autor.

E como a poética de Tunga permite que as leituras sejam múltiplas, assíncronas (ou não lineares), analisaremos o livro “Olho por Olho” a partir das últimas páginas.

“Olho por Olho” é composto por 65 páginas contendo narrativas ficcionais, poesias, fotografias, registros de instaurações, desenhos, registros de filmes (curta metragens), anotações, registros de esculturas e também foto-performances realizadas por Tunga (com manipulação digital). As últimas páginas do livro apresentam uma sequência de fotografias em que Tunga aparece manipulando as peças de um gigantesco jogo de xadrez feito de “dentes”. As dimensões de cada uma das peças levam em consideração a escala humana e as proporções das peças dos jogos de xadrez tradicionais (ao mesmo tempo em que respeitam o formato natural dos dentes humanos).

Diferentemente do que é esperado em um jogo de xadrez, todas as peças da obra (homônima ao livro) são brancas. Mas os tons de branco são diferentes: de um lado, as peças possuem um tom “pérola” e do outro, são mais esbranquiçadas: fato que permite ao jogador

diferenciar cada um dos dois grupos de peças, possibilitando a existência de uma partida real de xadrez. Já a diferença cromática entre os dois grupos parece fazer alusão à diferença das cores dos dentes “de leite” e dos dentes definitivos, numa astuta ligação entre este trabalho e a narrativa ficcional que inicia o livro-obra.

No início do livro, Tunga descreve seu reencontro com uma pequena caixa que guardava os dentes de leite de uma amiga. Segundo a história (ficcional), os dentes são transformados em uma “joia-bibelô” e devolvidos para a amiga que fica feliz e provoca ciúmes em outros conhecidos do artista. Tunga, então, cria novos bibelôs para dar de presente aos outros amigos e observa as múltiplas reações dos envolvidos, enquanto divaga a respeito das relações entre perder e encontrar os dentes, vida e morte, lembranças infantis (quase psicanalíticas), rituais antigos e apontamentos sobre o “mundo” da arte.

Todo o livro “Olho por olho” apresenta um conjunto de obras em que os dentes são a temática principal. Algumas dessas obras serão citadas na sequência. Já a respeito da obra “Olho por olho”, Catherine Lampert afirma:

A associação entre o jogo de xadrez e os dentes se dá precisamente pelo fato de que cada conjunto – tanto o das peças do jogo quanto o dos dentes da boca – soma exatas 32 unidades. A divisão em dois reinos divide a boca em dois lados de dezesseis dentes que são distribuídos pelo tabuleiro. Olho por Olho sugere que jogar é semelhante a ranger, cerrar e engolir. Atributos distintos acompanham até o mais racional dos jogos de mesa. Outra coincidência é a expressão espanhola, tal qual a portuguesa, ‘*comer las piezas*’ (literalmente, comer as peças), que se originou no país por onde esse jogo de origem árabe adentrou a Europa, definindo a rainha como peça mais forte (LAMPERT, 2019, p.307).

São intrínsecas à poética de Tunga o estabelecimento dessas relações (“delirantes”) entre dentes e peças do xadrez, ou entre os corpos humanos e os “desenhos invisíveis” feitos pelo “caminhar” dos indivíduos no gigantesco tabuleiro. Pois o corpo forma, neste trabalho, uma linha arquitetônica que brinca com a metáfora da morte no comer/eliminar as peças até o “xeque mate”. No qual é possível recomeçar infinitamente novos desenhos, “vidas” e “mortes”, a cada nova partida.

A combinação de letras e números também é um importante elemento do jogo de xadrez, no qual cada linha corresponde a um número e cada coluna corresponde a uma letra. Tanto os manuais com regras quanto os livros de estratégias a respeito do jogo trazem impressas verdadeiras “fórmulas” com esses elementos. Elementos que, por sua vez, também estão inscritos na poética de Tunga em forma de poesia (a exemplo do poema “True Rouge” que é apresentado na íntegra no livro homônimo que compõe a “Caixa Tunga”).

Outro dado desta obra (e do livro) alusivo aos jogos de palavras é o título. “Olho por olho” remete diretamente ao primeiro código de leis, conhecido como “Código de Hamurábi”. O princípio básico deste código era a “Lei do Talião” que determinava uma justiça pautada em uma “retaliação

diretamente proporcional” ao crime cometido pelo condenado. Em outras palavras, a resposta lógica dessa forma de justiça era “pagar” na mesma “moeda”. Isto é: a morte com outra morte, o roubo com outro roubo (mesmo que simbólico) ou “olho por olho: dente por dente”.

Com jogos de palavras desde o título, “Olho por olho” compila uma série de obras de arte feitas por Tunga em que a principal temática são os dentes. Como ressalta Lampert (idem, p. 307), “os dentes são recorrentes na obra de Tunga desde o dente de Ronaldo Brito em “Vê-nus”, de 1977, “Solstício de Inverno”, de 1990, “Afinidades Eletivas”, de 2001, até o filme “Medula”, feito com Eryk Rocha em 2005” (quase todos eles registrados no livro). Por conseguinte, ao suprimir “os dentes” do título do livro, Tunga materializa, tanto os inexistentes dentes do “Código de Hamurábi”⁴, quanto os não mais existentes dentes “de leite” que permanecem apenas na memória afetiva de todos os indivíduos adultos.

Voltando ao livro, na página 58, o gigantesco tabuleiro de xadrez é apresentado ao público através de registros fotográficos, mas Tunga e seu oponente aparecem somente a partir da página 60. Não obstante, o “opponente” de Tunga transforma-se no próprio artista nas páginas consecutivas. E como as roupas de ambos são parecidas, já não é mais possível distinguir quem é Tunga e quem é o seu oponente (ou se todas as pessoas da foto são o próprio artista) devido a manipulação das fotografias.

Na página seguinte (e também última página do livro), Tunga aparece recebendo um “xeque-mate”. Ele está em frente a versão menor (feita em madeira e metal) de seu tabuleiro, agora com as peças pretas. Uma das peças está deitada (sugerindo o final da partida) e a expressão facial e corporal de Tunga são enigmáticas, como se o oponente o tivesse surpreendido com uma brilhante “jogada” final (Figura 02).

4 No “Código de Hamurábi” não existe nenhum registro da palavra “dente”. A expressão “olho por olho: dente por dente” foi criada a partir da interpretação popular (simplificada) do código que é muito extenso e escrito (em escrita cuneiforme) com uma linguagem bem mais direta e menos metafórica.



Figura 02. Tunga, *Olho por olho*. In: *Caixa Tunga*, 2007. Recorte da página 64.

Fonte: https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho. Acesso em: 20 set 2020

Esta foto parece ter sido feita para dialogar especificamente com uma outra fotografia tirada na década de 1960, na qual Marcel Duchamp é a figura central (Figura 03). Nesta foto de Duchamp, o artista francês aparece em segundo plano, de forma centralizada, sentado em uma poltrona azul. Em primeiro plano encontra-se o tabuleiro de xadrez feito por Max Ernst no ano de 1944. Duchamp está sentado atrás do tabuleiro, como se estivesse prestes a começar um jogo, com as peças brancas. O artista encara a lente da objetiva enquanto segura um cachimbo em uma das mãos e descansa a outra no braço da poltrona. Suas pernas estão cruzadas e ele parece confiante e relaxado. A cena pode ter um tom misterioso na medida em que não sabemos quem é o oponente de Duchamp.



Figura 03. Marcel Duchamp, 1968. Fotografia.

Fonte: <https://www.franceinter.fr/culture/marcel-duchamp-l-anartiste>. Acesso em: 20 set 2020.

Ao justapor lado a lado os dois registros (o de Tunga e o de Duchamp) é possível encontrar na disposição das peças no tabuleiro, no enquadramento fotográfico e na expressão facial (e corporal) dos dois artistas, um perspicaz diálogo mudo: enquanto o jogo de Tunga está

encerrado, o jogo de Duchamp ainda não começou. Tunga joga com as peças pretas e Duchamp com as brancas (Duchamp por estar com as peças brancas, começará a partida). Ambos parecem se olhar, sentados em frente a seus respectivos tabuleiros, enquanto provavelmente pensam em estratégias de jogos de palavras, divagações quase dadaístas e táticas numéricas (e textuais) a respeito do xadrez, do corpo e da arte.

O exemplo mais famoso desses eventos promovidos por Duchamp foi a exposição performática *“The Imagery of Chess”* (organizada em parceria com Julien Levy e Max Ernst) no ano de 1944 na *“Levy’s New York Gallery”*. Essa exposição reuniu a contribuição de trinta e dois artistas que apresentaram tabuleiros artísticos (alguns, inclusive, com designs inviáveis para uma efetiva partida de xadrez). O evento-exposição-performance também teve como convidado ilustre George Koltanowski, um campeão de xadrez da época que jogou simultaneamente contra sete artistas diferentes usando alguns dos tabuleiros da exposição. A ocasião contou com a trilha sonora de John Cage e com a contribuição de outros importantes nomes, como André Breton, Isamu Noguchi e Alexander Calder (SEGADE, KAMIEN-KAZHDAN, DIEGO, 2016, p.23).

Através do “xeque-mate” do tabuleiro de xadrez de Tunga é possível pensar nas infinitas relações entre ele, Duchamp e toda a importância metafórica que o jogo adquiriu na passagem histórica de uma “arte moderna” para uma “arte contemporânea”. Como sintetizado em toda a concepção curatorial da exposição *“Endgame: Duchamp, Chess and the avant-gard”* que ocorreu entre outubro de 2016 e janeiro de 2017 na Fundação *Joan Miró* em Barcelona.

Se Duchamp estava interessado especialmente nas múltiplas formas como uma partida de xadrez termina, transformando-se num especialista da área, a interpretação de que Tunga recebeu um “xeque-mate” simbólico de Duchamp torna-se ainda mais palpável. Pois o recorte fotográfico pensado por Tunga não aparenta ser um “mero acaso poético”. Contudo, parecer um “acaso poético” também aproximaria ainda mais Tunga de um Marcel Duchamp maduro que disseminou em Nova York muitas de suas concepções sobre arte, das quais artistas de uma geração mais jovem, como John Cage, irão se inspirar.

4. “Xeque-mate”

Segundo Anne Cauquelin, Marcel Duchamp é uma figura-chave para a compreensão do fenômeno artístico atual na medida em que ele funcionaria como um “embreante⁵” entre a arte moderna e a contemporânea. Para a pesquisadora francesa, Duchamp tinha uma profunda compreensão da importância dos “jogos de linguagem” e da “construção da realidade” para a instauração de uma obra de arte que admitia um circuito cada vez mais circular (e organizado em rede) entre o objeto, o artista, o sistema mercadológico e o público. Pois Duchamp é transformador em suas “proposições axiomáticas que anunciam e fundam o regime da arte contemporânea” (CAUQUELIN, 2005, p.91-106).

5 Termo criado pela autora para designar um artista capaz de referenciar o presente e o passado. A palavra também ganha um significado próximo a “embreagem”. Ou seja: o artista funcionaria como uma embreagem veicular, garantindo (e, de certa forma, controlando) as “trocas de marcha” entre os dois momentos da História da Arte.

O “xeque-mate” de Duchamp em Tunga seria justamente o legado de uma visão de “arte total”, pautada na importância dialética entre contexto histórico, linguagem, artes visuais, performance, publicações de artista e a abertura para a novidade. Duchamp era colaborativo e compreendia como ninguém o mercado da arte, sabendo dinamizá-lo parcialmente de dentro para fora com seus *ready-mades* e posicionamentos precisos em apresentações públicas (sabendo também divulgar adequadamente sua obra). Nessa partida de xadrez “em xeque”, Tunga aprende a jogar com Duchamp da mesma forma que Duchamp ensinou John Cage: praticando novas estratégias⁶.

E de todas as formas como uma partida de xadrez poderia terminar, talvez a mais rara ocorre quando sobram no tabuleiro apenas poucas peças e os dois “reis”. Esse final era um dos mais investigados pelo artista francês⁷. Não obstante, o jogo de xadrez possui uma outra peça estrategicamente muito “mais forte”: a dama (ou rainha). No tabuleiro, a rainha pode se movimentar em todas as direções e é considerada a peça mais valiosa do jogo.

A centralidade da rainha (da mulher) e do corpo feminino são evidentes tanto na poética de Tunga quanto na poética de Duchamp. No encontro de ambos com os jogos de palavras, com o corpo feminino e principalmente com a questão do erotismo, essa importante referência feminina aflora: Maria Martins.

Maria Martins, de fato, é uma grande referência para Tunga. Principalmente no que tange a questão escultórica e suas ligações com o erotismo e com o surrealismo. A brasileira, que foi amiga, companheira artística e amante de Duchamp (entre 1943 a 1951), fez de parte de sua poética a investigação plástica entre o desejo de união e repulsão entre os corpos.

Segundo Catherine Lampert, a relação entre Tunga e Duchamp também passa pela chave “Maria Martins”, pois “a corrente que percorre o trabalho de Tunga está relacionada a seu desejo real, íntimo e perpetuamente renovado pela união sensual e carnal e pelo amor, em sua forma também intelectual e cúmplice”, já que “muitos dos seus trabalhos foram concebidos com uma namorada ou com alguém que ele admirava”. No mesmo texto, Lampert também resgata as possíveis relações entre a obra “Querido Amigo”, de Tunga, e a instalação “*Étant Donnés*”, de Duchamp, mencionando o curioso dado de que o corpo feminino presente nesta última foi criado a partir de moldes feitos por Duchamp do corpo de Maria Martins (LAMPERT, 2019, p. 58-61).

Sendo assim, podemos vislumbrar que Duchamp criou ao menos duas rainhas para seu tabuleiro. Uma seria “A Noiva” mecânico-erótica que era “dotada de um poder e de uma

6 Como nos lembra Calvin Tomkins (idem, p.454), John Cage tinha grande admiração por Marcel Duchamp e se aproximou do artista francês primeiramente como seu aluno de xadrez transformando-se, posteriormente, em amigo pessoal e parceiro de obras artísticas performáticas.

7 Segundo Raul Antelo (2010, p.202), o tema do livro “*L’opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*”, escrito por Duchamp, versava a respeito de “uma situação bastante insólita de final de jogo, quando sobram apenas duas figuras de rei e um ou dois peões por jogador”. Segundo o mesmo autor, “arte das combinações, o xadrez é, portanto, um lance do acaso, ameaçando a estabilidade material da acumulação”, elemento fundamental da poética do artista que também está diretamente ligado às Américas, provavelmente através de figuras como Maria Martins.

mobilidade iguais aos da rainha do jogo de xadrez”. A outra seria Maria Martins, transmutada em obra de arte em “*Étant Donnés*”, onde “a fêmea domina e controla a situação. Ela é a rainha do jogo, tão poderosa e dominadora quanto a rainha do xadrez”. Pois através de ambas, Duchamp nos convida a “participar de um jogo em que leis e possibilidades são interativas e *éros c’est la vie*” (TOMKINS, idem, p. 504).

Tunga, por sua vez, também parece ter criado algumas “rainhas” para seu xadrez plástico-performático. Através da chave do erotismo o artista trabalha com o constante desejo de união, equilíbrio e repulsão entre os objetos. Seguindo a experiência de Martins e Duchamp, Tunga também trabalhou com moldes de corpos femininos em “Querido Amigo” (1996), obra na qual uma mulher imprime algumas partes de seu corpo (como a cabeça e o perineo) em placas de argila e folhas de cobre, numa ação privada registrada fotograficamente (e publicada no livro “Barroco de Lírios”).

Sobre o assunto, em outro texto, Catherine Lampert ressalta a importância do corpo feminino e do erotismo como elementos indispensáveis para a compreensão do desenvolvimento poético de Tunga. A autora também nos lembra que o artista “inaugurou ou estendeu seu repertório de formas a partir de performances” (LAMPERT, 2017, p.52).

4. Conclusão

Por fim, conclui-se que as publicações (sejam elas no formato de anotações, escritos ficcionais, caixas, folhas soltas, poesias, fotografias ou livros completos) ocuparam parte significativa tanto da poética de Duchamp, quanto da poética de Tunga. Dessa forma, é incontornável a necessidade de análises aprofundadas sobre a relevância desses materiais na carreira dos dois artistas, pois não se trata do estudo de registros ou meras “divagações” a respeito de obras pontuais, mas da necessidade de compreensão de uma faceta importante dos discursos poéticos presentes nas trajetórias de Tunga e de Marcel Duchamp.

Finalizamos e sintetizamos este artigo rememorando a frase encontrada na lápide de Marcel Duchamp: “Aliás, são os outros que morrem⁸” e tendo em mente que na centralidade do xadrez de Tunga também encontram-se a vida e a morte. Nesta partida imaginária, geralmente jogam o “dia e a noite” (ou “morte” e a “vida”). As peças deste tabuleiro poético são trocadas constantemente, conforme cada novo jogo se inicia. O objetivo é incerto, as regras também variam de acordo com o oponente. O jogo pode recomeçar sem ter terminado. Quando ele encerra, sempre existe a possibilidade de recomeço. O tabuleiro pode ser circular, como no xadrez bizantino, ou no formato de um toro. Assim como nos tabuleiros modernos de xadrez, as peças podem possuir imãs em suas bases. Além disso, o tempo de cada “rodada” pode ou não ser cronometrado. Pois a liberdade do “rigor da distração” pauta esse jogo que pretende permanecer desafiador, autorreferente e aberto a infinitas possibilidades interativas e interpretativas.

8 Em conformidade com Calvin Tompkins (idem, p. 8) na introdução de seu supracitado livro a respeito da obra de Duchamp.

Referências

ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos Trópicos. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

DUARTE, Luisa. SALLES, Evandro. **Tunga**: o rigor da distração. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Marcel Duchamp**. São Paulo: A fundação, 1987. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name85b234/11>>. Acesso em: 13 set 2020.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

_____. Entre a língua e o palato. In: RJEILLE, Isabela. TOLEDO, Tomás. LAMPERT, Catherine... [Et. Al]. **Tunga**: o corpo em obras. São Paulo: MASP, 2017. P.49-61.

SEGADE, Manuel. KAMIEN-KAZHDAN, Adina. DIEGO, Estrella. Endgame: Duchamp, chess and the avant-garde. Barcelona: Fundació Joan Miró and the BBVA Foundation, 2016. Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/media/upload/pdf/ddp-fin-de-partida_eng_DOSIER_EN_1477577492.pdf> . Acesso em 17 ago 2020.

MARTINS, Martha. **Narrativas Ficcionalis de Tunga**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MONTEIRO, André Camargo T. Maya. **Livro de Artista**: A poética Editorial dos Livros de Tunga. Brasília: UNB, 2013. 125 p. dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

MORESCHI, Bruno. **Dentes descabelados**: Enigmas e entrechoques nas obras de Tunga. Folha de S. Paulo – Piauí. Ed. 49. Out 2010. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/dentes-descabelados>>. Acesso em: 20 abril 2015.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

TUNGA. SCOVINO, Felipe. [org]. Tunga. In: **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P.189-206.

_____. **Barroco de Lírios**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. **Caixa Tunga**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Sobre a autora

Vanessa Seves Deister de Sousa é doutoranda em Artes Visuais (PPGAV-UNICAMP- 2018). Mestre em Artes Visuais (UNICAMP - 2017), Especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNOPAR - 2012), Graduada/licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Visuais (UEL - 2010) e formada em danças clássicas (FUNCART - 2004). Como docente, trabalhou no curso de graduação em Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR) e no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Campo Real (UNICAMPO-PR). Atua como professora da disciplina de Arte na educação básica e em cursos pré-vestibulares. Possui interesse nas linhas de pesquisa referentes ao estudo da História, Teoria e Crítica de Arte, focando a investigação das tendências do campo expandido da arte contemporânea. Como artista, desenvolve ações relacionadas ao corpo em performance no encontro entre as artes cênicas e as artes visuais. Seu maior interesse poético encontra-se no estudo teórico-prático das diversas linguagens da arte contemporânea.

Recebido em: 27-09-2020 / Aprovado em: 14-10-2020

Como Citar

SOUSA V. S. D. (2020). Olho por olho: o xadrez de caixas, poesias e ideias de Tunga com Marcel Duchamp. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.91-105, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57525>



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



Breve análise do sistema de arte impressa brasileiro

Brief analysis of the Brazilian printed art system

MELODI FERRARI

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, Brasil

RESUMO

O fenômeno recente do surgimento de feiras de arte impressa, pós década de 2010, no Brasil e em outros países ocidentais, cria um sistema da arte que funciona de forma distinta do grande circuito internacional de galerias comerciais consolidadas no mercado de arte. Assim sendo, esse artigo busca identificar os agentes desse setor através do mapeamento da circulação de arte impressa no país, da apresentação de conceitos básicos sobre mercados e legitimação da arte através de uma perspectiva da sociologia da arte focada nesse subsistema de arte impressa, conceito criado pela autora.

PALAVRAS-CHAVE

Arte impressa, arte contemporânea, feira de arte impressa, feira de publicação de artista, circulação de arte.

ABSTRACT

The recent phenomenon of print art fairs, post 2010, in Brazil and in other occidental countries, creates an art system that works in a distinct manner to the big international art circuit of consolidated commercial galleries in the art market. Therefore, this article aims to identify the agents of this sector through mapping of the circulation of printed art in Brazil, as well as introduce the basic concepts about art markets and the legitimization of art through a sociological perspective of art, focused in this subsystem of print art, a concept developed by the author.

KEYWORDS

Print art, contemporary art, print art fair, art market.

As feiras de arte impressa, nos últimos 10 anos, vêm tendo um destaque no cenário da arte contemporânea. A fim de demonstrar esse fenômeno, realizei uma pesquisa que demonstra em números o crescimento de eventos dedicados ao tema e consequentemente a ampliação da produção de arte impressa e dos seus públicos. Com isso, apresento neste artigo uma análise de onde se localiza esse segmento dentro das artes visuais, as características da arte impressa e suas formas de circulação. Com o aumento dos estudos sobre mercado da arte no âmbito acadêmico dedicados às grandes feiras, aos fenômenos que relacionam arte e mídia de massa e aos “artistas *best sellers*”, surge também a necessidade de se pensar os outros mercados (MOULIN, 2007) que compõem o sistema da arte contemporânea, seus desdobramentos e conexões. Além disso, busco uma aproximação do campo das artes visuais com a economia da cultura, pois entendo que não há como pensar um sistema da arte autônomo e sem um contexto específico.

Os primeiros estudos da sociologia aplicada ao contexto da cultura foram realizados por Pierre Bourdieu. O autor é ponto de partida para compreender as disputas e relações de poder que se estabelecem no meio. Para isso, ele sugere o conceito de autonomia do campo artístico para explicar o processo de valoração da obra de arte, que não estaria na produção da obra em si, mas sim na crença do valor da obra, validada por agentes especializados e detentores de capital simbólico.

Apesar de alguns pontos serem visíveis até hoje, o sistema da arte muda conforme novas variantes surgem. Canclini (2010), afirma que o modelo proposto por Bourdieu só funcionava em um contexto em que se podia analisar os movimentos da arte como parte de um projeto de Estado Nacional. Sendo assim, a autonomia do campo da arte em um mundo globalizado não existe, primeiro, porque há barreiras sociais e políticas externas que interferem na cultura, e segundo, porque o modelo econômico neoliberal coloca em cheque a legitimação das instituições. Sem o Estado para regulamentar não há como garantir o interesse público das ações propostas.

A socióloga Raymonde Moulin (2007), ao analisar o contexto francês, apresenta definições importantes para a compreensão do sistema da arte atual. A autora entende que existam dois mercados de arte: *mercado de arte classificada*, que abrange as obras historicamente datadas, como arte antiga ou moderna; e o *mercado de arte contemporânea*, que interessa para essa pesquisa. Esse mercado possui um papel complexo dentro da lógica do sistema da arte, pois sua instância, representada em sua maioria pelas galerias de arte, controla a produção, a circulação e a crítica de arte.

A pesquisadora Ana Letícia Fialho apresenta algumas análises sobre o contexto brasileiro. Para ela, a partir dos anos 2000, o sistema da arte contemporânea no país viveu um período positivo em que se observou o surgimento de novas instituições museológicas, o aumento do número de galerias e exposições, assim como o crescimento do volume de negócios gerados pelo mercado da arte. Essa expansão repercutiu não apenas internamente, como deu visibilidade aos nossos artistas no exterior. Esse cenário se manteve até 2014, quando a instabilidade política e a estagnação da economia afetaram fortemente o campo da cultura (FIALHO, 2017). Ao meu ver, alguns fatores podem explicar esse fenômeno: a mudança da concepção de cultura proposta pelo ministério

da cultura e as políticas públicas desenvolvidas pelo governo do Partido dos Trabalhadores e o contexto econômico favorável que o país vivenciava.

As instâncias de legitimação do sistema da arte contemporânea, segundo Moulin (2007), são: *produção artística, reflexão crítica* (história da arte, crítica e curadoria), *institucional* (museus e bienais) e *mercado* (feiras, galerias, casas de leilão e plataformas digitais). Sendo que as últimas duas fazem parte do âmbito da circulação da arte. Os agentes dentro desse sistema são interdependentes e podem adquirir diferentes posições nas variadas instâncias.

Todas as instâncias são inter-relacionadas e são importantes no processo de legitimação da arte. Contudo, a dinâmica de funcionamento de cada uma depende do contexto analisado e também de fatores macro determinantes, exógenos ao sistema da arte, como por exemplo as instabilidades da economia. Pensando mais especificamente no sistema brasileiro, o seu equilíbrio depende da definição de políticas públicas que fomentam o setor e incentivam a participação de um mercado de iniciativa privada, porém, o que observamos é uma diminuição das instâncias institucionais e críticas. Fialho explica que o mercado conquistou, na última década, papel estruturante no sistema da arte contemporânea brasileira, pois o investimento estatal diminuiu a partir de 2014, fazendo com que galerias e colecionadores se tornem os incentivadores financeiros dos artistas evidenciando um claro desequilíbrio entre as instâncias de legitimação. A falta de investimentos nesses últimos quatro anos talvez nem sejam o ponto mais preocupante, ainda mais grave é o desmonte de programas e políticas consolidadas e da censura à cultura que observamos no último ano.

A pesquisa setorial *Latitude*, sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil¹, publicada em 2015 e organizada por Fialho, demonstra o crescimento do mercado de galerias de arte entre 2010 e 2013 acima de 20% ao ano, além do aumento significativo em vendas de obras de arte. É nesse período que as feiras de arte impressa surgem no país, porém, o maior número de novas feiras cresce exponencialmente a partir de 2015 (TABELA 1). Então, se analisarmos paralelamente o cenário da arte contemporânea com o das artes impressas, podemos dizer que eles são inversos.

O mercado de arte contemporânea é voltado para a obtenção de lucros e capital simbólico, já o mercado de arte impressa não obedece a mesma lógica; ele é autônomo e pode ser compreendido como uma reação à crise financeira, onde artistas e agentes do sistema criam seus próprios meios de circulação. Não podemos excluir a venda das obras como uma premissa, contudo mais do que a obtenção de lucro, os artistas participam pelas trocas entre os seus pares e os públicos que frequentam as feiras de arte impressa.

1 Segundo Fialho, “o universo contemplado pela pesquisa era composto por cerca de 50 galerias de arte contemporânea que fazem parte da ABACT (Associação Brasileira de Arte Contemporânea). Trata-se, portanto, de uma fração do mercado, onde o mercado secundário não está representado, nem o primário em sua totalidade.” (2017, p.383). O mercado primário é composto por galerias de arte que fazem a representação de artistas, contribuindo para a consolidação de suas carreiras e legitimação. Sendo assim, a venda de obras é somente parte do processo. O mercado secundário é composto por casas de leilões, que revendem obras já em circulação no mercado.

Ano	Feiras de Arte Impressa
2009	1
2010	0
2011	0
2012	2
2013	2
2014	6
2015	10
2016	15
2017	19
2018	24
2019	24

TABELA 1 - Número de feiras de arte impressa criadas por ano no Brasil

FONTE: pesquisa da autora

Contudo, devemos analisar com cautela o mercado de arte impressa, pois seu crescimento é irregular, dada a precariedade de investimentos e recursos, características próprias de sua natureza autônoma. Com a acentuada crise econômica, o número de feiras de arte impressa caiu no último ano (TABELA 2) e alguns dos principais nomes como a Feira Plana (SP) e a Parada Gráfica (RS) não realizaram edições em 2019.

Ano	Número de feiras
jun-dez 2016	18
2017	40
2018	53
2019	50

TABELA 2 - Número de edições de feiras de arte impressa por ano no Brasil

FONTE: pesquisa da autora

A pesquisa está em andamento, mas um dos próximos passos é entender quais são os meios de financiamento das principais feiras de arte impressa para tentar estabelecer a relação entre a participação de políticas e fomentos públicos em suas edições. Uma das minhas hipóteses é que as feiras de arte impressa que possuem financiamento público, seja através de editais ou lei de incentivo, diminuiriam suas edições a partir de 2018, dada a crise econômica brasileira e os sucessivos cortes ao setor cultural. Enquanto as feiras de arte impressa produzidas com iniciativa privada, ou seja, organizadas e financiadas pelos próprios produtores e expositores, aumentaram no período. Sendo assim, primeiro iremos observar as particularidades da arte impressa para poder entrar mais a fundo na análise de dados apresentada pela autora.

A arte impressa

A arte impressa não possui uma definição simples, pode abranger diversas técnicas artísticas como a publicação de artista, o livro de artista, a fotografia, o *fotolivro*, a gravura, a impressão, a colagem, etc. Ou seja, seu suporte é normalmente o papel e uma característica fundamental é sua possibilidade de ser múltipla, seriada, isso faz com que seu valor de venda normalmente seja mais acessível e sua produção de baixo custo, facilitando a circulação.

Utilizarei o modelo proposto por Moulin (2007) para analisar o sistema de arte impressa, nele as instâncias terão importâncias diferentes: a *produção* e a *circulação* são interdependentes e possuem mais visibilidade que a *institucional* e a *reflexão crítica*. Assim, apesar de estar vinculado ao sistema de arte contemporânea, o *subsistema da arte impressa* – denominação que utilizo a partir de agora – não pode ser considerado um sistema independente, pois possui algumas características semelhantes a arte contemporânea e muitos agentes transitam entre suas instâncias.

A *produção* da arte impressa pressupõe uma prática coletiva. Para além da cooperação e das redes de artistas que se estabelecem na área, a produção técnica da arte impressa historicamente foi ensinada em ateliês gráficos que possuem professores especializados e maquinário específico. Até hoje, ateliês compartilhados existem para essa função, desde a impressão, quanto a finalização como a encadernação. Além disso, a disseminação e a profissionalização do setor foram construídas a partir das redes que se estabelecem entre os agentes do campo, através de encontros e cursos muitas vezes organizados pelas próprias feiras.

Também importante falar sobre a existência de editoras independentes que publicam somente trabalhos artísticos inéditos e com baixa tiragem, elas constituem um perfil específico de expositor que não encontra espaço nas tradicionais Feiras do Livro e que acabam compondo uma parcela importante da produção das feiras de arte impressa.

Importante explicar que apesar dessa noção de coletivo, esses artistas adquirem vários papéis dentro da cadeia de produção da arte impressa. Utilizarei o conceito artista-etc de Basbaum (2013) para caracterizar essa especificidade de produção em que o artista também é seu próprio editor, encadernador, impressor e ainda curador e produtor das próprias feiras. Esse fato se dá em parte pela complexidade do sistema da arte contemporânea, mas também pela sua precarização no país. Porém, na arte impressa, o artista-etc toma para si a instância de *reflexão crítica* quando atua como produtor das feiras, papel que lhe é negado dentro do sistema da arte tradicional onde as galerias ainda comandam o mercado.

A *reflexão crítica* é uma instância que precisa ser mais explorada dentro da arte impressa. Não existem críticos ou historiadores da arte que se dediquem exclusivamente ao tema, tornando a bibliografia dentro do campo da arte escassa². Há pesquisas que abordam a arte gráfica e coletivos

2 Além de Grigolin (2015), recentemente conheci a pesquisa de doutorado em Antropologia e Sociologia Urbana de Nathanael Araújo da Silva pela Universidade Estadual de Campinas, em andamento, a dissertação de Flavia Denise Magalhães, *Feira de Publicações Independentes: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca e – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*, pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais e a tese do sociólogo José de Souza Muniz Júnior, *Girafas e Bonsais: editores “independentes” na Argentina e Brasil (1991-2015)* apresentada no Programa de Pós-Graduação

de artistas que se consolidaram através dela. Sendo assim, a instância da *reflexão crítica* está vinculada à *circulação* que acontece nas feiras e encontros dedicados ao tema, vários materiais são escritos e publicados nos próprios sites e blogs das feiras e editoras.

A instância *institucional* é composta em sua maioria por galerias, centros culturais e espaços autônomos de arte que sediam esses encontros. Apesar disso, a pesquisadora Fernanda Grigolin (2015) identifica duas instituições que possuem acervo dedicado às artes impressas: a biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte e a Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo. Alguns museus incorporam em suas coleções o desenho e a gravura, técnicas consolidadas no meio artístico. Contudo, a arte impressa devido a sua reproduzibilidade, ainda é vista como tendo menos valor em relação às técnicas tradicionais como pintura e escultura, inclusive menor valor de venda.

Assim como Fialho afirma que o mercado adquire um papel estruturante no sistema da arte contemporânea, o mesmo pode ser dito do subsistema da arte impressa. Existem colecionadores especializados no tema que frequentam as feiras de arte impressa para adquirir obras. Na pesquisa, identifiquei também galerias em São Paulo e nas principais capitais do país dedicadas ao tema, assim como algumas específicas de fotografia. Esses lugares acabam criando suas próprias feiras de arte impressa, como veremos a seguir.

As feiras de arte impressa

Segundo o modelo de análise de sistema da arte proposto por Moulin (2019), a feira de arte é uma das plataformas da instância do mercado e possui papel importante na circulação da arte contemporânea. Bruna Fetter (2013) defende a feira de arte como uma plataforma comercial e institucional, um evento temporário que possui como principal objetivo a comercialização de arte, mas que também envolve trocas simbólicas, permitindo assim a legitimação do artista. A pesquisa de Fetter se debruça sobre feiras como a SP-Arte e ArtRio, que comercializam artistas reconhecidos no mercado de arte e que são representados por galerias tradicionais. Além disso, compreendo a feira de arte como uma plataforma expositiva, cuja participação do artista se torna importante no seu processo de legitimação dentro do sistema da arte.

As feiras de arte impressa possuem semelhanças com as feiras de arte, isso significa que essas também podem ser classificadas como um evento temporário com objetivo de venda de obras de arte. Contudo, por estarem dentro de um subsistema da arte contemporânea, possuem algumas particularidades.

Quanto a organização: as feiras de arte impressa se estabelecem de forma orgânica, através da reunião da comunidade artística de uma determinada região, por iniciativa dos próprios artistas ou de produtores locais. Ou seja, a feira de arte impressa é autônoma, pode ser com financiamento público ou privado e não está vinculada aos interesses de uma instituição ou de seus dirigentes. Normalmente o investimento para a organização da feira vem de uma pequena taxa

em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Contudo, esses três trabalhos citados analisam as feiras de arte sob uma ótica do campo da sociologia ou da literatura.

de inscrição paga pelos artistas – em torno de 50 a 100 reais. Para participar os artistas enviam portfólio e são selecionados por um comitê organizador. Muitas vezes, a primeira exposição de um artista em início de carreira acontece através da participação das feiras de arte impressa. Ele começa expondo nas feiras menores até ser selecionado para uma das feiras maiores, tornando o processo de legitimação muito similar ao da arte contemporânea.

Em 2016, o Projeto Publicadores³, idealizado pela Tenda de Livros, Edições Aurora e Zerocentos Publicações, realizou uma série de encontros com artistas e produtores de arte impressa. Os resultados podem ser conferidos na publicação *Entre, à Maneira de, Junto a Publicadores*. Nesse documento estão registrados os resultados da pesquisa sobre o cenário da publicação independente na América Latina, foram coletadas 310 respostas (82,6% de publicadores brasileiros) e a partir desses dados podemos perceber que o perfil do artista no mercado de arte impressa é muito semelhante ao da arte contemporânea: branco (68%) e heterossexual (70%); contudo, chama atenção que há um equilíbrio do número de mulheres (51%).

A concentração de publicadores está nas cidades onde mais existem feiras de arte impressa (com exceção de Pernambuco): São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina, Paraná e Brasília. Quando questionados sobre a participação em feiras de arte impressa, a maioria respondeu que elas são o principal meio de circulação de seus trabalhos e a maioria tenta participar de diferentes feiras e edições por ano.

Outra configuração distinta das grandes feiras é o espaço para expor: enquanto em feiras regulares os estandes são vendidos por metro quadrado (seguindo a lógica espacial de feiras de outras áreas como imóveis, carros, etc.) nas feiras de arte impressa há somente uma mesa por artista e, às vezes, a parede atrás dessa estrutura. O valor do produto nesse caso também se diferencia, por vezes não há venda do original e sim de cópias seriadas, sem molduras, que viabilizam o produto para o consumidor final. Os preços e as obras ficam todos expostos, aproximando o diálogo e a venda, em um modelo completamente reverso ao de uma galeria de arte convencional. Uma das premissas das feiras de arte impressa foi justamente tornar a arte acessível, tanto na relação entre artistas e públicos, quanto no valor de venda da obra. A transparência de valores ainda é um tabu dentro do mercado de arte contemporânea, talvez esse seja um quesito fundamental para a ampliação de públicos.

Segundo Canclini (2010), na era da arte pós-autônoma, meados da década de 1990 até então, a visita ao museu ou galeria seria motivada por um fator midiático, onde o público iria pela distinção simbólica. Além disso, o autor comenta sobre as lojas de museus, onde a imagem da obra de arte se transforma em fetiche através da venda do *souvenir*. Entendo que o público que frequenta a feira não esteja tão interessado na distinção, mas sim, no contato direto com o artista e na possibilidade de possuir uma obra de arte. A negociação dos valores se faz frente a frente e a obra é adquirida no ato a um preço muito mais acessível ao do mercado da arte contemporânea. Além disso, normalmente não há cobrança de ingresso para acesso, como acontece nas feiras de

3 Mais informações na website: <https://projctopublicadores.wordpress.com/>

arte onde o ingresso pode chegar a 40 reais por pessoa⁴. Assim, poderíamos dizer que as feiras de arte impressa proporcionam a descentralização da arte e a ampliação dos públicos que implica em um aumento do próprio mercado, fazendo o número de feiras crescer exponencialmente, como observamos na Tabela 1.

Para compreender esse mercado através de dados, realizei um mapeamento e identifiquei 116 feiras de arte impressa⁵ diferentes no país, fiz um recorte sobre feiras que realizaram edições de junho de 2016 a junho de 2020⁶ (TABELA 3). Situadas principalmente nas regiões sul e sudeste. A capital que concentra a maior incidência de feiras é São Paulo, igual ao mercado de arte contemporânea. Entre os principais nomes estão, em São Paulo, a Feira Tijuana (2009), Feira Plana (2013), Miolo(s) (2014), em Porto Alegre, Parada Gráfica (2013), em Brasília, Motim (2014) e Dente (2015), em Santa Catarina, Parque Gráfico (2015).

Região	Estado	Nº de feiras	%	% por região
Sudeste	São Paulo	45	39%	65%
	Rio de Janeiro	16	14%	
	Minas Gerais	14	12%	
Sul	Rio Grande do Sul	15	13%	26%
	Paraná	8	7%	
	Santa Catarina	4	4%	
Nordeste	Ceará	1	1%	6%
	Bahia	3	3%	
	Rio Grande do Norte	1	1%	
	Paraíba	1	1%	
Centro-Oeste	Distrito Federal	3	3%	4%
	Goiás	1	1%	
Norte	Pará	2	2%	2%

TABELA 3 - Número de feiras de arte impressa por região

FONTE: pesquisa da autora

Em entrevista para a pesquisadora Fernanda Grigolin (2015), a coordenadora da feira Tijuana, Ana Luisa Fonseca, explica que a Tijuana nasce idealizada pela Galeria Vermelho em parceria com o Centre National de L'Édition et de L'Art Imprimé (CNEAI, França), na qual algumas editoras de livro de artista foram escolhidas para participar. A primeira edição ocorreu na própria galeria, em 2009.

4 Valor referência da última edição da SP-Arte em 2019.

5 Foram excluídas da pesquisa feiras literárias e de poesia por entender que fazem parte de outro mercado.

6 Os dados foram coletados através da planilha coletiva disponibilizada no grupo do Facebook "Calendário de Feiras de Publicações Independentes e Arte Impressas", criado em 2017, por Ana Paula Francotti, a fim de dar visibilidade aos eventos de arte impressa.

Na época, existiam pouquíssimas editoras de livro de artista, conta Ana Luisa Fonseca, coordenadora da feira. Dessa edição participaram editoras como a pioneira Par(ent)esis (Florianópolis) e a Cosac Naify (São Paulo), com uma linha especial de livros de artista. Além delas participaram do Salon Light / Flores e Livros as editoras La Silueta, Tangrama (Colômbia), L'Endroit, Incertain Sens e Onestar Press (França). (GRIGOLIN, 2015, p.59)

Ana Luisa Fonseca explica que conforme as edições foram ocorrendo, o número de expositores foi aumentando (GRIGOLIN, 2015), isso evidencia o mercado latente de arte impressa e explica o número crescente de feiras que surgiram pós criação da Tijuana, em 2009. Além disso, as principais feiras hoje ocorrem de forma descentralizada, em diferentes locais e regiões, como é o caso da Tijuana que realiza edições no Rio de Janeiro, em Lima e em Buenos Aires.

Atualmente, a Tijuana não se caracteriza somente como uma feira, de acordo com sua website⁷ “a Tijuana é uma manifestação cultural, um encontro de apresentação, distribuição e comercialização de publicações, livros de artista, gravuras, pôsteres”. Ou seja, para além da venda e da divulgação do trabalho artístico, as feiras funcionam como redes que estabelecem conexões entre os agentes do sistema. Ela é um ponto de encontro, uma plataforma, onde os públicos interagem consolidando o próprio sistema como instância também de reflexão crítica.

Canclini além de pensar em uma pós-autonomia do campo, defende o conceito de *socialização da arte* através da ampliação de oportunidades do público se iniciar no fazer artístico. Para que isso ocorra, há a necessidade de que haja uma mudança nas instituições formadoras de artistas, a inserção de uma crítica em todas instâncias de produção e circulação da arte e, por fim, a construção de canais alternativos de produção e circulação. A feira de arte impressa se insere nesse conceito, pois cria novos modelos de difusão da arte, de forma horizontal e democrática, possibilitando a expansão de públicos através do contato com os artistas.

Algumas considerações

As redes sociais e a internet são fundamentais para a consolidação desse subsistema de arte impressa, pois é a partir dela que os eventos podem ser difundidos, sem que haja a necessidade da grande mídia para a divulgação. Aliás, o próprio mapeamento das feiras de arte impressa não seria possível sem a existência do Facebook, onde coletei e verifiquei as informações dessa pesquisa. Com essa ferramenta e através do seu algoritmo foi possível obter dados de quando as feiras foram criadas, quando realizaram seus eventos, em que cidades e regiões se localizam. A criação dessa comunidade digital teve papel fundamental na ampliação de públicos criadores e consumidores, pois além das feiras, cursos e encontros foram organizados permitindo aos agentes a conexão com seus pares.

Ainda não se consegue medir o impacto que o isolamento social em função da pandemia do Covid-19 terá no sistema de arte impressa, mas analisando os dados, pode-se dizer que sem

7 Disponível em <https://cargocollective.com/tijuana/>

as edições presenciais muitas feiras deixarão de existir. Algumas estão pensando na viabilidade de realização de suas edições em plataformas online, assim como muitos artistas criaram lojas virtuais ou estão vendendo pelas redes sociais. Contudo, acredito que o contato presencial e algumas limitações referentes a custos de frete e taxas das plataformas podem ser empecilhos quanto a venda online. Além disso, o produto artístico quando visualizado através de telas perde sua essência principal, o manuseio. Essas questões ainda estão sem respostas, mas com certeza teremos uma reconfiguração do sistema da arte mediada pela impossibilidade do contado diante da quarentena e o avanço das tecnologias digitais.

Referências

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.** São Paulo: Azougue Editorial, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** São Paulo: Cia. das Letras, [1995] 2010.

CANCLINI, N. G. **La sociedad sin relato.** Madrid: Katz Editores, 2011.

<https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcb0>

FETTER, B. W. **Narrativas Conflitantes e Convergentes:** as feiras e os ecossistemas contemporâneos da arte. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Porto Alegre: 2016.

FIALHO, A. L. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **OuvirOUver**, v.13, nº2, 2017. Acesso disponível em <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-3>

FIALHO, A. L. **Mercado de Arte Global, Sistema Desigual.** Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC, São Paulo, nº9, dezembro, 2019.

GRIGOLIN, Fernanda. **A fotografia no livro de artista em três ações:** produzir, editar e circular. Dissertação - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MOULIN, R. **O mercado da arte:** mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

Sobre a autora

Mélodi Ferrari tem mestrado em História da Arte pela USP; graduação em História da Arte (2018/2) e Comunicação Social (2012/1), e especialização em Economia da Cultura (2015/1), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem pesquisa publicada sobre Políticas Culturais em Museus. Trabalhou no núcleo de curadoria do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) durante dois anos, com experiência em acervo, montagem e desmontagem de exposições. Foi curadora de exposições no MARGS, Instituto de Artes Visuais do RS, Instituto de Artes da UFRGS e Pinacotecas da Prefeitura de Porto Alegre. Pesquisa os acervos de arte de Porto Alegre através do projeto Mulheres Nos Acervos. Coordenou o projeto educativo da exposição Estratégias do Feminino no Farol Santander Porto Alegre. Participou de júris de seleção como Ocupação Linha 2019 e Concurso de Arte Impressa Instituto Goethe 2020. Faz parte do comitê curatorial Fundação Ecarta 2020. É sócia e produtora da Papelera – Feira de Artes Gráficas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1025084619293288>

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-9575-7051>

Recebido em: 15-09-2020 / Aprovado em: 10-11-2020

Como Citar

FERRARI, MÉLODI (2020) Breve análise do sistema de arte impressa brasileiro. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.107-117, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57318>



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



Zine Circula Graffiti: A produção de *fanzine de graffiti* na Grande Vitória ES

Zine Circula Graffiti: The graffiti fanzine production in Grande Vitória ES

ISABELA MACHADO BRENDA

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória ES

RESUMO

Este artigo gira em torno dos *fanzines* como modo de circulação, memória e processo de produção do graffiti capixaba. Os componentes da Luz Do Mundo crew tinham a preocupação de guardar algumas das produções do graffiti que aconteciam no estado tanto como reuni-las. Foi uma maneira de assegurar que o caráter efêmero do graffiti possui na paisagem da cidade, não apagasse sua relevância aos modos da Arte de Rua. Surgiam assim os primeiros *Zines de graffiti* do Espírito Santo, Bombardeio e Emético *Zine* que lançam 6 edições entre 2002 a 2011. Dessa forma, popularizaram tudo que envolvia o graffiti: a linguagem, os processos, a estética, os autores, as influências.

PALAVRAS CHAVE

Fanzine, Graffiti Capixaba, Memória e Circulação, Cultura Visual e Material.

ABSTRACT

This article revolves around fanzines as a way of circulation, memory and the production process of graffiti from Espírito Santo. The components of the Luz Do Mundo crew were concerned with keeping some of the graffiti productions that took place in the state as much as bringing them together. It was a way of ensuring that the ephemeral character of graffiti has on the city landscape, not to erase its relevance to the ways of Street Art. This arose the first graffiti Zines of Espírito Santo, Bombardeio and Emético Zine that launched 6 editions between 2002 and 2011. Thus, they popularized everything that involved graffiti: language, processes, aesthetics, authors, influences.

KEY WORDS

Fanzine, Capixaba Graffiti, Memory and Circulation, Visual and Material Culture.

Considerações Iniciais

Este artigo tem como objetivo o resgate da produção dos fanzines feitos inicialmente por Fredone Fone e posteriormente por sua *crew* Luz do Mundo (LDM). Esta pesquisa está apoiada no trabalho¹ de Breda (2017) sobre o *graffiti*² capixaba, em que realizei uma coleta de materiais relacionados ao mundo do *graffiti*. Para a produção deste artigo foi necessário conhecer a história do movimento e da cultura *graffiti* local, principalmente na cidade de Serra-ES, no bairro de Feu Rosa, onde se encontram os *fanzines*, intitulados Os Primeiros *Zines*³ de *Grffiti* do Espírito Santo – ES, pelo próprio autor. Este contato com os *Zines* despertou o interesse de resgatá-las, já que seus próprios autores não possuíam mais os exemplares. Para encontrar todos os *Zines* foi necessário aproximadamente um ano de busca, que ocorreu em paralelo com um processo de análise de vocabulário, repertório, conteúdo e das personagens contempladas no impresso. A partir desta análise, foi possível estabelecer uma aproximação entre o objeto de pesquisa e o campo da crítica genética, o que contribuiu para o estudo sobre os *fanzines* de *graffiti*: Bombardeio e o Emético *Zine*.

Zine é um termo genérico para *fanzine*, que pelo campo da etimologia significa a junção entre as palavras “*fanatic*” e “*magazine*”, numa tradução livre, revistas produzidas por fãs. Os *fanzines* tem como prática trazer o aspecto *underground* em que os caracterizam por serem impressos amadores, reproduzidos por xerox, diferenciando-se das paginações brancas e estruturadas dos livros. Com essa postura, os autores dos *fanzines* são responsáveis por todas as etapas de sua produção, como a diagramação, composição, ilustração, montagem, divulgação, distribuição e venda. Na produção de *fanzines* é importante que toda publicação seja executada de modo amador, sem a intenção de lucro, apenas pela paixão de circular e do fazer *fanzine* (MAGALHÃES, 2003).

A circulação dos *fanzines* está representada na ideia de dispersão e reprodução máxima, que se dá pelo compartilhamento do conhecimento que é oferecido, sem a preocupação formal. Os *Zines* apresentados caminham entre duas concepções de publicações amadoras: *fanzine* e revista alternativa, ambas fazem parte da imprensa alternativa⁴. O *fanzine* pretende em sua circulação trazer informações, matérias, entrevistas, artigos e textos de forma geral, já a revista alternativa designa-se como uma produção artística, cultural inédita a ser veiculada.

Apesar da classificação de *fanzine* por parte dos autores (o que geralmente é colocado na capa) eles também possuem traços da revista alternativa, por apresentarem a produção artística cultural do *graffiti* capixaba, contudo, possuem a essência ideológica do *fanzine* pelo seu modo de fazer (MAGALHÃES, 2003). Por isso, podemos compreender que as duas concepções apresentadas abrangem a temática dos *Zines*.

1 Pesquisa realizada em Iniciação Científica/CNPq, 2016-2017.

2 A grafia *graffiti* é utilizada quando se inclui o movimento cultural que inclui as práticas da pichação, pixação e murais legalizados com estética do movimento.

3 *Zines* estão escritas com a letra maiúscula quando se refere às produções Bombardeio e o Emético *Zine*.

4 A imprensa alternativa surge na metade do século XX e se mescla com a comunicação popular em que foge do padrão conservador da época da ditadura.

A comunicação gráfica, lugar em que também transita a discussão sobre *fanzines*, é um campo de conhecimento que envolve sociedades e culturas, possibilitando formas de compreender o comportamento e a identidade que se formam, ligados aos conceitos da cultura visual e material. Assim, ao considerar o movimento do *graffiti*, um espaço envolvendo arte, disputa de espaço e resistência, se relaciona o estudo da cultura visual. Com isso, este campo de estudo é visto como uma prática social, culturalmente instituída que gera significados através da circulação pública. Martins (2013), considera o estudo da cultura visual uma diversidade imagética do mundo simbólico da arte, que se preocupa com as possibilidades das nossas percepções das imagens que estamos expostos, o autor cita:

A cultura visual busca elucidar como processos e articulações sociais, por meio de sistemas simbólicos, construíram a ideia de valores artísticos como uma “fábrica social diferenciada tanto em suas mecânicas de circulação pública como nas formas de sua incidência simbólica” (BREA, 2005 *apud* MARTINS, 2013).

A partir desta ideia de valores artísticos, pode-se dialogar com Gruzynsky (2008) que diz que “o visual como um espaço onde sentidos são criados e contestados”. O cenário do *graffiti* aparece em meio ao embate entre deixar a cidade “limpa” ou “suja”. A ideia de uma cidade “limpa” muitas vezes está associada a imagem das paredes brancas/cinzas, enquanto a imagem da “sujeira” pode estar associada a ação dos seus atores. Esta “sujeira”, porém, é na verdade fruto da prática cultural na qual os *graffiteiros* se inserem nos espaços abandonados, muros, fachadas, que são considerados uma desordenação na paisagem urbana, a tinta. Então, o *graffiti* conquista um espaço de contestação e transformação do urbano fomentando a ideia da cultura visual e material. Com isso, o conceito da cultura material, é o estudo sistemático de sua produção material, que existe um universo particular e complexo da comunidade pesquisada.

Os *Zines* são a representação material de um movimento cultural, artístico e social, da cultura visual e material do movimento do *graffiti* na Grande Vitória. Neles são possíveis resgatar a memória do *graffiti* no início dos anos 2000. Com isso, compreende-se pelo modo de fazer dos *Zines*, o espaço temporal em que eles estão inseridos, como o movimento veio se intensificando. Além disso, têm-se o objetivo analisar o processo criativo d'O Primeiro *Zine* de *Graffiti* do Estado do Espírito Santo. Com essa postura, compartilha-se da mesma ideia dos *fanzines*, ao repassar e informar sobre um movimento que faz uso do espaço da cidade ilegalmente, tanto questionando em seu modo de intervir, quanto os *fanzines* com os meios de circulação. Desta forma, tanto os *fanzines* quanto o *graffiti* contestam o sistema tradicional da arte e da circulação da comunicação.

Circulação e Memória

Os *fanzines* não transitam pelos meios de circulação tradicionais, então eles alcançam outros lugares e pessoas, podendo fazer parte do movimento do *graffiti* ou não. Com base na minha experiência na pesquisa sobre o *graffiti* na Grande Vitória, pude perceber que as intervenções que acontecem na cidade e fazem o *graffiti* circular estão intimamente ligadas aos conceitos de

circulação e seu movimento. Um exemplo dessa circulação é o fato de encontrarmos imagens identitárias em vários pontos da cidade. Essas imagens são simbologias que os atores deixam ao passar pelos locais, que podem ser utilizadas como uma espécie de demarcação territorial ou apenas para deixar marcas de sua passagem.

Ao perceber o princípio da circulação, o deambular e circular na cidade, nota-se as relações criadas pelas imagens urbanas do *graffiti*. É na repetição das imagens, que grande parte das práticas do *graffiti* se consolidam no urbano. Com isso, nas avenidas de grande circulação uma determinada imagem que se repete em toda sua via, remete a alguma coisa para além disso. Então, é na circulação da imagem que se cria uma significação, já que a relação entre essas imagens atua na identificação da movimentação dos atores. Essas relações, que podem acontecer entre as imagens, os espaços, os sujeitos estão conectados e podem estabelecer uma significação a respeito da circulação.

Em relação à sua efemeridade, o *graffiti* é uma resistência praticada ao ocupar a cidade, que acontece por diversos motivos: pela ação do tempo, limpezas das prefeituras e dos próprios cidadãos. Portanto, é também, nas ações efêmeras se constroem memórias nas relações da cidade, as manifestações visuais de:

Estes espaços da urbe se constituem como lugares, ou seja, sujeitos a constante produção de memórias, no processo de significação e construção da alteridade. Isso não significa que este movimento aconteça necessariamente através do apelo visual de determinados pontos da urbe, dedicados a uma memória legitimada, mas sim com espaços que se assumem, por atribuição e apropriação dos membros das comunidades. (HAMANN, *et al*, 2013)

Hamann (2013) explica como essas relações na cidade acometem lugares de memória que são apropriados pelos os membros da comunidade, se relaciona então nessas memórias criadas materialmente que conversa sobre o que é memória para Nora (1998) de que [...] “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. É nessa memória que os *zines* se encarregaram de transitar pelo tempo, pela resistência, pelo ocupar da urbe de quem a viveu. Ainda com Nora (1993) se apresenta a memória:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993 p. 9)

No conteúdo os *zines* compõem-se de manifestações visuais que não duram e que não alcançam todos pois nem todos circulam por todos os lugares dessas manifestações. Esses *zines* criaram uma memória. Um movimento de um grupo que foi crescendo e recebendo diversas

contribuições que foram compondo a cena capixaba que se encontra em evolução. Porém, vale ressaltar que, não se criou uma memória de gaveta, daquelas que precisa ser guardada e que não precisa ficar diante dos olhos para ser lembrada. Criou-se uma memória importante o suficiente para ser guardada, mas não pra ficar ausente, tampouco descartada. Usaram da estratégia de fazer acontecer uma ação de rememoração que ocorreu em um tempo e espaço e que continua circular. É a garantia de uma rememoração, que por mais que ficou no passado se faz presente circulando de novo como um instrumento da cultura material do movimento *graffiti*.

Para chegar aos zines

Ao encontrar a Bombardeio 1, disponibilizada online na *fanpage* da *crew*⁵ Luz Do Mundo - LDM, entrevistou-se Fredone Fone, idealizador, editor dos *Zines* e componente da LDM-*crew*, com isso, descobriu-se a existência dos outros 5 *Zines*. Fredone não possuía os outros *fanzines*, contou que a enchente de 2013 levou grande parte de seus trabalhos. Fredone ainda informou quem poderia ter guardado os outros zines. Com essa informação, começou a procura pelos demais *fanzines*.



Figura 1: Todos os *fanzines* de *graffiti* capixaba. Bombardeio nº 1 e nº 2, Emético nº 3, nº 4, nº 5 e nº 6.

Assim, Fredone indicou Smoke, morador da cidade da Serra, outro componente da cena capixaba de *graffiti* e colaborador dos *fanzines*. Smoke foi contactado pelas redes sociais

5 Grupo de *graffiteiros*. Caminha também para além de outras definições.

e informou ter os *Zines* Bombardeio nº 1, Emético nº 3 e nº 4. Smoke auxiliando nessa busca, entregou pessoalmente os exemplares e anunciou em sua rede social, que estava à procura dos *Zines* restantes, o que gerou uma surpresa positiva. Dothe, componente da *crew* C301, morador de Cachoeiro de Itapemirim, informou ter a Bombardeio nº 2, escaneou e enviou por e-mail. Moska, outro integrante da C301, que era morador de Vitória, tinha o fanzine Emético nº 6 guardado e disponibilizou para a pesquisa. Star_ que pertencente a *crew* Força Gravitacional - FG, também tinha a nº 6. Então faltava a Emético nº 5. Para isso, entrou-se em contato com Alecs *Power*, Ren e Fred novamente. Alecs não encontrou em sua casa. Ren, procurou em seu antigo computador, que também não encontrou. Ao passar do tempo, Fred entrou em contato e enviou o arquivo digital colorido da Emético nº 5.

O *hip-hop* e o *graffiti* nascem da mesma posição periférica nos anos 1970 nos Estados Unidos, a música e a arte de rua. Os *fanzines* surgem atrelados ao movimento do *hip-hop* que acontecia na Serra - ES, nos anos 1990. Fredone Fone e Alecs *Power*, criadores dos *fanzines*, se incluíam no movimento como Mestre de Cerimônia - MC e *B-boy*⁶, respectivamente, ambos dessa cultura musical. Fredone e Alecs eram de alguma forma cobrados a contribuir pela cultura *hip-hop* de sua localidade. Na Bombardeio 1, Cyborg, um componente da cena do *hip-hop* afirma sobre o *graffiti local*:

“O primeiro *graffiti* no estado surgiu em 1990, na época não tínhamos noção de estilo como *b-boys* tínhamos a obrigação de lutar pelo espaço dos 4 elementos da cultura *hip hop*. O segundo *graffiti* teve a participação de novos adeptos” [...]
(BOMBARDEIO, 2002 n 1, p .6)

Com isso, ressalto a contribuição desse grupo de *graffiteiros* para o *hip-hop*, criando os *Zines* no início dos anos 2000, que demonstra a entrada deles no movimento cultural do *hip-hop* capixaba. Os *Zines*, comportando-se como meio de comunicação e apreciação, criam uma identidade panfletária pelo uso em xerox com caráter *underground* pelo seu modo caseiro de produção e distribuição.

A estrutura dos fanzines:

Os fanzines geralmente são compostos por três partes: (1) a capa, que faz a apresentação de seu conteúdo, se diferencia a cada edição, porém mantém em todas as edições a informação: “O Primeiro *Zine* de *Graffiti* do Espírito Santo”; (2) o editorial, que é composto por um texto de apresentação expressiva o editor do *Zine* presente também nas 6 edições; (3) o corpo do *zine*, que possui diversos tipos de conteúdo, como por exemplo, fotografias das pinturas de *graffiti*, entrevistas com os compositores da cena, poesias e etc.

(1) As Capas

6 Dançarino de *bboying/breaking*.



Figura 2 - As capas d'O Primeiro Zine de Graffiti do Espírito Santo

As mudanças das capas apresentam diferenças pertinentes ao logo de suas edições por causa do tempo e da tecnologia também do poder aquisitivo, por causa do acesso a *scanner*, computadores, internet. As capas 1 e 2 da Bombardeio utilizaram desenhos manuais com símbolos do *graffiti*. No Bombardeio 1, uma persona segurando um canetão escorrendo tinta, que foi sobreposto com a escrita dos conteúdos e as personagens que compõem o *fanzine* com seus desenhos, também manualmente. No Bombardeio 2 um *cap* – o dispositivo(bico) utilizado como

o condutor da tinta do *spray*, nessa edição foi utilizada mais interações digitais. As demais capas utilizaram da fotografia apresentando pinturas ou com gestos com a simbologia do *graffiti*. A única capa que se apresenta em modo paisagem foi o *fanzine* Emético nº 4, as outras estão em modo retrato. Seus preços mudam ao longo das edições e somente a Emético 5 vai apresentar cor nesta pesquisa por causa do modo que foi encontrada.

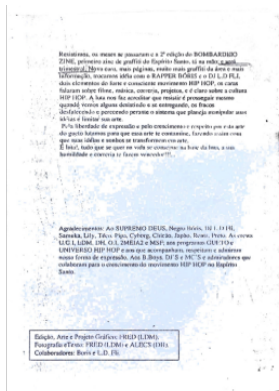
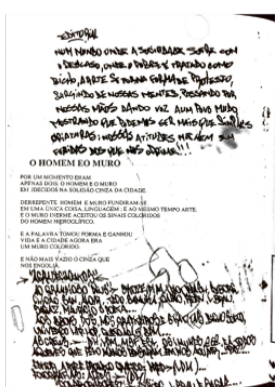


Figura 3 – Os editoriais d'O Primeiro Zine de Graffiti do Espírito Santo.

(2) Os Editoriais

Fredone Fone foi o editor das seis edições como apresentadas acima. No decorrer das edições podemos notar diversos diálogos, metáforas, poesias e resistência. Além disso, foi possível notar o amadurecimento tanto do editor quanto da cena. Fred conversou diretamente com o seu tempo e as mudanças que viveu tanto no país quanto em sua vida. Ressalto aqui a importância dos editoriais, pois de acordo com Paiva (2013), esta parte representa a expressão máxima do editor:

“O editorial é a página de expressão máxima do editor do *fanzine*, onde, de fato, mostra-se a que veio. Essas páginas costumam conter um alto nível de experimentação, ainda que também contenham textos muitas vezes longos” (PAIVA, 2013 p. 32).

Os *Zines* apresentam número de páginas diferentes, feitos de folha tamanho A5. Tem-se o nº 1 com 4 folhas, o nº4 com 16 folhas e nº 5 com 24 folhas. Além disso, para análise dos *Zines* não se encontrou os manuscritos que são importantes para a crítica genética, porém, parte-se para analisar a obra como seu próprio manuscrito (SALLES, 2000).

(3) O corpo das zines serão discutidos individualmente nos seguintes tópicos:

Bombardeio nº 1

A Bombardeio nº 1, foi criada no ano de 2002, nessa época o acesso aos computadores começava a se popularizar. A produção da matriz do *zine* foi um pouco artesanal e um pouco no computador. Seu arquivo final não coube em disquete, assim diminuíram a qualidade das fotos, para levar a xerox. Ao folheá-la, percebe-se seu modo de fazer. Mescla-se xerox, *scanner*, fotos de câmera analógica e a mão do editor.

A capa feita quase toda pela mão de Fredone, cria uma identidade caseira, incluindo um ‘estilo’ *trow-up*⁷ nas letras, em que anuncia o conteúdo, os componentes de *graffiti* e o “logo” do *fanzine*. Entende-se que a capa foi feita a mão, usando xerox para juntar todos os elementos e o computador para anunciar “O Primeiro *Fanzine* de *Graffiti* do ES” e seu preço R\$ 0,50. A ilustração conta com um garoto na capa e ilustra com excelência o próprio movimento do *graffiti* nessa época. Pois, tem-se um jovem franzino que não mostra o rosto que está encoberto por uma toca, na mão o “canetão” característica de quem produz e reproduz *tags*⁸. Na década de 1990, o *graffiti* estava ascendendo para virar “A Febre” que João Oliveira (2016) retratou em seu documentário. De acordo com Fred, todos que praticavam *graffiti* e que ele conhecia, reuniu na capa da nº 1. A capa estudada conta com borrões e testes de caneta.

No editorial há um texto poético de Fredone, defensor da arte como protesto, em que revela a essência da crítica social que nasce o *graffiti*. O editor disserta sobre aquele que os oprime,

7 (vômito) Letras simples e rápidas. Definição do *fanzine* Bombardeio nº1 (2002).

8 Assinatura. Definição do *fanzine* Bombardeio nº1 (2002).

sendo o *graffiti* um grito calado de um povo considerado mudo que transforma suas ruas em verdadeiras galerias. Essa página, foi a união de trabalho à mão e computador unindo os dois em xerox. Ainda se encontra poesia, agradecimentos e o nome dos colaboradores. Pode-se notar o transpassar da ilustração da capa da tinta da xerox no editorial.



Figura 4 - Bombardeio nº1, páginas 4 e 5.

As páginas 4 e 5, se dão numa folha tamanho A4 em formato paisagem, vem enunciada pelo título “GRAFFITI ART”, recheada de fotos de *graffitis*. As legendas possuem os pseudônimos de seus autores, a participação em *crew*, por vezes o ano do *graffiti* e a cidade de onde foi feito. Os *graffitis* são letras e personagens e tem-se uma foto do Fredone de costas. As fotos são de câmera analógica e a construção da página A4 foi feita pela união das fotos escaneadas e xerocadas junto a uma parte escrita com o conteúdo Vocabulário do *Graffiti*, em que define o significado da nomenclatura usada entre compositores do cenário do *graffiti*.

Bombardeio nº2

Em 2003 lança-se a Bombardeio nº 2, sua matriz também foi feita em computador de

mesa, sua capa anuncia: entrevista, *bomb*⁹, *graffiti art*, esboço, *tag* e o preço, que dobrou. O logo foi mantido a mão, com mais detalhes, mas mantendo a mesma identidade. A ilustração é um *cap*¹⁰, nome do bico do *spray*, tendo o *spray* como símbolo do *graffiti*, foi feita por Fredone e a mão, a união dos informes e da ilustração foi feita em xerox. Já seu editorial feito todo em computador. Este, começa com “Resistimos” e retrata sobre a dificuldade de fazer *graffiti* e produzir *zine*. Fred escreve sobre as novidades que o *zine* traz como as entrevistas com *rapper* e DJ do *hip hop* da Serra, anunciando ainda que a *zine* seria trimestral, fato que não aconteceu. Nessa página se encontra agradecimentos, colaboradores e a autoria.

LEONARDO NUNES SOARES, 27 ANOS - SUSPEITOS NA MIRA - SERRA DOURADA III

ENTÃO VAI POR QUE L.D.FLI?
 DOM, L.D.FLI, JÁ SERGUI NA INTENÇÃO DE TÁ MESMO, QUE FOI O CYBORG DO VITÓRIA BREAK QUE COLOCOU, AGENTE TAVA NA CARRELA TREINANDO O BREAK, ISSO FUI EM 91, AI OS CARA QUERIAM COLOCAR UM TÁ NA EQUIPE DE FUNN, NA ÉPOCA A GENTE NÃO CHAMAVA DE BREAK JÁ, AGENTE NÃO CONHECIA COMO DANÇA, NA ÉPOCA TÁ BEM FALADO NÃO O LEO FAZ UNS RABISCO EM CASA, E ELE, OS CARA, JÁ FALARAM O NOME, L.D. DE LEONARDO E FLI, SOAVA BEM NA ÉPOCA, E INSPIRAVA EM AMERICANO, ERA FLI COM "Y", MAS QUANDO EU VI QUE TINHA ALGO A VER COM BORBOLETA, JUMI TISEI O "Y".

QUANTO FOI ESSE LANÇER COMO E QUANDO VOCÊ ENTROU NA CULTURA HIP HOP?
 EM 84/85 JÁ CURIAS FESTA E TAL, E JÁ DANÇAVA NO RAP SEM SABER QUE ERA RAP, NA ÉPOCA MALCON MC LAREN, SUGGAR HILL, QANO, WHODINI, KOLAVA E EU NEM SABIA QUE ERA RAP, EM 90 EU MUDEI PRA SERRA DOURADA E VI OS CARA DANÇANDO, FOI A PRIMEIRA VEZ QUE VI VÍDEO CARA DANÇANDO, MAS MÚSICAS QUE EU JÁ OUVIA, MAS BORBOLAS, FOI AI QUE EU TIVE A NOÇÃO DO QUE ERA O MOVIMENTO, O BREAK, O RAP, CONHECI O CYBORG, PAULO BLACK, O ALEX FM, OS CARA QUE HOJE EM DIA E HISTÓRIA DO MOVIMENTO, GRACIAS A ELLES HOJE A GENTE TÁ AQUI PODENDO FALAR DO MOVIMENTO.

PÓ AI, EU TENHO NOTADO QUE HOJE TEM SIDO UM POUQUINHO MAIS FÁCIL, SELA PRÓ AI, B.BOF, ME E GRAFFITEIRO, E EU SEI QUE BASE, VINIL, INFORMAÇÃO, REVISTAS TEM CHEGADO AQUI, ANTES TUDO ERA MAIS "OBSC", EXPLICA ISSO AI.
 NUNCA ÉPOCA NA PRA EU CHEGUEI A FREQUENCIAR MAIS DE 10 COMPARTIMENTOS DE DJS, SÓ QUE ERA TUDO DJ DE FUNN, TINHA ESPAÇO PARA TÁ TODO FINAL DE SEMANA EM BAILE, BAILE, E OS CARA USAVAM AS TÉCNICAS SCRATCH, BUCK, TO-DICK, O TEMPO PASSOU E GRACIAS A DEUS A CALDEIA ADEIRIU AO RAP, OS DJS BEM FIRMANDO PRO LADO DO RAP, E A DIFERENÇA PARCELO QUE AUMENTOU OS DJS DIMINUÍRAM E HOJE QUE EU SEI ANTES A DJS ATUAM EM GRUPO EM VITÓRIA, O QUE FALTA AQUI, O LANÇE É MATERIAL O VINIL, VEM CARO POR QUE O CARA JÁ COMPRO CARO, FICA DIFÍCIL, SEM EM VINIL, MAS EU ACHO QUE O QUE VAI MUDAR ISSO AI É OS CARA QUE ESTÃO COMEÇANDO DAR AS CARAS E APARECER MAIS, MOSTRAR MAIS INTERESSE, POR QUE OS VILHEO DS QUEREM PARCELO QUE BEM BEMFORÇAM MAIS DO QUE OS CARA QUE TÃO CHEGANDO AGORA, E NÃO TÃO EXPERIENCIADO ISSO.

POR QUE VOCÊ ESCOLHEU SER RAP E QUANDO VOCÊ COMEÇOU A TOCAR?
 DOM, TOCAR EU TAVA FALTA DE TER VÍDEO PRA SER AI MESMO, EM 91 ENTÃO QUANDO EU RECEBI O CONVITE DOS CARA DO SUSPEITO NA MIRA PRA EU ME ENVOLVER COM ELLES, FOI PRA BEM DI, TAMBÉM NA CASA, ENTÃO EU JÁ TINHA ATRAÇÃO DE, CONHECI O MOVIMENTO DANÇANDO, FIZ GRAFFITI COM VOCÊ, MAIS A MINHA MEMÓRIA ERA SER DJ, EU TIVE UM ENVOLVIMENTO COM OS TÔCO-ASSO EM 90/91, MAS COMO EU FIZ RAP FOI NO FINAL DE 91, COM O SUSPEITOS, OS CARA ME CONVIDAM PRA TOCAR E EU TÔ ISSO ATÉ HOJE.

É A BBS -BANCA BICHO SOLTTO, QUEM FAZ PARTE?
 O NOME FOI CRIADO POR NIM E LÉBÃO, A GENTE TAVA JUNTANDO O BÉTTIDO, FOI ATÉ NUM DIA DE ENSAIO A GENTE JÁ TAVA PENSANDO EM UM NOME PRA USAR, E NÓSCOS JÁ TINHA APARECIDO O BÉTTO ATUA E OS CARA JÁ TINHAM SE APRESENTADO COM NÓS, E NA MAIORIA DAS LETRAS ACITAVAMOS BICHO SOLTTO, NA MANEIRA LIVRE DE SSR DOLAMOS BANCA BICHO SOLTTO, E LÓOD DESPOIS VEIO O ASSINADO, FORMANDO A BANCA COM O SUSPEITOS NA MIRA.


E AQUELA PERGUNTA QUE EU TÔ LIGADO QUE TODO MUNDO SE FAL, SAPP O CDP CADA O CD VÊP?
 É JÁ BEM QUEM É FRED, DENTIS DENTIS 2 ANOS AI NÃO COMEÇOU QUE FLO BAO 10 ANOS ATÉ HOJE, MAS PODE BOTAR UNS 7 ANOS QUE TEM, ENTÃO TEM A MÚSICAS PRONTAS, E PRA PRODUÇÃO TODA FEITA PELO LÉBÃO LA, NA BÉTTICO SOLTTO PRODUÇÃO, A MISTE DO DISCO JÁ TÁ PRONTA, E A GENTE PRETENDE LANÇAR ATÉ O MEIO DO ANO SE DEIXA QUERER POR QUE NEM AGENTE AGUENTA MAIS ESPERAR.

RAP NACIONAL? JÁ COSTEI MUITO DE SISTEMA NEGRO, MAS TENHO OUVIDO MUITO RZO.
 RAP GRINGO O GANSTAS.

FILMES PERIGO PARA SOCIEDADE.
 CLIPES NÃO É NEM UM CLIBE MAS EU GOSTO DO MV BILL "SOLDADO DO MORRO" NO FREE JAZZ.

RAP HADJE, BÉ CAMPEÃO BRASILEIRO, DJ DO FINADO SOLTADO.

FOR FRED (LDM)



WVS, JORGE SOUZA, 31 ANOS - OBSERVADORES - NOVA CARAPINA

QUANTAS PESSOAS É FORMADO O GRUPO?
 BEM, OBSERVADORES ATUALMENTE É FORMADO POR 3 PESSOAS: O VOCAIS, NO CASO EU, NEIRO BÓRIS, JC E O DJ MUY TÁ COM A GENTE AGORA.

QUANTO TEMPO VOCÊ TÁ NA CORRERIA, NO HIP HOP?
 NÓ, EU ENTRI NO MOVIMENTO HIP HOP CARAPINA EM 92, NO INÍCIO EU ATUEI COMO DANÇARINO E TREINAVA NO BÉTTIA DE VÊZ EM QUANTO, DEPOIS COMEÇEI A CANTAR, INICIALMENTE CANTANDO SOZINHO, DEPOIS EU FORMEI JUNTOS O FORTALECIDO, E FORAM CHEGANDO OUTRAS PESSOAS ATÉ CHEGAR NESTA FORMAÇÃO ATUAL.

MAIS OU MENOS QUANTOS ANOS TUDO ISSO?
 MAIS OU MENOS 10 ANOS QUE ESTOU ENVOLVIDO COM O MOVIMENTO HIP HOP.

ÉRE COMO VOCÊ VÊ O RAP NO ESPÍRITO SANTO?
 NA CARAPINA TEM UM PROGRESSO MUITO POSITIVO DE UM TEMPO PRA CÁ, O PESSOAL PROCURA SE, PROFONALIZAR NA VEZ MAIS E NÃO DEIXA NADA A DESEJAR EM RELAÇÃO A OUTROS ESTADOS, O RAP CARAPINA TÁ DE PARARÉNS.

IDEIA DOS SEUS TRABALHOS E PROJETOS PARA O FUTURO?
 NA, A CORRERIA PELI CD DO OBSERVADORES E MUITO GRANDE, PÓ, TEMOS UM CERTO TEMPO DE MOVIMENTO E SÓ ENTENDAMOS DE CULTURAS, MAS ESSE ANO AGOITE PRETENDI PRODUZIR, PELO MENOS O TRABALHO ESSE ANO E SE RAP QUIZER LANÇAR TAMBÉM, MAS LANÇAMENTO JÁ É UM POUQUINHO MAIS D "TCL".

TEM DE ALGO FORA DO RAP, CORRERIA, O QUE VOCÊ TEM FEITO, RELACIONADO AO MOVIMENTO HIP HOP?
 PRA UM BARRIO DA SERRA FAZER UMA PALESTRA A RESPEITO DE RAP, BREAK E GRAFFITI, E PRETENDO ORGANIZAR UM BÉTTO LÁ PRA QUE O MOVIMENTO SEJA MOSTRADO, E COM A AJUDA E ALCANCE DI HOJE NOS CONSERVAMOS FAZER UM BÉTTO DE BREAK EM COLATINA, CONSEGUI ESPAÇO, FORAM FEITAS APRESENTAÇÕES, E HOJE EM DIA FUNCIONA A OFICINA DE BREAK NO LOCAL.

QUE VOCÊ ACHA DOS GRUPOS DE RAP QUE ESTÃO APARECENDO?
 NA, TEM QUE FAZER UMA AVALIAÇÃO, UMA PERSPECTIVA, PRA VER QUANTO REALMENTE TEM E QUER COMPROMISSO COM O MOVIMENTO HIP HOP, SE SÃO, OU NÃO, PESSOAS QUE OLHAM PRO HIP HOP COMO MODISMO, POR QUE SE OS QUE ESTÃO CHEGANDO AGORA PENSAM NESTA FORMA E NEGATIVO ENTÃO ESSAS PESSOAS TEM QUE MOSTRAR REALMENTE QUE SÃO SÉRIOS E ESTÃO APITAS A FAZER PARTE DO MOVIMENTO HIP HOP CARAPINA.

TEM SOBRE OS ELEMENTOS DO HIP HOP?
 O HIP HOP O MOVIMENTO HIP HOP SÃO OS 4 ELEMENTOS JUNTOS, ENTÃO EU ACHO QUE DEVE SE TER UM POUQUINHO MAIS DE BREVIDADE POR PARTE DE ALGUNS DI HOYS, NÃO SÃO TÍPICOS, POR QUE VÊZ DANÇAR E NÃO SE INFORMAR SOBRE A CULTURE DE VOCE, PERTENCE, EU NÃO CONSIDERO ELE COMO DANÇARINO DE BREAK.

APP OS QUE ESTÃO CHEGANDO AGORA PRECISAM LEVAR A SERIO E TER COMPROMISSO, SE TIVER ISSO SELAM BEM VINDOS GRAFFITI O QUE EU VEJO EM MATERIA DE GRAFFITI NO ESTADO É QUE HOJE UM PROGRESSO MUITO GRANDE, E PODE TER DE FRENTE COM QUALQUER LUGAR DO MUNDO, NÃO VOU USAR DO BRASIL, REALMENTE O PESSOAL DO GRAFFITI TÁ PARALELOS FAZENDO UM TRABALHO PROFONAL.

APP OS DJS SÃO POUCOS, MAS OS POUCOS QUE TEM UM NÍVEL BOM, A NÍVEL DE BRASIL.

ALIVE: PARA O PESSOAL DE COLATINA, MINHA TERRA NATAL, E PARA O ALEX FM, O PRIMEIRO B BOY DO ESTADO, E QUE MERECCE TODO RESPEITO.

FOR ALECK(DI)




Figura 5 - Bombardeio nº2. Páginas Entrevistas páginas 7 e 8.

As páginas 7 e 8 contam com entrevistas do *rapper* Bóris e do DJ L.D.FLI, em que informam nome e sobrenome. Diferentemente da posição que os escritores urbanos assumem com seus pseudônimos, a Bombardeio nº 2 explica o porquê de preservar o anonimato no *graffiti*.

9 Geralmente são letras desenhadas rapidamente, com contornos, preenchimentos e traços para simular volume. P40 Lassala (2010). Bomb também pode ser o diminutivo de bombardeio e que pode assumir significado diferente para cada componente.

10 Existe vários tipos de bicos/caps, possuindo vários tamanhos e efeitos.

Para tal diferença, além de escrever o nome citam a banda, a cidade e foto dos músicos. Fredone e Alecs conduziram as entrevistas de forma coloquial, espontânea, utilizando gírias, mostrando as influências que o *hip-hop* capixaba estava sofrendo pela época, gosto pessoais e projetos.

Emético Zine nº3

A terceira edição do *fanzine*, que começou a ser produzida em 2003 e foi lançada no início de 2004, tem seu nome modificado. Fredone conta que soube de alguns boatos que já existira uma *zine* de *graffiti* de mesmo nome. Então, buscou-se na tradução de *trow-up* usar Emético (remédio do qual estimula a vomitar) na nova identificação. Sua diagramação da capa foi feita em computador e *scanner* e se assemelha com o processo da Bombardeio nº 2. A logo auxilia na compreensão de sentido de emético, como se fosse um vômito, jogado e espirrado em um fundo preto. Coloca-se apenas número 3 para indicar a edição do *zine*. No conteúdo mantém-se a entrevista, mas com personagens da cena do *graffiti*, Samuka componente da LDM-crew acrescenta um pequeno desenho de seu *graffiti* ao lado de seu pseudônimo. A ilustração por estar em xerox, não se compreende ao certo do que possa ser, contudo Fred conta que ele fotografou um *bomb* dele que fez em um caminhão do tipo baú, na cidade de Serra, em que escrevera Emético. Para compreender melhor a imagem, deve-se virar o *fanzine* em modo paisagem.

A página do editorial, vem titulada abaixo do nome do *Zine*, está em fundo preto e suas letras brancas escrevem uma poesia de Fredone em que traz “O *graffiti* é um protesto e somos os militantes da guerra pela consciência do ser humano, peço paz, vida e igualdade que nos é negada na cara dura...” [...] Fredone escreve incentivando todos a persistir no *graffiti*. Encontra-se na página do editorial a frase: “GRAFFITI FAZ PARTE”, o número de telefone e e-mail convidando outros *graffiteiros* a contribuir com os próximos *fanzines*. Com esse convite percebe-se uma abertura de acesso a câmera, celular e internet que acompanha o crescimento da cena e a importância de convidar a todos para fazer parte do *fanzine*. Fredone assina pela primeira vez o Editorial como Fred_LDM crew.

A Emético 3 teve em seu conteúdo uma página de anúncios, da qual as edições anteriores não tiveram. Fredone, ao fomentar o *graffiti* com o 1º Encontro de *Graffiti* da Serra - ES, adicionou o evento que estava acompanhado de um pequeno texto explicativo sobre a ação que iria acontecer. Ainda nessa página, anuncia-se propaganda de lojas de artigos de *hip-hop*, *graffiti* e *skate*, no qual fortalece a cena dos movimentos.

Nesta edição o *graffiti* fora do muro ganhou páginas para mostrar outros suportes, os que circulam, como caçambas, carros, trens e portas de aço essas que possuem uma circularidade temporal, não vista apenas ao dia, mas a noite, dando a rua outra configuração visual. Outro fato é que *graffiteiros* de outros estados ganharam espaço. As fotos são de câmeras analógicas.

Fredone se afastou das atividades do *zine* pois se tornou pai e ficou mais focado em cuidar dessa parte da vida, contudo, nenhum outro membro que participava da produção dos *fanzines* se propôs a continuar essa tarefa, após quatro anos de pausa, Fredone volta a atividade do Emético. Para esse retorno, a qualidade da imagem melhora pelo uso da câmera digital, a montagem e diagramação da matriz é feita toda em computador, sendo o uso da xerox, usado só para a repetição

e dispersão. No ano de 2004, a internet de banda larga começa a ser distribuída pelas cidades da GV e como o *zine* nº 4 foi lançado no ano de 2007, usufruiu da internet banda larga, o acesso de celulares capazes de tirar e armazenar fotos e materiais digitais que estava disponível nas redes sociais populares da época como o *Orkut* e o *photolog* que fomentavam a circulação de imagens.

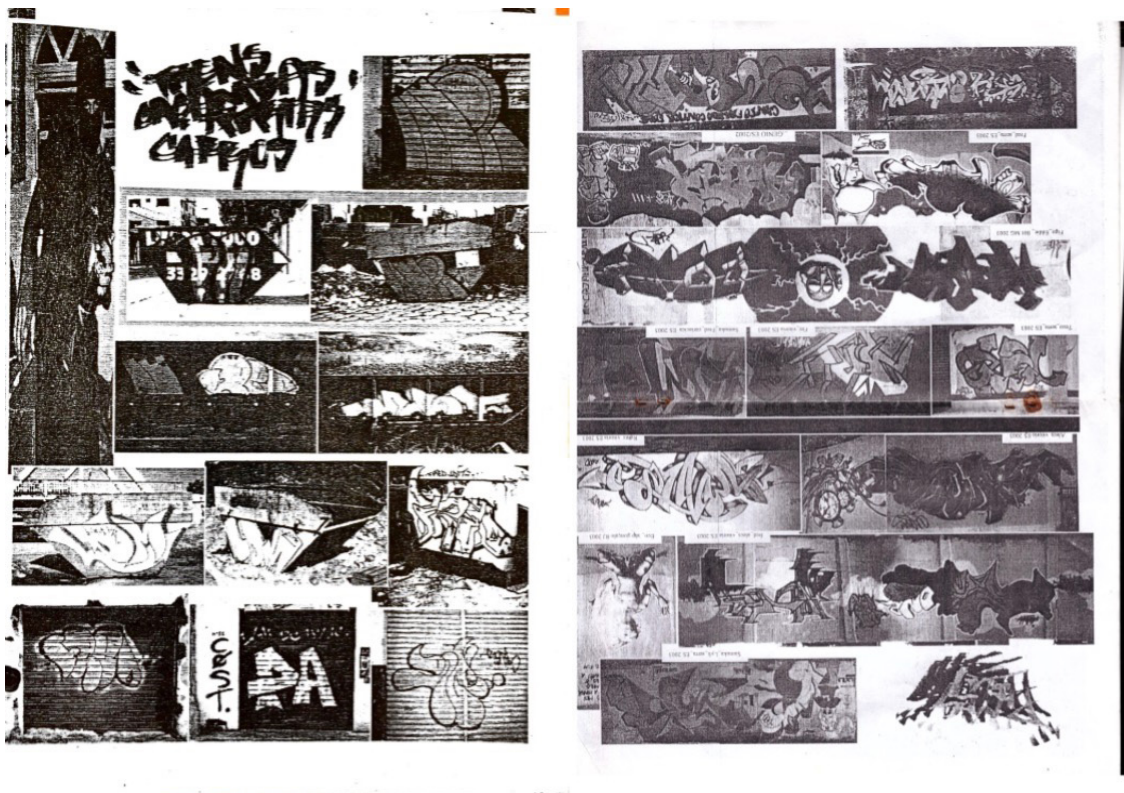


Figura 6 - Emético nº 3. Páginas 4 e 5.

Para a capa do Emético, Alecs criou uma logo, diferente dos títulos anteriores, retirando então o nome do *zine* como enunciado da capa substituindo por um logo. Nela anuncia a entrevista de Dothe C301, o mesmo que cedeu o *zine* nº 2, “O primeiro *zine* de *graffiti* do Espírito Santo”, ganha destaque, abaixo do preço. Ilustra-se com uma foto, em que Fredone e Alecs ao ‘*graffitarem*’ um carrinho de catadores de lixo, os fotografou e ao adicionar na capa preservou seus rostos.

No editorial Fredone explica que houve dificuldades para voltar com a 4ª edição. Ele destaca o crescimento do número de praticantes da cena, o alto nível de evolução e o alcance internacional que os *graffiteiros* capixabas obtiveram nos anos em que o *fanzine* ficou parado. Fredone ainda mantém seu lado poético e sensível e diz: [...] “os muros clamam por nossa arte, por nosso estado de espírito” [...] Por fim, Fredone passa a assinar o editorial como Fone LDM-crew. Na página do editorial é acrescentada de forma que destaca a Produção e Edição, em que apresenta Ren que se une a LDM crew e a produção do *zine*, com colaboradores de texto Ficore, AQI e Ren, termo de responsabilidade e telefones para contatá-los.

Emético nº4

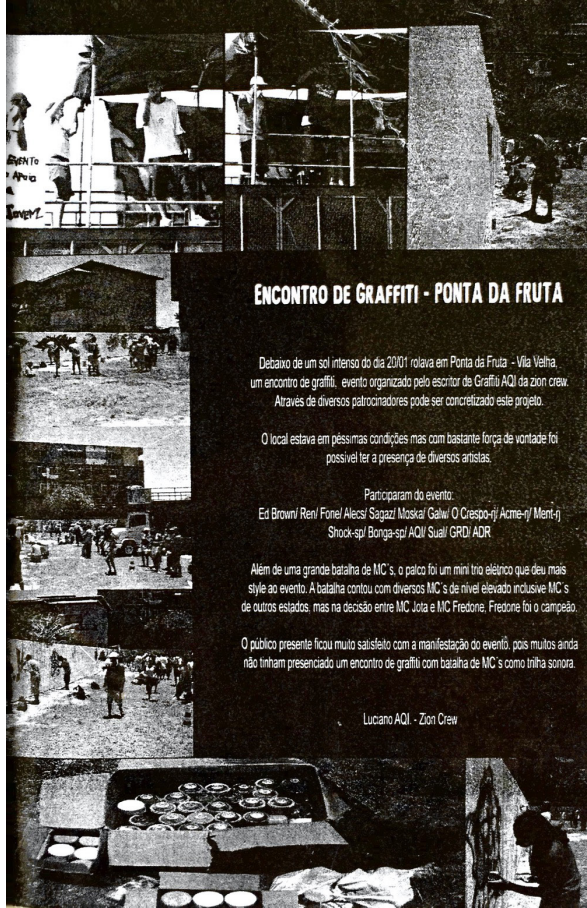


Figura 7 - Emético nº 4. – página 3 - Evento de *Graffiti* em Ponta da Fruta (no alto) e página 6 e 7

O fanzine Emético nº 4 ganhou imagens com câmera digital e diagramação mais elaborada. A maioria das páginas são de *bombs*, *wildstyle*¹¹, personagens e algumas poesias, as imagens contam com mais qualidade, fica evidente uma evolução do *graffiti* com desenhos mais incrementados, mais técnicas, que também se deu pela entrada de uma variedade maior de acessórios de *graffiti* no ES. Com a maioria das imagens legendadas, pôde-se perceber a mudança pela qual alguns autores passaram, como por exemplo, em relação aos pseudônimos e a adoção da prática do muralismo. Outro exemplo é o caso de Dothe - C301, que cedeu entrevista e não pratica mais *graffiti*. O mesmo personagem que guardara a Bombardeio 2, escaneou e cedeu para esta pesquisa. A única página que não tem imagens de *graffiti* é a página que contém o evento que ocorreu em Ponta da Fruta em Vila Velha - ES, realizado por Luciano AQL, que descreve o dia dessa ação.

Emético Zine nº 5

A edição nº 5 foi a única que se tem a matriz colorida e em arquivo digital, foi xerocado para manuseio da pesquisa para se assemelhar a outras edições. Com ela em mãos, tem-se a ideia do *fac simile* que é usada por causa da replicação. Contudo, com a cor na matriz consegue “ler” o repertório dos *graffiteiros*, pode-se observar as cores usadas nos muros, as técnicas encontradas em suas produções que auxilia na análise das propostas dos editores.

Em 2008, a capa é diferente das edições anteriores. Dentro de um rolo de filme de cinema está uma mão reproduzindo uma *tag* de ‘canetão’ em foto. A logo ganha destaque e cor amarela, o preço não consta mais e em seu lugar foi acrescentado um código de barras. Anunciando as informações bem separadas. A capa chama atenção para a imagem da mão.

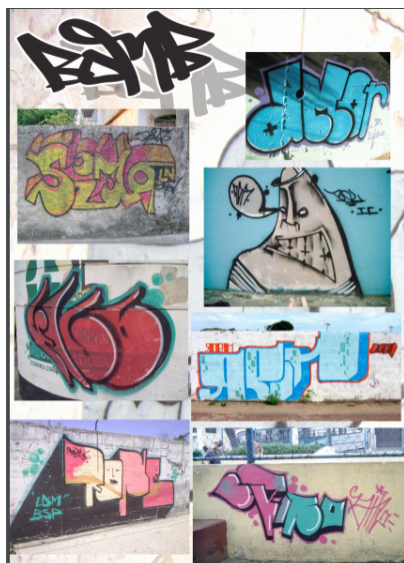


Figura 8 - Emético nº 5, Página 3 e 5

11 Letras bem traçadas e coloridas. Bombardeio nº1 (2002)

Nesse editorial, o texto vem em forma de protesto em que clama por um *graffiti* verdadeiro, o *graffiti* que habita as ruas, fazendo menção ao *graffiti* que está ganhando comercialização, publicidade e dinheiro. Direciona ao leitor à indagação, “isso é *graffiti* para você?”. Com isso, tenta fazer o leitor refletir sobre o *graffiti* que acontece nas ruas, remete a Costa (2011) em que “[...] apontava para um modelo de resistência à ordem artística burguesa agenciada nas grandes metrópoles do capital, virou moda, modismo mumificado.” Fredone se refere a esse modismo que tenta domesticar a rua para entrar nas galerias e no comércio da arte, deixando a cultura da rua como uma arte por menor e desvalorizada. Sem autoria de Fredone ou menção de *crew* é assinado: Somos escritores urbanos!

Em 2007 aconteceram eventos em prol do *graffiti* como o Mutirão ao Vivo e a Cores, realizado por 5 vezes na GV com realização da LDM-crew. Ficore BCL-Crew, colaborador de textos dessa edição, realizou o Primeiro Hip-hop Art em Jardim Camburi, bairro de Vitória. Esses eventos foram incluídos no *fanzine*, descrevem como foram as ações, deixando entender que o movimento do *graffiti* está crescendo. Também no nº 5 Moska C301 crew, faz homenagem para Dubox C301 crew com uma nota de falecimento que conta sua trajetória no movimento. Além disso, mostrou em categorias como *bomb*, *piece*¹², *blackbook*¹³ a produção de *graffiti art*.

Emético zine nº 6

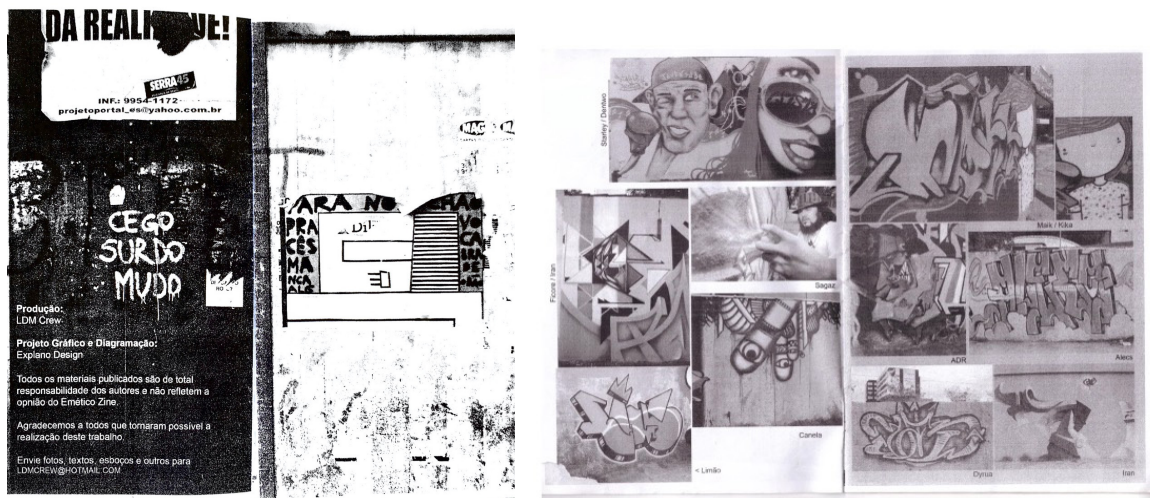


Figura - 9, Página 2 e 3, 5 e 6.

Por fim, chega-se ao último *fanzine*, o Emético nº 6 é lançado. O logotipo que acompanhou os *fanzines* nº 4 e nº 5 é perdida por Alec e Ren faz o nome do *fanzine* ganhando destaque como

12 Provém do termo *master piece* que significa obra prima. Termo não mais comum no Brasil.

13 Caderno de desenhos de *graffiteiros*.

título/logo, remete a uma assinatura feita a mão, diferentemente das outras ela é datada de mês e ano (março, 2011) e seu preço por dois reais. Com uma foto de um prédio nas ruas do Centro de Vitória, o que Fredone diz ser uma de suas fotos aleatórias que representa a experimentação do editor na cidade.

Sua capa é uma foto de Smoke de um muro, em xerox, muito apagada, suas letras são desenhadas e com movimento remetendo ainda ao *throw-up* esteticamente suave e como em todas as edições está mencionado “O Primeiro *Zine* de *Graffiti* do ES” e não é anunciado o conteúdo desta edição, bastou ser o primeiro *fanzine* do Espírito Santo.

Seu editorial sai da página 2 que agora recebe apenas as informações da autoria das produções do *zine* como aconteceu nas edições passadas, mas que ficavam na mesma página do editorial que no nº6 se encontra na página 4. Em todos os editoriais Fredone passa a mensagem da intervenção que surge como prática de resistência, “[...] um poder mobilizador como gesto e expressão de minorias guetificadas [...]” (COSTA, 2007). Com um texto reflexivo e poético, Fredone assina esta última edição com novo pseudônimo: Fredone Fone.

Por ser uma edição em 2011, a produção do *fanzine* que agora envolve a *crew* LDM, deixa-o mais suave com mais expressão do *graffiti*, mais imagens que fazem o leitor perceber seu ‘ao redor’ através do olhar que lançam em suas fotos e de Smoke sobre a rua, a passagem habitual, os lambes¹⁴, as placas que contém *stickers* (adesivos, tradução nossa). A produção LDM-*crew*, manteve o que o *zine* vinha fazendo durante as outras edições, poesias, textos de outras pessoas de fora do *fanzine* contribuindo com o conteúdo. Por exemplo, sobre a ação política de mobilidade urbana Bicicletada e um texto potente de Gentil LDM-*crew* em que retrata a censura, o vandalismo e arte.

Considerações Finais

Os *fanzines* contam uma parte importante da história do *graffiti* capixaba. Nota-se a experimentatividade, o amadurecimento e a evolução. É nessa ideia da memória e circulação, que o *graffiti* criou sua cultura visual e material pelas cidades do ES.

Vale ressaltar as alterações da capa com a evolução do acesso à tecnologia e a curiosidade dos produtores do *fanzine* em fazer as inovações que encontram ao desenrolar das edições e deixando em sua característica o primeiro *fanzine* de *graffiti* do ES. Em todos os editoriais Fredone Fone passa uma mensagem que faz refletir a condição que o *graffiti* existe, persiste e resiste. É um risco no cinza da cidade que busca possibilidade para a arte marginal.

Seu corpo e conteúdo buscou e transmitiu o experimentar e caracterizar o movimento do *graffiti* da época, em sua prática, sua crítica, sua circulação. Por fim, esses *fanzines* dão uma pequena mostra do que é e do que pode vir a ser o *graffiti* capixaba. Com alguma esperança, aguarda-se a(s) próxima(s) edição(ões).

14 Cartazes contendo desenhos, poesias entre outros e colados de modo caseiro, espalhados pelos muros da cidade.

Referências

A **FEBRE**. Direção: João Oliveira. Documentário Independente. 57 min. Espírito Santo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=38KAlsVPy8Y&t=200s>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

BREDA, Isabela. **Para Além do grotesco: O graffiti em Vitória 2005-2015**. Programa de Iniciação Científica 2016/1017, realizada sob orientação do Prof. Dr. Aparecido José Cirillo. Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Departamento de Artes. 2017.

COSTA, da Luizan. **Grafite E Pixação: Institucionalização E Transgressão Na Cena Contemporânea**. In III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. p 177-183. São Paulo. 2007.

HAMANN, Cristiano. et al. **Entre o público e o privado: Discurso de mulheres em movimento de graffiti**. Ex æquo, nº 28, p. 45-58. 2013.

KESSLER, Lucenira. **Diálogos de traços: Etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Cláudia Fonseca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. 2008. 105p.

PAIVA, Rayza. **A Segunda edição do fanzine foi à feira**. 2013. Projeto de Graduação em Design Industrial sob orientação da Profa. Dra. Letícia Pedruzzi Fonseca. Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. 132p.

MARTINS, Raimundo. **Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual**. Educação & Linguagem. Volume 13. nº 22, p 19-31. 2010. <https://doi.org/10.15603/2176-1043/el.v13n22p19-31>

NORA. Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução por Yara Aun Khoury. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC- SP. Departamento de História. 1993.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000. 129 p

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **A imagem da palavra: a retórica tipográfica na pós-modernidade**. Teresópolis:Novas Idéias, 2007.

MAGALHÃES, Henrique. **O Rebuliço Apaixonante dos Fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

Sobre a autora

Isabela Machado Breda é mestrandanda em Artes Visuais pela UFES da linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte, Graduada em Artes Visuais pelo Centro de Artes da Universidade do Espírito Santo - UFES, pesquisadora de Arte Pública vinculada ao Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA, Professora de Educação Infantil, Fundamental e Médio. isamachbreda@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0217475240924719>

Recebido em: 30-09-2020 / Aprovado em: 26-10-2020

Como Citar

Breda, Isabela Machado. (2020). Zine Circula Graffiti. A produção de fanzine de graffiti na Grande Vitória ES. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.119-137, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57579>



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



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”

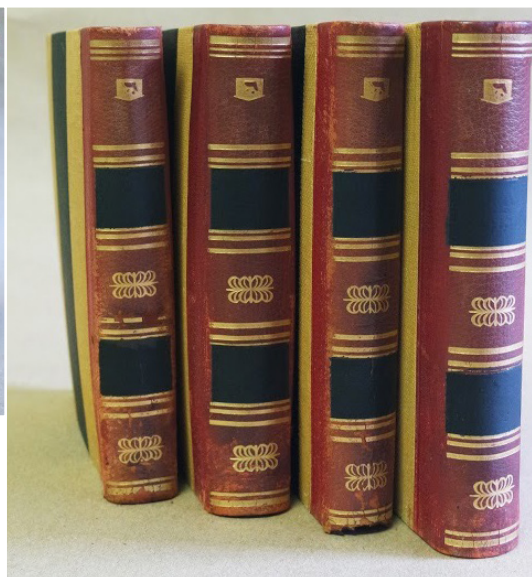
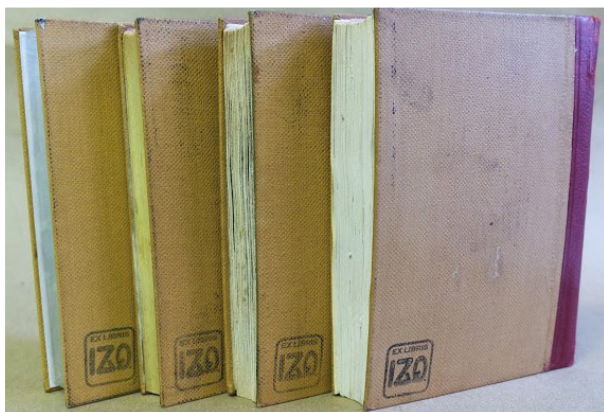


Figura 1 – Coleção de Ex Libris, vista das contracapas. Arquivo do autor.

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

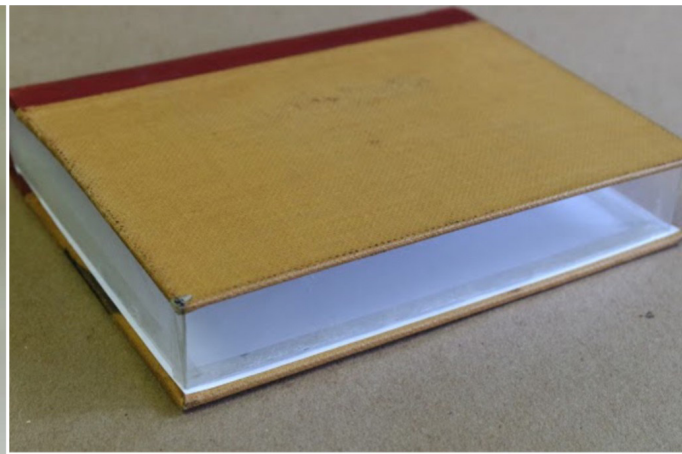


Figura 3, 4 e 5 – Isaac Camargo, livro “Desmemórias” (detalhes da capa, contracapa e miolo). Arquivo do autor.

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.

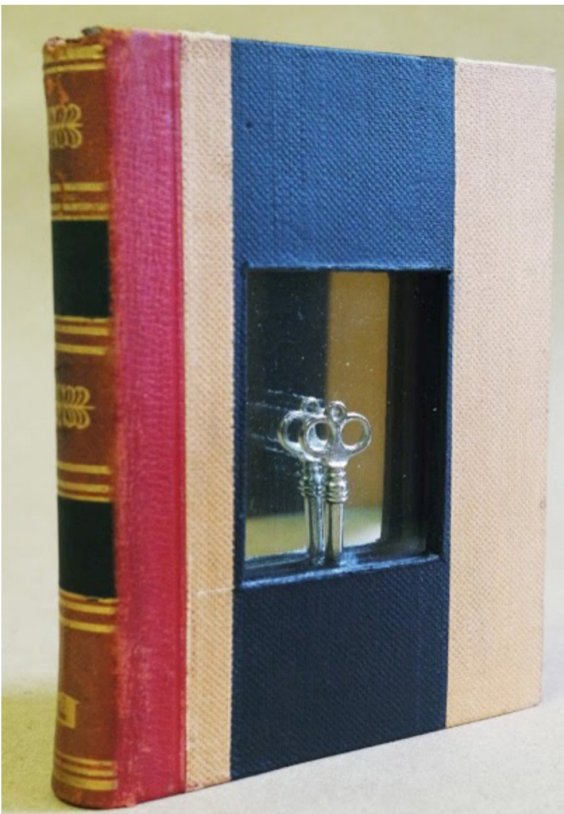


Figura 6 e 7 – Isaac Camargo, livro “Segredos”. Arquivo do autor.

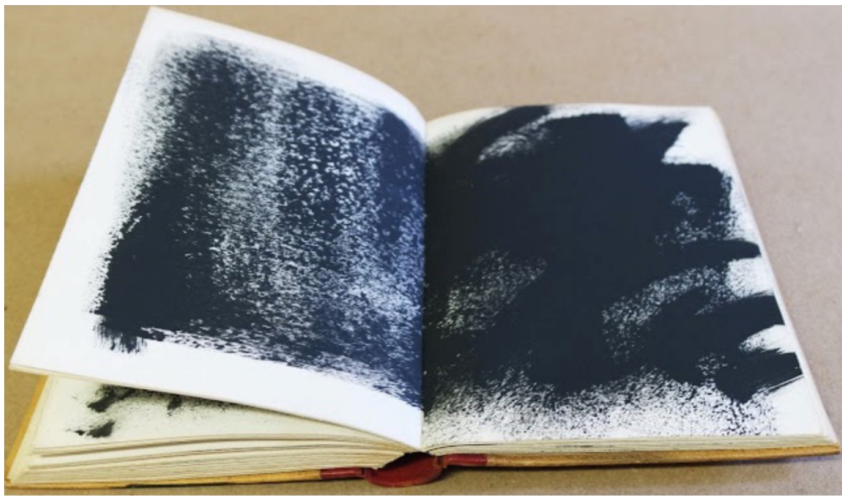
O *Livro de Rorschach* é baseado na ideia do teste de mesmo nome desenvolvido pelo médico alemão Hermann Rorschach, no início do século passado, tomando por base a Klecksographie, que são figuras obtidas por meio de manchas criadas por Justinus Kerner. O teste original usa pranchas com imagens simétricas 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.

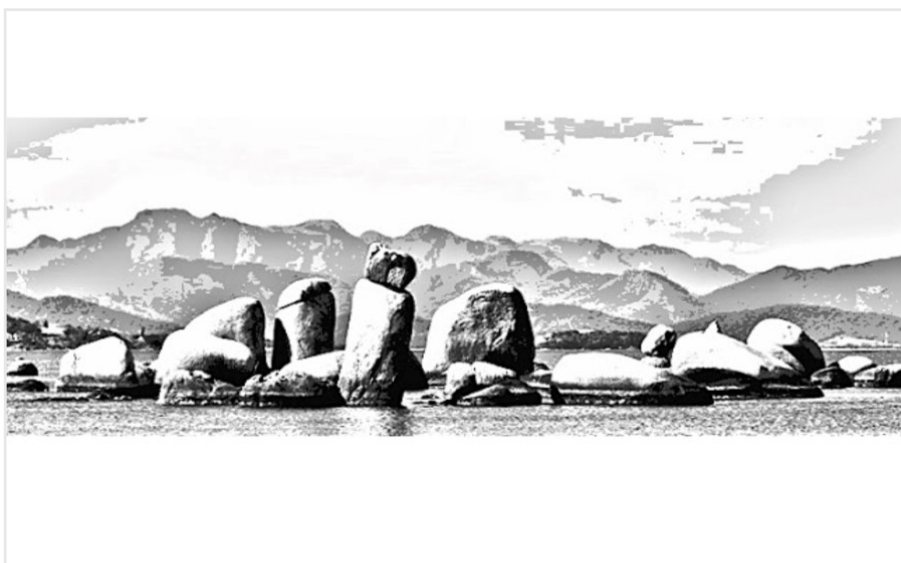


Figura 18 – Foto digital tomada dos menires da Praia de Coqueiros em Florianópolis – SC. Arquivo do autor.
Figura 19 – A foto digital anterior editada, convertida em P&B, recortada e invertida para transpor. Arquivo do autor.



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.



A participação de mulheres artistas na revista *Ephemer*

The participation of women artists in the *Ephemer* magazine

ANDRÉIA PAULINA COSTA

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brasil

RESUMO

Esse artigo têm como intuito analisar a revista *Ephemer* produzida por Ulises Carión entre os anos de 1977 e 1978, sob uma perspectiva de gênero. Dentre os doze números editados pela revista, como se deu a participação das artistas e em que medida seus trabalhos contribuíram de forma exemplar para a proposta crítica e experimental do escopo editorial e quais as problematizações por elas levantadas.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres artistas, arte postal, gênero, publicações independentes.

ABSTRACT

This article has the intention to analyze the *Ephemer* magazine produced by Ulises Carion between the years 1977 and 1978 on a gender perspective. Among the twelve issues edited by the magazine, how did the participation of women artists take place and the extent to which their work contributed in an exemplary way to the critical and experimental proposal of the editorial scope and what were the issues raised by them.

KEYWORDS

Women artists, mail art, gender, independent publications.



Figura1. - *Ephemera* nº6, Abril de 1978. Fonte: Monoskop ¹

1. *Ephemera* como projeto de experimentação editorial

A revista *Ephemera*², de caráter experimental e independente produzida entre 1977 e 1978 proposta pelos artistas Ulises Carrión, Aart van Barneveld - responsável pela revista postal *Rubber Stamps* - e Salvador Flores, circulou entre 1977 e 1978, publicada em 12 números pela editora-galeria de Ulises Carrión em Amsterdã, *Other Books and So* (1975-1979). De modo geral, o intuito da revista era disseminar os trabalhos recebidos via rede de arte postal. De acordo com Guy Schraenen (2016) as publicações da revista *Ephemera* “revelavam uma imensa diversidade de estéticas, concepções e trabalhos de origens geográficas distintas. Ao invés de expressar seu mundo pessoal, Carrión focou nas estratégias culturais” (SCHRAENEN, 2016³).

1 Para mais imagens e informações, todos os números da revista *Ephemera*, se encontram disponíveis online na página Monoskop.log.

2 As edições da revista *Ephemera* podem ser encontradas on-line na página Monoskop: <https://monoskop.org/Ephemera>. Acessado em 28/09/2020

3 Citação original: “revelando uma imensa diversidade na estética, na concepção e nas origens geográficas das obras. Em vez de expressar o seu próprio mundo pessoal, centra-se nas estratégias culturais. Quanto aos seus projetos de mail art, afirma que a totalidade das obras reunidas deve ser considerada como pertencente

As estratégias culturais das quais Guy Schraenen fala, são aquelas já colocadas em funcionamento pela rede de artistas em colaboração que compõem a rede de arte postal: a troca de informações e a construção de estratégias de disseminação visual para além do sistema da arte internacional, em suas esferas de institucionalização e produção de discursos hegemônicos. Vale lembrar que nesse momento, entre final da década de 1960 até meados de 1980 os países do Cone Sul e do Leste da Europa vivenciavam uma forte repressão política por conta dos regimes ditatoriais atuantes no poder, marcando uma série de contraposições por parte dos artistas como o boicote à Bienal de São Paulo, organizada por Pierre Restany em 1969 e a produção da copilação *ContraBienal* em 1971, organizada por Luis Camnitzer e Liliana Porter, com auxílio de Gordon Matta-Clark para a promoção da extensão ao boicote à Bienal e, conseqüentemente, à repressão política (JAREMTCHUK, 2013⁴), além da produção da *Anti-Dokumenta* em 1977.

Ao longo dos doze números da revista, o enfoque se deu sobretudo à publicação de trabalhos de artistas que circulavam em torno dessa rede postal, em sua maioria homens de diversos países. Isso nos coloca uma questão fundamental: apesar do campo da arte postal ter como núcleo um sistema disruptivo e democrático, à medida em que qualquer pessoa poderia enviar seus trabalhos, sendo ou não artista, consolidado ou não no sistema das artes, o número de mulheres artistas seja na revista *Ephemer*, seja como um todo ao longo dessa rede, é substancialmente menor, mas não por isso menos potente em termos de propostas críticas.

Um breve esboço sobre o conteúdo publicado nesses números nos aponta que os trabalhos eram em sua maioria no campo da fotografia, da poesia visual e da arte conceitual. A proposta central era a divulgação de produções que naquele momento de repressão e autoritarismo não tinham espaços de circulação, construindo uma rede de recepção, através de chamadas e publicações postais, que alcançaram diversos países como Japão, Austrália, Europa Ocidental, Américas e Leste da Europa, desenvolvendo uma descentralização no sistema das artes.

Vale salientar a 5ª edição da revista, na qual se torna claro o teor contestatório e subversivo. Em Agosto de 1977 Clemente Padin e Jorge Caraballo⁵ foram presos pela polícia uruguaia em Montevideu, lançando uma onda de manifestações que percorreu a rede postal, organizada por Carrión, mas também por Geoffrey Cook e Julien Blaine chamada *The Padín/Caraballo Project*⁶. Esses protestos em ajuda a Padin e Caraballo, dois importantes articuladores da arte postal, ganharam a capa da 5ª edição de Fevereiro de 1978: “*Padin and Caraballo are in Jail*” Ask for more informations. *Transit it. Ulises Carrión*”.

ao seu criador. Todos os participantes de um projeto pessoal o transformaram em uma obra coletiva”. Catálogo de Ulises Carrión copilado pelo Museu Reina Sofia e publicado em 2016, *Dear reader. D'ont read.* com textos de Guy Schraenen, Felipe Ehrenberg, João Fernandes, Heriberto Yépez, Javier Maderuelo, Maike Aden.

4 Resumo de Dária Jaremtchuk para o CBHA de 2013 Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/resumos/pdf_comunicadores/daria_jaremtchuk.pdf. Acessado em 28/09/2020

5 De acordo com Camnitzer, em seu livro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, dá a entender que Padin e Caraballo ficaram presos até por volta de 1981 (2007, p. 77).

6 Lomholt Archive. Disponível em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1978-06-07-ogaz>; <https://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1978-09-00-blaine>. Acessados em 28/09/2020.

A partir de um recorte de gênero dos doze números circulados entre Janeiro de 1977 e Outubro de 1978, participaram artistas como Paulo Bruscky, Klaus Groh, Antonio Vigo, Guy Schraenen, G.J de Rook, todos esses articuladores dessa rede. Além, artistas como Richard Prince, Gábor Tóth, Endre Tót, Cavellini, Karel Miller e J. Medeiros, também figuras constantes nesses espaços de circulação postal.

Entre os postais, estampas e fotografias enviadas se encontram os seguintes trabalhos: *"In complete control"* (Richard Prince, setembro de 1977), *"a little extension of the art"- i'm my first idea; you're the second* (Gábor Tóth, setembro de 1977), *"Poem limited to sixty lines"* (Paulo Bruscky, setembro de 1977), *Zeropost* (Endre Tót, Outubro de 1977), *"Artistical Solidarity for 1974"* (G.J de Rook, janeiro de 1978), *"Closer to clouds"* (Karel Miller, janeiro de 1978), *"sorry not art today"* (Gábor Tóth, abril de 1978), *"pornartsucks"* (Aart van Barneveld, junho de 1978).

Ao nos atentarmos para os títulos desses trabalhos, em relação aos artistas homens, questões como política, imaginário pornográfico, individualismo mas também comunicação, desconstrução dos parâmetros e subversão são alguns dos traços que atravessam essas produções. Dito isso, quais tipos de trabalhos eram enviados pelas mulheres artistas que circulavam por essa mesma rede e ao longo da revista *Ephemera*?

Ao analisarmos o corpo dos 12 volumes o número de mulheres artistas participantes não são longos e se dividem em artistas do Leste da Europa e Cone Sul, mas também Estados Unidos. Essa presença situada é significativa das áreas de circulação dessa publicação e nos indica quais tipos de diálogo o espaço editorial alcançava. A rede de arte postal, em suas constelações, teve forte presença nos Estados Unidos, na Alemanha, no Brasil, na Argentina, no Uruguai, assim como nos países do Leste, de modo amplo. Esse mapeamento nos permite entender porque foram essas e não outras artistas a publicarem seus trabalhos. Mas o que essas artistas, enquanto mulheres, pretendiam evidenciar nesses trabalhos?

2. Participações e críticas ativas, por elas

Na capa da primeira edição, de novembro de 1977, encontramos poemas visuais e textos das artistas norte-americanas Judith Hoffmann, *"Art Spoken Here"*, Los Angeles (1977) e Dorothy Iannone *"Ich leibe dich weil du mühelos nie in klischees redest"* ("Eu te amo porque você nunca usa clichês sem cansaço") - sem local e sem data. Ambas as artistas pensavam aspectos do feminino, sendo ativistas seja da causa artística no caso de Judith Hoofman - e aqui podemos pensar uma aproximação com o coletivo *Art Workers Coalition*, Nova York (1969-1971) - e das sexualidades femininas com Dorothy Iannone. Ainda uma terceira mulher artista aparece, a artista experimental holandesa Silvia Steiger com *Corps de Garde*, Graningen, 1976 *"Muschel Kiefernzapfen Mutter"* ("concha, noz, mãe"). Outro trabalho que segue essa mesma linha e publicado na edição de setembro de 1977, é o texto da colecionadora Ellen Sragow *"Das museum der fragen"* (O museu das questões), questionando os limites impostos à informação e a importância da crítica para a autonomia social, em abril de 1978 *"under scrutiny"*, *still* do vídeo *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) de Martha Rosler, enviado por Leucadia, da Califórnia e na na oitava edição de maio de 1978, a

canadense Anna Banana, com a chamada *Banana Post* da *Banana Productions* e a revista *Vile*⁷.

Pequenos poemas e textos como esses apresentam uma visão crítica por parte dessas artistas em relação às instituições, exploram a arte como liberdade de expressão mas também nos mostram rastros de questões afetivas, “eu te amo porque você nunca usa clichês sem cansaço”, e ainda uma genealogia da construção da representação do feminino através de elementos como “concha, noz e mãe”, em Silvia Steiger, ou dos aparatos de poder e controle sobre os corpos femininos com a reapropriação por Leucadia de trabalho de Martha Rosler.

É importante frisar que a maioria desses trabalhos eram pequenos envios, para diminuir os custos das postagens e para facilitar a disseminação. Em muitos casos, como o das artistas acima ou dos artistas homens no tópico anterior, eram enviadas estampas postais e pequenas frases escritas à mão e ainda cópias fotográficas ou xerox, o que torna esses trabalhos sem valor de mercado.

Por outro lado, essas trocas postais foram capazes de agenciar espaços de diálogo. Essa é uma questão fundamental, já que ao analisarmos as expografias dessas e de outras artistas que circulam pela rede postal nesse momento, essas chamadas não constam em seus currículos, com exceções como a artista e professora Carmela Gross, fazendo com que essas publicações, que já naquele momento circulavam por um esquema alternativo, se tornem nas análises contemporâneas da história da arte ainda mais esquecidas e/ ou marginalizadas, em detrimento das dinâmicas de mercado, sistemas curatoriais e demais demandas de exposição e visibilidade mas que, naquele momento, constituíam um canal centrado nas experimentações, trocas e informações mais do que de visibilidade. Ou seja, o foco era a comunicação.

Voltando às publicações de mulheres artistas presentes na revista *Ephemera*, participam importantes artistas do Leste da Europa como Katalin Ladik, Dóra Maurer, Helena Kontova e Urszula Petasz. Não é acaso que as publicações dessas artistas se encontram acompanhadas por seus companheiros, grupos de artistas ou como objetos e bastidores para outros artistas como Katalin Ladik e Urszula Petasz.

Helena Kontova, companheira de Giancarlo Politi, têm registro de seu casamento publicado na terceira edição, de janeiro de 1978, fotografada pelo artista húngaro e amigo do casal, Gabor Attalai. Helena Kontova foi a responsável por uma importante aproximação da revista italiana *Flash Art*, de Politi, com a cena artística experimental do Leste da Europa, implementando também a seção de entrevistas com artistas (KEMP-WELCH, 2018). Hoje, em conjunto com Politi, é também diretora e co-fundadora da Bienal de Praga. A revista *Flash Art* (ainda em fluxo), assim como a norte-americana *Avalanche* (1970-1976) de Liza Béar e Willoughby Sharp foi uma das mais importantes revistas sobre arte experimental em circulação no momento.

Nessa mesma edição de 1978, os trabalhos de capa são das artistas Urszula Petasz “*Pawel Petasz against a background of art*” e Katalin Ladik com János Kass “*Head*”, ambos de

7 É importante pontuar que Anna Banana, assim como Angelika Schmidt foram articuladoras fundamentais para a produção de debates de gênero na arte postal, criando chamadas como *Fe'male Art*, de 1978, divulgada pela revista *Vile*.

1977, produzidos em Elglag na Polônia e em Budapeste. A figura de Urszula Petasz, fotógrafa e companheira de Pawel Petasz, nos é completamente desconhecida, assim como a maioria das outras artistas citadas acima. Urszula atuava nos bastidores, às vezes registrando seu companheiro em situações de reflexão artística. Ela não possui expografia, sendo esse registro enviado à *Ephemer*a e algumas correspondências no arquivo de arte postal Lomholt Archive, as poucas evidências de sua presença nesse circuito.

Já, por outro lado, Katalin Ladik uma das principais artistas da cena húngara, que possui nomes importantes no campo de mulheres artistas como Dóra Maurer, Judit Kele, Orshi Drozdik, Ilona Keserü Ilona e El Kazovsky, aparece com János Kass, performando “*Head*” (1977). Nesse registro Katalin Ladik (figura 2) aparece segurando em frente a seu rosto uma moldura, cujo enquadramento é ajustado pelo artista e o plano de fundo se constitui de cartazes e trabalhos do ilustrador, em que aparecem um conjunto de rostos e máscaras. A imagem da artista se confunde com essa coleção de outros rostos artificiais que também representam uma certa cultura do feminino, a ação de emoldurar o próprio rosto, nesse contexto, coloca a artista em uma relação entre objeto e fetiche. A artista é transformada pelo ato de János Kass em mais um rosto de sua coleção.

Katalin Ladik, artista muito ativa na cena húngara com suas performances sonoras e programa na rádio Novi Sad, ao longo das décadas de 1970 e 1980 atua como importante protagonista nas desconstruções dos estereótipos de gênero, utilizando de seu espaço nas mídias e de seu próprio corpo como espaço de crítica (KÜRTI, 2017). Nesse sentido os trabalhos mais conhecidos da artista são as constantes mutações faciais em peças teatrais ou registros fotográficos desfigurando seu rosto prensando-o sob uma chapa de vidro transparente, em trabalhos como *Poemin* (1978-2016), *Blackshave Poem* (1978) e *Poemask* (1982-2018). Nessa interação com János Kass, ela se permite a subordinação com a finalidade de problematizar as questões de objetificação da mulher.

Outra artista importante da cena húngara a participar da revista *Ephemer*a é Dóra Maurer, na edição especial Hungria, de setembro de 1978. O trabalho publicado é o registro fotográfico realizado por Dóra de seus amigos e companheiros artistas no jardim da *Chapel Studio*, espaço artístico experimental de György Galántai, fechado pelas autoridades locais em 1973⁸ (MAURER; GÁYOR, 2002). Essa fotografia ficou bastante conhecida pelo circuito experimental, sendo utilizada inúmeras vezes para ilustrar as aproximações entre os artistas daquela cena. Nesse registro, Dóra Maurer inicia algumas das questões fotográficas que seriam essenciais em sua poética ao longo da década de 1970, pensando o diálogo entre os fragmentos e os ângulos na fotografia. Apesar de na revista *Ephemer*a aparecer o nome da artista, sua imagem e presença só acontecem através do registro fotográfico, também nos bastidores, aquela que capta o momento de outros, assim como Urszula Petasz.

8 Essa imagem pode ser consultada pelo site Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/dora-maurer-spatial-confusion-miklos-erdely-tibor-gayor-gyorgy-jovanovics-tamas-szentj-by>. Acessado em: 28/09/2020

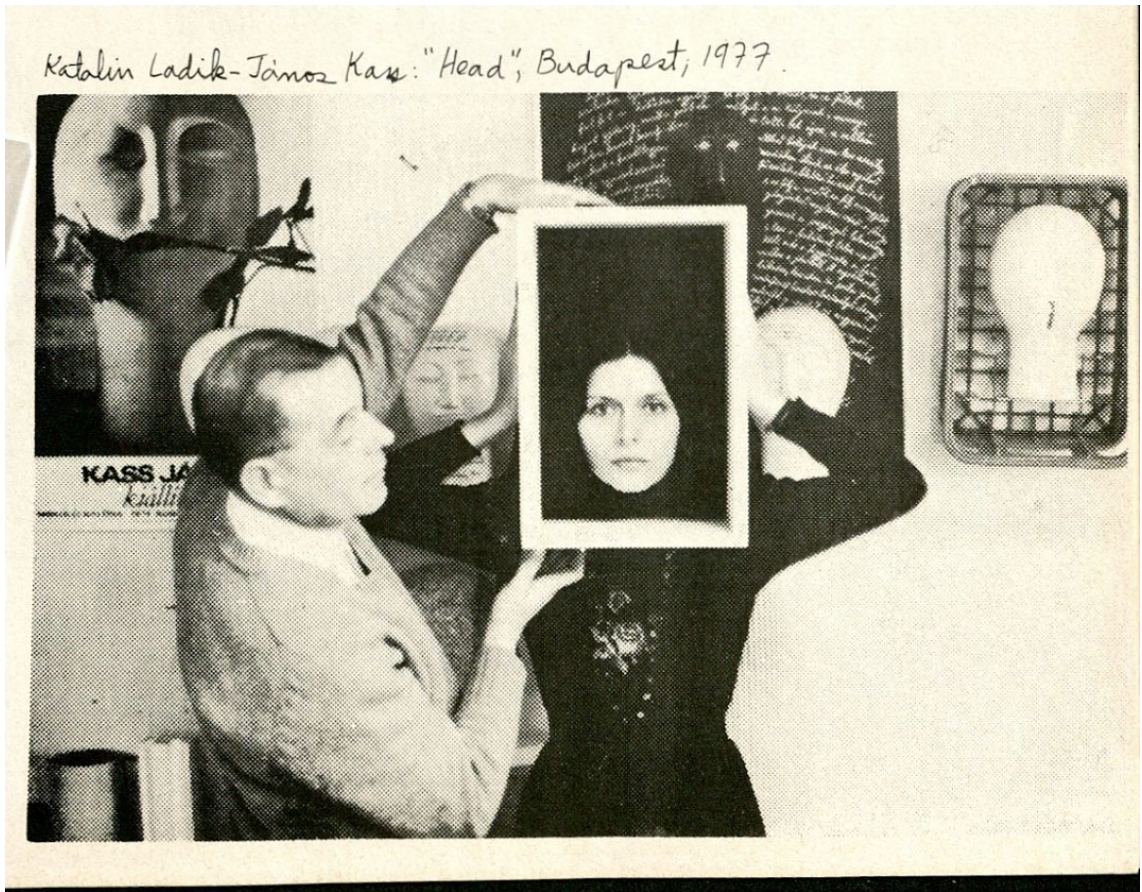


Figura 2. - Katalin Ladik e Janós Kass, Head, 1977, Fotografia, publicado na revista *Ephemera* n 3, em janeiro de 1978. Fonte: Monoskop.

Dóra, assim como Katalin Ladik, foi outra artista importante na cena do Leste, articulando exposições através de suas revistas SUMUS e seu projeto Ma-Ma, realizados com Tibór Gáyor e László Beke, além do ateliê de criatividade *Creativity Exercises - Fantasy Developing Exercises (FAFEI)* com Miklos Erdély, figura central da cena experimental húngara, no *Ganz Mávag Cultural Center* em Budapeste.

Em relação aos trabalhos de mulheres artistas do Cone Sul o enfoque se volta mais às questões da linguagem, das origens e dos espaços públicos, atravessando também questões políticas, afetivas e de gênero que já circulavam por outras publicações e compilações via rede postal. Entre essas artistas estão Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Neide de Sá e Graciela Marx.

Regina Silveira aparece em três publicações, a de número 2 de 1977, a de número 9 de 1978 junto com o coletivo Nervo Óptico (Vera Chaves Barcellos e Mara Álvares) e a de número 12, edição Brasil, na qual aparecem Vera Chaves Barcellos com o trabalho fotográfico *Traços do homem* de 1974 e o poema visual *Tabu 7* de Neide Sá. Para essas edições Regina Silveira apresenta a série

Brazil Today, que circula em várias edições postais como *Kunst per Post* de 1976, organizada por Gj de Rook e *From Bookworks to Mailworks* (figura 10) em 1978, por Carrión.

Em *Brazil Today* (figura 3 e 4), Regina Silveira utiliza a apropriação de postais, inserindo elementos serigráficos sobre eles (figura 8). Essa série de 1977 é composta por diferentes eixos *Brazilian Birds*, *Indians from Brazil*, *The Cities* e *Natural Beauties*. É essa última série *Natural Beauties* que a artista escolhe para circulação. Nesses postais aparecem monumentos da cidade de São Paulo, a estátua de Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, de 1953, em frente ao Parque no Ibirapuera, uma das estações de metrô, Jabaquara, com foco na modernidade do transporte público em São Paulo, o Museu do Ipiranga, o MASP, o Viaduto do Chá e o Palácio do Itamaraty em Brasília, projetado por Niemeyer. Nesses trabalhos Regina Silveira interfere adicionando carros abarrotados e amassados e cenas de um aterro sanitário em frente ao Museu do Ipiranga. Essas contradições entre os monumentos, símbolos da modernidade arquitetônica e econômica de cidades como São Paulo e Brasília entram em descompasso frente a outros acúmulos urbanos, dos ferros velhos e aterros, marcando uma sociedade em incessante consumo, apresentando uma outra faceta da modernização.

Outros trabalhos como o do grupo Nervo Óptico, dialogam com a identidade nacional, os retirantes, a cultura caipira e do interior e ressignificações de monumentos nacionais com uma verve crítica (figura 5). Nesse momento, sobretudo para as artistas que permaneceram no país, algumas estratégias se desenrolaram em torno das publicações independentes com revistas como Nervo Óptico, de grupo de mesmo nome, da qual participavam as artistas do Rio Grande do Sul, Vera Chaves Barcellos, Mara Álvares e Romanita Disconzi e a Revista Ponto, idealizada pelo grupo Poema Processo (Rio de Janeiro - Natal) - movimento do qual participaram ao longo de sua duração mais de 70 artistas incluindo Clemente Padin e Antonio Vigo (NÓBREGA, 2017, p. 9) - cujos fundadores foram Neide de Sá, em conjunto com Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Falves Silva, Frederico Marcos, Dailor Varela e Joaquim Branco (NÓBREGA, 2017).

A revista *Ponto* e a publicação impressa do grupo Nervo Óptico tiveram pouca duração, *Nervo Óptico* teve publicações mensais, chegando a 13 números entre 1977 e 1978⁹, circulando na mesma época que a revista *Ephemeris*, e a *Ponto*, com duas edições, *Ponto 1* de 1967 e *Ponto 2* de 1968, além da edição conjunta com a revista editada por Clemente Padin, *Ovum 10*. Essas publicações levantaram debates acerca da produção artística do período e sua relação com uma certa militância visual (FAVARETTO, 2018¹⁰), mas também através dos trabalhos publicados, em especial o das artistas Vera Chaves, Mara Álvares e Neide Sá, que problematizam a representação e reprodução da imagem feminina divulgada pelos meios de comunicação.

Em *Traços do homem* (1974) de Vera Chaves (figura 6), publicada no número 12, edição

9 Dados extraídos da Galeria Superfície. Disponível em: <http://www.galeriasuperficie.com.br/artistas/grupo-nervo-optico/>. Acessado em 28/09/2020.

10 Texto do professor Celso Favaretto para a revista Modos v.1 n.3, 2017: A contracultura, entre a curtição e o experimental. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acessado em 28/09/2020.

Brasil, a fotografia se assemelha ao registro de raízes ou areia, após a chuva, pela sua sinuosidade, marcando os percursos da civilização na natureza, caminhos, trajetórias, indícios de passagem. Neide de Sá, em seu *Tabu 7* (figura 7), desconstrói o interdito, um tabu do qual não nos é possível a apreensão reflexiva. São letras soltas e engarrafadas que são despejadas em um boca que as engole. Algumas letras são evidentes, E's, M, U, J, Y, em caixa alta. A boca devora o tabu, esvaziando aos poucos, seu conteúdo.

Os trabalhos de Nervo Óptico e Graciela Marx que aparecem na edição de nº 9 da *Ephemer*a dialogam com determinadas questões de classe e gênero. Em *Sociedade Anônima* (figura 5) Mara Álvares e Vera Chaves Barcellos aparecem ambas representando mulheres em situação de pobreza, em temas como migração e cultura do campo. Nesse momento de final da década de 1960 se dava a formação do projeto da reforma agrária brasileira, solapado pelo regime militar, de modo que o trabalho do grupo Nervo Óptico vêm também expor essa questão.

Já, Graciela Marx (figura 8), uma presença central nas articulações da cena postal da região da Prata, apresenta uma versão do silenciamento da cultura ao feminino, apresentando a imagem de uma mulher parcialmente nua, amarrada a uma cadeira. Acima em um balão a imagem de duas figuras que se assemelham a cupidos, dentro de um coração, com asas de morcego. As facetas de poder do campo amoroso: desejo e violência, controle e dominação.

Em relação a esses trabalhos poderíamos pensar algumas questões acerca de suas intencionalidades. Se a participação na rede de arte postal era livre, e sua proposta se configurava na ausência de curadoria, a favor do livre acesso e publicação - aos moldes das edições da Jovem Arte Contemporânea, a partir de sua quarta edição, realizadas no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) (PALADINO, 2015¹¹) na qual inclusive, circulavam essas e esses mesmos artistas da rede postal - porque foram exatamente esses os trabalhos escolhidos por essas artistas para circulação? Quais tipos de diálogos e embates elas pretendiam levantar?

Temáticas como espaço público, espaço privado, discursos e regimes de visibilidade atravessam esses envios. Nesse sentido, as intencionalidades não eram unicamente voltadas à construção crítica e a transgressão de padrões e normas sociais, políticas e das representações visuais em torno da mulher e do feminino, mas uma crítica ampliada, e partilhada entre muitos desses artistas, às relações de poder, em suas múltiplas esferas.

Se ao longo dos números da revista *Ephemer*a essas foram as únicas mulheres artistas a publicarem e esses os únicos trabalhos circulados, outras artistas dessas regiões como Carmela Gross, Amelia Toledo, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Liliana Porter, Lea Lublin, Sanja Ivekovic, Ewa Partum, para citar apenas algumas, integram os nomes de artistas que participam ativamente da rede postal, dialogando nas mesmas chaves que as demais artistas aqui citadas: entre os embates de gênero, o campo da subjetividade e da autobiografia e a crítica social e política, muitas vezes interligadas em único trabalho.

11 Dissertação de Luiza Mader Paladino: *Conceitualismos em trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na década de 1970 - MAC USP e CAYC*. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tdc-27012016-132242/pt-br.php>. Acessado em: 28/09/2020

Ao analisarmos o circuito de arte postal, em relação à esfera institucional do período, que no Brasil se encontrava nesse momento em formação e eram centralizados em algumas poucas instituições interessadas em arte contemporânea, como o MAC-USP e o MAM-RJ, faz-se substancial essa presença de mulheres artistas, mesmo que elas ainda se encontrem em menor número.

Em relação às práticas institucionalizadas do sistema das artes, esses trabalhos circulados pela rede postal ocupam muitas vezes os espaços de arquivo, sendo colocados como uma categoria cujo valor expositivo tem menor valia. Mas, suas propostas de comunicação, com certas rachaduras do sistema e produção à margem, foram capazes de ativar diálogos criativos, experimentais, fomentar propostas efêmeras e fora do radar, marcando um importante momento da produção artística, retomando à arte como processo de pensamento, liberdade e crítica social, como saída e fuga aos tempos de violência e opressão dessas décadas. Se em meados da década de 1980 suas movimentações diminuíram, seus vestígios e memórias nesses acervos nos permitem analisar os interesses, os olhares e mesmo as passagens pela trajetória da constituição dos circuitos de arte, mas também dos trajetos dessas e desses artistas em suas próprias poéticas.

Portanto, resgatar e preencher essas lacunas se torna fundamental para a permanente percepção dos discursos, dos controles e das relações de poder e esquecimento orquestrados no sistema das artes, assim como nos permite evidenciar as dinâmicas de inserção e deslocamento que fazem parte das práticas institucionais, revelando presenças por vezes camufladas ou ausentes nos discursos da história.

3. Conclusão

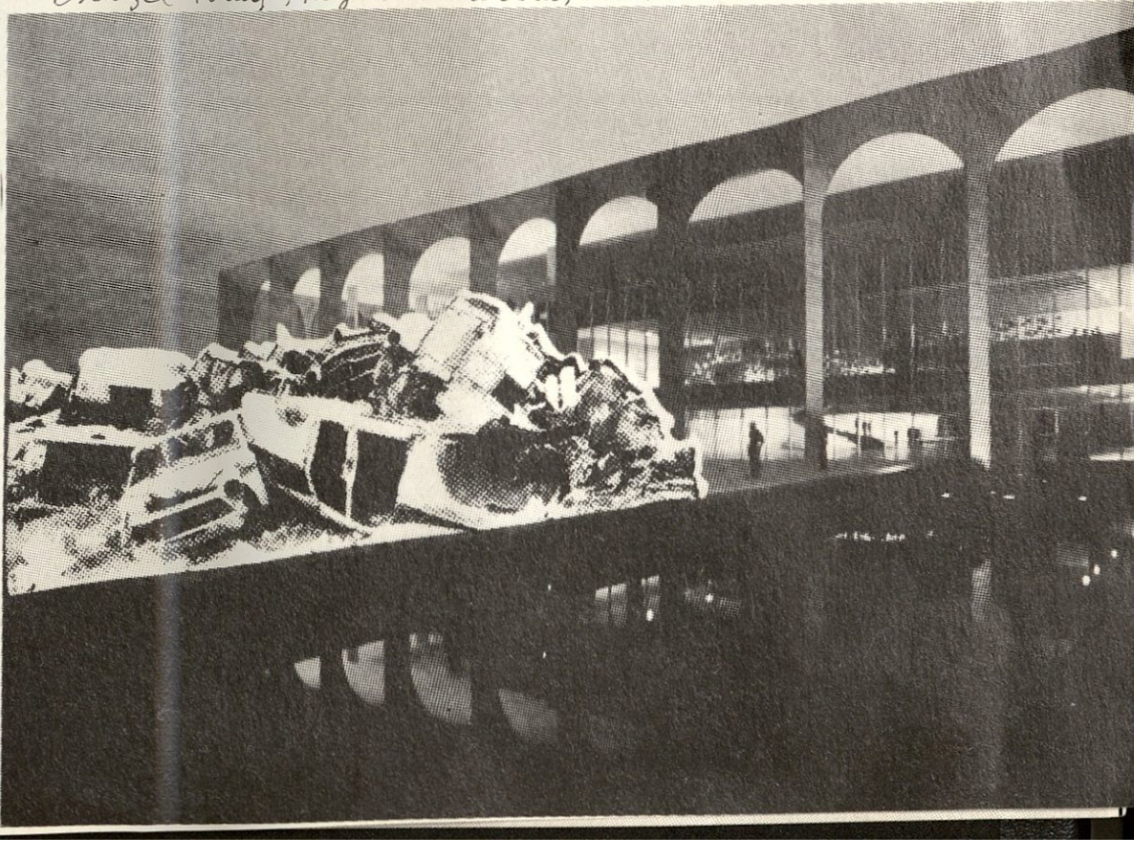
Como vimos, a participação dessas mulheres artistas na revista *Ephemer*, mas também na rede postal, em copilações citadas como *From Bookworks to Mailworks*, trazem contribuições importantes em termos críticos para se pensar questões políticas, de gênero e linguísticas que percorrem os debates artísticos das décadas de 1970 e 1980. Em termos de produção e publicação independente essas mulheres artistas não somente participaram ativamente de chamadas como também gestaram seus próprios trabalhos como a revista MaMaBLAnCa de Graciela Marx em dois números, 1980, *Los codices marginales* de MaMaBLAnCa e em 1982, MaMaBLAnCa *Treasures*. Circularam também pela rede postal trabalhos solos e portfólios, divulgados através do boletim Info (International Artists' Cooperation) de Klaus Groh, além de chamadas de eventos realizados por elas, como a *Mostra Internacional de Arte Postal* realizada em 1981 no Espaço N.O de Ana Torrano, Vera Chaves Barcellos, Karin Lambretch e outras, em Porto Alegre.

(na página seguinte)

Figura 3. - Regina Silveira, Brazil Today, 1977, Serigrafia sobre postal, 10x15, publicado na revista *Ephemer* n 2, em dezembro de 1977. Fonte: Monoskop

Figura 4. - Regina Silveira, Proporção para um monumento, 1973, Serigrafia, publicado na revista *Ephemer* n 12, de outubro de 1978 Fonte: Monoskop.

"Brazil today", Regina Silveira, São Paulo, 1977.



...sa, 41 / sobrado / lapa / 20230 - rio



Regina Silveira:
"Proposition for a Monument"
1973. São Paulo.



Figura 5. - Coletivo Nervo Óptico (cópia original), Sociedade Anônima, Fotografia, publicado na revista Ephemera n 9, de julho de 1978 Fonte: Monoskop.

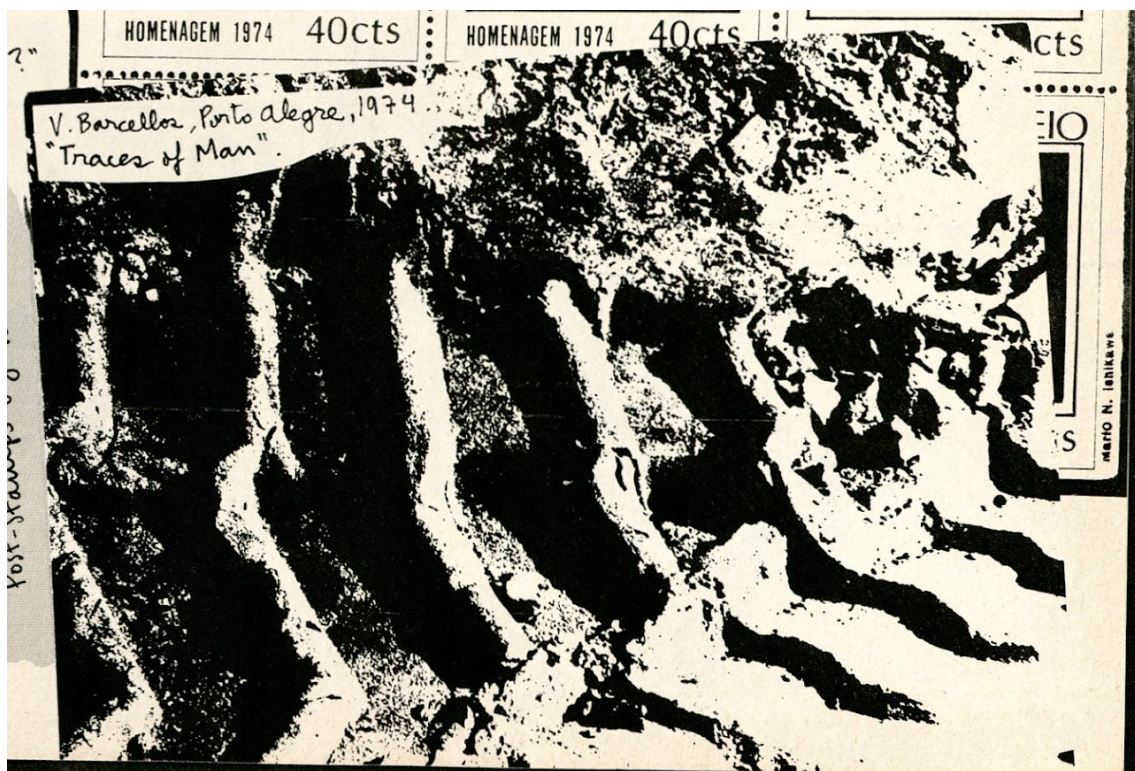


Figura 6. - Vera Chaves Barcellos, Traços do Homem, 1974, fotografia, publicado na revista Ephemera n 12, de outubro de 1978 Fonte: Monoskop

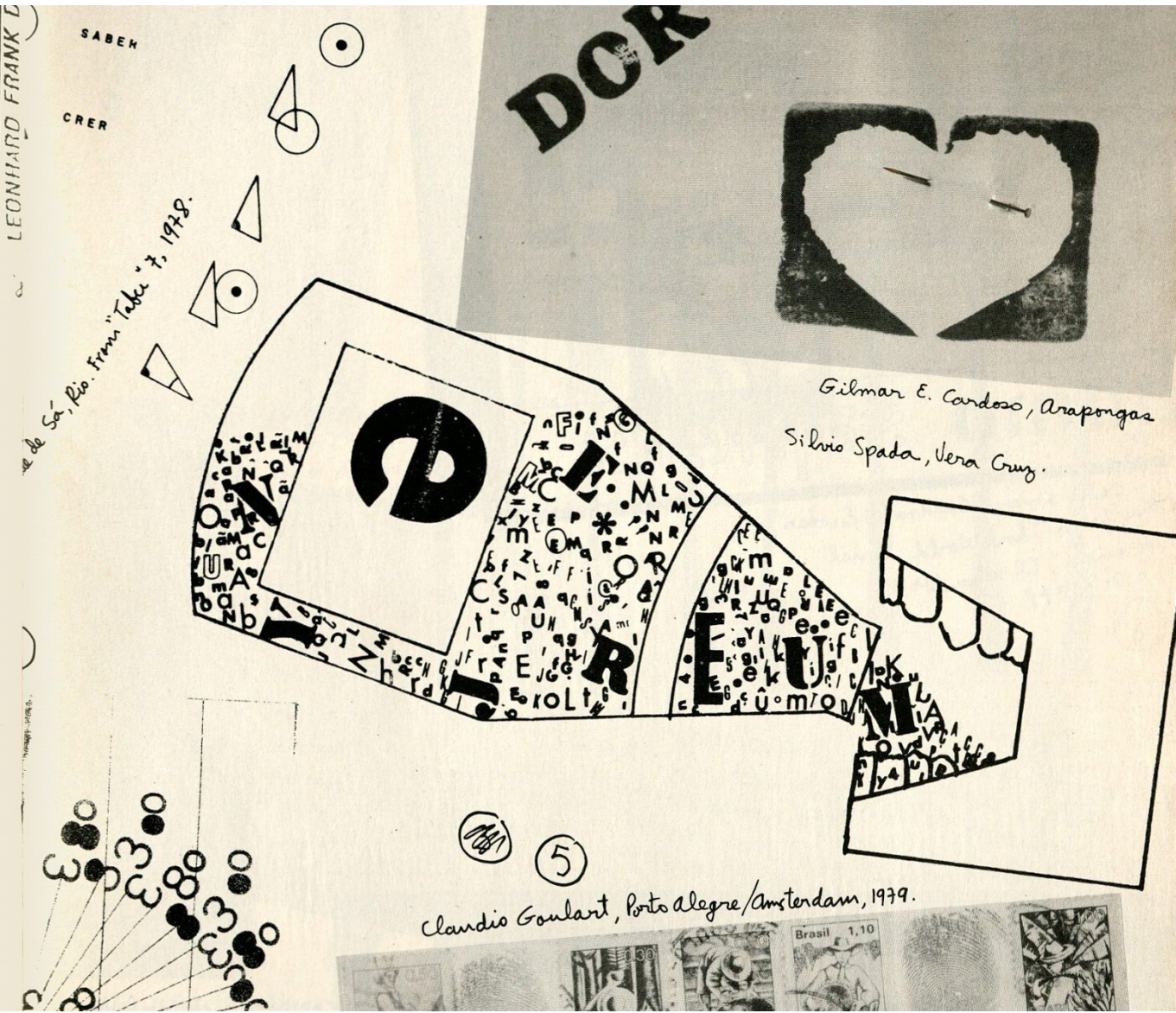


Figura 7. - Neide de Sá, Tabu 7, poesia visual, publicado na revista Ephemera n 12, de outubro de 1978
Fonte: Monoskop.



Figura 8. - Graciela Marx, sem título, desenho, publicado na revista *Ephemeris* n 9, de julho de 1978
Fonte: Monoskop.



Brasil Turístico/SP/Visduto de Gná/Regina Silveira/73

Regina Silveira, Brasil



Regina Silveira/Brasil/73 = Montagem Ford

La mayoría de los artistas en Latinoamérica producen desde las grandes urbes, desde los grandes centros. Los poderosos y sus decisiones, los problemas inherentes a nuestra desenfrenada sociedad de consumo, el desorden que resulta de la ausencia de planificación urbana, los atentados en contra de los ciclos ecológicos, son condicionantes que afectan al artista al igual que a todo ciudadano. Una vez más, las técnicas nuevas a las que recurre el creador para expresar sus preocupaciones parecen ser las más idóneas, aunque lo que produzcan no sea 'bello': reflejan la enajenación en las urbes, el producto visual es la visual de la ciudad... en el escueto blanco y negro de la fotocopia, en la fidelidad —manipulable— de la fotografía, en el reprocesamiento de imágenes publicitarias y 'encontradas' en periódicos y revistas.

MARCHA

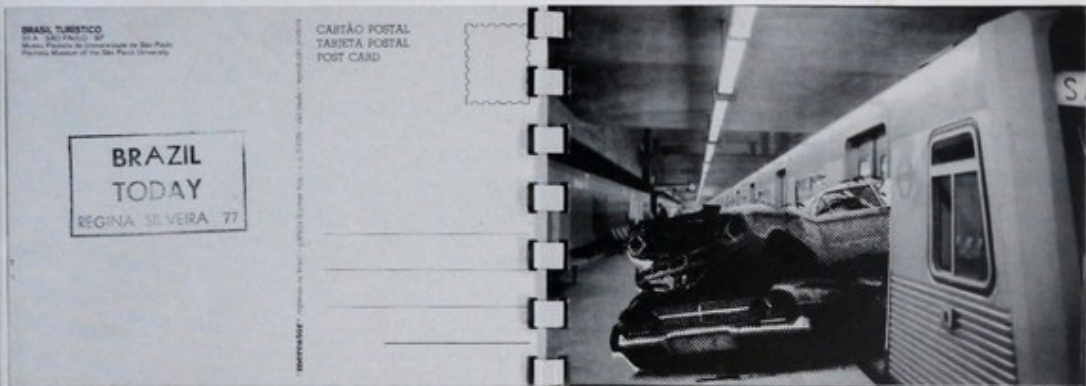


Ernesto Molina (Grupo Suma) México



Van kunstenaarsboeken tot postkunst

Zoals de naam al aangeeft, gaat het in deze tentoonstelling om de raakvlakken, de overeenkomsten, tussen kunstenaarsboeken en postkunst. Beide vormen behoren tot dezelfde periode (min of meer de laatste twee decennia) en beïnvloeden en verrijken elkaar. Hoewel het niet mogelijk is een historische lijn te ontdekken die van de ene vorm naar de andere leidt, wil ik toch aantonen dat de postkunst bepaalde tendenties verscherpt heeft in de ontwikkeling van de kunst, die de kunstenaarsboeken reeds op gang gebracht hadden. Deze verscherping heeft belangrijke vormbepalende gevolgen gehad - vandaar dat de titel ook de ontwikkeling van het ene genre naar het andere veronderstelt. (Kunstenaarsboeken zijn boeken opgevat als uitdrukking geheel, d.w.z., boeken waarin de boodschap bestaat uit de som van alle materiële en formele elementen. Postkunst is elk posts-



Regina Silveira: Brazil Today

From Bookworks to Mailworks

As the name indicates, this exhibition tries to show the contact points, the relationships, between artists' bookworks and Mail Art. Both forms are contemporary (they belong more or less to the last two decades) and influence and enrich each other. Although it isn't possible to draw a chronological sequence leading from one art form to the other, I want to show, that Mail Art radicalizes some tendencies in the evolution of the art process - evolution that the bookworks had triggered, and that such radicalization has important formal consequences. This is the reason for the title suggesting a development from the one form to the other. (Bookworks are books that are conceived as an expressive unity, that is to say where the message is the sum of all the material and formal elements. Mailart is any postal sending that incorporates one, several or all t-

Referências

CAMNITZER L. **Conceptualism in Latin American Art** [Didactics of Liberation]. University of Texas Press, 2007.

KÜRTI, E. **Screaming Hole** [Poetry, Sound and action as intermedia practice in the work of Katalin Ladik]. Budapeste: acb RESEARCHLAB, 2017.

FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. In: Revista Modos v.1 n.3, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acessado em 28/09/2020.

GALÁNTAI, G; KLANICZAY, J. **Artpool** [The Experimental Art Archive of East-Central Europe]. Budapeste: Artpool, 2013.

JAREMTCHUK, D. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**, EDUSP, Editora A/C: São Paulo, Belo Horizonte, 2007.

KEMP-WELCH, K. **Networking the Bloc** [experimental art in Eastern Europe 1965-1981]. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2018.

MAURER, D; GÁYOR, T. **Parallele Lebenswerke - Párhuzamos eleművek - parallel oeuvres**. Budapeste: Városi Művészeti Múzeum, 2002.

NÓBREGA, G. **Poema Processo** [Uma vanguarda semiológica]. São Paulo: Martins Fontes, Galeria Superfície, 2017.

SCHRAENEN, G. A story to remember. In: SCHRAENEN, G. et al. **Dear reader. Don't read**. Madri: Museo Reina Sofia, 2016, p. 15-27.

Sobre a autora:

Andréia Paulina Costa é formada em Ciências Sociais pela UNESP - Marília. Componente do Grupo de Estudo: Imagem, Fotografia e Cinema de 2008-2011. Mestra em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, na linha de Cidade, Arte e Cultura pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU), USP: São Carlos. Integrou o quadro de mestres do Núcleo de Estudo das Espacialidades Contemporâneas (NEC) de 2013 a 2016. Atualmente é doutoranda do Instituto de Artes da UNICAMP, na linha de História, Teoria e Crítica de Arte, onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre corpo, espaço e política em artistas mulheres dos anos 1970. É componente do grupo de pesquisa Vanguarda e Modernidade nas Artes no Brasil e no Exterior (UNICAMP) e pesquisadora do LABimagem: Laboratório de Estudos da Imagem (FAAC - Unesp Bauru). andrea.pcosta@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8861685140206681>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0956-2985>

Recebido em: 29-09-2020 / Aprovado em:17-11-2020

Como Citar

Costa Andréia Paulina. A participação de mulheres artistas na revista Ephemera. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1,n.2, p. 161-179, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57555>



Contágio como sobrevivência: a arte viral do coletivo Gran Fury

Contagion as survival: the viral art by Gran Fury artist collective

JOSÉ SCHNEEDORF

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Belo Horizonte, Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

O coletivo Gran Fury, ativo entre 1987 e 1996, permanece disseminador de conteúdo através do domínio público, que tanto sequencia quanto define sua prática. Sua trajetória permite demonstrar uma dinâmica de formação de coletivos de arte, ordenada por fenômenos agenciadores de identidade, separatistas e identificatórios, que apontam indivíduos a partir de certas características atributivas. Posicionados vis a vis nesse exceto social, tais indivíduos reconhecem-se e agrupam-se em razão das mesmas características. A arte gestada nesses lugares de exclusão tende a tornar-se pública por seus próprios meios e atuar em sentido de resistência, manobrando linguagens, materiais, suportes e formatos veiculares de obras que tanto operem quanto sedimentem o conceito de publicação de artista.

PALAVRAS-CHAVE

Coletivos de arte, múltiplo, publicação de artista, Gran Fury, AIDS.

ABSTRACT

Active between 1987 and 1996, Gran Fury artist collective remains a spreader of public domain contents, which both sequences and defines its practice. Its existence enable to demonstrate an art collectives formation dynamic, ordered by identity's agency phenomenon, designative and separatist, which point to individuals out certain attributive characteristics. Positioned face to face under this social exception, such individuals recognize each other and group themselves due to that granted characteristics. The art created in these exclusion places tends to become public by its own resources, and act on a resistance sense, maneuvering artworks languages, materials, supports and placement formats that both operate and sediment the artist publication's concept.

KEYWORDS

Artist collective, art multiple, publications of artists, Gran Fury, AIDS.

1.0 fomento da representatividade

Câncer *gay*. Com ares tão fúnebres quanto axiomáticos, essa expressão largamente coloquial e usualmente vulgar, hoje em desuso, associa a força de uma constatação, direta e incontornável, à de uma condenação, eventualmente dupla.

A duplicidade sustentava-se no entrecruzamento, moralmente presumido e perigoso, entre o diagnóstico de uma patologia severa, de um lado, e a orientação sexual de outro, quando e onde esta trazia majoritariamente consigo bem mais que um índice identitário e natural, de valia secundária na elaboração de perfis sociais. Ou socioculturais, na medida que “esse desvio [...] para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo [...], tão importante para a filiação cultural e a aliança política (a identificação)” (FOSTER, 2017, p. 161-162). A orientação portava – ainda porta, na escala, algo mais atrofiada, que força abrigo socialmente padronizador – um penduricalho de códigos destituídos atuando desde sobre sua fluidez até sobre seu direito à vida: a ideologização de uma escolha suposta, como uma preferência eleita e elaborada individualmente, como um probo na contramão do que se estabeleceria como regra comum, escalonando acima da vontade uma conduta aceita coletivamente. Hoje se observa uma adesão muito mais extensa ao fato do desejo. A seu irretido, que não se comporta sob pactos comunitários se não desopressando-se em construtos furtivos e sigilosos, tampouco se condiciona por vias intelectualmente deliberadas e particularmente optadas.

Se essa adesão faz agora a expressão ‘câncer gay’ soar a incomunicabilidade e o paradoxo de seus próprios critérios, era uma afirmação assídua da década de 1980, década que deu a largada pandêmica da AIDS (Fig. 1), quando eclodiu um surpreendente retrocesso histórico de obscurantismo oncológico e ontológico, de crise fármaca, de culpabilidades sociais e histeria do contágio, que estratifica-se do medicinal até o social, gerando as coloquialmente cunhadas ‘primeira onda de pânico’ na ‘década perdida’, a dirigir atribuições de culpa aos ‘4H’ – homossexual, haitiano, hemofílico, heroinômano. Fabulações morais que desnortearam até o pensamento filosófico da época:

A viralidade é a patologia dos circuitos fechados, dos circuitos integrados, da promiscuidade e da reação em cadeia. É uma patologia do incesto, tomada num sentido amplo e metafórico. Aquele que vive do mesmo modo perecerá do mesmo modo. A ausência de alteridade segrega outra alteridade inapreensível, a alteridade absoluta, que é o vírus. O fato de que a AIDS atacou em primeiro lugar os ambientes homossexuais ou de viciados em drogas é devido a essa incestuosidade de grupos que funcionam em circuitos fechados (BAUDRILLARD, 1991, p. 28) (tradução nossa).¹

1 No original: “La viralidad es la patología de los circuitos cerrados, de los circuitos integrados, de la promiscuidad y de la reacción en cadena. Es una patología del incesto, tomada en un sentido amplio y metafórico. El que vive por lo mismo parecerá por lo mismo. La ausencia de alteridad segrega otra alteridad inaprehensible, la alteridad absoluta, que es el virus. El hecho de que el SIDA haya afectado en primer lugar a los ambientes homosexuales o de drogadicción depende de a incestuosidad de los grupos que funcionan en circuito cerrado”. (BAUDRILLARD, 1991, p. 28).

Tal desnorтеio responde ao ineditismo, à extrema originalidade que compunha aquela reunião de dados. Responde mal, desvela precipitações, preconceitos e ignorâncias. Responder mal só comprova a inabilidade humana frente ao novo e frente a uma equanimidade que horizontaliza demasiadamente o humano (seja em direitos, seja em suscetibilidades). Esta inabilidade, por mecanismo intrínseco, simplesmente ressurgе com um pensamento redutivo e excludente, classificatório, inclinando-se à direita, ou à extrema direita. Espontaneamente ressurgе quando em tempos de crise, como pode bem exemplificar a geopolítica contemporânea. Tal inabilidade simplista e ressurgida promove a recuperação de sentenças frasais e sentenças condenatórias, quando não propriamente de ações físicas de afastamento de si ou confinamento do outro, que assegurem um não pertencimento, um isentar-se de culpa ou prejuízo que possam estar compreendidos na consequência de uma responsabilidade da qual se excetua ou se acredita excetuar.

Em seu extremo, a ação física pode direcionar-se à eliminação do outro, ou à inação defronte à eliminação do outro, que configura uma inércia cúmplice – da qual se aventou ocorrer na primeira onda de pânico, quando até seu vinte e sete de julho de 1982, a sigla para identificar a soropositividade, que antecedeu a atual AIDS, corrente e coloquial deste então, era GRID, *Gay-Related Immune Deficiency*: imunodeficiência relativa aos homossexuais.

WITH 47,524 DEAD, ART IS NOT ENOUGH

Our culture gives artists permission to name oppression, a permission denied those oppressed.

Outside the pages of this catalogue, permission is being seized by many communities to save their own lives.

WE URGE YOU TO TAKE COLLECTIVE DIRECT ACTION TO END THE AIDS CRISIS

Gran Fury

Figura 1. – Gran Fury. *Art is not enough (with 47,524 Dead...)*, 1989, volante em fotocópia, 20x24 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

Esse propósito associativo flexionava-se, sob o signo das catástrofes, através da recidiva de dupla recusa: de um lado, a ignorância naturalmente derivada da recenticidade clínica, que numa mão testa causas, geociências e modos de contágio, perfilando portadores e tateando transmissibilidades através dos modelos disponíveis de percepção e catalogação de grupos sociais, que pode atingir esses grupos – ou mesmo criá-los – de maneira extremamente inconsequente em termos de recepção comunitária a posteriori, quando já não os recebe assim atingidos. A alcunha ‘grupo de risco’, que nasce falha e renasce agora, noutra pandemia, demonstra essas manobras cuja intenção protecionista incorre no seu exato contrário: agrupar indivíduos a partir de condições específicas que não necessariamente os definem, e publicar preventivamente a associação desses agrupamentos como profundamente conexa a um vetor de vulnerabilidade – portanto, de contaminação – favorece o banimento social, quando não a injúria e a violência.

Na outra mão, dissuade panaceias e curandeirismos, que se avultam nesses momentos de histeria comunitária na mesma dose que as estratégias de culpabilização. Do outro lado da dupla recusa, está essa própria ignorância derivada e habitual do pânico pandêmico, a qualquer preço fugitiva da rampa numérica da explosão de enfermos, que enumerava de fato, naquele primeiro momento oitentista, uma esmagadora maioria homossexual masculina jovem. Daí que “a ligação entre a homofobia social e a AIDS foi estabelecida cedo na epidemia, quando a AIDS ainda era conhecida como GRID [...]. Somente mais tarde, quando a doença foi encontrada constando em outras populações, incluindo mulheres, foi que o nome alterou-se para AIDS” (SMITH, 1998, p. 17) (tradução nossa)², (Fig. 2). A expedita alteração da denominação, tão logo se detectam essas outras populações, a certo preço sintomatiza, além de uma associação, um propósito. Mesmo que a primeira e precoce denominação já não o fizesse.

A AIDS não existe apartada das práticas que a conceituam, representam e respondem a ela. Conhecemos a AIDS somente nessas e através dessas práticas. Essa afirmação não contesta a existência de vírus, anticorpos, infecções ou rotas de transmissão. Menos ainda contesta a realidade do adoecimento, do sofrimento e da morte. O que ela de fato contesta é a noção de que há uma realidade subjacente da AIDS, sobre a qual são construídas as representações ou a cultura ou a política da AIDS. Se reconhecermos que a AIDS existe somente nessas construções e através delas, a esperança é que possamos também reconhecer o imperativo de sabê-las, analisá-las e tomar o controle delas. [...] Mas se pensarmos na arte em relação à epidemia de AIDS – isto é, em relação às comunidades afetadas de maneira mais drástica pela AIDS, especialmente as comunidades pobres e minoritárias, em que a AIDS vem se alastrando muito mais rapidamente do que em quaisquer outras –, podemos perceber que nenhum trabalho feito dentro dos limites estritos do mundo da arte

2 SMITH, 1998, p. 17. No original: “The link between societal homophobia and AIDS was established early in the epidemic, when AIDS was still known as GRID (Gay-Related Immune Deficiency). Only later, when the disease was found to be in other populations, including women, was the name changed to AIDS”. (SMITH, 1998, p. 17).

como ele se constitui hoje atingirá essas pessoas. A arte ativista, portanto, envolve questões não só da natureza da produção cultural, como também do local ou dos meios de distribuição dessa produção (CRIMP, 1988, p. 3-12). (tradução nossa).³

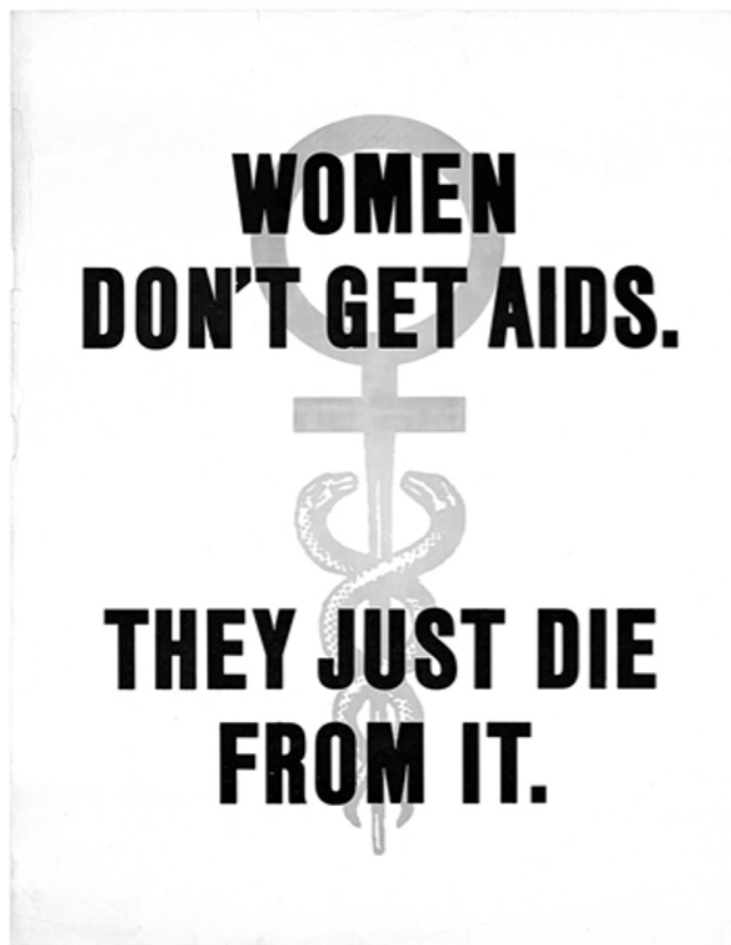


Figura 2: Gran Fury. Women don't get AIDS: they just die from it, 1990-1991, cartaz em fotocópia, 14,9×10,8 cm., Metropolitan Archivist, Nova Iorque, EUA.

3 No original: "AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it does contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, upon which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS. If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then hopefully we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them. [...] But if we think about art in relation to the AIDS epidemic – in relation, that is, to the communities most drastically affected by AIDS, especially the poor and minority communities where AIDS is spreading much faster than elsewhere – we will realize that no work made within the confines of the art world as it is currently constituted will reach these people. Activist art therefore involves questions not only of the nature of cultural production, but also of the location, or the means of distribution, of that production". (CRIMP, 1988, p. 3-12).

Esses meios legitimarão ainda mais os procedimentos desatados do circuito tradicional de produção, recepção e circulação da obra de arte: as publicações autogeridas, que pouco ou nada se sujeitam a processos seletivos, a aceites e gestões de qualquer espécie, externas às decisões dos próprios artistas. Embebida em urgências, a década de 1980 marca um ponto bastante significativo do processo de consolidação da publicação de artista como uma afirmativa lídima e consistente da e na arte.

2. Coletivizar é coalizar

O produto de associações frasais como GRID, câncer gay ou grupo de risco, desde então e até hoje, serve ao ideário necropolítico que agrupa corpos por identidades específicas compartilhadas, especialmente as identidades que estão sob abuso, sob estigma e sob acondicionamento: de idade, de gênero, de raça, de orientação. Identidades de silhueta, corporeidades. Bios. Em rebote, esse agrupamento estimula a formação de coletivos, pois propicia nesses grupos a identificação frente a frente entre autores políticos afirmativos de suas próprias setorizações, trepidando “um uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 47), inserindo-os no todo social justamente pela antítese.

Por terem bem demarcado seu lugar de marginalidade, seu ponto de partida discursivo. Vantagem do assento marcado para pôr-se o artista, nas tentativas de deslegitimação que uma pandemia o faz contrair junto consigo própria, por antinomia ela o recruta e instrumentaliza, acessando sua genealogia, a latente precedência participativa da arte nesta construção de recusas e extravios simbólicos, portanto a perícia do artista como tal autor afirmativo para armar devoluções e cooptar reciprocidades (Fig. 3).

Pois a alteridade seria uma característica fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. [Essa tipificação codependente e] oscilante nos possibilita enxergar as especificidades desses grupos [...] que pensam a partir dos lugares marcados dos grupos sociais [...]. Logo, definir-se é um *status* importante de fortalecimento e de demarcar possibilidades de transcendência da norma [e assim] aprender a tirar proveito desse lugar de outsider, pois este espaço proporciona um ponto de vista especial (RIBEIRO, 2017, p. 38-48).

Revelar necropolítica, evidenciar ganho interpretativo, entregar à percepção comunitária são tarefas de apreço da arte. Não dela injuntivas e nem dela exclusivas, mas estão em seus receituários, optadas especialmente pelos artistas que produzem tendo paisagens adversas como entorno sólido e contaminante. Repõe à morosidade governante, assalta conceitualmente os órgãos estatais e farmacêuticos, populariza-os pelo que são: reguladores da vida. Fortalece cada um de seus indivíduos na pertença. Fortalece também um rebote forçoso de inclusão nos costumes e nas narrativas amplas desses costumes, a sedução ou a grita. Essas movimentações aparelham

contrarrevoluções de mesma direção biopolítica, mas de sentido contrário, inserido. Essas movimentações de desobediência civil, vieram em rampa até a década de 1980, nela equipando os talheres para resistir à praga, facilitando nela a formação de um bloco hábil contra a AIDS.

Primeiramente, são esforços coletivos. Em segundo lugar, essas práticas são empregadas pelos membros dos coletivos como parte essencial do seu ativismo da AIDS. Isso não quer dizer que os indivíduos envolvidos não sejam artistas no sentido mais convencional do termo; muitas dessas pessoas trabalham dentro dos setores tradicionais do mundo da arte e de suas instituições. Mas o envolvimento na crise da AIDS não pôde deixar inalteradas suas relações com esse mundo. (CRIMP, 1988, p. 11) (tradução nossa).⁴



Figura 3: (Esq.) Gran Fury. The government has blood on its hands, 1988, offset litográfico, 35,7×21,7 cm., Whitney Museum, Nova Iorque, EUA. (Centro) Gran Fury, All people with AIDS are innocent, 1988, fotocópia, 41,3×23,7 cm., Whitney Museum, Nova Iorque, EUA. (Dir.) Gran Fury, Read My Lips (boys), 1988, offset litográfico, 42×26,9 cm., International Center of Photography, Nova Iorque, EUA.

4 No original: “First, they are collective endeavors. Second, these practices are employed by the collectives’ members as an essential part of their AIDS activism. This is not to say that the individuals involved are not artists in the more conventional sense of the word; many of these people work within the precincts of the traditional art world and its institutions. But involvement in the AIDS crisis has not left their relation to that world unaltered”. (CRIMP, 1988, p. 11).

Em meio à demasia dos nomes da arte infectados, diretamente atingidos pela incurabilidade degenerativa e fatal da AIDS de primeiro ciclo, dois coletivos manejaram uma atuação visceral, definitiva e definidora, tão frontal ao vírus quanto aos mecanismos de gerenciamento estatal e fármaco a respeito dele, mecanismos sintomáticos da abreviação e usurpação de vidas. Sob o ensejo do vírus, gerenciamentos desse porte s suscetibilizam justo através das albergarias do corpo e do prazer, as albergarias do exercício da sexualidade e da adicção, representativas também dos primeiros desenhos do ápice (que se confundiu com apogeu) de uma dura conquista civil, cumulativa de três décadas, cuja “charneira rangeu entre 1960 e 1980” (DEBRAY, 1993, p. 315).

“Do final da década de 1960 até hoje, a arte conceitual forneceu um formato aberto para abordar tópicos sociais e políticos não apenas para artistas individualmente, mas também para artistas que trabalham em coletivos. Um dos primeiros grupos foi o coletivo canadense General Idea” (SELZ; STILES, 2012, p. 965) (tradução nossa)⁵ que perdeu para a AIDS dois de seus três integrantes: Felix Partz e Jorge Zontal. Os pluralismos da internacionalização, esforçada como formação de coletivos (corporificados, formais; ou ideológicos, afetivos); e os da destronação de linguagens plásticas especificadas e estabelecidas na gramática plena da arte, para baralhar ou inovar outras, como a arte efêmera e a arte correio, já eram ordem do dia na década de 1960, que comporta movimentos como Internacional Situacionista e Fluxus: “Marx: tome os meios de produção! Fluxus: tome os meios de distribuição” (Nam June Paik apud BURY, 2001, p. 22) (tradução nossa).⁶ A escalada dessa tríade decendial consolida também, em definitivo, “o Múltiplo antes como uma prática determinada, teórica e historicamente fundada no contexto da produção artística em geral, que oferece uma ampla gama de possibilidades aos mais diversos objetos”, especialmente quanto a seu alcance e recrutamento público, imprescindíveis para a arte que enfrenta a AIDS. Viralizando-se indistintamente entre os âmbitos tradicionais de visualização e de porte de obras de arte e as esferas mais cotidianas da vida comunitária (Fig. 4), “o múltiplo resiste ao consumo de bens, interrogando as lacunas entre valor de uso e valor de troca” (BURY, 2001, p. 24) (tradução nossa),⁷ enquanto equipara, para o consumo de arte, tais âmbitos e quais esferas, entendendo a arte, acima de tudo, como um acontecimento – *happening* – entre o artista e as pessoas.

Acessível a todos do ponto de vista prático, através da via postal, mas também do ponto de vista econômico – na medida em que mesmo com um orçamento muito restrito qualquer pessoa pode, em teoria, estar na origem de semelhante obra –, publicações deste tipo transformaram-se em verdadeiras plataformas de intercâmbio. Por um lado, o seu funcionamento foi consideravelmente facilitado

5 No original: “From the late 1960s to the present, conceptual art has provided an open format for addressing social and political topics not only for individual artists, but also for artists working in collectives. One of the first such groups was the Canadian collective General Idea”. (SELZ; STILES, 2012, p. 965).

6 No original: “Marx: seize the production medium! Fluxus: seize the distribution medium”. (Nam June Paik apud BURY, 2001, p. 22).

7 No original: “Artist’s multiple resists the consumption of goods, interrogating the gaps between use and exchange value”. (BURY, 2001, p. 24).

por uma ampliação dos contatos a nível internacional [...]. Não só qualquer um pode lançar uma publicação, mas qualquer pessoa, desde que tenha acesso à informação e à rede, também pode participar: se os artistas se encarregarem da reprodução da sua obra, pode-se adotar o projeto com seu próprio orçamento. (BOIVENT, 2017, p. 47). (tradução nossa).⁸



Figura 4: Gran Fury. Wall Street money, 1987, fotocópia sobre verso de cédulas xerografadas, 6,63×15,59 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

8 No original: “Accesibles a todos desde el punto de vista práctico, por medio de la vía postal, pero también desde el punto de vista económico – en la medida en que incluso con un presupuesto muy restringido cualquiera puede, en teoría, estar en el origen de una obra semejante –, las publicaciones de este tipo se transformaron en verdaderas plataformas de intercambio. Por un lado, su funcionamiento fue considerablemente facilitado por una ampliación de los contactos sobre el plano internacional (plano que, a su vez, estas revistas contribuyeron a alimentar). No solamente cualquiera puede lanzar una publicación, sino que cualquiera, bajo reserva de que tenga acceso a la información y a la red, puede también participar: si los artistas deben tomar a cargo la reproducción de su trabajo, pueden adoptar su proyecto a su presupuesto”. (BOIVENT, 2017, p. 47).

Desde a espetacularização anunciada na década de 1960 até a ponta oitentista, os adventos da arte como mercadoria, da midiatização crescente e da Pop herdarão e sucederão para formar um quadro no qual, “em meados dos anos 1980, a imagem popular do artista começou a mudar de uma ainda marginalizada figura social, cultural e econômica, para uma espécie de” (ELGSTRAND, 2012, p. 107) (tradução nossa)⁹ sujeito hábil para manejar a exposição de sua obra e de si, para inserir-se em meios prontos ou para publicar-se em meios novos. O pioneiro General Idea iniciou suas atividades como coletivo já em 1969, mas “depois que Partz e Zontal contraíram HIV/AIDS, [...] cada vez mais voltou sua atenção para a epidemia, criando instalações e objetos que abordavam contágios e infecções”¹⁰. O integrante sobrevivente até hoje, AA Bronson, reside em Berlim e circula agora com igual frequência e desenvoltura entre os meios expositivos e as redes sociais. Não só circula entre eles, mas os faz circular entre si: iterativo e interativo, Bronson conota a asserção viral: “Nós nos injetamos no fluxo dominante desta cultura infecciosa e vivemos, como parasitas, ocultos em nosso monstruoso hospedeiro”¹¹ (apud Ibidem, p. 1052-1053) (tradução nossa).

Além do canadense General Idea, outro coletivo, estadunidense e, mais especificamente, novaiorquino – um epicentro oitentista do combate à explosão espetacular e factual da mortandade, que hoje se domicilia no continente africano – instrumentou a arte como um vírus midiático que o vírus físico urdiu: Gran Fury, cujo nome tanto indicia o volume da indignação cidadã, exaurida da sensação de impotência individualmente experimentada diante da tragédia pública da AIDS e da máquina administrativa silenciadora, quanto, motivado por essa, plagia os sedãs da marca Plymouth, adotados como frota policial daquela metrópole. São ambos os coletivos tão indissociáveis da ação pública autossustentada quanto o são da transmissão autopublicada, quanto também o são a plástica e a gráfica de seus léxicos, apontando semânticas que a arte atravessa arqueando. Não se furtando a atenção ao fato, relevante por si, de serem coletivos, pois “ora, a transmissão é um processo coletivo violento. Há conflito, ruído e furor, não à volta ou depois, nas circunstâncias, mas no próprio processo, informando-a a partir do interior” (DEBRAY, 1995, p. 62) como uma ‘fúria’, como um vírus.

A instrumentalização do conceito de poder, entendido não como uma relação unívoca entre o opressor e oprimido, mas como o que caracteriza as relações complexas entre as partes de uma sociedade e a interação entre indivíduos de

9 No original: “By the mid 1980’s, the popular image of the artist had begun to change from the still marginalized social, cultural, and economic figure to a kind of”. (ELGSTRAND, 2012, p. 107).

10 SELZ; STILES, 2012, p. 965-966 (tradução nossa). No original: “After Partz and Zontal contracted HIV/AIDS, General Idea published AIDS: The Public and Private Domains of the Miss General Idea Pavillion in an offset edition of 1,000 and increasingly turned their attention to the epidemic, creating installations and objects that addressed contagion and infections, from PLA©EBO (1991), with its giant pills in red, green, and blue, to their major project One Year of AZT/One Day of AZT (1991), exhibited at the Museum of Modern Art in New York”.

11 No original: “We injected ourselves into the mainstream of this infectious culture, and lived, as parasites, off our monstrous host”. (BRONSON, AA apud Ibidem, p. 1052-1053).

uma sociedade, através de ações radicais como o Act up, foi mais eficaz política e socialmente para mudar a atenção por parte do Estado norte-americano à epidemia de Aids do que talvez toda a discussão filosófica a respeito da morte do sujeito (CRUZ, 2007, p. 166-167).

O hoje mítico organismo tentacular *AIDS Coalition to Unleash Power*¹², do hoje ainda mais mítico acrônimo ACT UP – cujas maiúsculas ordenam em voz alta: aja, responda, reveide – surge de uma cisão dentro da primeira comunidade apostada na emergência circunstancial e coordenada ao enfrentamento autorregulado da crise, a GMHC (Gay Men’s Health Crisis¹³), e acaba se tornando a mais ampla organização privada de representação e assistência aos enfermos daquele momento crítico, anterior ao batismo do hoje amplo e popular cunho ONG e seu método de agir por si, sem esperar respostas institucionais – ou forçando-as, quando possível. O voluntariado do coletivo ia às residências dos terminais, buscava-os e levava-os a tratamentos e internações. Ou, ali onde estivessem, dava-lhes banho e alimento, supria-lhes as compras agora circunstancialmente impedidas pela ruína física e pelo abandono, limpava-lhes a casa e combatia-lhes a solidão postumeira – ações de um duplo refletido, porque a figura do necessitado o tempo, breve, iria regularmente revezar de uns aos outros.

Não sei se há algo que é ou tem sido exemplar nesses anos em relação a uma certa conscientização ou uma certa gestão da enfermidade por parte de grupos que, do ponto de vista ativista ou político, assumiram os direitos dos soropositivos..., o próprio nome ACT UP já denota a natureza do que significa esse tipo de luta (ESPALIÚ, 1992, p. 5) (tradução nossa).¹⁴

A ACT UP irradiou sua guerrilha urbana em unidades semi-independentes em diversas cidades do mundo, equivalendo estratégias sistêmicas de obstrução de espaços e movimentações públicas; de perturbação de ordem; de invasão pacífica e performática a conglomerados farmacêuticos; de eventos e passeatas denunciadoras, forçando atitudes legislativas protecionistas e dando visibilidade à situação dos enfermos, contraposta à inação governamental. Visibilidade essa que se apoiava justamente na produção e nos produtores de arte, atraídos pela solidariedade e pelo pertencimento, reconhecimento e representatividade. Um país tão pautado pelo culto à celebridade aprendeu cedo a recorrer aos indivíduos que a esta emblemam, em prol da atenção às causas específicas, que em contraparte dotam nobreza e altruísmo a tais figuras. “Muitos membros

12 Coalizão da AIDS para rachar o poder.

13 Crise de saúde dos homens homossexuais.

14 No original: “Yo no sé si hay algo que es o ha sido ejemplar en estos años respecto a una cierta conciencia o una cierta gestión de la enfermedad por parte de grupos que desde un punto de vista activista o político, han asumido los derechos de los seropositivos..., el mismo nombre de ACT UP ya denota el carácter de lo que significa este tipo de lucha”. (ESPALIÚ, 1992, p. 5).

tinham um senso político bastante convencional, mas eles tinham AIDS e estavam lutando por suas próprias vidas. [...] Algumas das pessoas mais sofisticadas do mundo da arte” (CRIMP, 2014, p. 82) (tradução nossa)¹⁵ estavam arregimentadas nesses quadros, promovendo conexão direta à cadeia de produção, circulação e recepção da arte do período.

3. Fúria

O ACT UP, para subsistir como espaço de convívio e órgão de aliança entre setores tão heterogêneos da sociedade civil, inseridos em realidades frequentemente distanciadas umas das outras, tentava conciliá-los como um todo “apartidário de diversos indivíduos unidos pela ira e comprometidos com ação direta para acabar com a crise da AIDS” (CRIMP, 2014, p. 83) (tradução nossa),¹⁶ fossem ou não enfermos desta ou deles próximos. Uma porção significativa da arte produzida dentro dessas hostes foi criada pelo “Gran Fury (um braço visualmente orientado do grupo ativista ACT UP)” (SMITH, 1998, p. 807) (tradução nossa)¹⁷. O caminho fundado e consistente para as táticas visuais de exponenciação informativa prontificou-se através do assalto ao objeto múltiplo preexistente e regular da vida cotidiana, de natureza produtora ou mediadora de conhecimento – tal qual a natureza primária da obra de arte. O formato previamente serializado, viral, desse tipo de múltiplo já estava composto em logística e aceito no sistema de cadeia produtiva, cujos códigos podem ser pirateáveis para a “participação em uma cultura de serialidade, de múltiplos sem originais – uma cultura, isto é, de produção de mercadorias” (KRAUSS, 1990, p. 8) (tradução nossa).¹⁸

O mimetismo desse vetor de inserção, já tão pronto e estável, serve a uma dupla hermenêutica: por um lado, facilmente invisibiliza-se ante os órgãos de fiscalização, mais atentos e mais treinados para identificar ruídos públicos de presença mais fronteira e literal. Por outro lado, surpreende-se de serendipidade: gera, na descoberta audiente acidental, assombro ou estranheza ou curiosidade, enquanto angaria a empatia objetivada, a solidariedade do reconhecimento sensível, reflexo.

Assim vizinhavam interferências diretas sobre o mobiliário urbano, como alterar ou trocar placas de sinalização por objetos idênticos de idêntica produção industrial aparente, mas com frases de advertência sobre o contágio, ou de críticas sobre políticas públicas, em substituição à iconografia clássica do trânsito viário (Fig. 5). Gatunavam a troca do máximo de exemplares de jornais, dentro dos dispensadores a moeda que eram comuns nas ruas da época, por informativos sobre AIDS, rastreando questionar a rejeição social vigente, exortar a pesquisa farmacêutica hábil

15 No original: “Many members had rather mainstream politics, but they have AIDS and they fighting for their lives. [...] Some of the most sophisticated people in the art world”. (CRIMP, 2014, p. 82).

16 No original: “nonpartisan group of diverse individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis”. (CRIMP, 2014, p. 83).

17 No original: “Gran Fury (a visually oriented arm of the activist group ACT UP)”. (SMITH, 1998, p. 807).

18 No original: “participation in a culture of seriality, of multiples without originals – a culture, that is, of commodity production”. (KRAUSS, 1990, p. 8).

e democratizar o acesso à profilaxia e à medicina paliativa, urdidos de uma maneira mais acurada e melhor articulada justamente pela compleição metodologicamente publicitária e artística do Gran Fury – uma equipe menos dispersa profissionalmente, mais coesa nos ofícios pessoais, setorial ao ACT UP mas orientada por seus parâmetros e parceira de seus procedimentos, ou seja, ao mesmo tempo vinculada e independente.



Figura 5: Gran Fury. Let them die in the streets, 1990, instalação (placa em aço e alumínio esmaltada) em Petrosino Park, Nova Iorque, 50×50 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA.

Todos os integrantes do Gran Fury tinham na arte o sustento e meio de vida, trabalhavam profissionalmente nalguma de suas vertentes desde antes, também durante (se em validade oficial de saúde) e ainda depois do período de existência do coletivo. Exerciam suas ocupações enquanto também frequentavam as reuniões e ações manifestantes do ACT UP novaiorquino, onde se juntaram. Se o ACT UP era infinitamente mais plural, e unia seus participantes pela luta contra a AIDS, ou por enfermidades pessoalmente diagnosticadas – pela necessidade da pertença, de uma forma ou de outra –, nessa monta nem todo artista ou congênera, enquanto membro do cosmo ACT UP, decidiu se incluir no Gran Fury. Há peças, objetos, obras e interferências que surgiram de produções mais individuais e tornaram-se igualmente célebres às do Gran Fury, e outras que produziram em separado, sob assinatura individual. Após tentativas de sustentar uma

franquia aberta, mais condizente com a proposta harmonizada e curativa do ACT UP, a todo tempo disponível para essas decisões particulares de pertença ou isolamento, a flutuação de partícipes e de respectivas assiduidades frustrou a potência do coletivo: “Você não conseguia seguir em frente; você sempre tinha que voltar atrás e se reagrupar” (MACCARTY, Marlene apud GRAN FURY, p. 70) (tradução nossa).¹⁹

Com pesar, o coletivo optará por se fechar a novos colaboradores, também porque “deixamos de ser vândalos do lambe-lambe para, de repente, ter recursos reais e oportunidades e uma plataforma para falar. Isso trouxe uma crise de consciência em discutir como articular o grupo, porque as apostas estavam feitas” (KALIN, Tom apud GRAN FURY, 2003, p. 70-71) (tradução nossa)²⁰. Esse pêndulo de relevâncias habita frequentemente as aspirações a fundar e sustentar coletivos, tentando-os longevos, como confirma Bronson: “Quando Jorge, Felix e eu começamos a viver e trabalhar juntos como General Idea, em 1969, já tínhamos consciência das duas forças antagônicas em nossa vida de coletivo: o desejo de produzir arte e o desejo de sobreviver” (apud SELZ; STILES, 2012, p. 1051) (tradução nossa).²¹

Don Ruddy, Anthony Viti, Todd Haynes, Mark Harrington e Stephen Barker juntaram-se, na primeira formação, a Richard Elovich, Avram Finkelstein, Amy Heard, Tom Kalin, John Lindell, Loring McAlpin, Marlene McCarty, Donald Moffett, Michael Nesline, Mark Simpson e Robert Vazquez-Pacheco, que permaneceram participantes até o encerramento das atividades do grupo, em 1996, sinalizado pela produção em 1995 da filipeta *Good Luck ... Miss You*, para o *Temporarily Possessed* – o acervo semipermanente do New Museum novaiorquino. E concretizado com a morte de Simpson em outubro de 1996, pela mesma decorrência da AIDS que levava em 1992 o designer mobiliário Ruddy. Afora as constantes e sucessivas retrospectivas – a mais recente delas, *Read my lips*, na galeria londrina Auto Italia em 2018 – a cepa expositiva institucional do Gran Fury concluía-se voltando ao ponto de partida: o mesmo New Museum, cuja vitrine voltada para a movimentada avenida Broadway abrigou, em 1987, a primeira e já voltaica instalação, *Let the Record Show...* Montou-se a convite do então curador sênior Bill Olander, também societário do ACT UP, mas não do Gran Fury, e também levado em consequência da AIDS, em 1989, não sem antes cofundar outro projeto, o ainda ativo e produtor *Visual AIDS*.

19 No original: “You couldn’t move forward; you always had to backtrack and regroup”. (MACCARTY, Marlene apud GRAN FURY, p. 70).

20 No original: “We went from being wheat-pasting hooligans to suddenly having real resources and opportunities and a platform from which to speak. This brought about a crisis of conscience in discussing how to articulate the group because the stakes had been raised”. (KALIN, Tom apud GRAN FURY, 2003, p. 70-71).

21 No original: “When Jorge, Felix, and I began living and working together as general Idea in 1969, we were already aware of two opposing forces in our communal life: the desire to produce art, and the desire to survive”. (BRONSON apud SELZ; STILES, 2012, p. 1051).



Figura 6: Gran Fury. *Silence equals death*, 1987, bóton, 4,5×4,5 cm. ACTUP New York, EUA.

Let the Record Show... de fato ‘deixa o registro provar’, ao ombrear opressões, ratificando suas súbitas afinidades: ao fundo, uma imagem em tamanho mural de um dos julgamentos, historicamente gravados, de oficiais nazistas por crimes de guerra, ocorridos na cidade alemã de Nuremberg imediatamente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Perfilados à frente, à maneira dos soldados ou dos réus, e com focos de luz alternando sobre cada um, os ‘criminosos da AIDS’: seis bustos fotográficos em tamanho natural, com as silhuetas recortadas sobre papelão, de figuras então em situação de celebridade e/ou poder, como jornalistas ou líderes políticos e religiosos.

Suas notórias sentenças, dotadas de toda a sorte de negacionismos, ultrajes e responsabilizações, efetivamente públicas e registradas, são vazadas a bisturi, letra por letra, e adesivadas nas peças de concreto que fronteiam e sustentam as peças, imitando fielmente as gravações clássicas de pedestais escultóricos. Um exemplo: “Todos os detectados portadores de AIDS deveriam ser tatuados na parte superior do antebraço, para proteger usuários de agulhas compartilhadas; e nas nádegas, para evitar a vitimação de outros homossexuais” (BUCKLEY, William F. apud CRIMP, 2014, p. 83) (tradução nossa)²². Historicamente gravadas no imaginário coletivo também estão as tatuagens numéricas dos campos de concentração, em fôlego à analogia que o Gran Fury promovia entre a industrialização da morte no Holocausto e o extermínio homonormativo então em curso – ou em proveito – através da AIDS.

Encimando o conjunto, um letreiro neon inaugurava a apropriação revisionista do triângulo rosa (Fig. 6). O nazismo codificava visualmente seus prisioneiros em campos de concentração obrigando-os a usar uma seleção bastante específica de bordado em suas vestes. A conhecida estrela de Davi amarela para os judeus e os triângulos verticalmente invertidos, com a base para cima – vermelhos para inimigos políticos, pretos para ‘antissociais’, marrons para ciganos, etc. – são exemplos de um procedimento identificatório tão intrincado quanto necropolítico, que podia entrecruzar um ou mais símbolos, bem como adicionar-lhes fontes centrais, também indexadas e compilatórias. Determinante da orientação homossexual, por si razão de captura – bem como do assombroso reaprisionamento aliado, sequencial à soltura pós-guerra dos campos –, do triângulo rosa a desinversão pelo Gran Fury é significante e praticamente funda uma marca visual recorrente, rematada pelo mote *SILENCE = DEATH*, cujas caixas altas anunciam: o silêncio equivale à morte.

Alinhado aos vértices inferiores do triângulo, todo o conjunto axial irá repetir-se, como repete-se o amplo das obras do Gran Fury, nas mais diversas linguagens plásticas, suportes, materiais e procedimentos de publicação.

Dentro do ACT UP, havia uma sofisticação sobre os usos da representação para a militância política. Essa consciência vinha não somente de pessoas que conheciam a teoria da arte, mas também de pessoas que trabalhavam em relações-públicas, design e publicidade. A ideia de fazer kits impressos e produzir uma identidade gráfica, por exemplo, não veio do mundo da arte, mas de pessoas que trabalham com publicidade e propaganda. Portanto, o ACT UP era um híbrido estranho de políticas esquerdistas tradicionais, inovadoras teorias pós-modernas, e acesso a recursos profissionais. Utilizou técnicas de produção em massa para criar pôsteres visual e graficamente interessantes. [...] O fato de todo mundo vestir camisas idênticas fez o ACT UP parecer incrivelmente bem organizado. [...] Seus esforços de captação de recursos conduziram leilões de arte que arrecadaram milhares de dólares. O ACT UP

22 No original: “Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals”. (BUCKLEY, William F. apud CRIMP, 2014, p. 83).

transformou radicalmente a discussão pública sobre a AIDS na mídia, de uma histeria e culpabilização das vítimas para um reconhecimento da AIDS como uma emergência de saúde pública (CRIMP, op. cit., p. 83) (tradução nossa)²³.

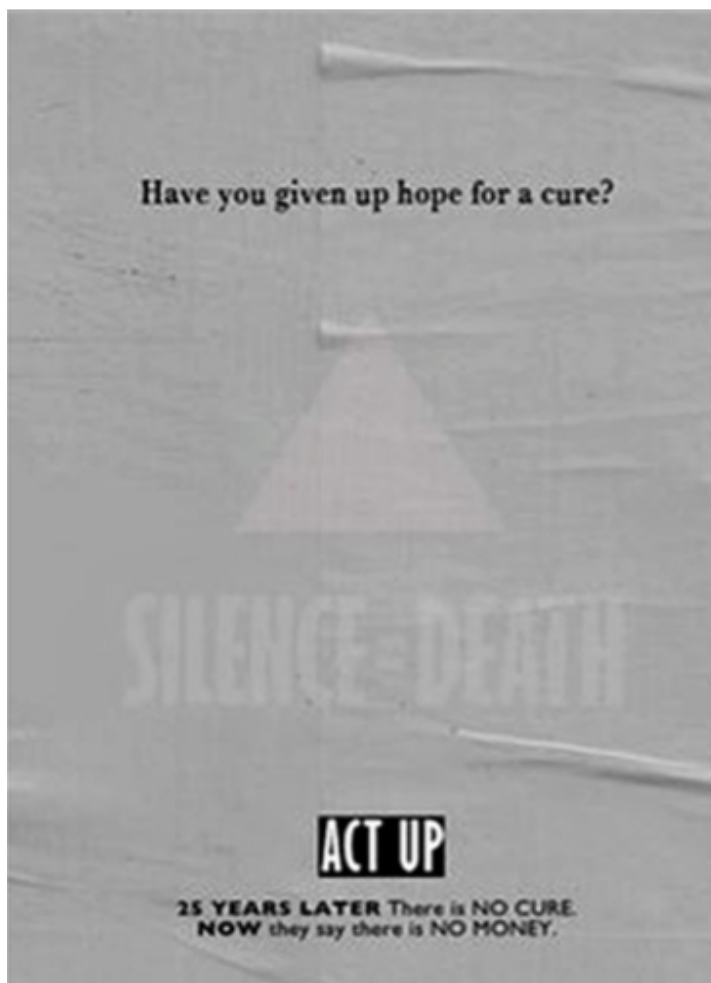


Figura 7: Gran Fury. *Have you given up hope for a cure?*, 2007, lambe-lambe, 23,6x34,1 cm. Distribuição urbana, Nova Iorque, EUA.

23 No original: “Within ACTUP, there was a sophistication about the uses of representation for activist politics. This awareness came not only from people who knew art theory but also from people who worked in public relations, design, and advertising. The idea of doing press kits and producing a graphic identity, for instance, did not come from the art world but from people working in publicity and advertising. So ACT UP was a weird hybrid of traditional leftist politics, innovative postmodern theory, and access to professional resources. It used techniques of mass production to make posters that were visually and graphically interesting. [...] The fact that everybody would be wearing identical shirts made ACT UP look incredibly well organized. [...] Its fund raising efforts led to art world auctions that raised thousands of dollars. ACT UP radically changed the public discussion about AIDS in the media from one of hysteria and blaming the victim to one of recognizing AIDS as a public health emergency”. (CRIMP, op. cit., p. 83).

Com volantes (mais enunciados pelo estrangeirismo *flyers*), broches plásticos (mais enunciados pelo estrangeirismo *buttons*), painéis (mais enunciados pelo estrangeirismo *outdoors*), faixas, postais, adesivos, cartazes e demais múltiplos e efêmeros, o Gran Fury avolumou um repertório gráfico hoje tão alçado à iconografia mundial da arte de resistência quanto ainda pertinente e socialmente participativo (Fig. 7), tendo uma fração considerável de obras reunida sob a guarida temática do *Silence equals death project*, o programa produtivo iniciado logo após a desmontagem da instalação no New Museum, muito exitosa em visitação e discussão popular.

As células municipais do ACT UP – como uma rede viral –, ficarão singularizadas, nas estampas homônimas, pelo nome da cidade logo abaixo da logomarca, especialmente nas camisetas ainda hoje prestigiadas. Algumas dessas células permanecem em atividade, também sustentando mostras de arte e similares atividades representativas, sensíveis à persistência da incurabilidade e da letalidade. Ainda que o funcionamento do Gran Fury tenha se encerrado, seu legado de obras totalmente desvinculadas da assinatura, do controle de edição, da patente, dos direitos autorais, permite que o ACT UP possa revisitar as peças, atualizando-as a bel-prazer (Fig. 8), bem como autoriza qualquer pessoa a fazê-lo, arbitrando qualquer suporte ou alternando qualquer linguagem plástica, sobrepondo o conceito de disseminação ao de geração.



Figura 8: (Esq.) Gran Fury. AIDSGATE, The Silence = Death Project, 1987, offset litográfico, 86,3×55,9 cm., The New York Public Library, Nova Iorque, EUA. (Dir.) ACT UP. COVIDGATE, 2020, arte digital, s.d., Twitter.com.

Para um conjunto de publicações de artista tão historicamente relevante e tão assíduo do imaginário cultural mundial, afiliado ao largo viés da arte engajada e portanto aproveitado das metodologias anunciadas de cooptação, o catedrático, crítico e curador de arte, e militante do ACT UP Douglas Crimp (falecido em 2019 sem decorrência de sua sorologia) propõe, numa entrevista em 2003 com os sobreviventes do coletivo: “hoje o Gran Fury é lembrado menos entre ativistas do que interno ao mundo da arte. Não é à toa que esta é uma entrevista para a *Artforum* e não para uma revista sobre política de orientação. Acho que provavelmente temos que admitir que o local de descanso do Gran Fury é o museu” (apud GRAN FURY, 2003, p. 73) (tradução nossa)²⁴. Ao que McCarty pontua: “Mas, na verdade, o local de descanso final não é o museu, é a Biblioteca Pública” (apud Ibidem, p. 73) (tradução nossa)²⁵. E Crimp conclui: “quis dizer museu metaforicamente. Mas sim, vamos deixar claro que a Coleção Gran Fury é de domínio público e está disponível na Divisão de Manuscritos e Arquivos da Biblioteca Pública de Nova Iorque” (apud Ibidem, p. 73) (tradução nossa)²⁶. Não é pouco. Também está disponível na memória coletiva, associada corajosa e frontalmente a uma pandemia cuja decorrência matou, até agora, mais de trinta e dois milhões de pessoas. Também permanece, sobretudo, sendo arte livremente reproduzida.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal** – ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1991.

BOIVENT, Maria. Revistas de redes – las revistas assembling, un medio contra la censura. **Boletín de Arte**. Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes, N.17, p. 43-53, set. 2017. ISSN 2314-2502. Disponível em: <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/488>>. Acessado em: 28 jul. 2020.

BURY, Stephen. **Artist's multiples**. Londres: Routledge, 2001.

CRIMP, Douglas. **AIDS: Cultural analysis / cultural activism**. Southampton: October books, 1988.

24 No original: “today Gran Fury is remembered less among activists than within the art world. It’s not for nothing that this is an interview for *Artforum* and not for a magazine about queer politics. I guess we probably have to admit that the resting place of Gran Fury is the museum”. (CRIMP, Douglas apud GRAN FURY, 2003, p. 73).

25 No original: “But in fact the final resting place is not the museum, it’s the Public Library”. (MACCARTY, Marlene apud Ibidem, p. 73).

26 No original: “I meant the museum metaphorically. But yes, let’s be clear that the Gran Fury Collection is in the public domain and available in the Manuscripts and Archives Division of the New York Public Library”. (CRIMP, Douglas apud Ibidem, p. 73).

----- . The melancholia of AIDS: interview with Douglas Crimp. **Art Journal**. New York: College Art Association of America, V. 6, N. 4, p. 80-90, 07 maio 2014. ISSN: 2325-5307. Entrevista a Tina Takemoto. Disponível em: <https://www.academia.edu/5761287/The_Melancholia_of_AIDS_Interview_by_Tina_Takemoto>. Acessado em: 18 maio 2018.

CRUZ, Nina Velasco; QUEIROZ, André (Org.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

----- . **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ELGSTRAND, Gregory. The economics of the multiple. In: DYMENT, Dave; ELGSTRAND, Gregory. **One for me and one for share**: artist's multiples and editions. Toronto: YYZ, 2012.

ESPALIÚ, Pepe. Pepe Espaliú. **Zehar** – revista de Arteleku-ko aldizkaria, San Sebastián, N. 18, set.- out. 1992, p. 4-7. ISSN 1133-844X. Entrevista a Javier San Martín. Disponível em: <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A186>>. Acessado em: 02 dez. 2018.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.

GRAN FURY. Gran Fury talks to Douglas Crimp ('80S Then). In: **Artforum**, V. 41, N. 8, abr. 2003, p. 70-73. ISSN 1086-7058. Entrevista a Douglas Crimp. Disponível em: <https://actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf>. Acessado em: 15 ago. 2018.

KRAUSS, Rosalind. The cultural logic of late capitalist museum. In: **October**, V. 54, N. 102, MIT Press, p. 3-17, 1990. ISSN 01622870. Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Cultural-Logic-of-the-Late-Capitalist-Museum-Krauss/49bb1d8dfaaa5762d615716874948182e42d70cc>>. Acessado em: 8 ago. 2020.

PIAS, Claus. Multiple. In: BUTIN, Hubertus (Ed.). **Diccionario de conceptos de arte contemporáneo**. Madri: Abada Editores, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SELZ, Peter; STILES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art** – a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 2012.

SMITH, Raymond A. (Org.). **Encyclopedia of AIDS**: a social, political, cultural, and scientific record of the HIV epidemic. Londres: Routledge, 1998. <https://doi.org/10.4324/9780203305492>

Sobre o autor

José Schneedorf é artista plástico, pesquisador e professor de Gravura (Xilogravura e Serigrafia) na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Doutorando em Artes (PPGA – EBA/UFMG), com Mestrado em Artes Visuais (2009) e Bacharelado em Belas Artes (Habilitação em Desenho, 1994; Habilitação em Gravura, 1996), produzindo principalmente desenhos e gravuras, e expondo-os desde 1994. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Recebido em 30/09/2020 – Aprovado em 04/12/2020

Como citar:

Schneedorf, José. (2020). Contágio como sobrevivência: a arte viral do coletivo Gran Fury. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.181-201, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57600>



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



Biblioteca de artista: uma outra possibilidade

Artist's library: another possibility

ADRIANA PENIDO

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

A partir das obras "Requiem" (2013), de Emilio Chapella, "Scultura de d'ombra" (2009), de Claudio Parmiggiani, "Missing Names" (2013), de Patricia Osses, "Flying Books - homenaje a Borges" (2012), de Christian Boltanski e "Biblioteca del bosque", de Miguél Ángel Blanco (2002), pretendeu-se refletir sobre a presença da biblioteca nas artes visuais. Nota-se, a partir dos anos de 1990, numeroso volume de obras cujo interesse é a biblioteca. Poeticamente denominadas "bibliotecas de artista", esse conceito descreve obras produzidas por artistas a partir de ou no espaço de uma biblioteca. Utilizando-se dos mais diferentes suportes, muitas dessas obras são descritas como instalação, fotografia, livro de artista, pintura, desenho, vídeo e outras mídias conhecidas. A biblioteca passou a ser também um território de subversão, imaginação e poetização na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Biblioteca de artista, livro de artista, imagem, biblioteca.

ABSTRACT

Based on the artworks "Requiem" (2013) by Emilio Chapella and "Scultura de d'ombra" (2009) by Claudio Parmiggiani, "Missing Names" (2013) by Patricia Osses, "Flying Books - homenaje a Borges" (2012) by Christian Boltanski e "Biblioteca del bosque", by Miguél Ángel Blanco (2002), it is intended reflect about the presence of the library in the visual arts. From the 1990s onwards, there is an intense volume of artworks whose interest is the library. Poetically called *artist library*, this notion describes artworks produced by artists from or in the space of a library. Using the most different supports, many of these works are described as installation, photography, artist's book, painting, drawing, video and other known media. The library has also become a territory of subversion, imagination and poetization in contemporary times.

KEYWORDS

Artist's library, artist's book, image, library.

1 Introdução

Neste artigo pretende-se refletir sobre a presença da biblioteca no campo das artes visuais. Serão focalizadas obras de cinco artistas: “*Requiem*” (2013), de Emilio Chapella, “*Scultura de d’ombra*” (2009), de Claudio Parmiggiani, “*Missing Names*” (2013), de Patricia Osses, “*Flying Books - homenaje a Borges*” (2012), de Christian Boltanski, e “*Biblioteca del bosque*”, de Miguél Ángel Blanco (2002).

Emilio Chapella é artista mexicano, autor de diversas obras cujo interesse é a biblioteca. Com formação acadêmica em Matemática e Comunicação, posteriormente estudou Artes no *Centro de la Imagem*, na Cidade do México. Foi artista residente em diversos países, com obras em importantes coleções¹. Em seus trabalhos, Chapella investiga o uso de diferentes sistemas metodológicos, como também nossa relação com determinadas ferramentas tecnológicas. Neste artigo apresenta-se uma de suas bibliotecas, intitulada “*Requiem*”, uma referência à biblioteca de David Siqueiros (1896-1974), importante pintor, um dos protagonistas do muralismo mexicano.

Claudio Parmiggiani é artista italiano nascido durante a Segunda Guerra Mundial. Transitando entre a Arte Póvera e a Arte Conceitual, produziu importantes trabalhos de Arte Contemporânea, assim como livros e artigos. Constrói imagens inusitadas a partir de materiais ordinários como poeira e cinzas, luz e pedra, fogo e ar. Sua obra possui intensa relação com o livro e a biblioteca, que se tornou um suporte para suas reflexões.

Patricia Osses é artista chilena que vive e trabalha em São Paulo. Formada em Artes Visuais pela ECA-USP, tem também formação em Arquitetura e Música (violoncelo). Possui diversas bibliotecas de artista, como “*Sin Palabras*” (2012), “*Missing Names*” (2013), “*Biliotèque*” (2012), *Étagère* (2011), “*Babel*” (2013) e “*Biblioteca Universal de Bolsillo*” (2013).

Christian Boltanski é artista francês cuja obra trata de questões relativas a memória, identidade, arquivo, perda e morte. Possui duas bibliotecas de artista que merecem ser citadas: “*Les abonnés du téléphone*” (2002) e “*Flying Books - uma homenagem a Borges*” (2012), que será apresentada mais adiante.

Miguel Ángel Blanco se descreve como “caminhante e artista, observador e intérprete dos enigmas da natureza” (BLANCO, 1996) O artista considera sua obra “*Biblioteca del Bosque*” como um projeto de vida, que hoje conta com mais de mil e cem livros, fruto de suas experiências em paisagens reais, de “conhecimentos ancestrais e visões de uma natureza transcendida” (BLANCO, 1996). O artista é também curador, sendo responsável pelas exposições “*Histórias Naturais*” (2014) no *Museo del Prado*, “*The Illusion of far west*” (2015), realizada no “*Museo Thyssen*”, e “*A aura de los ciervos*”, no *Museo del Romanticismo* (2014).

As obras escolhidas descrevem bibliotecas de artista produzidas em diferentes meios e materiais, a fim de expor sua multiplicidade de possibilidades. Neste estudo elas se apresentam como um dispositivo para pensar as relações entre arte e biblioteca. Salienta-se que a utilização do termo “biblioteca de artista” não tem outra intenção a não ser identificar essas obras em meio

1 *Museum of Fine arts Houston (MFAH)*, *Coleccion Jumex*, *Sayago & Pardon e FEMSA*, entre outros. In: <http://www.henriquefaria.com/artist-cv?id=27>.

a tantas outras e ressaltar suas especificidades. Não há qualquer intenção de criar novas fronteiras ou categorias nas artes visuais.

2 Bibliotecas de artista

A vida em si não é a realidade. Somos nós que pomos a vida em pedras e seixos.
Frederick Sommer (SOMMER, s.d. *apud* SONTAG, 2001, p.206).

Por que não utilizar apenas o verbete biblioteca? Porque não se trata da biblioteca como a conhecemos: um espaço concreto ou virtual, que reúne todo tipo de informação e conhecimento, incluindo jornais, revistas, dispositivos eletrônicos, magnéticos e digitais. Trata-se da biblioteca como um espaço de reflexão, um suporte para a experiência artística. A biblioteca de artista descreve a biblioteca no território das artes visuais, sob o olhar constituinte do artista, podendo ser apresentada como livro de artista, instalação, fotografia e outros suportes. Ainda, possui estreita afinidade com as “bibliotecas ficcionais”. Espaços simbólicos, essas bibliotecas ficcionais mostram-se instáveis e labirínticas e se apresentam como um espaço no qual o leitor, entre as frestas e intervalos nas prateleiras, possa construir suas associações. A “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, e a “*Biblioteca Abscondita*”, também conhecida como “*Museum Clausum*”, de Thomas Browne, são alguns exemplos emblemáticos de bibliotecas ficcionais.

Por mais sedutor que seja o sonho de um universo cognoscível feito de papel e de um cosmo dotado de sentido e feito de palavras, nenhuma biblioteca, por colossais que sejam suas dimensões e por infinito que seja seu âmbito, jamais poderá nos dar um mundo real, no sentido em que o mundo de sofrimentos e alegrias é real. A biblioteca nos oferece uma imagem negociável daquele mundo real que (nas palavras do crítico francês Jean Roudaut) “gentilmente permite que o concebamos”, bem como a possibilidade de conhecer, experimentar ou recordar algo que intuímos numa fábula ou adivinhamos numa reflexão poética ou filosófica (MANGUEL, 2006, p. 265).

Pode-se dizer que essas bibliotecas ficcionais encontram-se muito próximas, estabelecendo íntimo diálogo com as bibliotecas de artista, apresentadas a seguir. É a “Biblioteca”, como a conhecemos, ampliando-se, desdobrando-se em um contínuo e infinito movimento de transformação.

2.1 *Requiem*

Tornar a Biblioteca em Galeria e a Galeria em Biblioteca. Já sem fronteiras definidas, em desdobramento (Paulo Pires do Vale, 2012).

Diferentes formas de sistematização foram utilizadas para a catalogação e organização dos livros até se chegar ao modo como hoje se catalogam os acervos bibliográficos nas bibliotecas e coleções. Livros são geralmente dispostos em estantes, seguindo determinado protocolo. No início do século XVII os enciclopedistas passaram a utilizar o critério de ordem alfabética, conhecido desde a Idade Média, que refletia uma mudança de paradigma: em detrimento a uma visão hierárquica do mundo, nota-se o surgimento de uma abordagem mais igualitária e individualista, defendida pelos enciclopedistas nesse período (BURKE, 2012).

Os sistemas de classificação (em um sentido estritamente bibliográfico) não são, portanto, mais um aspecto do problema da sistemática das ciências, mas sim um aspecto particularmente central e interessante, pois ao traduzir-se na organização física dos espaços de uma biblioteca e na disposição dos livros, toda proposta de organizar de forma sistemática (de acordo com modelos lineares ou hierárquicos) o conhecimento humano pode exercer sobre os usuários daquela biblioteca (e às vezes por longos períodos de tempo) uma influência incalculável (SETTIS, 2011, p. 39) (tradução nossa)².

Georges Perèc, em seu livro *“Penser/classer”* (PERÈC, 2003), reflete sobre o fascínio do ato de classificar e a instabilidade dos critérios classificatórios. Para o autor, classificamos para apaziguar, na tentativa de situar-nos frente à diversidade. Classificar é escolher uma categoria em detrimento de outra, sendo, portanto, arbitrário e autoritário. Classificar para quê? Classificar para domar, classificar para controlar. A organização dos livros em uma biblioteca revela uma visão de mundo, pode-se até arriscar a dizer, uma “curadoria”.

“Requiem” é o título atribuído à biblioteca de artista de Emilio Chapella, constituída por volumes de madeira catalogados a partir das cores dispostas em sua “suposta” lombada. A partir dessa estratégia, Chapella pretende reestruturar o sistema de organização utilizado por David Alfaro Siqueiros em sua biblioteca. O pintor catalogava os livros de sua coleção dispostos em três grandes categorias: “Arte”, “Política” e “Vários”. Chapella produziu uma réplica da biblioteca de Siqueiros em aglomerado de MDF e problematizou o seu sistema de catalogação. Os livros da instalação de Chapella passaram a ser classificados a partir de uma escala cromática. O amarelo identificava os livros da categoria “Vários”, o azul os da categoria “Arte” e o Vermelho os de “Política”. Outras subcategorias foram criadas pelo artista para sinalizar o idioma utilizado no livro. Dessa forma, as cores pintadas nas lombadas dos volumes permitiam identificar as respectivas categorias e criavam desenhos, quando os volumes se encontravam dispostos nas prateleiras, possibilitando ainda uma experiência sensorial ao possível “leitor”.

2 No original: *Los sistemas de clasificación (em um sentido estrictamente bibliográfico) no son por tanto un aspecto más del problema de la sistemática de las ciencias, sino un aspecto particularmente central e interesante, pues, al traducirse en la organización física de los espacios de una biblioteca y en la disposición de los libros, toda propuesta de organizar de forma sistemática (ya sea según modelos lineares o jerárquicos) el conocimiento humano, puede ejercer sobre los usuarios de esa biblioteca (y a veces durante larguissimos períodos de tiempo) una influencia incalculable* (SETTIS, 2011, p. 39).



Figuras 1 e 2 - Emilio Chapella, *Requiem*, 2013. Fonte: <http://www.saps-latallera.org/saps/requiem/>.

“*Requiem*” também aborda questões referentes às transformações pelas quais os livros e a biblioteca encontram-se sujeitos na era digital. Essas transformações dizem respeito à alterações surgidas a partir da transição do suporte analógico para o digital. Os “erros” de digitalização surgidos a partir da digitalização da biblioteca de Siqueiros foram elementos utilizados em outras obras apresentadas por Chapella em sua biblioteca de artista, como “*W-untitled*” (2014) e “*Buy my book*” (2014).

Outros artistas também utilizaram o sistema de classificação cromática na constituição de suas bibliotecas, como Wilfriedo Prieto, em “*White Library*”, e Dominique González-Foerster, em “*Blue Vein*”. A metodologia de classificação por critério cromático utilizada em “*Requiem*” foi suficiente para estabelecer um diálogo entre as cores, o espaço e a literatura, ou melhor dizendo, entre a cor, a biblioteca e a coleção.

2.2 *Scultura de d'ombra*

Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta (Jorge Luis Borges, 1988).



Figura 3 - Claudio Parmigiani - *Scultura d'ombra*, 2009: instalação realizada na *Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio* em Poggiale, Bolonha. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/404409241511884081>

A biblioteca imaterial de Parmigiani foi concebida a partir da combustão do fogo. Realizada na “*Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio*” em Poggiale, Bologna, no ano de 2009, a obra pertence a uma série denominada “*Delocazione*”. A obra foi constituída a partir de um incêndio provocado pelo artista, de maneira controlada, no interior da biblioteca. Quando a fumaça se dissipou, os livros e estantes foram removidos do recinto e a biblioteca surgiu, tal qual uma aparição, impressa pela fumaça, nas paredes do recinto. A biblioteca de Parmigiani é uma imagem surgida a partir do desaparecimento da biblioteca física.

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa (BLANCHOT, 1987, p. 257)

Próxima do real, mas inapreensível. O que vemos não mais está presente. A “Biblioteca” surge com um estatuto de imagem, de ser ilusão, uma mentira brilhante. E ressurgue como ruína de um passado, vestígios de uma ausência, mas que ainda assim se faz presente.

Foram diversas as bibliotecas produzidas por Parmiggiano, pertencentes à série “Delocazione”, nas quais o artista utiliza-se dos mesmos procedimentos. “Sem Título” (2009), “*Silenzio a voz alta*” (2006) e “*Scultura d’Ombra*” (2002) são algumas dessas obras.

2.3 Missing Names e Flying Books

São muitas as bibliotecas de artista criadas por Patrícia Osses. “*Missing Names*” é uma série fotográfica de 96 fotografias realizadas no antigo prédio da “Biblioteca Nacional da Argentina”.

Osses realiza, em um ato performático, inscrições nas prateleiras empoeiradas e esquecidas da biblioteca. Os 96 nomes dos escritores que se encontravam gravados nas colunas do prédio, acrescidos do nome de Jorge Luis Borges, que além de presença constante no prédio foi também diretor da biblioteca entre os anos de 1955 e 1973, foram transcritos pela artista, para as empoeiradas prateleiras da biblioteca. Nomes como Shakespeare, Milton e Lopes de Vega se avizinham em uma suposta prateleira. Pode-se dizer que a biblioteca de Osses apresenta-se como fascínio ou a “paixão da imagem”, que precisamente diz respeito às imagens que retornam e nos mantêm por tempo indeterminado sob seu poder de “assombração”: “Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar ‘a impossibilidade que se faz ver’” (BLANCHOT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

Quando fascinados, o que vemos não é o objeto em si, e sim a sua distância, a distância paradoxal descrita por Didi-Huberman (2011) como a “dupla distância”, ou seja, quando aquilo que vejo também me olha e parece tocar-me como algo que me concerne. Estar fascinado é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, um tempo indeterminado, inatural. É deparar-se com a imagem que retorna, de outra forma, em outra temporalidade. Para Didi-Huberman, quando estamos diante da imagem, estamos sempre diante do tempo.

“*Flying Books - Homenaje a Borges*” (2012) é o título da instalação de Christian Boltanski, realizada na antiga Biblioteca Nacional da Argentina. Diz um ditado popular que, para um livro voar, basta ofertá-lo a um leitor adequado. Em um cenário quase fantasmagórico, espectral, o artista utiliza cerca de quinhentos livros escritos em diferentes épocas e idiomas, para constituir

sua instalação. Suspensos no teto do salão central de leitura da antiga biblioteca, faz-nos imaginar que os livros outrora armazenados nas prateleiras saíram em revoada, como se quisessem mostrar que, muito mais do que um repositório de palavras e imagens, são, em verdade, inapreensíveis, impermanentes, incontroláveis.



Figuras 4 e 5 – Christian Boltanski, *Flying Books - Homenaje a Borges*, 2012.

Fonte: <http://solucionista.es/interiorismo/despensas/page/4/>.

A obra - imensa - de Bachelard e as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal (FOUCAULT, 2006, p. 413).

Longe de ser um espaço neutro, as bibliotecas constituem-se por camadas de memórias e temporalidades. Um espaço permeado por vozes e presenças etéreas, quase fantasmagóricas, constituído por labirintos por onde o leitor transita.

Asseguram os ímpios que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é quase milagrosa exceção. Falam (eu o sei) de “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira” (BORGES, 1988, p. 68).

Em ambas as obras apresentadas foram abordadas a questões relativas à ausência e presença, materialidade e imaterialidade, visível e invisível. Obras surgidas a partir de rastros, ruínas. A face indestrutível da biblioteca, em um contínuo movimento de se reinventar.

“*Missing Names*”, de Patrícia Osses, e a instalação “*Flying Books*”, de Christian Itanski, imbuídos do espírito borgeano, captaram, cada um a seu modo, nas respectivas obras, as nuances de seu pensamento. A Biblioteca, com maiúscula, tornou-se um espaço heterotópico, campo de relações e reflexões.

2.4 Biblioteca del Bosque

“*Biblioteca del Bosque*” (1985-2010)³, obra do artista espanhol Miguel Ángel Blanco, é, talvez, uma de suas obras mais importantes. Trata-se de uma biblioteca com acervo inusitado, constituída por materiais nada ordinários. É composta de 1.110 livros-caixa de madeira confeccionados pelo artista, todos únicos. A obra é produto da caminhada de Miguel Ángel Blanco na natureza, um processo de investigação e autoconhecimento que nos proporciona contato visual, tátil, sonoro e olfativo com o acervo coletado em cinco continentes. Iniciada na Sierra del Guadarrama, Espanha, a obra reúne várias mídias, como desenho, pintura, colagem, fotografia,

3 A obra iniciou-se no ano de 1985 e até os dias de hoje sofre alterações e continua “em processo”. O artista a considera uma obra em aberto, sujeita a constantes alterações e acréscimos.

frottage, entre outras. A biblioteca permite-nos realizar uma leitura da natureza, descrita pelo autor da seguinte forma: “Talvez a finalidade da obra seja entender a linguagem secreta do cosmos, criar um grande mistério partindo do fragmento de uma samambaia ou de uma gota de resina. Ser a ressonância do efêmero” (BLANCO, 1996, p. 7).

Os livros-caixa são encadernados como um tomo de capa dura e cobertos com diferentes tipos de papel, em diferentes texturas. A caixa de cada exemplar contém a ficha técnica da obra escrita à mão pelo autor, na maioria das vezes com tinta negra. Nota-se a presença ou vestígio de água, fogo ou fragmentos de árvores. As dimensões dos livros-caixa são as mais variadas possíveis e sua localização na biblioteca é precisa e rigorosa. Cada tomo ocupa um local específico e o peso dos códices determina a sua posição: os mais pesados ficam na parte inferior da estante e os mais leves na parte superior. A obra indubitavelmente aproxima arte e ciência e pode ser também considerada um significativo inventário. A biblioteca já foi exposta em importantes museus do mundo, como o *Museo del Prado* (2014) e *Museo Thyssen Bornermisza* (2016) e continua em processo, mantida no *atelier* do artista.



Figuras 6 e 7 - Miguel Ángel Blanco, *Biblioteca del bosque*, 2002.

Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_del_Bosque.

O processo criativo da “*Biblioteca del Bosque*” remete aos processos utilizados por Richard Long na constituição de suas obras. Long é escultor, pintor e fotógrafo inglês, um importante artista da “*Land Art*”. Fez de suas caminhadas e experiências na natureza um ato artístico. Durante o percurso, interagia com pedras, madeiras, lama, troncos de árvore e outros materiais, a fim de criar novas proposições, futuros trabalhos. “*A Line made by walking*” foi uma de suas primeiras obras criadas a partir dessa proposta. Sobre uma linha imaginária, em um campo no condado de Wiltshire, Inglaterra, Long estabeleceu um percurso andando para frente e para trás sobre a linha imaginária até ela se tornar visível. O resultado do processo é a obra fotográfica apresentada na FIG. 8, um registro da experiência do caminhante. Esse trabalho foi precursor e inspirou outras obras realizadas em diferentes mídias, como fotografia, desenho, livro de artista e tantas outras proposições.

As obras apresentadas neste artigo compõem apenas uma pequena fração do extenso conjunto de bibliotecas de artista surgidas especialmente a partir de 1990, com o aprofundamento dos estudos acerca da “*Bibliothek Warburg*” ou “*KBW*”, do historiador alemão Aby Warburg.



Figura 8 – Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Fonte: https://repositório.ul.pt/bitstream/10451/33664/2/ULFBA_TES1112_RichardLong_AQrte-como-Experiencia-e-Acontecimento.pdf.

3. Conclusão

Após transitar e especular nesse vasto e infinito território que é a biblioteca, concluiu-se que não existe uma biblioteca, pois elas são muitas e, devido a seu caráter espectral e vertiginoso, são inapreensíveis e múltiplas.

Ao abordar a biblioteca de artista percebeu-se que nem sempre essas obras constituem um desdobramento natural da já conhecida categoria do “livro de artista”⁴. Destaca-se que a

4 Nota-se que a biblioteca de artista não pode ser definida como uma biblioteca de livros de artista. Trata-se da biblioteca como um suporte para a construção do trabalho artístico e pode ser um espaço real ou ficcional.

biblioteca de artista não pode ser definida como uma biblioteca de livros de artista. Trata-se da biblioteca como um suporte para a construção do trabalho artístico e pode ser um espaço real ou ficcional. Em muitos casos são produzidas por artistas sem qualquer interesse anterior pelos livros de artista ou que nunca tiveram trabalhos produzidos nesse território. Essa nomenclatura, “biblioteca de artista”, também vem sendo utilizada por outros pesquisadores, como Laura Damon-Moore e Erinn Batykefer, pesquisadoras da área de Biblioteconomia, da “University of Wisconsin-Madison”. Ségolène Le Men, historiadora da arte e professora emérita na “Universidade de Paris Nanterre”, denomina “*bibliothèque d’artiste*” as bibliotecas pessoais de artistas cujo acervo vem sendo utilizado para “estudar a circulação de ideias, conceitos, poética e imagens entre grupos e círculos artísticos”, no campo da História. Entretanto, o propósito do seminário “*Imaginaires et représentations des bibliothèques*”, que ocorreu no ano de 2018, em Paris, com a presença de Ségolène Le Men e outros palestrantes, foi assim descrito:

Este seminário tem como objetivo pesquisar a relação entre arte e biblioteca através da maneira como os artistas apreenderam esse material para torná-lo um dispositivo tanto plástico como teórico, um objeto de representação ou uma fonte de inspiração que nutre seu trabalho e sua imaginação. Numa perspectiva interdisciplinar, focaremos nos trabalhos e imagens de bibliotecas nas artes: pintura, instalações, arquitetura, cinema, teatro, literatura... Será também uma questão de avaliar e questionar, do ponto de vista historiográfico, a consideração recente pelos historiadores da arte do corpus representado pela biblioteca (MAPEAU, INHA, 2018, s.p.)

O seminário “*Imaginaires et représentations des bibliothèques*”, citado, e a pesquisa de Ségolène Le Men constituem uma evidência do interesse despertado pela biblioteca em diferentes campos do saber. Dessa forma, a biblioteca passa a ser abordada muito além de seu aspecto de coleção, arquivo e de instituição guardiã do conhecimento e passa a ser também um território de subversão, imaginação e poetização na contemporaneidade.

Referências

BLANCO, Miguel Ángel. **Catálogo da exposição Biblioteca del Bosque**. Museo del libro, em Madrid. Biblioteca Nacional, 1996, p. 7.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 257-263.

BORGES, Jorge Luis. **Biblioteca personal**. Madrid: Alianza, 1988.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: da enciclopédia à wikipédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **De semelhança a semelhança**. Alea [online], v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>

FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michael. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MAPEAU, Felicie. Imaginaire et representations des bibliotheques. In: SEMINÁRIO INHA, Paris, janeiro-junho de 2018. Disponível em: <http://blog.apahau.org/seminaire-imaginaires-et-representations-des-bibliotheques-paris-inha-janvier-juin-2018/>. Acesso em 03/12/2019.

PERÈC, Georges. **Penser/ classer**. Paris: Seuil, 2003.

PIRES DO VALLE, Paulo (org.). **Tarefas infinitas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

SETTIS, Salvatore. **Warburg continuatus: descripción de una biblioteca**. Madrid: Ediciones de La Central, 2011.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Sobre a autora

Doutora em Artes Visuais pela EBA- UFMG. Mestre em Artes Visuais pela EBA-UFMG (2014). Pós-graduada em Arte e Contemporaneidade pela Escola Guignard, UEMG (2012). Graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard –UEMG (2009), com Bacharelado em Pintura e Escultura. Atualmente dedica-se à produção e pesquisa de Aby Warburg, Biblioteca de artista, Livros de Artista e Performance. adripenido@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1343-9990>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0770871223483053>

Recebido em: 30-09-2020 / Aprovado em: 17-11-2020

Como Citar

PENIDO, A. (2020). Biblioteca de artista: uma outra possibilidade. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.203-215, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57609>



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



O Livro de Artista: potencialidades pedagógicas no ensino do desenho

Artist Book: pedagogical potentiality in drawing education

JOSÉ PEDRO REGATÃO

Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

RESUMO

O livro de artista é uma modalidade de expressão que tem crescido de popularidade entre artistas plásticos que reconheceram as potencialidades expressivas deste suporte para a criação artística. Neste artigo pretendemos apresentar os aspetos pedagógicos da utilização do livro de artista no ensino da disciplina de desenho, refletindo sobre a utilização deste instrumento no âmbito da educação artística e analisando os resultados da sua aprendizagem. Enquanto espaço experimental por natureza, o livro de artista permite uma grande diversidade de abordagens e formatos, sendo por esse motivo um suporte ideal para promover a aprendizagem de diferentes técnicas e linguagens do desenho. Concluiu-se que este projeto promoveu uma abordagem experimental ao desenho, incentivou a pesquisa e a mobilização de conceitos, tendo proporcionado a aquisição de diversas competências técnicas e visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista, Desenho, Educação artística, Aprendizagem, Arte contemporânea.

ABSTRACT

The artist book is a way of expression that has grown in popularity among artists who have recognized the expressive potential of this medium for artistic creation. In this article we intend to present the pedagogical aspects of the use of the artist's book in classroom drawing discipline, reflecting on the use of this instrument in the context of artistic education in analyzing the results of its learning. As an experimental space by nature, the artist's books allows for a wide variety of approaches and formats, which is why it is the ideal support to promote the learning of different languages techniques and languages. It was concluded that this project promoted an experimental approach to drawing, encouraged research and the mobilization of concepts, having promoted the acquisition of several technical and visual skills.

KEYWORDS

Artist book, Drawing, Art education, Learning, Contemporary art.

1. Introdução

O livro de artista é uma modalidade de expressão artística que se distingue das restantes categorias pelo modo como problematiza e estabelece aproximações ao conceito do livro enquanto objeto. Sem se restringir às regras do livro tradicional, de cariz narrativo e sequencial, o livro de artista apresenta, muitas vezes, a forma de um objeto estético, manipulável e interativo. Como qualquer outra obra de arte original, ele materializa-se a partir de um conceito que o artista desenvolve com base nos seus interesses e propósitos estéticos, por vezes, de sentido auto-referencial.

Apesar do livro ser herdeiro das práticas artísticas desenvolvidas desde o século XV, vale a pena referir o interessante trabalho desenvolvido pelo português Francisco da Holanda e o inglês William Blake em diferentes séculos, é sobretudo no decurso do século XX que atinge um lugar de relevo na arte contemporânea e ganha autonomia enquanto disciplina artística. O seu forte caráter experimental e potencialidades expressivas conquistaram diversos artistas que começaram a produzir livros de autor manufaturados ou a imprimir exemplares em pequenas tiragens, utilizando técnicas mistas que permitiram cruzar diversas linguagens. Esta liberdade expressiva pode ser observada na diversidade de técnicas “manuais ou mecanizadas de impressão” que os artistas conjugam na criação das suas obras (SILVEIRA, 2008, p. 126). A serigrafia, a gravura, a fotografia, a colagem, a *frottage*, a pintura, a escultura, o uso de carimbos e o coser à mão entre muitas outras técnicas, oferecem possibilidades criativas estimulantes para a criação destes objetos estéticos.

Este artigo pretende analisar o projeto de criação de livros de artista desenvolvido na Unidade Curricular Desenho IV, no âmbito do curso de Artes Visuais e Tecnologias (AVT) da Escola Superior de Educação de Lisboa (Intituto Politécnico de Lisboa). A proposta de trabalho foi desenvolvida durante um semestre ao longo de 14/15 sessões (de 27 de janeiro a 22 de maio de 2020), com a participação de três turmas do segundo ano da Licenciatura em AVT, com idades compreendidas entre os 19 e os 26 anos. Este projeto envolveu uma parte de ensino presencial e outra desenvolvida à distância por meio de aulas síncronas, durante o período de confinamento obrigatório – de 22 de março a 2 de maio de 2020 – decretado pelo governo português no âmbito do surgimento da pandemia Covid-19.

A proposta de trabalho surgiu da necessidade de promover a prática do desenho num ponto de vista mais amplo, na tentativa de extrapolar uma abordagem mais convencional centrada na bidimensionalidade, para propor um cruzamento de diferentes linguagens visuais, técnicas, materiais e suportes. A propósito do desenho como disciplina, Rodrigues (2003) diz-nos que “o desenho educa o olhar, ordena a sensibilidade, exponencia a imaginação criadora e estabelece a possibilidade de comunicação e entendimento” (p. 50). Neste sentido, pretendia-se promover a exploração das potencialidades do livro-objeto enquanto ferramenta pedagógica e suporte para a criação artística. Para além, de estimular o desenvolvimento da expressão individual e autoral dos estudantes, pretendia-se fomentar o ato criativo propondo como ponto de partida a interpretação e desconstrução de uma obra de arte cinematográfica.

O projeto iniciou-se com a visualização do filme 2001: Odisseia no Espaço realizado por Stanley Kubrick (1968) e o debate em torno das ideias patentes nesta obra de ficção científica

que viria a marcar a história do cinema do séc. XX. Seguiram-se quatro etapas que envolveram a definição de um conceito-chave e pesquisa visual, a criação de maquetes, a produção de um livro-objeto (físico ou digital) e, por fim, a apresentação e reflexão crítica sobre o trabalho.

A metodologia seguida neste artigo baseia-se na prática das artes visuais (Practice-Based Research), cuja investigação pretende obter conhecimentos por meio da prática criativa e dos seus resultados práticos. Como sustentam Candy e Edmonds (2018), este método assenta num princípio de “investigação que se desenvolve a partir do processo prático, onde os problemas e questões levantadas são direcionadas para esclarecer e melhorar a prática” (p. 63). Neste sentido, a obra criativa é a base para o conhecimento, e é a partir desta que surgem os problemas para pesquisar. Esta metodologia permitirá analisar os processos de trabalho e os produtos finais desenvolvidos pelos estudantes. A análise e interpretação desses artefactos irão incidir nas intenções, objetivos, processos e qualidades estéticas das obras.

2. O livro como objeto artístico

O livro enquanto objeto cultural reflete a evolução da humanidade ao longo da história, desde as antigas inscrições em objetos (pedras, ossos, peles) ao papiro egípcio, o homem procurou uma forma de comunicar com os seus semelhantes. Com a invenção do papel pelos chineses no século II a.C. foi possível encontrar uma superfície estável e duradora para transferir a tinta de impressão. Contudo, a grande revolução viria a acontecer com a descoberta de uma forma mecânica de impressão de livros que permitiu produzir centenas de cópias. Apesar de Gutenberg não ter sido “a primeira pessoa a imprimir com letras amovíveis” (BORSUK, 2018, p. 73), conseguiu resultados impressionantes e revolucionários com a impressão de 175 cópias da bíblia em Latim, 135 das quais em papel (REE, 2006).

O livro de artista como o conhecemos na atualidade, é herdeiro de um conjunto de livros artísticos realizados por diversas personalidades ao longo dos séculos, como William Blake, William Morris, Gelett Burgess, Stépfane Mallarmé, Marcel Duchamp entre muitos outros (DRUCKER, 2004). As inovações formais e estéticas que exploraram nas suas obras foram fundamentais para o surgimento do conceito de livro como obra de arte, na medida em que introduziram novas técnicas e desenvolveram diferentes abordagens ao design dos livros.

Quando pensamos no livro de artista enquanto obra de arte, estamos perante um objeto que se distingue pela profunda liberdade criativa que proporciona ao seu criador, pela ausência de regras e fórmulas convencionais, pela sua vocação interdisciplinar, forte sentido interativo e sentido provocador na sua afirmação plástica. Como afirma SILVEIRA (2008) o livro de artista “não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente” (p. 26). Esta noção ajuda-nos a entender a amplitude de variantes e possibilidades plásticas desta modalidade artística, o livro de artista é um espaço experimental por excelência, onde é possível explorar diferentes técnicas e meios expressivos, funcionando como um laboratório para testar linguagens ideográficas e simbólicas. “Em teoria, não existe limites no tipo de materiais que podem ser apresentados entre duas capas, ou na forma que esses materiais podem ser organizados” (KOSTELANETZ, 1987, p. 29).

Enquanto “forma artística desenvolvida no séc. XX” (DRUCKER, 2004, p. 1), esta modalidade de expressão ganha relevância a partir dos anos 60, com o crescimento de um maior número de artistas interessados em explorar as potencialidades desta modalidade. É, também, neste período que esta disciplina artística ganha autonomia (ROMANA, 2017, p. 79) e se evidencia no panorama da arte contemporânea, sendo influenciado por diversos movimentos artísticos, como a Arte Conceptual, o Happening, a Arte como Processo, entre outros. Para Lucy Lippard o livro de artista permitiu encontrar um espaço alternativo às galerias e museus:

Na época gostávamos de livros de artista porque eles pareciam outra forma de tirar a arte da galeria/museu, e dar aos artistas o controlo da sua própria produção, e de levar a arte para um público mais amplo. Alguém escreveu sobre ‘a página como um espaço alternativo’ (AULT, 2006, secção “So Printed Matter was initially a publisher”) (tradução nossa)¹

Para além de se afirmar enquanto meio alternativo aos espaços institucionais da arte, é um produto que contraria o mercado da arte, na medida em que é comercializado a preços acessíveis, tornando o seu acesso democrático. De acordo com Borsuk (2018) o famoso livro de Ed. Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* publicado em 1962, terá sido vendido na época por apenas 3 dólares (p. 138). Ao disponibilizar centenas de exemplares a um preço acessível, Ruscha contraria as diretrizes do mercado da arte e a valorização que a “alta cultura” atribui à obra de arte.

Para Marcia Reed (2018), o livro de artista “é uma forma – flexível, portátil, táctil e significativa – que só parece crescer em popularidade” (p. 9). A facilidade de transporte, o baixo custo de produção e a sua ampla possibilidade de disseminação junto do público são algumas das mais importantes qualidades do livro de artista.

3. Livros de Artista: Trabalho de Projeto

Uma das abordagens metodológicas que recorreremos com frequência no âmbito do ensino do desenho é a metodologia de projeto adaptada ao ensino das artes plásticas, ou seja, o desenvolvimento de um trabalho que envolve etapas de “análise”, “imaginação”, “execução” e “avaliação”/reflexão sobre os “resultados obtidos” (LEBRUN, 2008, p. 193). Quando se planifica um projeto de criação de livros de artista, importa começar por definir os objetivos pedagógicos a alcançar e os diversos meios e etapas para o concretizar. Para Dewey “um autêntico projeto encontra sempre o seu ponto de partida no impulso do aluno”, mas esse impulso só por si, não é suficiente para produzir um projeto (LEITE, MALPIQUE, RIBEIRO DOS SANTOS, 1993, p. 15). Neste sentido, é fundamental começar por estimular a curiosidade e o interesse dos estudantes sobre uma determinada atividade ou tema de trabalho. Numa primeira fase de abordagem ao projeto,

1 No original: We were all into artists’ books at the time because they seemed yet another way to get art out of the gallery/museum, to give artists control of their own production, and to get art out to a broader audience. Somebody wrote about “the page as an alternative space” (AULT, 2006, secção “So Printed Matter was initially a publisher”).

foram mostradas diversas obras artísticas (com recurso a imagens, vídeos e livros-objeto) que são representativas da produção de livros de artista no séc. XX e XXI. A observação e o manuseamento de alguns exemplares de livros de artista, estimularam a curiosidade dos estudantes e alimentaram o interesse em conhecer melhor este modo de expressão artística.

3.1. 2001: Odisseia no Espaço

A seleção de uma obra de arte de referência é sempre um desafio para qualquer docente, sobretudo quando a sua escolha representa o ponto de partida para o desenvolvimento de um projeto. Do ponto de vista cultural, pretendia-se apresentar uma obra de referência cinematográfica, com um discurso visual poético e filosófico, mas que tivesse também uma riqueza estética e simbólica. Uma obra que fosse rica em significados e leituras interpretativas, uma obra aberta “com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes” (ECO, 1990, p. 68). Vale a pena referir que neste processo, os docentes foram sensíveis ao gosto dos estudantes, tendo a noção de que existia um certo interesse pelo fantástico e pela ficção científica, já evidenciado na frequência de outras unidades curriculares (Oficina de Artes, Tecnologias e Multimédia I e II, o Fantástico na Arte, entre outras).

A escolha recaiu sobre o filme *2001: Odisseia no Espaço* da autoria do realizador Stanley Kubrick, uma obra de 1968 que viria a marcar o cinema do séc. XX. Na sessão posterior à visualização do filme, foi dinamizado um debate com os diferentes grupos-turma que visava a interpretação desta obra, promovendo a análise crítica e interpretação do filme. As sessões foram bastante participadas, tendo decorrido com a análise e a decomposição da obra de Kubrick, com o intuito de caracterizar diversos aspetos do filme (estéticos, formais, conceituais, entre outros). Com base no debate de ideias colaborativo foi possível promover a reflexão crítica e, a partir daí, desenhar um mapa de conceitos que estabelecesse relações entre diferentes ideias. A inteligência artificial, a evolução humana, a trajetória da humanidade, as possibilidades de vida extraterrestre, a relação entre o espaço e o tempo, a noção de desconhecido, foram alguns dos conceitos que os estudantes identificaram nestas aulas. Este debate prosseguiu em outras sessões, à medida que os estudantes descobriam novas ideias partilhavam as suas reflexões diante do grupo-turma, tendo um contributo importante para promover uma análise conjunta do filme.

Paralelamente, à escolha de um conceito-chave como ponto de partida para o livro de artista, existiu uma fase de pesquisa visual e de realização de diversos exercícios experimentais utilizando técnicas como o desenho, a colagem, a *frottage* e o coser à mão, entre outras.



Figura 1 e 2. – Alice Durão de Almeida, sem título, 2020, colagem, *frottage* e desenho, 42 x 29,7 cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

Foram produzidos diversos trabalhos experimentais utilizando técnicas mistas, onde se ensaiaram possíveis abordagens ao livro do artista, mobilizando conhecimentos no domínio da cor, da forma, do movimento e da composição visual. Se, por um lado, algumas técnicas já tinham sido exploradas pelos estudantes em outros contextos formais, por outro lado, pretendia-se estimular a experimentação de novas técnicas, materiais e suportes, com vista à exploração espontânea e criativa de diferentes meios plásticos.

Surgiram, assim, estudos visuais que deram corpo às primeiras ideias para o livro de artista, com propostas exploratórias que visavam a pesquisa de um vocabulário formal próprio e o desenvolvimento de um discurso autoral (Fig. 3).

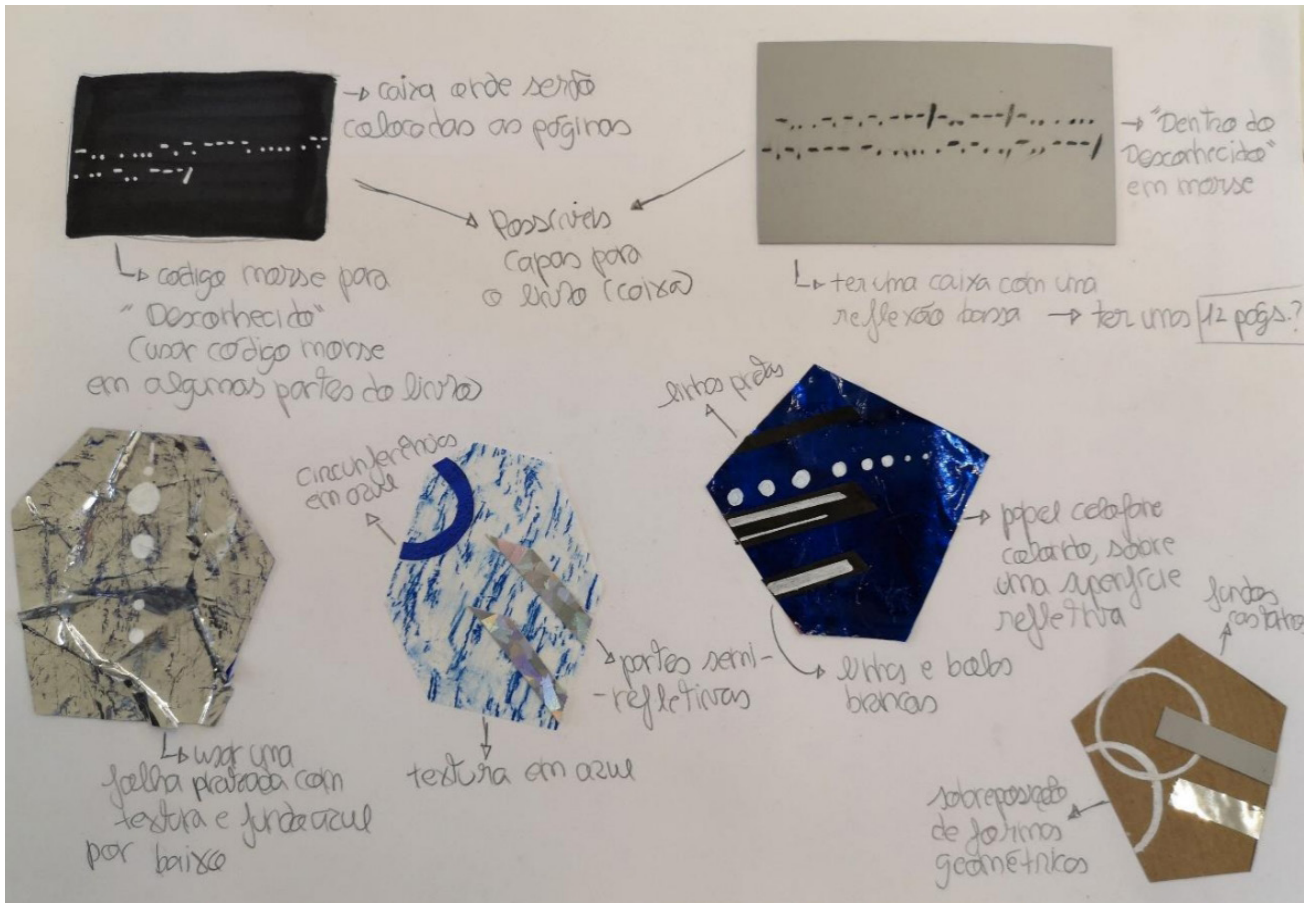


Figura 3. – Alice Durão de Almeida, sem título, 2020, colagem e desenho, 42 x 29,7 cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

3.2. Simulações e maquetas

Na segunda etapa, pretendia-se que os estudantes desenvolvessem, pelo menos, duas soluções formais para o livro de artista em pequeno formato, de modo a simular a “anatomia do livro” e ter, em simultâneo, uma visão aproximada da estrutura do livro final. Neste contexto, foram mostrados diversos estilos de livros como os folhetos, as concertinas, a encadernação japonesa e outros formatos menos convencionais. Alguns documentos e tutoriais de encadernação, foram colocados à disposição dos estudantes como recurso pedagógico de suporte à criação dos livros de artista, nos quais foi possível ver os aspetos técnicos que estão na base da encadernação de livros. Esta etapa do trabalho ficou marcada pelo início das aulas síncronas à distância que viriam a prolongar-se até o final do ano letivo, o que não favoreceu uma maior proximidade e partilha dos processos de manufatura dos livros. Ainda assim os estudantes conseguiram desenvolver diversas soluções plásticas e testar diferentes formatos para materializar o seu trabalho.

Nesta etapa do processo de trabalho, ensaiaram-se diversas formas de construção e organização dos livros de artista, exploraram-se estruturas desdobráveis, folhas soltas colocadas

em caixas, invólucros transparentes, cadernos encadernados, entre outros formatos. Em conjunto com cada estudante foram analisadas as maquetes produzidas, sendo selecionada a proposta que apresentava melhor eficácia funcional e estética. Neste processo definiram-se, também, os requisitos técnicos necessários para concretizar o trabalho. A experiência física do material foi revelador das possibilidades criativas de cada técnica e dos diferentes suportes visuais para a construção de significados.

A construção destas maquetas foi uma etapa essencial para alcançar os resultados pretendidos, na medida em que permitiu esboçar rapidamente uma ideia, ensaiar a sua funcionalidade e testar a sua eficácia estética.

3.3. Concretização e manufatura de livros

A concretização e a manufatura dos livros decorreram durante dois meses em sessões semanais de duas horas, por meio de aulas síncronas à distância, nas quais se analisava o trabalho realizado durante a semana pelos estudantes, com momentos de reflexão conjunta sobre as soluções plásticas encontradas em cada livro de artista. Estes momentos de debate e reflexão conjunta, permitiram aprofundar técnicas e explorar possibilidades expressivas, indo ao encontro do interesse dos estudantes em descobrir formas criativas de expressão plástica. A atitude experimental durante a produção do livro, favoreceu uma abordagem exploratória de diferentes técnicas e materiais de desenho.

Alice Durão de Almeida explorou a noção de desconhecido, propondo um livro que nos oferece uma experiência sensorial ambígua, ao criar páginas de dupla face, com composições monocromáticas. A repetição de formas abstratas e geométricas ao longo do livro, foram desenvolvidas pela autora para exprimir o conceito de desconhecido. As páginas transparentes aparecem intercaladas com páginas com composições abstratas, criando um jogo de ocultação-desocultação, onde o negro surge como elemento que reforça a noção de mistério. Em substituição da palavra, Alice utiliza o código morse que nos remete para os primórdios da comunicação codificada e do dispositivo elétrico criado no séc. XIX, sistema que veio revolucionar o modo de transmissão de dados. Estes sinais gráficos de difícil decodificação, reforçam a estranheza deste livro-objeto, sugerindo diversas possibilidades de leitura. Para guardar o livro foi criada uma caixa de cartão de recorte minimalista, quase indiferenciada e anónima na sua simplicidade formal, mas que funcionou como invólucro da obra (Fig. 4).

Inspirada no conceito do ciclo de vida, Joana Toledo produziu um livro-objeto em forma de garrafa que reúne um conjunto de desenhos figurativos e abstratos que abordam a sua visão pessoal sobre o tema. A vida e a morte aparecem representadas em composições espontâneas que tiram partido da expressividade da pincelada e da exploração de técnicas, como a pintura a sopro, a *frottage*, entre outras. A ladear as doze páginas atadas com uma corda, surgem oito pequenos tubos de ensaio que contêm determinadas substâncias, amostras de várias proveniências, entre os quais uma referência ao novo coronavírus Covid-19 (Fig. 5).

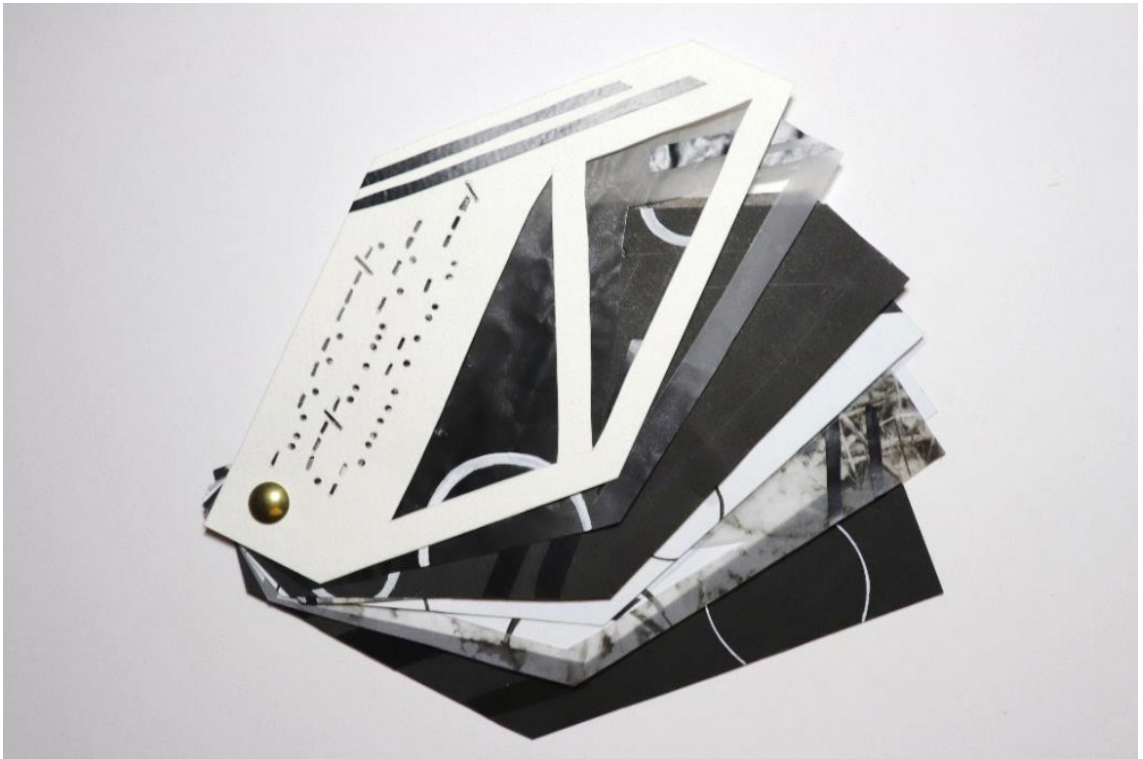


Figura 4 e 5. – Alice Durão de Almeida, Livro de Artista, 2020. Coleção da autora. Fotos da autora.



Figura 6. – Joana Toledo, Livro de Artista, 2020, pintura, escultura e objetos. Coleção da autora. Fotos da autora.

O interesse em estabelecer ligações com a realidade, na medida em que uma pandemia poderá colocar em risco a sobrevivência da espécie humana, foi uma das preocupações de Joana Toledo ao produzir o seu livro de artista. Do ponto de vista plástico destaca-se a noção de laboratório representada pelos tubos de ensaio, bem como a exploração do efeito da cor em composições de forte riqueza cromática que terminam numa alusão à própria morte, com apontamentos visuais que simulam pequenas manchas de sangue.

Na sequência deste tema, Leonor Nunes aborda um dos principais conceitos que Stanley Kubrick explora na sua obra cinematográfica, o nascimento e a evolução da espécie humana. A origem da espécie humana é na verdade um dos grandes mistérios da nossa existência, sendo um tema abordado recorrentemente no cinema de ficção científica. Leonor Nunes propõe-nos uma reflexão sobre este tema, por meio de referências ao nascimento, ao útero, à identidade do indivíduo e à morte, explorando o desenho, a colagem, os textos manuscritos e colados, as formas cosidas à mão ou agrafadas. A constante referência à mãe, à criação da vida, ao amor e à morte, imprime neste livro uma forte carga emocional, posicionando o leitor-fruidor no centro de uma reflexão de natureza existencialista. Do ponto de vista formal, as composições apresentam uma linguagem visual de sentido poético, o jogo constante de palavras, o contraste cromático e o recurso a transparências, são algumas dos processos criativos explorados pela estudante (Fig. 6).

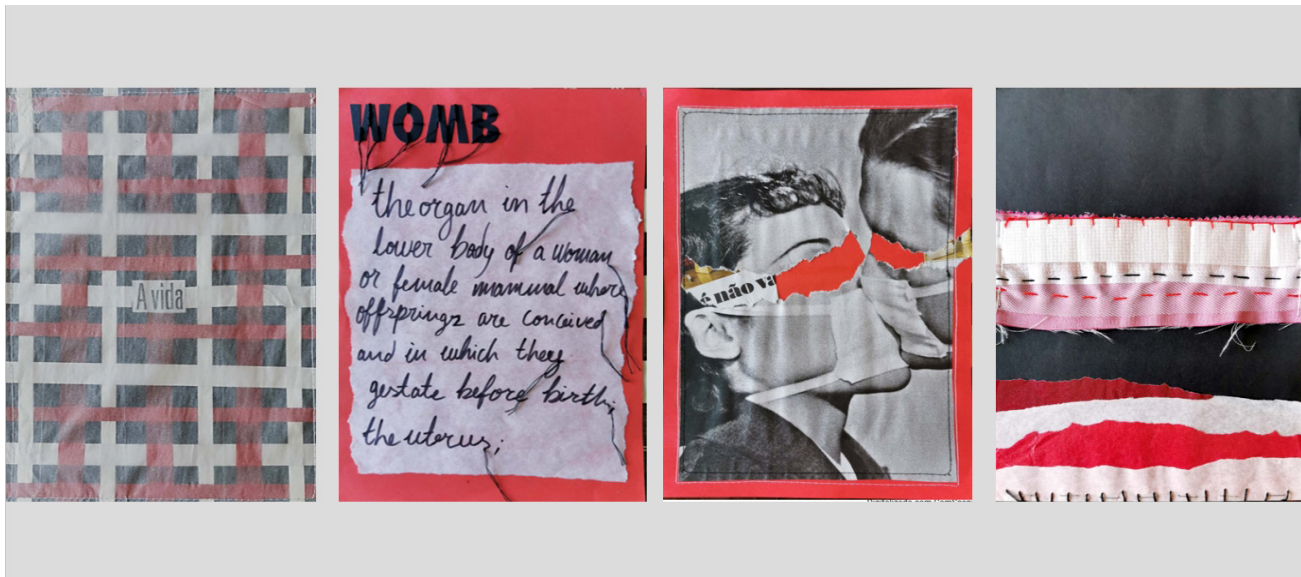


Figura 7. – Leonor Nunes, Livro de Artista, 2020, colagem, cosido à mão e à máquina, 30 x 21cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

A experiência tátil, sai reforçada pelo modo como as formas são cosidas na superfície das páginas, pela textura dos materiais têxteis e na diversidade de materiais mobilizados para a construção do livro. Em termos cromáticos prevalece o branco, o vermelho e o preto, que simbolicamente nos remete para o tema principal do livro. Uma caixa-arquivo com uma abertura transversal, agrega este conjunto de quinze folhas soltas, proporcionando ao leitor-fruidor uma experiência estética enriquecedora com forte impacto gráfico e visual.

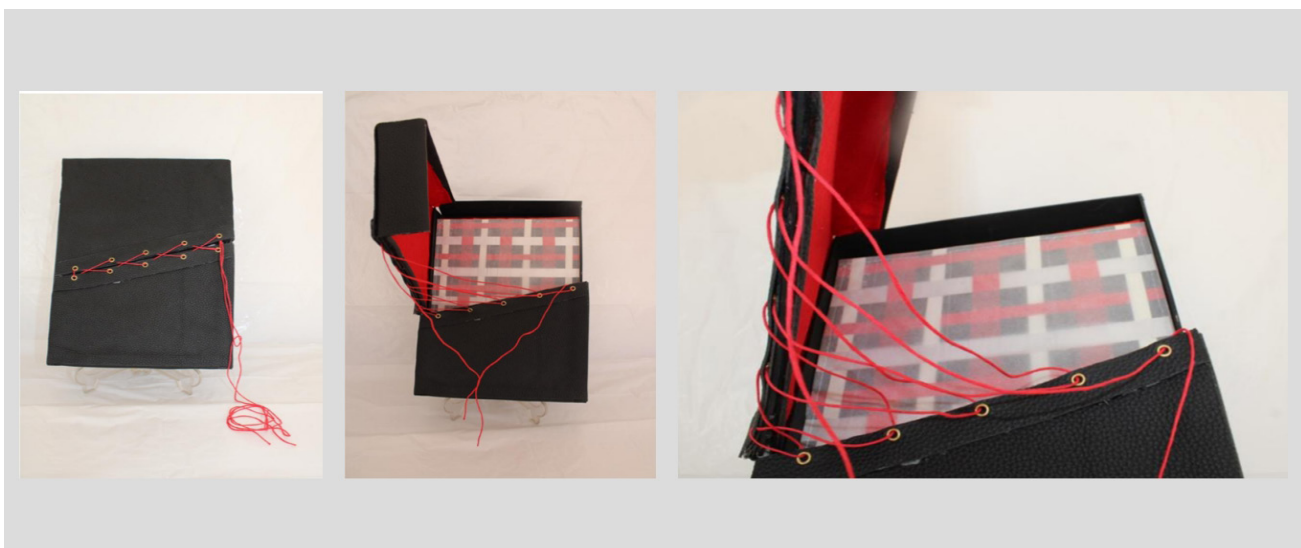


Figura 8. – Leonor Nunes, Livro de Artista, 2020, 30 x 21cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

O livro da autoria Joana Morais propõe-nos uma reflexão sobre a curiosidade enquanto instinto da espécie humana, o estímulo natural para a exploração do desconhecido e para o entendimento do mundo que nos rodeia. Este impulso aparece poeticamente traduzido nas composições com elementos orgânicos e vegetais (terra, sementes de sésamo, cascas, folhas e flores secas) que se organizam em formas abstratas na superfície de páginas transparentes.



Figura 9. – Joana Morais, Livro de Artista, 2020, colagem e aguarela, 30 x 21cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

A natureza é aqui entendida enquanto metáfora da origem da vida, do espírito de descoberta da espécie humana. A par das sementes e de outros elementos orgânicos, podemos observar o desenho com sépia e ecoline, numa atitude espontânea e experimental de quem procura a força expressiva do gesto. A plasticidade visual do livro, sai reforçada através da criação de uma caixa em massa cozida, cujo valor plástico apela ao uso dos nossos sentidos.



Figura 10. – Joana Morais, Livro de Artista, 2020, escultura em massa, 30 x 21cm. Coleção da autora. Fotos da autora.

4. Resultados e Reflexões Finais

Este projeto revelou que o livro de artista é um instrumento pedagógico de grande interesse para o ensino do desenho, na medida em que permite uma exploração de diversas técnicas e suportes, com evidentes potencialidade expressivas. Para além de proporcionar aprendizagens relevantes e significativas no âmbito desta disciplina, este projeto promoveu a pesquisa e a exploração de processos técnicos que permitiram a aquisição de diversos conhecimentos no domínio das artes plásticas. Por outro lado, a forte componente conceptual deste modalidade artística, desafiou os estudantes a refletir sobre o potencial deste formato para exprimir uma ideia, desenvolver um vocabulário visual próprio e explorar as diversas possibilidades criativas deste suporte. Do ponto de vista estético, reconhece-se que o projeto do livro de artista promoveu a exploração da dimensão metafórica, simbólica e poética da arte.

A abordagem ativa da aprendizagem, ofereceu aos estudantes a oportunidade de explorar conhecimentos transversais, não apenas no âmbito do desenho, mas de outras disciplinas, como a pintura, a escultura, a ilustração e a fotografia. A mobilização destes conhecimentos num

único suporte, promoveu o cruzamento de linguagens e a extrapolação do limite tradicional desta disciplina, tendo em vista o entendimento do desenho com um “campo expandido”.

Foi possível aprofundar o conhecimento do livro de artista como veículo da expressão artística, estudar as suas possibilidades formais e conceituais, compreender as diversas soluções visuais exploradas pelos artistas, construir conhecimento e ampliar a cultura visual.

Para concluir é possível afirmar que este projeto promoveu o desenvolvimento de competências essenciais no âmbito da educação artística e do desenho em particular. Apesar das limitações do ensino à distância, o balanço final deste projeto revelou-se bastante positivo, com base em evidências que demonstram um modelo dinâmico de aprendizagem, fatores de estímulo e motivação dos estudantes, e a qualidade plástica das obras finais.

Referências

- AULT, J. **Interview with Lucy R. Lippard on printed matter**. Printed Matter Inc. Fonte: disponível em <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/41> Acesso: 28 de set. 2020.
- BODMAN, S. & SOWDEN, T. **A manifesto for the book**. Bristol: Impact Press, 2010.
- BORSUK, A. **The book**. London: The MIT Press, 2018.
- CANDY, L. & EDMONDS, E. "Practice-Based Research in the creative arts: foundations and futures from the front line". **Leonardo**, vol. 51, n.º 1, 2018, p. 63-69.
- CASTLEMAN, R. **A century of artists books**. New York: Museum of Modern Art, 1994.
- DRUCKER, J. **The century of artists books**. New York: Granary Books, 2004.
- ECO, U. **Obra aberta**. Lisboa: Difel, 1990.
- EISNER, E. W. **El arte y la creación de la mente: El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia**. Barcelona: Paidós, 2014.
- KOSTELANETZ, R. "Book Art". In LYONS, Joan. **Artists books: a critical anthology and sourcebook**. New York: Peregrine Smith Books, 1986, p. 27-30.
- LEBRUN, M. **Teorias e métodos pedagógicos para ensinar e aprender**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- LEITE, E., MALPIQUE, M. & RIBEIRO DOS SANTOS, M. **Trabalho de projeto**. Lisboa: Edições Afrontamento, 1993.
- MAFEI, G. **Munari's books**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2015.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. **Esthétique du livre d'Artiste: Une Introduction à l'Art Contemporain**. 2.º Edição. Marseille/Paris: Le mot et le reste/ Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. **Sur le livre d'artiste**. Marseille: Le Mot et le Reste/ Formes, 2006.
- MUNARI, B. **Das coisas nascem coisas**. (Tradução José Manuel de Vasconcelos) Lisboa: Edições 70, 2017.
- RAMOS, A. M. **Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura**. Tropelias e Companhia, 2017.

REE, F. **Johannes Gutenberg**: Inventor of the printing press. Minneapolis: Compass point books, 2006.

REED, M. & PHILLIPS, G. **Artists and their books**: Books and their artists. The Getty Research Institute.

RODRIGUES, A. **O que é o desenho**. Quimera.

ROMANA, A. **Estória/Histórias do livro de artista em Portugal**. (Dissertação de Doutoramento, Universidade do Algarve, Faro), 2018. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/10827>
Acesso: 17 set. 2020.

SANTOS, J. **Livros de artista**: Gestão da coleção da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Dissertação de Mestrado em Ciências da Informação e da Documentação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, 2015.

SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/2pwn4>
Acesso: 5 de set. 2020.

Sobre o autor

José Pedro Regatão é Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. É doutorado em Belas-Artes, na área específica da Arte Pública e Mestre em Teoria da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Licenciou-se em Artes Plásticas-Escultura pela Faculdade de Belas Artes do Porto. É autor de dois livros e diversos ensaios sobre arte pública e educação artística. Orientou diversos projetos de intervenção artística no espaço urbano. Atualmente coordena o projeto financiado, O livro de artista: Instrumento pedagógico no processo de ensino-aprendizagem das artes plásticas (LAIP).

Afiliação: ESELx - Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa, 1549-014 Lisboa, Portugal, jregatao@eselx.ipl.pt

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6517-6870>

Recebido em 29/10/2020 - Aprovado em 04/12/2020

Como citar:

Regatão, José Pedro (2020). O Livro de Artista: potencialidades pedagógicas no ensino do desenho. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.217-233, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57970>



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



#rioutópico, notas de um réquiem para a cidade maravilhosa.

#rioutópico, notes of a requiem for the wonderful city

MARÍA ANGÉLICA MELENDI

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte MG, Brasil

RESUMO

O presente artigo versa sobre a instalação *#rioutópico*, realizada pela artista Rosângela Rennó no Instituto Moreira Salles (IMS) e o livro homônimo, que se configura como uma outra instância na qual o trabalho da artista se desdobra. Nas imagens fotográficas que integram a exposição e o livro vemos um espaço delimitado por relações políticas, nas quais o direito à cidadania subjaz entre a esperança e o desencantamento. Os nomes auspiciosos das comunidades dos subúrbios cariocas contrastam com as condições políticas, legais e culturais impressas nos corpos de quem tem a cidadania sempre em risco, assim como suas próprias vidas. As fotografias de *#rioutópico* foram realizadas por moradores das comunidades do Rio de Janeiro e nos mostram uma parte da cidade que quase nunca é vista ou ouvida. Com isso, o trabalho em questão evidencia o contraste entre o sonho da casa própria, instalada num lugar onde reinam a paz, a segurança e a felicidade, e as condições precárias da maioria dos espaços e seres fotografados.

PALAVRAS-CHAVE

#rioutópico, Rosângela Rennó, fotografia, arte e política.

ABSTRACT

This article is about the installation *#rioutópico*, made by Rosângela Rennó at Instituto Moreira Salles (IMS) and the book of the same name, which configures another media in which the artist's work unfolds. In the photographic images, both at the exhibition and in the book, we see a space delimited by political relations, in which the right to citizenship underlies between hope and disenchantment. The auspicious names of the suburban communities in Rio de Janeiro contrast with the political, legal and cultural conditions imprinted on the bodies of those whose citizenship is always at risk, as well as their own lives. The photographs of *#rioutópico* were taken by residents of communities in Rio de Janeiro and show us a part of the city that is almost never seen or heard. Therefore, the work presented shows the contrast between the dream of owning a home, installed in a place where peace, security and happiness reign and the precarious conditions of most of the spaces and beings photographed.

KEYWORDS

#rioutópico, Rosângela Rennó, photography, art and politics.

... Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nuas
Pelos quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas...

Chico Buarque

... são quase todos pretos
Ou quase pretos
Ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres
E todos sabem como se tratam os pretos...

Caetano Veloso

I.

Em maio de 1926, Filippo Tommaso Marinetti inicia sua palestra no Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, lembrando, deslumbrado, a visita que tinha feito à favela do Morro do Pinto. Uma memorável fotografia mostra o escritor cercado por sua comitiva, no cume do morro. No grupo estão Benedetta – esposa de Marinetti –, Assis Chateaubriand, futuro magnata das comunicações, e o jovem Rodrigo Melo Franco de Andrade – então diretor da Revista do Brasil –, que dirigiria o Serviço Nacional de Patrimônio Artístico e Histórico. Também há policiais, jornalistas e moradores. A visita foi relatada pelos jornais do nascente império de Chateaubriand.

Em *Velocità Brasileira*, poema concluído após seu retorno à Itália, o futurista contrasta,

o dinamismo movimentado de carros cheios de brilho e reflexos solares, uma engrenagem de velocidades futuristas bem oleadas... (MARINETTI,1999, p.6)

com a

... primitiva e quase pré-histórica colina do Morro da Favela [sic], enfeitada no topo por palmeiras-reais, cheia de bossas de uma sujeira de caixas caixinhas caixotes de madeira zinco detritos que servem de moradia aos negros mais anti-sociais e olham do alto a insolente riqueza veloz das avenidas” (MARINETTI,1999, p. 6)

Num texto recente, Bruno Carvalho relaciona o texto de Marinetti com o topos da cidade destruída (CARVALHO, 2012) que integraria o paradigma clássico dos “dois Brasis”, popularizado pelo sociólogo francês Jacques Lambert, na década de 1950 (LAMBERT, 1967). No mesmo paradigma apostou, em 1974, o economista Edmar Lisboa Bacha. Bacha publicou um ensaio intitulado *O Rei da Belíndia*, no qual criara um país fictício, uma metáfora do Brasil que resultaria da conjunção da

Bélgica com a Índia. Leis e impostos seriam da Bélgica, pequena e rica; enquanto a realidade social era a da Índia, imensa e pobre. Bacha argumentava que o regime militar estava fortalecendo um país dividido entre os poucos que viviam em condições semelhantes às do país europeu e aqueles que mal subsistiam no padrão de vida indiano.

No entanto, se voltarmos às origens míticas do modernismo, veremos que Oswald de Andrade inicia o Manifesto Pau Brasil (1924) com estas palavras:

Existe uma poesia nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes das favelas, sob o azul cabralino, são apenas fatos estéticos. (ANDRADE, 1976)

No mesmo ano de 1924, a pintura de Tarsila do Amaral, *Morro da Favela*, exhibe uma paisagem alegre e colorida, com casinhas azuis, amarelas, rosa e laranja, palmeiras altas, plantas tropicais, animais domésticos, crianças e adultos negros e felizes. A visão arcaica e pura da pobreza também é ampliada nas letras do samba:

*[...] A porta do barraco era sem trinco,
Mas a lua furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão,
E tu pisavas nos astros distraída,
Sem saber que a ventura desta vida,
É a cabrocha, o luar, e o violão.* (CALDAS, s/d)

Dela, deslizaria, sem perdas, para o samba canção e a bossa nova.

Quase trinta anos depois, em seus últimos anos de vida, Lasar Segall nos apresenta uma favela totalmente diferente. Construções verticais surgem do solo do Rio de Janeiro, com um movimento ascendente de floresta ou montanha. Seus ocre marrons e cinzas sujos, suas figuras sombrias contrastam com a alegria floral multicolorida que Tarsila, Portinari ou Di Cavalcanti atribuem às suas favelas imaginárias. As favelas de Segall não são, definitivamente, “*apenas fatos estéticos*”.

II.

Morro da Boa Esperança, Morro do Amor, Jardim Maravilha, Vila da Paz, Chácara do Céu, Ilha Pura, Final Feliz... Rosângela Rennó, instigada pela repetição de nomes auspiciosos espalhados pelas comunidades dos subúrbios do Rio de Janeiro, decidiu visitá-los para obter imagens de uma parte da cidade que quase nunca é vista ou ouvida. Esses bairros, dominados pelo narcotráfico ou por *milícias*¹, nascem, crescem e se desenvolvem entre os morros, em lugares cada vez mais distantes

1 Segundo algumas fontes, mais de dois milhões de pessoas vivem em áreas sob influência de milícias em municípios da Região Metropolitana do RJ. As milícias nascidas grupos de extermínio, também constituídos por policiais, a partir da década de 1960. No entanto, diferem deles porque exercem um controle militar mais profundo sobre as comunidades pobres que dominam.

do mar, em territórios íngremes ou inundados, muitas vezes interditados para a construção. Nem todos são favelas - nascidas da ocupação ilegal de terras -, às vezes são conjuntos habitacionais planejados ou clandestinos, loteamentos autorizados ou invasões.

Rennó, uma fotógrafa que quase não fotografa, queria as imagens/testemunhos das pessoas que moram nesses bairros. Com a colaboração do Instituto Moreira Salles (IMS) e da Agência Redes para a Juventude², a artista organizou uma oficina, cujos participantes, muitos deles moradores desses bairros, tinham a missão de fotografar nos locais escolhidos e investigar sua história. Por outro lado, ela fez uma convocatória por meio das redes sociais, pedindo, aos vizinhos, fotos deles e de suas comunidades. Cabe dizer que nesses locais, sujeitos a uma violência endêmica, todos se conhecem e se reconhecem, qualquer estranho que estivesse fotografando poderia levantar suspeitas e desencadear agressões. O mais importante, porém, era obter fotografias que mostrassem o olhar naturalizado dos que estão habituados a essas paragens.

A instalação resultante da oficina *#rioutópico [em construção]* ocupava uma das salas do IMS, no nobre bairro da Gávea, e foi montada a partir de um grande mapa da cidade aderido às paredes, piso e vitrines da galeria. Sobre estas últimas, está o mapa da Cidade Maravilhosa, o Rio dos turistas e das praias douradas, o Rio do Menino do Rio e da Garota de Ipanema.

A área periférica, o local onde vivem três quartos da população da cidade, se expande do chão para as paredes, no interior da sala. No grande mapa, cada comunidade é marcada com seu nome, com uma foto de satélite de sua localização, fornecida pelo Instituto Pereira Passos (IPP)³ e cercada pelas fotografias feitas nela. Depois da abertura da exposição, o projeto continuou em construção; mais e mais fotografias foram chegando e sendo colocadas em seus lugares.

O que se viu, em grande parte, é, o que os moradores das comunidades queriam nos mostrar: poucos retratos, ruas, becos, valas; uma amarelinha, várias igrejas; emaranhados de cabos de eletricidade, telefone e televisão; soldados armados com rifles, homens armados com rifles, homens armados com Bíblias, traficantes, milicianos, crianças com os pés descalços; algumas danças, algumas orações, algumas bênçãos. Vida na periferia, a vida pouca e periférica de uma das cidades mais belas do mundo.

III.

Com a prisão (e a posterior liberação) do último governador eleito (2019-2022) Wilson Witzel, são seis os governadores e ex-governadores do Rio de Janeiro detidos nos últimos três anos. O prefeito da cidade, Marcelo Crivella, foi absolvido de seu terceiro processo de impeachment e concorre *sub judice* à reeleição.

Em fevereiro de 2018, episódios de violência durante o carnaval, somados à crise de

2 Criada em 2011, a Agência de Redes para Juventude é uma metodologia que potencializa jovens com idade entre 15 e 29 anos, moradores de favelas e periferias, a transformarem ideias em projetos de intervenção em seus territórios.

3 O Instituto Pereira Passos (IPP), um instituto de pesquisa do Governo da Cidade do Rio de Janeiro, é referência nacional e internacional em dados e conhecimentos de gestão para o planejamento estratégico e integração de políticas públicas, mapeamento, produção cartográfica e aplicação de geotecnologias.

segurança no Rio de Janeiro, teriam influenciado a decisão do então presidente, Michel Temer, de assinar um decreto pelo qual viria intervir militarmente na cidade. O general do exército Walter Souza Braga Netto, que respondia diretamente ao Presidente da República, assumiu o comando da Polícia Militar, da Polícia Civil e do Corpo de Bombeiros.

Com a crescente militarização da vida pública, intensificou-se uma lógica de guerra que não é nova na cidade; as Forças Armadas estavam presentes no Rio desde agosto de 2017, realizando operações pontuais que não reduziram a violência. Antes, entre 2014 e 2015, o exército tinha ocupado o complexo de favelas da Maré sem resultados positivos aparentes.

A intervenção militar não conseguiu impedir a execução de Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo PSOL, assassinada em 14 de março de 2018, junto com o seu motorista, Anderson Gomes, em Estácio, região central da cidade, ou das muitas outras vítimas das milícias, do narcotráfico ou da polícia^{4.w}

IV.

A exposição resultante do projeto *#rioutópico* foi exibida na sede do Rio de Janeiro do Instituto Moreira Salles. Projetada no final da década de 1940 pelo arquiteto Olavo Redig de Campos e com um projeto de paisagismo de Roberto Burle Marx, a casa que abriga o IMS Rio foi inicialmente a residência da família de Walter Moreira Salles⁵ – e, como tal, o cenário de importantes encontros da política e da sociedade brasileiras a partir da segunda metade do século XX.

A casa, localizada no topo da Gávea, ocupa um terreno de proporções generosas, aproximadamente dez mil metros quadrados, em meio à natureza exuberante da Mata Atlântica. Foi um dos principais locais de encontro de personalidades da política nacional e internacional, da economia e da cultura. Frequentaram a residência Henry Ford II, os irmãos Nelson e David Rockefeller, Stavros Niarchos e Aristóteles Onassis, entre outros. Decisões fundamentais para a história do país foram tomadas em seus escritórios. A revista *Época*, em 4 de outubro de 1999, diz:

Lá, o presidente Juscelino Kubitschek decidiu anistiar os rebeldes militares no leste de Jacareacanga, Jânio Quadros escolheu os embaixadores (o próprio Walther Moreira Salles e, por sua indicação, Roberto Campos) que em 1961 acertariam a dívida brasileira com credores internacionais e João Goulart tratou com o advogado John McCloy a desaprovação da Hanna Corporation, durante a série de crises levaria ao seu depoimento. Portanto, não é apenas para a arquitetura sumptuosa que a casa é um retrato de [Walter

4 As milícias, organizações paramilitares formadas em comunidades urbanas de baixa renda, como conjuntos habitacionais e favelas, cresceram a partir da década de 2000. Inicialmente formados para combater o narcotráfico, esses grupos mantêm-se com recursos financeiros provenientes da extorsão da população e do controle clandestino da distribuição de gás, transporte alternativo, instalações de televisão a cabo, máquinas de jogos, agiotagem, venda de imóveis, etc. Fortemente armados, eles se constituem como um poder paralelo às forças da ordem.

5 Walter Moreira Salles (1912-2001) foi um advogado, empresário, banqueiro e diplomata brasileiro.

Moreira Salles], seu ex-morador. Visitando-a, passeamos por sua biografia, notável, mas encoberta por absoluta discrição. (FRANÇA, 1984)

O IMS está em um dos bairros mais ricos do Rio de Janeiro. A geografia complexa da cidade colabora para dificultar o acesso. Essas instâncias - bairro nobre, edifício de luxo, distância da periferia, custo de transporte - dificultam, quando não impedem, a visita daqueles que mandaram as fotos, aqueles que moram nos lugares fotografados, aqueles que foram fotografados. Rennó relata que, devido a esses problemas, muitos dos fotógrafos que participaram do projeto ainda não tinham retirado o seu exemplar do livro quando a exposição foi fechada.

V.

Em *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay, se propõe a escrever uma história da fotografia a partir de suas práticas, para isso centra-se no corpo político dos usuários e afasta as origens do médio dos domínios da tecnologia. (AZOULAY, 2019) A autora parte das condições de vida na Palestina. Lá, ela nos diz que a catástrofe alterou suas aparências usuais para se tornar um evento que pode afetar a todos a qualquer momento. *Existir à beira da catástrofe significa estar exposto o tempo todo, sem alívio, a qualquer tipo de perdas e danos.* (AZOULAY, 2008, p. 291)

Se pensarmos a vida na periferia - mas também nas reservas indígenas, na Amazônia Legal, nas minas, nos latifúndios - conseguiremos transferir o conceito de Azoulay para a nossa realidade. Além de suas formas costumeiras - terremotos, maremotos, inundações, deslizamentos de terra - no Rio de Janeiro (e em todo o Brasil) aumentaram as possibilidades de outros eventos catastróficos: tiroteios entre policiais e traficantes, entre milícias e traficantes, entre polícia e milícias, entre milícias rivais, entre traficantes rivais..., edifícios construídos por milícias em áreas ilegais que entram em colapso, pontes e ciclovias construídas pelo estado que se precipitam para o asfalto, explosão criminosa de caixas eletrônicos, queima de ônibus, balas perdidas, execuções, arrastões, massacres. Esses eventos são tão numerosos e frequentes que já estão incorporados à rotina diária.

Fazer fotografias à beira da catástrofe, então, significa contemplar cuidadosamente essa beirada, aquela borda fina e quase invisível onde tudo pode acontecer e, às vezes, nada acontece. Fazer fotografias à beira da catástrofe significa excluir do horizonte da fotografia a foto mais próxima, a mais expressiva, a perfeita. Na iminência do desastre não há vítimas, carrascos e, muito menos, heróis. Na iminência do cataclismo apenas podem se perceber pistas, anúncios, rastros de um futuro antecipado.

VI.

A imagem de Alan Lima foi tirada na Vila Aliança. No centro da foto, se destaca um homem vestido com camisa e bermuda brancas. Está de costas. Ele usa um cinto, onde se juntam várias cartucheiras que parecem conter carregadores de armas de repetição. As coronhas de dois revólveres perfilam-se, uma de cada lado do corpo. A escuridão do local faz sua cabeça desaparecer da borda da camisa branca. À sua volta, seis homens estão agrupados, todos vestindo

ternos completos; cinco dos ternos são escuros e um é mais claro. Dois desses homens repousam uma de suas mãos no calção branco. Os outros as elevam ao céu. Não é difícil decifrar essa cena: uma cerimônia de oração ou benção liderada por um grupo de pastores ou fiéis evangélicos. Uma das figuras sombrias parece estar segurando uma Bíblia. A paisagem, que mal se vê entre o grupo humano que ocupa quase todo o plano, é composta de um piso não pavimentado e de uma construção com paredes não rebocadas. Se não fosse por suas armas, o homem de branco - um traficante? um miliciano? - não parece ameaçador. Ameaçadores são os outros, aqueles que o contêm, os que levantam os braços e gesticulam ... Um detalhe escapa: *são quase todos pretos ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres.* (VELOSO, s/d)

Não apenas na imagem áspera de Alan Lima, mas em todas as imagens de #rioutópico, as pessoas nas fotos são negras ou pardas o que indica que a segregação social e espacial obedece a critérios ancestrais. *Pretos ou quase pretos ou quase brancos, quase pretos, de tão pobres* são os jovens que embalam drogas, que as distribuem e as vendem; aqueles que atuam como vigias do narcotráfico, aqueles que patrulham a comunidade sem sapatos, mas segurando poderosas armas de guerra, aqueles que dançam funk com o rifle pendurado em um de seus ombros. *Pretos ou quase pretos ou quase brancos, quase pretos, de tão pobres* também são os soldados com rostos escondidos por balaclavas que vigiam as comunidades ocupadas pela intervenção do governo ilegítimo. Nenhum deles mostra o rosto, adivinhamos a cor da pele nas mãos armadas, nas pernas magras, nos fragmentos do rosto que se entrevê pelos espaços que a camiseta enrolada na cabeça ou a balaclava deixam sem cobrir. Entre eles, à sua volta, vivem lindas crianças e velhinhos felizes; jovens jogam futebol, meninas dançam na rua, a mãe carrega o bebê nos braços, homens bebem cerveja na calçada enquanto dão banho de mangueira em seus filhos ...

Mas voltemos à fotografia: um homem armado cercado por ministros religiosos que parecem abençoá-lo. Vimos inúmeras imagens semelhantes em museus, livros de história e na imprensa. O braço religioso levantado invocando proteção de um deus (de qualquer deus) para um soldado (qualquer soldado). Soldados regulares, jihadistas, católicos ortodoxos, católicos romanos, adventistas, evangélicos, mórmons, nazistas, milicianos, traficantes. Se uma imagem convoca muitas imagens e muitas palavras, uma fotografia parece convocar todas as outras fotografias, parece, também, se repetir infinitamente, ao longo do tempo e do espaço. Os líderes religiosos que abençoam o homem armado já abençoaram, em outros tempos, as armas de muitos: do Cid Campeador, do general San Martín, de Antônio Conselheiro, de Hitler, Franco ou Videla, do duque de Caxias, de Solano López e também de alguns torturadores sul-americanos como os generais Etchecolatz e Brilhante Ustra.

VII.

Muitas das fotografias que fazem parte do #rioutópico foram feitas especialmente para a exposição e o livro. Outras já existiam e foram removidas de coleções particulares. Estas últimas atestam uma pós-vida que as leva a caminhos inesperados: saem da gaveta da casa ou do álbum da família para renascer em galerias, museus, livros, universidades, grupos de discussão e até na imprensa. Abandonam seu papel simples e memorável e se tornam testemunhas silenciosas.

Porque a foto produz uma ação que reverbera em outras ações (AZOULAY, 2008, p.137). E de maneira imprevisível.

Toda foto registra um momento passado, um passado que não pode ser desfeito, mas que pode ser transformado. A foto (também de Alan Lima), onde três meninos posam com o rosto coberto por camisetas e bonés, carregando armas poderosas, em uma mesa onde se exhibe uma variedade abundante de drogas, é provavelmente uma demonstração de poder e ostentação. A postura de crianças ou quase crianças, que orgulhosamente exibem suas armas e mercadorias, mas escondem seus rostos, as mostra, ao mesmo tempo, ingênuas e ameaçadoras. Soldados do narcotráfico, pequenos valentões que, sabemos, não vão viver muito. Soldadinhos descartáveis que serão rapidamente substituídos enquanto houver fome, pobreza e desejo de lucro. Na foto, podemos adivinhar o consentimento dos fotografados, parece que eles estão determinados a mostrar que são capazes de matar e morrer. Aprovam o fotógrafo e a fotografia, da qual ignoramos o destino ou a função. Não estava na exposição, não está no livro, nunca estará nos jornais. Circula em nossas mãos, nas mãos de fotógrafos e estudiosos: não podemos publicá-la, vidas estão em risco. Circula entre as mãos dos garotos, dos seus amigos, nos smartphones da comunidade, nas mãos de quem reconhece as crianças, o local, a origem, o preço das drogas e de quem controla, de alguma forma, a circulação dessa imagem.

O ato de ostentação e desafio que a fotografia enuncia à primeira vista, torna-se imediatamente um clamor por justiça; os traços de uma ferida nunca cicatrizada marcam a superfície da imagem. Onde todos veem menores infratores, vemos cidadãos indefesos, mais ainda, crianças que não foram incorporadas, nem serão, ao contrato social.

VIII.

Azoulay afirma que quem tira a foto,

... inicia a restauração das condições de visibilidade através da reconstrução dos quatro elementos da declaração fotográfica: enunciator, receptor, referente e significado.
(AZOULAY, 2008, p.143)

Observamos que, para ela, o espectador – receptor –, também participa desse processo. Ninguém pode ser o autor de uma fotografia, nos disse, porque a fotografia é uma ação plural, que envolve vários agentes. Cada vez que alguém vê e explica uma fotografia acrescenta sentidos, opera uma modificação. As enunciações se sobrepõem e se acumulam e cada uma delas transforma alguma coisa de sua primeira configuração. Agora, que os cidadãos em geral têm em suas mãos, o tempo todo, instrumentos capazes de registrar os horrores do mundo e compartilhá-los com os outros, agora, que as fotos vão de mão em mão ou de tela em tela, as modificações dos espectadores parecem ser infinitas. A responsabilidade pelo que é fotografado e distribuído cresce e se partilha entre inúmeros agentes.

As fotografias provocam, a princípio, um olhar identificador que nos obriga a determinar o que é cada coisa. Nas páginas de abertura de *A câmara clara*, Barthes evoca o achado de uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão, Jerome, quando percebeu, de repente, que estava

vendo os olhos que viram o imperador (BARTHES, 1984, p. 11). Nessa súbita iluminação, comenta Azoulay, o escritor abandona o processo de identificação do sujeito fotografado – Jerome, o irmão de Napoleão – e se vê projetado para outro tempo e para outro lugar. A imagem da fotografia (como toda imagem) se expande em espaços e eventos que não estão ao alcance do olhar identificador. A autora chama essa expansão de “olhar projetivo” (AZOULAY, 2008, p. 309). O olhar projetivo não reside na fotografia, mas no indivíduo que a vê, e só é possível através de sua subjetividade. O campo de visão entreabre-se e revela, através de suas descontinuidades, narrativas que se configuram na instabilidade do visível.

Entre as fotos que estão em exibição e as que não podem ou não deveriam estar, há uma faixa sutil e imprecisa. Algo que ainda não podemos chamar de censura, mas que mantém em si a interdição típica da censura. Para um setor da população, as imagens vetadas poderiam ser interpretadas como apologia do delito; para a comunidade de onde as crianças vêm, publicá-las seria, simplesmente, um ato de traição, de delação. O álibi da arte não funciona neste caso, pois, há algum tempo, os artistas brasileiros sabem que não há álibis que detenham os novos vigilantes da moral e dos bons costumes, cuidadosamente treinados pelos cultos pentecostais e pelos apoiadores do governo federal. Também sabem sobre o perigo de subir o morro e enveredar por suas quebradas sem salvo-conduto.

IX.

#rioutópico – a instalação no IMS e o livro – implementa agências políticas e de resistência através do uso de fotografia vernacular. O trabalho da artista, repetimos, em ambos os casos, consistiu em delinear o projeto, organizá-lo e executá-lo em conjunto com os fotógrafos e moradores das comunidades escolhidas. Entre a artista, seus colaboradores - fotógrafos e fotografados - e os espectadores, existe um pacto que, de alguma forma, determina o que pode ser visto e o que não deve ser visto. Como a fotografia é um dispositivo de poder que envolve uma multiplicidade de componentes - a câmera, o fotógrafo, o ambiente, o objeto ou a pessoa fotografada, o espectador - a violência do ato fotográfico é potencializada entre as relações dos componentes e o número infinito de imagens que são feitas a cada momento.

O que vemos em *#rioutópico* não é a Segunda Intifada a partir da qual Ariella Azoulay elaborou a noção de *contrato civil da fotografia*. Ao sermos, porém, surpreendidos por fotografias que documentam as misérias e as alegrias diárias da periferia do Rio de Janeiro, somos invadidos pelo mesmo sentimento de solidão e desamparo que impregnaram a autora na Palestina.

Para Azoulay, o *contrato civil da fotografia* – uma ficção social ou uma construção hipostasiada – começou a ser delineada durante o século XIX e vem se desenvolvendo desde então. A autora afirma que a fotografia modifica a maneira como os indivíduos são governados, bem como a extensão de sua participação nas formas de governança. Para ela, olhar fotografias é uma ação civil, que exige contextualização, não apenas pelos críticos da fotografia, mas também para todos aqueles que olham e pensam em fotografias. Nesse espaço político, o ponto de partida para as múltiplas relações entre os usuários de fotografia não pode ser somente de empatia ou compaixão. O pacto propõe a reabilitação da cidadania em uma esfera política na qual os espectadores e

fotógrafos sejam incluídos. Quando a pessoa fotografada enfrenta o espectador e clama por uma “cidadania da fotografia”, ela deixa de aparecer como inimigo, deixa de aparecer como excluído do regime soberano. A cidadania, entendida assim, não é uma condição estabelecida, na qual os indivíduos se esforçam para permanecer, mas um campo de conflito e negociação. No caso de *#rioutópico*, as fotografias, delimitam um espaço de relações políticas em que o direito à cidadania é disputado entre esperança e desencantamento.

A questão deste trabalho seria postular quais condições políticas, legais ou culturais seriam necessárias para ver e mostrar a vida daqueles cuja cidadania está diminuída e que papel a fotografia desempenharia nessa função. Isso porque, um dos aspectos que parece estar em jogo neste trabalho é a relação entre o sonho da casa própria, instalada num lugar onde reinem a paz, a segurança e a felicidade e as condições precárias da maioria dos espaços e seres fotografados.

Casas e casas sem reboco, lixo nos telhados e nos cantos, poças, lama, fogueiras, belos meninos dourados, homens feios sem camisa, meninas cansadas, mães precoces, velhas e velhos.

Um imenso mural pontifica que Jesus é o dono do lugar, uma garota de trajes sumários aparece na porta e observa o soldado que vigia o lugar pertencente a Jesus.

Dois salsichas, um pedaço de carne e meio pão descansam na escassa grelha da laje.

O adolescente magro está prestes a subir uma pipa onde Neymar sorri, com a bandeira francesa ao fundo.

A amarelinha que as meninas desenham no asfalto da Vila do Céu termina, portanto, em CÉU, mas começa com um enorme INFINITO, depois há um coração.

CODA:

#rioutópico – a instalação no IMS e o livro – é uma proposta complexa e ambígua. Em princípio, a artista furtou-se às armadilhas dos presuntos “direitos imperiais dos fotógrafos” (AZOULAY, 2019, p.136). Delimitou os espaços, terceirizou a obtenção das imagens – os moradores as produziram–, e contou com a colaboração de muitos deles para a seleção e a montagem final.

Mas as imagens terminaram no Leblon ou nas páginas de um livro. E é nesses lugares onde as encontramos. Sim, algumas dessas paisagens, algumas dessas pessoas parecem aos nossos olhos tão antissociais como as que viu Marinetti em 1926, no Morro do Pinto. Elas, porém, não olham *do alto a insolente riqueza veloz das avenidas*, porque não há avenidas perto de suas casas, não há transporte público e sobretudo, não há o mar. Empurrado para os limites do mapa e do território o *#rioutópico* é uma cidade nos bordes da borda. Uma cidade paralela e longínqua que talvez nunca teríamos imaginado se Rosangela Rennó não a tivesse exposto tão claramente.

Figura 1. (página anterior) Rosângela Rennó. Vista da instalação #rioutópico no Instituto Moreira Salles, RJ.
Figura 2. (página anterior) Rosângela Rennó. Vista da instalação #rioutópico no Instituto Moreira Salles, RJ.



Figura 3. #rioutópico Vila Aliança, Alan Lima.

Figura 4. (página seguinte) #rioutópico Vila Paraíso, Rosângela Rennó.

Figura 5. (página seguinte) #rioutópico Vila Aliança, Danilo Verpa.







Figura 6. (página anterior) #rioutópico Jardim do Amanhã, Guilherme Roberto

Figura 7. (página anterior) #rioutópico Morro da Liberdade, Hector Santos.

Figura 8. #rioutópico Pedacinho do Céu. Nathalia Menezes

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

AZOULAY, Ariella “Desaprendendo momentos decisivos”. In: Revista **Zum**, #17. Outubro de 2019.

_____. **The Civil Contract of Photography**. New York, Zone Books, 2008.

BACHA, Edmar. **Belíndia 2.0: Fábulas e ensaios sobre o país dos contrastes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALDAS, Sílvio. “Chão de estrelas”. <https://www.google.com/search>

CARVALHO, Bruno. “A favela e sua hora”. Revista Piauí, # 67, abril, 2012

FRANÇA, Renata Reinhoefer “Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles”. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>

HOLANDA, Francisco Buarque de. “ Subúrbio”. <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/537331/>

LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MARINETTI F. T., “Velocità Brasiliane: Rio, Palcoscenico del Teatro Oceano”, pp. 5-7. Texto datilografado, depositado na Beinecke Rare Book and Manuscript Library da Universidade de Yale. *Apud* FABRIS, Annateresa e Maria Rosaria “*C'est trop beau!/C'est plus beau/que le Bosphore!/Pauvre Stambul!*” In **REVISTA USP**, São Paulo, n.42, p. 142-151, junho/agosto 1999

Revista Época, 04 de outubro de 1999

VELOSO, Caetano. “Haiti” .<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso>

Sobre a autora

É graduada em letras pela Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires (1967) e em artes visuais pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (1985). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Atualmente é professora associada à Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, memória, arte, corpo e fotografia. Investiga as estratégias de memória desenvolvidas pela arte contemporânea na América Latina em relação aos terrorismos de estado e à violência social, assunto sobre o qual tem publicado livros e artigos em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes e editora da Revista Lindonéia (on-line)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6187888484795809>

Orcid: 0000-0002-2209-5050

Recebido em: 26-11-2020 / Aprovado em: 02-12-2020

Como Citar

MELENDI, Maria Angélica (2020) #rioutópico, notas de um réquiem para a cidade maravilhosa Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.235-251, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-58375>



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



Os impressos em: Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro

The press in: I' am that women in the Left Corner Frame

FERNANDA GRIGOLIN

Tenda de Livros / Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas SP, Brasil



O ensaio visual apresenta apenas o poema de abertura e os documentos contidos no livro *Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro* (2019). O livro é uma narrativa encarnada sobre mulheres anarquistas. A história é conduzida por uma narradora: A Mulher do Canto Esquerdo do Quadro. Sua amiga Tita Mundo é outra voz presente no livro e ela relata suas atividades grevistas no Brasil, México e Argentina. Documentos e recordações afetivas se cruzam com fatos históricos, como a Greve de 1917 em São Paulo, Greve dos Inquilinos em Veracruz e fluxos migratórios entre Brasil e Argentina. Trechos de publicações de mulheres anarquista, como Maria Lacerda de Moura, Maria A Soares e Luce Fabbri, convivem com relatos sobre as perseguições, as greves e o cotidiano.

O ensaio foi trabalhado a partir do projeto do livro cujos dados são:

Concepção e texto de Fernanda Grigolin. Projeto gráfico de Laura Daviña. Idiomas: português e espanhol.

Livro de 32 páginas, formato 20×15, contém quatro imagens impressas de clichês tipográficos

Pido a ti, lectora,
que al leerme escuches
a una mujer tejiendo en una máquina.

Sí, soy yo la tejedora.

Puedo ser también
una mujer tipógrafa que busca,
letra por letra,
poner un periódico en rotativa.

Puedo ser también
una mujer que maneja el telégrafo
y avisa en punto y trazo a otras mujeres:
oigan, vamos a empezar nuestra huelga.

Estas son las imágenes,
te lo pido,
escúchalas, son mujeres.

Lo mejor sería hablar de mí en gerundio,
construyéndome,
armándome línea a línea
desde una temporalidad feminista.

Pero escribir en gerundio todo el tiempo
puede convertir lo que escriba
en algo muy aburrido,
casi un error lingüístico.

Haz, lectora,
el gerundio en ti,
lee estas palabras
con tu movimiento interno presente.

Solo la inquietud
construye saberes desviantes.

Sí, soy yo la narradora.



O enterro do infortunado Martinez

Foi uma homenagem sem igual a que os grevistas de São Paulo renderam ao inditoso companheiro Martinez, a primeira vítima da sanha policialesca.

O préstito, que as autoridades pretenderam desviar do centro da cidade, atravessou as ruas principais antes de se dirigir ao cemitério do Araçá, onde o corpo do infeliz operário foi inumado.

Não só o enterro não se efetuou no cemitério da 4ª Parada, como era desejo da polícia, mas ainda a enorme massa que formava o cortejo seguiu por onde muito bem quis, contra a vontade expressa dos mandões que não estimavam ouvir na própria cara e perto do seu antro as veementes acusações das turbas, repletas de justificada revolta.

Assim, foram tomadas, de ponta a ponta, pela multidão as ruas Quinze de Novembro e São Bento, onde os aristocratas vendilhões exercitam o seu lucrativo comércio.

Terra Livre, 26 de novembro de 1907

Uma das classes ignominiosamente explorada, a classe das costureiras de carregação, na sua quase totalidade de mulheres, agita-se atualmente em São Paulo, para arrancar um aumento de salário aos seus patrões. Estes, quase todos de nacionalidade estrangeira, sórdidos e exploradores em máximo grau, negaram-se a satisfazer o pedido das operárias. Estas declararam-se em Greve imediatamente.

Considerando que a emancipação da mulher constitui uma necessidade para a liberdade dos povos e que essa emancipação só se conseguirá mediante instrução racional e científica e pela luta consciente, em prol dos seus direitos e reivindicações, este centro propõe:

1º - Reunir em seu seio o maior número possível de pessoas do sexo feminino.

2º - Manter as mais estreitas e amistosas relações com todas as pessoas que tenham aspirações de liberdade e com as Instituições cujos fins tendam à emancipação da humanidade.

3º - Trabalhar no sentido de instruir e educar as mulheres, para, assim, elevar-lhes o caráter e torná-las aptas a conquistar sua emancipação. Para esse fim empregará os seguintes meios:

Criar Escolas gratuitas para jovens meninas que desejam instruir-se.

Fundar bibliotecas, editar publicações de propaganda de educação e regeneração social.

Organizar conferências, festivais, instrutivos, recreativos etc.

4º - Combater todos os males sociais, assim como as causas que os originam, e aderir a todas as iniciativas que tiverem esse fim.

aos soldados

Soldados! Não deveis perseguir os vossos irmãos de miséria. Vós, também, sois da grande massa popular, e, se hoje vestis a farda, voltareis a ser amanhã os camponeses que cultivam a terra, ou os operários explorados das Fábricas e Oficinas.

A fome reina em nossos lares, e os nossos filhos nos pedem pão! Os perniciosos patrões contam, para sufocar as nossas reclamações, com as armas de que vos armaram, ó soldados.

Essas armas eles vo-las deram para garantir o seu direito de esfomear o povo.

Mas, soldados, não façais o jogo dos grandes industriais que não têm pátria.

Lembrai-vos que o soldado do Brasil sempre se opôs à tirania e ao assassinato das liberdades.

O soldado brasileiro recusou-se no Rio, em 81, a atirar sobre o povo quando protestava contra o imposto do vintém e,

até o dia 13 de maio de 1888, recusou-se a ir contra os escravos que se rebelavam, fugindo ao cativeiro!

Que belo exemplo a imitar!

Não vos presteis, soldados, a servir de instrumento da opressão dos Matarazzos, Crespi, Gamba, Hoffman etc., os capitalistas que levam a fome ao lar dos pobres, e gastam os milhões mal adquiridos e que esbanjam com as cocotes.

Soldados!

Cumpri o vosso dever de homens! Os grevistas são vossos irmãos na miséria e no sofrimento; os grevistas morrem de fome, ao passo que os patrões morrem de indigestão!

Soldados! Recusai-vos ao papel de carrascos!

São Paulo, junho de 1917

UM GRUPO DE MULHERES
GREVISTAS

No dia 14

No dia 14 realizou-se a reunião convocada pela Federação Operária do Rio de Janeiro para deliberar sobre a atitude que o operariado daquela capital deveria tomar diante da Greve Geral de S. Paulo.

Falaram diversos oradores que, em discursos veementes, verberaram a brutalidade da polícia paulista. Todos os oradores declararam-se francamente solidários com os seus companheiros paredistas desta cidade.


Foi aprovada a seguinte moção: "A Federação Operária do Rio de Janeiro, órgão intérprete e fiel das Associações Operárias que a compõem, primeiro hipoteca franca adesão e completa solidariedade ao operariado de São Paulo, ora em Greve, e louva e admira a heroicidade da sua ação na luta travada contra a classe patronal, obrigando-a a recuar e ceder os seus propósitos de insaciável

exploração; segundo, faz ardentes votos pelo triunfo integral da Greve em que se empenharam aqueles irmãos em sofrimentos, que, à custa do próprio sangue, estão fazendo valer as reivindicações proletárias; terceiro, protesta tornar efetivo o apoio que lhe merece o movimento paulistano, logo que assim seja necessário.

Resolve ainda telegrafar a todas as associações federadas ou não federadas, dos estados, de acordo com o movimento iniciado no estado de São Paulo."

No dia 15, domingo, à tarde, realizou-se um grande comício na praça Marechal Floriano, em frente ao Theatro Municipal.

Fizeram-se ouvir vários oradores, sendo sugerida a ideia da Greve Geral no Rio, como o mais vivo sinal de solidariedade aos trabalhadores de São Paulo.



A Escola noturna que vinha sendo dirigida pela srta. Maria Madalena de Jesus há mais de três anos e, ultimamente, a cargo da srta. Maria Bertolina Silva; foi pelos exmos. srs. drs. José Januário de Magalhães, m. d. Prefeito Municipal e Jacomino Inacarato, ilustre representante do sr. Inspetor Escolar, dr. Ismael Coimbra, oficializada como Escola Noturna Municipal da Frente Negra Brasileira.

As 8h30min da noite do dia 21 do mês p.p. deu-se a abertura das solenidades, falando após a instalação, o ilustrado patricio e representante da sede central de Minas, sr. Raimundo Macedo Filho, em agradecimento, pela escolha de seu nome e nomeação para lecionar na referida Escola. Falaram o jovem Lázaro Silva, o sr. Leopoldo Poli, o dr. Jacomino Inacarato e o dr. José J. de Magalhães, que brilhantemente proporcionaram maiores alegrias aos fretenegrinos de Muzambinho, pelas recepções e palavras amigas que foram dirigidas. O sr. João Cândido dos Santos, da Sede Central de Minas e Secretário ad hoc nessa solenidade, discursou eloquentemente, com nobreza de espírito, bondade de coração, fez votos de prosperidade à recém-instalada Escola. Ao terminar, foi cantado o hino da Gente Negra Brasileira, encerrando a sessão.



Essa mesma mulher que reparte altas somas para a construção de igrejas ou “creches” religiosas explora, torpemente, os criados, a cozinheira, a lavadeira, a costureirinha contratada para trabalhar em sua casa, horas e horas, sob o olhar impertinente da mundana ociosa, da criatura virtuosíssima que, pelas colunas da imprensa, espalma as mãos dadivosas consolando os infelizes, os mal instalados na vida... Dá por um chapéu, por uma pluma, um brinco, um vestido de baile, um leque, uma sombrinha, uma joia, por qualquer fantasia, somas fabulosas, inacreditáveis, entretanto, exerce pressão vergonhosa sobre a sua bordadeira que lhe cobra uma miséria por qualquer trabalho feito com sacrifício inaudito, em horas torturantes de agonia, à noite, depois de exausta do trabalho diário do ateliê- no qual também já lhe tiraram gotas de sangue, na amargura da exploração pelo salário cotidiano.



aria Lacerda de Moura



Em 1918-19, o povo italiano estava alvoroçado. Falou-se muito, especialmente na historiografia oficial do fascismo, da desorganização dos serviços públicos, das inúmeras Greves, do perigo bolchevique que aparecia como ameaça no horizonte da Itália. Agitações semelhantes aconteceram no período pós-bélico em toda a Europa. Mas o que havia por trás dessa efervescência comum a todos os países, havia algo mais sério na Itália, e as classes dirigentes sentiam isso. As organizações operárias tinham presenciado o aumento de seus afiliados de forma fabulosa; nas eleições, o partido socialista esmagou a direita. Um número extraordinário de comunas era administrado pela esquerda; em algumas cidades um grande número de cooperativas, coordenadas e às vezes criadas por socialistas, estava eliminando o comércio particular. As bibliotecas e as universidades populares se multiplicavam. Em contrapartida, não existia uma verdadeira preparação revolucionária, mesmo que a revolução tivesse chegado a ser uma coisa familiar e imaginável para as pessoas, até para as crianças.

Traduzido de Camisas Negras, de Luce Fabbri

Sobre a autora

Fernanda Grigolin é artista com formação transdisciplinar. Possui graduação em Comunicação Social, especialização em Direitos Humanos (USP) e fotografia (SENAC), mestrado e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Foi bolsista CAPES. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: livro de artista, publicação de artista, anarquismo, feminismo e narrativa encarnada. É também editora, tradutora e pesquisadora. Já participou de festivais e exposições no Brasil e no exterior. Recebeu os seguintes prêmios: Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012) e o Proac Livro de Artista (2014), Proac Publicações (2015) e Proac Artes Visuais (2016).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8106239996516403>

Recebido em 28/09/2020 / Aprovado em 01/10/2020

Como Citar

GRIGOLIN, F. (2020) Os impressos em: Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.00-00, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-57542>



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

CURADORIAS



Espacialidade e curadoria: dois projetos para a Casa de Vidro de Campinas

Spatiality and Curatorship: two projects for the Glass House of Campinas

SYLVIA FUREGATTI

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas SP, Brasil

RESUMO

Este artigo discute o elemento da espacialidade, próprio da arte contemporânea que, vinculado ao trabalho da curadoria em arte hoje, pode nos orientar sobre as atualizações conceituais e de nomenclatura presentes nas combinações e fricções estabelecidas entre os agentes do Sistema Artístico. Por este caminho propõe-se suscitar questões mais abrangentes sobre o campo da curadoria, entendido e problematizado como parte do projeto expositivo cujo endereçamento almeja vínculos com o sistema mais que propriamente com o circuito da arte. Autores de variadas filiações dentre arte, filosofia e outros campos são convocados para a discussão a fim de balizar este terreno fértil constituído por múltiplos agentes e de onde se constitui a perspectiva do artista-curador. A partir da discussão sobre conceitos como: apresentação e instauração; exposição e projeto expositivo, sistema e circuito, dois projetos expositivos curados para a Casa de Vidro de Campinas (SP), intitulados “Atravessamentos poéticos” (2017) e “Serições na Obra de Marco do Valle” (2019) são apresentados e analisados por meio de sua complexidade projetual e expositiva.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria em Arte; Projeto Expositivo; Casa de Vidro de Campinas; Atravessamentos; Marco do Valle

ABSTRACT

This article discusses the element of spatiality, proper to contemporary art, which, linked to the work of curators in art today, guides us on the conceptual updates and nomenclature present in the combinations and frictions established among the agents of the Artistic System. In this way, it is proposed to raise broader questions about the field of curatorship, understood and problematized as part of the exhibition project whose addressing aims at links with the system rather than the art circuit itself. Authors from various affiliations among art, philosophy and other fields are called to the discussion in order to define this fertile field constituted by multiple agents, and from which the perspective of the artist-curator is constituted. From the discussion on concepts such as: presentation and instauration; exhibition and exhibition project, system and circuit, two exhibition projects cured for the Glass House of Campinas (SP), entitled “Atravessamentos Poéticos” (september/december/2017) and “Serições na obra de Marco do Valle” (march/may/2019) are presented and analyzed through its project and exhibition complexity.

KEYWORDS

Art curatorship; Exhibition Project; Glass House of Campinas; Atravessamentos; Marco do Valle

1. Sobre o Projeto expositivo; a Exposição e a Curadoria de Arte ¹

À medida em que a arte contemporânea nos solicita a ampliação da consciência crítica sobre suas proposições e sua vinculação estreita a outros campos de conhecimento percebe-se que o dado do espaço passa a ser elemento frutífero para a produção, tanto quanto para a exposição e consequente recepção estética. Ao se admitir esta condição crítico criativa como importante temos que os efeitos discursivos das terminologias aplicadas ao contexto deste tipo de apresentação são tratados pela gramática curatorial em sintonia com tais mudanças encadeadas pelo vetor da espacialidade. Assim, a partir do dado espacial, trata-se de reconhecer o lugar da arte no processo das escolhas, dentro das negociações para a temporalidade e as operações a serem desenvolvidas pela instauração de projetos expositivos, quase sempre confrontados que são, com as dificuldades de cristalização encontradas na atual estrutura das agendas e da circularidade da informação sobre arte, hoje.

De saída, já se pode observar atenção particular requisitada pelos termos e conceituações sobre o *projeto expositivo*; a *exposição* e a *curadoria de arte*. De que maneira estes termos se encontram ou se sobrepõem? Por quais vias a distinção entre exposição e projeto expositivo nos propõe ajustamento necessário para a ocupação das agendas dos espaços museológicos ou espaços ocupados por suas proposições no meio urbano ou mesmo distante dele? A condição do projeto expositivo se comparado à exposição *lato sensu* pode ser equivalente ao procedimento de uma curadoria em arte? E não menos importante, como é que a hierarquização destes elementos age e reordena o sistema próprio do que se compreende como arte hoje?

Com o princípio destas preocupações é que os projetos expositivos “Atravessamentos Poéticos”_ coletiva formada por trabalhos de onze artistas visuais, vinculados ao circuito tanto quanto a processos de orientação dentro, e à parte da Universidade²_ e “Serações na Obra de Marco do Valle”_ projeto de caráter retrospectivo sobre a produção deste artista, arquiteto

1 A primeira versão deste estudo foi apresentada no Seminário Internacional Conferências HUB Eventos Media Lab 2020/ VII SIIMI - Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas/ #19.ART - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, na Mesa Teoria, História e Crítica da Arte.

2 O grupo final de artistas convidados para o projeto “Atravessamentos Poéticos” foi formado por dois núcleos. O primeiro deles, a partir do grupo de orientações de projetos artísticos, sob minha condução, constituído pelas artistas visuais: Vane Barini, Valéria Scornaienchi, Alzira Balestero, Ana de Almeida, Marilde Stropp, Iza Figueiredo, Patricia Rebello e Heloisa Gregori. O segundo núcleo, contempla alguns de meus orientandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV IA Unicamp, naquele período. São eles: Thiago Bortolozzo, Maria Luiza Canela e Danilo Garcia. Todos eles tem vinculações com variados circuitos artísticos locais, nacionais e internacionais, bem como premiações e participações em salões e editais. Bortolozzo participou da 26ª Bienal de Arte de São Paulo e desenvolveu um trabalho longo em sua permanência, por cerca de 10 anos, em Berlim; Patrícia Rebello e Marilde Stropp estão vinculadas a Galerias de Arte de São Paulo e tem várias participações importantes em exposições e editais, Vane Barini e Iza Figueiredo foram premiadas em Salões de Arte Contemporânea com os trabalhos elaborados e expostos neste projeto expositivo da Casa de Vidro, além de participarem de outros projetos e circuitos, como também ocorre com Alzira Balestero, Valéria Scornaienchi e Heloisa Gregori, que tem participações em editais de seleção e premiações em seus currículos artísticos.

e professor fundador do Instituto de Artes da Unicamp, recentemente falecido³ foram construídos e mantidos, de sua concepção até então, sob certa imanência de questionamento para que o peso deste tempo que os separa entre si e aos leitores deste artigo, pudesse sugerir uma reflexão mais bem decantada.

2. Terminologias originárias: a Exposição e a Apresentação

O artista Hans Haacke é citado no texto curatorial que apresentou o projeto “Atravessamentos Poéticos” em novembro de 2017. O trecho que merece ser ressaltado é o seguinte: “o contexto no qual uma obra é exposta pela primeira vez é para mim um elemento como a tela e a tinta.” (HAACKE *apud* CRIMP, 2005, p.222) Desta forma o artista nos apresenta uma postura processual de criação que evidencia a importância do lugar da arte contemporânea tanto quanto remete ao procedimento de *instauração* preferido em relação à *apresentação* ou mera disposição dos trabalhos no espaço. Assim, lugar e exposição tornam-se elementos a serem revisados a partir da contextualização e da intensificação do tratamento do tempo presente que passa a ser entendido como instituinte para a produção artística contemporânea e suas numerosas instalações, ocupações, intervenções, reperformances, etc.

Podemos considerar assim, que a atuação do artista da atualidade se dá a partir da ampliação do sentido crítico e autocrítico acionados pelo encontro, algo mais potente, dentro o trabalho de arte, o espaço por ele demandado e a expectativa. Conjunto este que tem suas métricas de ação e representatividade claramente aproximadas, nas últimas décadas.

Para o contexto da *apresentação* e da *exposição*, terminologias originárias, desde sempre aplicadas à maneira com a qual nos relacionamos com o dado da expositivo da arte, faz-se notar a circunscrição da postura de aguardo, do objeto que espera pela visita daquele que conhece. *Apresentação* e *exposição* são dotadas de uma constituição algo passiva, adequada à convencionalidade dos modelos de produção artística orientados pelas tradições e traduções museologicamente formuladas, ao longo dos séculos, e por meio das quais terminamos por justificar as centralizações e as superestruturas institucionais para onde devem se dirigir as pessoas que ativarão, com sua visita, o excerto estudado e selecionado pelo rigor dos especialistas.

Esta perspectiva aplicada à especialização dos agentes e do próprio objeto da arte e de seu criador, é trabalhada pelo artista visual, historiador da arte e curador Olu Oguibe que, de modo pontual deslinda uma sequência de questionamentos para a figura do curador. Por meio do artigo intitulado: “O fardo da curadoria”, Oguibe elabora severa crítica para as distintas configurações que contornam a figura e os papéis desempenhados pelo curador ao longo do tempo. Da lista de

3 Marco Antonio Alves do Valle. (1954-2018). Arquiteto e Urbanista graduado pela PUC Campinas, Doutor em Arquitetura e Urbanismo FAU USP. Artista visual premiado, com importantes participações em exposições de Museus como o MAM RJ, MAC USP, MACC, Pinacoteca do Estado de São Paulo que igualmente possuem trabalhos de sua autoria em seus acervos. Valle participou também da 20ª Bienal de São Paulo, dentre muitos outros projetos conduzidos por ele nos campos acadêmico, como docente da área de Escultura, fundador dos Cursos de Artes Visuais e Arquitetura da Unicamp, além de atuações na área do Patrimônio Arquitetônico e Artístico de Campinas.

identificações e tipologias por ele buriladas entre o tom profissional e mercantil e a erudição e vinculação institucional, destacamos a particularidade da figura do curador e da curadoria, como *connaissanceur*; abordagem que remete ao grau de especialização deste agente, tanto quanto indica certo tipo de produção e circulação artística. (OGUIBE, 2004)

O modelo de espera internalizado pela apresentação de objetos de arte numa exposição guarda para si independência de todos e quaisquer fluxos advindos das cercanias, já que tem em sua conceituação a separação clara entre seu espaço de presença, significação e o mundo que acontece, lá fora. Institui-se assim, de mesmo significado, usualmente atribuído ao termo curadoria, como “sinônimo universal para todas as atividades de organização e produção de certo tipo ideal ou de bom gosto nas escolhas” (MARTINEZ, 2017).

Este modelo passa a configurar a indicação generalista do “cubo branco” pontuada por Brian O’Doherty (2002) em seu conhecido estudo sobre as ideologias do espaço da arte. O termo burilado por ele, bastante reconhecido no meio, compõe em si tanto a tipologia dos espaços para a arte, quanto dos modelos operados pelas exposições. O’Doherty que, ao longo do tempo, desempenhou vários papéis como artista, curador e estudioso das teorias da arte, colabora para a contextualização do vetor espacial ora proposto por este estudo, ao apontar as negociações feitas entre o olho do espectador e as ambiências construídas pela arte moderna e contemporânea, durante o século XX. Ao analisar certo protagonismo desempenhado por Marcel Duchamp, O’Doherty reforça a importância do vetor espacial para as mudanças anunciadas por aquela forma de arte *em exposição*. Ele analisa que, ao manipular o recinto da galeria como *peça única*, os artistas passam a desenvolver espécie de “vazamento de energia da arte para o que a rodeia.” (O’DOHERTY, 2002, p.75). E, como se pode acompanhar, este caminho tenderia à sua contínua experimentação, até os dias de hoje, elegendo o vetor espacial na forma de frestas e fissuras_ elaboradas pelo estranhamento e pelo embate do espaço interno das galerias_ tanto quanto na forma dos transbordamentos deste espaço para outras plataformas, temporalidades e participações que passam a configurar a produção artística, suas formas de estudo, difusão, apresentação e mediação.

O modelo de produção artística orientado ou subscrito sob o código generalista de “cubo branco” atravessa, ao longo do século XX, a concorrência pelas atenções divididas dentre tantas outras estruturas ou estímulos visuais, claramente mais vascularizados ou velozes_ senão apressados_ promovidos pelo acesso tecnológico do mundo contemporâneo. E, se assim enfrenta este século das rápidas atualizações tecnológicas de comunicação, cada vez mais virtuais e em rede, o faz com a desigualdade de alcances que podemos testemunhar. Suas operações demonstram-se hesitante como deveriam portar-se diante do novo, ao mesmo tempo que são desejosas de participação, como deveriam internalizar em sua estrutura própria de ação.

As distintas participações e performatividades desempenhadas pelos artistas e curadores ao longo do século XX, acompanhadas pelo avanço das tecnologias, produzem novos sintomas no comportamento desta produção que se dissemina com forte abertura do campo para participações cada vez mais jovens, mais experimentadoras, mais vinculadas à pós-modernidade e ao multiculturalismo. Com a crescente interatividade das proposições artísticas e o novo acento destinado ao público nos processos de construção do sentido da arte atual, em alguma parcela,

o modelo de operação condicionado pelo formato do “cubo branco” das exposições acaba por assumir certa postura de vitimização ante ao interesse cada vez mais exíguo da audiência ou ainda devido ao distanciamento consequente como o qual se reconhece sua especialização de linguagem. A aporia produzida pela inovação tecnológica, entre o presente físico e material das exposições em galerias e museus e o instante da informação e das novas tecnologias disponíveis para muitos, tem importante excepcionalidade nas investigações de novos meios artísticos, burilados nas décadas de 1970 a 1980, a partir da arte xerox, holografia, vídeo arte, etc. Mas, mesmo neste contexto experimentador que reunia máquina e artista; virtualidade e expectativa, percebe-se a aplicação de um tipo de discurso crítico que lhes impregnaria, em tom de cautela, a condição de sua marginalidade ao circuito tanto quanto ao sistema das artes. Ou seja, quando alcançam o espaço da exposição são, ainda assim, lidos como processos marginais da arte contemporânea.

Desde os primeiros experimentos com as tecnologias digitais até a sofisticação de curadoria de dados e ambientes virtuais multiusuário e outras múltiplas possibilidades de aplicação das tecnologias para a arte, temos estimulante aproximação entre os agentes deste sistema.

Em estudo efetivado sobre as possibilidades e alcances da curadoria em arte na atualidade, Guilherme Gonring chama a atenção para o que denomina como “o intercâmbio das redes de computador com as tradições da arte contemporânea” e sua combinação para “promover uma forma mais pessoal e dinâmica de curadoria.” (GONRING, 2015, p. 285). Por este caminho pondera sobre os diferentes posicionamentos adotados entre artistas e curadores na imersão desta nova constituição do campo da arte, tanto quanto indica a aproximação dos papéis desempenhados por estas figuras a partir do advento das novas mídias incorporadas a este campo. Gonring coloca que “É, no entanto, improvável que sejam os próprios curadores a empregar novas mídias para minar a ortodoxia de sua profissão.” (GONRING, 2015, p. 285). Apoiado por leitura atenta dos ensaios da pesquisadora e curadora Joasia Krysa ele conclui que as “características das novas mídias [...] trazem a criação artística para ainda mais perto das práticas curatoriais, aumentando a interpenetração entre ambas para além do campo informático.” (GONRING, 2015, p. 285)

Neste estudo de Joasia Krysa, dedicado às propriedades da curadoria envolvida por elementos imateriais, insurgentes das novas tecnologias e espaço virtual, a autora identifica na atuação de curadores e artistas engajados com as novas tecnologias virtuais, um mesmo estatuto de desafio. Mas, como nos alertou Gonring, abre-se nesta interação entre sujeitos (curadores e artistas) e máquinas (vertentes da arte mediada pelas novas tecnologias do século XX) uma postura de ajuste das relações performativas com o que se reconhece a figura de “artistas trabalhando essencialmente como curadores”.⁴

O embaralhamento entre essas figuras do sistema já era previsto por variadas práticas como nas instalações, performances, intervenções artísticas, etc. Mas, as contribuições específicas do campo das novas tecnologias e mídias digitais aplicadas à arte sugerem especial atenção na construção das validações do vetor do espaço na reconfiguração do campo da arte por distenderem,

4 Do original: “artists essentially working like curator.” *In*: KRYSA, J. Curating Immateriality. Introduction. 2006, pag. 20. Disponível em: https://www.academia.edu/30945226/Curating_Immateriality_Introduction

de modo bastante particular, seus dispositivos de origem hibridizada, tanto quanto a relação que praticam com elementos do circuito e do sistema convencionais das artes, seja por seus modelos de apresentação/ativação/exposição ou mesmo pelas operações de edição, difusão e colecionismo.

Revisando o problema a partir do todo, vale a pena retomar a digressão produzida por Luiz Guilherme Vergara que, empenhado em problematizar as relações entre curadoria de arte e educação, indaga sobre a estrutura do campo ao invés de investir sobre a importância ou a autonomia em cada agente dentro do sistema. Vergara nos propõe uma tipologia de curadoria pautada pelos processos de descoberta e seu potencial educativo, circunstâncias que avalia como ideais a partir do estatuto da arte contemporânea. Por este caminho, nos indaga: “*No que consiste a vivência de significados da arte contemporânea?*” (VERGARA, 1994, s/n). Pela forma da pergunta indica que na ação da descoberta presumida pela relação inquisitiva do trabalho contemporâneo estabelece-se chave importante do “envolvimento engajado e empático” entre os agentes e a potência da arte como veículo de ação cultural. (VERGARA, 1994, s/n)

Assim, o estado de pergunta, a forma participativa em diferentes gradações dentre a atuação física; o constructo de representação, para além do contexto de apreensão simbólico imanentes nos projetos artísticos contemporâneos demandam outras formas para sua compreensão como fenômeno desviando-se dos padrões mais conhecidos de exposição e expectativa.

Deste modo, o contexto no qual comumente arrazoamos a exposição de arte nos conduz ao represamento de seu estatuto como “terreno ontológico” (FILIPOVIC, 2014, p. 04) ainda por ser descoberto. A exposição mais bem direcionada para os limites dos enquadramentos e das seleções efetivadas por especialistas e voltadas, por tanto, para um circuito de especialistas.



Figura 1. – Vista do prédio da Casa de Vidro de Campinas e seu entorno no Parque Lago do Café. Set.2017. Fotografia de Vane Barini.

Contextualizada no meio urbano contemporâneo da atualidade, com seus dissensos e constantes migrações de valores, oportunidades, padrões de circulação e representatividade, a validade da exposição como ideia e terminologia não se efetiva como veículo de ação cultural autossuficiente. Esbarra na dificuldade própria das descontinuidades das políticas culturais e sustentabilidade institucional da cultura e da arte, tanto quanto na fragmentação sentida nos centros urbanos mundo a fora que, pautados em grande medida nas normatizações impostas pelo sistema de valores pragmáticos de nossa economia e estruturação urbana persistem numa luta pela falsa previsão de que por este modelo poderíamos ampliar seu público, como se atualizando o montante efetivo dos especialistas nele envolvidos, pudéssemos garantir o desenvolvimento do lugar social a ser ocupado pela arte hoje.

3. O contexto do projeto expositivo

Na tentativa de mais bem verificar as cercanias do estatuto da exposição como terreno ontológico, passamos a investigar o contexto do *projeto expositivo* e suas relações com a curadoria em arte e o projeto autoral do artista. Parte-se assim do princípio da necessária análise sobre a complexificação da estrutura de produção/exibição do trabalho de arte na atualidade.

Por sua vez, o *projeto expositivo* dispõe de indicativos de maior vascularidade nas operações a serem propostas a partir de, ou desencadeados dentro da exposição, esta sim configurada como forma, objeto e veículo manuseado pelos distintos agentes artísticos, mas seguramente mais distante de sua condição de reconhecimento dentro do sistema e mesmo dentro do circuito vigente. Sua intencionalidade como projeto, edição ou construção múltipla dentro do campo da arte demanda assim, como importante ponto de partida, o elemento da espacialidade, com a qual robustecem a potência do lugar expositivo onde se instauram tanto objetos, quanto proposições e demais ordens do trabalho artístico. Este contexto observa atentamente o tempo presente ocupado por tais projetos assim significados ou mesmo ressignificados a partir de perspectiva clara sobre os sentidos e ideologias manifestos no conjunto de suas ações planejadas, voltadas para os diferentes agentes que a constituem.

Assim, a conciliação e a convergência de operações em torno do *projeto expositivo* criado para determinado espaço, quando voltada aos trabalhos sob sua atenção e curadoria tonifica o trabalho do artista e permite que os sentidos de encontro e descobertas propostos pela poética contemporânea possam vir a firmar-se por entre seus variados públicos. Há aqui, senão a resolução definitiva do todo do problema, um expediente fortuito baseado em critérios de sinergia dos processos entre curadoria e arte, por meio do qual se evita o falso impasse da curadoria antes da arte.

Mais que um tipo de curadoria de sequências ou correlações, na qual a conceituação e pesquisa sobre os objetos selecionados indica a acuidade da proposta curatorial, a curadoria de contextualização pautada pela empatia ou engajamento de caráter multidisciplinar pode ser compreendida pela dinâmica de atuações e redistribuição das importâncias dos agentes formadores das possíveis leituras dos trabalhos.

Esta tipologia carrega o elemento experimental da produção atual às revisões imputadas ao papel do curador e encontra assento em *expertises* e atenções que incluem do valor do ingresso à atuação do setor educativo na exposição; das negociações com a influência dos patrocinadores à distância do espaço expositivo/museu da disponibilidade dos transportes públicos ou rotas culturais conhecidas, da ambiência proposta pela arquitetura do espaço à relação mais delongada com a produção dos artistas a quem se pretende envolver no projeto.

Assim, contextualizar uma exposição de arte sugere a integração da curadoria ao todo do organismo da exposição de modo que o valor das presenças múltiplas geradoras do projeto seja entendido como organismo. À esta altura é importante notar que, mesmo partindo destes princípios, o organismo experimentado em ambiência latente, sempre terá trabalho a ser vencido: seus muitos agentes devem encontrar seus termos de acordo visando certa sintonia, para que a proposta se efetive nas várias camadas de significação da arte contemporânea. E, para além destes acordos dentre os agentes, a liberdade da experimentação ainda não se desprende por completo da viabilidade burocrática e financeira. Assim é que, em determinadas situações-ensaio, o projeto expositivo e sua curadoria acabam por alcançar esta vascularização dos papéis e das formas de constituição e mediação previstas numa exposição, em etapas nem sempre iguais. Ou seja, o projeto expositivo não pretende igualar ou alisar a relação artista-curador-público, mas sim, valorizar sua capilaridade a partir da experiência multiplicada por várias participações num mesmo projeto, tanto quanto pela experiência gerada nas participações e distinções reconhecidas na experiência de múltiplos projetos expositivos. Reconhece-se, outrossim, que a anteposição sistema-circuito, que se pode verificar nesta proposta, apresenta-se como condicionante para certa reparação da estrutura, ou seja, para a revisão do organismo, como um todo.

Oferece-se como frutífera a relação espacializada adotada por boa parcela da produção artística atual e seu embate institucional por meio de que podemos mais bem compreender o contrato sistêmico estabelecido pelo campo das Artes Visuais e os valores culturais da atualidade.

Ao se eleger a espacialidade como modo de operação na construção de uma curadoria em arte podemos aplicar a oportuna sobreposição entre o discurso e a prática de valorização do lugar da arte, seja este lugar onde for: dentro, fora, próximo ou distante; ou seja, através das instituições culturais. Discursivamente, somos assim levados ao cultivo crítico e político, simbólico e estruturante dos *lugares da arte de hoje* preferidos ante aos *lugares para a arte* praticados em moto contínuo pelas agendas e circuitos oficiais resultantes de programas e dinâmicas instituídos há bom tempo.

Ao tratar o todo do evento (produção; seleção; mediação, interação/expectação) de modo orgânico e integrado institui-se, nos termos do *projeto expositivo*, a consciência crítica para os papéis do artista, do curador, do montador, do visitante interator, além de tantos outros agentes importantes para o contexto, evidenciando-se assim, sua característica sistêmica. Por esta via, o sistema da arte é preferido no lugar do circuito. O destaque ocupado por cada agente dentro dos projetos gera os movimentos internos destes organismos e lhes imputa variantes graus de afetação, uma vez que o circuito é preterido, mas certamente, não extinto.

Trata-se portanto de promover a oscilação das importâncias, visibilidades e sentidos de leitura da produção artística em estado de exposição. Deste modo acredita-se que se possa mais bem efetivar, tanto o questionamento propulsor da contemporaneidade, quanto a vascularização espacial e contextual desse sistema.

4. Atravessamentos Poéticos

O projeto expositivo “Atravessamentos Poéticos” guarda em sua origem a urgência da exposição, ou seja, a necessidade que acompanha todo artista em efetivar publicamente o diálogo e os contágios próprios da produção expressiva e autoral, de modo a alcançar parâmetros alargados do espaço de ateliê e dos comentários usualmente amistosos, travados em pequenos grupos de discussão. Deste modo, foi projetado a partir da importância do lugar de apresentação, visando também algum grau de inovação ou ressignificação da vascularidade do circuito local.

A proposta foi trabalhada com os artistas que compuseram o projeto a partir dos elementos pertinentes a cada trabalho em desenvolvimento e o dado especial da Casa de Vidro de Campinas, espaço cultural, naquele momento, ainda por ser formalmente aberto à atividades públicas variadas na área artística e cultural, com especial atenção para as artes visuais.



Figura 2. – Vista da Galeria do primeiro piso com os trabalhos de Marilde Stropp e Thiago Bortolozzo. Ao fundo, a vista para o parquet Lago do Café. Fotografia de Vane Barini, 2018.

Seu edifício, construído em estilo Brutalista, foi projetado pelo arquiteto Roberto José Goulart Tibau para sediar o Instituto Brasileiro do Café e foi inaugurado no início da década de

1970, em um vasto parque resultante de terras da Sesmaria de Francisco Barreto Leme, fundador da cidade de Campinas. O prédio em concreto armado é apresentado, em todas as suas faces, por paredes de vidro e dispõe de área construída 1,5 mil metros quadrados, rodeado por extensa área verde do parque hoje intitulado Largo do Café, totalizando 330 mil metros quadrados.⁵

A Casa de Vidro de Campinas foi inaugurada em setembro de 2017, com uma série de eventos artísticos e palestras voltadas para a relação entre as artes visuais, arquitetura e fotografia. A exposição “Atravessamentos Poéticos” ocupou toda a área expositiva temporária das galerias do piso superior, além dos arredores do prédio, em seu espelho d’água. Participaram do projeto os artistas: Vane Barini, Valéria Scornaienchi, Alzira Balestero, Ana de Almeida, Marilde Stropp, Iza Figueiredo, Patricia Rebello e Heloisa Gregori, Thiago Bortolozzo, Maria Luiza Canela e Danilo Garcia. As discussões sobre o recorte curatorial adotaram o espaço do prédio como espécie de cuore do projeto e assim foram sendo constituídas as seleções dos trabalhos de cada artista, considerada sua produção em curso.

Boa parte dos trabalhos apresentados valeu-se do ajustamento da produção para a condição em fluxo daquele espaço integrado à paisagem do parque. Intervenção, instalação, objetos, colagem e fotografia foram as linguagens utilizadas pelos artistas que consideraram para sua definição dentro da exposição tanto observar seu curso poético, quanto o bom problema que o edifício indicava, para as suas instalações. Desde modo, pode-se compreender que o processo das escolhas, construído durante a curadoria da exposição e demais ações a ela coligadas, contemplou trabalhos inéditos e outros, desdobrados de séries já conhecidas destes pesquisadores. O desafio comum estava no elemento da paisagem externa que integra, de modo definitivo, a área interna do edifício.

A vista oferecida através das paredes de vidro das galerias do primeiro piso incorpora à experiência dos visitantes do prédio a propriedade sedante que é matéria própria da arte. Se, de um lado, do dado externo estabelecia um “tour de force” para tudo que se pretendia configurar como pontual nas salas internas, por outro, seriam a exposição e suas demais atividades, os elementos imantadores daquele lugar que ora instaurava sua dedicação como lugar da arte.

O grupo de artistas reunido nesta exposição responde à proposta que lhes foi feita sobre os modos e as maneiras com os quais a memória, o documento, a transparência ou a estrutura aparecem e/ou fundamentam seus trabalhos. Vidro, metal e terra, tanto quanto acrílico, papel e luz elétrica estruturam os trabalhos que podem ser mais bem visualizados no site do projeto.⁶

5. Seriações na obra de Marco do Valle

A proposta de uma exposição de caráter retrospectivo sobre a produção do artista visual Marco do Valle precede o projeto realizado somente em 2019, mas esteve sempre atrelada ao desenvolvimento dos estudos de mestrado de Julyana Troya, sob minha orientação, junto do

5 Dados retirados de: https://correio.rac.com.br/_conteudo/2019/07/campinas_e_rmc/848288-antiga-sesmaria-da-lugar-a-centro-multicultural.html

6 www.atrassamentos.pplartgroup.net

PPGAV – IA Unicamp. Com as complicações de saúde do artista, ao longo do ano de 2017, torna-se meta importante e ocupa parte das pesquisas e projeções para sua apresentação. O falecimento precoce de Marco do Valle, em março de 2018, determinou sua urgência: sua extensa produção vascularizada pelas artes visuais, arquitetura e patrimônio, tanto quanto pela docência, passam a delinear o recorte para a proposta pautada ainda por certa resistência aos formatos convencionados da homenagem. A opção clara a determinar sua elaboração deveria preferir a potência e a representatividade de atuação do artista que ainda não havia reunido número expressivo de seus trabalhos artísticos e documentos em uma única exposição.



Figura 3. – Vista da Galeria do primeiro piso com os trabalhos de Heloisa Sandoval, Iza Figueiredo, Valeria Scornaienchi, Vane Barini e Alzira Balestero. Fotografia de Vane Barini, 2018.

O direcionamento do projeto para a Casa de Vidro de Campinas foi elemento preliminar e irrevogável no processo de construção do trabalho. Antecedido pela experiência do primeiro contato com a estrutura física e institucional da Casa de Vidro este trabalho pode ser construído a partir de uma expressiva gama de atividades que tornaram muito rica a sua contextualização como evento, memória e crítica.

Efetivado em março de 2019 o projeto ocupou toda a área expositiva temporária do Museu nos dois pisos; seu auditório e o entorno do prédio. A forte vinculação da figura pública de Marco do Valle a Campinas aliada à diversidade de sua produção crítica e criativa determinaram, de forma muito clara, a oportunidade do diálogo entre a paisagem do parque e seus trabalhos.



Figura 4. – Sériasões na Obra de Marco do Valle. Vista das séries: Vórtice, 1984 (mesa) e Melancolia 3, 1992 (ao fundo, à esquerda) e “Multi-Multi”, 1981 (chão). fotografia de Ediz Cruz, 2019.



Figura 5. – Vista das Galerias do piso Térreo com destaque para as peças da série PVC / madeira / Borracha / Rodízio, mesmo material, 1979 de autoria de Marco do Valle. Fotografia de Edis Cruz, 2018.

Nas seis salas expositivas ambientadas para o projeto foram apresentadas séries de trabalhos, mormente escultóricos, que também conectavam-se idealmente à arquitetura do prédio, por serem construídos com manufaturas industriais advindas do campo da arquitetura e da engenharia. A oportunidade de visualizá-los, montados e reunidos possibilitou compreender a organização do sistema de distinções e correlações que Valle construiu, ao longo de sua obra. Depois de muitas décadas de sua primeira apresentação, vários destes trabalhos tridimensionais, de materialidade e gravidade densas, foram remontados e reapresentados somente nesta exposição.

A seriação, parâmetro escolhido para estruturar e intitular o projeto como um todo, buscou abordar a gênese do sistema, a capacidade de ordenação, classificação e extensão do conjunto de elementos experimentados com os quais foi ordenada a produção do artista. Ela está presente tanto na forma plástica, quanto na repetição/inversão da lógica de sentidos (visuais, simbólicos) dos trabalhos. Assim também é a seriação que promove o fluxo nem sempre lógico, mas certamente complementar das variantes linguagens exploradas por Valle e pode ser aplicada à métrica com a qual ele instaurava peças escultóricas, objetos e estudos, à luz do dia, do lado de fora, na paisagem, tanto quanto sob a iluminação do espaço de exposição, no interior do museu

O projeto teve também a pretensão de envolver diferentes atores e públicos ao longo de sua permanência na Casa de Vidro. Contou com a residência do artista visual e educador holandês, mestrando da Faculdade de Educação da Unicamp, MESMO (Kjell Van Ginkel); um Laboratório Pedagógico aberto a educadores da região, Ação educativa para grupos escolares, Ciclo de Palestras; Lançamentos de livros e mediação formada por uma equipe de alunos bolsistas da Unicamp, escalados pontualmente para esta tarefa.

Considerações Finais:

Nestes dois projetos expositivos, pautados pela produção artística contemporânea e destinados a ocupar, em diferentes tempos, o mesmo espaço museológico, foi possível estabelecer aprendizado oportuno para questões que permeiam a construção crítica e criativa da arte atual e reposicionam seus agentes a partir das forças internas e internalizadas em todo projeto expositivo.

As distintas complexidades demandadas em cada um situação evidenciaram a importância dos múltiplos agentes do sistema da arte na ativação de seus objetos, tanto quanto de seus recortes. Entende-se assim que, para além do procedimento individual do artista que produz, o valor do trabalho em arte, hoje, parece localizar-se na imantação dos variados espaços eleitos para sua ocupação por peças artísticas. *Pari passu* a este vetor, temos os rebatimentos que o elemento do espaço pode produzir na criação ou reapresentação de trabalhos que, por fim geram o trânsito de ideias e indagações propulsoras da arte contemporânea.

Os contextos do projeto “Atravessamentos Poéticos” tiveram várias restrições orçamentárias, apesar das festividades e do lançamento público do parque. Contudo, o reconhecimento do espaço por meio do projeto artístico foi reconhecido e seus envoltimentos e desdobramentos, bastante compensatórios para todos os envolvidos. A exposição foi projetada para que sua abertura festiva acompanhasse a semana dos trabalhos do 26º Encontro Nacional

dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, sediada nesta edição em Campinas/SP, deste modo, pode ser visitada por muitos destes representantes de todo o país. Dois dos projetos elaborados especialmente para o espaço do prédio a partir de suas condições de transparência e atravessamentos da paisagem foram submetidos, um ano depois, no edital do XXVI Salão de Arte Contemporânea de Limeira e foram premiados.

Já em “Serições na Obra de Marco do Valle” os ganhos foram vários e importantes. Seja pela ordem da pesquisa; pela valorização crítica de sua produção ou pelo aspecto de abertura para participações de vários agentes, o projeto pode ativar e delinear a presença da Casa de Vidro nos trajetos culturais locais, bem como adensar as investigações sobre a produção do artista. A boa visitação e a visibilidade geradas pelo projeto foram resultantes diretas de sua diversidade e multiplicidade de atividades. Depois do evento, foi implementado o site oficial⁷ e fundado o Espaço Cultural Marco do Valle, em Campinas. Muitos alunos mais jovens da Unicamp puderam conhecer e reconhecer sua produção, assim como antigos amigos, colegas e alunos puderam revisita-lo, por meio dos trabalhos e documentos expostos. O projeto já foi apresentado em dois Seminários Internacionais, à partir da lógica do espaço e da curadoria e ainda tem produções derivadas de sua estrutura, em plena atividade.

Referências:

ANTIGA Sesmaria dá lugar a centro multicultural. **Jornal Correio Popular** (online), Campinas, 13/07/2019. Disponível em: https://correio.rac.com.br/_conteudo/2019/07/campinas_e_rmc/848288-antiga-sesmaria-da-lugar-a-centro-multicultural.html Acesso em: 05/junho/2020.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do Museu**. Martins Fontes, São Paulo, 2005.

FILIPOVIC, E. When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator. In: The Artist as Curator, Issue 0. **Mousse Magazine**, n.41. Mousse Publishing, Milão, 2014.

FUREGATTI, Sylvia. **Atravessamentos Poéticos**. Disponível em: www.atravesamentos.pplartgroup.net Acesso em: 19/10/2020.

GONRING, G. M. (O que) pode a curadoria inventar? **Galaxia** São Paulo, Online, n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/gal/n29/1982-2553-gal-29-0276.pdf> Acesso em: 02/10/2020. <https://doi.org/10.1590/1982-25542015119480>

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Revista Concinnitas Virtual**. Ano 5, n.6, julho, 2004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475> Acesso em: 03/10/2020.

⁷ www.marcodovalle.com

KRYSA, J. **Curating Immateriality**. Introduction. Disponível em: https://www.academia.edu/30945226/Curating_Immateriality_Introduction Acesso em: 16/10/2020.

MARCO DO VALLE. Site oficial do artista. Sessão Exposições. Sérias na obra de Marco do Valle. Disponível em: www.marcodovalle.com Acesso em: 01/10/2020.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Entre curadoria e exposições: conceitos em trânsito, **Revista ABCA/Brasília**, 2017, Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/entre-curadoria-e-exposicoes-conceitos-em-transito/> Acesso em: 18/10/2020.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte**. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadorias Educativas. Rio de Janeiro, **Anais ANPAP**, 1994. Disponível em: <http://www.arte.unb.br/anpap/vergara.html> Acesso em 15/05/2006.

Sobre a autora

Sylvia Furegatti é artista visual. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo FAU-USP (2007); Mestre pela mesma instituição (2002); Especialista em Museus de Arte pelo MAC-USP (1992); Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas (1991). É professora plena do Programa de Pós Graduação e da Graduação em Artes Visuais (IA -Unicamp). Atualmente ocupa o cargo de Diretora do Museu de Artes Visuais MAV - Unicamp. Foi Coordenadora da Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp (2013-2017). É a atual Co-coordenadora do Grupo de Estudos sobre Arte Público em Latinoamerica - GEAP LA e Coordenadora Nacional do GEAP BR. Representa a UNICAMP no Conselho de Orientação do Sistema Estadual de Museus de São Paulo - COSISEM-SP (2018-2020) e no Conselho Municipal de Turismo de Campinas - COMTUR (2018-2020). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Intervenções Artísticas Urbanas atuando principalmente nas seguintes frentes: arte contemporânea, arte e meio urbano, arte pública, escultura contemporânea, produção e curadoria de exposições de arte contemporânea. Atuou em diferentes espaços culturais como o MAC Campinas, MAC Americana e Instituto Cultural Itaú. É fundadora do Grupo Paralelo de Arte Contemporânea / ppll

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8913-400X>

Recebido em: 28-10-2020 / Aprovado em: 03-11-2020

Como Citar

FUREGATTI, S. (2020) Espacialidade e curadoria: dois projetos para a Casa de Vidro de Campinas. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.1, n.2, p.265-279, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57946>



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

ARTIGOS



Presenças - ações performáticas

Presences - performance actions

LUCIMAR BELLO FRANGE

Universidade Federal de Uberlândia, UFU

RESUMO

O presente texto aborda as ações de fazer bolhas de sabão, consideradas como ações performáticas, e realizadas durante a quarentena de 2020. São atos de re-existências mantendo a vida em prosseguimento. As conexões são com poetas, filósofos e artistas trabalhados como exercício dessa práxis inventiva na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Ações performáticas. Arte contemporânea. Bolhas de sabão.

ABSTRACT

This text addresses the actions of making soap bubbles, considered as performances actions, and carried out during the quarantine of 2020. They are acts of re-existences keeping going. The connections arte with poets, philosophers and artists worked as an exercise of this inventive práxis in contemporary art.

KEYWORDS

Performances actions. Contemporary art. Soap bubbles.

É através do espírito que o vento sopra.
Devagar, não importa, todos os momentos vivem.
Kasuo Ohno.

Introdução

Susto, raiva, medo, suspensão, a vida em casa. De repente. Em casa sem sair. Março de 2020. Choro de coração entalado. O cotidiano, das relações sociais, cursos, exposições inclusive internacionais e os trabalhos fora de casa. é adiado por um vírus invisível. Letal. Os idosos, o grupo de maior risco, num primeiro momento. Atualmente todos somos de risco e todos somos hospedeiros da peste do século. O afastamento dos filhos, dos netos, de qualquer criança instaura uma distância distópica e um des-lugar de estima, de aconchego e de ancestrais que nos constituem. As crianças nos ensinam, na maturidade, a manter as infâncias. Desde o primeiro momento estou preocupada demais com os que não podem ficar confinados. E continuo com raiva dos que não prezam a vida coletiva, mas cuido para que a raiva não vire ódio. Muitos políticos têm criado, gerido e sustentado ódio, às pessoas e ao planeta. As mortes no mundo solapado batem forte na miserabilidade na qual vivemos. Miseráveis que somos para com a biosfera. Somos a perecível biosfera. Essa miséria bate forte no rosto, nos olhos, no nariz, na boca, nas mãos, nas entranhas. Não toque, lave, lave, lave. O mundo da assepsia ataca. O vírus, fabricado pelos humanóides, mata. Para sustentar o quase insuportável, faço bolhas de sabão das minhas janelas. O brinquedo de criança me anima. A leveza das bolhas me ensina e atíça Uma Vida Nova. A Vida Outra exige fragmentos de viver juntos à distância (para nós que podemos). Faz brotar mínimos encantamentos e fiapos de encontros. Um longe-perto são palavras grudadas, que formam uma palavra inexistente, e que se transforma em gratidão por estar viva. Tento sustentar a espessura do presente e criar engenhocas para uma presença; aprender com o imponderável; des-acelerar o intervalo da vida; habitar o mundo como uma casa tal qual um fole para dentro e para fora; ficar à deriva para acolher micro acontecimentos. Tento aventurar a vida e morar no assombro da aparição. Os silêncios me praticam; os resíduos me são; as palavras me escorrem; sobre meu corpo se deitam bolhas; as intermitências me escavam; os poemas me corpam. *As experiências flutuantes e borradas são vapor e distração* (MICHAUD, p. 93-96); espaço gasoso de sustento; a alegria, a surpresa e o espanto de desfazimentos. O planeta Gaia pegando fogo e as mortes apagando as vidas.

Proposições

A passagem da fenda-fora ao dentro pressupõe
a mediação do poema corpóreo.

Juliano Garcia Pessanha

Venho trabalhando, há vários anos, com a presença em ato, em situação e em acontecimentos. Realizo trabalhos, que agrupados, criam uma ambiência na qual o participante é cúmplice de momentos de um *estado de arte* (Lygia Clark), que se faz acontecer. Os trabalhos são criados durante longos tempos, mas só se efetivam como a presença de pessoas-cúmplices do ato criador (ver *Cidades de Vestir, A Casa Vestida e Desenhos de Comer*, no site lucimarbello.com.br). Como imaginar uma topologia da distância e, ao mesmo tempo, da proximidade? São questões que habitam minha trajetória poética e compartilhada. *O tempo da recepção é o mundo da absorção dos sentidos... se abre num tempo da distração* (MICHAUD, op. cit., p. 97). Distância, proximidade, estar juntas com as pessoas distraídas e antenadas são constâncias de uma trajetória.

No presente texto, enfoco as bolhas de sabão, sua materialidade, algumas conexões com a filosofia, com a literatura, com obras de artistas visuais e com ações educativas. As estesias e os ecos estão também nas mídias virtuais, incluindo as *lives* e as postagens, como instantes que se compõem e, como aragens, para mundos a brotar.

Presenças – Ações Performáticas –, são exercícios de habitar a fenda do mundo; de criar poemas corpóreos com esculturas frágeis, voláteis e escapatórias; sustentar a efemeridade e as matérias de curtíssima duração; trabalhar com uma poética da fratura. O ato de soprar tem nele uma amizade de com-sentimento da existência; da processualidade da criação; da artisticidade na relação entre arte, educação e culturas; uma amizade de compar-trilha entre janelas e molduras de uma casa-bolha em tempos ardidos de uma quarentena que não se esgota, mas nos exaure pelos descabros humanos. *Os atos estéticos como configurações da experiência, ensejam novos modos do sentir e induzem a novas formas da subjetividade política* (RANCIÈRE, p. 11). As bolhas acionam as estesias (percepções e sensações), as estéticas do insustentável e a ética de imaginar não-ser, sendo. Não apenas sopro, sou as bolhas, esse mínimo da biosfera, respirando, aspirando e transpirando na terra Gaia, tão destroçada nos tempos atuais.

Brinco nas janelas de casa e sopro bolhas de sabão na rua e na cidade. Elas são tão potentes, que atravessam a rua e sobem rente a empena de um edifício de 10 andares. Depois somem, as perco de vista e elas agitam *uma atenção flutuante* (MICHAUD, id. 30). As bolhas, nas suas andanças, fazem caminhos imprevisíveis. Duram o quanto querem. Fazem caminhos sem rastro por onde o vento as levam; sustentam a leveza de ser; esculpem o tempo; esgarçam o espaço. Sou apenas uma sopradora entre sabão e as engenhocas – os dispositivos –, que construo com meus parcos saberes. A bolha de sabão é uma película fina de água e sabão em forma de esfera e de superfície iridescente. Tem uma luminosidade que acolhe o sol e a luz; contém um arco íris que se instaura e já se desfaz; acolhe um arco íris líquido e fugidio. A solidez de uma construção de películas é da ordem das escapatórias. E as superfícies – o vento, o ar, a luz, o

sol, a sombra –, são formas de partilha do sensível. O olhar acompanha bolhas sopradas, mas se surpreende, ora porque estouram rápido; ora porque se formam como querem – desenhos imagizantes –; ora porque somem de vista. O olhar, assim como as bolhas, não tem repouso. São formas redondas para gastar menos energia e duram segundos. A bolha consta de um filme fino de líquido, com propriedades elásticas e comprimidas, inundado de gás (ar) por todos os lados. As moléculas de detergente se interpõem às retículas de água. Há, entre elas, uma tensão. Mas uma tensão-escapante. Uma tensão delicada e pronta para se desmanchar. E estourar a sua presença. O estado estético é a suspensão e o estado estésico é o maravilhamento de um quase-nada do ser-bolha e se desfazer-bolha. As temporalidades são co-presenças de uma arte lacunar. *A partir de Duchamp, os limites entre fazer e julgar arte, entre autor – espectador – e juiz –, foram reduzidas, ao quase-nada 'isto é arte'* (CESAR, p. 67). **Presenças, Ações Performáticas** é arte?

Dispositivos

Ao fazer vadiagem com letras posso ver
quanto é branco o silêncio do orvalho.

Manoel de Barros

Denomino, de dispositivos operatórios, as engenhocas feitas de materiais sobranes de minha casa e dos materiais guardados. Esses dispositivos complexos (apenas aparentemente simples) – os des-objetos artísticos –, permitem a fabricação de matérias rasgantes que acontecem somente em lugares vagos e *geram efeitos de experiências de divertimento, perplexidade, desocupação, fascinação, recusa, horror, aborrecimento e até mesmo, indiferença* (MICHAUD, id., ibid, p. 31). As bolhas não podem ter anteparo, necessitam dos lugares vazios. Isto é um encantamento. Nós, humanos, precisamos de anteparos e anteparos, a cada dia mais. Talvez elas me seduzam tanto exatamente pela inconstância selvagem e pelas invisibilidades.

O dispositivo é qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos viventes (AGAMBEN, p. 12). As bolhas de sabão são discursos meta-narrativos e narrativas visuais dos anos 2020.

O tubo vazio do papel alumínio, em vez de ir para o lixo, virou maquininha de fazer bolhas de sabão. Na janela e nos copos. Abro os armários, as caixas, as gavetas. Visito as coisas. Escuto as vozes dessas mínimas coisas acumuladas na sala, nos quartos, nos banheiros, na cozinha e na área de serviço. Componho combinatórias para sustentar a leveza de um dia ensolarado, mas carregado de corpos morrentes. Sopro as bolhas de saúde. Ah, se eu pudesse inventar pílulas de sabão. Ah, se eu pudesse curar a cada um, cada uma. Vou soprando sabões chorados. Todos os dias.

O detergente ficou vazio. Ao invés de jogar fora, o acolho. Corto o fundo e faço um outro fundo com *perfex* (um tecido falso e furadinho usado nas limpezas e logo descartado). Para unir o frasco e o tecido, as gominhas de dinheiro saíram da gaveta. Rápido e fácil, a maquininha aguarda ser molhada. Aguarda as janelas e os sopros. Também os faço na pia da cozinha, no tanque de lavar roupas e nas muretas da janelas e do vitró. Os espaços acolhem as sopradas. Todos os lugares sopram. E todos os lugares vazam. Capturo o espaço vazio para preenchê-lo de quase nada. Lembro das performances de Allan Kaprow e as neves tingidas. Lembro das Coletas de Brígida Baltar, de neblinas e de maresias. Em todos os trabalhos, as matérias escapam; o tempo escorre; o espaço se esvai. *O artista (o escritor) é uma espécie de sismógrafo, suspeitava Thomas Mann. Artistas antecipam terremotos... percebem e dão a ver (senão eles, pelo menos suas obras), de modo muito singular, que as antigas engrenagens do mundo rangem, desgastadas e corroídas* (CESAR, p. 13).

O leite acabou. Lavei bem o frasco. Cortei o fundo. O retalho de renda preta saiu da gaveta. A linha de bordar, laranja, saiu de uma caixa de papelão. As duas gominhas de dinheiro, tirei da caixa comprada em fevereiro. Emendei as rendas. Bordei tudo. Esse dispositivo pediu gestos delicados. E contrastes de materiais. Vou ampliando minha coleção, sempre das sobras de uma casa, na qual a vida continua prosseguindo, embora com muita dificuldade. Estar em casa, sem corpos de abraços é quase um desespero.

Os 2 frascos de mel, furados com prego grosso e, colados um ao outro, já podem sustentar as películas de água e sabão. Os sopros, entre os 2 bocais, geram bolhas descontínuas, pertinho umas das outras. Quase uma estrada sem rumo, sem caminho, sem chegada. Mas estrada com beiradas. O pulmão fica esperto entre um respiro e uma soprada dupla. O vento carregou para o estacionamento e perdi de vista. Não sei quem as viu ou sequer se foram vistas. Isto não importa. O trabalho não comporta “conferir”. É da categoria da existência. Simples assim.

O restante de arame de cobre, fininho, saiu da mini caixa de ferramentas. Da caixa dos instrumentos para fazer bijuterias (nos anos 90). Os alicates de cortar, enrolar, apertar, também moravam lá. Os tempos de antes e os de agora e, as mãos envelhecidas, torceram os arames em forma de borboleta. As espumas agregadas voaram ares em um agrupado de esferas (da espessura de um braço de um adulto). Espumas longas. Se espalharam entre 2 ruas. O olhar arguto se esfumaça. Perco as bolhas.

As varetas de churrasco e o barbante e a ruela. Todos juntos. As 2 varetas de bambu eram unidas por um pedaço de barbante, o último daquela gaveta de trecos. O barbante, em forma de “v” e de cabeça para baixo, tem no vértice uma ruela para gerar peso. O intervalo triangular recebe e acolhe a película do “líquido quase mágico”. Essa bolha não é soprada. O gesto de deslocamento são os braços que molham o dispositivo e o expandem com um arco aberto, rápido e preciso, sem demora, num já. Lembro o *instante já* de Clarice Lispector. As bolhas, de fugacidade, mediam em torno de 30 centímetros, entre formas de amebas esvoaçantes, longínquas e flutuantes. O olhar fica maravilhado e, novamente, vazam as lágrimas num choro farto de gratidão ao espaço acolhedor das esculturas de sabão.

A caixa de suco, bebido nos lanches, tem o fundo cortado em “x”, corte preciso e leve para que as partes não se desgrudem, principalmente quando molhadas. O intervalo cortado é

campo para que a película se sustente e escape ao menor sopro. Enchi o tanque de lavar roupas, um dos lugares de maior limpeza na quarentena feroz. Enchi a pia da cozinha. Outro lugar de habitação constante. A caixa de suco exige atenção para ser molhada de susto e a secagem tem que ser rápida. Se molhar muito já derreteu. E não aceitará uma segunda vez. *Brincar e brincar, não como se, mas sempre de novo e de novo* (Walter Benjamin).

O frasco de iogurte é coberto por um guardanapo de enfeite, de crochê, branco. Antigo e esgarçado de tanto uso. Bordo com linhas grossas verdes, o campo para o depósito da película. Prego, nas beiradas, fuxicos feitos com chitão estampado (feitos e guardados há muitos anos). Assim, agrego saberes de uma artista-artesão de idade madura.

Os 3 flaconetes de remédio para o fígado, recebem furos pequeninhos de prego esquentado no gás do fogão. A tríade, inseparável. Estão amarrados com um novelo de linha de bordar, linha grossa. Ficam aparentes somente pequenas partes para que não percam suas formas úteis. O sopro é similar a uma flauta, mas sem som. As bolhas são mudas de som, mas vorazes nas formas. O silêncio é da categoria do orvalho de manso, mas da presença vivida e sentida. Molhada.

Continuo guardando vasilhames e encontrando sobras: elásticos, fitas, contas, fagulhas de tempos urdidos por uma existência de longa data. Os verbos: *capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar* e os que mais chegarem, vão compondo possíveis combinações e lembrando a lista de verbos de Richard Serra. E sobre as ações pressupostas nos verbos, diz ele: *são como atividades designáveis em relação ao material, ao lugar, à massa, à gravidade, ao terreno* (SERRA, apud Caderno Educativo, p. 43).

As bolhas de sabão, isoladas e em cascatas, celebram as crianças em mim, que coloco no plural (mesmo não havendo no português). Não se trata da primeira pessoa – um “euzinho” –, que se pluraliza, mas de mim(s), um quase eufemismo que também não se sustenta, mas acende tentações infinitas. As partículas de sabão estouram onde haja necessidade de ensaboar, ontem, hoje e em muitos amanhãs, no apartamento (onde moro, em São Paulo). A casa tem algumas molduras: as janelas e as portas guardam um dentro e um fora. Na soleira da porta há uma morte pressuposta. A cada saída e a cada chegada, uma limpeza sem fim. À espreita pode estar o vírus letal. Convivo com as molduras e as imagens 3 x 4 em que nos transformamos: no celular, no computador, na televisão. Nas imagens movediças e nas casas muitas, nas quais entramos ao mesmo tempo sem sair das nossas. Sempre olho, curiosa, o ambiente das pessoas e os acontecimentos que se instauram entre as nossas presenças virtuais.

Uma digressão

Quando a arte é um vapor,
ser artista é um ofício que contém mil magias.

Yves Michaud

Isto é uma divagação assumida. Uma derivação e um desvio. Uma receita, que aprendi com um palhaço, para fazer bolhas de sabão, isoladas ou em cascatas: 3 porções de água; 1 de detergente; 1 colher de açúcar; 1/2 colher de fermento. Amornar a água, colocar o açúcar e o fermento. Misturar bem. E no final, o detergente. Descansar 1 a 2 dias. Agitar antes do uso para que se ativem os componentes da solução. O que faria uma receita dessas num texto acadêmico? As ações desviantes fazem parte, são constituintes das minhas proposições. Esculpir com sabão, em bolhas sopradas, é uma continuidade de um percurso no qual o trabalho só se completa com o participador ou o vedor, mesmo que oculto. Não vejo e nem sei quem percebe esses mínimos no ar. Apenas uma vez, 3 crianças vizinhas de frente de uma das minhas janelas, acenaram para mim. Mas sumiram, nunca mais as vi. As ancoragens na espera e na deriva vêm de muito longe, desde que conheci os trabalhos do Grupo Fluxus, do Neoconcretismo Brasileiro, o Caminhando de Lygia Clark, nos anos 70 do século passado. Uma atitude investigativa e curiosa tem sido as proposições para uma vida-toda, tem as artes visuais e a literatura, imbricadas na educação e nas culturas. Soprar as bolhas são extensões de um corpo, apenas aparentemente, confinado. O rosto, os braços, os dedos, as vísceras agitam um processo, como fiz Richard Serra: no desenho, estou mais interessado, primordialmente, no 'como'. Sempre me interessei mais por processos do que o resultado. Para mim, 'o como' é onde o sentido está (SERRA, op, cit, p. 44). Concordo com ele, no meu percurso desenhante desde finais dos anos 60, do século passado, os "comos" se instauram em ato, em situação e em acontecimentos de narrativas visuais.

Considerações

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo,
que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância;
mais precisamente, essa é a relação com o tempo
que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo.

Giorgio Agamben

Peter Sloderjik é um filósofo contemporâneo que estuda as bolhas, as esferas e as espumas. A teoria proposta por ele começa no indivíduo e na vida, na busca de perpetuar a bolha da qual nos originamos, o útero, o lugar das primeiras memórias de estabilidade, conforto e

segurança. Baseados nessa busca estão os campos da religião, política, leis, família, trabalho e consumo. Um dos fenômenos usados por ele são a busca por reproduzir e perpetuar a nossa bolha original, tanto como sociedade, quanto como empresas (o que acontece desde os séculos 19 e 20). As bolhas contêm camadas e, concomitantemente, imprevisibilidade, insegurança e desconforto. Passamos a viver um mundo onde infinitas bolhas, de diferentes tamanhos e características, nascem, explodem, se espelham, se fundem e se separam todo o tempo. Formam uma realidade que ele chama de espuma. No mundo dos negócios, essa realidade trouxe a economia compartilhada; os modelos colaborativos; as plataformas abertas; as pequenas empresas, as *startups* e a falência dos modelos anteriores. Vivemos a fragmentação de uma realidade em espumas onde a complexidade impera e nos trans-figura e trans-forma. Estamos vivendo um mundo que exige “urgências” e brotamentos nos quais nunca pensamos, muito menos imaginamos. As espumas pedem, não um “modelo”, mas inesperados instantes inventivos para um mundo-por-vir. O mundo contemporâneo exige heterogeneidade, transdisciplinaridade, diversidade das estruturas (se é que podemos assim chamá-las). No lugar de força e agressividade, os anos 2020, nos pedem um mundo de invenções e do risco. Se as “estruturas” anteriores não se sustentam, como sustentamos em nós, as situações de bolhas, esferas, espumas? São essas as inquietudes ancoradas em mim(s) como artista, arte educadora e escritora, no embate entre as imagens e as palavras. Todas friccionadas.

John Dewey, filósofo e educador americano, trabalha a experiência como um *continuum* e a *experiência estética como ato criador* (DEWEY, p. 125). A minha trajetória caminha em trabalhos que se constroem em dias e dias, sem pressa. Tento segurar um tempo que escapa. Evapora. E continuo soprando as bolhas de sabão. E continuo criando maquininhas-sopradoras com as sobras e os guardados. Guardados agora para ensaboar, acolhendo e expandindo o ar que vaza do corpo, dos pulmões, dos pensamentos que ardem. Tempos ardidos. Doídos. O sopro é, ao mesmo tempo, um ato de sair de casa nesses 6 meses de uma casa-bolha, uma casa que sustenta uma vida acesa. Ofereço os respiros soprados para cada vida que se apaga; para cada vida que se sustenta; para cada vida que nasce. Peço aos sopros que acabem com o genocídio e com o fogo desses Brasis afora. Tanto horror. Tantas tragédias. Os sopros berram, urram, oram pela vida de cada pessoa nascida e pela vida de Gaia, a terra-mãe.

As esferas, são pensadas por Sloterdijk, como metáforas morfológicas da existência humana. Há uma cronologia histórica-evolutiva que se inicia nas bolhas, passa aos globos e chega, por fim, às espumas. As Bolhas remetem às estruturas de proteção criadas durante o processo de hominização. Os agrupamentos originais surgem como rígidas comunidades de culto, esforço, intimidade e inspiração. Voltam-se para dentro para inventar deuses e costumes, dando as costas ao exterior, reconhecido como ameaça. A arquitetura tribal é – como a roda em torno da fogueira – centrípeta. A subjetividade e a consciência são coletivas. A ideia de indivíduo inexistente de forma radical: no limite, não se sabe ao certo se o rosto que se vê à luz da fogueira é o próprio ou o do outro. Esse autor considera as espumas como o momento esférico pós-moderno. Elas são caracterizadas por isolamentos conectados, sobreposição, pluralidade, fusão e movimento; as espumas surgem, na contemporaneidade, sob forma de microclimas (ar-condicionado, estufas, equipamentos de mergulho), arquitetura (apartamentos e sistemas de co-working), domínio dos

ares (drones, satélites, estações espaciais), mídia (redes sociais, celulares, entretenimento digital personalizado) e, por fim, (des)construções sociais (efemeridades, nomadismos, hibridações) e semiológicas (o culto ao self, a pós-verdade e o fim das vanguardas artísticas). No livro *Espumas*, o atopismo é multifocal, multi-perspectivista. Em *Esferas*, *‘o mistério da vida não pode separar-se do mistério da forma’*, podemos ater-nos ao formato dual das esferas para propor chaves de leitura interessantes para os estudos das comunicações (CESPEDES, p. 311-316).

Conclusão

Pela leveza de um sopro e a força do sabão que estoura quando e onde quiser. Eles têm um tempo e um “certo querer”. O vento afiado tem sido um cúmplice desenhante. Sopro e vento. Vento e sopro. *O vento sopra. Devagar, não importa, todos os momentos vivem.* O sol e a luz são cúmplices escultóricos, pois eles acendem as cores das bolhas caleidoscópias. Ontem elas dançaram pedindo Amor à Vida! E tinham, em duas sopradas uma atrás da outra, a forma de coração. Olhei até se estourarem e, comovida, chorei agradecendo a força das películas de água e sabão – Isto é um presente. Lembrei de *Isto não é um cachimbo*, de René Magritte. Pedi para que tenhamos governanças diversificadas e não ditadores fascistas. Uma Vida é Uma Vida! Ofereço as mínimas formas para cada pessoa. Mundos afora. Ofereço as bolhas ensaboadas para cada um desse número de mais de 135.000 mortos no Brasil, vítimas dessa faxina horrenda das etnias e dos menos possuídos das necessidades básicas. Etnias dizimadas. A leveza das bolhas se expande em tempos de necessidades outras! Pela ética para com a vida dos seres humanos, dos animais, das águas, das florestas, dos ecossistemas e das biosferas.

Na janela da manhã de sol, expandi os gestos janela afora. O vento ventava as bolhas em cumplicidades em IDADES fartas! Continuo, por estar aqui, soprando as angústias e as belezas miúdas, bem miudinhas. Gratidão pelas existências compartilhadas!

Segundo Agamben, *uma autêntica revolução não visa apenas mudar o mundo, mas, antes, a mudar a experiência do tempo* (AGAMBEN, op. cit., p. 9). Soprando as bolhas não é apenas brincar e sustentar levezas. É pensar uma práxis política e ontológica. Criativa. É enfrentar o enigma de um antes, à espreita. Tensiva. E de um depois, ao estourar. Surpreendida.

Presenças, Ações Performáticas, com bolhas de sabão, inclui o espaço poético do brotamento; a ética do encontro; o atravessamento do instante; as inconsistências de uma trajetória poética; a re-existência de uma práxis inventiva; a estética da fragilidade e das vicissitudes da vida-em-bolhas. Anos 2020.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC, Ed. Argos, 2009.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 2007.

CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro, Ed. Circuito, 2014.

CESPEDES, Fernando Garbini. “A comunicação esférica de Peter Solterdijk”. In: **Revista Matrizes**. São Paulo, USP, v., 12. n. 2, maio-agosto, 2018.

CORTAT, Ana. **A hora de mergulhar e explorar a espuma**. (Acessado em <https://www.meioemensagem.com.br/home/opiniaio/2016/12/06/a-hora-de-mergulhar-e-explorar-a-espuma.html>).

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo, Martins Fontes, 2010.

MICHAUD, Yves. **El arte en estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. México, FCE, 2007.

OHNO, Kasuo. **Treino e(em) poema**. São Paulo, n-1, 2005.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Testemunho transiente**. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível, estética e política**. São Paulo, EXO experimental (org.). Ed. 34, 2005.

SERRA, Richard. “Richard Serra e o desenho”. In: **Caderno Educativo**. São Paulo, Instituto Moreira Salles. www.ims.com.br. (Acessado em 18 de setembro de 2020).

Sobre a autora

Lucimar Bello Frange é tem graduação em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (1970), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1988) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1993). Pós doutora em Comunicação e Semiótica, PUC/SP (2002). Pós Doutora no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP (2008). Atualmente é Pesquisadora Voluntária no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP e no Grupo MAMETO/UFBA (Coordenação de Maria Virgínia Gordilho). Exposições no Brasil, Argentina, Chile, México, Cuba, Espanha, Portugal, Japão. Membro do Conselho da FAEB - Federação de Arte Educadores do Brasil e da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Tem experiências em processos de criação em Artes Visuais, em Arte-Educação, em Literatura. Pesquisas em Artes Visuais: processos de criação em arte contemporânea, arte e seu ensino, arte e comunidades.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6973661142807712>

Recebido em: 21-09-2020 / Aprovado em 09-10-2020

Como Citar

FRANGE, L. B. P. (2020). Presença – ações performáticas. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.281-291, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57413>



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



Videoperformance: corpo em trânsito¹

Videoperformance: body in transit

LUCIANO VINHOSA

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Brasil

RESUMO

Neste artigo apresento os termos iniciais de pesquisa sobre a performance e sua imagem em vídeo e/ou cinegrafada. No decurso da argumentação são nuançados e problematizados os meros registros de performance das performances pensadas a partir do registro. Também são brevemente elencados os diferentes recortes conceituais, bem como as principais questões pelas quais se seguirá com a investigação de modo que o leitor possa ter uma ideia da totalidade e da delimitação do quadro de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

performance; imagem videográfica; *videoperformance*

ABSTRACT

In this article I present an initial research framework on performance and its image in video and /or cinema. In the course of the argument, the mere records of performance of the performances thought from the videographic record are nuanced and problematized. The different conceptual cuttings through which the research will follow will be briefly presented so that the reader can get an idea of its delimitation and totality.

KEYWORDS

performance; videographic image; *videoperformance*

1 Esta pesquisa tem financiamento do CNPq – Bolsa de Produtividade –, agência de fomento do governo brasileiro à qual devo meus agradecimentos.

1. Performance em questão ou uma questão de imagens ?

Toda uma geração de artistas que emergiu nos anos 1960, nos Estados Unidos e na Europa, e cujos impasses foram marcados pelo esgotamento da pintura de cavalete e pela dramática sensação de que a arte havia se apartado da vida, lançou-se em uma certa prática de pintura viva que, devido aos consequentes desdobramentos, deu lugar, nos anos 1970, ao que hoje chamamos de performance. Alguns desses artistas, tais como Corolee Schneemann, Orlan e o grupo de acionistas vienenses, para citar alguns nomes proeminentes, tomaram muito precocemente a fotografia como suporte privilegiado de suas ações efêmeras. Seus trabalhos, guardadas as devidas diferenças conceituais e as de uso das imagens, assumem mais desinibidamente o que se poderia qualificar de performance eminentemente fotográfica ou, como preferimos hoje, *fotoperformance*.

Da mesma forma, as câmeras de 16mm e super-8 e depois a videográfica, nos anos 1970, quando surgem os primeiros equipamentos caseiros, foram usadas por diversos artistas ainda em um momento de consolidação da performance. Caso paradigmático vem a ser os 16 happenings em 6 partes, de Allan Kaprow, que, apresentados pela primeira vez em 1959 na Galeria Reuben em Nova York, puderam, a partir de certas prescrições do artista, ser reapresentados em várias ocasiões e, em outras tantas, cinegrafados, videografados e fotografados visando a sua transmissão para a posteridade.¹ Na 30a Bienal de São Paulo Kaprow ganhou uma sala especial em que esses documentos históricos foram exibidos.² Também são conhecidas as experimentações intituladas 10 fragmentos de performances, que Bruce Nauman realizou em seu estúdio em 1968 e 1969.³ Nesse caso, o artista encena direta e solitariamente para uma câmera 16mm levando em conta o resultado de seu corpo em imagem a partir de enquadramentos fixos. A série é composta por curtos registros, todos realizados em um único plano-sequência, mas que se distinguem em resultados finais graças a posicionamentos diferentes da câmera em relação ao objeto, no caso o corpo do artista. Em um dos registros, ele aparece caminhado lentamente sobre a linha de perímetro de um dos dois retângulos concêntricos, a do mais externo, marcados no chão de seu ateliê. A imagem mostra inicialmente seu corpo em seção vertical cortado ao meio, posicionado à direita do quadro, na extremidades lateral do monitor ou da projeção; a outra metade fica subentendida no extracampo. Aos poucos, seu corpo-objeto vai entrando no campo central até seu completo enquadramento na imagem, para, em seguida, alcançar novamente a extremidade esquerda, até desaparecer por completo na margem inferior do quadro. Em vários outros planos-sequência da mesma série, Nauman brinca com os recursos da câmera, capturando, por exemplo, sua imagem com o quadro na vertical e a exibindo finalmente na horizontal ou invertendo-a de ponta-cabeça,

1 “Allan Kaprow – 18 Happenings in 6 parts” refeitos e videografados em 1988, em Nova York, a partir de instruções prescritas pelo artista. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=G_kklw3gdQI.
<http://www.bienal.org.br/post/336>

2 Guia da 30a Bienal de São Paulo, “A iminência das poéticas”, 2012.

3 Ver em: <https://vimeo.com/channels/787362/23096417>

no processo de pós-produção, instaurando um estranhamento espacial no interior da imagem em movimento. No Brasil, temos conhecimento das performances de Letícia Parente pensadas exclusivamente para o diálogo direto e solitário com a câmera.⁴ Nelas a artista pôde explorar o aspecto íntimo de seu corpo por meio de aproximação ótica. Tenho em mente o registro em vídeo da performance Marca Registrada, realizada em 1975, a qual consiste em bordar na planta dos pés a expressão “MADE IN BRASIL”.⁵ Graças ao dispositivo, a artista põe em relevo certas ações mínimas, quase invisíveis a olho nu, mas incisivas quando capturadas e registradas pela objetiva. Pode-se dizer, tanto no caso de Nauman quanto no de Letícia, que o registro é que faz a performance acontecer. Performances pensadas como imagens em movimento no transcorrer de uma temporalidade intrínseca à duração do vídeo.

Em estudos anteriores abordamos as relações da fotografia com a performance;⁶ no que se seguirá lançaremos nosso olhar para os registros em vídeos e/ou em dispositivos similares. Quando nossa pesquisa estava voltada para a fotografia, a questão que se impôs foi justamente a de saber se a imagem, mesmo a mais francamente documental da performance, poderia ainda assim ser uma fonte de experiências primárias. Sumariamente, nossa resposta foi a de que qualquer imagem fotográfica, por sua natureza, ao conjugar características indiciais e icônicas, já é uma instância diferencial da performance, capaz de acionar a cada novo contato com o observador uma experiência própria, jamais desvinculada da ação que lhe deu origem sem, no entanto, a reproduzir ou a ela se reduzir. Nossas preocupações atuais concentram-se em saber se na gênese dos registros de performances está a fotografia e depois o vídeo, em que medida esses dois suportes por um lado se aproximam e por outro se distanciam e se singularizam, permitindo-nos distinguir não somente as naturezas genéticas e conceituais dessas imagens, mas também os modos diferenciados de experiência que propiciam.

2. Breve quadro de pesquisa a partir de casos paradigmáticos

Em observação ao repertório histórico da performance, desde os anos 1960 até os dias atuais, interessa-nos centrar nossos estudos sobre as experimentações pioneiras com as imagens em movimento, primeiramente para o seu registro (super-8, 16mm e vídeo), nuançando as diferenças nos usos da câmera exclusivamente para a documentação e o arquivamento daqueles outros que, permanecendo na matriz do registro, tomaram o dispositivo como ferramenta ativa na construção e estruturação conceitual da performance, engendrando um maior grau de autonomia à imagem final. Se no primeiro caso podemos tomar como paradigma as documentações de Kaprow, no segundo, a título de exemplos, estariam as experimentações de Letícia Parente e de Bruce

4 Letícia Parente, vídeos 1975-1982. Catálogo organizado por André Parente. Rio de Janeiro: N-Imagem (Núcleo de tecnologia da Imagem da Escola de Comunicação da IFRJ).

5 Essa videoperformance, com duração de 10”30’, foi realizada com câmera Portapak, um dos primeiros modelos de uso caseiro introduzidos no mercado em 1967. Ver em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Videoarte>.

6 Refiro-me aqui aos primeiros anos dessa pesquisa nos quais nos dedicamos a discutir as diferentes naturezas da fotografia de performance – Fotoperformance: uma linguagem em emancipação –, realizada também com apoio do CNPq.

Nauman já mencionadas. Performances documentadas, mas direcionadas para e pensadas a partir dos recursos e das limitações inerentes aos dispositivos de registro. São essas nuances que serão tratadas com maior propriedade na presente reflexão.

Uma segunda variante de *videoperformance* que nos interessa, essa mais francamente videográfica e experimental, mas integrando igualmente seu repertório histórico, seria quando a câmera é usada como um agente performativo autônomo e indutor, evidenciando sua presença como dispositivo estruturante da ação. *Live Taped Video Corridor* (1970), de Bruce Nauman, é, nesse caso e para mim, trabalho emblemático, apesar de existirem outras experiências anteriores com captura ao vivo e em tempo real.⁷ Na obra de Nauman – a qual se repertoria historicamente dentro dos desdobramentos da escultura contemporânea –, dois monitores empilhados um sobre o outro ao fundo de um corredor que se afunila em fuga transmitem em circuito fechado duas imagens, contraditórias e desconcertantes, do espectador – uma em que a câmera, estando ao fundo do corredor, captura o sujeito de frente à medida que adentra a instalação; outra em que a câmera, posicionada à entrada do corredor e ao alto, o captura pelas costas. A primeira imagem, aquela que o vê de frente, foge para o infinito à medida que o sujeito se aproxima do olho da câmera; simultaneamente, a segunda imagem, aquela em que ele aparece de costas, opera o movimento contrário graças ao efeito do zoom automático que acompanha seu caminhar. Nessa experiência fica evidente que é o corpo do espectador que performa no espaço real ao mesmo tempo em que se percebe como imagens contraditórias no campo virtual dos dois monitores. O modo avesso aos hábitos da representação mimética, o qual vai de encontro ao esquematismo descritivo da óptica natural, é de fato o que nos causa estranheza corporal e desconforto mental imediatos. Trata-se evidentemente de instalação imersiva e, ao mesmo tempo, interativa em que a câmera e a arquitetura são os interlocutores diretos do processo performativo do sujeito. Contrastar essas nuances conceituais confrontando certos trabalhos ainda experimentais nos ajudará particularmente a compreender os problemas inicialmente levantados nesta pesquisa, ou seja, a tensão dialética entre a performance e o seu registro.⁸

Em outro extremo, temos as performances que se desenvolvem como ficções videográficas⁹ em referência ao cinema ou à televisão. Tenho em mente a experiência *Duelo*¹⁰ (dir. Daniel Santiago, 1975) em que os atores/artistas, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, parodiam um desafio inspirado nos western norte-americanos.¹¹ Ao encenar a ação, cada um dos atores aponta a câmera para o outro como se fosse uma arma; uma terceira câmera, subjetiva, registra

7 A opção por esse trabalho de caráter francamente fenomenológico e dialógico tem a ver com o fato de eu mesmo ter tido a ocasião de experimentá-lo.

8 Ver o ensaio que deu origem à pesquisa em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>

9 No caso, estou usando o termo para simplificar uma vez que muitas dessas experimentações foram levadas a cabo com câmeras 16mm ou com super-8, mas foram remasterizadas em vídeo digital e disponibilizadas em redes.

10 *Performance* originalmente filmada em 16mm.

11 Ver a encenação descrita em: https://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g

o conjunto da ação/encenação triangular ao mesmo tempo em que coloca o espectador em cena como testemunha e cúmplice do acontecimento. Há que questionar aqui se toda *videoperformance*, sendo uma representação, não seria já uma ficção ou, ainda, qual o tênue limite que separa cinema e vídeo? Se no início de sua invenção o vídeo tinha o diferencial de ser uma gravação direta e contínua, com o avanço tecnológico ele pôde contar com os recursos da edição e montagem, tão caros ao cinema.

Finalmente e mais próximo de nossos dias, com o desenvolvimento dos programas de edição e a popularização das tecnologias digitais, podemos falar de performances pensadas exclusivamente por meio dos ambientes digitais para instalações em espaços reais a partir de projeções. Nesse caso, ao corpo performante somam-se os efeitos de edição que afasta toda relação da performance com a documentação, gerando uma imagem de um corpo estilizado, em si tecnologicamente performante, que impõe sua presença unicamente como imagem no espaço real do espectador. Uma ficção? Diríamos um ambiente de imersão que pretende funcionar como experiência autônoma em que o espaço e o tempo estão subordinados à lógica da imagem, a qual, por sua vez, submete nosso corpo a essa situação experiencial.

É, portanto, a partir desses apontamentos fundamentais que pretendemos lançar o olhar sobre a *videoperformance*, a saber: 1) o mero documento e o documento autônomo; 2) o espectador performante e os dispositivos de captura direta; 3) a performance ficcionada que vai a um só tempo ao encontro do cinema e de encontro a ele; 4) *videoperformance* de natureza digital e seus ambientes autônomos.

3. Entre o registro de performance e a performance registrada

A questão que se impõe preliminarmente é: ao se tomar o caso do mero registro, aquele que se supõe o mais neutro e descritivo, como o corpo performante, estando em representação e portanto sendo já uma imagem elaborada, se desdobraria em outra, passível de gerar uma experiência diferenciada? Em outras palavras, pode um registro, no caso mesmo do mero registro, ainda assim proporcionar uma experiência original? A aposta, já discutida em nossos ensaios sobre a *fotoperformance*, mas que agora retorna sobre a égide da temporalidade e da duração, é que mesmo o vídeo mais francamente documental nos propiciaria, mediante sua instância representativa, uma experiência própria com a imagem em movimento em resposta diferencial àquilo que a ação performática original apresentou.

A noção de que o corpo do performer é já uma imagem e que, por consequência, produz imagens, quer seja fotografado, videografado ou não, foi desenvolvida por Sophie Delpeux (2010). Na introdução atualizada de seu livro, *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*, traduzida do francês para o português e publicada no dossiê “Do suporte ao corpo do corpo como suporte: imagem e representação”, organizado por mim para a revista *Visuais* (Vinhosa, 2018), Delpeux, ao tomar de empréstimo de Catherine Perret a expressão *corps-caméra*, concordando com essa filósofa, argumenta que a “‘instância fotográfica’, interiorizada pela performance, é um operador de remimetização desta forma de arte, no ‘circuito de uma mimeses ampliada’”. Ao evocar um trecho de uma entrevista de Paul McCarthy comentada por Perret, a autora chama atenção para as

intenções do artista ao criar um totem que lhe servisse de um falso corpo em uma performance: “é a visão de uma representação, é a representação cultural desta visão”, argumenta McCarthy. Delpeux conclui:

Se o discurso deste último explicita sua empreitada e a caracteriza, é sem dúvida sobre um modo inconsciente que esse conceito permanece subjacente nas mais numerosas práticas desde o momento em que o gesto artístico pode se identificar com um gesto culturalmente instalado e com sua aparição em imagem (Delpeux, 2018, p.97).

Com efeito, o corpo do performer, longe de ser um corpo neutro é certamente um corpo social desde então atravessado por um certo repertório de gestos que são retomados em ato, consciente ou não, e mimetizados, e que se desdobram em outras imagens diferenciais. Nesse caso, a câmera fotográfica, graças a seus recursos automáticos, captura e objetiva certas nuances mínimas em constituição ao nosso repertório de expressões involuntárias, as quais permaneceriam despercebidas, não fosse a imagem que as enfatiza. Aqui e finalmente no caso do documento direto, o conceito de inconsciente ótico formulado por Walter Benjamin (1994) nos será útil para compreender como essa representação primeira se desdobra em uma representação secundária, graças aos efeitos próprios da imagem técnica. Em “Pequena história da fotografia”, o autor afirma:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação (Benjamin, 1994, p.94).

No segundo caso em questão, o do documento que ganha autonomia ao ser ele mesmo o suporte da performance, o conceito de “extremidades” trabalhado por Christine de Mello (2008) nos ajuda a pensar essa questão. Em seu livro, *Extremidades do vídeo*, a autora aborda a produção videográfica brasileira a partir daquilo que oscila entre dois polos: a escultura e o vídeo, a instalação e o vídeo, a performance e o vídeo; entre outros fluxos de impermanência, o substrato de um corpo em trânsito reside em perpétua contaminação das linguagens. Segundo Mello (2008, p.25), “no século XXI, o vídeo é apresentado em suas extremidades como uma trajetória inacabada, em movimento, como vértice criativo de várias práticas”. Com efeito, o corpo performado em vídeo, entre dois estados de representação e de contaminação mútua, seria residual e instável – a performance propriamente dita e sua imagem desdobrada em vídeo: *videoperformance*. Se teríamos dificuldades em contemplar a compreensão da autora no que hoje veio a ser a produção videográfica pensada no âmbito restrito dos meios digitais e portanto em espaços, se não ficcionais, artificiais

em concorrência com o cinema, ela se aplicaria mais confortavelmente aos casos supracitados e experimentais, quando a câmera, ainda em seu momento mais limitado tecnologicamente, era utilizada para documentar a performance ao mesmo tempo em que essa se construía a partir dos recursos do dispositivo – a performance documentada.

Philip Auslander (2019), em ensaio bastante referenciado em estudos sobre documentação e performance, começa a argumentação de sua tese a partir da percepção comum de que a imagem residual de *Shoot* (1971), ação em que Chris Burden se fotografa ao levar um tiro no braço esquerdo, seja realmente um registro, ao passo que a imagem de *Saut dans le vide* (1960), em que Yves Klein se atira pela janela de um sobrado, seja uma fotografia pelo fato de o artista ter forjado o salto a título de uma performance apenas encenada para a câmera – uma performance teatral. Auslander alega, no entanto, que as duas ações se equivalem enquanto imagens performativas. No curso de sua argumentação, ao comparar as imagens de performance a “atos de fala”, o autor recorre às observações de J. L. Austin a respeito dos usos correntes da linguagem¹² e afirma, em aproximação às fotografias de performance, que estas últimas são sempre performativas e não descritivas, como se espera que sejam as de um documento. Para o filósofo britânico, “atos de fala” são enunciados que exprimem ações efetivas como, por exemplo, dizer “eu aceito” em uma cerimônia de casamento, e portanto “performativos” no sentido que não descrevem, mas cumprem ações. Austin opõe, desse forma, os enunciados “performativos” àqueles que ele define como “constatativos”, por exemplo dizer para alguém que “Maria casou”. Com base nesses usos da linguagem, Auslander afirma que as imagens, quer sejam documentais ou teatrais, elas nos apresentam ações, isto é, são capazes de produzir em nível iconográfico um evento como performance, e aqui pouco importa se são fotografias ou imagens em movimento.

4. O vídeo e sua meia parte

Walter Zanini (2018, p.202) destaca que o fascínio dos artistas pela dinâmica literal do espaço plástico, próprio a uma sociedade industrializada, se liga em parte às realizações filmicas que datam da época das vanguardas modernas, entre a segunda e a terceira década do século XX, mas que foi reaquecido, nos anos 1960, pela emergência da videoarte. Se o cinema pode ser reduzido a fotografia no dado insular do fotograma que de algum modo ganhou movimento com a possibilidade de projeção sequenciada, o vídeo, em seus primórdios, chamou a atenção dos artistas pelo tempo real que o caracterizava:

O vídeo inicial tendeu a ser uma exploração daqueles aspectos do tempo que são exclusivos dessa mídia: instantaneidade resultante da agilidade de retornar imediatamente ao que se gravou (playback) sem processamento; Time delay (tempo retardado); o uso simultâneo de várias câmeras ou vários monitores, permitindo gravar ou reproduzir diversas imagens no mesmo lugar,

12 Ver em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Langshaw_Austin

ou diversas imagens de diferentes lugares, todas acontecendo ao mesmo tempo (ZANINI: 2018, p.206-207).

Por outro lado, Jacques Rancière (2013, p.160), ao colocar em questão a neutralidade descritiva do documentário em relação à ficção no cinema, assunto que nos interessa particularmente nesta reflexão, alerta:

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados... Simplesmente o real não é, para ele (o documentário), um efeito a ser produzido. Mas um dado a ser compreendido.

Cito o autor justamente para pôr em contraste o cinema, cujas imagens desde seus primórdios admitiam edições com recursos à montagens, com as primeiras documentações de performances que fizeram uso de câmeras de vídeo caseiras. Se no primeiro caso o tempo é intrínseco à construção, seja da narrativa, seja do modo como o fluxo de imagens é tratado em termos de informação e interpretação dos fatos, no segundo, não raro ele é coincidente com a própria duração da performance. Os registros videográficos de performances informam, mas não estão a serviço de uma interpretação dos fatos nem elaboram narrações; eles simplesmente mostram a ação acontecendo. Nesse preciso ponto os dois meios de produção de imagens se singularizam, se diferenciam e se distanciam conceitualmente. No caso das performances videografadas, o efeito de real que provoca no espectador, ao fazer coincidir a percepção de um tempo natural com o da duração da ação, está na justa medida da sensação de presença do performer no espaço do espectador.

Em primeiro lugar, portanto, e diferente do cinema devido ao transcurso horizontal e contínuo das ações em termos de tempo natural somado ao efeito descritivo da imagem, as primeiras experiências com câmeras de vídeo caseiras enfatizam um espectador que, ao se colocar do ponto de vista subjetivo induzido pela objetiva, acompanha o desenrolar da performance de forma ativa, quase presencial. Em segundo lugar e por esse mesmo motivo, os primeiros registros de performance instauram muito francamente a situação de dialogismo com o espectador mais do que a fotografia ou o cinema o saberiam fazer. E, finalmente, em prol deste último aspecto – o dialogismo – está o fato de que as tomadas do performer em vídeo são quase sempre a partir de uma câmera fixa, cujas imagens cruas, frontais e diretas são transmitidas, como em uma cena aberta, diretamente para a audiência em reforço ao efeito de presença que propiciam.

5. Alguns apontamentos finais

1) O dialogismo que marca as primeiras experiências em performance pensadas para o registro videográfico é sentido em grande parte devido ao modo precário como tais registros foram produzidos. 2) O uso de uma só câmera fixa, com enquadramento frontal, coloca, primeiramente, o performer em confronto direto com o espectador ao projetar-se diretamente em seu espaço de

vida. 3) A sensação de continuidade entre os dois espaços, o do ecrã e aquele em que se encontra o espectador, se aprofunda com a percepção de que o tempo de duração da performance coincide não somente com o da duração do vídeo, mas também com o transcorrido na vida do espectador. 4) Se inicialmente o tempo do vídeo se oporia àquele do editado no cinema por esses mesmos fatores, essa diferenciação, no entanto, irá se atenuar a partir de 1974, quando surgem as primeiras possibilidades mais elaboradas de pós-produção com o surgimento das ilhas de edição.

De modo ainda mais profundo, com as transformações tecnológicas, com a evolução do analógico para o digital, uma vasta possibilidade de recursos à manipulação da imagem, tanto de vídeo quanto do cinema, praticamente irá nivelar as diferenças, pondo em pé de igualdade essas duas linguagens. A tecnologia digital não só tornou indistintos os dois tipos de imagens, como permitiu ao vídeo libertar-se dos monitores e projetar-se em grandes anteparos, ao passo que ao cinema foi possível evadir-se unicamente da sala escura e estilizar-se nas paredes de outros ambientes, em inventivas instalações artísticas. Na era digital, o espaço da imagem em muitos casos veio a ser o próprio espaço da performance, considerando todos os recursos de edição e captura das imagens a ponto de ser possível hoje falar a respeito de performances realizadas unicamente em ambientes videográficos.

E, aqui, não só o vídeo aspira ao cinema como, em movimento inverso, o cinema aspira à videoinstalação. As fronteiras entre aquilo que histórica e estritamente chamávamos de performance e essa encenação para o cinema se borraram e tornaram-se indistintas, a ponto de nos colocar a pergunta sobre se ainda hoje poderíamos diferenciar a performance registrada daquela de uma ação representada para cinema. Em suma, devemos nos interrogar se o que está ainda em disputa é, de fato, a tensão entre a performance e sua documentação – no caso, documento e imagem – ou se já não seria o vídeo e o cinema, naquilo que podemos identificar, primeiro, como ação corporal expandida e, em segundo lugar, como narração encenada e dramatizada para a câmara, um canibalizando o outro até a total diluição de seus limites expressivos.

Referências

AUSLANDER, Philip. Performatividade na documentação de performances. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 33, jan./jun. 2019. p.337-352. <https://doi.org/10.22409/poesis.2033.337-352>

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELPEUX, Sophie. **Le corps-caméra: le performer et son image**. Paris: Textuel, 2010.

_____. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, 2018. p.86-100. <https://doi.org/10.20396/visuais.4i6.12117> Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12117> Acesso em 12 out. 2020.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

VINHOSA, Luciano (org.). Do suporte ao corpo, do corpo como suporte. Imagem e representação. **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, 2018. p 82-69) Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/issue/view/533> Acesso em 12 out 2020. <https://doi.org/10.20396/visuais.v4i6.12116>

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte**. Org. Eduardo Jesus. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

Sobre o autor

Luciano Vinhosa. Artista e teórico. Professor do Bacharelado em Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Bolsista em Produtividade do CNPq com as pesquisa "Videoperformance: corpo em trânsito". Autor de *Obra de Arte e experiência estética: arte contemporânea em questões* (Apicuri: 2011) e *Arte, reflexões no silêncio: entre ruminâncias e experiências* (PPGCA-UFF, 2016). Contato: vinhosa@hotmail.com

Recebido em: 17-10-2020 / Aprovado em: 30-10-2020

Como Citar

VINHOSA, L. (2020). Videoperformance: corpo em trânsito. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.2, p.293-303, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57782>



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



Impurezas de arquivo: prática artística e (re)elaboração de um conceito de arquivo

Archive impurities: artistic practice and (re) elaboration of an archive

MARIA ILDA TRIGO

Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Brasil

RESUMO

Este artigo trata da reelaboração do conceito de arquivo a partir da práxis artística. Apresenta e problematiza o percurso que levou a autora de uma percepção ingênua – ou ainda idealizada – da prática arquivística à concepção de arquivo como centro de forças na maioria das vezes dissonantes. Apoia-se, para isso, na própria experiência artística de que trata (e em seu relato) e, por outro lado, numa série de questões suscitadas por autores que, contemporaneamente, têm se dedicado a pensar os arquivos no contexto das práticas discursivas que o perpassam.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo, fotografias de família, práxis artística, discursividades.

ABSTRACT

This paper deals with the re-elaboration of the concept of archive based on artistic praxis. It presents and problematizes the path that led the author to a naive – or still idealized – perception of archival practice to the conception of archives as a center of forces that are often dissonant. It is based, for this, on the artistic experience it deals with (and in its report) and, on the other hand, on a series of questions raised by authors who, at the same time, have dedicated themselves to thinking about archives in the context of discursive practices that run through it.

KEYWORDS

Archives, family photographs, artistic praxis, discourses.

Introdução

“[...] não há superfície bela sem uma profundidade assustadora.”
(Nietzsche apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 131)

Antes de qualquer tentativa de incursão teórica, cabe circunscrever o contexto em que se dá a discussão aqui proposta: o da pesquisa em arte, em que práxis artística e reflexão teórico-conceitual alternam-se e retroalimentam-se, sendo impensável uma sem a outra (ZAMBONI, 2001, p. 61-62). Isso é importante porque delimita o possível alcance da reflexão desenvolvida, que não pretende elaborar um conceito de arquivo universalizante e aplicável a qualquer prática arquivística, mas, a partir de um fazer específico – no caso, artístico –, aderir a um conceito que traduza¹ essa experiência particular de arquivo.

Isso não significa que as reflexões e possíveis conclusões a que se chegue não possibilitem compreender outras práticas artísticas e conceituais com base arquivística, na medida em que com elas dialoga e muitas vezes nelas se inspira². O que se pretende não é isolar a reflexão aqui anunciada tomando como justificativa sua particularidade essencial, mas, assumindo sua posição de particular, situá-la na rede discursiva à qual inevitavelmente pertence.

Essa prática específica de que tratamos já dura alguns anos³, tendo já vários desdobramentos⁴, e diz respeito à produção de trabalhos artísticos a partir da apropriação do arquivo de fotografias de minha família. Em princípio, como mero exercício em que fotografias eram, sem muita reflexão, escolhidas para “se transformarem” em gravuras; mais tarde como trabalho programático de elaboração de projetos em que o arquivo deixava de ser um depósito de imagens a serem apropriadas, para constituir-se em objeto que, além de fornecer, com sua materialidade específica⁵, a base para a elaboração de trabalhos artísticos, precisava ser compreendido.

Em outras palavras, a percepção de arquivo foi se complexificando à medida que o contato com ele ganhava em tempo e intensidade. Paralelamente, complexificavam-se também as propostas artísticas geradas a partir desse contato, contando-se, inclusive, com momentos de grande impasse, em que se revelou a impossibilidade de tradução de experiência tão rica, dissonante e

1 Traduzir é aqui compreendido no sentido dado a ele por Julio Plaza, como transmutação de ordem criativa; passagem intercódigos. (Cf. PLAZA, 2013, p. X-XII).

2 Nesse ponto, deve-se citar a produção de dois artistas em especial que são referência para o trabalho com arquivos na arte contemporânea: o francês Christian Boltanski (1944) e a brasileira Rosangela Rennó (1962).

3 Teve início em 2005, com a realização da primeira pesquisa mais sistemática com o arquivo, ainda na graduação em Artes Plásticas.

4 Refiro-me a todos os trabalhos teóricos e plástico-poéticos dela resultantes: como artigos e comunicações, por um lado, e proposições artísticas, por outro.

5 Utilizo a ideia de materialidade, conforme conceitualizada por Fayga Ostrower, como: “[...] não [...] um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação.” (OSTROWER, 1987, p. 33)

complexa no formato como até então eu vinha realizando os trabalhos⁶. O processo solicitava mais que a “ingênua” reelaboração de imagens, como até então eu fizera: pedia a aproximação conceitual em relação ao objeto, como também a teorias e conceitos que tentam, na contemporaneidade, dar conta da complexa presença dos arquivos na sociedade e especificamente na arte. Trabalhar artisticamente com arquivos significava também conceber o arquivo de determinada maneira e, para isso, fazia-se necessário compreender as diferentes maneiras como ele era pensado.

Foi assim que me aproximei de autores que procuram compreender esse fenômeno – alguns deles bastante referenciados, como Derrida e Didi-Huberman –, e cujas reflexões ajudaram a compreender melhor o objeto arquivo e, assim, resolver os impasses por ele apresentados.

Reitero que essa “mudança de tom” no trabalho deu-se num percurso de descoberta passível de compreensão no contexto da pesquisa em arte, ou seja, num trânsito intenso entre teoria e prática (Cf. ZAMBONI, 2001). E, embora neste artigo o percurso seja referido apenas sucintamente, as elaborações dele derivadas não se deram ao repente; pelo contrário, formam construídas na maior parte das vezes a duras penas, num processo de negociação entre intuição, prática e especulação teórica e em diálogo constante com a produção artística com a qual esse mesmo processo tem afinidades.

O artigo tenta dar notícias desse percurso, buscando compreender no que se assentavam as diferentes concepções de arquivo nele presentes, marcadas ora pela ingenuidade, ora pela idealização, ora por uma complexidade ruidosa⁷. Mas, antes que se faça isso, cumpre apresentar, ainda que de maneira breve e necessariamente incompleta, o objeto de estudo específico que tem suscitado as reflexões aqui anunciadas.

Que arquivo é esse?⁸

Trata-se de parte das fotografias de minha família materna, especialmente o conjunto de imagens produzidas entre as décadas de 1940 e 1980⁹. Inclui, aproximadamente: 350 cópias fotográficas em preto e branco (gelatina e prata), produzidas entre 1940 e 1975; 1500 cópias fotográficas coloridas (cromogêneas), produzidas entre as décadas de 1960 e 1980; 75 tiras de

6 Até então os trabalhos realizados constituíam-se eles próprios em novas imagens, ou no conjunto delas. A partir de certo momento, partiu-se para uma experimentação mais complexa, na forma de instalações multimidiáticas, como veremos a seguir.

7 O adjetivo “ruidosa” foi utilizado para afastar qualquer possibilidade de interpretação de totalidade, como se fosse possível que, mesmo na complexidade, o arquivo se pacificasse de alguma maneira. Pelo contrário, insisto numa percepção de arquivo não pacífica, necessariamente tensa.

8 Embora a disciplina com a qual este artigo entra em diálogo trate da apropriação de imagens em movimento, optou-se aqui pela reflexão sobre um arquivo exclusivamente fotográfico, pela óbvia razão de ser este o objeto de estudo da pesquisa desenvolvida no projeto de doutorado. Isso não significa que as leituras realizadas e os filmes a que se assistiu estejam fora da discussão. Muito pelo contrário, ainda que não sejam explicitamente referenciados, estão sempre no horizonte do pensamento desenvolvido, visto que muitas das questões relativas ao uso de arquivos de imagens em movimento são compartilháveis com o de imagens estáticas.

9 Obviamente trata-se de um arquivo de fotografias analógicas, o que não pode se perder de vista, durante a discussão.

negativo colorido 35 mm, totalizando 300 fotogramas, produzidas entre as décadas de 1960 e 1980; 6 chapas de negativo em poliéster 5,5 mm x 5,5 mm, totalizando 11 fotogramas, produzidas em 1973; 30 cromos montados em monóculos de plástico, produzidos entre 1960 e 1976; 32 cromos montados em suporte para *slides*, produzidos em 1975.



Figura 1. Página de um dos álbuns que compõem o acervo. Fonte do autor.

Em relação ao contexto de produção do material arquivado, algumas fotografias foram feitas por profissionais, em estúdio e em festas, como, por exemplo, casamentos e outros eventos religiosos, e outras pelos próprios familiares. Especialmente por um dos tios, espécie de fotógrafo amador¹⁰, responsável por uma boa parte das fotografias.



Figura 2. À direita, Jan, o tio que muito cedo teve contato com materiais fotográficos, na loja em que trabalhava. Note-se que ele segura uma caixa de filme. Fonte do autor.

10 Em que pesem as dificuldades de uma definição precisa da prática amadorística (Cf. ODIN, 1999), considero esse tio um fotógrafo amador pelo fato de ter tido acesso a equipamentos e informações além da média e pela qualidade de suas fotos, que ficam num meio caminho entre a fotografia do homem comum e do fotógrafo profissional.

Sobre o local de origem da imagens, a maior parte foi feita no Brasil, mas há dois pequenos núcleos “estrangeiros”¹¹: um vindo de Portugal, com fotos que registraram parte da infância de minha mãe e seus irmãos; outro, vindo da Polônia, pertencente à família do tio acima citado. Esse último núcleo foi uma espécie de “herança”, na verdade salvo após ter sido jogado ao lixo, depois da morte da pessoa por ele responsável.



Figura 3. À esquerda, o mesmo tio Jan no colo dos pais, na Polônia, c. 1945. À direita, parte da família materna, em Portugal, c. 1950. Fonte do autor.

Fato é que, apesar das especificidades relativas a sua constituição, trata-se de um arquivo familiar como tantos outros, de uso domésticos, com imagens de qualidade variável e bom estado de conservação, guardado em gavetas e que, pelo menos durante a minha infância e de meus irmãos, visitávamos regularmente.

Várias poderiam ser as formas de aproximação em relação ao trabalho com ele, mas, em razão da abordagem proposta, começo por descrever as emoções que ele em mim suscitava, em momentos específicos desse percurso.

11 Ênfase a ideia de estrangeiro pela própria etimologia da palavra (do latim clássico *extraneus*), que sugere a entrada de elementos estranhos ao arquivo “principal”. Além disso, há o fato de esses núcleos serem realmente diminutos, em relação à quantidade de imagens, dando-nos poucas evidências de um passado já pouco conhecido, o que reforça a ideia de que os arquivos de família são marcados tanto pelo que mostram quanto pelo que deixam de mostrar. Segundo Boris Kossoy: “(...) será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias a sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para deciframos seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido da imagem, sua face visível.” (KOSSOY apud. MARTINS, 1999)



Figura 4. “A gaveta das maravilhas”, visitada regularmente por mim e meus irmãos. Fonte do autor.

Sentimento¹² de arquivo, ou do luxo ao lixo

Conforme já brevemente referido, é possível destacar três momentos em que se identificam mudanças em relação à maneira como o arquivo era sentido. São eles: o inicial, em que, apesar da pouca consciência sobre suas potências, havia a sensação de que algo precioso me havia sido confiado. Um momento posterior, em que, já mais ciente das potencialidades do arquivo, principalmente como matéria para proposições artísticas, percebi sua força, de maneira um tanto quanto idealizada. E, por fim, quando essa força passou a ser compreendida não mais como algo além ou superior à vida cotidiana, mas justamente contaminada por todas as dissonâncias do mundo.

A primeira percepção do arquivo era a de que tinha em mãos um tesouro e de que cabia a mim a tarefa, senão de preservá-lo – o que já era feito por outras pessoas da família –, pelo menos passar sua mensagem adiante, por meio do trabalho artístico. As fotografias, depois de passarem longos anos em gavetas, pareciam querer gritar. E cabia a mim garantir-lhes a volta à vida.

12 Falo aqui em sentimento de arquivo, por julgar que se tratava então de uma maneira de percebê-lo ou senti-lo, e não propriamente de um conceito. Esse só pôde ser elaborado posteriormente, no diálogo entre esses diferentes sentimentos ou percepções e as discussões teóricas.

Curioso que, apesar dessa sensação, as imagens eram apropriadas sem muita consciência. Eu escolhia aquelas que, intuitivamente, achava terem algo a dizer. E, embora uma análise posterior possa mostrar que, já então, essa escolha era guiada por uma lógica interna ao processo, não havia clareza disso.

A percepção de arquivo como coisa importante, tesouro a ser não apenas preservado, mas novamente colocado em circulação, tinha uma explicação: habitava em mim um amor (re) despertado depois de anos de desinteresse. Certamente movia-me o senso comum, que vê nos álbuns de família memória a ser preservada, um quase monumento¹³. Ele me parecia perfeito, concebido especialmente para mim e meus trabalhos, eu estava no lugar certo, na hora certa, na família certa, apenas para que pudesse ter essa experiência e transformá-la em propostas artísticas.

Pode ser também que eu já pressentisse a força que nele reside. Força que, talvez por ingenuidade, tenha me atrevido a enfrentar e que, curiosamente, tenha me levado justamente à sensação oposta: de que eu estava diante de um perigo, uma bomba prestes a explodir.

Isso se deu num segundo momento, em que, depois de ter iniciado pesquisa sistemática com ele¹⁴, comecei a me aproximar de um pensamento conceitual mais crítico em relação ao arquivo. Aquela ideia inicial, logo percebida como ingênua, cedeu espaço para uma compreensão mais alargada, e um tanto desconfiada, de arquivo. Principalmente em relação a suas imagens que, se num primeiro momento pareciam-me como vítimas de esquecimento que eu deveria despertar, agora pareciam querer devorar-me.

Embora se note aqui uma mudança radical na postura diante do arquivo, havia a tendência a considerá-lo uma força sobre-humana, o que não deixa de ser uma espécie de idealização. Embora já não me sentisse mais a enviada que tinha como missão restituir àquelas imagens sua grandeza original, tendia ainda a vê-lo como algo que estava além da vida cotidiana. Comecei a me sentir pequena diante dele. Havia aqui um desejo de epifania, certamente revelador de uma das possibilidades do arquivo, que me parecia então ser sua principal característica.

No terceiro momento, houve uma virada radical. Depois de uma série de *insights* oriundos do contato com o arquivo, pouco a pouco, a impressão de pureza ou de força epifânica foi sendo substituída pela percepção de certas sujeiras. Em seus detalhes começou a aparecer não aquele passado idealizado, mas a presença da dissonância, como a alertar sobre a precariedade daquela impressão primeira.

Essa dissonância revelou-se primeiramente como uma nova riqueza. A percepção de que, embora as fotografias realmente sejam as “estrelas” do arquivo fotográfico, era impossível desprezar as demais materialidades que o compunham: os envelopes e álbuns que guardavam as fotos, suas texturas, seus cheiros; as palavras escritas à mão ou impressas nos versos dos álbuns.

13 A ideia de monumento foi tomada de Le Goff (2013) e será referenciada mais à frente.

14 Essa pesquisa deu-se durante curso de especialização em fotografia, realizado entre os anos de 2013 a 2105.

Essas materialidades menores mostraram-se fundamentais para a fruição e não poderiam ficar de fora de uma proposta artística que visasse a traduzir a experiência arquivística. Ao mesmo tempo revelavam outras forças presentes no arquivo e que, mesmo timidamente, apontavam para a dinâmica de vontades que o atravessam e ajudaram a concebê-lo dentro de um contexto – nada puro – inalienável dos contextos discursivos em que ele foi gerado, salvaguardado e reativado.

Tudo apontava para uma complexidade impura. Não era mais a pura força de imagens pungentes por si mesma. Mas sim de um conjunto com uma unidade frágil, mais simulada do que real, atravessado por uma miríade de vontades, algumas delas alinhadas a discursos hegemônicos.

Logicamente, essas diferenças na forma de sentir o arquivo resultaram em mudanças sensíveis nos trabalhos artísticos propostos a partir dele, como se vê nas imagens a seguir (Figuras 5 a 7).



Figura 5: O que aconteceu com elas, 2005, serigrafia sobre papel, 30 cm x 30 cm. Fonte do autor.



Figura 6: *Quero ver você de perto – mapeamento de arquivo 1*, 2014, fotografia, dimensões variáveis (*work in progress*). Fonte do autor.



Figura 7: Vista geral de exposição realizada em janeiro de 2019, com instalação ao fundo. Fonte do autor.

Sem me alongar nas possíveis reflexões a partir da comparação dos três trabalhos, aponto uma importante questão a ser considerada: a complexificação das propostas artísticas resultantes dos diferentes momentos. Nos dois primeiros, mais centradas nas imagens; no terceiro, voltada para a construção de uma experiência sensorial, híbrida, em que elementos de diferentes naturezas se cruzam.

Essas diferenças mostram como a maneira de pensar e sentir o arquivo, dentro de um mesmo processo artístico, resulta em propostas diferentes, o que dá a dimensão da natureza da pesquisa em arte. Mas não é nesse ponto em que nos aprofundaremos agora e, sim, na tentativa de compreender em que se assentavam essas diferentes percepções.

Vontade de pureza

Para dar início a nossa análise, cabe questionar a que prática discursiva me filia quando aderiria à ideia de arquivo como preciosidade ou como força sobre-humana? O quanto essa ideia tinha de ilusório, não é possível precisar; certamente ela revela uma das faces do arquivo, que goza de grande prestígio social e se assenta em certa maneira de compreender o mundo, a memória, a história e, de maneira mais ampla, as relações sociais.

O quanto havia, nessa vontade de arquivo, o desejo de “reviver uma origem perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18), desejo que fundamenta a prática memorialista no senso comum, que aprendemos na escola e na vida e que é, em última instância, o desejo do historiador moderno¹⁵: “[...] desejo doloroso de um retorno à origem autêntica e singular e de um retorno preocupado em dar conta ainda do desejo de retorno [...]” (DERRIDA, 2001, p. 111).

Era como se o tempo que o arquivo tivesse passado nas gavetas tivesse conferido a ele uma espécie de aura, como se ele fosse mensageiro de uma verdade secreta e apenas nele perceptível. Apesar de toda confusão da vida cotidiana, ele estava lá, inteiro, a oferecer a possibilidade de um confortante reencontro.

Logicamente contribui para isso a própria natureza do arquivo, que é, antes de qualquer outra coisa, a “[...] constituição de uma instância e de um lugar de autoridade” (*Idem*, p. 11). Por mais modesto que seja, “[...] tem força de lei, de uma lei que é a da casa (ôikos), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição” (*Idem*, pp. 17-18). Naquelas gavetas habitam não apenas um conjunto de imagens, mas a narrativa oficial da família. Ela documenta – ou tenta documentar – os momentos em que fomos felizes, em que realmente fomos uma família.

Essa breve reflexão nos faz pensar o quanto os arquivos familiares não estão, apesar de sua aparente simplicidade, investidos de uma força documental que o eleva à categoria de monumento, acometido por um “poder de perpetuação” (LE GOFF, 2013, p. 486) que deita suas bases sobre o “[...] esforço [...] para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si própria” (LE GOFF, 2013, p. 497).

Acresce-se a isso o fato de tratar-se de um arquivo de imagens fotográficas, com sua referencialidade na maior parte das vezes explícita e comumente associada à verdade: se está lá é porque aconteceu.

Verdades impuras

Na verdade, toda fotografia é uma ficção com ares de verdade, assim como qualquer outro documento (LE GOFF, 2013, p. 497). E as ações sobre um arquivo, artísticas ou não, que não pretendam “desmascarar” essa hegemonia da verdade, apenas contribuem para a perpetuação de uma visão “arcôntica” do mesmo. É preciso ir além, apontando:

[...] para a lógica e a semântica do arquivo, da memória e do memorial, da conservação e da inscrição que põem em reserva (“store”), acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros. (DERRIDA, 2001, p. 35)

Em outras palavras, deve-se buscar aquilo que nele se “anarquiva” (DERRIDA, 2001, p. 118), que irrompe na aparente uniformidade de um discurso primeiro. E ainda aderir a uma

15 Didi-Huberman defini o historiador moderno como “[...]alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18)

proposta artística que valorize as diversas vozes que habitam o arquivo, principalmente aquelas que a ele subjazem, parecem menos importantes, mas aparecem aos atentos como lampejos, que destituem, ou pelo menos, abalam a narrativa hegemônica. Esses lampejos são aqui compreendidos como impurezas. E são muitas, mas aqui limito-me às principais, ou seja, às que apareceram com mais força nesse processo.

Materialidade de segunda natureza

O fato de tratar-se o arquivo de um material apropriado deveria bastar para que se desconfiasse de sua pureza. Nenhum material é puro. Mesmo que se trate de uma matéria-prima como a argila e o mármore, ele traz em si todo o sistema de referências da cultura em que está inserido (OSTROWER, 1987, p. 33). Essa impureza, porém, é marcante quando se trata de “objetos culturais, que já possuem uma forma dada por outrem” (BOURRIAUD, 2009, p.8) e, necessariamente, estão prenhes dos circuitos ideológicos que lhe deram origem e no qual circulam.

Mesmo que algumas dessas materialidades sejam temporariamente retiradas desses circuitos, como é o caso dos arquivos, isso não as livra de serem o que são: um produto da sociedade que as gerou. Caberia ao artista, mais do que gerar uma nova forma, propor “protocolos de usos para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (BOURRIAUD, p. 13).

Nesse ponto, encontram-se similaridades entre a proposta de Bourriaud – de reprogramação das formas sociais – e a de Derrida – de anarquivamento. Foi justamente no processo de escavação das peles do arquivo, que encontrei alguns indícios dessas impurezas, dentre elas, o erro.

A presença do erro

O fato de a fotografia do homem comum ser a matéria-primeira do arquivo de fotos de família tem uma série de implicações. Para sondá-las, cumpre imaginar, ainda que de maneira superficial, as vontades que movem o gesto de dar forma a um arquivo como esse e a que narrativas discursivas se está aderindo ao fazê-lo.

Logicamente, quem o faz deseja contar uma história de pertencimento, de felicidade e, por que não? – de poder. Lá estão todas as cenas que se espera de uma família, mesmo que isso não passe de encenação. Fotografias são portadoras de crenças sociais e culturais dominantes. Por isso, fotografar transformou-se numa espécie de rito (MARTINS, 2008, p. 23). A fotografia tem suas regras. Tudo tem que sair conforme o estabelecido, sob pena de desmanchar a narrativa desejada.

Talvez por isso não tenha causado espanto encontrar, numa das “peles” desse arquivo amado, instruções para tirar boas fotografias.

As muitas e bem intencionadas dicas presentes nos versos de álbuns distribuídos gratuitamente, com as fotos reveladas, podem ser lidos como uma prova de que o erro incomoda. Pessoas comuns não sabem fotografar como se deve. Elas precisam ser ensinadas.



Figura 8: Álbum Pro Color, 23,5 cm X 16 cm (aberto), c. 1985. Fonte do autor.

Assim, e curiosamente, podemos pensar no erro como uma espécie de insubordinação involuntária. Uma inadequação que, no entanto, deve ser domada. Por trás da tentativa bem intencionada de ensinar a tirar boas fotos esconde-se outra: a de domar o olhar, ou melhor, de construir uma pedagogia do olhar, um código – assim se fazem registros domésticos.

Intermeios

Materialidade de segunda natureza, altamente contaminada pelos circuitos ideológicos em que circula, o arquivo contamina-se também por outros meios. É intermediário, característica potencializada pelo fato de sua fruição (e aqui me refiro especificamente à fruição que dele faço como artista) dar-se num contexto multimidiático, em que se destaca especialmente a televisão e seus conteúdos pouco dados à pureza.

Que a sensibilidade que abria as gavetas e álbuns tenha sido forjada pela mídia massiva, especialmente a TV, diz muito sobre a impossibilidade de uma pureza original, mesmo que ela fosse possível no momento de sua elaboração. No momento em que se cruzam a vontade enunciativa que deu origem ao arquivo com a daquele que, pouco ou muito tempo depois, o reativa, cruzam-se também dois mundos, cada um com suas forças que são, dessa forma, colocadas num diálogo mais ou menos tenso. E, no caso analisado, o mundo que é posto em marcha, quando eu abro o arquivo, é o do audiovisual televisivo, sobre o qual afirma Andy Warhol:

Agora, há toda uma geração, e até mais, que cresceu assistindo tevê, e a tevê é diferente. Se você vê um programa, assiste a esse programa semana após semana, ano após ano. Acho que, para crianças de certa idade, isso é como se martelassem uma ideia na sua cabeça até que aprendessem. Mesmo que você veja na tevê coisas completamente diferentes do que conhece, ver os mesmos programas e os mesmos comerciais deve ter algum efeito nas crianças; deve fazê-las acreditar, lá no fundo, que são verdade.

Por isso, agora existem todas essas pessoas na casa dos vinte e trinta anos que, bem lá no fundo, procuram a vida real que conheceram na tevê. Elas acham que a sua infância e família são um fracasso, porque não estão à altura das crianças e famílias da tevê. (WARHOL, 2012, pp. 188-191)

Considerações finais

As mudanças na percepção do arquivo, conforme analisadas anteriormente, dão provas, antes de tudo da indissociabilidade de práxis artística e reflexão conceitual, na pesquisa em arte.

Mostra também que essas mudanças não ocorrem sem que se transforme inteiro o sujeito e o objeto do conhecimento. Da pessoa que – quase ainda uma menina – retomou o arquivo de família com a missão de salvá-lo do esquecimento, àquela que se sentiu diminuta diante de um objeto que em muito transcendia sua capacidade de ação, surge outra, que não mais vê o arquivo como maior ou menor que si mesma. Pelo contrário, reconhece a si e a ele feitos da mesma carne impura que habita o cotidiano.

Referências

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2013.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 47.

ODIN, R. La question de l'amateur. In: Communications, n. 68, 1999 - **Le cinèma en amateur**, pp. 47-89. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030. Acesso em: 27 nov. 2019. <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2030>

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2013.

WARHOL, A. **América**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores associados, 2. ed., 2001.

Sobre a autora

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UNICAMP. Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialista em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado (2015). Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (2005); bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (1991); licenciada em Letras pela Universidade de São Paulo (1996). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arquivo pessoal, fotografia e multimeios.

Recebido em: 16-06-2020 / Aprovado em: 14-07-2020

Como Citar

Trigo, Maria Ilda. (2020). Impurezas de arquivo: prática artística e (re)elaboração de um conceito de arquivo, *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.2, p. 305-321, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-55477>



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



O Gravador, a Preguiça e o Viajante

The Engraver, the Sloth and the Traveler

MATHEUS SILVEIRA FURTADO

Universidade de Brasília (UnB), Brasília DF, Brasil

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar, a partir da análise de três figuras, de que maneira o contexto e a singularidade, na produção de “Bestiário” de Gabriel Soares de Sousa, da coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil, intercalam camadas de temporalidade e significados, que flertam com conceitos entre livro de artista, narrativa visual, ilustração de enciclopédias e relato de viagem, o que faz desse livro uma experiência limite.

PALAVRAS-CHAVE

Representação, preguiça, imaginário, Marcello Grassmann, gravura.

ABSTRACT

The objective of this article is to present, from the analysis of three figures, how the context and the singularity, in the production of “Bestiário” by Gabriel Soares de Sousa, from the collection of the One hundred Bibliophiles of Brazil, interlayer layers of temporality and meanings, who flirt with concepts such as artist’s book, visual narrative, illustration of encyclopedias and travel stories, which makes this book a limit experience.

KEYWORDS

Representation, sloth, imaginary, Marcello Grassmann, engraving.

1. Introdução

Sendo um dos primeiros livros escritos no território brasileiro, em pleno século XVI, “Bestiário – Trechos do Tratado descritivo do Brasil”, o manuscrito do relato das viagens de Gabriel Soares de Sousa foi publicado em Portugal após seu retorno, em 1587. A originalidade de seu texto acerca da fauna e flora observadas garantiu com que mesmo quatrocentos anos depois, em 1958, a reconhecida Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil o escolhesse como um dos volumes de valor para compor a sua coleção. Além disso, convidou o gravador Marcello Grassmann para desenvolver um papel maior do que o de um ilustrador, e sim o papel de realizar uma narrativa conjunta àquela do texto, por meio de suas imagens. Quando editado pelos Cem Bibliófilos e ilustrado por Marcello Grassmann é, pela especialidade de sua conjuntura, um espécime único que mistura temporalidades, propósitos e significados.

Tal como “Guilherme – o Marechal, de Georges Duby”; “O nome da Rosa”, de Umberto Eco, experiências limite entre ficção e historiografia, aqui este livro é também entendido como um exemplar de trabalho transdisciplinar. Ultrapassando a ideia de junção de disciplinas, vai além da multidisciplinaridade. E então é semelhante àqueles que não apenas realizaram misturas entre tipologias e gêneros da literatura, mas que de fato se apresentam com e conexões tão complexamente interligadas que é impossível perceber onde começam e terminam essas possíveis separações do conhecimento. No caso, o objeto “Bestiário” é mais um desses modelos. Entre objeto de arte e exemplar de relato de viagem. É também experiência limite de narrativa fantástica e descrição de observação protoenciclopédica, característica comum dos Bestiários, um dos subgêneros dentre os livros laicos, durante a Idade Média. E da mesma forma em que há ricas decorações para os manuscritos medievais, a ilustração de Grassmann, serve para além de recurso demonstrativo. Ela “ilumina” o texto. Ele faz uma narrativa própria, já que a molda com as imagens.

Essa organização luxuosa dos trechos do “Tratado Descritivo do Brasil” possui facetas que se consolidaram, pela própria realização da Obra, e que de uma maneira única, também se constroem na medida em que analisamos mais de perto o papel de cada um dos protagonistas envolvidos em seu processo de produção. Apresenta a noção de ilustração enciclopédica, e também flerta com o conceito de livro de artista pela valiosa contribuição do renomado gravador paulista, que pelas imagens impõe uma narrativa; é relato de viagem, praticamente um gênero próprio da literatura na Era Moderna, porque Gabriel Soares de Sousa o escreve para tanto, em uma lógica de encantar o leitor. É um bestiário atemporal, pois foi produzido e reapropriado por uma série de temporalidades.

Para demonstrar a especialidade desta obra sensível e complexa, três figuras importantes são destacadas. Sejam produtores ou integrantes deste livro, personagens ou narradores (narrador que descreve aquilo que observa, e narrador que esclarece/ilumina aquilo que lê) eles se apresentam como elementos fundamentais de toda uma conjuntura que, desde a escrita no século XVI até encomenda da edição por parte da Sociedade dos Cem Bibliófilos, se estabeleceu acerca da fauna, flora e povo descritos nos primeiros anos de ocupação do Brasil.

2. O viajante

Gabriel Soares de Sousa, viajante, aventureiro e observador português. Nomeadamente produtor de uma das primeiras obras, não apenas a serem escritas em território brasileiro, mas seguramente uma das vanguardistas no que tange a descrição de sua terra, fauna, flora; e dos hábitos alimentares do, à época, povo brasileiro.

Produzido como resultado de suas expedições aos rincões do sertão brasileiro em 1580, “Bestiário”, ou o “Tratado Descritivo do Brasil” consiste de mais uma das conhecidas narrativas de viajante, gênero tão característico na Era Moderna. O livro se destaca frente aos seus similares por uma diversidade de características. A preocupação com as descrições das bestas, mesmo as que habitam o espaço do Imaginário; o fato, não tão comum para relatos de viagem, de que há observações criteriosas acerca do interessante comportamento dos novos animais que ali se encontram; uma série de observações gastronômicas em relação aos sabores dos bichos, que ele pôde experimentar cozinhar, fritar, assar entre outros variados e curiosos processos de preparação do alimento; e não menos importante há esta última característica, o ideal narrativo conjunto das imagens de Grassmann e a escrita de Sousa, que o destaca frente aos demais textos de viagem.

O autor/observador é responsável pela produção de certo imaginário assombroso para com o que ele descreve. Um quadro mental, elaborado pela narrativa do viajante, transporta o leitor não apenas para o inóspito cenário, que a ambientação brasileira representa, mas principalmente para a ferocidade dos animais com os quais ele topou pelo caminho. É interessante, no entanto, dizer que os textos e a produção literária desse “viajante-observador” são considerados por certos teóricos da literatura e historiadores portugueses, como rudes, primitivos, essencialmente diretos. Algo que facilita a associação direta das anotações de Sousa com a perspectiva descritiva direta que apresentam vários dos bestiários medievais.

Há então, na obra uma perspectiva dicotômica, que a insere numa lógica narrativa de produção característica mais marcante nos bestiários medievais, do que na literatura e viagem. Apresentando para o leitor uma espécie de rigor protociência na observação e para as descrições comportamentais dos animais, ao mesmo tempo em que possui um elemento de moralização para com as bestas e aves que interpreta. Existe “um quê” de assombro na escrita de Gabriel Soares de Sousa. O que termina por ser de fato revelador tanto do que ele autor/observador pensa acerca daquilo que vê, quanto uma perspectiva geral daquele Imaginário (descrito por Le Goff em seu “O Imaginário Medieval”) como vigente nas sociedades em que Sousa viveu e produziu seus trabalhos. Uma mentalidade que ainda como demonstra Jérôme Baschet em “A Civilização Feudal”, ainda é essencialmente carregada dessa Idade Média, quando se depara com o Novo Mundo:

Existe então uma continuidade entre o desenvolvimento da Idade Média Central e a dinâmica reencontrada do fim da Idade Média, de modo que o elã que conduz à conquista é fundamentalmente o mesmo que aquele que vemos em marcha desde o século XI. A colonização ultra-atlântica não é o resultado de um mundo novo, nascido sobre o húmus em que se decompõe uma Idade Média agonizante [...] é a sociedade feudal [...] que empurra a Europa para o mar [...] Uma Europa dominada

ainda por um longo tempo pela lógica feudal, com seus atores principais a Igreja, a monarquia e a aristocracia [...] não uma Europa saída transfigurada da crise do fim da Idade Média e agora portadora das luzes resplandecentes do Renascimento [...] (BASCHET, 2006, p. 274-275).

Dessa forma é clara a associação com os bestiários medievais. O autor produz, pela maneira em que monta o relato, certa lógica narrativa extremamente semelhante da que é encontrada nesses códices medievais. Moralização surge pela observação; comparação pela seleção do que descrever; e fascinação, pelo método que se vale para sua escrita. Apenas como um exemplo: formigas (Figura 1) e porco espinho são alguns dos animais mais retratados pelos bestiários, e aparecem, à sua maneira, também no Bestiário do Brasil.



Figura 1. - Marcelo Grassmann, sem título, 1958. Xilogravura Recorte de fotografia da página 86. “As Formigas vermelhas”. Fonte do autor.

[...] Formigas mui [sic] estranhas as quaes [sic] os índios chamam goajugoaju, as quaes [sic] são pequenas e ruivas, e mordem muito [...] matam as baratas, aranhas, e os ratos, e todos os bichos [...] entram-lhes pelos olhos, orelhas, e narizes, e pelas partes baixas [...] e quando correm uma casa toda passam por diante a outra, onde fazem o mesmo e a toda uma aldêa [sic]; e são tantas essas formigas, quando passam, não há fogo que baste para as queimar [...] e matam tambem [sic] as cobras que acham descuidadas [...] tratam e mordem tão mal que as acabam (SOUSA, 1958, p.86).

O que se percebe em ambos os casos, há observação e fascinação. Mas no “Tratado Descritivo do Brasil” tem-se o assombro como o principal elemento para demarcação da ferocidade com que esses cruéis animais aparentam possuir nesse imaginário europeu do viajante, que agora se depara com o novo e diferente mundo. Um mundo de natureza dura e selvagem, consequentemente gerador das vorazes formigas brasileiras, a moralização advém desse assombro e da marcação de ferocidade. Pela experiência relatada no trecho, o encontro

com estas formigas nunca é, para nosso espantado narrador, fortuito e não possui a mesma característica do exemplo moral de auxílio e trabalho comunitário que a contrapartida europeia do inseto dá pelos bestiários medievais.

O que diz todo esse desenvolvimento sobre o viajante? Há uma conduta na maneira da escrita. Mais do que gerar um engajamento direto, ele se propõe a cativar e impressionar o seu leitor, talvez com o ato heroico de fazer a viagem? De se encontrar com tais criaturas? Com certeza é uma percepção da construção de uma ponte entre o novo e o velho mundo. Afinal, não é para esses propósitos que os relatos de viagem eram feitos? Mas aqui há um grande porém. Ele usa um bestiário como a ferramenta de contato e confronto. São suas dinâmicas e sua lógica, que fazem dele um quase gênero próprio na tipologia de livros medievais, que o tornam um diferencial único, e que regem a maneira como o viajante conduz o seu texto. Um bestiário observa e interpreta os animais, ele não é um mero apanhado de curiosidades sobre bestas, aves e peixes. É também em sua essência um conjunto moralizado de normas sociais, os homens devem ter lições pelo exemplo dos outros animais gerados por Deus. Apesar de possuir uma carga semântica não religiosa, uma moral também se exprime nos relatos de viajantes, é um elemento intrínseco da tipologia, a singularidade de Gabriel Soares de Sousa é que ele educa seu próprio olhar para com o animal que pretende observar e descrever, e coloca seu assombro, como uma característica feral, para elucidar aquilo que o impacta.

3. O Gravador

Marcello Grassmann, artista brasileiro e gravador renomado. Foi um dos principais expoentes da gravura nacional, e um aficcionado pela Idade Média, não somente como interesse curioso, mas sim como objeto de estudo e trabalho. Percebendo a trajetória e a obra do artista paulista, não foi sem motivos que a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil o convidou e escolheu para fazer as ilustrações da sua versão de luxo, de colecionador de “Bestiário”. Ao perceber as lógicas de conexão profundas entre o trabalho desenvolvido pelo viajante, com os bestiários, e o Imaginário que preenche as temáticas das gravuras de Grassmann, os Cem Bibliófilos desenvolveram um papel chave na significação de ambas as construções através do tempo.

Em bestiário podemos entender de maneira clara as percepções que levaram ao ideal de escolha para o gravador. A sua estética, muitas vezes repleta de hachuras, de seres e formas mistas, grotescas, em muito complementam o tom de assombro que a narrativa de viagem traz ao trabalho do viajante. As suas xilogravuras desenvolvidas, encomendadas pelo grupo de colecionadores de livros, moldam um cenário ainda mais rico de associação entre bestiários, o do Brasil e outros que descendem diretamente do “Physiologus”, primeiro modelo de manuscrito para um bestiário (texto mais próximo de uma zoologia, fantástica e real) medieval.

A fantasia é um ponto chave para a compreensão do livro ilustrado por Grassmann. Sua preocupação e referência constante ao Medievo fizeram com que ele, artista, do século XX, valorizasse as perspectivas de encantamento da narrativa. Tendo maior conhecimento sobre o país e sua fauna e flora (principalmente pela história), ele poderia ter ignorado esses místicos elementos que aparecem em bestiários, afinal, todos os animais seguem ali descritos, os que existem e os que

não. No entanto ele não o faz, ele toma a rota da incerteza, e grava os bichos: insetos, peixes, bestas e pássaros; na maneira em que o escritor português, do século XVI, os descreve. Selvagens, brutos, assombrosos.



Figura 2. - Marcelo Grassmann, Homem marinho, 1958. Xilogravura. Fotografia da página 101. Fonte do autor.

A imagem do Homem marinho (Figura 2) apresenta precisamente esse caráter de valorização do imaginário presente no livro. Não descrições dele, apenas do que o ataque dele pode provocar, e que a criatura possui um corpo híbrido, mas sem detalhamentos sobre “qual metade” corresponde a o que. Essa ambientação fantástica é precisamente uma das melhores pontes de

conexão que a trajetória de Grassmann permite com o contexto geral de produção do objeto. O artista tinha como uma das suas preocupações principais, essa representação das formas mistas, de corpos disformes, como escreveu Priscila Rufinoni (2007) em sua tese “Quimeras da Modernidade”.

Obviamente as concepções conceituais não foram o único motivo para a escolha do artista, como informam Maria de Fátima Medeiros (2016) e Vicente Martínez (2008) em seus respectivos trabalhos “O estudo da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil” e “A modernidade do livro de arte brasileiro” em que discutem a proximidade dos livros da coleção com os conceitos acerca do tipo Livro de Artista, e como os objetos/livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos se relacionam, distanciam e aproximam desse conceito. Existe um papel significativo do envolvimento do artista na produção de tais objetos, de luxo, de consumo. Além de um texto apreciado, a riqueza de gravuras feitas por um artista reconhecido, valoriza o código de pertencimento e validação social que possuir tal objeto proporciona. Como demonstram Douglas e Isherwood (2004), em seu renomado livro “o Mundo dos Bens”, possuir algo que garante o papel de validador é em si mesmo possuir poder materializado. Os livros há muito têm sido estudados pela historiografia, enquanto objeto de poder. E tendo, como descreve Eco (1989) em “Arte e Beleza na estética” não apenas pela posse do objeto, mas também pela compreensão do código, é que há uma expressão das lógicas de poder nele envolvidas.

Assim há ainda outro papel desenvolvido na ilustração do texto por parte do artista. Ele esclarece o discurso trazido pelo tom e assombro e fantástico. Carrega a Imagem como ferramenta para iluminar o relato do viajante português. Teria essa sido uma camada de pensamento feito pelos Cem Bibliófilos para a escolha do artista? Ou apenas o seu eterno retorno para temáticas e figuras medievais, bestas e carrancas, motivado a encomenda das imagens? É claro que não é possível conceber apenas um único motivo para o que foi feito.

A noção clara dessa estética bestial dos trabalhos do artista; o seu fascínio pela Era Medieval, e também pelos bestiários como objeto de admiração; a compreensão de uma forma de arte que valoriza a materialidade, ao ponto de queimarem as matrizes, para que não fossem feitas demais reproduções, tal como é a gravura; não são meras características, mas sim parte de um código de significação maior para o conjunto da obra de Grassmann.

4. A preguiça

A besta – *Bradypodidae* (família das preguiças), mamíferos e nativos do Brasil. À época presentes em vasta maioria do território brasileiro. Não há uma certeza clara acerca de quais das espécies de bicho-preguiça Gabriel Soares de Sousa pode ter encontrado em suas numerosas idas e vindas, durante o processo de escrita do seu “Tratado Descritivo do Brasil”. Mas uma coisa é certa: o assombro que ele teve ao se deparar com o animal.

Nestes matos se cria um animal mui estranho a que os índios chamam Ahy, e os portugueses preguiça, nome certo mui [sic] acomodado [sic] a este animal [sic], pois não há fome, calma, frio, água, fogo, nem outro perigo que veja diante, que o faça mover uma hora mais que outra (SOUSA, 1958, p. 56-58).

Entre as muitas descrições animais do autor, a preguiça detém uma das mais extensas, ocupando três páginas do texto, incluindo a imagem. É curioso pensar que no universo de escolhas e possibilidades para a montagem de “Bestiário” a escolha da preguiça tenha sido feita. O estranhamento é tal, que em sua passagem final não há descrição nem relato de consumo de sua carne, característica presente em muitos outros relatos, o elemento gastronômico é sempre deixado para a última parte da descrição.

[...] acontece muitas vezes tomarem os indios [sic] um destes animaes [sic] e levarem-n'o [sic] para casa, onde o tem quinze e vinte dias, sem comer cousa alguma, até que de piedade o tornam a largar; cuja carne não comem por terem nojo d'ella [sic] (SOUSA, 1958, p. 56-58).

O que se percebe pelo trecho é que tal estranheza gera o bicho, que nem os indígenas a consomem, principalmente por nojo. Para o viajante então, se mesmo os nativos, que deveriam ter-se habituado com o animal, (possuem uma postura diferente em relação ao comportamento para com outras bestas), a preguiça era única e menos agradável ainda. Um animal inédito, que nunca havia sido visto antes. Isso se justifica pelo fato já sabido de que esses animais são encontrados exclusivamente na América do sul, ou seja, seu primeiro encontro é de fato com o encontro de novos territórios.

Por essa razão, de estranhamento claro e desconhecimento nítido, ele se vale de elementos do arcabouço visual que já possuía, para descrição. A besta é “felpuda como cão d’água”, possui “dentes e gadelhas como um gato” além de ter “braços e pernas longos com muita lâ”. (SOUSA, 1958, p. 56-58).

Pela gravura de Grassmann podemos perceber uma série dessas características na imagem. Tanto para ele, quanto para nós, leitores contemporâneos, o conhecimento da forma e do comportamento de uma preguiça pode ser caracterizado como naturalizado, aprendido, e é nesse ponto que se concebe a compreensão da inventividade na escolha dos Cem Bibliófilos. O Artista traz sua preguiça (Figura 3) com feições extremamente marcadas, entre felina e ave de rapina. O olhar retorna direto ao observador/leitor, ele também nos observa. Seu pelo “lã” como mostra Sousa, é vasto e emaranhado, e as hachuras e pontas muito bem traçadas dão exatamente essa noção.

É interessante notar que apesar da menção clara do autor para o Cão d’água português, essa não parece ter sido uma das referências de Grassmann ao produzir a pelagem da sua preguiça. Ela possui vasta pelagem, mas não parece ser aquilo que é descrito para o cão - “ondulada e comprida”. Ela é emaranhada e se estende por todo o corpo deste bicho que olha direto para o observador.

O animal é apresentado no contexto em que foi muito descrito: atrelado a uma árvore, novamente outra característica muito importante da imagem, sendo o único animal, dentre todos, que aparece localizado em uma referência clara ao seu hábitat – árvores. Pela descrição de Gabriel Soares de Sousa entre árvore e preguiça ambas podem ser vistas como uma só entidade, o

bicho não iria ao chão, nem mesmo com o mais forte vento. E seja pela contraposição ao discurso narrativo escrito, seja pela tradição de sua estética, Grassmann traz movimento para a figura, ela não aparenta estar estática, sua posição e curvatura dão mais do que angulações, traduzem fluidez; característica que não pertenceria ao bicho preguiça de Sousa “que não se move nem com a maior das fomes”. O que demonstra a escolha que o gravador possui no momento em que se propõe a elucidar o texto.



Figura 3. - Marcelo Grassmann, sem título, 1958. Xilogravura. Fotografia da página 57 – a preguiça. Fonte do autor.

5. Considerações Finais

A preguiça é um dos muitos exemplos que podem ser utilizados para compor a ideia de que há também uma narrativa imagética inserida em “Bestiário”. Essa lógica é proposta pelo ilustrador que faz duplo papel, gravador-iluminador, do imaginário de um tempo, além de trechos de um texto, e da imaginação de um homem, além do apelo de relato de viagem.

Tudo leva a crer que de toda a coleção, os exemplares do “Tratado Descritivo do Brasil”, possuem uma perspectiva de camadas semióticas de significação. Não há um único nível importância para o objeto material livro (para possuí-lo); para as ilustrações de Grassmann; para o texto de Gabriel Soares de Sousa e nem para a preguiça ativa e flutuante que se apresenta no texto. O contexto permite considerar alguns elementos-chaves para a produção do artista. A partir deste trabalho, que parece ter sido único em estética, e pela queima das matrizes, não foi possível que figurasse novamente em toda a trajetória do artista.

O artista realizou mais que uma ilustração daquilo que leu. Ele narra pictoricamente, produz uma intervenção de tamanho poder significativo na obra que a transforma e traduz sua própria narrativa. O Gravador faz dos trechos escolhidos, um todo que é livro e que também se aproximaria conceitualmente de livro de artista. É curioso pensar nesta associação, mas ela é possivelmente lógica, se desconsiderarmos o papel dele enquanto iluminador do código escrito, o seu uso desse arcabouço de imagens e recursos estéticos passa a ser desconexo. E de fato o foi, é notória a repetição aleatória de algumas das imagens dos animais e seres deste livro, que apareceram em outras séries produzidas¹. Essas imagens, quando vistas fora deste contexto do livro, parece óbvio dizer, mas não carregam esse valor de representação do imaginário. Elas não são elementos que remetem diretamente ao medievo, como os cavaleiros e donzelas que Grassmann fez ao longo de sua carreira, e ainda assim elas ressurgem, mas num outro contexto. O que demonstra ainda mais a especial relação entre o trabalho das imagens e o texto escrito.

Sobre fazer de uma obra um todo, para tanto, a respectiva edição do livro só é todo em seu contexto de objeto de colecionador (íntegro por figurar em uma coleção). Esse elemento é também importante de ser lembrado, pois ele compõe um quadro social de produto e consumo, o que termina por justificar a que propósito servem as narrativas elaboradas. Ao restrito grupo dos bibliófilos, que originalmente fariam uma contemplação clara dos objetos que haviam encomendado.

O animal aqui apresentado com detalhes é mais uma das figuras, como dito anteriormente, que demonstram a especialidade e singularidade da relação: artista – determinado tempo no passado – objeto de encontro. Há mais do que noções de interesse pela Idade Média. Há verdadeiras formas de Longa Duração, na narrativa escrita e descritiva, há também moldes da ideia de Sobrevivência, como utiliza Didi-Huberman, na narrativa Imagética; e há uma transdisciplinaridade quando se olha com atenção sobre o objeto material livro, agora reapropriado.

1 Em especial algumas das gravuras para os insetos, abelha e mosca com mais ocorrência ao longo do tempo; a gravura referente ao homem marinho com eventuais outras aparições, a gravura do javali e com pouca frequência gravuras para mostrar os répteis – jacarés e tartarugas.

Olhar para essa curiosa Preguiça agitada de Grassmann é, em síntese, mais do que visualizar a ilustração de um texto. É permear-se por essas camadas de temporalidade tão bem constituídas. O tempo do Imaginário; outro do viajante; o do gravador-iluminador, o do presente (observador e leitor); e o tempo próprio da Preguiça. Esse objeto, em sua singularidade transdisciplinar, faz de todo o seu processo de leitura uma experiência com múltiplas potencialidades de narrativa para aquele senta e o lê, há uma vivência ampla. Há o aspecto de valor textual, recurso essencial para o entendimento da mentalidade que viajou, escreveu, publicou estas observações. Há a linha de imaginário contemporâneo, traduzido pela narrativa visual das gravuras-iluminuras do artista paulista. E há o entendimento dos colecionadores, que por valorizarem esses elementos, proporcionaram para a posteridade um artefato, um bestiário atemporal e transdisciplinar.

Referências

BASCHE, J. **Liberdade Artística e inventividade iconográfica**. - Práticas e funções das imagens. In: A Civilização Feudal. Ed. Globo. SP. 2006.

Aberdeen Bestiary – Special Collections Centre, University Library, Aberdeen. Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f24r>>. Acesso em: 15 julho 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. Ed.: contraponto. RJ. 2013.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. **O mundo dos Bens**. Ed.: UFRJ. RJ. 2003.

LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. Ed.: Estampa. SP. 1994.

MARTINEZ, V. **A modernidade do livro de arte brasileiro**: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. Anais.... Florianópolis: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/index.html>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MEDEIROS DE SOUZA, M. F. **O estudo da coleção de livros da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília**. Dissertação de Mestrado. Brasília. 2016.

RIBEIRO, M. E. B. **Entre saberes e crenças**: o mundo animal na Idade Média. Hist. R., Goiânia, v. 18, n. 1, p. 135-150, jan. / jun. 2013 <https://doi.org/10.5216/hr.v18i1.29848>

RUFINONI, P. R. **Quimeras da Modernidade**: uma interpretação da obra Marcelo Grassmann. Tese. USP. 2007.

SOUZA, G. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1957. Gravuras de Marcello Grassmann.

Sobre o autor

Matheus Silveira Furtado é formado em Museologia pela Universidade de Brasília, possui licenciatura em História e Mestrado em Artes também pela UnB. É curador e pesquisador pelo Programa de Estudos Medievais – PEM/UnB, seu principal foco de estudo são as representações medievais na contemporaneidade; realizou pesquisas em Instituições como o Museu de Cluny (Paris) e o Instituto Ricardo Brennand (PE), acerca das relações entre os Museus, seus discursos e a Idade Média.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2561-3554>

Recebido em: 24-08-2020 / Aprovado em: 23-10-2020

Como Citar

FURTADO, M. S. (2020) O Gravador, a Preguiça e o Viajante. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.323-335, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-56920>



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

ERRATA

1.

onde se lê

cheque

leia-se

xeque

página

76

parágrafo

3

linha

7