

# As existências da narrativa no livro de artista

Paulo Silveira

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor  
no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,  
área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte,  
no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 31 de janeiro de 2008

Doutorando:

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Orientador:

Prof. Dr. Helio Ferverza (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Blanca Brites (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Profa. Dra. Regina Zilberman (Faculdades Porto-Alegrenses - FAPA)

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (PPG Artes/UFGM)

Para minhas filhas, Carolina e Mariana.

# Agradecimentos

A elaboração desta pesquisa contou com envolvimento constante do empenho e do prazer de pesquisar, inclusive de terceiros. Reconheço com alegria que em nenhum momento ela ficou sem colaboradores. O que houver de acertado nela, ou, quem sabe, de novas dúvidas que ela possa ter gestado, se algo orgânico puder ser percebido num ou noutro momento de leitura, isso será devido à atenção de algumas pessoas e instituições.

Gostaria de agradecer a orientação do professor Helio Ferverza (PPG em Artes Visuais/UFRGS), pela extremada dedicação com que conviveu com este esforço, um acompanhamento seguro, objetivo e minucioso. A atenção que disponibilizava em cada leitura ofereceu tranqüilidade e ânimo, sobretudo me poupando, pela crítica, mas também pela amizade, da intoxicação por excesso de pensamentos. Antes para a pesquisa de mestrado e agora para a de doutorado, incluindo o companheirismo no grupo de pesquisa Veículos da Arte, tenho por ele a mais profunda gratidão.

Para a professora Anne Moeglin-Delcroix (Université Paris I, Panthéon-Sorbonne) agradeço não apenas o exercício de tutela durante a pesquisa de campo, mas também sua atenção em ocasiões anteriores, como referência que é para todos que estudam o livro de artista. Uma frase sua não saiu da minha cabeça: que se por um lado a pesquisa iria se desenvolver num terreno difícil, já que sem bibliografia organizada, por outro lado, e pela mesma razão, poderia vir a se tornar uma contribuição séria. Faço força para isso.

Às componentes da banca de qualificação, professoras Blanca Brites, Mônica Zielinsky (ambas do PPG Artes Visuais/UFRGS) e Regina Zilberman (Faculdades Porto-Alegrenses, FAPA) gostaria de ressaltar a importância das sugestões dadas durante o primeiro exame, mas sobretudo reconhecer a importância para esta pesquisa de sua presença na avaliação final. À professora Maria do Carmo de Freitas Veneroso

(PPG Artes/UFMG) agradeço a participação na banca final, emprestando seu saber e sua vivência.

Sou grato, também, pela confiança e amizade dos integrantes do projeto Ciranda (e do seu livro resultante): Adriana Daccache, Andrea Paiva Nunes, Fabiana Wielewicki, Glaucis de Moraes, Helio Ferverza, Letícia B. Cardoso, Marcelo Tomazi, Maria Ivone dos Santos, Maria Lucia Cattani, Mariana Silva da Silva, Maristela Salvatori, Paula Krause, Paulo Gomes, Raquel Stolf, Sandra Rey e Solana Guangiroli. Dentre esses amigos, saúdo especialmente Maria Ivone, pelos aportes ao campo da fotografia, além de, em alguns jantares junto com Helio e suas filhas Júlia e Marina, ter avivado ainda mais minhas conjecturas sobre deslocamentos.

Durante o estágio em Paris foram visitadas muitas bibliotecas, principalmente as que possuem acervos imprescindíveis à pesquisa. Destaco as coleções de livros de artista da Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, e, notadamente, a Bibliothèque National de France, sedes Tolbiac e Richelieu. Desta última, foi de essencial importância o apoio de Marie-Cécile Miessner, coordenadora do Département des Estampes et de la Photographie, e de seus colegas.

Desde o início das atividades de investigação, desenvolvidas metodicamente a partir de 2003, uma longa e prazerosa pesquisa de campo me fez estabelecer contatos, visitar acervos, consultar profissionais, às vezes sem aviso prévio (quando a pressa ou a oportunidade me levaram a cometer isso). A essas pessoas e instituições, obrigado. Entre outros: Elisabeth Galloy, Jeu de Paume, Coordination des expositions, Paris; Leszek Brogowski, Département Arts plastiques, U.F.R. Arts, Lettres, Communication, Université Rennes 2, Rennes; Maria Fusco, Book Works, Londres; Martha Hellion, Cidade do México; Michael Snow, Toronto; Sarah Bodman, Faculty of Art, Media and Design, University of West of England, Bristol; Sofia Santos, biblioteca da Fundação de Serralves, Porto.

Muitíssimo obrigado ao grupo de amigos brasileiros, franceses e de outros países que no convívio na Maison du Brésil e na Cité Internationale Universitaire de Paris compartilharam ansiedades, conhecimentos e alguns cálices de vinho. Tenho saudades de tantos saberes e idiomas. Representando a todos, por seus ensinamentos e troca de impressões, Marie-Andrée Grandguillaume e Uta Protz.

Agradeço aos colegas da Editora da UFRGS pela paciência no convívio com a divisão de meu tempo, de maneira especial à diretora, professora Jusamara Vieira Souza, pelo apoio à pesquisa, e ao seu corpo de revisão, especialmente Rosangela de Mello, a quem tanto atormentei com problemas que iam da gramática à literatura, e Fernanda Kautzmann e Gabriela Carvalho Pinto, pela preciosa ajuda em algumas traduções do italiano; do mesmo modo, à Vera Gliese, da Central de Produções da Faculdade de Educação, pelo socorro no alemão em momentos estratégicos.

Devo também lembrar a dedicação e a responsabilidade da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS – e de maneira especialíssima a Ana Lucia da Costa Gama Nunes –, bem como do apoio recebido da CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, através da concessão da bolsa de estágio de doutorando no exterior. Ela tornou possível a indispensável pesquisa de campo e o estabelecimento de alguns contatos da mais alta expressão.

Serei, também, eternamente devedor ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e seu empenho constante no cumprimento de metas que são de todos nós. Os seus integrantes, coordenação, professores, alunos e funcionários, são objeto da minha admiração e devotada afeição.

E por fim, agradeço aos meus familiares e amigos pelo carinho e apoio em todos os momentos desta pesquisa. Sem eles tudo seria muito mais difícil.

Obrigado a todos.

# Resumo

Este estudo visa verificar o intervalo formativo entre o comparecimento e a ausência das estratégias de narração nos livros de artista de edição e se e como a narrativa visual é capaz de determinar sua bibliogênese.

Palavras-chave: arte contemporânea, livro de artista, narrativa visual, arte narrativa, narrativa, narração.

# Abstract

This research, *As existências da narrativa no livro de artista* (“The existences of narrative in the artist’s book”), aims to verify the formative spectrum from attendance to nonappearance of narration strategies into the published artist’s books and if and how the visual narrative is able to determine its bibliogony.

Keywords: contemporary art, artist’s book, visual narrative, narrative art, narrative, narration.



Em obediência a Portaria nº 013, de 15 de fevereiro de 2006, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, esta tese tem seu conteúdo integralmente disponibilizado. Em respeito aos detentores dos direitos de reprodução, **as fotos estão em baixa resolução**. Para ver as ilustrações em sua integridade, consulte o volume original depositado em biblioteca.

This is a non-commercial postgraduate document. Only for academic purposes the Brazilian law (CAPES, edict # 013, February 15, 2006) demands the retention of a copy (portable document format) from this doctoral thesis for reading online on a main library website. In order to preserve rights **this file features low resolution photos**. Permission for reproduction of images must be obtained from the copyright holders.

# Sumário

Apresentação / 9

1. Pressupostos de pesquisa em artes para o livro de artista e a narratividade / 12

    Considerações metodológicas / 13

    Contexto do problema / 16

    Narrativa visual, seqüência, intermídia e outros conceitos / 21

    Vidência, leitura e arte contemporânea / 40

2. A narrativa visual e a instauração da obra / 58

    Percurso e obra: o que existe ou não existe para ser lido num livro de artista / 58

    Percurso e assunto: as odisséias possíveis e a constituição de um gênero / 72

3. A narrativa visual e a ênfase plástica / 92

    Bibliogênese e a gramática da narrativa visual / 93

    Gênese da página visual: seqüencialidade e serialidade / 110

    A retórica visual de página / 117

    Fólios e páginas reunidas / 123

    Páginas em catálogos e catálogos que são livros / 126

    Sobre outras mídias / 135

    O livro, mesmo / 138

Os quadrinhos / 145

A narrativa e a imagem sistêmica / 149

Memorial da fatura / 169

O cinema de dedo / 175

Outras sugestões de temporalização / 181

A fotografia como sutura narrativa / 190

O livro como apoio ao artista personagem / 209

#### 4. A narrativa visual e a ênfase textual / 222

A textualidade / 223

A palavra plástica / 227

Rumo à palavra plenipotenciária / 268

Narrativa artística e empreendimento editorial / 274

O equilíbrio narrativo entre imagem e palavra / 293

#### 5. Considerações finais / 305

#### 6. Referências / 310



# Apresentação

As proposições apresentadas neste trabalho são uma decorrência de pesquisa anterior. Em 1999 tive oportunidade de apresentar minha dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte, discorrendo sobre a constituição da categoria do livro de artista sob o ponto de vista do problema plástico da conformação da obra, desde o aceite da tradição bibliomórfica até o esforço de negação dessa tradição. Segundo a hipótese de origem, das satisfações e insatisfações artísticas do espectro formal disponibilizado surgiria o livro de artista propriamente dito, o livro-objeto, a escultura livro-referente, além de publicações, objetos ou ações relacionados. Em determinado ponto da investigação fui seduzido pela ambigüidade de a arte conceitual (e suas variações) buscar (ou parecer buscar) certo grau de abolição da fabulação, ao mesmo tempo em que alguns de seus produtos parecem demonstrar inclinação comensal às possibilidades de sugestão temporal das expressões da narrativa em escritos, na imagem estática ordenada ou na imagem em movimento. Talvez, a partir dessa relação instaurassem procedimentos inéditos ou pelo menos incomuns, instaurando vertentes particulares de narrativa visual. Na dissertação, cheguei a usar conceitos básicos de análise da obra literária, como os conceitos de narração, descrição e dissertação, em obras plásticas contemporâneas que num primeiro exame pareciam evitar essas atitudes, mas que, ao contrário, enquadravam-se instrumentalmente nelas. Porém, não havia espaço ou tempo, naquela ocasião, para fazer uma prospecção justa, que apresentasse essas obras e seus artistas. Concluída a dissertação, de uma coisa não havia dúvida: para meu contentamento, o percurso estava longe do seu término.

Desta vez, agora com novo rumo, a pesquisa busca verificar a especialização da presença da narrativa visual nas artes plásticas. Seu foco específico, seu objeto de análise, é o livro de artista publicado. E, em decorrência das demonstrações das manifestações narrativas, as possíveis contradições semânticas nos livros estudados (não

necessariamente em oposição à forma) que importam à sua condição de obra de arte ou de produto do mercado das artes visuais (poderíamos dizer uma obra “da” arte, se tal é pertinente).

Dois eventos foram especialmente importantes para a decisão que levou ao presente trabalho. O primeiro impulso teve origem na pesquisa anterior mencionada, quando do meu envolvimento com a atenção requerida pelos livros de Vera Chaves Barcellos (produzidos entre 1975 e 1980). Na época, entendi que eles narravam, descreviam ou dissertavam – todos essencialmente através do apelo visual, mesmo na presença de eventuais textos. O segundo impulso foi definitivo na decisão de prosseguir a pesquisa. Deu-se durante visita a Documenta 11, em 2002, quando fiquei fortemente impressionado com a apresentação dos ensaios fotográficos de Allan Sekula. Seus relatos confirmavam a idéia, para mim, de que a arte se movimenta sobre suas linguagens num prosseguimento histórico arbóreo.

Esta pesquisa, como costuma acontecer, veio se constituindo pelo seu próprio exercício de redação. Os parágrafos que seguem procuram apresentar algumas diretrizes preliminares a um processo de acomodação de idéias estruturado principalmente através de sua verbalização. O início do trabalho introduz a pesquisa a partir de seus pressupostos metodológicos e dos conceitos instrumentais a serem usados, os mesmos que as artes visuais se encarregam de pôr em obra na evolução sempre crescente de suas linguagens. Após a introdução, o desenvolvimento procura estudar três circunstâncias de causa e efeito entre a arte e a narrativa: (1) as relações da narrativa visual com a instauração da obra (e, em decorrência, de gênero), a partir do mote “percurso”; (2) amostragem de casos da bibliogênese na arte, viabilizada pela presença de algum grau de narrativa visual, com estruturas em que o plástico prepondera sobre o verbal; e (3) estudo de casos em que a ênfase na textualidade ou nos processos de escrita é dominante na gênese do livro visual artístico. Segue-se uma rápida conclusão e as referências. Nelas são mencionadas quase exclusivamente as fontes bibliográficas citadas, direta ou indiretamente. Salvo raras exceções, foram omitidas as consultas na internet. Elas foram incontáveis, indispensáveis e presentes todo o tempo. Mesmo sendo valiosos acessórios aos trabalhos principais de pesquisa, do ponto de vista documental essas consultas são geralmente episódicas, por isso sua omissão.

Por concisão, as Referências também omitem os livros de artista examinados. Entretanto, quando apresentados, seus dados bibliográficos constarão no corpo do texto ou nas legendas das ilustrações. Salvo quando informado do contrário, todas as fotos foram obtidas por mim, exclusivamente para este trabalho.

Os ajustes metodológicos se deram aos poucos, acompanhando a busca por um desejável amadurecimento da escrita, ao mesmo tempo em que se definia melhor o entendimento das expressões da narrativa no objeto de estudo. Tornou-se especialmente satisfatória e gratificante a constatação de que novas dúvidas eram descobertas. Isso desconcertava as certezas, impulsionando novas reflexões. Por isso, mesmo tendo concluído esta etapa, poderei perpetuar o prazer de pesquisar.

# 1. Pressupostos de pesquisa em artes para o livro de artista e a narratividade

O livro de artista *stricto sensu* pode ser tanto uma obra complexa como singela na sua produção formal. Mas sua fabricação será sempre finalizada com participação intensa da razão, tendo estrutura amparada por algum grau ou tipo de desenvolvimento narrativo. Modelarmente pode-se supor a existência de uma lógica narrativa compósita, com ou sem a transcrição do verbo, mas sempre com um fundamento plástico e visual assimilado não apenas de sua origem bibliomórfica, mas também de outros meios e produtos culturais, além de sua circunstância artística. Na condição de produto intermidial, reivindica a apreensão por um olhar crítico, amparado conceitualmente no mundo da arte e com interesses ecumênicos das instâncias tecnológicas e culturais. Um envolvimento tão intenso do processo no seu resultado parece induzir à proposição: o livro de artista seria uma obra em que as expressões da narrativa se apresentariam numa condição de múltipla existência, ou seja, de existência em planos além do esperado. Ou ainda, como indagação a ser investigada, as expressões da narrativa seriam variáveis ou constantes dessa categoria? Procurando a resposta a essa pergunta, acreditamos poder vislumbrar indicações de certa onipresença da narrativa, indícios possivelmente materializados em soluções convenientes, apropriadas ao universo plástico. Talvez pudessem mesmo ser encontrados sinais de resposta (ou reação) a estímulos socioculturais, quase como se as conformações da narrativa no século XX possuíssem poder de imposição e inevitabilidade.

Parece possível (e razoável) que essa seja a categoria artística com imagem estática que tenha a presença mais intensa do intervalo que vai dos primeiros sinais de narratividade até a mais eloqüente narração (incluindo, portanto, o relato instantâneo, pictórico, ou complementos em mídias digitais). Frequentemente o livro de artista é apresentado como um dos suportes por excelência de narrativas experimentais. Mas isso deve ser testado com amparo no método. Um dos objetivos desta pesquisa é

experimentar sua proposição através de ações reflexivas dentro do universo da teoria, da análise da obra e da crítica de arte. As ações são mais ou menos simultâneas e inter-relacionadas. Porém, o objetivo básico deflagra o movimento da tese ao mesmo tempo em que deverá acompanhar seu desenvolvimento: investigar em que grau o uso da narrativa (ou sua negação), somada à lógica de projeto inerente à obra de arte em formato livro, foi participante de sua fundação como uma das vanguardas contemporâneas. Desse ponto de partida, pretende-se demonstrar a necessidade (ou possibilidade) de um olhar avaliativo construído a partir do repertório crítico disponível nas artes plásticas, em cruzamento com os procedimentos de análise de obra utilizados em outras manifestações culturais (literatura, cinema, teatro etc.), porém ressaltando a identidade e prerrogativa do mundo visual.

## Considerações metodológicas

Esta pesquisa trabalha com livros de artista recentes, todos ou quase todos gráficos, que tenham tido tiragem (que sejam múltiplos). Não se pretendeu que fossem estudados livros-objetos escultóricos ou esculturas narrativas, mesmo que tivessem o livro como muito mais que apenas o seu referente. Considera-se a conduta do livro de artista (no sentido estrito do termo) como sendo mais vigorosa do que no livro-objeto, no que diz respeito tanto ao desenvolvimento de linguagens artísticas menos ortodoxas, como no uso seguro da tradição.

Muitos dos volumes em estudo são, ao menos na sua origem ou ideação, obras raras. Outros nem tanto, felizmente. Puderam ser adquiridos em livrarias (mesmo que diferenciadas) ou galerias, ou consultados em bibliotecas (e no decorrer da pesquisa, foram visitadas as pessoas ou instituições que foram necessárias). A singularidade, aqui, é a confusão ou sobreposição de fontes, às vezes não ficando plenamente claro se o material estudado é de referência plástica e poética, ou de referência crítica, teórica e técnica. Se às vezes essa é uma característica confortável, outras vezes pode se tornar um impasse sob um ponto de vista mais rigoroso. Tome-se como exemplo *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*, de Barbara Kruger,

1993. Como entenderíamos que tal livro seria focado a partir de sua singularidade, ele não estaria nas referências. A menção a ele estaria no próprio texto, já que ele seria o assunto (e, eventualmente, em legendas de ilustrações). Esse livro não foi usado diretamente desta pesquisa, mas ele serve como exemplo do problema. Afinal, ele foi exposto como livro de artista (Lauf e Phillipot, 1998), mas não era aceito universalmente em tal condição (Brad Freeman, em JAB 11, 1999, p.25). A discussão é bem mais complexa do que aparenta, dizendo respeito ao lugar da artisticidade e o lugar a qual ela pertence. Esse problema será reavivado várias vezes, como subproduto direto do tema central.

As referências plásticas (obras para exame estético) são os livros de artista publicados a partir da década de 60 até o momento simultâneo à pesquisa, especialmente. Pretendeu-se relativizar a importância dada ao renome do artista, já que foi dada importância maior à obra em si mesma. E constituem referências críticas básicas as reflexões dos próprios artistas autores das obras, assim como alguns artigos publicados em catálogos de exposições e periódicos de arte. Foram revistos os artigos e livros já utilizados na dissertação que precedeu esta pesquisa, mas desta vez apenas os referentes ao livro de artista propriamente dito. Além desses trabalhos, foram procuradas as contribuições mais recentes ao assunto, através de relatos de qualquer tipo.

Este estudo reconhece a tendência dos mercados culturais com menor produção intelectual impressa de associar a designação “livro de artista” com os livros objetos (que não são de fato livros), com os objetos ou esculturas que apenas têm o livro como referência temática, além de outras obras que não são publicações. Entretanto, mesmo abarcando toda uma categoria, essa associação é dispersiva. Bastam-nos duas definições, uma contendo a outra, conforme o boletim *Art Documentation*, da Art Libraries Society of North America, edição de dezembro de 1982. Livro de artista é o “livro em que o artista é o autor”, e livro-obra é “obra de arte dependente da estrutura de um livro” (Silveira, 2001, p. 47). Leva-se em conta, ainda, a presença da “artisticidade”, considerada dentro da diversidade renovada do campo artístico como identificada em Szeemann, 1969, Lippard, 1973, e os pesquisadores contemporâneos citados nesta pesquisa. Em outras palavras, a categoria dos livros de artista inclui os livros-objetos, os livros-obras e livros que são apenas livros, em todos os casos po-

dendo ser múltiplos ou únicos, sejam ou não reclamados como obras autônomas da arte ou integrantes do *corpus* de uma expressão multimodal. Estudamos aqui os livros de artista que são múltiplos, com especial atenção aos livros-obra, que são normalmente identificados como livros de artista *por excelência* e assim chamados, e talvez os produtos mais importantes da categoria, ao nosso juízo. A prática tem demonstrado que “livro de artista” tem sido usado de uma maneira mais substantiva, enquanto “livro-obra” tende a ser usado de um modo mais adjetivo, como se o segundo termo qualificasse o primeiro.

Através do exercício da crítica, esta pesquisa busca o desfrute e leitura qualificados, entendendo a *obra que é livro* como diretamente ligada ao mundo e à vida. Por outro lado, a função social do *livro que é obra* redefine o conceito de público em arte. Parece possível que o uso das evoluções verbo-visuais constitua estratégia do artista para sua inserção no mercado cultural. Poderá ser identificado e avaliado, a partir desse prisma, o grau de interdependência entre as artes visuais contemporâneas e as soluções estéticas dos livros de artista.

Pode-se entender a palavra “mercado” pelo seu senso comum: um lugar físico ou abstrato (âmbito) onde se vendem, se compram ou se trocam mercadorias. Enfim, onde se dá a oferta e a procura de bens e serviços. Esse conceito tem como atores celulares as figuras dos produtores e dos consumidores.

A multiplicação da obra de arte (ou a multiplicação que gera ela mesma a artisticidade da obra) envolve a noção de arte como empreendimento, ou, inversamente, o empreendimento como ação artística. Essa estrutura projeta-se de um sistema econômico, idealmente formado pela tríade “o que e quanto produzir”, “como produzir” e “para quem produzir”<sup>1</sup>. Esses problemas econômicos centrais podem ser identificados também nas decisões que envolvem a produção de um múltiplo artístico.

---

<sup>1</sup> Os conceitos mencionados são fundamentais nos estudos econômicos, facilmente encontráveis em livros introdutórios ao assunto. Usou-se, aqui, de José Paschoal Rossetti, *Introdução à Economia*, 6.ed. São Paulo: Atlas, 1977, p. 175 a 179.

A caracterização do livro de artista como um espaço alternativo (Linker, 1980) para a expressão artística ao mesmo tempo em que é um bem cultural implica o reconhecimento da existência de um mercado simbólico com nichos ou segmentos sofisticados onde perseveram os fluxos de mobilização de recursos e de produção de bens e serviços, nesse caso de, em ou para a arte.<sup>2</sup>

## Contexto do problema

O desenvolvimento reflexivo desta pesquisa pretende percorrer aspectos que envolvem a narração visual no livro de artista ao mesmo tempo em que a arte contemporânea, com suas objeções, estabelecia a contradição ou a coexistência divergente de valores como a proximidade e o distanciamento do público. Os motes são narração e narrativa. Mas se essa é a direção determinada pelo projeto, o seu determinante procede de um contexto maior, o ambiente em que estão inseridos o proponente desta pesquisa e o meio cultural com o qual convive.<sup>3</sup>

No decorrer da última centena de anos as certezas se dissiparam com a mesma ansiedade (e às vezes alívio) com que a arte refez seus cenários e seus personagens. A vida na cidade reaproximou a arte (toda a arte) da vida, quase que numa imposição. Mesmo que um certo esnobismo histórico tenha sido preservado (cristalizado passo a passo a partir do renascimento), suas muitas faces – as dimensões utilitária, decorativa, documental, comunicacional, ética, moral, intelectual etc. – foram e conti-

---

<sup>2</sup> Para uma abordagem mais precisa sobre as bases sociais dos fluxos de uma cultura, ver Pierre Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas*, com organização de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974. A cultura é uma “estrutura estruturante”, com sistemas simbólicos de funcionalidade econômica e política (como lembrado na introdução por Miceli, p. VIII e IX). Notar o aproveitamento de tabulações estatísticas na exposição de Bourdieu, especialmente no artigo “Reprodução cultural e reprodução social”, p. 295-336, onde existe a preocupação de quantificar hábitos em números absolutos ou relativos, como a frequência às galerias e museus, a leitura técnica ou literária, a ida ao teatro etc.

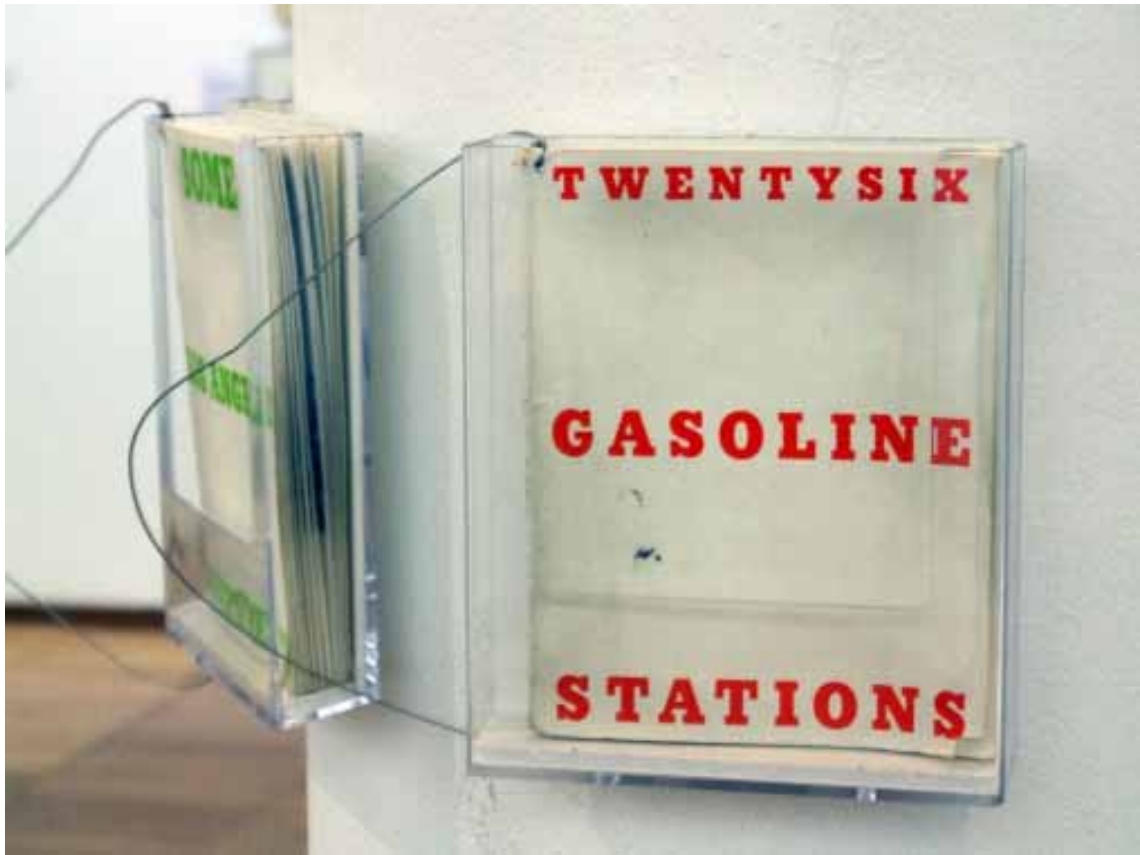
<sup>3</sup> A exposição destas motivações utiliza uma colagem de passagens de reflexões anteriores, algumas publicadas, especialmente o artigo “A crítica e a avaliação do livro de artista”, para *Ramona Revista de Artes Visuales*, Buenos Aires, n.35, outubro-novembro de 2003, p. 69-72.



nuam sendo redescobertas, reavaliadas, rediscutidas. A arte chega ao seu público por todos os sentidos e em todos os momentos, através de manifestações puras, eventualmente, mas principalmente em suas aplicações na mídia e na indústria. No caso da produção dita pura (imaginando que isso exista), as expressões ilustrativas da arte (pintura e esculturas tradicionais, por exemplo) passaram a ser comparadas ou confrontadas com expressões consideradas mais ativas (conscientemente construtoras ou desenvolvedoras das linguagens artísticas contemporâneas). Aos plasmadores é disponibilizado um mercado de limites inalcançáveis, tal a variedade de seus suportes ou suas possibilidades. Esse mercado de bens e serviços (sejam concretos, sejam simbólicos) está superpovoado por atores diversos e por suas múltiplas ações. E continuam brotando desse substrato rebentos que inicialmente parecem híbridos (ou mestiços), mas que se confirmam como novos e ricos espécimes: a fotografia, a arte postal, o vídeo, a poesia visual, a arte mecânica (cinética), o cinema experimental (o “quase cinema”), a *performance*, a instalação, a arte digital, o livro de artista, as linguagens alternativas. Todas, ou cada uma, dessas categorias como um todo ou como uma parte de um outro todo. Tudo muito vívido.

Por ser contemporâneo, o livro de artista, objeto de nossa atenção, porta, em maior ou menor grau, uma gama de informações verbo-visuais características, emprestadas do mercado cultural no qual está inserido hoje. Essas informações estão amalgamadas, também em maior ou menor grau, com alguns princípios narrativos inerentes ao livro comum (o volume e seu uso), ou inerentes ao seu discurso (o sedimento não-concreto que o volume suporta).

Após admirar, num grande museu, um *Concetto spaziale* de Lucio Fontana, na forma de livro e da década de 60, pensei, com desconforto, no número infinito de especialistas e estudiosos disponíveis para comentá-lo. Fontana, por ser Fontana, tem um exército crítico a seu favor (merecidamente, acrescento). Alguns meses depois, para um pequeno texto, busquei na lembrança e nas gavetas algumas obras argentinas, com formatos e custos variados. Eram trabalhos de artistas com diferentes graus de inserção no mercado e empreendedores de produtos diferentes entre si, mas que se incluíam, todos, na grande categoria do livro de artista. E me pergunto: que perfil de crítico de arte essas obras exigem?



Exposição Ed Ruscha Photographie, Jeu de Paume, Paris, 31 de janeiro a 30 de abril de 2006.

Fica cada vez menos trabalhoso comentar as obras tradicionais expostas nas grandes instituições. A oferta bibliográfica extraordinária e os muitos museus à disposição desobscenizam a obra de seus mistérios. Mas novos problemas de interpretação são propostos a cada dia com o desenvolvimento de novas estratégias artísticas. Estamos numa etapa onde as categorias da arte são descritas muito mais pela mídia onde atuam (o veículo de transporte da informação artística) do que por seu meio (a técnica ou o material empregados na execução da obra). É mais uma razão para a necessidade de acomodações constantes na estrutura de relações entre o estudioso, a obra estudada e os mercados onde ambos estão inseridos. E é, também, mais uma razão para aprender.

O que a observação do círculo cultural parece demonstrar é que os comentaristas da arte (críticos, ensaístas, estudiosos etc.) tendem a preferir a ordem plástica em detrimento da ordem gráfica, ou vice-versa. Alguns preferem os livros-objetos mais eloqüentes, apontando-os como mais artísticos que os outros. Na verdade, eles tendem a ser mais freqüentes em exposições de mercados periféricos (como o Brasil, por exemplo), não apenas como opção dos artistas, mas por escolha dos próprios curadores. Isso acaba por, involuntariamente, revesti-los de um certo ranço reacionário. Parece um contra-senso, mas talvez não seja. Os livros-objetos atendem melhor às exigências da estrutura estabelecida. Eles guardam valores burgueses já codificados que interessam aos agenciadores de bens culturais. Porque é único e não-industrial, seu preço de mercado é mais alto, resultando em comissões de venda mais interessantes ao galerista. Além disso, existem paralelos mais claros entre o livro-objeto e as técnicas artísticas históricas. Críticos e estudiosos vivem de discursos e é previsível que se procurem facilidades.

O livro de artista propriamente dito, juntamente com suas variações, exige que o comentador tenha consciência aguda da sua circunstância social, em cruzamento com as mais irrequietas concepções do que seja uma obra ou uma ação artística. Além disso, será preciso conhecer um pouco mais de outros produtos intermediais, além de fundamentos de desenho industrial, artes gráficas, encadernação artística e computação. E entender a arte como um empreendimento afetivo, social e ocupacional. É muito? Talvez. Ou nós estamos numa sociedade da informação, ou numa socieda-

de do conhecimento: essa é uma discussão que também exige a nossa participação tanto prática como conceitual. E o comentarista deste novo mundo existe? Sim, somos todos nós, que estudamos muito e também produzimos – e nos divertimos tanto! –, que viemos das universidades e das escolas, e que temos mente aberta e boa-vontade suficientes para aceitar e apreender o maravilhoso polimorfismo da arte contemporânea.

Está, assim, colocado o problema. Toda obra “de arte” ou “da arte” (coisa ou não-coisa que se instaura pelo consumo artístico, se é que isso faça alguma diferença que importe) aceita um discurso de esclarecimento. Então, o que ver, como ver, por que ver? Tenho a categoria do livro de artista como um dos mais vibrantes focos de vida na arte. Não se trata de eleger quais de suas manifestações é ou não é melhor ou mais interessante. Como já visto, certamente será mais fácil para um crítico conservador elaborar um discurso sobre as obras plásticas do que sobre as obras gráficas (não a gravura tradicional, mas os múltiplos gráficos do século XX). Os modelos estabelecidos facilitam o trabalho: quilômetros de prateleiras com material escrito sobre obras de arte históricas, mais ou menos convencionais, muitas vezes descritas a partir de valores artesanais. Proporcionalmente, ainda pouco foi escrito das obras atuais e das novas mídias e tecnologias. O que é, de fato, compreensível. Conhecer os princípios do desenho, da gravura, da pintura ou da escultura tem sido uma grande, fascinante e ininterrupta tarefa. Mas hoje, temos também que compreender os fundamentos da geração de imagens em outros meios.

O fazedor de livros de artista terá, portanto, que se contentar com a pouca oferta de críticos para o seu trabalho. Especialmente se estiver em sociedades dependentes. Deverá esperar que as instituições reflexivas (universidades, por exemplo) ampliem sua gordura conceitual e sejam ainda mais prolíficas. E deverá ele mesmo, o artista, agir no seu ambiente, eletrizando-o, fazendo a informação circular, expandindo a comunhão entre arte e vida. Agir ao mesmo tempo com lucidez e paixão. Como fizeram em tantos manifestos no passado, como também fizeram na arte do século XX, sim, mas desta vez com ainda menos empirismo, mais precisão e mais objetividade, com pulsão profissional e teórica, mais e mais armados pelo ensino e pela pesquisa. Se o público permanecer acreditando que a arte tem seu ápice

nas paredes luminosas do Museu d'Orsay, o artista estará condenado a se comportar como uma caricatura.

Ao estudioso e ao crítico caberá dispor de seu olhar, desta vez miscigenado à experiência emprestada de outros campos culturais. E buscar o que esses outros livros têm para contar. Porque a arte também narra. Não se trata de contrapor o espetáculo à narração, mas, sim, ver com comprometimento essa parcela da criação.

## Narrativa visual, seqüência, intermídia e outros conceitos

Este é um relato orgânico. Muitos dos conceitos envolvidos terão, por isso, seu momento adequado para virem à luz. Porém, algumas definições precisam ser apresentadas imediatamente, sobretudo as que provêm de campos não plásticos, mesmo que sejam expostas de modo ligeiro.

Caso se aceite que toda obra se oferece a uma leitura (o que parece ser uma opinião geral), se aceita, também, que todo tipo de arte tenha uma linguagem. Por outro lado, se o ato de perceber a obra plástica pode (grosseiramente) oscilar do contemplativo para o legível, a leitura e a linguagem não seriam mais plenas quanto mais distantes da contemplatividade? Ou seja, essa aplicação da mente em reflexões abstratas não seria um tipo de fuga da linguagem “legível” (com códigos claros, convencionados etc.)? Tentaremos ver isso mais adiante, mas por enquanto é preciso conjecturar que se é justo flexibilizar o conceito “leitura”, poder-se-ia, com razão, propor a presença da narrativa em algum grau em toda obra de arte. Essa não é a pretensão deste trabalho. Mas é pretensão verificar o caso específico da arte bibliomórfica, especialmente aquela que se manifesta pela ação de publicação, para localizar as gradações narrativas (ou algo que lhe equivalha), sejam inerentes à obra, sejam aposições. Parece que a narração (o processo narrativo) ao menos está sempre ali, mesmo que em grau zero, se tal grau existe. Seria preciso, portanto, que verificássemos como se dá a aproximação à obra e se a leitura – ou que tipo de leitura – pode ser aplicável ao nosso objeto.

Palavras como grupo, coleção, simultaneidade, série, seqüência, etc., são palavras diretamente relacionadas com as soluções das narrativas visuais. Não deveriam oferecer dificuldades, mas às vezes geram confusão quando traduzidas diretamente de escritos muito ornamentados. Quando essas palavras aparecerem, não há razão para alarme com a confusão de sentidos. O bom-senso e um dicionário médio resolvem a contento qualquer dúvida. Entretanto, alguns esclarecimentos prévios podem ser dados.

Um grupo é uma reunião divisível de elementos, um conjunto de coisas que formam algum tipo de totalidade: um grupo de teclas, como as do teclado do computador, ou o grupo de árvores que pode ser visto da janela. Pressupõe-se que exista algum tipo de proximidade entre os elementos (espacial, formal, temática, de gênero, etc.). Grupos existem naturalmente ou artificialmente. Não precisam possuir estrutura, ou, no máximo, a de uma lista. Precisam apenas ter um princípio agregador (um grupo de coisas vermelhas, por exemplo, ou mesmo um grupo de coisas que não têm absolutamente nada a ver umas com as outras).

Uma coleção é a mesma coisa que um grupo, às vezes com uma “administração” mais enfática. Essa diferença, quando existe, tende a ser ligada à intencionalidade ou ao arbítrio, ou seja, a expectativa de uma força ativa prévia ou em atuação, que reúne o grupo ou decide pela sua existência, podendo ser um personagem que coleta (seleciona, escolhe), que coleciona (preserva, guarda) ou exhibe (expõe, publica). Também é uma questão retórica: “Esta coleção é formada por um grupo de...”

A simultaneidade (como num mosaico) é um conceito pictórico clássico para a ordem espacial de ocorrências sem mecânica de temporalização. Seu momento é interminável. Afirma um único tempo real (embora possa embutir muitos tempos narrados) num único plano espacial e com coexistência visível de elementos. Nega a seqüência porque se dá em tempo presente. Ocorre na pintura, no desenho, na fotografia (considerados isoladamente).

Uma série é (1) uma expressão de ordem espacial ou temporal, (2) um conjunto estruturado formalmente ou (3) uma divisão com fins classificatórios. É um grupo de elementos em algum tipo de seqüência, um conjunto ou uma reunião de coisas interligadas por algum tipo de ordem em que uma vem depois de outra, em

sucessão espacial (por exemplo, posicionamento) ou seqüência temporal. O termo “série” geralmente presume contigüidade e continuidade (que não pressupõe interrupção). Mas tanto se pode dizer “uma série interrompida”, como “um grupo de duas séries”, ou “uma série composta de outras duas séries menores”, ou mesmo “duas séries em seqüência”. Uma série poderá ser considerada como um intervalo de uma seqüência. Em se falando de livros, uma série é um grupo ilimitado: tem um primeiro, que “abre a série”, mas não se presume que ela esteja concluída. Um grupo de livros limitado em número é uma “coleção”. Parece um conceito tolo, mas é habitual em bibliologia, museologia, arquivologia, editoração, etc. Em certos textos sobre fotografia, a palavra é usada indicando um conjunto, um grupo, uma coleção, um acervo. Nesses casos, sugere uma ordem geralmente temática sem necessariamente obrigar a uma ordem cronológica. Para o livro de artista, embora se possa dizer “páginas em série”, “páginas duplas em série”, “figuras em série”, etc., em geral supõe-se que a ligação de causa e efeito entre elementos seja mais fraca do que na seqüência, e eventualmente mais espacial do que temporal. Muitos artistas não consideram importante a diferença de significados entre série e coleção, razão pela qual poderemos encontrar com facilidade o uso comum das duas palavras e seus sinônimos.

[...] contrapor a redução da narração à simplicidade estrutural da “linearidade”, à simplicidade cultural da “anedota”, à simplicidade política da “queixa” [...] opor o modelo da seqüência por aquele dominando as séries e os arquivos. (Allan Sekula, citado em *Dits*, 2003, p. 89)

Uma seqüência é uma ordem espacial e temporal, às vezes predominantemente temporal. É uma série ordenada de forma que cada um de seus elementos esteja em decorrência do precedente (anterior, antecedente, prévio, preparatório) e em ligação de continuidade com o seguinte (posterior, consecutivo, subsequente, consequente). Ao se falar em arte temporal (cinema, vídeo, etc.) ou temporalizada (certas instalações, uma parcela dos livros de artista, etc.), prefere-se usar “seqüência” (neste caso uma palavra mais adequada do que série). Todo livro visual é uma obra seqüencial, ou seja, a apreensão do trabalho se dá pelo folhear (um “momento” por vez, como no caso de um códice), desenrolar (com momentos interligados no mesmo plano

espacial, como no caso de um rolo), etc. O livro comporta os tempos passado, presente e futuro reais (não narrativos) no seu uso, em adição aos tempos da narração. Além disso, a seqüência de exame, quando linear, poderá ser feita página à página (página 1, depois a 2, depois a 3, etc.) ou em páginas duplas, de abertura em abertura (página 1, depois as páginas 2 e 3 simultaneamente, depois as 4 e 5, etc.).

[...] naturalmente, várias fotografias podem formar uma seqüência (caso comum nas revistas ilustradas); o significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da seqüência, mas ao nível (supra-segmental, diriam os lingüistas) do encadeamento. (Barthes, 1990, p. 19)

Tanto a série quanto a seqüência podem indicar sucessão, metamorfose, fusão, aparecimento, desaparecimento, deslocamento, etc., enfim, narratividade ou narração visual. Para tanto, são ferramentas não apenas sintáticas, mas também semânticas. A ênfase na sucessão e na continuidade pode ser maior ou menor em qualquer uma das duas, arbitrariamente, conforme um ou outro autor usa as palavras em sua estratégia textual. Por isso recomenda-se que seja sempre considerado o uso sem afeição, simples, contextualizado dessas designações, sobretudo levando em conta a procedência do autor (artes estáticas, do movimento, temporais, dramáticas, etc.). Esta pesquisa não se estende em minúcias da percepção visual, embora a bibliografia sobre o assunto tenha sido constantemente consultada, porém sem citações nas Referências. Caso se busque informações “instrumentais” sobre os conceitos citados, isso pode ser procurado entre alguns autores citados, como em Arnheim (1989), Aumont (2006), Leeuwen e Jewitt (orgs., 2006), Smith (2005), entre outros. Entretanto, ainda será mais prático, como já dito, o uso do bom-senso e do dicionário.

O efetivo ponto de partida de um esforço de pesquisa sobre a narrativa visual e suas operações num campo específico da arte compreende a palavra “narrativa” e sua semelhante “narração”, a partir do entendimento consagrado pela lingüística, porém entremeado com os estudos de percepção visual e composição artística. Ambas as palavras comportam várias acepções. Entretanto, será escolhido um espectro reduzido de significados, com o propósito de instrumentalizar este trabalho. O propósito é obter praticidade na aplicação das reflexões.



Narrativa é uma categoria universal de modo do discurso, formando a tríade básica: modo narrativo, modo dramático e modo lírico (Reis e Lopes, 2000, p. 236, 270 e seguintes). O termo é facilmente entendido no campo literário como “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita”, como criticamente alertado por Gérard Genette (1973, p. 255). A principal inconveniência dessa definição seria a sua própria evidência, ou seja, mascarar aos nossos olhos “aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras do seu exercício, as condições de sua existência” (idem). A narrativa não seria evidente, como muitas vezes parece. Sobretudo nas peças bidimensionais estáticas das artes visuais, é mais provável que ela se imiscua delicadamente do que se declare a plenos pulmões (embora possa até mesmo se apresentar com loquacidade exacerbada).

As teorias da narrativa se abrigam em três grupos, segundo Wallace Martin (1987, p. 82), dependendo “se elas tratam a narrativa como uma seqüência de eventos, um discurso produzido por um narrador, ou um artefato verbal que é organizado e dotado com significado por seus leitores”. Podemos prever que, com adaptações, os três grupos atenderiam a maior parte da produção de livros de artista.

O conceito de narrativa tende a estar prioritariamente associado ao relato com palavras, sendo uma dimensão da língua. Gerald Prince é direto em seu pequeno dicionário: ela é “o relato [*recounting*] (como produto e processo, objeto e ato, estrutura e estruturação) de um ou mais eventos reais ou fictícios, comunicado por um, dois ou vários (mais ou menos manifestos) narradores a um, dois ou vários (mais ou menos manifestos) narratários” (Prince, 1989, p. 58). Ele exemplifica com frases. “Mary é alta e Peter é baixo” ou “todo homem é mortal; Sócrates é um homem; Sócrates é mortal” não formariam narrativas porque não representariam qualquer evento. Um evento é uma troca de estado manifestada no discurso por um enunciado de processo. Pode ser uma ação ou ato (“Mary abriu a janela”) ou um acontecimento (“a chuva começou a cair”) (idem, p. 28). A *performance* dramática também não seria uma narrativa, já que os eventos, mais que recontados, ocorrem diretamente no palco. “Por outro lado”, prossegue Prince, “mesmo textos possível-

mente desinteressantes como ‘o homem abriu a porta’, ‘o peixinho-dourado morreu’ e ‘o copo caiu no chão’ são narrativas, de acordo com essa definição” (idem, p. 58). Esses últimos exemplos são denominados narrativas mínimas porque representam apenas um evento único (idem, p. 53).

Em artigo para o periódico *Dits*, edição temática “Le Récit”, 2003, Patrick Roegiers propõe que se parta do mais básico de todos os entendimentos, o princípio que diz que a narrativa conta em primeira pessoa fatos que realmente existiram. A partir disso, pode-se passar às outras formas de narrativas, mais transversais, “que religam a arte contemporânea ao passado, conjugam a história pessoal e geral, misturam cinema, literatura e artes plásticas” (p. 14). Roegiers não define como são essas variações, mas elenca uma possibilidade de representantes e exemplos para um total de oito expressões plásticas da narrativa.

Assim, (1) para a “narrativa da história” ele menciona um filme de Werner Herzog e o caderno de viagens desenvolvido entre 1520 e 1521 por Albrecht Dürer (considerado um dos primeiros do gênero); (2) para a “narrativa da figura”, cita as variações de Francis Bacon sobre Van Gogh; (3) para a “narrativa da memória”, cita Peter Greenaway, Georges Perec e Christian Boltanski; (4) para a “narrativa das lacunas da memória”, menciona um achado arqueológico (um homem no Tirol italiano) e uma marca numa tela de Vermeer que indicaria o uso de uma *camera obscura*; (5) para a “narrativa da duração”, lembra Roman Opalka e suas telas com numeração sem fim; (6) para a “narrativa do subconsciente”, chama Louise Bourgeois e Annette Messager; (7) para a “narrativa da ficção”, Cindy Sherman e Sophie Calle; e, por fim, (8) para a “narrativa da biografia”, chama atenção sobretudo para as mulheres, Sophie Calle, Louise Bourgeois e Annette Messager, outra vez, Tracey Emin, Valerie Mrejen, John Coplans, entre outros, incluindo ainda Francis Picabia, com sua frase “o que eu gosto mais nos outros, sou eu” (Roegiers, “Le moi ou la destruction du monde”, *Dits*, n.2, 2003, p. 14-22).

Para ocorrências do ponto de vista da narrativa visual, o relato instantâneo, mínimo ou mesmo em potencial pode ser bem ilustrado pela narratividade pertinente à pintura e à fotografia quando se toma em consideração apenas uma unidade de imagem. Jacques Aumont, a partir de colocações de Rudolf Arnheim

e de Nelson Goodman, ressalta a importância da ordem e da seqüência na narrativa em imagens.

No que se refere à imagem, sobretudo imagem fixa, o critério mais determinante será portanto o da narratividade: a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético [...]. (Aumont, 2006, p. 246.)

Existindo várias fotos ou um tríptico, políptico, etc., já se tem suficiente evidência do relato. Da mesma forma, se o trabalho for prioritariamente verbo-visual, mesmo que se eixo tenha matriz pictórica, a narratividade (ou a narração) estará explicitada (como nas exposições Narrative Art, especialmente na Bélgica e Alemanha, que sugeriam na segunda metade dos anos 70 a constituição de um movimento freqüentemente autobiográfico, integradas por Jean Le Gac, Peter Hutchinson, David Askevold, Didier Bay, William ou Bill Beckley, Robert Cumming e Roger Welch). Em alguns casos a ordem narrativa seria configurada a partir das “diferentes temporalidades que ela pode induzir e sob o ponto de vista ativo do espectador”, porque a “temporalidade própria à imagem, ali onde seus elementos em ação induzem movimento e tempo, é aumentada pelo ponto de vista do espectador que efetua a síntese desses elementos e por conseqüência interpreta” (Aupetitallot, 1997, p. 12-13).

Essa presença tipologicamente bem mais simples da narrativa poderá, por esses motivos, ser apontada como “instantânea”, acompanhada de formas mais elaboradas como a “entrelaçada”, a “alegórica” e a “linear” (p. 22). Mesmo assim, poderá apresentar configurações complexas, como no caso da alegoria, concernente com a projeção espacial e temporal da estrutura em forma serial, então passando a representar “o epítome da contra-narrativa, porque congela a história, substituindo o princípio da disjunção sintagmática pela combinação de narrativas (diegeses)”, conforme Craig Owens (citado em Aupetitallot, 1997, p. 32). A complexidade aumentará ainda mais conforme o tipo de combinação de narrativas que o artista tem em vista (para hipertrofiar ou cindir). Diegese é a dimensão ficcional da narrativa, com seu tempo e

espaço próprios. Tempo diegético e espaço diegético existem no plano narrado, sendo freqüentemente combinados (ou denegados) com o tempo do espectador e o espaço da obra, em instalações por exemplo.

O habitual narrativo em apresentações pictóricas (de imagens fixas: pinturescas ou fotográficas) é a regra de que o tempo é enunciado através da sucessão encadeada de eventos visuais (aqui no papel de “conflitos”), numa progressão que traz algum tipo de contribuição ou aditamento entre um elemento da série ou seqüência e seu anterior (ou “interior”, pois poderá estar em abismo). Caberá ao destinatário das “cenas” inanimadas, o vedor, reconstruir (ou construir à revelia do artista) a relação entre partes seqüenciadas e buscar, se esse for o caso, o lugar do narrador e a identidade do personagem ou do que lhes equivalham.

Poder-se-ia supor que incertezas sobre a narração não acometeriam os agentes da cena animada. A cinematografia tornou-se o contador de histórias por excelência. Oferece imagem e som interligados a um esqueleto literário (às vezes uma fina epiderme, às vezes toda uma musculatura). O cinema “de artista” ou “de arte” e a videoarte desdobram seus questionamentos no mesmo substrato da intermídia onde também o livro de artista se exercita, experimentando ou testando as possibilidades narrativas da imagem fixa por sucessão serial ou seqüencial. É apropriado, penso, ouvir algumas indagações que poderíamos equivocadamente imaginar como de presença remota em artistas da imagem em movimento. Os segmentos de discussões a seguir são das transcrições de debates entre participantes para o seminário *Who's the Storyteller?*, ocorrido em 2003 nas academias de Helsinque, Estocolmo, Bergen e Copenhague. Alunos, professores e artistas foram convidados para discutir a identidade do narrador na produção escandinava de filme e vídeo. Sendo o evento organizado pela KUNO, rede de escolas de arte nórdicas, isso garantiu o alargamento conceitual para além dos comentários prévios ou posteriores às exposições.

F: [...] Eu realmente acho que a narração é uma estratégia para abrir o trabalho para o público. É uma maneira de dizer que eu estou trabalhando com certos problemas. Estou contando uma história e quero alguém para escutar. Nós deveríamos conversar sobre por que nós usamos histórias no nosso trabalho e como nós usamos essa posição de contador de histórias em relação ao público.

D: [...]

E: [...]

D: Eu estou pensando sobre por que nós escolhemos a narração em vez de, por exemplo, fazer arte abstrata? Isso oferece possibilidades para comunicar com os espectadores [viewers] porque é uma linguagem comum, mesmo não sendo perfeita e bastante limitada...

A: ...codificada culturalmente?

D: Não é tão ampla como nós com frequência gostaríamos que fosse. Se quisermos alcançar o lado de fora, precisamos ensinar ao público essas teorias sobre como ler novos signos, ou senão apenas teremos um pequeno grupo de pessoas que estão dentro desse certo discurso e podem ler os novos sinais. (Transcrito em Elfving Pennanen e Brotherus, 2005, p.24-25; as letras indicam intervenções anônimas, de participantes não palestrantes)

Se as discussões não terminavam com consensos irretocáveis, por outro lado muitas concordâncias se efetivavam nas dúvidas comuns. Justamente porque as certezas não se estabelecem, a discussão sempre somará novas nuances a velhos problemas.

B: Tempo é sempre narração? Eu acho isso um tipo de questão chave. Existem diferentes significados para a palavra narração e pode ser aplicada a muitas coisas. Eu acho que você pode fazer um filme sem uma aproximação narrativa. Narrativa tem a ver com algum tipo de mudança. Se você apenas filma a mesma coisa de diferentes ângulos, isso não é necessariamente um tipo narrativo de aproximação. Eu acho que você pode fazer um filme, usar o tempo e continuar a não ter a narração como sua ferramenta.

C: Então isso se torna uma questão de se o material ainda funciona como algum tipo de uma narrativa ou gatilho de narrativas quando chega aos encontros efetivos dos espectadores com a obra. O espectador, em todo caso, coloca ou extrai algum tipo de narrativa? Nós podemos realmente encontrar alguma coisa sem pisar dentro de algum tipo de história?

B: Foi dito que a pintura não é narrativa. Mas quando você a observa, você observa uma coisa por vez. Seus olhos passeiam para lá e para cá e isso poderia ser chamado de uma narrativa.

D: Sim, e esse ponto – que no final tudo pode ser lido como uma narrativa – é onde você chega quando tem esse tipo de discussão. Eu acho que é bastante interessante discutir qual é a sua aproximação a isso e como você define para você mesmo. (p.28)

Uma publicação de divulgação cultural, edição especial da revista *Beaux Arts*, resume que o artista de hoje assume seu papel de contador de histórias: “Nos anos 90, os artistas pararam de ter medo da anedota, da narrativa” (*Qu’est-ce que l’art...*, p. 20). Entre outros exemplos apresenta uma opinião da finlandesa Eija-Liisa Ahtila, que segundo Jean-Max Colard é reconhecida como “a filha nórdica do Nouveau Roman”(p. 66), trabalhando com filme e vídeo: “Parece-me às vezes que é mais duro fazer uma obra sem narração – é desse desejo que se constitui uma história” (p. 64). No seminário citado, *Who’s the Storyteller?*, os participantes, sobretudo os artistas com fala mais amadurecida, pareciam estar cientes de que o uso de palavras numa obra artística de qualquer tipo pode se transformar numa faca de dois gumes, não importa se ao lado de imagens fixas ou em movimento. Eija-Liisa Ahtila, presente ao evento, afirmou que reconhece e acha justificável que as escolas de cinema estimulem os estudantes a fazer filmes básicos, sem suporte textual ou nem mesmo diálogos. Ela entende que isso tenha como propósito estimular o aluno a construir narrativas usando apenas os meios da imagem em movimento, o que seria importante para sua formação. A primeira pergunta que lhe é feita vai direto ao ponto: “Você pode imaginar uma narrativa sem texto? Porque em seus filmes tem sempre texto.”:

Sou fascinada pelo texto e eu sou uma artista visual. Suponho que isso é um tipo de ponto de partida para mim. Eu amo as palavras e os mundos que elas criam e tento os fazer existirem com a ajuda de imagens. [...] Por outro lado, eu acho que é realmente típico para a imagem em movimento que isso ligue tudo junto, é como uma cola entre imagens e imediatamente você lê uma história ali. Às vezes isso pode ser um problema. As imagens tornam-se subordinadas à história e as pessoas não reconhecem o tipo de informação que as imagens carregam, elas mesmas. (p. 31-32)

Ahtila diz que o artista precisa estar ciente de que o corte nada mais faz do que conduzir o espectador dentro da seqüência pretendida pelo realizador. Será tudo uma experiência guiada, disso não há saída. Para contornar a linearidade do relato, sua recomendação é de que o artista recorra ao uso de instalações, especialmente com múltiplas telas: “Pode-se dizer que a presença de várias telas ajuda a contar histórias de uma maneira não linear” (p. 34). Essas são concepções mais ou menos universais. O mesmo foi expresso (e reiterado) por Vera Chaves Barcellos, a propósito do material apresentado nas suas instalações (em Porto Alegre, 2007): “Não gosto de trabalhos extremamente abertos. Acho que, às vezes, você tem sim de conduzir a leitura” (caderno Cultura, *Zero Hora*, 14/7/2007, p.6.). Porém, nós sabemos que a ordem de leitura pode ser arbitrária, pode resultar de um perambular à espreita, como para Tate Shaw, que revela raramente “ler” (aspas dele) livros visuais. Ele os agarra como se fossem uma presa, mas os folheia descuidadamente, “como quando eu apanho revistas enquanto espero para pagar minhas compras”.

Isso é leitura como espreita. O problema com a espreita, ou perambulação dissimulada, é que eu sou reativo passivamente, eu estou oculto. Eu não sei o que estou procurando até que pegue uma exalação disso na brisa imprevisível da passagem de páginas. É o movimento equivalente de interpolação – interromper um texto para alterar ou até mesmo falsificar seu significado. Através de nosso movimento interpolativo entre essas células de páginas duplas, estamos fazendo tempo afetivamente. (Shaw, 2006, p.32)

A narrativa pressupõe uma função de troca relativa. Ela exige a presença do narrador e do ouvinte (ou do leitor, ou do vedor etc.). Deve ser lembrado, ainda, que narrador e autor não são necessariamente considerados a mesma pessoa (porém, numa obra com retórica visual artística, os papéis são facilmente sobrepostos). Essa função de troca é uma ação comunicacional que pode ser chamada de “narração”.

Narração, entre outros sentidos, é o processo de enunciação narrativa. Como tal, estaria presente e atuando em potências ainda mais elevadas em todos os meios de informação modernos, não apenas por serem massivos, mas por terem clara a noção de público. Nesse sentido isso se aplica sem problemas também aos procedimentos

ilustrativos históricos, como o desenho, a pintura, a escultura e suas variações. O pressuposto é que se costuma colocar também a pintura como exemplo de discurso ou de linguagem (ao lado do romance, do poema, do filme, de uma conversa etc.) Preservaria a heterogeneidade semiológica dos discursos, admitindo cruzamentos de diversas mensagens. Milton José Pinto, na introdução de *Análise estrutural da narrativa* (Barthes *et alii*, 1973, p.13), conclui que a narrativa seria “um sistema conotativo transfrásico, uma mitologia, entre as diversas que se podem misturar para formar um discurso”. Não seria apenas um tipo de discurso, o que poderia ser uma idéia majoritária em 1966, ano da publicação original de *L'Analyse structurale du récit*.

Na obra citada, Greimas observa uma propensão geral dos discursos contemporâneos à narrativização. Refere-se à década de 1960, mas essa opinião parece continuar válida. Acredito que essa propensão possa ser localizada também nos discursos compostos (verbo-visuais) e nos não-locucionais (visuais). O problema é saber (1) em que grau de intensidade os substantivos “narrativa” e “narração” se aplicam às obras de artes visuais, ou se (2) deveríamos propor o deslocamento do termo ou sua adaptação para que ele dê conta de instâncias não-literárias. Ou ainda (3), se não seria o caso de buscarmos outro termo identificador dessas estruturas enunciativas seqüenciais que não conseguem prescindir do suporte participativamente ativo (o folhear atuante): algo além ou acima da narrativa ou da metanarrativa, possivelmente uma *supernarrativa*. Se, resumidamente, narrativas são constructos verbais onde a relação entre palavras e o mundo é convencionalizado, seria correto alijá-la completamente do pensamento visual, mesmo quando contemplativo?

Roland Barthes sugeriu que as línguas da narrativa e da linguagem articulada não são as mesmas, ainda que a linguagem freqüentemente sustente a narrativa. Em suma, para ele “as unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades lingüísticas” (Barthes, 1973, p. 29). Esse pensamento nos interessa já que poderia ser adaptado ou moldado para o campo visual, mesmo quando o problema plástico se investe a si mesmo como personagem ou se dá em espetáculo, o que Barthes define como “a importância, o volume, a raridade ou a força da ação enunciada” (p. 33). Para ele, é o personagem que torna as pequenas ações narradas inteligíveis, de maneira que “se pode bem dizer que não existe uma só narrativa do



mundo sem ‘personagens’, ou ao menos sem ‘agentes’” (p. 43).<sup>4</sup> A função da narrativa seria, então, de constituição do espetáculo (p. 59), tornado compreensível por um agente. Quanto à escritura, seu papel não seria o de “transmitir” a narrativa, mas “mostrá-la” (Barthes, 1973, p. 52). Na obra visual o discurso também se identificaria com o ato que o produz.

Um outro conceito, abduzido e adaptado da teoria da informação, é o próprio termo “informação”. Ele é aqui geralmente apresentado como todo sinal, ou grupo de sinais (estímulos sensoriais ou dados intelectivos), estruturador da percepção ou da compreensão, bem como o processo como um todo. A informação vai da fonte ao receptor através de um canal físico (ondas, papel etc.), mecânico (máquinas, dispositivos etc.), orgânico (dor, prazer etc.), social (padrões de comportamento, tradições etc.) e outros. Porém é importante acrescentar que definições estabelecidas também são consideradas. Assim, a informação deve ser considerada uma quantidade mensurável que pode mesmo ser expressa em fórmulas matemáticas, e que caracteriza a comunicação. Segundo Abraham Moles, as mensagens (espacial ou temporal<sup>5</sup>) “são medidas por uma *quantidade de informação* que é a originalidade”, que ele considera como sendo a imprevisibilidade. E prossegue:

A informação é pois *uma quantidade* essencialmente diferente da *significação* e independente desta. Uma mensagem de informação máxima pode parecer desprovida de sentido, se o indivíduo não for suscetível de a *decodificar* para a reconduzir a uma forma inteligível. De maneira geral, a inteligibilidade varia em sentido inverso da informação. (Moles, 1978, p. 86.)

Ainda segundo Moles, a informação semântica tem lógica universal, é estruturada e enunciável, enquanto a informação estética é intraduzível, refere-se ao

---

<sup>4</sup> Prince (1989, p. 67), baseado em Seymour Chatman, apresenta a “narrativa não-narrada” como aquela que tem um narrador ausente, apresentando situações e eventos com uma quantidade de mediação narratorial (exemplifica com o conto rápido *Hills like white elephants*, de Ernest Hemingway).

<sup>5</sup> A movimentação no espaço é a transmissão e a conservação no tempo é o registro (Moles, 1978, p. 19). Consultar, também, Décio Pignatari, *Informação linguagem comunicação*, 11ª edição. São Paulo: Cultrix, 1982.

repertório dos conhecimentos comuns ao transmissor e ao receptor. Nesses termos, a obra pictórica de Picasso teria grande informação estética, mas informação semântica fraca. Salvador Dalí, ao contrário, teria informação estética fraca e grande informação semântica (idem, p. 192 e 198).

Tome-se a afirmativa a propósito da narrativa literária feita por Todorov (em Barthes *et alii*, 1973, p. 213): “A história é uma abstração, pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe ‘em si’”. De que história se fala? E se passássemos para a documentação e exposição de informação visual fotográfica, por exemplo, que abstrações poderiam ser constatadas? Onde estaria a ficção? E, finalmente, o que pode a narrativa oferecer a um artista visual, folcloricamente um ser renitente e defensivo (por causa da crítica) a conceitos como ilustração e narração? O fotógrafo Allan Sekula admitiria ironicamente a função dos críticos como sendo a de uma “polícia do divertimento” (citado por Renée Green em Bock, org., 2002, p. 235). Entrevistando Sekula a propósito de seu projeto *Fish Story* (que registra imagens de movimentos portuários e navios mercantes, e voltará a ser discutido em outro capítulo), o historiador Hal Foster faz de sua própria pergunta uma possibilidade de resposta (a conversa ocorreu no Art Museum of the University of California, Berkeley, em fevereiro de 1994).

Isso levanta uma questão crucial para seu trabalho, uma que outros críticos e artistas nos encorajam, que é como representar condições que são de muitas maneiras não acessíveis à representação. Como você vai do aqui-e-agora do trabalhador para a extraordinariamente complexa circulação de capital? Que estratégia pictórica e/ou narrativa pode *alcançar* esse sistema onde a maioria das vezes o que você tem são espaços vazios, desconexões, não-positividades. Parte da sua estratégia é recair em histórias [*stories*] ou na forma de histórias. Você invoca as palavras “conto”, “lição” e “história” em seus títulos. Como essas velhas formas de narrativa dizem respeito a problemas contemporâneos, geopolíticos? (Foster e Sekula, 2001, p. 14)

Sekula entende que o movimento da lição (ou aula) para a história (estória) em seus títulos possa ser um deslocamento do modelo do didatismo teatral para um modelo mais maroto de contar histórias. No prosseguimento de sua resposta isso fica mais claro.

Segundo, insistir na completa variedade dos modos de narrativa é uma maneira de contrariar a redução desprezadora [*dismissive*] da narrativa à simplicidade estrutural da “linearidade”, à simplicidade cultural da “anedota” e à simplicidade política da “queixa”. Essas múltiplas reduções são características da marginalização da narrativa pelas artes visuais. A idéia de que lições e histórias são “velhas” formas de narrativa me parece como indicativa dessa atitude. (Embora eu admita que exista algo anacrônico num conto, que é porque eu gosto da incongruência do título *Contos populares aeroespaciais*.) Por contraste, alguém lê romances ou assiste filmes com uma concepção similarmente marginalizante de narrativa? (idem, p. 14-15)

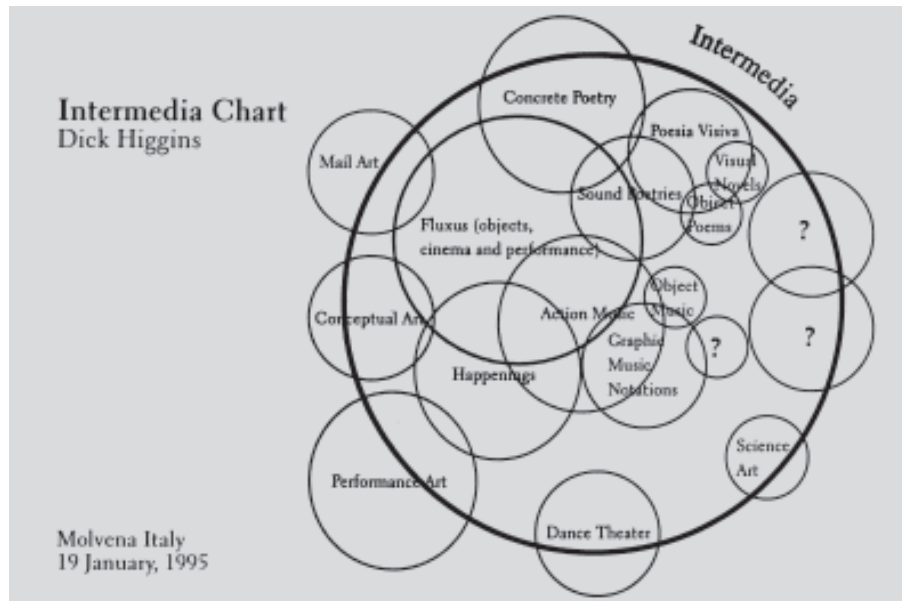
Por fim, entramos aqui num último conceito: intermídia. Fala-se em narrativa, artes visuais, filmes, romances e evocam-se, em decorrência, outros espaços criativos. Um livro fotográfico que é mais do que apenas um álbum e que reclama uma funcionalidade outra, se coloca passiva ou ativamente num território diferenciado, sobre o qual estão se construindo estas reflexões. Constatamos a presença de agentes (ou atores) que geram e fazem circular bens simbólicos, por isso cabe lembrar do lugar compartilhado por esse mercado. Trata-se do território disponibilizado pelos novos gêneros de arte, a intermídia, espaço de trânsito interdisciplinar artístico, teórico e comunicacional, constituído especialmente na segunda metade do século XX. O termo “intermídia” foi apresentado pelo inglês Dick Higgins (1938-1998), integrante do grupo ou movimento Fluxus. Designa os novos gêneros de arte que combinam aspectos de categorias de arte antes separadas e de novas expressões que se apóiam na eficácia dos meios de difusão da criatividade. Esse é o caso da poesia concreta e visual, dos objetos e ações do Fluxus, dos *happenings*, da arte postal, da *performance*, das instalações, da escultura tecnológica etc., além da maior parte da produção da arte conceitual (Silveira, 2002, p. 81).

Higgins publicou o substantivo intermídia (em inglês, *intermedia*) pela primeira vez em fevereiro de 1966<sup>6</sup> no primeiro número de boletim de sua editora, The Something Else Newsletter, que apresentava artigo com esse nome. Sua editora tinha

---

<sup>6</sup>Richard Kostelanetz (1993, p. 108, e 2001, p. 305) lembra que “somente mais tarde Higgins teve conhecimento dos usos anteriores do epíteto por Samuel Taylor Coleridge”, poeta romântico e filósofo inglês (1772-1834).

Dick Higgins,  
diagrama  
sobre a intermídia.  
(Revista *Umbrella*,  
v.20, n.3/4,  
outubro de 1997, p.96)



Capa (ou página 1)  
de *The Something Else*  
*Newsletter*,  
v.1, n.1, fevereiro  
de 1966.

**the something else**  
**NEWSLETTER**

---

Volume 1, Number 1                      February, 1966                      40¢

---

**INTERMEDIA**  
by Dick Higgins

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought—categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers—which we call the feudal conception of the Great Chain of Being. This essentially mechanistic approach continued to be relevant throughout the first two industrial revolutions, just concluded, and into the present era of automation, which constitutes, in fact, a third industrial revolution.

However, the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant. This shift does not relate more to East than West or vice-versa. Castro works in the cane fields. New York's Mayor Lindsay walks to work during the subway strike. The millionaires eat their lunches at Horn and Hardart's. This sort of populism is a growing tendency rather than a shrinking one.

We sense this in viewing art which seems to belong unnecessarily rigidly to one or another form. We view paintings. What are they, after all? Expensive, hand-made objects, intended to ornament the walls of the rich or, through their (or their government's) munificence, to be shared with the large numbers of people and give them a sense of grandeur. But they do not allow of any sense of dialogue.

Pop art? How could it play a part in the art of the future? It is bland. It is pure. It uses elements of common life without comment, and so, by accepting the misery of this life and its aridity so mutely, it condones them. Pop and Op are both dead, however, because they confine themselves, through the media which they employ, to the older functions of art, of decorating and suggesting grandeur, whatever their detailed content or their artists' intentions. None of the ingenious theories of the Mr. Ivan Geldoway combine can prevent them from being colossally boring and irrelevant. Milford runs his Mad Avenue gallery, in which he displays his pretty wares. He is protected by a handful of rude footmen who seem to feel that this is the way life will always be. At his beck and call is Sir Fretful Callous, a moderately well-informed high priest, who apparently despises the Flame he is supposed to tend and there-

---

Copyright © 1966 by Something Else Press, Inc., 30 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10018. All rights reserved. Printed in the United States of America.

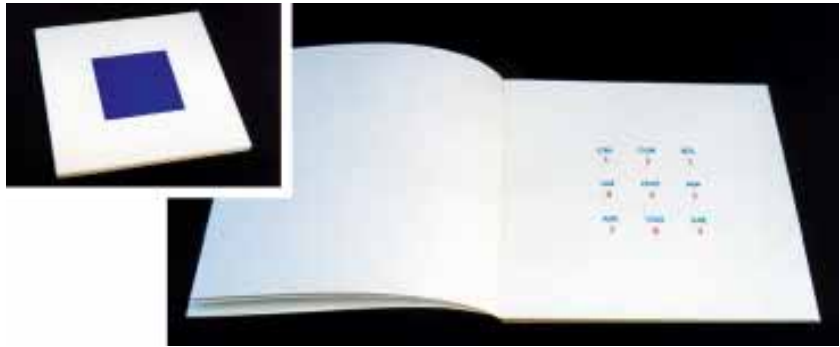
sedes em Nova Iorque e Londres e publicou livros de Daniel Spoerri, John Cage, Merce Cunningham, Robert Filliou, Allan Kaprow, Dieter Roth, Emmet Williams e mesmo Marshall McLuhan, entre outros “intermedialistas pioneiros” (Frank, 1983, p. 85). Para Higgins, “um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo” (declarações em Ferreira e Cotrim, orgs., 2006, p. 140).

Para Richard Kostelanetz (2001, p. 305), “assim como a colagem foi a grande e fértil invenção estética interarte do início do século XX, a intermídia em suas várias formas virá representar retrospectivamente o final do século”. O livro de artista *stricto sensu* é uma obra tipicamente de arte contemporânea, inserido no contexto da intermídia e, como tal, sujeito a incompreensões. Pode pedir, portanto, um olhar aparelhado. Kostelanetz (idem, p. 34) alerta (ou opina) que o uso da designação *livro de artista* “mais propriamente que propriedades intrínsecas da arte, foi um dispositivo de comercialização [*marketing device*], projetado para vender trabalhos para um público respeitoso dos ‘artistas’”. O reconhecimento de um público com potências diferenciadas das do passado pode ser o motivo de seu dicionário de vanguardas apresentar o verbete *artists’ books*, apesar do autor preferir *book-art* ou *book-art books*. Ele confessa: “Alguns de nós preferimos essa definição estética mais que a autobiográfica, sem sucesso até agora.”

As noções desenvolvidas nesta pesquisa ajudam na investigação de como se dá a narração num livro de artista, quais as relações entre ela, a leitura e a vidência, e se contemplação e leitura são conceitos contraditórios. O problema da leitura e da vidência é retomado mais adiante, mas já se pode mencioná-lo. Um livro-obra ágrafo, sem texto algum, que seja em forma de sanfona e se dê em espetáculo, inteiro e de uma vez só, ou cujas páginas fossem exatamente iguais, talvez pudesse ser um exemplo de livro inteiramente contemplativo, ou um possível grau zero da leitura e, portanto, narrativa – caso não se considere as instâncias exteriores a ele. Por exemplo, no caso de um códice, *Rodapé*, de Paulo Bruscky, 2005, com apenas uma tarja prateada na base (o rodapé) e outra mais fina no alto, em todas as páginas, sem palavras. Por outro lado, há livros comuns, que apresentam textos “convencionais”, descrições sobre a própria obra e considerações escritas com parágrafos e frases com



Paulo Bruscky. *Rodapé*. Recife, 2005.  
25 folhas (50p), 32,2 x 12,3 x 0,8cm.  
8 exemplares numerados e assinados.



Wladimir Dias Pino. *Numéricos*. 1986.  
68 páginas, 20 x 20cm.  
Tiragem de 1.000 exemplares.



Série de livros *Documento Areal*  
Karin Lambrecht, *Eu e você*, 2001;  
Maria Helena Bernardes, *Vaga em campo de rejeito*, 2003;  
Helio Ferverza, *O + é deserto*, 2003;  
Elaine Tedesco, *Sobreposições imprecisas*, 2003;  
André Severo, *Consciência errante*, 2004.

sujeito, verbo e predicado que, mesmo assim, servem quase exclusivamente para comercialização alternativa e para públicos específicos. Um teste pragmático seria perguntar a opinião a um livreiro. É o que acontece com os volumes da série *Documento Areal*, publicada a partir de 2001, cada um de um artista, alguns com amplos desenvolvimentos textuais.

Outros livros existem que poderiam ser entendidos como portadores de narrativas não-vulgares e não-literárias, com compleição de jogo, desenvolvidas pelo esforço intelectual ou imaginativo do usuário. Em vez da leitura pronunciável, poderiam utilizar a dedução matemática. É o caso, entre outros, de *Numéricos*, de Wladimir Dias Pino, 1986, com o desenvolvimento de um poema visual quase mínimo, hermeticamente apoiado em poucas palavras, com poucas letras cada, e com a sugestão da necessidade de algum conhecimento de estatística e matemática para a compreensão de sua potencialidade. Essas possibilidades estão aqui mencionadas apenas para exemplificar três situações, entre tantas admissíveis: a de um volume que se porta como sendo (ou parecendo ser) uma obra de arte contemplativa e, em tese, não-legível; um livro que se oferece exatamente como tal, portanto como suporte para desenvolvimentos narrativos para a leitura; e uma publicação que se quer oferecida tanto para contemplação simples como para novas perspectivas de imersão estética e cognitiva.

As diferenças (às vezes sutis, às vezes nem tanto) entre as diferenciações conceituais fazem que estas reflexões se iniciem sob o signo da imprecisão. Resta a expectativa de que, adiante, o estado ativo do seu desenvolvimento escrito leve a uma concepção de narrativa (ou seu equivalente) que contemple as manifestações publicadas da arte contemporânea, integrando as especificidades dos livros de artista. Porém, o mercado cultural vê com nitidez esse problema e é plenamente capaz de indicar ocorrências, classificá-las e, claro, julgá-las. Tome-se como demonstrativo dessa capacitação taxonômica os livros selecionados para a exposição *Guardare, Raccontare, Pensare, Conservare*, (olhar, contar, pensar, conservar) realizada em Mantova (Mântua), em 2004. A seção *Raccontare* foi dedicada à presença do relato (da narrativa visual, bem entendido), sob a responsabilidade de Annalisa Rimmaudo.

Apesar dos princípios revolucionários que o livro de artista promulga para se distinguir do livro clássico, sendo como é símbolo de uma instituição cultural elitista, recusando os sistemas comunicativos lineares e favorecendo uma abertura a uma comunicação interdisciplinar, muitos artistas têm trabalhado sobre a narratividade, introduzindo novos valores e sistemas expressivos. (Rimmaudo, em *Guardare...*, 2004, p. 126.)

As obras representavam onze categorias funcionais, correspondendo a “orientações de conteúdo e de forma”: (1) escrituras e pré-linguagens, (2) biografias e autobiografias, (3) diários, (4) narrações e notas de viagens, (5) histórias (relatos), (6) romances (e novelas), (7) ficções, (8) histórias policiais, (9) histórias desenhadas, (10) narrativas cinematográficas e (11) *flip books* (livros que encenam animação pelo folhear). Essas categorias pertenciam ainda a dois grupos, um ligado à esfera da realidade e outro à da imaginação.

A narrativa expõe fatos verdadeiros, ou apresentados como tal, ou imaginários. Os livros de artista se situam precisamente entre essas duas dimensões e apagam com frequência a linha de demarcação. (Rimmaudo, em *Guardare...*, 2004, p. 126.)

Ainda que nessas categorias e grupos possam existir sobreposições, mimetismos, presenças metafóricas e inexatidões (e os curadores tinham plena ciência disso), esse elenco deu conta de uma grande quantidade de obras (e certamente foi preciso abrir mão de muitas para que pudessem estar em outros eixos temáticos). A narratividade, a narração, o desenvolvimento no tempo com o uso do espaço, eis algumas das palavras de ordem que ecoam em bom som, ou às vezes em surdina, nesse território.

## Vidência, leitura e arte contemporânea

Durante conversa em sala de aula sobre alguns problemas metodológicos em pesquisas que envolvam a formação de discursos críticos sobre a arte atual, especialmente no espaço movedição da intermídia, expus meu desconforto com a palavra “lei-



tura” para a construção de pensamentos que lidam com problemas onde a visualidade é preponderante. Julgo essa uma inadequação do vocabulário (especialmente na língua portuguesa) para a designação de um estado de atividade sensorial e intelectual em que a visão, acompanhada de subsídios culturais, desfruta, aprecia, decifra (ou não) a obra de arte contemporânea. Seu foco será o objeto mirado no momento (considerado no todo físico ou como uma célula de um corpo mais complexo), ou será a obra de arte em sua totalidade desmaterializada, com seções não vistas simultaneamente num dado espaço e num dado tempo. A tentativa de formar neologismos arbitrariamente resultou em termos bisonhos (um anedótico *vedura*, etc.), úteis apenas para discussões transitórias. Teriam funcionalidade tais designações? Talvez, mas seria preciso testá-las, confrontar conceitos, tudo para provavelmente não chegar a lugar algum. Em todo o caso, prosseguindo nas rotinas da metodologia, além da consulta indefectível a glossários, o caminho poderia ser a leitura comparada de textos de percepção visual (e de teoria da composição artística) com análises críticas da produção de artistas atuantes nas últimas décadas.

A compreensão sempre inconclusa dos mecanismos da fruição da obra de arte parece ter chegado ao presente revolvendo o substrato crítico dos últimos cento e poucos anos, interditando o assentamento de certezas. Talvez não seja incorreto creditar como uma felicidade o fato de tal problema nunca ter estado solucionado. O século XXI trouxe consigo a reiteração das cisões entre a arte artesanal (pré-moderna e, muitas vezes, moderna) e a intermidial (a parcela mais vigorosa da arte contemporânea). O pensamento que expande formas, funções e significados da obra (e, por extensão, da arte como um todo) é combatido por um contingente significativo de comentadores (profissionais ou não), sugerindo um ressentimento recalcitrante com o novo. Mas é difícil não reconhecer que o estabelecimento da autonomia das artes visuais também se deve ao seu gradual fechamento às facilidades interpretativas. Isso confirmaria a liberdade da arte ao mesmo tempo em que a pune?

O próprio olhar crítico parece ter perdido a ansiedade programática da primeira metade do século XX. O impasse é enunciado sem temor: como destrinçar a obra de hoje? Como contextualizar com o gosto isso que não está sendo compreendido? A obra se apresenta difícil e os ensaios clássicos parecem não conseguir dar conta

das demandas. A arte contemporânea já tem cerca de meio século e mesmo assim continua altamente desafiadora. As experiências conceituais, minimalistas, performáticas, midiáticas, eletrônicas, etc., juntamente com a indústria do entretenimento e a poderosa profissionalização das artes aplicadas ao projeto industrial, se confirmaram como líderes intelectuais da visualidade plástica (artificial, em oposição à natureza). Insiste-se na decifração do enigma e pretende-se uma postura analítica: “ler” a obra. Trata-se de um exercício que se tornou muito conturbado pela presença tanto passiva como ativa do documento, da palavra ou da elocução verbo-visual do pensamento.

Arthur Danto alerta sobre os cuidados que se deve ter com os documentos, primitivamente desprovidos de poder aurático, cada vez mais em proliferação (necessária), já que “são, certamente, objetos, mas o consenso é de que são meros documentos, e não obras de arte em si”, mas, ao mesmo tempo em que o curador independente rumava à ascensão, a própria exposição, fundida à instalação, se colocaria como “forma de expressão artística” (citado por Renée Green para Bock, org., 2002, p. 235; original de Danto em *Bookforum*, verão de 2001, p.43). Os documentos (e sua exposição) são interfaces entre a arte, que pode prescindir da experiência da beleza, e a vida, que não abre mão dela. Onde encontrar, então, os manuais para a decodificação de documentos verdadeiros, portanto não artísticos, além dos produzidos como autoficção pelos artistas, ou os caftinados, “artisticizados” pela economia artística?

Raros textos sobre percepção visual (a maioria do século passado) dão atenção à produção verbo-visual. Quase se tem a impressão (certamente falsa) que isso não existia. Entre as ocorrências interessantes, há o livro de Gyorgy Kepes, *Language of vision*, 1944, cujos destaques são as ilustrações que contemplam poemas visuais, cartazes, colagens, peças publicitárias, além dos exemplos tradicionais, como desenho, gravura ou pintura. Mas não é na palavra que Kepes vê o texto, mas sim na relação da imagem figurativa com a natureza, relação essa que ele denomina “literária”.

Cada configuração visual encerra um texto significativo, suscita associações de coisas, de acontecimentos; cria reações emocionais e conscientes. A imitação literária da na-

tureza ligada a um ponto fixo de observação havia matado a imagem como organismo plástico. Era muito natural, portanto, que o significado associativo se identificasse com o conteúdo literário e, em consequência, o descartasse como desnecessário. (Kepes, 1969, p. 273)

Essa foi uma alusão muitíssimo rápida e discreta sobre a textualidade, nesse caso ligada à defesa de valores abstratos na composição, então em franca divulgação. Com relação ao uso direto da palavra, há uma rápida menção aos ideogramas de Guillaume Apollinaire e aos quadros-poemas de Joan Miró, que integrariam “a significação verbal e as qualidades sensoriais dos elementos plásticos”, provocando sensações profundas devidas “à intensidade sensorial dos valores plásticos” e às associações produzidas pela base lingüística (idem, p. 284). De fato, ainda é muito pouco, quase nada. Mas em outro trabalho clássico, de Rudolf Arnheim, *Art and visual perception*, publicado dez anos após (1954), não há qualquer menção à textualidade, seja inferência literária (descritiva), seja a presença na obra de texto de fato.

Nesse aspecto também é silencioso Ernst Gombrich em seu *Art and illusion*, de 1959, mas não totalmente calado. De maneira indireta oferece elementos úteis para respaldar outras conclusões, segundas e terceiras. Embora muito distante dos preceitos contemporâneos, seu livro traz alguns exemplos tirados da arte gráfica comercial e do desenho de imprensa, reduzindo o empuxo alienante típico em parte dos ensaios do gênero, garantindo sua obrigatoriedade para quem pretende fazer a “leitura” de uma obra de arte. Entretanto, Arthur Danto ressalva que Gombrich

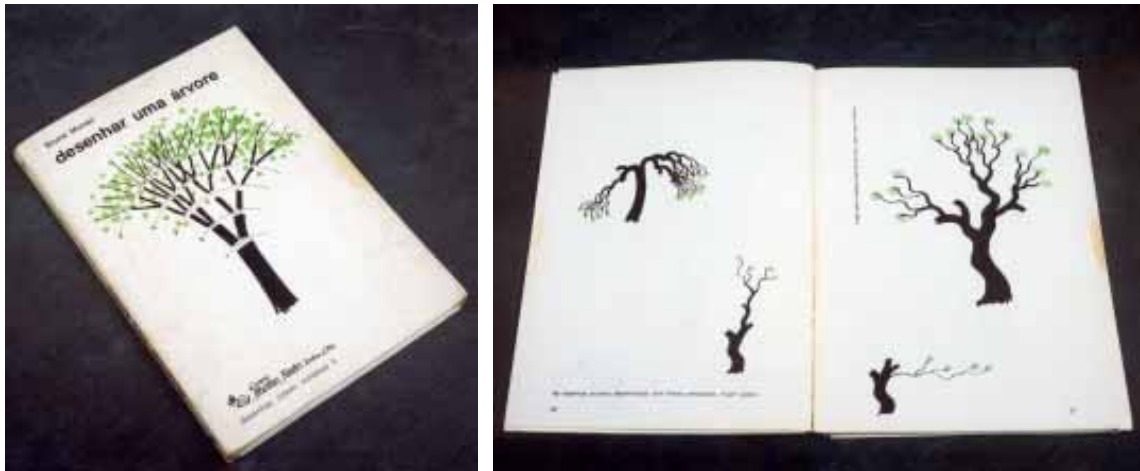
[...] realmente explica porque a representação pictórica tem uma história, não porque a arte tem uma história, que é o motivo pelo qual ele teve tal dificuldade em encaixar Duchamp dentro de sua avaliação, já que, afinal, a *Fonte* não tem nada a ver com feitura ou combinação. Tivesse ele não assumido o desprezo de seu colega Popper por Hegel, poderia ter visto que tanto o conteúdo como os meios de apresentação são eles mesmos conceitos históricos, embora a faculdade da mente, a qual respondem, não seja a percepção, mas, uma vez mais, o “julgamento”. (Danto, 1997, p. 196)

A sugestão de Danto é que sejam considerados os subsídios além do formalismo, recomendação válida mesmo que seu pensamento pareça às vezes um pouco digressivo com relação à arte contemporânea:

Tenho um modelo diferente dos dois com que comecei este capítulo. É o modelo dos *significados incorporados*. É um modelo que uso como crítico de arte em todo momento, tentando dizer o que um dado trabalho significa e como esse significado está incorporado no objeto material que o carrega. O que tenho em mente é que o pensamento é aquilo que a obra expressa em meios não-verbais. Nós devemos nos esforçar para apreender o pensamento da obra, baseado no modo com que o trabalho é organizado. (Danto, 2004, p.139)

A visão qualificada pode estar diretamente relacionada à aproximação entre arte e conhecimento. Gombrich acreditava que essa união seria natural, oferecendo como seu mais ilustre exemplo Leonardo da Vinci. Na procura de soluções para a representação da natureza, Leonardo recorria para a informação de preceitos universais, fonte do conhecimento necessário para resolver problemas plásticos concretos. O pensamento subsidiaria o olhar que abastece a criação. Gombrich ilustra com o método para desenhar uma árvore, para o qual Leonardo ensinaria que um galho ao se bifurcar passa a ter um diâmetro mais fino. Diria o artista que “se desenharmos um círculo em torno da copa da árvore, as seções de cada ramificação devem dar, juntas, a grossura do tronco” (Gombrich, 1986, p. 135). Gombrich não achava esse princípio realmente muito bom, mas reconheceu sua importância como fórmula para todos os artistas.

Cerca de cinco séculos depois, o diagrama da árvore de Leonardo, redesenhado, ocuparia a capa do primeiro livro da pequena coleção italiana *Disegnare Colorare Costruire* (de Nicola Zanichelli Editore, Bolonha), dirigida à iniciação infanto-juvenil ao conhecimento teórico dos elementos da linguagem visual. O primeiro exemplar foi incumbência de Bruno Munari, o coordenador da série, e era intitulado *Disegnare um albero*, 1978 (em Portugal e no Brasil, *Desenhar uma árvore*, Edições 70 e Martins Fontes, 1983). Um dos artistas importantes do século XX, Munari mesclou sua formação entre os futuristas italianos com o persistente desejo



Bruno Munari. *Desenhar uma árvore*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 88p. 20,9 x 14,6 x 0,8cm.

de fecundar a vida diária com as qualidades da arte, pura ou aplicada. Seus livros – artísticos, teóricos, didáticos, infantis – são antológicos pela simplicidade com que se aproxima de estudantes de artes, comunicação visual ou projeto. No segundo parágrafo de *Desenhar uma árvore*, a menção: “Um velho amigo meu da província, um certo Leonardo, nascido numa aldeia perto de Florença – Vinci (código postal 50059) – era um homem muito curioso”.

Com leveza e o sempre presente humor suave, Munari faz seu livro se desenrolar quase que como num eco ao seu assunto. E alerta que as fórmulas para a composição artística não devem ficar distantes da memória visual. Os conhecimentos devem ser somados.

Vamos então desenhá-lo sabendo que é só um esquema e que será difícil encontrar na natureza uma árvore com um desenho tão perfeito. Para crescer de uma maneira tão precisa, uma árvore deveria nascer num lugar sem vento, com o sol fixo bem no alto, com as chuvas sempre iguais, com o alimento que vem da terra sempre constante. Nesse lugar não deveriam cair raios nem haver mudanças de temperatura; não haveria neve e gelo, e nem calor ou seca em excesso... (Munari, *Desenhar uma árvore*, p. 8)

O entorno, a circunstância, o ambiente, os fatores que determinam os desvios da simetria fazem, também, parte do substrato do encantamento da obra de arte. Quem aceitaria, hoje, um rosto que tivesse as duas metades exatamente

iguais? Esse seria apenas o erro mais medonho e primordial da representação da face humana na infância da arte digital.

Desde os anos 60 e 70, no mundo da arte desmaterializada (e especialmente em uma de suas manifestações inaugurais, o livro de artista), o meio (a mídia) onde a nova arte circula está presente na obra, num esforço de combate à alienação através do desvio para o documental (ou a cooptação do registro). Inicialmente *Desenhar uma árvore* apresenta um aspecto limpo e despojado, com grafismos em preto e detalhes discretos em verde. Mas nas últimas páginas abandona a pureza gráfica (nesse caso, o uso exclusivo do desenho). Para contextualizar, através de documentação, um desdobramento do conceito didático que está sendo apresentado, apresenta duas fotos ilustrativas, mostrando uma grande árvore de papel recortado sobre o solo de uma praça da cidade de Mântua, elaborada por crianças, pais e professores. Um relato de atividade semelhante, porém em ambiente fechado, pode ser verificado em seu livro *Fantasia*, 1977 (na 2ª edição portuguesa, Editorial Presença, 1987, ver páginas 156 a 164).

Mas se em todo livro a regra é persistente (“cada ramo é sempre mais fino do que o ramo que o precede”), com a sempre presente, mas irônica, ânsia de cientificidade, ao final Munari relativiza:

Um antigo provérbio oriental diz que a perfeição é bonita, mas é estúpida: é preciso conhecê-la, mas romper com ela. Agora que vocês já conseguem desenhar uma árvore, não devem seguir ponto por ponto aquilo que lhes ensinei; se já estão familiarizados com a regra, podem realmente desenhar as árvores que quiserem, completamente diferentes das que viram neste livro.

Será que isso não confirma a permanência de preceitos artísticos históricos? Provavelmente. Mas isso nunca foi negado (lembramos do “velho amigo” Leonardo). O que muda são os olhares envolvidos.

*Desenhar uma árvore*, assim como seu relacionado *Desenhar o sol* (edição italiana de 1980, publicado em português em 1983), pode não ser considerado um livro artístico por alguns críticos, dada a sua linguagem mais ou menos convencional, fato que não constituirá problema para estas reflexões, nem para aqueles que aplaudem a con-

formação comercial num livro de artista. Em todo caso, ele é produto de um dos mais prolíficos artistas nessa categoria. Carrega, mesmo que para crianças e jovens, as sementes do exercício perceptivo que engloba uma visão habilitada, que inclui a leitura convencional e a decodificação visual entre figura e fundo bi e tridimensionais, das relações das formas umas com as outras e da carga de informações culturais potencialmente envolvidas, dentre muitos outros fatores.

Entretanto, falar em leitura convencional significa quase cometer um pleonasmo. Caso não sejamos muito pródigos com o que seja a leitura, veremos que ela não dá conta da obra de arte. Sem dúvida, “leitura de obras de arte” é mais que apenas uma útil figura de linguagem (afinal, um trabalho visual tem um “texto”, uma instalação tem um “texto”, etc.). Mas ficaria melhor falarmos de algo que sem questionamentos indicasse compreensão, decifração, interpretação, decodificação, dedução etc. Leitura é, para essas reflexões, a compreensão de sinais gráficos e caracteres mais ou menos ordenados, com o propósito de reconhecimento de palavras ou seu equivalente. Grosseiramente falando, seria algo como o negativo ou contraparte da escrita, e não a contraparte do desenho. Acho clara e muito próxima da exatidão a descrição de José Morais, alertando quanto ao equívoco de, em casos específicos, distender a definição.

Entretanto, é fácil perceber que essa definição ampla da leitura é ao mesmo tempo falsa e perniciosa. O processo de interpretação dos sinais sensoriais constitui o que se chama habitualmente “percepção”. Será que a percepção da fala e da música, a percepção visual e tátil dos objetos, a percepção dos odores e dos sabores, e as diferentes formas de percepção do próprio corpo fazem parte da leitura? Certamente que não! (Morais, 1996, p. 111)

A escrita acompanha o trabalho contemporâneo tanto dentro dele como na sua volta. Há muito para ser lido. Mas seria adequado falar-se em leitura da obra de arte? Não para estas reflexões. Para pesquisa nos seguimentos intermediais da arte contemporânea (como sobre a categoria as publicações de artista, por exemplo), defrontamo-nos com um problema fundamental e inevitável: a palavra “leitura”, no sentido generoso que normalmente utilizamos, é deficiente de exatidão, sequer importando se a produção estudada seja ou não verbo-visual.

Não importa, aqui, entender a leitura como uma designação que pudesse ser substituída por todo um conjunto de outros vocábulos “que designam toda espécie de consumo cultural”, como quer Pierre Bourdieu, em debate com Roger Chartier (em Chartier, 1996, p. 231). Importa, sim, refletirmos sobre a exatidão maior ou menor, às vezes inexatidão, das descrições do processo de vidência de obras de arte que, em uma última conclusão bastante perversa (e por isso inexata), não são mais vulgarmente ilustrativas, decorativas ou artesanais.

O pensamento de Jacques Aumont é imprescindível para o entendimento sobre a imagem no século XX, sobretudo porque ela é vinculada ao campo simbólico, fazendo com que ela seja a mediadora entre o “espectador” e a realidade: “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (Aumont, 2006, p. 59). Nele a palavra “espectador” assume primazia na definição daquele que vê porque esclarece o componente projetivo de seu olhar (“ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem *supre* portanto o não-representado, as lacunas da representação”, p. 88). Sem dúvida isso é decorrente de sua ligação estreita com a fotografia e o cinema, e parece sugerir a influência de uma dimensão narrativa em suas idéias. Sem dúvida “espectador” é uma ótima designação, que podemos usar, sobretudo quando reconhecemos uma dos atributos funcionais escópicos do vedor.

O vedor exercita a vidência da obra que foi produzida, sendo obrigatória a presença de ambos (vedor e obra) num mesmo local e tempo. Os exemplos são conhecidos: um mosaico, um afresco, uma pintura... Esse padrão permanece em boa parte das manifestações contemporâneas, como é o caso das instalações e dos vídeos, entre outros processos. O modelo ocorre desde que se considere a obra de arte à parte de suas manifestações companheiras ou acessórias. Em resumo, nesse caso o público teria a certeza de estar face à arte. Ou, em outras palavras, em presença dela: o público presente ou sabe que aquilo que está na sua frente é de fato a obra e que seu juízo não incorre em equívoco.

O século XX trouxe a grande dilatação epistemológica da arte, trazendo, também, novos modelos. Ao vidente, ser apenas vedor não basta mais. Entre ele e o artista, existe mais do que a obra desacompanhada. Ou ainda, em possibilidade mais



aguda, a arte estaria de fato além do que apenas na obra, embora também nela e nela exista. Nesse modelo, entre o vedor e o artista, a obra poderá estar intermediada por uma obra de arte outra – segunda, terceira, etc. –, uma coisa outra ou, sobretudo, pelo documento – discurso escrito, gráfico, fotográfico, etc. –, ou suas combinações em empreendimentos plurais. É fácil supor a instauração dos problemas da localização da obra e de sua decifração.

O olhar contemporâneo, tanto dos artistas como do público (ou públicos, no plural) é fundamentalmente diferente do olhar pré-moderno, guardando algumas conquistas do moderno. Trata-se de um olhar marcadamente investigativo, contaminado por seu compromisso avaliativo. É rico já na sua formação e enriquecedor da obra, na medida em que a institui como tal, fundando significados documentais ou os concebendo como ficções. Ralf Rugoff, comentando trabalhos contemporâneos que requerem uma visão forense ou pericial de um público não mais meramente observador (o que é muito freqüente nas publicações de artistas), destaca a tentativa de reconstrução de ações e motivações mais ou menos ocultas do objeto de arte, existentes ou não. Isso exigiria um olhar escrutinador que demandaria um exame atento e exploratório (*scanning*). Sobre alguns aspectos de mostra com sua curadoria (*Scene of the Crime*, 1997, em Los Angeles) ele comenta:

Os trabalhos de Ruscha, Nauman e Le Va que mencionei são claramente sobre mais do que encontra o olho; nas palavras de Le Va, tal arte insiste que “conteúdo é algo que não pode ser visto”. [...] Como já mencionado, ela requer que o observador [*viewer*] chegue a uma interpretação pelo exame de traços e marcas e os lendo como vestígios. [...] Inextricavelmente ligada a uma história [*history*] não vista, esse tipo de arte manifesta um relacionamento fraturado no tempo. Como uma peça de evidência, sua aparência presente é assombrada por um passado indeterminado que defrontamos na forma alienada de restos fossilizados e fragmentados. (Rugoff, 1977, p. 62)

Lembremos, nos valendo do conhecimento policial, que vestígio é o elemento material que deve ser estudado para se tornar um indício. Mais adiante, Rugoff localiza o olhar contemporâneo.

Ao considerar o desenvolvimento das estratégias forenses na arte de pós-guerra, iniciamos por levantar uma transição da tradição do objeto discreto – a pintura emoldurada ou a escultura sobre pedestal – para uma arte de indícios dispersos e ambíguos, em que a informação parece ser continuamente apresentada, mas somos, todavia, negados de toda história [*story*]. [...] Essa transição não é meramente o conto do lapso de boa conduta de um gênio, o declínio no *status* da pintura e da escultura tradicionais que tem freqüentemente sido confundido com sua morte. [...] A esse respeito essa estética forma parte de uma mudança significativa na história do relacionamento entre o observador e a obra de arte, e revela meridianos de influência não usualmente reconhecidos. (Rugoff, 1997, p. 101)

Foi ressaltada, na citação, a diferenciação entre os vocábulos ingleses *story* e *history*, que já levou escritores da língua portuguesa a empregar a palavra “estória”, ficcional, em oposição à científica “história”. A recomendação de nossos dicionários é pelo uso apenas de “história”, para todas as finalidades, contrariando nomes obrigatórios de nossas letras, como João Guimarães Rosa e sua afirmação muito repetida: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.”<sup>7</sup>

Como antes mencionado, diferentemente do olhar “desinteressado”, o olhar que examina também justapõe sobre a obra significados adicionais, “ficcionalizando” a obra. Artistas e críticos sabem disso há muito tempo, e tal fato persiste em considerações recentes, como a de Jean Fisher:

Na arte visual a ficção é o “véu” que, novamente, significa “nada” em si mesmo, visto que, certamente, o que esconde é não mais que a própria ficcionalidade da arte. Seu valor para o observador [*perceive*] reside em seu poder para ativar e organizar o movimento do desejo: em nosso desejo de saber o que há por trás disso, o pensamento imaginativo e o conhecimento são engendrados. Por isso, o conhecimento não é descoberto no objeto, mas no processo da procura, e a procura pode somente

---

<sup>7</sup> João Guimarães Rosa, frase de abertura do prefácio de “Tutaméia: terceiras estórias”, obras reunidas em *Ficção completa*, volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, página 519.

provir do sentimento que alguma coisa “perdida” deve ser recuperada. O que isso poderia ser senão o sentido de uma unidade “perdida” do eu? (Fisher, 2003, p. 186).

Esse “eu”, esse “eu mesmo” e sua associação com um específico sentimento ou angústia de que algo falta ou nos faz falta está manifesto na dúvida sobre o local que a ficção ocuparia, se o espaço da perda (disponibilizado?) ou se o espaço da ausência (nunca ocupado?). Há um pouco dessas reflexões em textos de Jochen Gerz, artista de muitos suportes. Mas mesmo que apenas indiciais, nos fazem pensar se a ficção não seria uma espécie de adição da cultura que construímos.

A arte também é produtora de lembranças. Ela é fictícia e virtual, pois ela não pode produzir tempo real, mas ela pode produzir o hoje através do olhar, como se fosse já passado. [...] Como se hoje fosse ontem, ou seja, devia se passar amanhã. Essa breve divergência do tempo é a lembrança, ou seja, uma pequena desordem e uma estupefação. [...] Após e antes coincidem. É o desabamento do tempo real na ficção. (Gerz, 1994, p.206)

E Gerz reivindica certa desorientação, desejável entre realidades impossíveis:

[...] livrar-me eu mesmo de minha liberdade, colocar a mim mesmo face ao meu limite: meu limite é a ficção. A ficção se detém onde eu principio. Mas será que eu principio verdadeiramente, ou será que tudo é ficção? Não tenho nada contra a ficção, tenho somente alguma coisa contra o fato de me fazer falta.

Os sucedâneos do olhar interessado são inevitáveis. São, sobretudo, os frutos do trabalho crítico. O resultado esperado é o texto e sua leitura, o solo conhecido das convenções gramaticais, sujeito, verbo e predicado a serviço da indefectível necessidade de inteligibilidade. Fatalmente cairemos nos chavões de que toda tradução é uma traição (em geral referente à literatura) ou de que toda interpretação implica um ato de violência (aplicável especialmente na análise da obra plástica). Têm-se sugerido o uso pelos estudiosos das ferramentas iconológicas como redutoras do caráter escorregadio do objeto de estudo. Essa é a proposta, por exemplo, da crítica Doris von Drathen, que propõe a retomada dos estudos de Aby Warburg, mas dessa vez para a



The monkey did the dog the cat the nearby mountain years ago  
the cat the dog the hills return to Mister So-and-so

Jochen Gerz. *Fuji-Yama-Series*. Dudweiler [Alemanha]: AQ-Verlag, 1981. 52 p., 24 x 32cm.

compreensão da arte contemporânea em produção, contestando a compartimentalização das categorias estéticas e a afirmação dos comentários normativos, buscando no estudo do universo produtivo do artista o reencontro com o mais básico da condição artística: a imagem e seu impacto emocional. Em prefácio para livro de Drathen (2004, p. 10), o historiador da arte Horst Bredekamp lembra que “o cerco iconológico de uma obra de arte não encurta seu impacto ou poder, mas oferece uma defesa, protegendo-a não apenas da intencionalidade e obstinação autoral, mas também da insinuação servilmente afirmativa de uma interpretação”. Percorremos os artigos críticos de Drathen, focados mais *na obra* do que *nas obras* de cada artista, e confirmamos a força da herança conceitual duchampiana e dos anos 60 como mais determinante do que o legado moderno.

A décima sexta sentença sobre arte conceitual de Sol LeWitt afirma: “16. Se palavras são usadas e elas provêm de idéias sobre arte, então elas são arte e não literatura; números não são matemática”. Mas faz a própria ressalva mais adiante: “35. Estas sentenças comentam sobre a arte, mas não são a arte” (*Art-Language*, 1969, p. 12-13). A arte conceitual é especialmente rica em produtos que fundam caminhos sobre questões da linguagem. Os produtos e ações do período incluem manifestações companheiras ou em paralelo, mais ou menos aparentadas, como o minimalismo, a *land art*, a arte postal, as ações do Fluxus e outros representantes, em maior ou menor grau, da desmaterialização da obra de arte, como demonstrado por Lucy Lippard. O ato de publicar ganhou renovada importância para os artistas, naquele momento oferecendo espaço alternativo imediato para a arte. A reprodutibilidade técnica era um território explorado insuficientemente até então.

Com tanto crescimento conceitual no intervalo dos 60 aos 80, a concepção teórica do campo da intermídia passou a ser o lugar por excelência da especulação teórico-prática. Para a caracterização do livro de artista, a disputa era entre o livro manufaturado e o editado. Qual ficaria com o título? Além disso, qual o valor artístico em oferecer legibilidade? Com a poesia visual, vinda da literatura, já estabelecida em seus nichos internacionais, além de bem aceita no convívio das artes plásticas, pensava-se também, e cada vez mais, nas possibilidades do circuito oposto, ou seja,

nas expressões verbais vindas da visualidade. Especulou-se, também a possibilidade de ser usada a expressão “literatura visual” para definir a apreensão perceptiva envolvida no texto, ou para ajudar a construir um conhecimento a propósito das publicações verbo-visuais. Algumas definições eram abominadas.

As palavras familiares *literacy* [capacidade de ler e escrever; alfabetização] e *numeracy* [habilidade com a matemática elementar] recentemente têm sido ligadas à palavra *oracy* [habilidades cognitivas da fala, da escuta e da leitura oral], mas quando é para descrever a habilidade de *seeing* [ver] (em oposição a *looking* [olhar]) sentimo-nos travados com a expressão “visual literacy” [capacidade de ler imagens, alfabetização visual], que sugere antes a habilidade de *reading* [ler] uma imagem pictórica. Pode-se, é claro, ver razões para a junção dessas duas palavras, mas a ausência de palavras como “visuacy” [visuação?] ou “picturacy” [“figurização”? “visivisação”?], ou alguma idiotia verbal similar, ainda parece significativa. A expressão *visual literacy* atesta a predominância da cultura visual pelo verbal. (No começo era...) (Phillpot, “Visual language, visual literature, visual literacy”, em Kostelanetz, 1979, p. 179.)

Victor Burgin, como outros artistas ligados aos problemas conceituais, buscou apontar os códigos retóricos disparados pela justaposição de elementos textuais e gráficos com a fotografia ou entre fotografias adjacentes. Para ele (no artigo “Looking at photographs”, 1977) é “quase tão inusual passar um dia sem ver uma fotografia como é passar sem ver escritos”. Ele utiliza plenamente o artifício da aproximação ao problema fotográfico através do vocabulário da lingüística: “mesmo uma fotografia sem nenhum texto real nela ou a sua volta é atravessada pela linguagem quando é ‘lida’ por um observador” (Stiles e Selz, 1996, p. 854). Ou ainda, “a inteligibilidade da fotografia não é coisa simples; fotografias são *textos* inscritos em termos que poderíamos chamar ‘discurso fotográfico’” (idem). E prossegue:

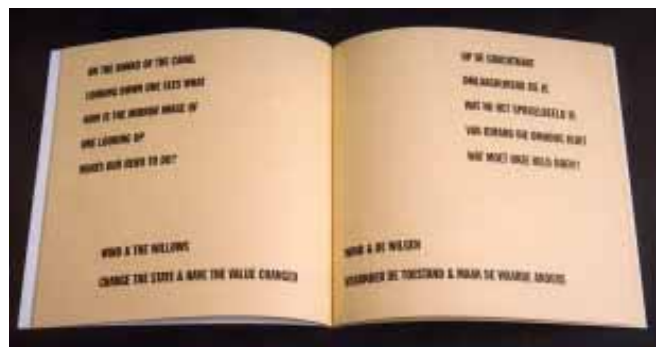
A estrutura de representação – ponto de vista e enquadramento [*frame*] – está intimamente implicada na reprodução de ideologia (a “disposição de ânimo” ou nossos “pontos-de-vista”). Mais do que qualquer outro sistema textual, a fotografia se apresenta como “uma oferta que você não pode recusar”. As características do mecanismo fotográfico posicionam o assunto de tal maneira que o objeto fotográfico serve

para ocultar a textualidade da própria fotografia – substituindo a receptividade passiva por *leitura* ativa (crítica). (Stiles e Selz, 1996, p. 856)

Discutindo a dualidade do legível e do invisível no conceitualismo, Anne Moeglin-Delcroix (1997, p. 154) lembra das vantagens adicionais do livro, como o fato de ele possuir o próprio espaço que ele é ou está, ao mesmo tempo em que as condições de “leitura” (as aspas são dela) que oferece são as mais favoráveis para a duração que o trabalho requer. A propósito de alguns trabalhos de Robert Barry, ela nota:

O olho que lê não é para Barry o olho desencarnado da *theoria*, é um olho que atende e por ali se aproxima daquilo que está afastado. As palavras impressas são palavras destinadas a quem as olha. Isso fazendo, as palavras se tornam uma ponte sensível, não mais uma coalizão de signos abstratos, entre quem escreve e quem lê. [...] As palavras não são, portanto, nem o objeto da obra, nem seu médium; elas são uma voz, no sentido encarnado. (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 166)

Moeglin-Delcroix destaca especialmente as publicações de Lawrence Weiner, muitas com os seus *statements*, que estariam entre os trabalhos que melhor colocam a questão do “idealismo solipsista” (referente ao conjunto de hábitos de um indivíduo solitário) da arte conceitual. Com seus livros, Weiner corrigiria o caráter unilateral do princípio “aprender a ler arte” para “aprender a ver livros”: “*Learn to read*’ art é um preceito que não deve fazer esquecer que a leitura da arte começa pela visão e continua, sem dúvida, com ela, e que o leitor é também um ‘espectador’” (idem, p. 182).



Lawrence Weiner. *Wind & De Wilgen / Wind & The Willows*.  
Brussels: Yves Gevaert Uitgever, 1996. 28p. 21 x 21 x 0,3cm.

Por fim, retomamos a pergunta: lemos ou não lemos obras de arte? Não, para os propósitos aqui apresentados, não. Só lemos o que nela estiver escrito ou registrado num código de sinais que represente ou resulte diretamente em palavras ou seu equivalente. Então, que ação nós empreendemos envolvendo a visão não alienada da obra, incluindo também os exercícios condicionados, como a leitura e a interpretação de sinalização, além do desfrute ou fruição de sua aparência? Prossigo na procura de uma palavra com hierarquia superior à leitura, se é que isso realmente importe. Mas o vocabulário é escasso. Acredito que *vidência*, em oposição à cegueira, possa ser uma designação plausível, incluindo a percepção daquilo que está desmaterializado na arte. A vidência é uma capacidade fisiológica essencial. Do ponto de vista erudito, a palavra traz uma precisão extremamente desejável. Nesse caso, tem pouco a ver com o uso mais popular do termo, que o usa como sinônimo para clarividência. Não sejamos ingênuos de confundir vidente com clarividente, o charlatão que faz o crédulo acreditar que sua vida é uma narração pré-escrita em andamento e dela você apenas um personagem. De um lado o fiel, de outro a astúcia do contador de histórias que sabe que seu ganha-pão é mantido por ouvintes atentos. O futuro pode ser esperado (com “x”), mas não espectado (com “s”). O futuro ainda não existe.

Talvez fosse preciso forjar um vocábulo provisório, enquanto não aparece uma solução mais apropriada, um substantivo abstrato. Imaginei algumas bobagens, aproveitando o radical de *vedor* e de *vedoria*, porque *vedoria* (uma bela palavra da língua portuguesa, injustamente subutilizada), descreve a função fiscal do *vedor* (ou *vedador*, ou *veedor*), inspetor do Brasil colonial e imperial, e exprime uma observação qualificada, um olhar profissional, uma visão instrumentalizada, uma fiscalização escrutinadora. E, talvez a terminação *-ura*, o sufixo de *leitura* e *escritura*, como determinante de um estado, qualidade ou modo de ser (a pintura, a fatura). O resultado seria bisonho. Mas abandonei a idéia, já que com isso eu também estaria caindo na idiotia vocabular acusada por Phillipot.

Assim (na procura de uma denominação apropriada), esse ato e seu resultado (ou efeito) perceptivo e intelectual incluiriam a leitura como uma das habilidades (atribuições) funcionais da vidência. Vidência é a faculdade oposta à cegueira, na acepção principal (e, em outra, que vê o que não é visível). Para que o olhar e a visão existam é



preciso que preexista a capacidade fisiológica de vidência. Faz parte de nossa animalidade mais rudimentar e é quase imprescindível. Quem ou o que exercita a vidência (se não for impedido por patologias) olha e vê. O vedor exercita a vidência, logo ele olha e vê, assim como o espectador, mas também intui, infere, deduz. Embora localizar uma palavra unificadora pareça algo forçado e tardio, deve ser reconhecido que é disso de que se trata a visão ou observação ou mirada ativa, prospectiva ou criativa, para a obra do nosso tempo, o agora. Porque acreditamos que o olhar que visa à arte moderna, por mais aculturado que seja, será menos exigido se comparado ao necessário para examinar a arte contemporânea.

Para fins do presente trabalho, salvo quando especificado de outra forma, quem vê é “vedor”. A especialização operativa e o contexto definirão a precisão caso a caso: poderá ser leitor, espectador, observador, examinador, escrutinador, etc. Ser vedor é pré-requisito para poder ver, tanto quanto para poder ler.

## 2. A narrativa visual e a instauração da obra

O estabelecimento do moderno livro de artista dentro de uma nova categoria da arte – que incluiu o livro-objeto e outras manifestações que utilizassem a conformação bibliomórfica como referência ou assunto – deu-se num momento de flexão das concepções teóricas do que seja um livro e do que possa ou não ser a própria arte. Embora pareça tolice tentar precisar em que momentos essas flexões aconteceram, pode-se, com convicção, localizar muitos pontos de contato entre esses corpos. As ocorrências esporádicas do decorrer da primeira metade do século XX foram se multiplicando e se concentrando, até ter nos anos 1960 o sedimento apropriado para sua efetiva multiplicação. Na década seguinte, a designação “livro de artista” como a entendemos hoje surgiria primeiro em inglês (*artist's book*) e imediatamente nos outros idiomas, em versões literais, forçando o reposicionamento do equivalente francês *livre d'artiste*, designação mais antiga e até então vaga, generalista e sem compromisso programático, assumindo um ar coquete, sobretudo quando reaproveitada diretamente em outros idiomas, como no inglês (“confusões das quais nós temos o deplorável privilégio”, diz Moeglin-Delcroix, 2006, p. 98, nota 25, referindo-se à língua francesa). As afinidades e as oposições com o livro-objeto – um produto artístico de maior agressividade formal, porém menos intelectualizado – criaram um campo unido pelas suas próprias tensões, que teve nos anos 80 e 90 o seu período de reflexão crítica mais amadurecida e a profissionalização de alguns canais de circulação.

### Percurso e obra:

#### o que existe ou não existe para ser lido num livro de artista

Esta é uma palavra definidora de um propósito: circulação. O livro de artista, no sentido restrito do termo, é um produto quase sempre múltiplo e que põe em ação

o gesto artístico de publicar. Como tal, não abre mão de atingir seu público onde ele estiver. Ele agrega à arte o conceito de mídia. Mas isso não significa que se banalize. Ao contrário, nos seus primeiros tempos a sua presença causava estranheza, tanto no circuito das galerias e museus, quanto no mundo das livrarias e bibliotecas. A indagação proposta, mesmo tão simples, causava perplexidade: como ver essa arte? Ou ainda: o que há para ler nesse livro? Havia razão para a inquietude. Não se tratava mais de apenas ler e ver, paralelamente, uma obra de colaboração, por exemplo, entre um artista e um escritor. Tratava-se de algo novo, um pouco mais que ver ou ler, uma possível oferta de novos mistérios, de novas reflexões.

Existe uma certa variedade de conformações possíveis para o livro de artista. Hoje há até mesmo os digitais. Contudo, um grande número obedece a alguns padrões: formato pequeno; facilidade no manuseio; número de páginas reduzido (um catalogador ortodoxo não classificaria como livro um conjunto de poucas páginas); impressão industrial ou semi-industrial; distribuição comercial ou, pelo menos, marginal; e identidade estética particular (uso apropriador de soluções discursivas antes estranhas aos problemas plásticos, simultaneamente ou não com a intrusão de retóricas antes específicas apenas das artes visuais). Sublinhe-se o “às” e o “das”, já que o deslocamento (o realocar) das linguagens, sem que o produto final abandone o território artístico (ao contrário, o distenda), pode ser uma chave para aproximações críticas.

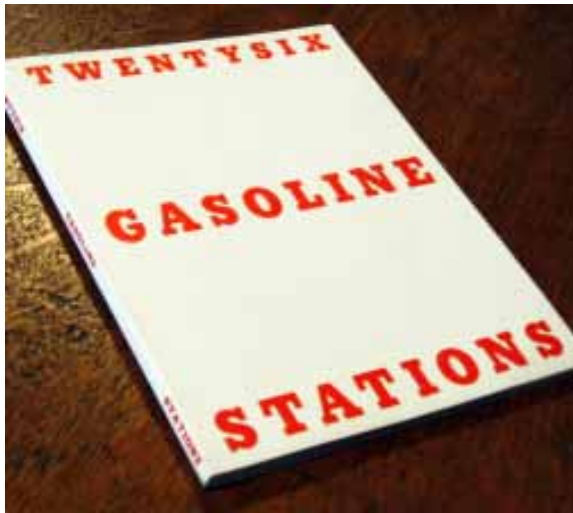
Se tivermos que selecionar uma única obra para representar todo um grupo maior, neste pequeno exercício de análise, correremos o risco de, por vermos de tão perto, infligirmos a nos mesmos a cegueira para a multiplicidade formal dentro da categoria. Façamos, porém, um exame rápido, mas necessário, tomando o cuidado de parar a tempo de poupar nossos olhos.

Para escolher apenas um livro, busco a opinião erudita. Quero dizer, aquela obra que tenha atraído a atenção de um maior número de críticos e comentadores. A amostra resultante poderá ter uma ou duas centenas de exemplares. Restrinjo mais: aqueles que tiveram comentários prolongados, os que mereceram textos e ilustrações, os com frequência maior em grandes exposições, os mais imitados, os mais intrigantes etc. Chega-se a dois artistas cotados entre os fundadores: o alemão Dieter Roth

(1930-1998) e o norte-americano Edward Ruscha (1937). Talvez Roth tenha sido mais exuberante em sua produção, tanto na vitalidade criativa como na variedade formal, ou mesmo no número de trabalhos. Qualitativamente falando, não creio que exista possibilidade de comparação. Ambos são extraordinários, não existem dúvidas a esse respeito. No entanto, optarei por Ruscha, tendo em vista a sua particular influência.

Edward, ou simplesmente Ed Ruscha, é normalmente apresentado como um artista da Califórnia (pela adjetivação *cool* que isso acarreta, ou, possivelmente, também, em oposição ao certo acento *camp* da arte *pop* nova-iorquina). Produziu cerca de duas dezenas de livretos. Poucos, se comparado a Roth, mas que instauraram soluções visuais seguidas por um sem-número de artistas. A esses trabalhos é atribuída a designação conceitual “livro-obra”, do inglês *bookwork*, específica para uma obra de arte fundada na estrutura gráfica do livro comum, sem pertencer conceitualmente ao universo literário, mas apenas ao artístico. Para Riva Castleman (1994, p. 52), a nova atitude de Ruscha estabeleceu um estilo, por ser muito mais uma nova atitude do que uma nova forma de livro. Para o crítico Clive Phillpot (em Lyons, 1985/1993, p. 97), Ruscha teria criado o paradigma de todo um grande grupo de livros de artistas a partir do lançamento de *Twenty-six gasoline stations*. Essa afirmação é repetida por Anne Moeglin-Delcroix (1993, p. 14, e 1997, p. 25) e tem a concordância de Johanna Drucker, embora Drucker acredite ser “contraprodutivo tentar fazer um único ponto de demarcação para uma história complexa”. Drucker lembra, como advertência, que *Twenty-six...* se tornou “um clichê em trabalhos críticos” (1995, p. 11). Prossigo, por isso mesmo, rumo ao clichê, não pretendendo reinaugurá-lo, mas apenas reconhecendo-o em suas relações.

*Twenty-six gasoline stations* é um livreto pequeno (brochura), impresso em ofsete, com acabamento costurado e colado, no formato aproximado de 18 x 14cm e lombada com cerca de 0,5cm. Possui 48 páginas não numeradas, mais a capa, em papel gráfico comum. É todo em preto-e-branco, salvo a capa e a lombada, que têm o título em vermelha. Na capa, o título está dividido em três linhas de igual tamanho (toda a largura disponível), variando apenas o tamanho do corpo dos caracteres. No título, *Twenty-six* está grafado como palavra única, sem hífen. O interior do volume apresenta 26 fotos, a maioria da largura de uma página, mas algumas ocupando duas. Cada foto



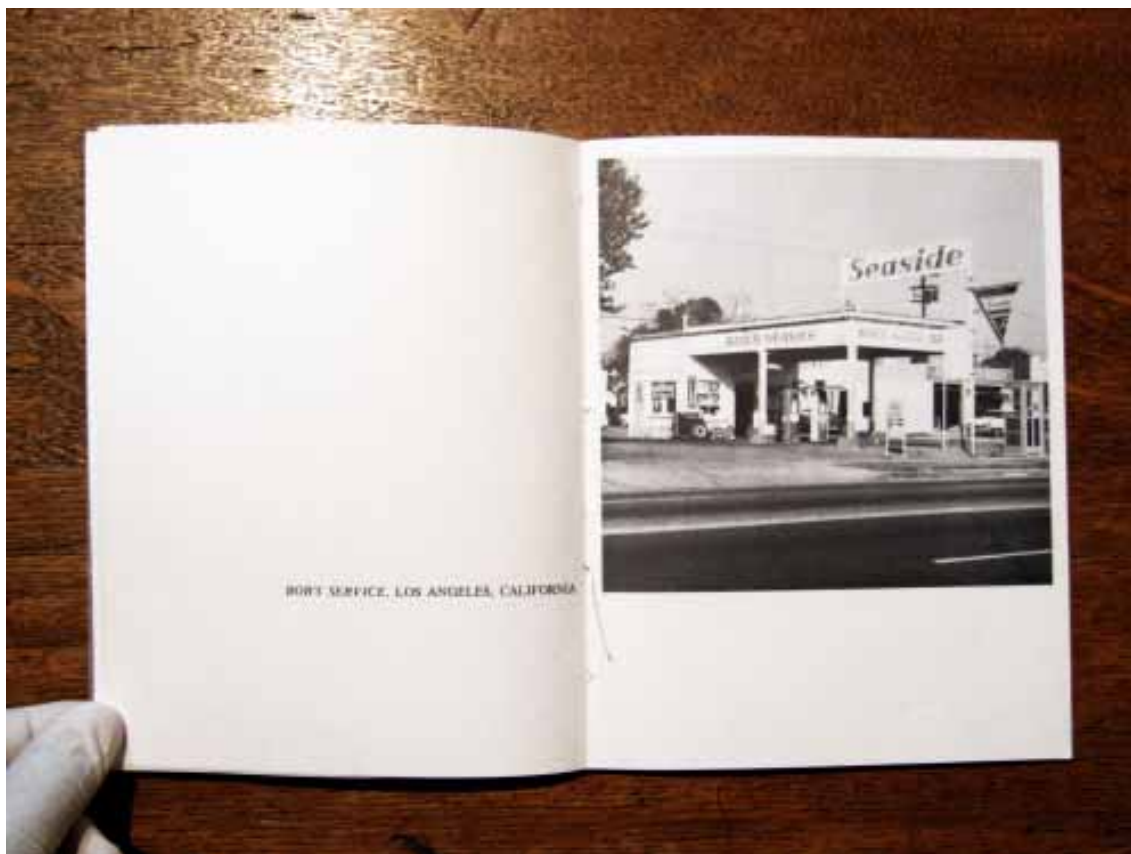
Edward Ruscha. *Twentysix gasoline stations*.  
Alhambra (California): The Cunningham Press,  
1969. 48p. 17,9 x 14 x 0,5cm., aproximadamente.  
1ª edição, 1963, 400 exemplares; 2ª edição, 1967,  
500 ex.; 3ª edição (foto), 1969, 3.000 ex.  
Bibliothèque National de France, Paris.

é acompanhada de uma pequena legenda com a marca da gasolina, o nome da cidade onde estava o posto e o nome do estado norte-americano correspondente.

Apesar da data impressa ser 1962 (ano da concepção), a publicação é de abril de 1963. Teve três edições. A primeira totalizou 400 exemplares numerados. Foi publicada pelo artista com a marca “A National Excelsior Publication” e impressa por The Cunningham Press, Alhambra, Califórnia. A segunda impressão foi em 1967, com tiragem de

500 exemplares, e a terceira em 1969, com 3000 cópias. Essas duas últimas edições não foram numeradas ou assinadas.

As fotos do interior são exclusivamente de postos de gasolina de beira de estrada ou saídas de cidade. Os cenários são áridos, sem personagens. Os prédios, de função específica, são solitários de história e de seres humanos. Carregam uma aparência datada pelo seu tempo e marcada pelo seu lugar geográfico. A estrada é a folclórica Rota 66, que vai de Los Angeles a Oklahoma City (hoje o trajeto é feito pela Rota 40). Ruscha nasceu em Omaha, Nebraska, mas cresceu em Oklahoma até os dezoito anos, quando se mudou em definitivo para Los Angeles, onde cursaria a escola de artes. Cinco ou seis vezes por ano ele retornava para ver seus pais (e a partir de 1959, apenas sua mãe, já que seu pai falecera). Numa dessas visitas ele teve a idéia do livro. E tudo, conforme depoimento seu, a partir do título, *Vinte e seis postos de gasolina*, que descreve exatamente o que está visualmente explícito no livro, buscando impedir uma predisposição poética ou uma expectativa romântica quanto ao conteúdo. As páginas parecem mostrar o que o título promete e nada mais. Ruscha continuaria com o mesmo recurso na maior parte de seus livros seguintes, com coleções de imagens da mesma natureza, geralmente retirados da vida urbana de



Edward Ruscha. *Twenty-six gasoline stations*. Alhambra (California): The Cunningham Press, 1969.

Los Angeles. Seria assim, por exemplo, em *Various small fires: and milk* (1964), *Some Los Angeles apartments* (1965), *Every building on the Sunset Strip* (1966), *Thirty-four parking lots: in Los Angeles* (1967), *Nine swimming pools: and a broken glass* (1968), *Babycakes: with weights* (1970), *Real estate opportunities* (1970), *A few palm trees* (1971), *Records* (1971) e outros. Com frequência esses livros terminam com séries de páginas brancas, às vezes muitas, reticência visual que talvez sugira ou solicite uma continuidade ou apenas ajude a constituir o volume, a dar-lhe corpo. Às vezes o livro tem o título na capa e na lombada sem complemento, seja ou não esse complemento um subtítulo, mas que aparece (ou prossegue) na página de rosto. Os dois pontos (:) aqui utilizados têm a finalidade de esclarecer isso.

A diagramação (composição artística dos elementos gráficos) é discretíssima, circunspecta, rígida, sem movimento orgânico. O tempo das imagens parece estar imobilizado perante o espaço da identidade geopolítica e sua dimensão imagética. A imobilidade gráfica é tão surpreendente que nos paralisa na nossa inquietude.

Tudo, o terreno e a estrada, os postos e sua finalidade, os letreiros, os luminosos, alguns automóveis, tudo é uma superindicação da presença humana. Mesmo sem vermos o homem diretamente, o sabemos como ocupante da paisagem ou como seu interventor. Nessas edificações estranhas e no entorno monótono de cada um apresenta-se, em pré-estréia, um certo silêncio hiper-realista, mesmo que aqui sejam fotos e não pinturas.

Alguns autores apontam pequenas contradições nos depoimentos do artista, mas mesmo assim eles trazem informações importantes sobre a sua postura diante da própria obra ou frente às novas relações que ela gerou. Em matéria para a revista *Artforum* ele esclarece a obra um pouco mais, ao mesmo tempo em que nos oferece novas dúvidas.

Quando eu estou planejando um livro, eu tenho uma fé cega no que estou fazendo. Não estou querendo dizer que não tenha dúvidas, ou que eu não tenha cometido erros. Nem estou realmente interessado nos livros como tal, mas estou interessado em formas não usuais de publicações. O primeiro livro resultou de um jogo de palavras. O título veio antes mesmo que eu pensasse sobre as imagens. Eu gosto da palavra “gasolina” e eu gosto da qualidade específica de “vinte e seis”. Se você olhar o livro, verá como a tipografia funciona bem – eu trabalhei tudo antes de obter as fotografias. Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou alguma coisa como isso – eu apenas queria uma coisa coesa. Além de tudo, as fotografias que eu uso não são “artísticas” [“arty”] em nenhum sentido da palavra. Eu acho que a fotografia está morta como arte [*fine art*]; seu único lugar é o mundo comercial, para propósitos técnicos ou de informação. Eu não quero dizer fotografia de cinema, mas fotografia de cena, isto é, edição limitada, individual, fotos processadas manuais. As minhas são simplesmente reproduções de fotos. Assim, ele não é um livro para abrigar uma coleção de fotografias artísticas – elas são dados técnicos, como fotografia industrial. Para mim, elas são nada menos que instantâneos. [...] Eu eliminei todo o texto de meus livros – quero somente material neutro. Minhas fotos não são o que interessa, nem o assunto importa. Elas são simplesmente uma coleção de “fatos”; meu livro é mais como uma coleção de *ready-mades*. (*Artforum* v. 3, n.5, fevereiro de 1965, p. 24-25, transcrito em Stiles e Selz, 1996, p. 356-357.)

Embora surgido de dentro dos primeiros momentos da arte *pop*, Ruscha particularizaria sua produção com um estilo intelectualizado que teria muita influência sobre algumas vertentes conceituais. Alguns comentadores (inclu-me nesse grupo) crêem que os livros de Ruscha têm uma importância ainda superior a de suas gravuras e pinturas. Richard Kostelanetz (1993, p. 189), por exemplo, destaca que “apesar das meticulosas pinturas de palavras de Ruscha, normalmente em uma forma modestamente expressiva, [...] suas verdadeiras inovações são os livros da livro-arte.” Essa posição vem aumentando, mas não é de todo nova. Lucy Lippard (1977, p. 40) foi uma das primeiras vozes a afirmar que os livretos de Ruscha constituíram um dos principais pontos de partida para a arte conceitual, movimento ou tendência que teria como uma de suas contribuições mais vitais a validação do livro como uma mídia legítima para as artes visuais. O próprio Ruscha reconheceu essa relação de importância entre seus livros e quadros (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 32), os últimos não sendo, para ele, revolucionários. Mas apesar dessa importância, muitas publicações sobre arte *pop* ou sobre o minimalismo preferem mostrar reproduções de gravuras ou de pinturas, atendendo, assim, a expectativas mais conservadoras. Em alguns ensaios, sequer é informado que a maior parte desta produção consagrada foi realizada após *Twenty-six gasoline stations*, e, em alguns casos, sobre o seu legado. Seus livretos são trabalhos poderosos, com competência para ajudar a arte a andar um pouquinho mais.

Para Renée Riese Hubert e Judd D. Hubert, *Twenty-six...* é um livro fundador que guarda traços da herança duchampiana.

[...] inaugura o “múltiplo” ilimitado, um gênero aparentemente destituído de pretensões gráficas ou literárias. [...] implica que o que o livro realmente representa pode importar menos do que ele recusa: arte estabelecida, literatura e tipografia. Como tal, ele pode funcionar como um panfleto iconoclasta dirigido, ao menos em parte, contra a defesa do consumidor. A esse respeito, *Twenty-six gasoline stations* pode guardar lealdade aos “ready-mades” de Marcel Duchamp, tão escandalosamente assumindo o lugar de “arte original”. (Hubert e Hubert, 1999, p.7).

As menções a Duchamp não são apenas deduções. Ruscha teve de fato con-



tato com ele na segunda metade de 1963, durante uma retrospectiva de Duchamp no Pasadena Art Museum. Anos mais tarde, em 1989, ele citaria essa relação.

O *readymade* foi mais ou menos um guia para mim, a idéia de chamar algo de obra de arte. Não necessariamente que o artista tenha a liberdade de chamar qualquer coisa que queira de arte. Havia outro lado que me intrigava – eu suponho que exista uma extensão de um *readymade* na forma fotográfica. (...) A fotografia por si mesma não quer dizer nada para mim; é o posto de gasolina que é a coisa importante. (Transcrito em Engberg e Phillpot, 1999, v. 2, p. 63.)

Perto do encerramento de seu livro sobre o assunto (livros de artista), Hubert e Hubert insistem nessa relação.

Como já sugerimos, ele tem muito em comum com os *ready-mades* de Duchamp, agora cuidadosamente abrigados em museus. [...] Como as realizações dos pintores pop, os primeiros livros de artista de Ruscha devem seu valor e importância não a busca da beleza, mas ao sentimento de que eles claramente marcam um ponto decisivo na acelerada história da arte. [...] Seu sucesso entre os conhecedores dependeu inteiramente de uma memória culta capaz de criar uma multiplicidade de relacionamentos. (Hubert e Hubert, 1999, p. 242)

É difícil, quase impossível para a arte sua libertação de alguma forma narrativa. Em algum grau a narração estará presente: dentro da obra, mesmo que com uma qualidade apenas indicial, ou fora dela, no seu processo criativo. Ou além, nos discursos que dela se fazem. O livro-obra se oportunizou a Ruscha como uma idéia sujeita ao título. E a coesão do seu trabalho é evidente. Conseguiu, sem dúvida, provocar a surpresa pretendida (premeditada). Ou, nas suas palavras, um tipo de “Hein?” (“a kind of a Huh?”), criando uma obra então inclassificável numa primeira tentativa (Phillpot, 1993, p. 6). Para o artista, os livros são “material visual”, o que é reconhecido como uma das características fundadoras deste tipo de obra, fundamento apontado por pesquisadores desse campo, como Anne Moeglin-Delcroix, por exemplo.

É porque ali o conteúdo não é estranho ao continente. Se existe minimalismo em Ruscha, ele não está no assunto de seus livros, nem na sua sobriedade estética, mas

na maneira que ele tem de trabalhar isso que minimamente define um livro: um conjunto de páginas, *a priori* idênticas, reunidas em uma determinada ordem. (Moeglin-Delcroix, 1993, p. 31 e 32)

Clive Phillpot apresenta *Twenty-six...* como uma “narrativa pictórica inflexiva” (1993, p. 7). Isso não oferece muitas dúvidas. As imagens parecem ser de paradas quando se viaja no sentido do oeste para leste, ou seja, de Los Angeles para Oklahoma City. Sairíamos da Califórnia, passando pelo Arizona, Novo México e Texas, até chegamos em Oklahoma. Poderíamos, por isso, supor algo como um percurso no mesmo sentido da leitura ocidental, da esquerda para a direita. Mas cinco fotos estariam fora de seqüência, talvez devido às muitas alterações que o artista diz ter feito quando da montagem na gráfica (imposição de páginas). Se houve um rigoroso sistema inicial que impedisse qualquer presença de humor, como ele declarou em entrevista para a revista *Artforum* (1965, v.3, n.5, p.25), ele parece ter sido abandonado em favor da obra, talvez um não-mencionado e oculto padrão estético.

É claro que Ruscha não mantinha uma relação inocente com a arte. E sequer poderia ser considerado um amador. Jovem talvez, mas com experiência das ferramentas que dispunha. Para Jeff Wall, ele e sua série de livros são exemplos da mimese de amadorismo que se pode encontrar dentre as produções do fotoconceitualismo, exemplos que destroem o gênero dos “livros fotográficos”.

[*Twenty-six...*] tira sua importância artística do fato que, no momento em que a “Route” e a vida na estrada tinham já se tornado um clichê do amadorismo nas mãos dos epígonos de Robert Frank, ele rejeita resolutamente toda representação desse tema, considerando a rota como um sistema e uma economia que se refletem na estrutura ao mesmo tempo das fotos que obteve e da publicação onde aparecem. Só um imbecil tiraria exclusivamente fotos de postos de serviço, e a existência de um livro onde apenas figuram essas fotos prova de algum modo que esse tipo de pessoa existe. Mas a pessoa, o zero associal incapaz de entrar em relação com os outros é uma abstração, um fantasma suscitado pela construção, a estrutura do produto presumido de sua mão. O anestético, a orla ou a fronteira do artístico, emerge na construção desse produtor fantasma, que é incapaz de evitar tornar visíveis as “marcas de indiferença” com as quais a modernidade se exprime em e como uma “sociedade livre”. (Wall, 2004, p. 308)

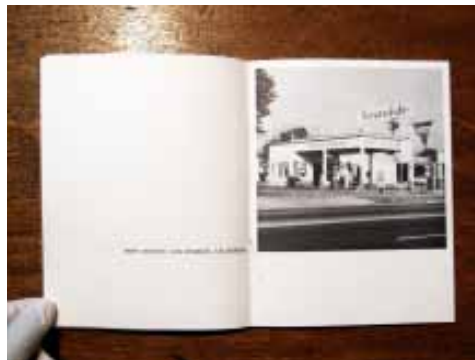
Assim como Wall, também Rosalind Krauss acusa a dimensão estratégica do fotoconceitualismo que mimetiza a fotografia “brutalmente amadora”.

Uma reflexão desse modo sobre o próprio conceito da arte, que como Duchamp tinha uma vez colocado pode ser visto como nada mais que a “impossibilité du fer” – seu trocadilho sobre a impossibilidade do fazer – os postos de gasolina in-sossos ou os edifícios de apartamentos de Los Angeles, de Ruscha, ou as absolutamente simples peças de duração [as *Duration Pieces*] de Huebler exploram o ponto zero do estilo do amador para mover a fotografia para o centro da arte conceitual. (Krauss, 1999, p. 295)

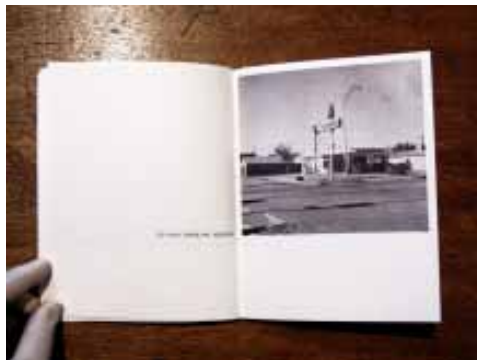
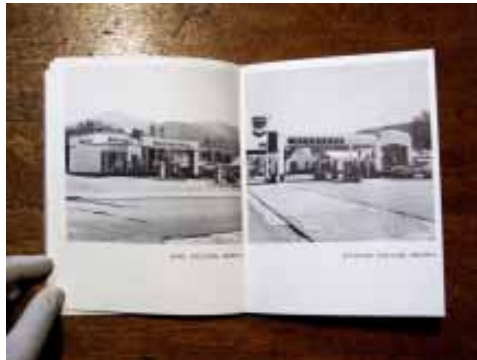
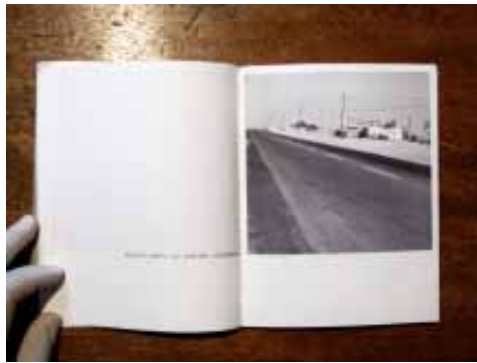
Em geral, cogita-se que o número 26 remeta à quantidade de letras do alfabeto ocidental. Uma das boas descrições disso está em Engberg e Phillpot (1999, v. 2, p. 60 e seguintes). Phillpot nota que caso se pegue um mapa da Rota 66 daquela época e se marque uma seqüência de postos atribuindo letras de A até Z, tem-se um alfabeto sim, mas truncado. A seqüência será A, B, E, C, D, I, G, H, J, K, L, F, M, N, O, P, Q, S, T, U, W, R, X, Y, Z e V. Pelo menos um dos cinco deslocamentos de imagem pode ser explicado diretamente, mesmo que isso seja imprudente. O 22º posto estaria movido para o final, mesmo sendo de um estado já percorrido, por ser um posto de gasolina da marca Fina. Ruscha certamente conheceria um pouco da sonoridade e etimologia de algumas palavras latinas, comuns numa cidade como Los Angeles. Além disso, ele esteve na Europa em 1961, onde teria gostado muito dos *bouquinistes*, vendedores informais de livros de Paris. Mas Ruscha diz que não. Diz que queria algo desajeitado no final, como uma coda musical. Possivelmente a parte central do livro sofreu pequenas variações para acomodar imagens conforme efeitos que ele queria obter ou evitar. Ou seja, algum modo entre o ritmo e a arritmia, num trabalho que lhe tomou alguns meses, lidando com cinquenta a sessenta fotos finais. Portanto, houve indecisões e houve escolhas. Em suas palavras: “Estou falando sobre fazer uma obra de arte, não sobre outra coisa” (Ruscha, 2002, p. 65).

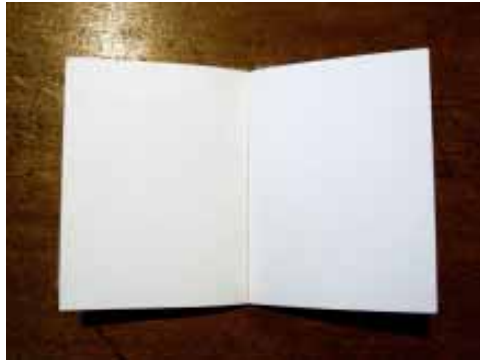
Outra hipótese sobre os mistérios (hoje crescentes) do livro foi defendida com paixão por Dave Hickey, em *Artforum* de janeiro de 1997 (p. 61). O autor ressalta

Nesta página e nas seguintes:  
Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*,  
Alhambra (California): The Cunningham  
Press. 48 pág, aprox. 17,9 x 14 x 0,5cm.  
Primeira edição: 1963, 400 exemplares.  
Segunda edição: 1967, 500 exemplares.  
Terceira edição: 1969, 3.000 exemplares.  
Exemplar fotografado: 1969, acervo  
da Bibliothèque National de France.



que ao terminar o livro com o posto da marca Fina, da cidade de Groom, Texas, ele volta-se, de novo, para oeste, deixando de ser uma viagem apenas de ida, mas uma jornada de ida e volta. Os postos, que em princípio nada mais são que pontos de parada, poderiam ser um pouco mais que isso. Oferecer-se ia uma possibilidade mate-





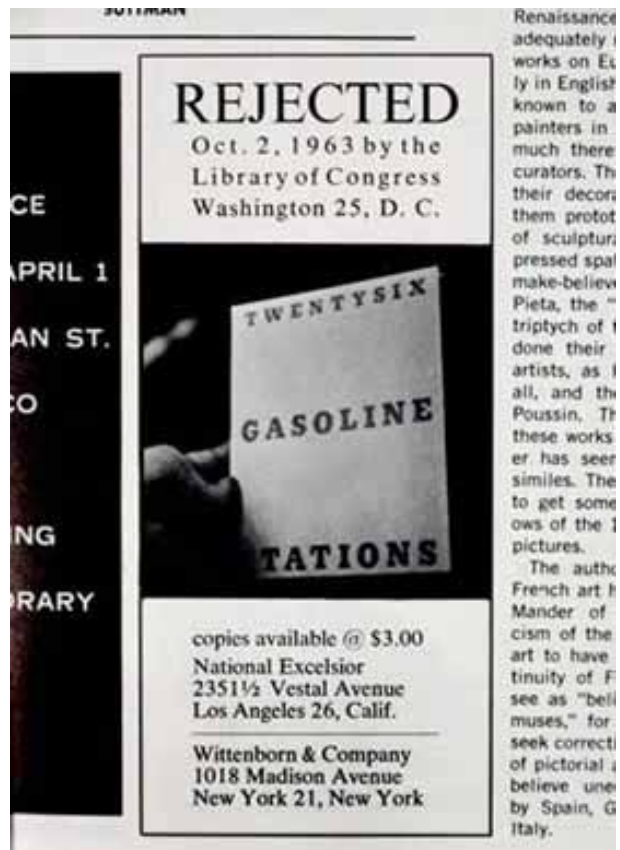
mática. Treze tanques de combustível (naquela época) para ida e treze para volta. Contando-se as páginas mais as capas, chega-se ao número 52. Ou seja, 26 folhas. E, mesmo ressaltando o risco que se corre quando se solta a imaginação em Ruscha, Hickey arrisca uma possibilidade católica. Os postos, *stations* em inglês, seriam estações da Paixão, quatorze estações menos a crucifixão: “treze estações de Los Angeles ao Calvário da cidade de Ed em Oklahoma, e então treze estações de volta a Los Angeles, recusando o sacrifício”.

Se a imaginação aqui parece excessiva, isso não é um problema. É um mérito da obra. Esse e outros livros de Ruscha continuam inspiradores de muitos artistas. Há mesmo quem faça paródia deles e de sua influência, como Jeffrey Brouws, que em 1992 publicou, nos Estados Unidos, o seu *Twenty-six abandoned gasoline stations*, ou Yann Serandour, que em 2002 publicou, na França, *Thirtysix fire stations*, além de John O'Brian, Bruce Nauman e outros. Quase todos são simulacros críticos e bem-humorados. Um representativo grupo deles foi reunido na seção Ruscha Rivisitato, da grande exposição italiana Guardare, Raccontare, Pensare, Conservare, realizada pela Casa Del Mantegna, em Mântua, 2004.

Na época de seu lançamento, a recepção do livro pelo público foi desigual. O normal parece ter sido o descaso, a surpresa, o ultraje ou o riso. Ruscha gosta de lembrar uma moça que comprou três exemplares, uma cópia para cada um de seus três namorados, dizendo que seria um ótimo presente, já que eles já tinham de tudo que se pudesse imaginar. Mas o artista ficou incomodado com uma recusa da Biblioteca do Congresso, que não quis um exemplar para seu acervo. Ele foi devolvido com uma carta (datada de 2 de outubro de 1963) onde se lia: “Estou, com isso, devolvendo esta cópia de *Twentysix gasoline stations*, que a Biblioteca do Congresso não deseja incluir nas suas coleções. Nós estamos, contudo, profundamente agradecidos por sua atenciosa consideração pelos nossos interesses.” (Engberg e Phillipot, v. 2, p. 128)

Movido pelo fato, Ruscha mandou publicar um pequeno anúncio de 12,7 x 5,7cm na revista *Artforum* de março de 1964, promovendo seu livro a partir dessa recusa. O título do anúncio era “Rejeitado, 2 out. 1963, pela Biblioteca do Congresso, Washington 25, D.C.”. Embaixo, uma foto do livro seguro em sua mão, seguida de

Edward Ruscha.  
Anúncio de *Twentysix gasoline stations*  
para a revista *Artforum*,  
v.2, n.9, março de 1964.  
12,7 x 5,5cm.



mais texto: “cópias disponíveis por  
3 dólares” e os endereços para pe-  
didos em Los Angeles e em Nova

Iorque. Três dólares! O livreto não teve uma quarta edição. Comprado usado, um  
exemplar (se tivermos paciência para procurar e sorte de encontrar um) chega a  
alcançar um preço de algumas centenas de dólares. E perde-se, assim, a banalidade  
pretendida.

### Percurso e assunto: as odisséias possíveis e a constituição de um gênero

De que epopéia – por definição um grande relato – um artista poderia parti-  
cipar? Ou que narrativa épica ele poderia criar? Existiria espaço de heroísmo como  
criador ou personagem a quem cabia apenas a crônica visual dos feitos de outros?  
Provavelmente não. As aventuras em tom maior tenderam a passar longe de sua vida.  
Discursos maiores, descritivos ou ficcionais, pela força do texto ou pela força da ima-  
gem, são incomuns na história da arte. Mesmo para o pequeno relato, a confiança  
íntima posta em obra (de qualquer categoria artística), o espaço foi se desdobrando



lentamente. Muita tinta foi gasta até que o artista ocupasse o papel de protagonista de sua própria biografia. A partir do estabelecimento da imprensa, caso ambicionasse as formas básicas de narração em terceira pessoa, reais ou ficcionais, a ele restava se atrelar às soluções ilustrativas. Somente bem mais tarde – mas não tarde demais – houve a disponibilidade de espaços de comunicação, mesmo que sobre suportes dominados pelo verbo. Mas ainda havia tempo para relatórios originais, e desta vez com a participação do eu.

Ocorreram aqui e ali alguns episódios em que artistas tiveram a oportunidade de construção de exposições escritas ou pictóricas, seja pela representação mais ou menos mimética dos períodos pré-moderno e moderno, seja pelo esforço experimental da arte contemporânea. No primeiro caso, podem ser apontados os chamados artistas viajantes. De trabalho escassamente reconhecido pela crítica (parece que em geral sua produção tem sido pouco valorizada como arte), a produção desses cronistas visuais encontrou seu canal na publicação de álbuns de viagem. Num certo sentido, poder-se-ia dizer que eles fizeram um prólogo aos livros contemporâneos (leia-se dos anos 60 para cá) que tinham a viagem ou o reconhecimento de territórios como fato gerador do próprio livro (e que também ajudaram, mais tarde, num movimento inverso, na reconsideração das experiências históricas). E nesse último percurso entre o fato e o livro final, a própria transferência lúcida e intencional de dados. Em qualquer dos casos, alguém (o artista) transfere informação ordenada a outro que o lê, ou que o vê, ou que o escuta (“informação” como definida por Moles, 1978).

Não trato, aqui, do diário de trabalho, que é geralmente privado e muito pessoal, mas que no fundo anseia ser “descoberto” (e que pode acabar, cedo ou tarde, sendo publicado por algum editor como obra íntegra). Muitos são os diários nesta condição elaborados durante, após ou por causa de deslocamentos, e alguns foram mesmo intencionados para essa passagem, como *Noa Noa*, de Paul Gauguin, publicado em fac-símile em 1926. Interessa-nos o livro publicado e o artista que objetiva a publicação, seja um contratado da Companhia das Índias, seja um experimentador da *land art*.

O serviço prestado no passado pela arte (ou, mais especificamente, pela representação visual) para a compreensão e divulgação do mundo fisiográfico e na-

tural é freqüentemente relembrado em escritos oriundos de comentaristas de diversas procedências culturais, cientistas ou não. Mas sobretudo o seu caráter ilustrativo ou funcional é destacado: a arte, aqui, é ofício, no seu sentido mais pragmático, ainda que indícios da poética pessoal de seus autores possam ser percebidos. Isso é especialmente explícito nas justificativas dos organizadores ou participantes das expedições científicas da idade moderna.<sup>8</sup> Nesses casos, a dimensão reprodutiva (mimética) da arte precisaria se impor a outras qualidades. Para a ciência aplicada às expedições, o artista viajante tinha de ser útil dentro da missão a cumprir. Não se trata de descobrirmos as potencialidades estéticas da ilustração científica (pictórica, gráfica ou fotográfica) ou a sua qualidade artesanal (do seu acabamento até sua objetividade como figura), nem tampouco em nos deter nos álbuns publicados após as expedições. Interessa-nos identificar o deslocamento funcional da narrativa de viagem operada no âmbito da expressão artística, especificamente nas suas dimensões plástica e afetiva. Se em momentos anteriores as artes visuais não passavam de tradutoras das constatações descritivas de naturalistas, produzindo ilustrações companheiras do texto (ainda que insubstituíveis), no final do século XX, principalmente, poderão ter encontrado a sua resignificação, propiciada pelos exercícios e propostas da arte contemporânea.

Humboldt acreditava que o conhecimento ampliado da natureza desconhecida contribuiria para o incremento da qualidade artística, por exemplo, da pintura de paisagem.

E entretanto, é forçoso reconhecer, o alargamento do horizonte, o conhecimento de formas naturais maiores e mais nobres, o sentimento da vida voluptuosa e fecunda que anima o mundo tropical oferecem essa dupla vantagem de prover a pintura de paisagem dos materiais mais ricos, e de excitar mais ativamente a sensibilidade e a imaginação de artistas menos afortunadamente dotados. (Humboldt, 1999, p. 419)

---

<sup>8</sup> Ver, a esse respeito, a reflexão de Pablo Diener, “La estética classista de Humboldt aplicada al arte de viajeros”, em *Amerística la ciência del nuevo mundo*, ano 2, n.3, segundo semestre de 1999, p.41-49.

Para Humboldt, esse artista muito especial precisaria ser habilitado na descrição pormenorizada. O que ele nos descreverá deverá estar sedimentado (ou em sedimentação) no conhecimento direto da natureza.

No país das palmeiras e dos fetos arbóreos, no lugar dos tristes líquens ou dos musgos que, na direção das regiões glaciais, recobrem a casca das árvores, o *Cymbidium* e a baunilha aromática pendem do tronco das anacardiáceas e das figueiras gigantes. A fresca verdura da *Dracontium*, e as folhas profundamente recortadas da *Pothos* contrastam com as flores brilhantes das orquídeas. As *Bauhinia* trepadeiras, as passifloras, [...] (Humboldt, 1999, p. 421)

E conclui mais adiante:

É permitido ao artista dividir os grupos; sob seu pincel, o grande encantamento da natureza se decompõe em traços mais simples e em páginas soltas, como as obras escritas pelas mãos dos homens.

Os álbuns de viagem, publicados na Europa como a mais eficiente documentação do sucesso da empreitada, e simultaneamente um catálogo variado da flora, fauna e costumes exóticos (a serem explorados comercialmente), são uma fonte a mais para o estudo do exercício artístico de fundamento acadêmico e classicista. Eles têm merecido a atenção renovada de pesquisadores, desta vez num olhar recuperador que os examina no sentido da periferia para o centro, do colonizado para o colonizador. Olhar, esse, que acaba se juntando ao do seu colonizador, porque passam a ser olhares cruzados. Da Europa, o olhar experimentado na morte; dos novos continentes, o olhar retroverso de quem se procura.

A sedução do sol – ouro, de um modo ou outro – não cessou nunca de fazer do europeu um turista perpétuo, que vigia seu mundo cartográfico, mas não vai a lugar nenhum. Preso entre o desejo de esquecer e a compulsão de lembrar, ele é condenado a retornar obsessivamente ao seu próprio cenário primordial da inocência perdida. (Jean Fisher, 2003, p. 251; publicado originalmente em *Review: 1492-1992*, New York, 1992.)

Relativamente pouca coisa inédita deve existir na natureza para ser narrada, descrita ou dissertada pelas ferramentas dos artistas. Já se conhece o tomate, o milho ou o chocolate. Um peru, uma lhama ou um pingüim não surpreenderia ninguém. E qual recanto deste mundo não ficaria próximo do olhar dos satélites de sensoriamento remoto? Mas como a propensão a contar para outro como foi uma experiência de deslocamento parece ser uma das mais fortes propulsoras de produção artística, o artista só terá autonomia para descrever viagens com trabalhos realmente pessoais quando não mais houver a necessidade primeira de seu ofício de ilustrador.

De volta aos álbuns publicados, poderíamos perguntar se existe hoje uma produção bibliomórfica que traga em si traços ou semelhanças de propósitos com os álbuns dos artistas viajantes. Certamente não, no aspecto funcional. Afinal, os tempos são outros. Mas quanto à relação do artista com a prospecção do mundo físico, gerando ao final uma publicação artisticamente procedente, mesmo que cientificamente inútil, não há dúvidas quanto a generosidade do tempo presente. Os livros de artistas propiciaram a instauração da posse total do códice, propriedade intelectual num sentido pleno que incorpora leitura e visibilidade. Se o propósito for apenas registrar uma viagem, a produção já será numericamente significativa. E se for a experimentação conceitual, então teremos um acervo vasto e de qualidade para ser examinado.

No quesito deslocamento em uma trajetória nacional, talvez o trabalho mais incensado seja o pequeno livreto *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha, já comentado, considerado uma das obras instauradoras da categoria. Misterioso e brilhante, o trabalho mantém semi-oculta a história da sua concepção e elaboração, além de ter passado a receber o aporte de interpretações de terceiros, em geral atribuindo-lhe soluções narrativas. A visão silenciosa dos postos de gasolina dentro de cenários (ou os constituindo) tipicamente estadunidenses, no gosto e no aspecto, sem a presença humana, colaborou no estabelecimento de uma estética do ordinário que nos é imediatamente associada ao seu país.

A viagem pode se dar, também, apenas na ficção literária. E nesse caso a récita será irremediavelmente pobre, se comparada ao imaginário das viagens mitológicas ou das viagens de descobrimento e prospecção. Aparentemente o mundo real (ou natural) fornece dados intrincados em redes mais ricas do que a imaginação. Cons-

truir-se-á, então, resignadamente, uma estética do irrisório. Mas a comparação é injusta. Livros ou álbuns elaborados por artistas com a narração ou descrição dos resultados de expedições, cenários raros ou de viagens intercontinentais estavam destinados a não ter sucessores. Que recantos do planeta restaram? Pois justamente do pouco, do pequeno e do precário surgiram livros muito especiais, amparados por uma arte que se queria autônoma a ponto de com frequência ser auto-referente. A arte conceitual de modo geral (incluindo seus prolongamentos), certas lições (ou diversões) aprendidas do pensamento minimalista e os exercícios da *land art* (não apenas os grandiosos esforços da vertente *earthworks*, mas também os exercícios de reconhecimento do por menor natural), dentre outras correntes, ofereceriam um substrato até então inesperado: a otimização do aproveitamento artístico do documento e do detalhe. Quanto ao registro de ações, de deslocamentos geográficos ou do detalhamento da mínima porção de ambiente natural ou urbano, o universo dos assuntos se multiplicou num repertório amplo, ainda que com limites, mas com produção sem fim. Não há maiores dificuldades em se trocar de continente em poucas horas, num mundo que está acessível a todos que possam comprar as necessárias passagens. Então o que de ímpar descrever? As opções, desta vez, se concentram no próprio país, na cidade, na casa, no pátio, no jardim.

Excursões, por menores que sejam, substituem grandes viagens. Richard Long resume: “Uma caminhada é apenas mais uma camada, uma marca, assentada sobre milhares de outras camadas de história geográfica e humana sobre a superfície da terra” (em Stiles e Selz, 1996, p. 565). A aventura do artista frente ao mundo natural teve (talvez ainda tenha) seu ponto máximo na *land art*, momento em que a natureza e a paisagem tiveram um retorno pleno ao mundo da arte, como material e assunto, amparadas em fundamentos conceituais. Como muitas ações eram efêmeras, o uso da fotografia para registrá-las se tornou uma constante. Além de fotos, eram usados croquis, diagramas, tabelas estatísticas, memoriais descritivos e todo tipo de documentos. Essa coleção de registros acabava principalmente nas paredes e vitrinas de museus e galerias, em filmes e vídeos, e em publicações diversas.

Na edição do inverno de 1976/1977, a revista nova-iorquina *Art-Rite* (n.14) dedicou todas as suas páginas aos livros de artistas. Após uma coletânea de conceitos

a esse respeito, sua seção “catálogo” abriu com sugestões de trabalhos ligados à *land art* inglesa, sob o título “British pastoral” (p. 16), que o autor (não creditado) classifica como pós-conceitual. São citados Richard Long, Hamish Fulton, David Tremlett, Glen Onwin, Howard Selina, Gilbert and George e Susan Hiller. Esta última é apontada, por ser mulher, como uma raridade, desconhecida (então) mesmo na Grã-Bretanha; mas ressalva: “Nós não sabemos nada do trabalho dela, mas não precisamos da sua carreira para gostar do livro” (refere-se a *Rough sea*, 1976). Outros livros ligados à natureza são citados em outras seções da revista, demonstrando o amplo espaço ocupado por esse tipo de publicação.

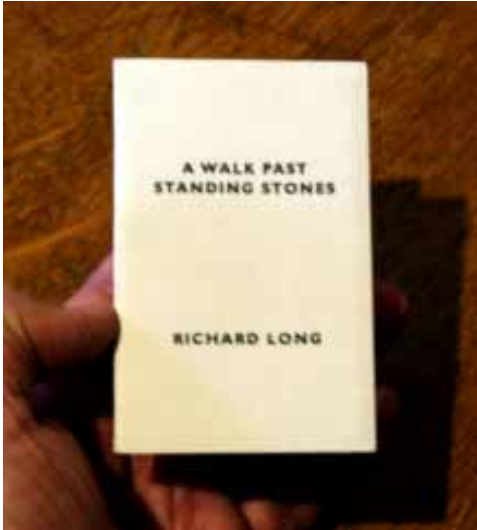
Muitos trabalhos com coleções e sistemas seriais artificialmente forjados emulavam um conhecimento enciclopédico de mundo, muitas vezes pervertendo a funcionalidade intelectual de seus modelos editoriais. A esses livros, Anne Moeglin-Delcroix classificou como livros inventários (capítulo “Livres-inventaires”, Moeglin-Delcroix, 1985, p. 74). O grupo inclui levantamentos de toda ordem, mas dentro dos temas naturais há também curiosas classificações de fauna ou flora, especialmente a última, assemelhando-se a tratados de botânica. O que certamente não são, como nos lembra Moeglin-Delcroix.

Esses livros são, portanto, livros de botânica? Numerosos indícios mostram que esse não é o caso: elaboração cuidada da diagramação da página; preferência pela flora banal achada sobre “lugares restritos” esquecidos (estacionamentos, jardins, lagos) ou “limites” indeterminados (orlas de praias, de canteiros de obras); não-sistematicidade de investigação; gosto evidente pelas litâneas (visual ou sonora) dos nomes de plantas em latim. (Moeglin-Delcroix, 1985, p. 76)

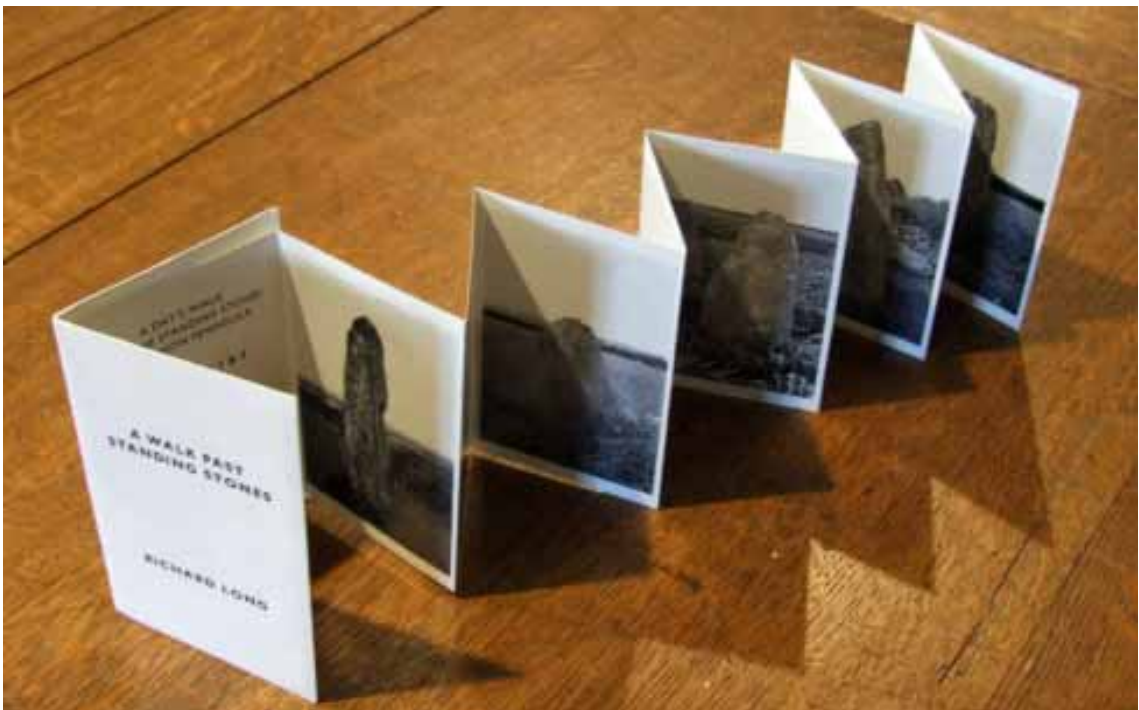
Dentro do critério da proximidade ou semelhança com a arte dos viajantes (em que não apenas se registrava o que era observado, mas também o prazer ou a dor da realização de um percurso), talvez a *land art* tenha mesmo proporcionado resultados de lembrança mais imediata, se bem que às vezes possam parecer anedóticos, dadas as diferenças de proporções e finalidades. Para a completude da ação artística proposta, os registros precisavam ser editados em paralelo aos eventos ou imediatamente após. Em muitos casos, os livretos resultantes adquiriam va-

lor próprio, com autonomia suficiente para confirmarem seu estatuto de obra de vanguarda. Destaque-se, aqui, os livros de Richard Long e de Hamish Fulton, ambos britânicos, com tomadas da natureza, descrição de caminhadas, coleções de ima-

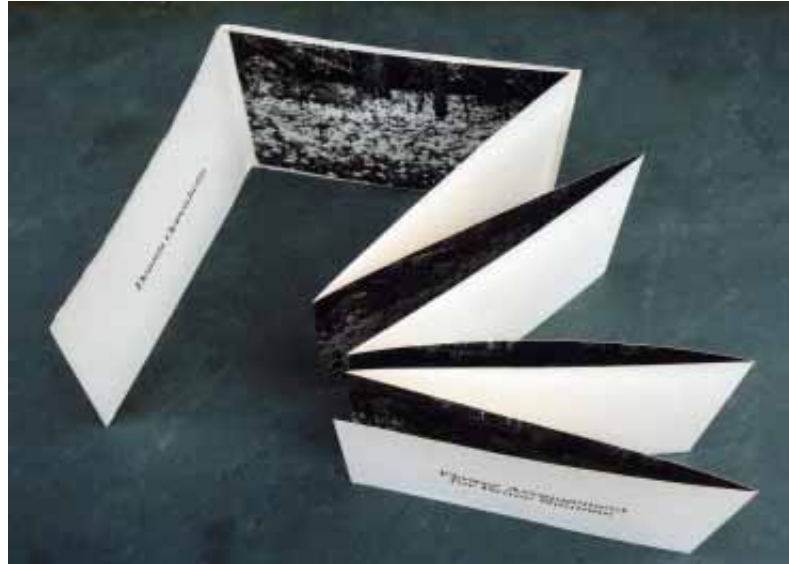
gens de menires, plantas, pedras, caminhos etc. *A walk past standing stones*, de Long, 1980, e *Ajawaan*, de Fulton, 1987, são ambos em sanfona, como os populares livretos de cartões-postais. Também em sanfona é *Flower arrangement for Bruce Nauman*, de Dennis Oppenheim, publica-



Richard Long. *A walk past standing stones*. 1980.

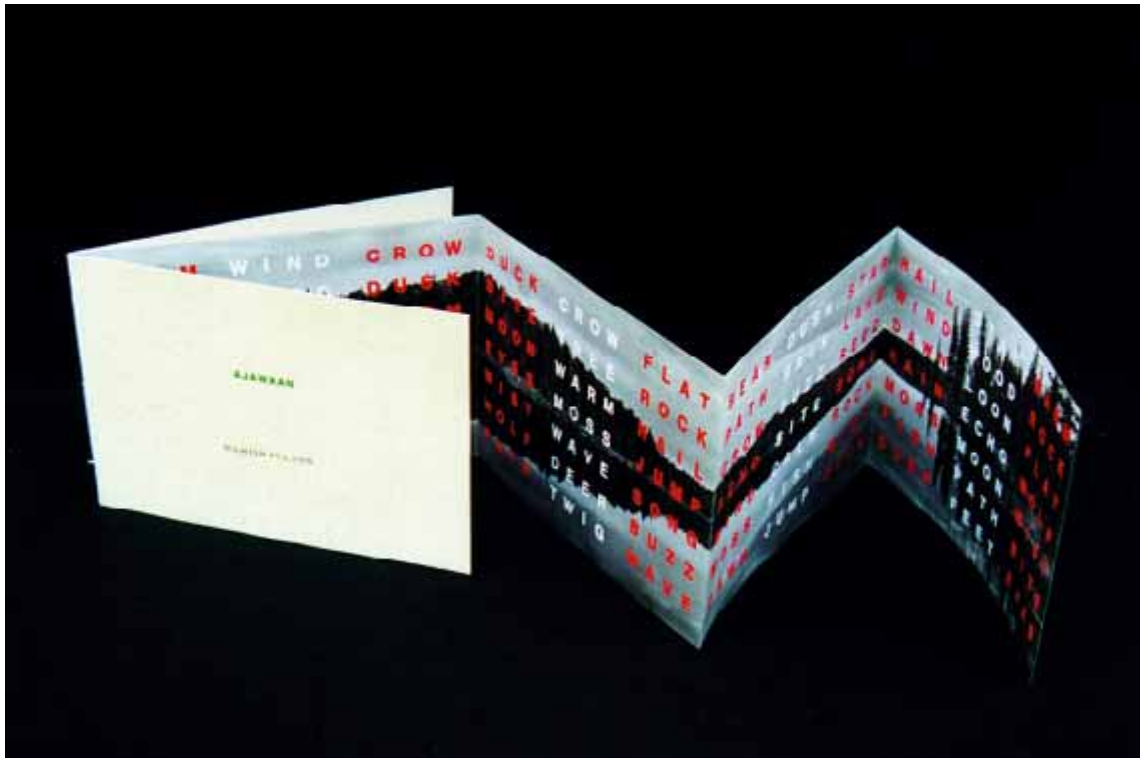


Dennis Oppenheim.  
*Flower arrangement  
for Bruce Nauman.*  
New York: Multiples, 1970.  
16,8 x 24,6cm.  
Sanfona interna:  
15,7 x 188,8cm.



do em Nova Iorque em 1970. Nele existe apenas uma única e longa foto em preto-e-branco com um campo de flores quase brancas frente a um bosque. Mas a fotografia não precisa, necessariamente, ser o suporte ilustrativo desse tipo de produção. A palavra sozinha, apenas a palavra, pode ocupar as páginas do livro. Isso evidencia a sua condição conceitual. Em *Ajawaan*, de Fulton, colunas de palavras recobrem a paisagem lacustre que ocupa o fundo: *wind, dusk, tree, bear, rain, moon, echo, fish, rock* etc. A obra não mistifica seu motivo. Na página de abertura há, numa única linha, o enunciado que explica a grande imagem a seguir, obtida na região de Saskatchewan, no Canadá, em data e condições explicitadas. Mas antes Fulton já tinha publicado trabalhos inteiramente com palavras, sem qualquer imagem, como *Song of the skylark*, 1982. Nele, sobre páginas branco-amareladas e em caracteres sem variação tipográfica, apenas textos telegráficos, como nesta página: “Afternoon dusk / A two mile circular run / 13 december 1981 / Frozen tracks / A night of snow and wind”. A imaginação do leitor completa a obra.





Hamish Fulton. *Ajawaan*. Toronto: Art Metropole, 1987.  
 19 x 27,3cm, capa e 1 folha em sanfona, formando 5 páginas. Tiragem: 750.



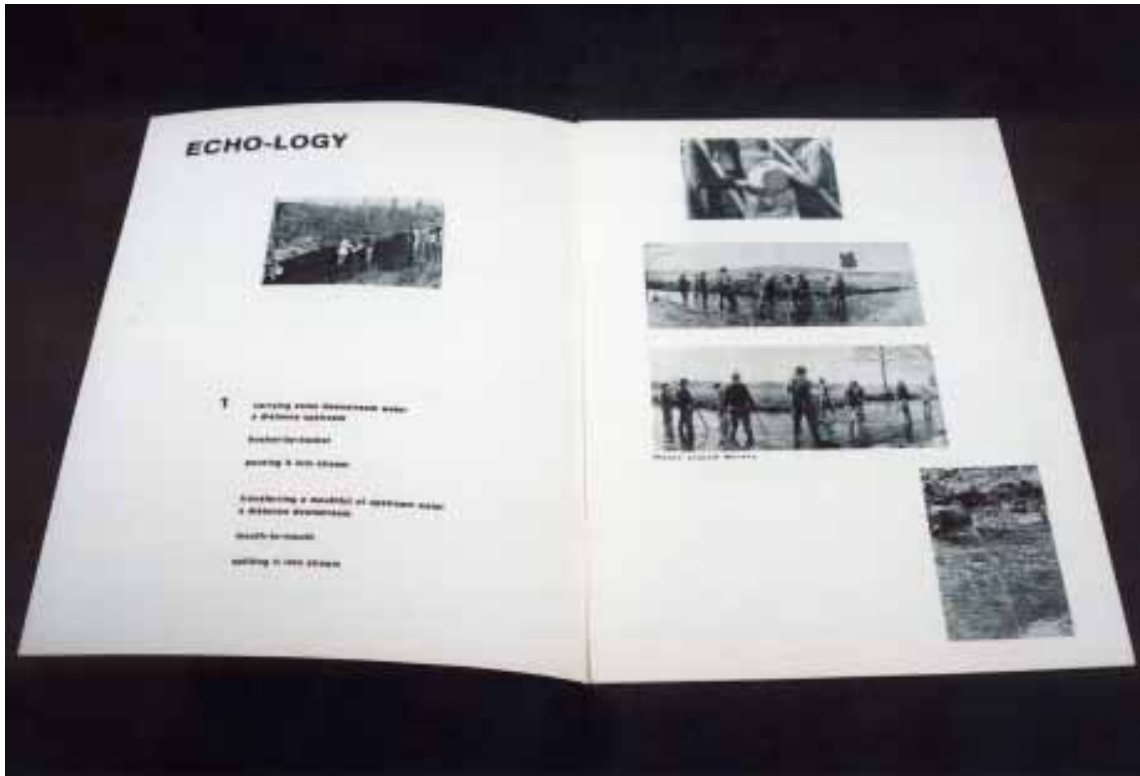
Hamish Fulton. *Song of the skylark*.  
[England]: Coracle Press; Waddington Galleries, 1982. 78p. 18 x 13,1cm.

Quanto a uma aproximação ritual com a paisagem, destaque-se, também, as publicações que documentam ações performáticas. Embora exista um franco predomínio de ações urbanas, a natureza teve seu quinhão de experimentos. Por exemplo, de Allan Kaprow, a publicação *Echo-logy*, 1975. De poucas páginas, como geralmente eram os impressos de Kaprow, mas com formato de programa de teatro, documenta a performance realizada em Far Hills, Estados Unidos, em 3 e 4 de maio de 1975, com fotos em preto-e-branco legendadas registrando as etapas da obra.

Alguns trabalhos realizados após o período áureo do conceitualismo parecem estar aproveitando muito bem os grandes circuitos internacionais de distribuição, estando cientes do que seja um empreendimento artístico. De grande tiragem e ampla comercialização mundial está *Litter only*, 2000, de Alexandra Martini, artista e projetista industrial com estúdio em Berlim. Integralmente colorido, de capa dura e formato de bolso, ele se constitui numa grande amostragem de fotografias de lixeiras de rua (latas de lixo), obtidas em várias

Allan Kaprow. *Echo-logy*. New York: D'Arc Press, 1975.  
12p. (8p. + capa) grampeadas. 30,5 x 22,8cm.





Allan Kaprow. *Echo-logy*. New York: D'Arc Press, 1975. 12p. grampeadas (8p.+capa). 30,5 x 22,8cm.

idades do mundo, como Berlim, Tóquio, Oslo, Barcelona, Johannesburgo ou Rio de Janeiro. Suas páginas são inteiramente não-literárias, cada uma inteiramente coberta por uma foto, mas impõem a construção de um ritmo, ainda que essa cadência seja repetitiva e pareça interminável. Termina por parecer com um *flipbook*, em que reconstruímos a visão de Martini. Ele não transporta a narrativa tradicional, mítica, literária ou dramáti-



Alexandra Martini.  
*Litter only*.  
Köln: Könemann, 2000.  
15,5 x 13 x 2,4cm.



ca, mas sim a narrativa próxima de zero, ritmada pelo folhear (o princípio mecânico ou cinemático do livro), transformando o trabalho como um tipo muito particular de crônica visual, característica da arte contemporânea e herdeira do experimentalismo dos anos 60 e 70. O percurso é vívido e é o percurso duplo do livro, dentro dele, físico nele (horizontal), e contado por ele, lembrado (vertical). O livro não serve ao leitor de narrativas convencionais (literárias), porque pouco lhe importa perceber a sucessão de reflexões, decisões ou ações anteriores à impressão da obra. O vedor do livro de artista, por outro lado, como todo vedor de arte, busca a vidência na obra final do processo de sua elaboração. Ou seja, sua outra história, a história dela, obra.

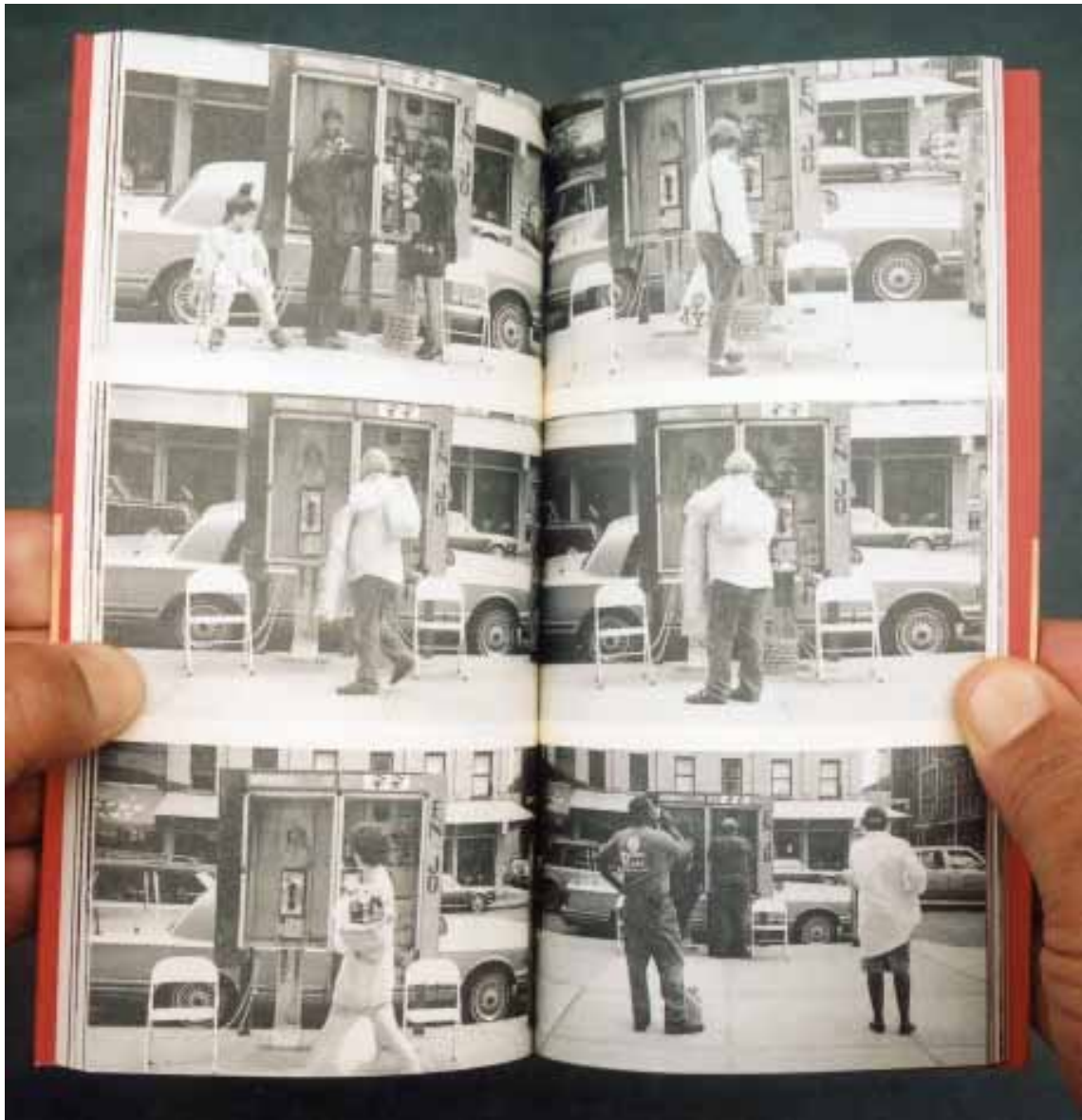
A discussão da natureza *versus* cidade é a crítica do excesso de refugos e da divisão do território com eles compartilhado. O recanto é valorizado. O nicho que habito é o fragmento instaurado e consagrado pela minha ocupação, mesmo que na indistinção crescente entre o espaço do campo e o da cidade. Mas ou menos por esse caminho se move a proposta de Maria Helena Bernandes, *Vaga em campo de rejeito*, publicado em livro em 2003, dentro de uma série maior (Documentos Areal). A ação aconteceu em Arroio dos Ratos, município do sul do Brasil, constituindo-se basicamente da identificação de um espaço triangular plano e vazio da cidade (uma “vaga” entre edificações, a estação rodoviária e a câmara de vereadores) e a posterior apropriação de uma porção de terreno na periferia, numa área de depósito de refugos da exploração de carvão mineral, para ali reproduzir a vaga original, com o auxílio da população. Nada ali tinha a afeição cultural das pessoas, o que não impediu a sua participação crescente, até com sugestões de acabamento. O projeto se concretizaria com a publicação do livro descritivo do processo, com textos e ilustrações, tratado como atividade colocada entre a excepcionalidade e sua negação. A artista parecia desejar, assim, construir um vazio sobre outro, o inerte sobre o inerte. A vida e a colaboração que sustentaram o empreendimento viabilizaram o cumprimento da proposta. Quanto à apresentação gráfica, o livro resultante fica no limite entre um livro-obra e apenas um livro. Por isso, alguns pesquisadores não o aceitariam como livro de artista, o que é uma divertida consequência de se apostar na vida na fronteira. Mas pode-se dizer que dentro da classificação de Clive Phillpot (1982 e 1993), pela qual a categoria do livro de artista incorpora livros-objetos, livros-obras e apenas livros, esse seria considerado do terceiro grupo.

A colocação em destaque de pormenores de áreas específicas, a aproximação detalhada do muito pouco, atende às expectativas de época. A energia dessa concentração de foco pode ser explicada pela potência do fragmento, como apontada criticamente por Omar Calabrese.

Conduindo: a suspensão da fragmentaridade bloqueia o caminho para o normal e deixa intacto o excepcional: a autonomia do pormenor faz, pelo contrário, que se torne hiperexcepcional o normal. O sistema estético que dele deriva é um sistema eternamente em excitação. (Calabrese, 1988, p. 102)

Calabrese, nesse momento do texto, fazia a crítica aos excessos de publicação de “não-livros” na Itália, e a elogiar a escrita fragmentar de Barthes, bem como a ocupação do papel da poesia pelo fragmento. Ele aproxima poetas e artistas plásticos pela busca da fragmentação para o reencontro de uma “paleta” de palavras e frases.

A propósito de artistas e fragmentos, pode ser lembrado o uso da serialização. Para recompor uma seqüência com acontecimentos desenvolvidos em uma dada duração, podemos quebrá-la em um conjunto de fragmentos, nesse caso “tomadas”, selecionar o que for mais importante e reordenar cronologicamente ou arbitrariamente para a reconstrução do relato. Tome-se como exemplo a estruturação sobre a insistência narrativa das fotos de uma mesma cabine telefônica em Nova Iorque no livro de Sophie Calle e Paul Auster (ele autor dos textos), *Gotham Handbook: New York, mode d'emploi*, publicado em 1998. Auster, que já havia utilizado Calle como personagem, oferece-se, agora, como companheiro de criação, numa Nova Iorque que se assume como a personificação máxima do Novo Mundo. Trocamos os vales e as florestas pela grande cidade, tanto quanto tentamos entender seu caráter ambiental. A longa caminhada, apesar de tudo, permanece. Caminha-se por longas avenidas, caminha-se pela geografia dos quarteirões e suas etnias. O entrar e sair de estações de metrô determina o zoneamento dos cenários. Também é baseado no andar o experimento de Mary Ellen Carroll, que montou uma câmera nas costas e percorreu a Broadway, em Nova Iorque, do rio Harlem até Battery Park, fotografando sua caminhada em intervalos (talvez em cada cruzamento), mantendo os acidentes visuais, como a trepidação (e o foco mantido no infinito). O livro resultante, *Without intent*, 1996, é simples como um passeio no campo, mesmo que



Sophie Calle. *Doubles-jeux*. Arles: Actes Sud, 1998. Estojo com 7 livros:  
*De l'obéissance* (64p.); *Le rituel d'anniversaire* (64p.); *Les panoplies* (48p.); *A suivre...* (152p.);  
*L'hôtel* (176p.); *Le carnet d'adresses* (24p.); e *Gotham Handbook* (96p.), imagem acima.  
 Formato do estojo: 19,6 x 10,2 x 7,5cm. Formato de cada livro: 19 x 10cm.



Sophie Calle. *Double Game*. London: Violette Editions, 1999. 296p. 29,1 x 20,8 x 2,6cm.

inserido num repertório já nosso conhecido.

Um outro importante procedimento de aproximação às viagens é o uso real ou metafórico dos produtos culturais ou burocráticos que as representam.

Pode ser reconhecida uma vertente francamente cartográfica, no sentido exato do termo, que usa

mapas ou mapeamentos; uma vertente colecionadora de suvenires, como guias, postais, ingressos, embalagens etc.; uma vertente que se apropria dos símbolos operacionais dos traslados: passagens, passaportes, certidões etc.; e outras, compósitas ou menos evidentes. Passando-se do real ao virtual, a Internet vem servindo como espaço complementar eficiente na elaboração de trabalhos de base textual. Entre muitas ocorrências, nela pode ser encontrada uma proposta baseada em texto e com narração tradicional que usa o máximo de canais à disposição. Num exercício de contraponto, Sonya Spry, australiana radicada na Holanda, desenvolveu o projeto *World Passport* (ou *Take One, They're Free*), iniciado em 2001. A artista imprimiria seus passaportes contendo uma pequena ficção



Mary Ellen Carroll. *Without intent*.  
New York: Presse Endémique, 1996.  
12,6 x 17,5 x 1,3cm.

Sonya Spry.  
*World Passport*.

[Arnhem]: [www.worldpassport.tk](http://www.worldpassport.tk), 2003.

8p. costuradas. 12,5 x 9,1.

Capas nas cores verde,  
vermelho ou azul.

Abaixo, versão em português:

*Passaporte do mundo*, 2004.



em inglês, uma única cena sem imagens, disponível também, em vários idiomas, no sítio *www.worldpassport.tk*. Aos colaboradores das traduções seriam oferecidos passaportes com o texto no novo idioma. O sítio também comercializaria produtos para sua manutenção e explica as razões da proposta, fruto das dificuldades de imigração acumuladas nas andanças de Spry fora da Austrália (nos Estados Unidos, Inglaterra, Ásia e Holanda).

Com o uso de mapas ou cartas existem muitas experiências. Mas há os próprios mapas específicos para a constituição do processo artístico. Alguns têm muito pouco de geográfico para oferecer. No lugar disso, a simpática vontade do redescobrimento do que já está aos nossos pés. É assim o mapa (carta dobrável) de *Quartier 6: cinq parcours de choix et de curiosités*, 2003, de Jean François Karst e Sébastien Vonier. Os tempos de percursos sugeridos dos seus cinco circuitos duram entre vinte e cinco minutos e uma hora, através de um bairro da cidade de Rennes, França. Os traçados coloridos no mapa indicam os rumos a serem seguidos. No verso, pequenas fotos dos detalhes urbanos oferecidos para recuperação mnemônica. Como o livro já comentado de Mary Ellen Carrol, também aqui se dá a inserção sem receios, mas com leveza, num repertório já consagrado (mas difícil de esgotar).

Por fim, resta reconhecer que as soluções visuais através de sistemas artificialmente constituídos (e com graus narrativos variados) estão hoje definitivamente



Jean François Karst e Sébastien Vonier.  
*Quartier 6*. Rennes: Le Grand Cordel, 2003.  
Carta (mapa). Formato fechado: 10,5 x 22cm.  
Formato aberto: 44 x 62cm.



estabelecidas no repertório artístico. O artista apresenta e classifica como o faziam seus antecessores, mas propondo sua própria realidade cartográfica, taxonômica, topográfica etc. Embora o vídeo tenha absorvido boa parte dos experimentos com deslocamentos ou trajetórias, os formatos gráficos ainda guardam possibilidades específicas insuperáveis, como o sabor cosmopolita da arte postal, diretamente associada a muitas manifestações do livro de artista. Patrocinado pela editora londrina Book Works e pela galeria parisiense Yvon Lambert em 2000, Jonathan Monk distribuiu um convite em sanfona (com registro de ISBN, portanto oficialmente uma publicação não periódica), dentro de envelope com o título *Meeting #13*, marcando o encontro entre todos nós: “A la Tour Eiffel, le 13 Octobre 2008 à midi”. Pode ser que nós consigamos estar lá na hora pretendida, ou não. Talvez não tenhamos conseguido, caso a leitura destas informações esteja sendo feita após a data marcada. Em todo caso, resta a sensação sedutora de termos propriedade de um grau satisfatório de cosmopolitismo. Os artistas viajantes dos séculos anteriores conheceram uma emoção intensa, porém rala quanto ao volume e disparidade de informações se comparada à torrente cacofônica e invasiva de estímulos da vida atual. Resumindo muito, estarmos nesse torvelinho é o nosso normal, não mais a exceção. Entretanto, onde quer que vá, o artista contemporâneo dificilmente será mais um forasteiro.

Em 1835, em Paris, o germânico Johann Moritz Rugendas, artista viajante, publicava seu *Voyage pittoresque au Brésil*, livro de certa importância na construção imaginária de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que atendia os propósitos de seu artista e autor. Cento e cinquenta anos depois, na passagem de ano de 1985 para 1986, seu compatriota Martin Kippenberger (1953-1997) conhecia o interior de uma prisão do Rio de Janeiro. Tido como um dos *enfants terribles* do cenário artístico internacional, viajante e boêmio, no dizer de Klaus Honnef (1992, p 128) ele seria “um artista com ‘olhar mau’ e lança esse olhar sobre a realidade mais absurda do que por vezes a imaginação artística pode conceber”. Na cadeia carioca, Kippenberger acreditou aprender (ou imaginou) o código dos textos das camisetas dos detentos. Em 1986 ele publicaria, em Colônia, seu pequeno populário de camisetas do presídio brasileiro, sob o título *241 Bildtitel zum Ausleihen* (ou *241 títulos de quadros para empréstimo*), subtulado *für Künstler (para artista)*. Os dizeres das camisetas estão transcritos em português (às vezes com

algumas incorreções), e o significado proposto, na linha seguinte, em alemão. A última camiseta é a do posto de gasolina que ele comprou em Salvador, na Bahia, e batizou com o nome de um criminoso de guerra nazista.

XIV

MASIOR BAHIA

Primeiro o dinheiro da bebida, e então o perdedor.

IX

HAWAII SURFING

Um preto rico é branco, um branco pobre é preto.

XX

FIORUCCI IN BRASIL

Tivesse eu 2 carros, não teria chegado tarde demais.

XXVII

OCEAN PACIFICAS

Quando os cabelos nascem na extremidade errada do corpo.

XXXVIII

SORE WEAR

Um pacote para três.

LIII

WIND + WAVE DESIGN

Madre Teresa faz apenas o seu serviço. US\$ 1700, por 10 dias.

LXXII

QUESTION BRASIL

As papelarias no Rio também são boas (quentes).

CCXLI

(Posto de gasolina Martin Bormann 0055-248-0913)

Martin Kippenberger.  
*241 Bildtitel zum Ausleihen: für Künstler.*  
 Köln: Verlag der Buchhandlung, 1986.  
 Fotos por Ursula Böckler.  
 46 p., 18 x 10,9cm, 500 exemplares.

Aqui não há mais a imagem ilustrando o que foi visto, ou o texto substituindo a imagem. Aqui existe texto a propósito de texto, como um vira-lata caçando a própria cauda, inserido num mercado predominantemente visual. É certamente uma maneira pitoresca (talvez perversa) de apresentar o país, a partir de um ponto de vista intestino. Na contracapa, o artista (ou outra pessoa), de costas, veste uma camisa com o texto: “Martin Kippenberger - The Magical Misery Tour - Brazil - December 15, 1985 - March 22, 1986”. Muita coisa mudou do Rio de Rugendas para o Rio de Kippenberger, para pior ou para melhor. Mudou a paisagem, mudou a segurança em desfrutá-la. Mudaram, também, os estilos e os canais para a descrever. E mudou, por fim, o grau de propriedade e independência do relato.



### 3. A narrativa visual e a ênfase plástica

O consumo das obras artísticas que se utilizam do livro como transportador ou contentor de significados será sempre melhor legitimado se a publicação a ser desfrutada for completamente visual. Essa é a condição que parece ser apreendida do exame comparativo das obras classificadas como “livros-objetos”, “livros-obra” e “apenas livros” (ou “livros literários”) nas considerações de Phillipot (1982 e 1993). Embora todas essas apresentações sejam pertinentes aos livros de artista, como proposto por ele e a larga maioria dos teóricos desse campo, especialmente entre artistas o conflito conceitual continua mal resolvido (o que equivaleria dizer não resolvido). E caso possa parecer surpreendente ao consumidor leigo que um livro não tenha textos (afinal é o local onde ele mais espera encontrá-los), ao agente do mercado artístico não parece haver discussão que essa ausência, quando percebida, ajuda a evidenciar uma eventual qualidade “artística”, valor desejável tendo em vista a estrutura onde a obra se encontra. É quase como se disséssemos que, nesse caso, nessa situação distintiva (e eventualmente em outras circunstâncias da arte), o valor plástico possa ser inversamente proporcional à presença de texto.

Por outro lado, é justamente com a diminuição do uso da palavra que o livro de artista impõe sua vertente mais consistente de autonomia formal, redescobrando a página como campo perceptivo tanto da representação como da apresentação visual. Pode-se (ou deve-se), por isso, buscar as recorrências formais, constituintes de uma gramática aplicada (pressupostos de morfologia e sintaxe da linguagem visual) ou de uma retórica que personalizem uma impertinência eloqüente na página própria ao vocabulário artístico. Se a retórica, um conjunto de conotadores, é “a face significativa da ideologia”, como disse Barthes (1990, p. 40) introduzindo a retórica visual (“específica na medida em que é submetida às imposições físicas da visão”), passa a ser imperativa uma aproximação às soluções de uso pelos artistas das ferramentas para a reprodutibilidade técnica. Torna-se oportuno o exame de uma seqüência relativamen-

te rápida de comentários gerais, mas obrigatórios na constatação de que a narrativa visual tem seus mecanismos próprios, sobretudo dentro de um intervalo histórico que comportaria (isso dito de uma forma muito simplificadora), a eloqüência conceitual e pós-conceitual.

## Bibliogênese e a gramática da narrativa visual

A produção brasileira de livros de artista (de edição) deveria estar entre a principal amostragem deste estudo, mas infelizmente ela tem se mostrado tímida (por falta de vocabulário, ou condições econômicas, ou medo dos riscos, seja o que for). Coube-nos, por isso, propor um laboratório específico, uma demonstração direcionada para análise, apoiada em experimentos prévios. A “ilustração” de pesquisas sobre desenvolvimentos de arte seqüencial para a página concretizou três esforços artísticos de grupo, construídos sobre a associação de decisões coletivas. O mais ambicioso desses projetos resultou no livro *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*. O título é uma palavra da língua portuguesa que designa uma dança popular dita “de roda”, uma coreografia coletiva singela onde as pessoas dançam de mãos dadas. *Ciranda*, apenas uma palavra, foi o nome de um esforço alternativo de produção plástica que idealizava a publicação de um livro de artista inédito nas suas circunstâncias. O projeto foi concebido e desenvolvido no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Viabilizaria uma das propostas da tese de doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte, que produziu estas reflexões sobre a presença da narrativa no livro de artista. O objetivo imediato era a produção de um protótipo com seqüências de páginas, partindo de oficina de extensão universitária com participação de artistas vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV. A atividade provocaria o cruzamento das metodologias de pesquisa em história, teoria e crítica da arte (mais amadurecidas e tradicionais) e em poéticas visuais (ainda em estabelecimento).

É preciso voltar no tempo e buscar seu principal precedente. Em 2001, a convite da Coordenação de Artes Plásticas do município, foi oferecida uma oficina

sobre livro de artista, simultaneamente teórica e prática, durante o XV Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Propus a real edição de um livro ao custo mais baixo possível, o que acabou gerando a obra *Livro dos sete dias: exercício coletivo em preto e branco*, com título homônimo da atividade realizada. Os pressupostos de trabalho eram dois: (1) a arte como empreendimento e (2) sete dias para preparar um livro. Os participantes deveriam elaborar 16 páginas cada (uma quantidade padrão universal nos cadernos que compõem um volume), diretamente em material transparente (sacos plásticos, papel vegetal, poliéster, acetato, etc.), substituindo artesanalmente os fotolitos na gravação da chapa de impressão ofsete. O tema era livre. Desenho, pintura, eletrografia, carimbos, impressão digital, enfim qualquer técnica seria aceita sobre transparências de qualquer tipo, desde que usando um preto intenso. Discutiríamos todas as configurações de formato e acabamento.

Os fundamentos teóricos eram básicos: problemas conceituais, constituição do livro comum, características da impressão ofsete e sua eficácia, inserção no meio artístico, etc. Na segunda-feira foi ministrada praticamente apenas teoria, seguida de pouquíssima prática. Na terça, um pouco menos de teoria e mais de atividade artesanal. E assim por diante, até a sexta-feira integralmente prática. Oficialmente o curso acabaria ali, mas foi dado aos participantes mais o fim de semana para que concluíssem os trabalhos em seus ateliês. Na segunda-feira seguinte todo o material foi reunido. Infelizmente a coordenação do evento não detinha poder gerencial e financeiro para propiciar a impressão do livro. Ficamos sem patrocínio institucional. O grupo então decidiu arcar com as despesas, cotizando exemplares. Outras ajudas vieram. Uma importante gráfica local rodaria o livro, inclusive doando o papel (simples, dito “marca d’água”, editorial e isento de impostos); uma bibliotecária familiarizada com projetos artísticos cederia a preparação da ficha catalográfica; a Oficina do Papel, entidade apoiada pela municipalidade, ofereceria os marcadores em papel artesanal; a Editora da UFRGS liberaria acesso a computador para a editoração das páginas adicionais; e pequenas cotas foram compradas por outros interessados. Tudo resultou num pequeno sucesso. O lançamento no Atelier Livre da Prefeitura foi acompanhado de pequena exposição das chapas de impressão. E o livro, com capa e miolo em branco predominante, extremamente



*Livro dos sete dias: exercício coletivo em preto e branco, 2001, oficina, exposição de matrizes e chapas de impressão e o livro pronto (capa e páginas da apresentação, de Lucas Ribeiro e de Fabio Zimbres).*

simples, mesmo mantendo os erros ou acidentes gráficos (uma proposição original do curso), recebeu elogios de variadas procedências.<sup>9</sup>

O outro trabalho que precisa ser mencionado foi contemporâneo da conclusão do Projeto Ciranda. Quase foi publicado antes. Trata-se do pequeno livreto *Exercícios de arte seqüencial para publicação: experimentos monocromáticos para livro de artista*. Ele foi um resultado complementar de uma oficina muito rápida, de apenas um dia, ministrada no IV Seminário de Artes Visuais, 2005, do Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo. A atividade se chamou “Arte seqüencial em livro de artista: exercício monocromático para publicação”. O objetivo era a “preparação de um original para publicação coletiva de baixo custo e de pequeno formato, em tempo limitado, a partir de um tema proposto coletivamente, em preto e branco (com ou sem tons de cinza), compreendendo alguns rudimentos práticos da função de empreendimento na arte contemporânea” (a proposta permaneceu apresentada na página 178). A partir do perfil dos participantes foi escolhido o tema “percurso”, em sentido temporal ou espacial, ou ambos. A possibilidade de publicação, apresentada no início do encontro, assustou: era objetivo adicional romper a deferência ao livro, uma publicação permanente no tempo, um documento perene.

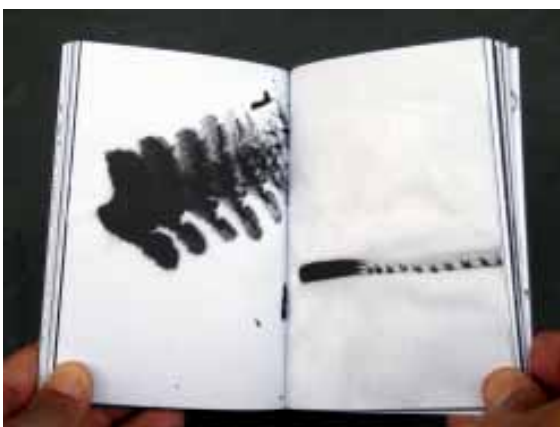
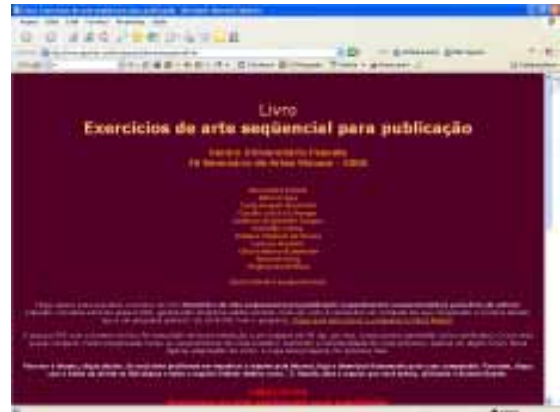
Os trabalhos foram executados livremente em qualquer tipo de papel. Cada participante elaborou o número de páginas que julgava necessário para a expressão das idéias. Quem teve dificuldades, entregou depois. A edição de imagem e a editoração eletrônica seriam feitas pelo organizador, o responsável pela oficina. Apesar do interesse das professoras que acompanhavam a oficina, também aqui a coordenação do evento não propiciou a publicação. Ficou então decidido que a mim caberia solucionar os problemas editoriais e de produção gráfica. A impressão teve apoios<sup>10</sup> imprescindíveis, com os custos restantes sendo divididos pelo grupo, proporcionalmente ao

---

<sup>9</sup> O *Livro dos sete dias* teve como participantes: Alexandra Eckert, Ana Isabel Lovatto, Celina Cabrales, Edi Odete Braucks, Fabio Zimbres, Káthia P. Retes, Léa Guarisse, Lucas Ribeiro, Luciana Fonseca, Mara Canuso, Márcia de Souza Sottili, Margarete Dias, Maria Darmeli Araujo, Mariane Rotter e Marta Martins Costa.

<sup>10</sup> Nos dois casos as fichas catalográficas foram cortesia da bibliotecária Mônica Ballejo Canto. Quanto à impressão e acabamento, os livros tiveram o apoio das gráficas editoras Pallotti e Evangraf, de Porto Alegre.





*Exercícios de arte seqüencial para publicação: experimentos monocromáticos para livro de artista, 2005, oficina, sítio na internet para gerenciamento do trabalho e livro pronto (capa e páginas de Lilian Helena Schneider, Danielle Garay e Larissa Madsen).*

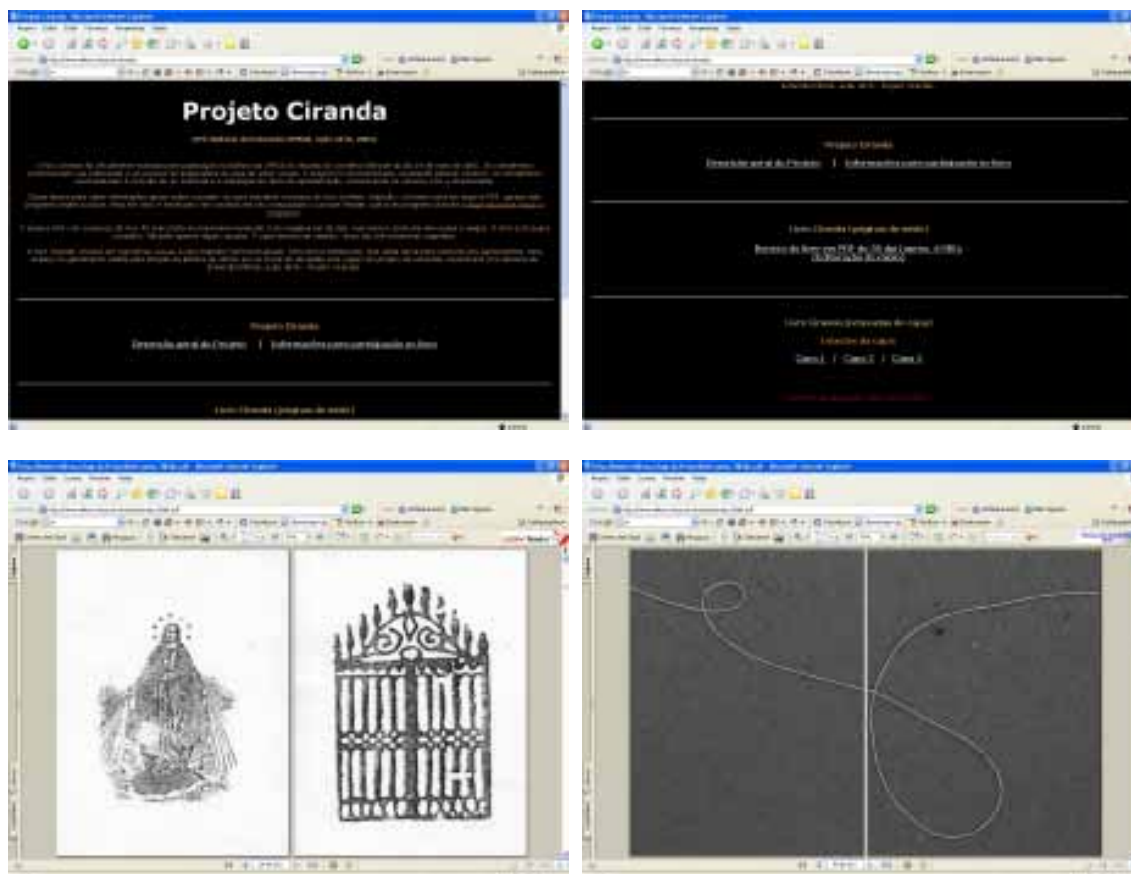
número de exemplares que cada participante gostaria de ter (podendo ou não revendê-los). Houve alguma demora na pré-produção do livro, entrando em gráfica no final de dezembro para ser impresso no início do ano seguinte, 2006. Capa preta, brochura costurada, formato de bolso, ágil, dos três livros é o que melhor cumpre a função de cartão de visitas, sendo rapidamente postado para os interessados e usado como objeto de troca com outros pesquisadores e artistas. Assim como no *Livro dos sete dias* anteriormente mencionado, aqui predominam seqüências narrativas mais ou menos lineares, de maior ou menor compromisso com soluções já testadas na arte (narrativa ilustrativa interna, leitura das marcas da fatura, etc.) ou nos veículos de comunicação (elementos de fotonovela, cinema, quadrinhos, etc.).<sup>11</sup>

O Projeto Ciranda foi um empreendimento bem mais longo e complexo. Sua ideiação começou no final de 2003. Fui movido pelo professor Helio Ferverza (meu orientador nos cursos de mestrado e de doutorado) a realizar uma atividade paralela à pós-graduação, que deveria enriquecer e compartilhar a pesquisa. Argumentei que uma curadoria ou um curso seriam previsíveis, mas que iria considerar essas possibilidades. Pesou nos meus pensamentos a admiração pela editora universitária Incertain Sens, da Université Rennes 2, França, exclusiva para livros de artista (dirigida por Leszek Brogowski), e a fundamentação teórica acumulada sobre o livro como espaço alternativo para as artes visuais (ver capítulos iniciais e bibliografia em Silveira, 2001). Dois ou três meses mais tarde, tive confiança em propor a realização de uma oficina, porém exclusiva para artistas pesquisadores. Discutimos o assunto, ficando decidido que ela então seria parcialmente fechada: os participantes deveriam ser ligados à docência ou à pós-graduação no Instituto de Artes, ou ex-alunos do programa.

A atividade teria caráter de laboratório e poderia oferecer subsídios indiretos (eventualmente diretos) para o desenvolvimento de minha tese, então em elaboração, podendo confirmar ou refutar hipóteses. Seria esclarecido aos participantes que se os resultados alcançassem excelência ou possuíssem relevância, o livro (na-

---

<sup>11</sup> O livro *Exercícios de arte seqüencial para publicação* teve como participantes: Alexandra Eckert, Aline Fraga, Carla Raquel Machado, Cecília Luiza Eitzberger, Dadiane Schneider Junges, Danielle Garay, Juliana Chabr ol de Souza, Larissa Madsen, Lilian Helena Schneider, Rosana Krug e Virgínia Seidl Silva.



Projeto Ciranda, UFRGS. Sítio de controle do andamento pela internet, 2005.

aquele momento hipotético) poderia ser uma edição independente. Ou, melhor ainda, poderia ser apresentado para publicação pela Editora da UFRGS, submetendo-se à aprovação do conselho editorial (que representa as diversas áreas de conhecimento na universidade). E o que cada um ofereceria? De minha parte, experiência editorial e conhecimento dos procedimentos de publicação da produção intelectual da universidade; os participantes, seu esforço criativo, acreditando no bom termo da proposta; o PPG, instalações, equipamentos e divulgação; e o Instituto de Artes, a oficialização do projeto como ação de extensão. E assim foi feito. Cadastrou-se o evento e a secretaria do programa enviou convite eletrônico para toda a comunidade docente do Instituto de Artes e para os alunos e ex-alunos do mestrado e doutorado. A atividade teve início com encontros no Instituto e prosseguiu nos ateliês individuais. Como os compromissos pessoais impossibilitavam encontros adicionais, foi criado um sítio na internet, em linguagem simples, divulgada apenas entre os participantes e abrigada no sítio da Universidade, para informar os padrões da

obra, as decisões acadêmicas, o andamento, fazer todo o acompanhamento da paginação final, retoques, alterações de seqüências, etc. Concluído o boneco (maquete) do livro, ele foi encaminhado oficialmente à Editora, para ser apreciado pelo conselho. Recebeu aprovação para publicação com uma única sugestão, de que possuísse um subtítulo que deixasse mais claro

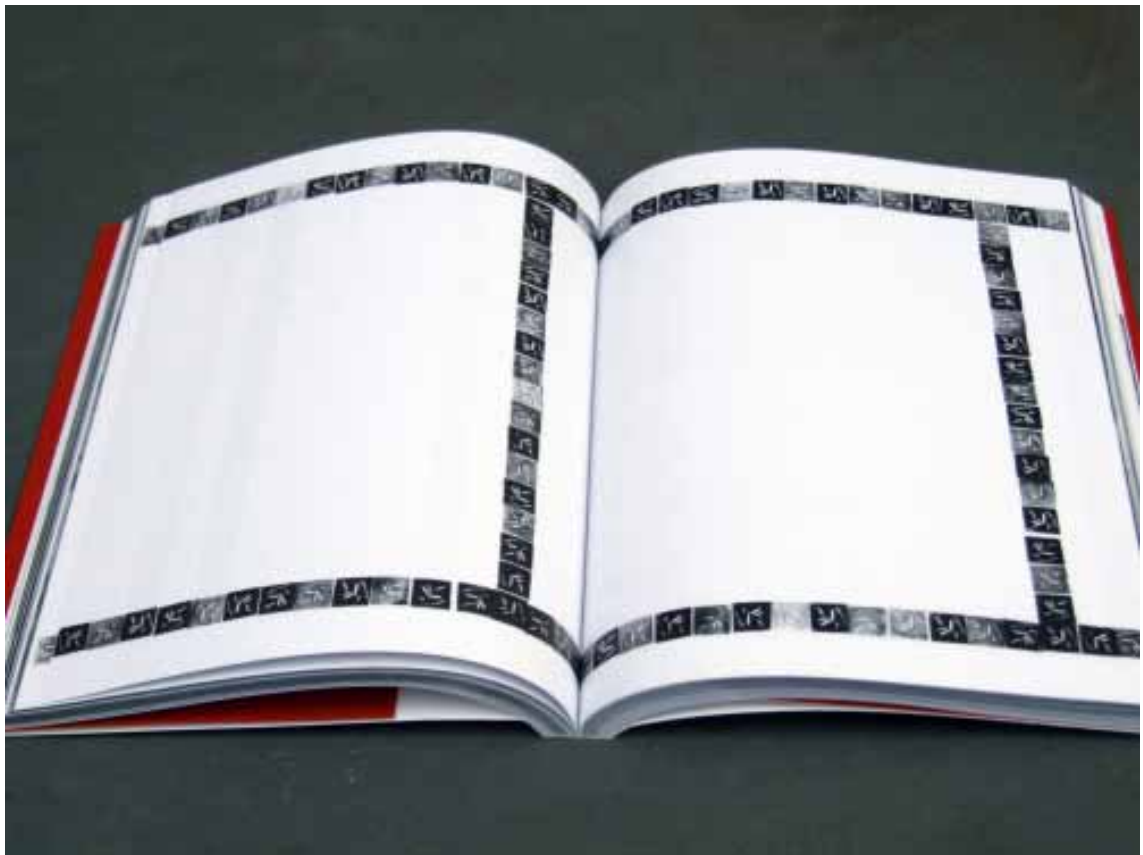


*Ciranda: ensaios em narrativas visuais.*  
Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.  
16 x 21cm, 312p.

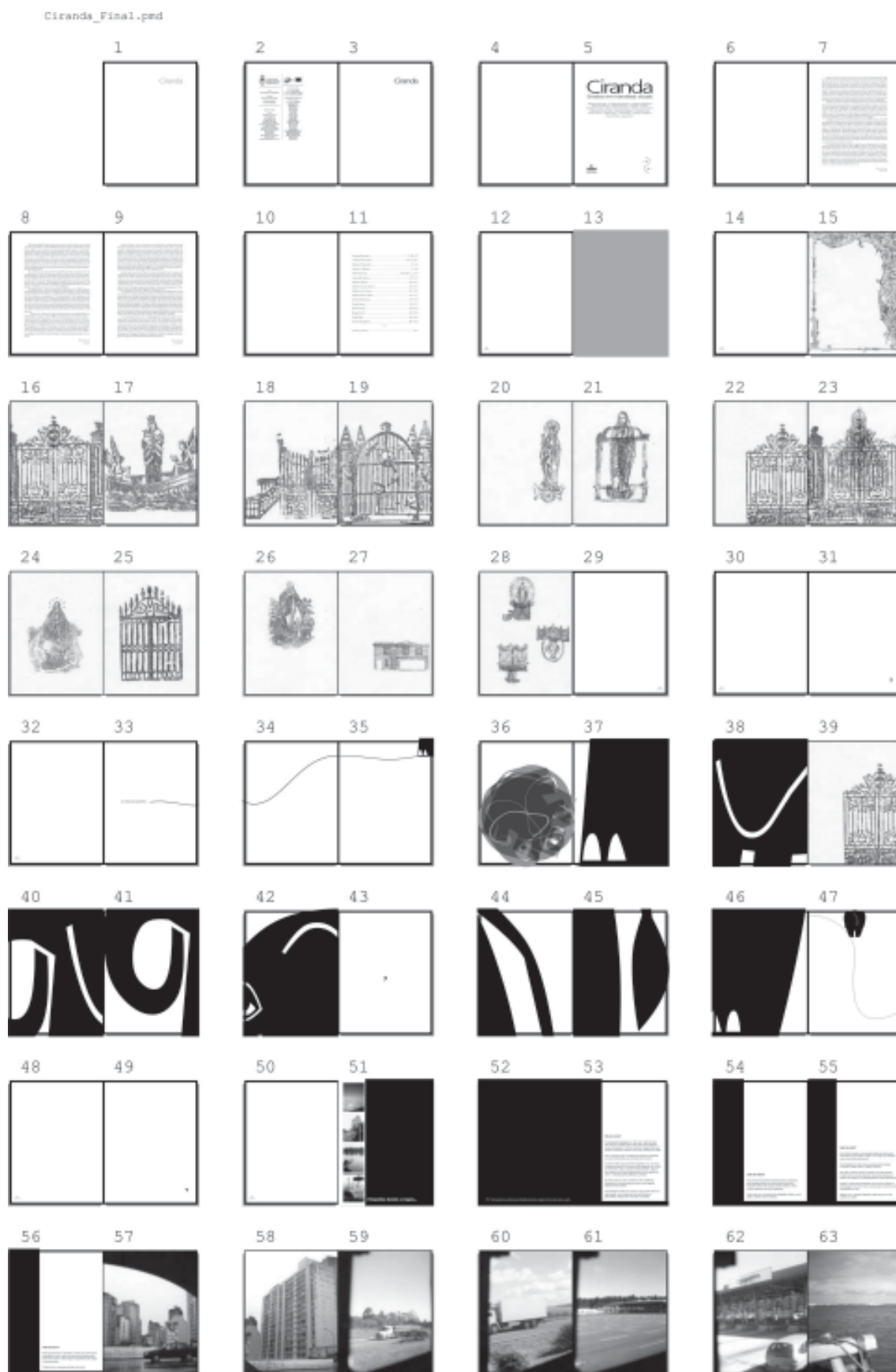
seu conteúdo (uma bem-vinda recomendação, imediatamente seguida: *Ensaio em narrativas visuais*). Após a aprovação, os trabalhos de editoração continuaram para a obtenção dos arquivos finais em alta resolução. E como desfecho positivo, a coordenação do PPG propôs que participássemos da série Visualidade, então exclusiva para obras coletivas teóricas organizadas por professores. As palavras a seguir terminam a apresentação do livro (p.7, pelo organizador).

A publicação da obra resultante pela Editora da UFRGS ajuda a expandir uma produção intelectual que tem predomínio de reflexões textuais, incorporando ao seu catálogo de edições um produto acadêmico fundamentado sobre a resolução ou proposição de problemas plásticos. Ao mesmo tempo, legitima e documenta a diversidade das expressões intelectuais na ação universitária. Disponível a diferentes públicos, este volume unifica propósitos de extensão, pesquisa e pós-graduação da universidade, além de colocar em exercício os dois principais desenvolvimentos metodológicos da pesquisa em artes (a área de concentração que contempla a história, teoria e crítica da arte, e a voltada para as poéticas visuais).

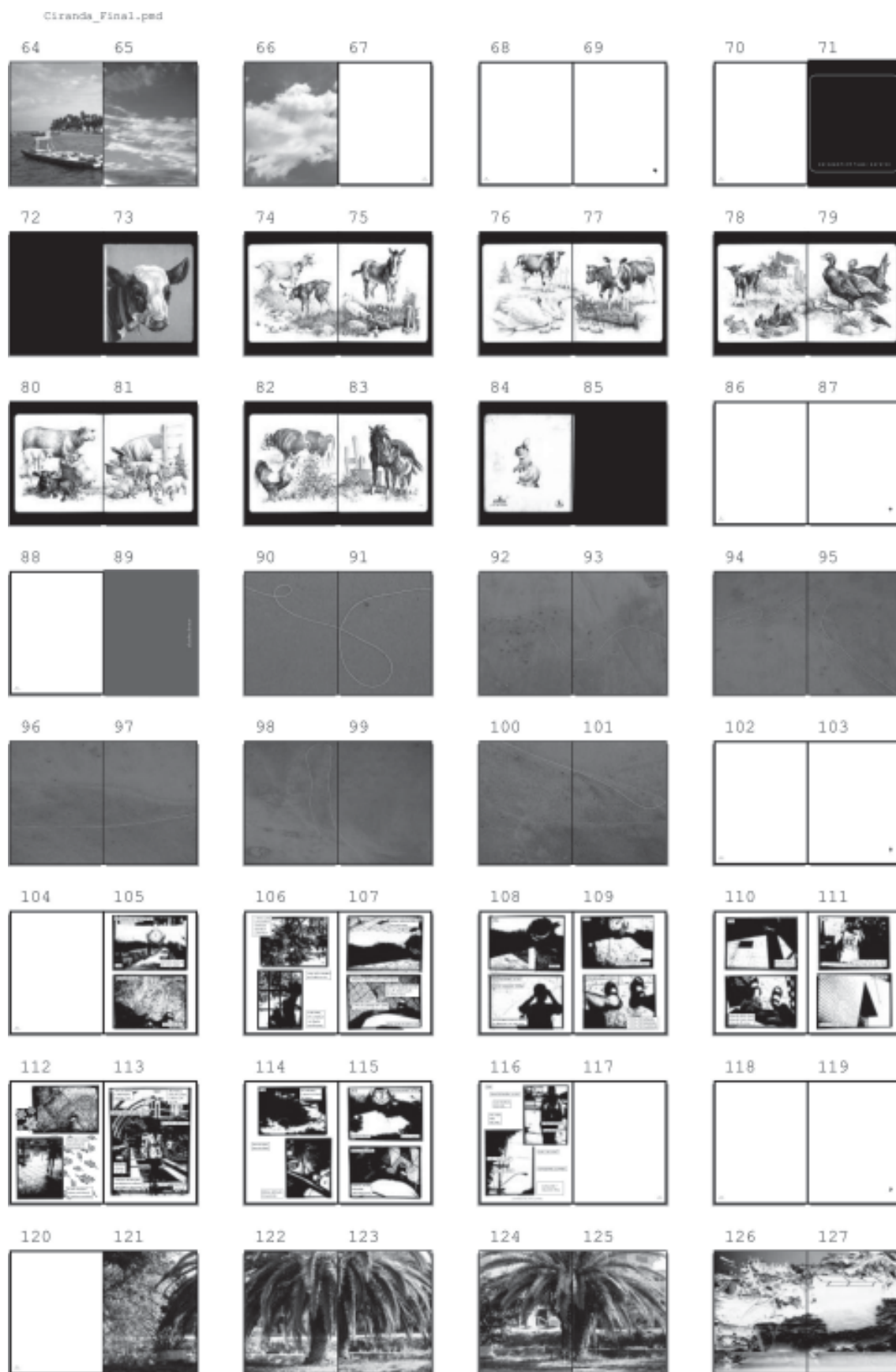
[...] Coube a esse coletivo de artistas pesquisadores, racionalizar as relações de tempo e espaço, sem se afastar do prazer ao desenvolver seqüências de páginas com a lógica inerente ao pensamento visual, agregando ao empreendimento artístico a funcionalidade difusora do livro.



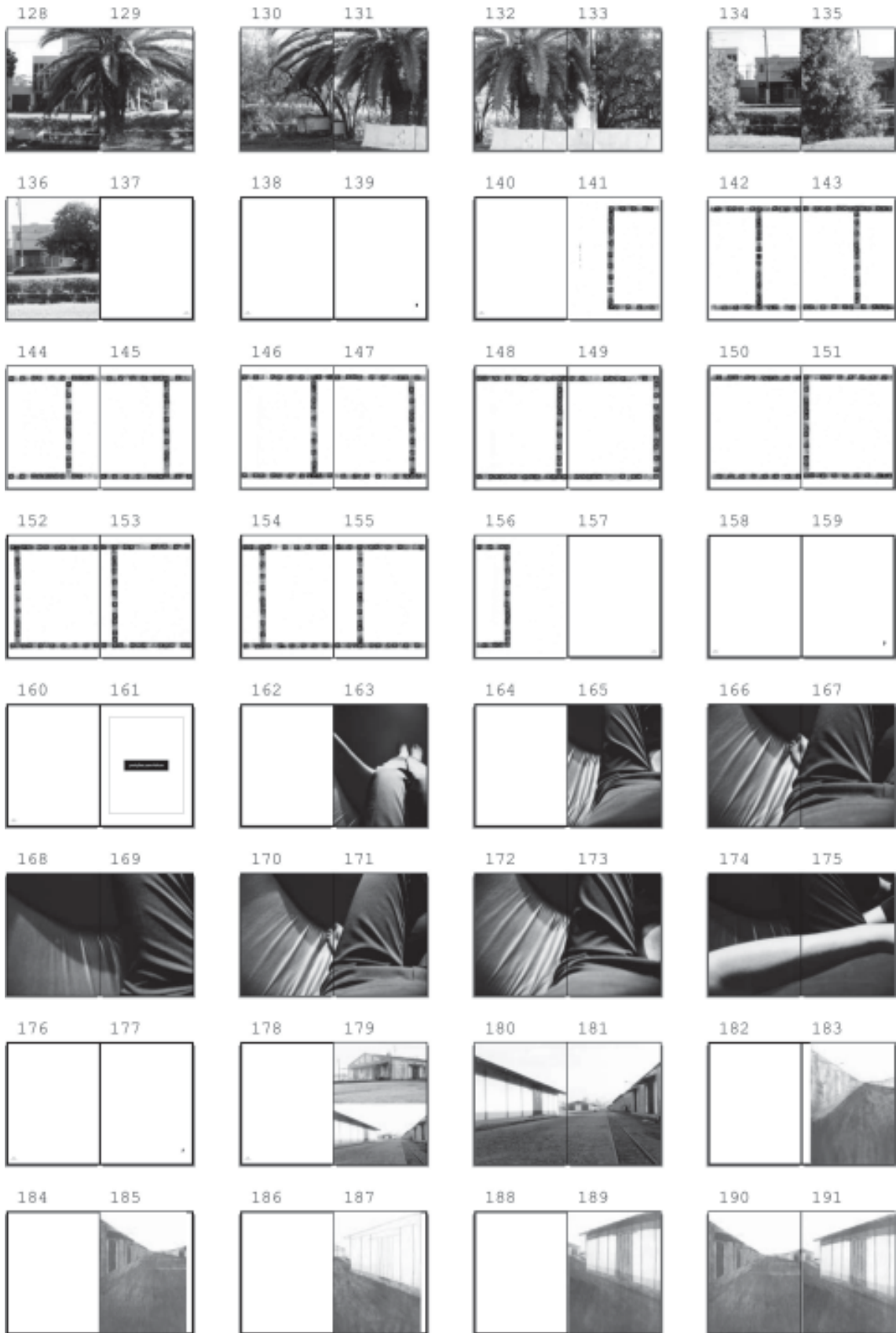
*Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005.  
Detalhes de aberturas (acima: Maria Ivone dos Santos; em baixo: Maria Lucia Cattani).



Nesta página e nas seguintes, *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, paginação.



*Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, paginação (continuação da página anterior).



*Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, paginação (continuação da página anterior).





*Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, paginação (continuação da página anterior).



*Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, paginação (continuação da página anterior).

Incluindo todos os integrantes do grupo de pesquisa Veículos da Arte, cadastrado no CNPq, participaram do projeto Adriana Daccache, Andrea Paiva Nunes, Fabiana Wielewicki, Glaucis de Moraes, Helio Ferverza, Letícia B. Cardoso, Marcelo Tomazi, Maria Ivone dos Santos, Maria Lucia Cattani, Mariana Silva da Silva, Maristela Salvatori, Paula Krause, Paulo Gomes, Raquel Stolf, Sandra Rey e Solana Guangioli. O volume entrou em gráfica ao final de 2005, sendo oficialmente lançado na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em abril de 2006.

A primeira e mais marcante evidência que se depreende na análise do livro *Ciranda* é o uso acanhado das palavras. Nesse aspecto ele é muito avarento: a palavra, nele, é quase prescindível. Fazendo uma rápida quantificação (leitura comparada?) do total de 312 páginas, de 288 efetivamente dedicadas aos desenvolvimentos individuais, temos apenas um total de 58 páginas onde podemos encontrar palavras articuladas entre si, não inseridas incidentalmente em fotografias. Quando ocorrem, aparecem em declarações ou textos muito rápidos. Mesmo assim, nove dessas páginas têm apenas o título ou o nome do autor da seqüência. A leitura nele é, portanto, insipiente. Mesmo assim ele não se furta à condição de ser um livro. Sua divisão, por exemplo, discutida durante os primeiros encontros, é a de uma coletânea. Cada unidade seqüencial de um mesmo artista se comporta efetivamente como capítulos ou como artigos, apresentados na ordem alfabética de seus autores. As únicas intervenções foram de duas páginas de Daccache e Ferverza, que interferem em Nunes (a seu pedido), e de Ferverza, que optou pela intromissão de vírgulas dispostas entre as seqüências, unindo-as mais que as separando (numa grande frase visual?).

As soluções de estilo que se pode encontrar em *Ciranda* não constituem contraponto àquelas características formais dominantes descritas nas principais fontes que categorizam os princípios estéticos instauradores ou recorrentes dos desenvolvimentos sobre a página. Especialmente em Moeglin-Delcroix (1985 e 1997), em Drucker (1995) e em grande parte dos catálogos de exposições podemos encontrar ocorrências identitárias que vão desde os indícios que ligam grupos mais ou menos reduzidos de artistas (reaproveitamento de gravuras, por exemplo) até a constituição de verdadeiros gêneros (por exemplo, livros de viagem). Nesses termos, *Ciranda* não nega sua condição de microcosmo. A partir dele poderíamos mesmo tabular os eventos ou

escolhas em relação aos seus responsáveis. De imediato é possível constatar a fusão do repertório pessoal com as características do “meio” e da “mídia”.

Examinemos, com brevidade, o repertório de *Ciranda*:

– nas páginas de Daccache, com imagens de santas e portões: ausência absoluta de texto, uso da cópia eletrostática, economia no repertório iconográfico, introspecção, espiritualidade, arritmia, repetições (reapresentações ou reaparições de temas), ênfase gráfica na conclusão;

– em Nunes, que oferece detalhes ou recortes de um elefante com ares de marca comercial: ausência de texto (salvo o título), uso dominante de técnicas de edição de página, alto-contraste de viés publicitário, fragmentação e leitura dos recortes da cena ou da unidade (ou do todo a partir dos detalhes) como em um *puzzle*, presença de personagem, início e conclusão enfáticos;

– Wielewicki, com um manual para bem fotografar em viagens: uso dominante da fotografia, texto instrucional positivo (imperativo), registro de percurso geográfico, ordem explanatória (início, meio e fim), uso da informática (edição de imagem e editoração de página);

– Morais, reproduzindo em fac-símile um livro infantil: ausência quase absoluta de texto, reprodução documental, reminiscências, memorabilia, hieratização do banal, metalinguagem (livro dentro de livro, reprodução da reprodução), monotonia compositiva (rigor), uso do computador;

– Cardoso, com fotos de um fio ou barbante movido pelas ondas que quebram na praia: ausência absoluta de texto, uso dominante da fotografia, cinematografismo (plano de detalhe, ou *close*, e insinuação de movimento), registro de alterações do experimento no tempo e espaço (sugestão de fotograma), lirismo, repetições (reapresentações), monotonia compositiva (rigor);

– Tomazi, com um exercício sobre o tempo através do uso dos quadrinhos: apropriação da iconografia comercial, uso construtivo da fotografia instrumental, marcação do tempo e do deslocamento, cinematografismo, teatralidade, ordem explanatória (início, meio e fim), presença de personagem, uso da informática;

– Santos, um percurso fotográfico às margens do poluído riacho Ipiranga (oculto), em Porto Alegre: ausência absoluta de texto, uso dominante da fotografia,

cadência ou ritmo de movimento, cinematografismo (sugestão de fotograma), deslocamento cinético lateral (sugestão de *traveling* cinematográfico), registro de deslocamento espacial, naturalismo, monotonia compositiva (rigor formal);

– Cattani, com uma variação de seus exercícios de repetição do gesto de caminhar uma pequena forma: ausência absoluta de texto (exceto quanto ao título), reaproveitamento de técnicas de gravura, deslocamento cinético lateral (sugestão de *traveling* cinematográfico de animação), monotonia compositiva (rigor formal), pureza de meios, valorização do branco da página, repetições (reenquadramentos), uso da informática (edição de página);

– Silva, com fotos de si mesma, de suas pernas, sentada ou recostada: ausência de texto (exceto o título), uso dominante da fotografia, cadência ou ritmo de movimento, leitura dos recortes da cena ou da unidade (ou do todo a partir dos detalhes), reconhecimento do corpo, presença de personagem;

– Salvatori, com o silêncio de armazéns portuários vazios: ausência absoluta de texto, uso residual e explicativo da fotografia, reaproveitamento de técnicas de gravura, cadência ou ritmo de movimento (*playback*), lirismo, leitura dos recortes da cena ou da unidade (ou do todo a partir dos detalhes), repetições;

– Krause, documentando sua *performance* solo com cadeiras numa sala de residência rural: ausência absoluta de texto, uso dominante da fotografia, reconhecimento do corpo, teatralidade, cinematografismo (plano contínuo), presença de personagem, drama, uso da informática (edição de imagem);

– Gomes, reproduzindo capas de livros significativos de sua infância ou juventude: uso da palavra intermediada pela reprodução documental, reminiscências, memorabilia, hieratização do banal, metalinguagem (livros reproduzidos em livro), monotonia compositiva (rigor), repetições de procedimentos, uso da informática (edição de imagem);

– Stolf, através de fragmentos de sentido expressos em locuções textuais: uso dominante das técnicas de composição de página, diálogo entre texto (predominante) e imagem (quase como vinhetas), valorização do branco, ludismo de texto ou leitura, contraste entre o gráfico e o digital, uso da informática (edição de imagem e editoração);

– Rey, reexame do uso da parceria entre imagem e poesia (aqui, um poema de Carlos Drummond de Andrade): uso dominante de técnicas de composição de página, diálogo texto poético e imagem (equivalentes), valorização do branco, lirismo, repetições, construção digital da página (edição de imagem e editoração);

– Guangioli, com fotos de seus próprios passos sobre pisos diferentes): ausência absoluta de texto, uso dominante da fotografia, reconhecimento do corpo, rito, deslocamento espacial, repetições, seqüencialidade;

– e, finalmente, em Fervenza, com o uso de vírgulas de diferentes famílias tipográficas, intervindo entre as páginas de um artista e outro: ausência de texto, uso exclusivo de um único sinal gráfico de pontuação (considerado plasticamente), valorização do branco, silêncio, rito, repetições, variações do desenho da forma, interferência entre as etapas como integração do todo e do todo com o contexto maior em que o livro se insere.

Apesar dos participantes desejarem uma relativa partilha espacial do volume, permaneceu nele a percepção do conjunto. A integridade do trabalho é garantida pela intenção de “cooperativa” e pela proposta em si mesma, consciente da sua associação com a rede de vínculos externos (artísticos, acadêmicos, intelectuais, etc.). Praticamente todos os trabalhos integrantes de *Ciranda* são sistêmicos, em maior ou menor grau. Constituem amostragem oportuna para introduzirmos alguns aspectos construtivos ou problemas plásticos pertinentes ao livro de artista, tais como a relação entre página e volume, uma relação articulada nas estratégias ou sistemas de exposição (apresentação) da matéria (forma e conteúdo).

## Gênese da página visual: seqüencialidade e serialidade

A estrutura ou sistema dependente da seqüencialidade é um dos principais definidores da narrativa visual, especialmente quando ágrafa. Diferentemente dos processos literário, oral, etc., ela não tem a sua base no enredo locucional, mas sim na deferência ao tempo articulado na vidência, na apreciação, no desfrute, no consumo ou, enfim, na leitura da obra. As artes visuais narrativas, mesmo na forma de livro,

podem perfeitamente dispensar o uso da palavra. O retardo objetivamente construído das subdivisões dos tempos envolvidos na apreciação das páginas passa a ser um dos elementos mais importantes da particular dinâmica deste tipo de obra.

Podemos fazer a aproximação crítica à obra por duas vias principais: pelo todo ou pela parte. O primeiro caminho parte do princípio de que o volume tem na sua própria totalidade física a concepção teórica e histórica que o define. É especialmente útil para a análise de livros-objetos, de peças únicas e de edições marcadas pelo formalismo ou que enfatizam grandes metáforas, bem como trabalhos apoiados em construções anedóticas. O segundo caminho é o que enfatiza a importância e a indivisibilidade da página. Ela seria a menor unidade possível constituinte do livro de artista. Em outras palavras, seria adequado entender que os elementos de composição internos na página são partes integrantes de uma célula de sentido. À página contemporânea caberia a condição e o status herdados tanto do códice comum e histórico (instrumento de leitura) como do quadro pictórico ou do *frame* (momento e enquadramento) fotográfico ou cinematográfico. O público é cortesmente solicitado a lembrar desse princípio por Paul Zelevansky na introdução de seu *The case for the burial of ancestors*, 1981, narrativa que propõe uma reescrita metafórica e verbo-visual do livro do Gênesis.

Pedimos a você que aceite as bordas da página como você aceita o prosscênio que contém a peça. Ambos são lugares de ação, vasos de história e passagens de tempo dentro do seu próprio passo cadenciado. É importante lembrar que podemos passar livremente para dentro ou para fora do espaço porque a tela é porosa entre nós. O prosscênio não é apenas um arco e um portal, mas uma armação para nosso olhar.

A página visual está quase invariavelmente a serviço de uma seqüência. Embora inerte e sem automatismo, como o filme e o vídeo, ela é também um espaço temporalizado. Ou potencialmente temporalizado, já que espera passivamente pela mecânica de nosso gesto. No momento em que é enxergada, ela é o presente. Está na iminência de ser passado ou é o presságio do futuro. É evocadora da memória (a nossa memória, a lembrança) da página que a precedeu e da expectativa daquela que a seguirá. Como celebração (formalização) de uma memória *per se* também poderá estar

travestida como um arquivo. Será um fichário, uma gaveta, um escaninho de elementos que contam algo sobre algo ou sobre alguém a outro alguém. Em qualquer caso ela – em códice, em bloco, em rolo – terá limites físicos para sua superfície e neles deverá haver relações de força baseadas numa gramática tão antiga quanto é antiga a arte. Ao olharmos a página e os elementos que a compõem (linhas, formas, etc.) reencontraremos vínculos de equilíbrio, não apenas internas, mas plurais, como nas relações com a página ao lado. Reconheceremos as formas e as configurações, atribuiremos significados e propósitos a elas. Identificaremos a sempre presente relação entre figura e fundo e as tensões no jogo de espaços. Perceberemos a dinâmica de movimentos sugeridos, o uso das áreas de impressão e das cores (quando houver). E, sobretudo, imergiremos no projeto expressivo que nos é proposto, munidos de todo nosso conhecimento acumulado, de todas as nossas certezas e desconfianças, de nossa bagagem intelectual, de nosso acervo mnemônico. Tudo isso ajudando a confirmar os princípios particulares de eloquência na percepção visual.

A palavra “página” por si só indica um estatuto espacial, um momento ou uma condição. Lugar, tempo ou modo que a privilegiam como suporte à narração. Porém, sozinha ela praticamente obedecerá aos princípios narrativos comuns às obras pictóricas, portadoras do tempo ilustrado, mas raramente efetivas quanto à imposição do tempo de contemplação. Na narrativa interna ao quadro, tem-se a sensação de ausência de sobressaltos, ausência da proposição de novos tempos, de outras formas de ludibriar, já que praticamente tudo está ali a nossa frente, para ser interpretado, é certo, mas com o silêncio próprio dos monumentos.

Quanto ao desempenho como suporte, pouco nos concerne neste momento (mas interessará mais adiante) a página tradicional, passiva. Nossa atenção é aqui voltada para a que assegura uma função estética orgânica ao espaço gráfico. É a página ativa e funcional, herdeira das vanguardas artísticas tipográficas do início do século XX, da evolução da impressão litográfica rumo ao offset industrial, da associação com as técnicas fotográficas e com a própria fotografia ela mesma, com o uso pleno e confortável da informática e, simultaneamente a isso, admitamos, da visualidade dos poetas e artistas prosseguidores do legado espacial de Mallarmé. Para Octavio Paz, o espaço é agente de mutações e energia. No passado, ele “era o suporte [sustento]



natural do ritmo verbal e da música; sua representação visual era a página [...] Hoje o espaço se move [...]” (1965, p.61). Paz sabia que a mudança afetava a página e a estrutura. Acreditava que a tipografia havia estereotipado a escritura, mas que ela estava sendo transformada (e preservada?) pelos meios de comunicação, como “o jornalismo, a publicidade, o cinema”. A página se converteria em uma extensão animada, uma representação do espaço real, ao mesmo tempo em que evocaria “a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos”. O espaço se transformaria em escritura, “com brancos que representam o silêncio”, dizendo “algo que não dizem os signos” (p. 63). E antes de tudo afirma que “a consciência da história revelou-se como consciência trágica; o agora já não se projeta no futuro: é um sempre instantâneo”. Em decorrência disso, fala da poesia, já que “os gêneros próprios da sensibilidade histórica, hoje feridos de morte, são a novela, o drama, a elegia, a comédia” (p. 31). E esclarece: “a poesia nos entra pelos olhos, não pelas orelhas” (p. 58). A imagem poética (suscitada pela palavra, não pela linha, nem pela cor) seria o personagem único de um teatro onde o cenário é a página (ou “uma praça ou um terreno baldio”, p. 64) e a palavra dá a unidade rítmica.

Com referência ao problema plástico tocado pelas relações entre os espaços (tanto abstratos como concretos) da textualidade e da visualidade, é importante lembrar (como retomado em outro momento desta pesquisa) do artista Marcel Broodthaers. Apesar de originalmente um poeta, Broodthaers, em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, com a informação adicional (ou subtítulo) *image*, recorreu a uma tradução da obra homônima de Mallarmé, 1896, não através de um análogo da escrita ou de novas possibilidades textuais. Ao optar pela visualidade (e a geometria mais simples) de substituir o texto por linhas (ou faixas) pretas, ele manteve a obra em aberto, não buscou interpretá-la, mas sim mostrar quanto de riqueza ela oferece. Evitou o texto, embora justamente este tenha favorecido a estruturação de quase toda sua obra. Comentando as limitações evidentes dos experimentos de Raymond Queneau e do grupo francês Oulipo (sigla para *Ouvroir de Littérature Potentielle*), e levando em conta algumas considerações de Umberto Eco, Arlindo Machado (2001, p. 183) destaca certa pobreza desses esforços em comparação com algumas de suas próprias origens, como *O lance de dados* e o *Livre* de Mallarmé.

Não é correto que o leitor deva estar condenado a simplesmente traçar um percurso nas bifurcações da estrutura arborizada ou dar forma unitária a uma estrutura permutatória e plural, de modo a torná-las “legíveis” na acepção convencional do termo, assim como também não era correto, na época em que se discutia e praticava a obra *aberta* ou *incompleta*, atribuir ao receptor a tarefa de preencher as lacunas estruturais da obra. [...] A leitura verdadeiramente rica é aquela que vê na incompletude ou na pluralidade da obra uma abertura real: não tenta preenchê-la de articulações episódicas, nem reduzir a sua multiplicidade discursiva a uma coerência imediata e simplificadora.

Acreditando que grande parte das práticas do Oulipo “está mais para a acrobacia letrista do que para uma verdadeira inovação poética”, Machado, porque seu assunto é a relação entre a poética e as novas tecnologias, defende “a vivência da multiplicidade ideológica, capaz de nos dar como saber e prazer a experiência plena e tridimensional da pluralidade de enfoques, como num retrato cubista” (p. 178 e 185)

Nos anos 1970, em artigo que se tornaria programático, Ulises Carrión ressaltou – como o garoto que vê que o rei está nu – que, se no livro antigo “todas as páginas são iguais”, “na nova arte cada página é diferente; cada página é criada como um elemento individual de uma estrutura (o livro) em que tem uma função particular a cumprir” (Carrión, 1975, p. 34). Se por um lado se deixa levar pela sobreposição de significados de “livro” como objeto e conceito (“uma novela, de um escritor genial ou de um autor infame, é um livro onde não acontece nada”), por outro faz notar os valores espaço-temporais (“diferente das novelas, onde não acontece nada, nos livros de poesia acontece às vezes algo, ainda que pouquíssimo”). Carrión, como lembra Martha Hellion, utilizava de todas as maneiras as formas gramaticais e literárias, não apenas em expressão escrita, mas também em soluções visuais e sonoras. Porém a literatura não lhe teria sido suficiente.

O próprio Carrión fez referência mais tarde a “algo” que se passou em sua cabeça e que provocou o abandono da literatura, da qual nunca mais quis escutar. De maneira repentina começou a trabalhar de um modo que o remetia ao visual. Ainda não sonhava com chamar-se artista, era um homem de letras e todos os seus vínculos eram ligados ao mundo literário. Foi então que iniciou o trabalho com cores, texturas formas e temporalidades.

Porém, incluía algumas palavras, mas sem significado e estruturas lingüísticas, ainda pensando que fosse literatura. Ulises costumava dizer: “Eu comecei como literato, mas chegou um momento em que me dei conta de que esse âmbito estava pequeno e não podia continuar escrevendo contos e relatos num sentido tradicional. Agora a linguagem segue sendo minha matéria prima, mas não mais que isso”. (Hellion, coord., 2003, p. 16)

Carrión tinha confiança em suas idéias e sabia com total clareza qual seria a participação da poesia naquele momento de instauração. Seriam as leis seqüenciais do livro, sobrepujando as leis seqüenciais da linguagem, que imporiam a “nova arte de fazer livros”.

A manifestação objetiva da linguagem pode considerar-se em um momento e espaço isolados: é a página; ou em uma seqüência de espaços e momentos: é o livro. (Carrión, 1975, p. 35)

Mesmo que estivéssemos voltados para modelos estabelecidos e caros à cultura comum, a noção de poema não excluiria a companhia da narrativa (um poema épico o confirma). Mas nela essa presença é menos evidente, sobretudo porque outros valores são muito apreciados (métrica, espiritualidade, etc.). Um fenômeno semelhante ocorre com as artes plásticas, no que diz respeito aos trabalhos considerados em fólio único (folha avulsa). Frequentemente os exercícios em uma só página, principalmente quando publicados, são associados à poesia visual. Pode ser, pode não ser. Isso acontece muito mais do que deveria. E é fácil compreender esse fenômeno. Embora a história artística da página seja antiga (os incunábulo, etc., até a revolução industrial, as ordens construtivas, o projeto), a idéia de uma página conter em si ou por si só uma expressão artística completamente ligada ao mundo da arte – e por isso reivindicar a função e o estatuto de obra desvincilhada do artesanato – é mesmo recente.

Provavelmente por causa dos fluxos e refluxos conceituais do assunto, tem sido muito difícil de se apontar um divisor de águas histórico, um primeiro livro que apresente a página como integrada de fato na dinâmica seqüencial de um volume que de saída reivindique uma individualidade estética. Por exemplo – e este é

apenas um entre tantos, aqui escolhido por ser pouco lembrado –, Mirella Bentivoglio afirmou que o primeiro livro seqüencial, ou seja, “o primeiro em que nenhuma página pode ser separada do contexto, porque cada uma é um elemento essencial do todo”, foi *Contemplazioni (Contemplations)*, 1918 (com segunda edição em 1936), do escultor italiano Arturo Martini. Com formato pequeno, o trabalho apresenta linhas paralelas e pausas sugeridas por marcas geométricas. Não há texto, mas Bentivoglio considera que ele transporta “uma escrita reinventada, sem nenhum significado: escrita assemântica” (1993, p. 93; ver também Jentsch, 1992, p. 182). É impresso em xilografia apenas em uma das faces de cada página. A tinta, gordurosa, atravessa o papel e permite com clareza a visão no lado oposto, deixando perceber certa inter-relação par e ímpar. “A aparição cria um eco, ligando as páginas sucessivas e sublinhando um fato fundamental: cada episódio visual pertence ao todo.” No mesmo artigo, também acusa o pioneirismo de *Parole in libertà futuriste: tattili-termiche olfative*, 1932, livro metálico de tiragem desconhecida, edição de Tullio d’Albisola (litografia) e Filippo Tommaso Marinetti (poemas), um fruto importante do futurismo italiano que materializava o ideal de unir indústria e arte. Bentivoglio defende esse ser o primeiro livro-objeto de fato, “o primeiro na história da arte” (p. 95). Acreditando que o problema da diferenciação talvez só tenha sido enfatizado na Itália (país sem dúvida dos mais atuantes nessa querela, mas nunca o único), ela diz que “um livro de artista (como *Contemplazioni*) é um livro regular com um conteúdo irregular e o livro-objeto é um livro irregular”.

Para aceitarmos integralmente sua definição, de todo válida, será preciso acreditar que por “conteúdo irregular” se entenda como um esforço de expressão, uma figura de linguagem, já que o livro de Martini é perfeitamente ordenado por princípios de composição visual e hierarquia gráfica, quase como o seriam os seus sobrinhos-netos, os livros-poemas. E todos acabam compartilhando espaços de uma mesma economia artística. O problema das reivindicações por trabalhos anteriores aos anos 60 ou 70 é que se pode cair num sem-fim de casos pertinentes, porém de distribuição estatística muito ampla. Preferimos, aqui, ater-nos à época de formação e amadurecimento dos conceitos que determinaram o comprometimento de um grupo claro de artistas e obras a um espectro de conformação e ação teoricamente concebido.

## A retórica visual de página

A página artística (que se quer como obra) pode beber das técnicas da comunicação social (e fez muito isso), mas procura bem preservar a articulação da informação semântica (mesmo quando essa não é significativa) e da informação estética, afinal, ainda que elas estejam compartilhando o mesmo suporte, uma não tira o espaço de existência da outra. O mistério, o encanto, a individualidade, e tantos outros valores abstratos, serão preservados. Mas o imediatismo e a relativa concisão dos atributos estéticos, das evocações ou das conotações mais instantâneas dificilmente constituirão narrativas. Um desenvolvimento poderá ser evocado, mas dificilmente será desenvolvido. Será mais fácil isso acontecer se a página assumir sua função de enquadramento de um momento em evolução (em marcha), o espaço de representação de um tempo, a condição de episódio.

Algumas afinidades com certos múltiplos gráficos comerciais podem ser detectadas na estrutura de uma página única. Especialmente o cartaz, por sua história de promiscuidade com a arte e a mensagem. Certas semelhanças podem ser inferidas a partir de reflexões de Abraham Moles. Além de publicitário, o cartaz seria uma “obra de arte múltipla”, inserida na vida urbana e instaurador do “problema de construir um acontecimento artístico por uma distribuição espaço-temporal de elementos, de natureza mais ou menos combinatória”. Precisaria ser considerado como uma “obra de arte na cidade, na medida em que o termo ‘obra de arte’, já antiquado, deve ser tomado como uma cômoda abreviatura de seqüência de situações estéticas” (1987, p. 232 a 234). É justificado acreditar que certas considerações de Moles podem perfeitamente ser repartidas entre similares gráficos. A página também é, muitas vezes, argumentadora, quer pela função (transporte de mensagem), quer pela escolha da mídia. Nela, a atomização do argumento também pode ser funcional.

O cartaz é [...] muitas vezes argumentador, mas sabemos que o argumento é sempre atomizado e que sua estrutura é essencialmente uma aglomeração e não uma cadeia dedutiva. [...] É indispensável, no caso, uma argumentação de caráter lógico-dedutivo composta de vários silogismos encadeados: porque a função de esquecimento é mui-

to forte nos sistemas complexos. Deparamos às vezes com um silogismo (2 elementos ligados por um “porque” ou um “logo”), mas nunca mais do que isso. (Moles, 1987, p. 197).

A retórica nasceu como arte, mas transformou-se em ciência “de convencer, de argumentar, de seduzir”, sendo oral, quando ligada ao discurso (“e, no cartaz, ao texto”), ou visual, inerente à imagem, lembra Moles (p. 210 e 211). Reavaliados, os seus desenvolvimentos, freqüentemente ligados à oralidade efetiva ou metafórica, desaguariam na organização crescente dos estudos da retórica visual, que “mantém-se com freqüência um tipo de guarda-tudo mal compreendido” (Martine Joly, 2005, p. 65). Essa especificação da retórica considera o espaço como plano de seus sistemas, o que as próprias belas-artes evidenciariam. Se a narrativa é oferecida num dispositivo de enquadramento, então a questão a propósito do que a narrativa trata assume reais conseqüências para a posição do espectador face à obra, eventualmente forçado a confrontar instâncias de poder (curadoria, história da arte e outras narrativas explanatórias), segundo Marguerite Helmers. Para a aplicação dos estudos visuais a partir da retórica, Helmers solicita precauções com autores, mesmo os de séculos anteriores, como Gotthold Lessing, que sustentaria a separação das artes, a pintura como uma arte da espacialidade e a poesia como uma arte do tempo. A “narração anima as representações estáticas da obra de arte”, afirma, ilustrando seu pensamento com o apelo inesgotável oferecido à pesquisa pela *Tapeçaria de Bayeux* (século XI, com a conquista normanda da Inglaterra, em 1066, e a derrota de Haroldo por Guilherme, o Conquistador). Cita, entre outros autores, Suzanne Lewis, que reforçaria o grau de implicação do “leitor” em contar a história na tapeçaria através da tradução de suas imagens seqüenciais. De acordo com Helmers, Lewis, “empregando a teoria narrativa [...] estabelece a retórica como forma de persuasão narrativa e visual baseada nas convenções de representação, tropos e discursos formalizados para públicos que, por sua vez, engendram reação e reflexão” (Hill e Helmers, 2004, p.67, referindo-se ao estudo de Suzanne Lewis, *The rhetoric of power in the Bayeux tapestry*, Cambridge, 1999). E, mais adiante, Helmers resume.

A narração anima as representações estáticas da obra de arte. [...] Uma leitura retórica, então, engaja o espacial e o temporal, contra, outra vez, Lessing, que isolava a

pintura como uma arte espacial e obras textuais como temporais. Se o espectador é capaz de animar o espacial através do desdobramento da causa e efeito, antes e depois, então o espectador está temporalmente promulgando uma narrativa. (Hill e Helmers, 2004, p. 67 e 69)

São muitas as obras de arte capacitadas, ou “empoderadas”, desde a origem para a prenhez sem-fim da eloquência visual que abdica do meio “ótico” pelo “óptico”. Prosseguimentos teóricos poderiam ser feitos não apenas a partir da *Tapeçaria de Bayeux*, cuja seqüencialidade narrativa em um longuíssimo movimento lateral de 70 metros dá-se ao público em espetáculo simultaneamente silencioso e eloqüente. Muitos outros mereceriam nossa atenção. Sem sairmos do ambiente igrejeiro, onde todos nós somos personagens de uma grande narrativa, e permanecendo nos limites aprazíveis da França, lembremos o também espetacular *Retábulo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, completado em 1515, em Colmar. O retábulo é majestoso. Abre-se fenestralmente em seqüência pseudo-abissal, descascando-se em capítulos, mas não num andamento em abismo auto-referencial como um conjunto de bonecas russas (ou as garrafas de vinagre que tem no rótulo a imagem de uma garrafa de vinagre, que tem no rótulo a imagem de uma garrafa de vinagre, etc., em junção de subordinação; Groupe  $\mu$ , 1992, p. 305). Sua retórica intrínseca é ampla, multiplicada pelo desvelo, mas dentro do seu possível histórico, progressiva e adicionalmente semantizada pelo próprio evento de seu desencaixotamento. Real e ficção confundidos, a relação da representação com o real é arbitrária, porque o verdadeiro no seu relato é a crença.

A atenção que decifra o relato incrustado (a passagem de narratividade em narração) se projeta paralelamente na tapeçaria, perpendicularmente no altar. Dessa maneira, contornam pelo uso da multiplicação o princípio, nem sempre verdadeiro, quanto à obra bidimensional simples, de que “a imagem única é imprópria para transportar verdadeiramente a narração”, afirmação de Pierre Fresnault-Deruelle (1993, p. 189), salvo as exceções, quando a relação imagem-narração contorna a simples latência. Porém, “a imagem, da qual o quadro clássico seria o modelo, oscilaria, portanto, entre narração e narratividade” (p. 19). Narratividade não é narração, mas a “possibilidade de narração”, o que já estaria presente em paisagens e naturezas-mortas do passado, e se encontraria massivamente na pintura contemporânea de opção figurativa.

[...] em outras palavras: essa narratividade se afirma desde que a prática pictórica não tenha julgado dever mandar embora, como vício redibitório, a virtude imagética dos quadros de outrora, que fazia – também – desses ícones, ilustrações (é *ilustração* a “colocação sob luz”, precisamente de um momento tornado fetiche por seu valor metafórico e metonímico). (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 186)

Independentemente dos séculos que se passaram, nos eventos pictóricos em que é procurada a narração visual direta, com armadilhas montadas pelo desenrolar seqüencial ou serial de cenas, as premissas não estão distantes dos procedimentos contemporâneos associados à mídia. Imagens organizadas pelo homem possuem eloqüência e, portanto, retórica. Tudo, enfim, questões da linguagem.

A retórica se utilizará das figuras (de palavras ou de idéias). Quando visuais, poderão ser sintáticas (a repetição, o exagero, a fusão, a metáfora, etc.) ou semânticas (antinomia, comparação, exagero, substituição, etc.), além de pragmáticas (relações de operação entre o criador e os enunciados da imagem e o seu vedor). É a mesma ordem do processo de organização dos signos icônicos, ou seja, instâncias da montagem (Pignatari, p. 87 e 88): sintática (montagem propriamente dita, com a parataxe e o paramorfismo), semântica (colagem, ou “o ‘normal médio’ do universo icônico”) e pragmática (ou bricolagem, “uma projeção do “*kitsch*”). A retórica pressupõe uma finalidade ao discurso: persuasão, motivação, conforto, deleite, etc. Nos momentos históricos mais intensos de produção artística dirigida para a página, apesar de eventuais ativismos, o fim era a arte, com um grau às vezes menor, às vezes maior de alienação.

Quanto às possibilidades de ação, o uso da página avulsa seguiu duas soluções dominantes: a construção da obra pela montagem artesanal e a publicação como projeto artístico. O primeiro caminho se dava pela reunião de contribuições individuais para posterior reparte, como nas atividades vinculadas à arte postal. O padrão experimental mais rústico era (ou é) um artista reunir um grupo expressivo de outros artistas, para de cada um obter uma quantidade pré-determinada de conjuntos de páginas (se possível, plasticamente iguais ou semelhantes), equivalente ao número total de participantes (por exemplo, 50 artistas fazem 50 páginas iguais cada um). Nesse caso, o reparte se executava apenas entre pares. Caso o grupo tivesse maiores ambições (e geralmente tinham), as quantidades individuais eram aumentadas, proporcio-



nando um desejável excedente direcionado para circulação. As técnicas variavam de acordo com as poéticas individuais e as possibilidades de multiplicação: fotocópias, técnicas tradicionais de gravuras, colagens repetidas, etc. As “páginas” (em geral folhas avulsas) eram agrupadas em edições coletivas (cada peça sendo uma coletânea de trabalhos de todos) para distribuição pelos correios ou comercialização. Esse sistema ainda é executado, mas com uma eficácia de divulgação muito reduzida, quase residual, embora possa ser útil para artistas jovens que buscam um modo não virtual (digital) de apresentação.

Examinando com cautela essa classe de trabalhos nota-se que a presença de narrativas convencionais lineares (que propõem histórias ou que têm lógica associada a desenvolvimentos literários) é muito rarefeita. A página única (ou folha avulsa) parece mostrar que em geral é insuficiente para conduzir desenvolvimentos complexos que imponham uma variável de tempo ao seu vedor. O que pode ali ser encontrado com certa facilidade são os esforços narrativos instantâneos, configurados como composições encapsuladas comprometidas muito mais com as figuras de linguagem da herança cultural verbal do que com as possibilidades denotativas e conotativas próprias da visualidade. Visto por esse ângulo, o problema da interligação entre a narrativa mínima e o mínimo espaço “cenográfico” disponível faz pensar se existem possibilidades de algum tipo de análise comparada entre o lugar plástico e o lugar literário. A circunstância plástica é bem mais complexa, é muito mais promíscua.

Podemos propor, se assim quisermos, que o mínimo proscênio seja uma página branca, pequenina: estamos falando de área. Ou podemos propor como mínimo o uso exclusivo de um único material (por exemplo, um lápis) durante um dado tempo mínimo (digamos, 30 segundos): agora falamos de capacitação (perícia qualificada). Escolhida e estabelecida uma regra para a construção de um mínimo narrativo visual – digamos a página, para fugirmos dos paradigmas artesanais –, e agora? Seria possível, nesses termos lúdicos, estabelecer um paralelo com a literatura? Se as estruturas seqüenciais mais prolongadas podem ser parâmetro para o “normal”, a página que se esgota em si mesma poderia ser o nosso modelo de mínimo relativo. Então poderíamos tentar um confronto dessas soluções narrativas visuais encapsuladas com os relatos bem-humorados dos microcontos literários. Peguemos como amostra o

seu representante talvez mais famoso, o microconto de Augusto Monterroso (1921-2003), *El dinosaurio*, que se resolve em apenas sete palavras ou 45 caracteres (letras e sinais, ou 51, incluindo os espaços): “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” Ou: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá.” Aqui estão o narrador, o conflito (a situação conjuntural), o personagem (ele ou ela), o lugar onde se passa a ação (a situação espacial: o leito? o quarto? a floresta?) e o tempo (o acordar). De fato, para as artes visuais, construir representações narrativas com o mínimo de recursos não constitui problema sério. As ilustrações o provam. As diferenças são as inerências de cada competência.

Nas circunstâncias da visualidade, esses instantes ou momentos da narração estão presentes em eventos semânticos que têm ligações mais ou menos diretas com o texto e com as figuras do discurso. É o caso de maioria das ilustrações (imagens que elucidam um texto presente, uma escritura, ou um “texto” que está apenas na mente). Isso também ocorre em certas colagens (com imagens apenas ou com imagens e textos, com funções discursivas para as formas e os significados, às vezes para as técnicas) ou as elaborações verbo-visuais, camufladas com retóricas de outros meios (do cartaz, da publicidade, do jornalismo, etc.). Entretanto, no dia-a-dia de ateliê às vezes o esforço narrativo é mais forte. O artista não se contém, prossegue no verso da folha, a procurar ansiosamente maior relevância temporal. Ou, se frente e verso não forem suficientes, seu discurso precisará de tal desenvolvimento que ele se utilizará da página em sanfona. Ou ainda, tangenciando a caricatura, oferecerá a pista “real” de um fato (um pedaço de tecido, uma embalagem, um envelope, uma fotografia “verdadeira”, um objeto achado); e se essa pista for um anexo com uma fita cassete, um vídeo, um disquete, um disco de dados ou outro meio temporalizado qualquer, então estará por parir toda uma nova corrente de elementos que o levará mais e mais distante da página celular original.

Esse caminho do espaço de página, com autonomia tão bem aceita pela história, pode ser contestado e interpelado quanto à sua definição. Que fique claro: neste lugar de reflexão, a questão diz respeito a problemas da arte e para a arte, já que essas confusões ou imprecisões não existem no trabalho editorial. A pergunta é tão primária quanto permanente: a “unidade de obra” que tenho em minhas mãos, sob o meu

olhar, é uma página ou é uma folha avulsa? A resposta é tão fácil quanto honesta: depende. Depende da função. Depende do grau de contigüidade em relação ao todo, depende do ideal do projeto. Fisicamente falando, recorre-se à segurança da coisificação. Por exemplo, fica fácil identificar a obra como um conjunto se os trabalhos estão acondicionados num envelope ou pasta. Trata-se então de um álbum, o que não prevê paginação. Mas se estão unidos por grampos, por espiral ou por outro meio formam um tipo específico de álbum onde alguém determinou a ordem de entrada: numeradas ou não, são páginas. Provavelmente sem seqüencialidade (o que não constitui problema verdadeiro), mas páginas. O discurso abstrato de compreensão da obra ficará reservado para outras instâncias.

## Fólios e páginas reunidas

A essa mencionada via pelos valores artesanais (ou semi-artesanais) correspondeu um fluxo paralelo, bem mais interessante para a evolução da comunicação artística. Era o uso da página realmente publicada, e como tal indiscutível, indubitável. O artista elaborava um projeto que participaria de uma obra coletiva a ser publicada (um livro ou um periódico). Essa “interferência” alcançou um significativo índice de ocorrências, chegando a receber a designação em língua inglesa de *page art*. É o núcleo espontâneo de esforços individuais ou coletivos que propunham a página como espaço alternativo. Em certos casos essa solução de expressão chegou a reafirmar a identidade celular da página, como se essa fosse a menor unidade possível de alocação espacial no sistema editorial. As ações colaborativas eram freqüentemente paralelas ou intrusivas ao mercado simbólico. Na realidade a página não é indivisível. Existem, por exemplo, os anúncios que emulam a publicidade ou classificados usados com funções dadas dentro de um processo (como em certos trabalhos de Dan Graham, Joseph Kosuth, Paulo Bruscky, etc.). Mas conceitualmente não é de todo incorreto supor o certo grau de integridade da página como medida para um hipotético ponto zero de lugar intermidial, seja como cápsula de mensagem comunicacional, seja como unidade de uma estrutura narrativa.

Há muitos exemplos de páginas impressas, com “artisticidade” (critérios que atendem prioritariamente aos valores conservadores) mais ou menos evidente, sendo obras autônomas, parte integrante de obras ou apenas documentos. Podem ser facilmente lembrados certos manifestos, os projetos da arte postal e do movimento Fluxus, assim como outros procedimentos mais ou menos marginais, hoje amplamente reconhecidos pelo sistema. As contribuições para periódicos alternativos se tornaram tão freqüentes entre os anos 70 e 80 que alguns passaram a se oferecer como suporte bivalente para pequenos ensaios e crônicas e para intervenções gráficas. Algumas revistas comerciais, em números especiais, aceitaram ou propuseram mesmo oferecer suas páginas integralmente aos artistas (como *Studio International*, v.180, n.924, de julho e agosto de 1970, com Baldessari, Buren, Burgin, Darboven, Huebler, Pistoletto e outros, ou *Artforum*, v.18, n.6, de fevereiro de 1980, com Ruscha, etc.). Em empréstimo à designação “livro de artista” chegou a ser estabelecida a qualificação “revista de artista” (*artists’* ou *artists’ magazine*, como em Pindell, 1977, Phillipot, 1980, Chapell, 2003, e outros). A denominação categoriza os periódicos em que os artistas são “centralmente responsáveis”, fazendo “arte concebida especificamente para um contexto de revista e, portanto, arte que é percebida apenas quando a própria revista está composta e impressa” (Phillipot, 1980, p. 52). Embora análogas e compartilhando mercados, uma revista de artista é conceitual e programaticamente diferente de uma revista de arte.

O circuito das publicações não periódicas também oferece espaço, mas fica difícil caracterizar como intervenção a presença numa mídia formatada definitivamente. As páginas que se querem altissonantes, ou pelo menos que pretendem afirmar a individualização, quando em curtas seqüências encontram agenciamento em publicações coletivas. Os volumes resultantes são muito parecidos com catálogos, ou são mesmo catálogos. Esse pode ser o caso de *Premonitor*, 2003, integrado por 20 artistas<sup>12</sup>, inclui-

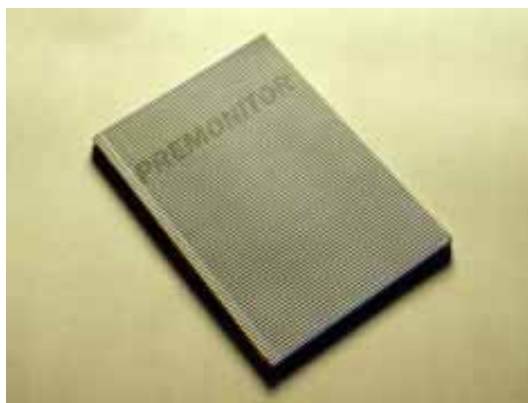
---

<sup>12</sup> Participaram de *Premonitor*: Adriana Boff, Carlos Pasquetti, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Fabio Zimbres, Flávio Gonçalves, Jorge Menna Barreto, Katia Prates, Lia Menna Barreto, Lucia Koch, Maria Lúcia Cattani, Mario Ramiro, Mauro Fuke, Nick Rands, Renato Heuser, Richard John, Rochelle Costi, Telmo Lanes, Tiago Rivaldo e Vera Chaves Barcellos. Edição independente, com financiamento do Fumproarte, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre.

dos os organizadores por Katia Prates e Mario Ramiro. A cada um coube um número reduzido de páginas, o que é explicado pelos editores no final do volume.

Ao serem convidados para o projeto, foi proposta a cada artista a criação de um trabalho para o espaço de quatro páginas impressas em *offset*, a quatro cores, sem papéis, cortes ou cores especiais. A única condição era de que o livro não utilizasse obras preexistentes e propiciasse uma experiência específica com características próprias de formas narrativas e estratégias de ocupação. (p. 95, original formatado em versalete)

É provável que a palavra “ocupação” aqui diga respeito ao uso do espaço (e talvez também às formas de trabalho), que no presente caso abriga os contingentes “cor” e “narração”, seja a melhor tradução do problema oferecido ao comprometimento dos participantes. As soluções de apropriação e uso dos espaços de página são variadas, indo do esforço pela (quase) absoluta privação à narratividade (geralmente representada pela superfície quase monocromática ou o mínimo indício figurativo) até a crôni-



*Premonitor*, 2003.  
Organizado por Katia Prates e Mario Ramiro.  
De cima para baixo: capa e páginas  
de Renato Heuser, Fabio Zimbres  
e Vera Chaves Barcellos.

ca literária isolada em página própria (descrição de caminhada ou reprodução de diálogos). A sobreposição segura entre particularidades narrativas e a ocupação do espaço gráfico nem sempre se dá com naturalidade. Ter duas páginas duplas em seqüência (as quatro páginas consecutivas) significa oferecer simultaneamente a possibilidade do quadro (o instante) de desfrute e leitura ser constituído de dois momentos, se cada par for considerado um todo, ou de quatro, se a unidade de enquadramento for a página simples. Ao mesmo tempo em que oferece os limites para começo e fim, a proposta desafia o ocupante ao problema plástico singular da simultaneidade entre a solenidade do quadro isolado e o dinamismo congelado no elo seqüencial. Sem dúvida, quando a tarefa é dominada o livro cresce rumo ao engenho temporal. Mas nas páginas em que isso não acontece com desenvoltura, ficamos com a impressão de o artista preferir a oportunidade de oferecer a sua obra objetivamente como catálogo. Essa característica atende uma solução de apresentação que parece marcar presença (às vezes dominante) na grande maioria de publicações em grupo. Porém, se tal verificação não pode se assumir conclusiva, ao menos ela registra fortemente uma impressão recorrente.

## Páginas em catálogos e catálogos que são livros

O fenômeno da troca, acúmulo, interposição ou esvaziamento de funções entre catálogos de exposição e livros ou periódicos resultou em edições reconhecidas como ímpares. São publicações que têm identidade associada à do livro de artista como ele é entendido a partir dos anos 1970. Entre os trabalhos coletivos mais marcantes, destaca-se o *Xerox Book*, nome com que ficou conhecido o catálogo publicado em dezembro de 1968, concebido por Seth Siegelaub, galerista de Nova Iorque então com 26 anos, juntamente com John W. Wendler, em tiragem de mil exemplares, com a intenção ser simultaneamente a exposição, o documento e a obra. Foi precedido de um ou outro catálogo mais ou menos assemelhado quanto ao aspecto barato (em especial *November 1968*, de Douglas Huebler, também editado por Siegelaub). E acabou por tornar-se um modelo de gerenciamento para boa parte dos livros coleti-

vos que viriam a seguir, além de um paradigma para elaboração de narrativas visuais próximas do mínimo.

Costuma-se apresentar o *Xerox Book* como uma publicação sem título que acabou sendo reconhecida pelo cognome. Mas se seguirmos o uso bibliográfico de reconhecer a obrigatoriedade, em livros convencionais, de o título aparecer na folha de rosto, esta então informaria que o título seria, sem rodeios, a lista dos nomes dos sete participantes: *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, os nomes dispostos um abaixo do outro, sem pontuação. A capa é branca, sem título. A única informação está no alto da lombada, a lista de sobrenomes dos artistas. As dimensões do volume são praticamente as do formato carta, em 180 folhas não numeradas. Cada artista se ocupou de um grupo de páginas para, em equipamento Xerox (segundo Castleman, 1994, p.163), produzir seqüências de 25 fotocópias de acordo com suas poéticas de criação e tirando proveito das qualidades (p. ex., a reprodutibilidade imediata) e imprecisões da máquina (solarização, grãos de sujeiras, riscos e outras imperfeições). Obtidos os originais dessa forma, a edição foi impressa em ofsete. Tal conclusão do procedimento gráfico ainda é às vezes percebida com espanto, de certa forma como se fosse aceitável fazê-lo integralmente em fotocópias, um absurdo que atenderia aos amantes da aura tradicional e do trabalho em oficina. “[...] era o modo mais rápido e mais fácil de fazer um livro e é por isso que ele foi fotocopiado e impresso [em ofsete]”, como Siegelauub esclarece. E prossegue, comentando o status adquirido pelo *Xerox Book* a partir de sua participação em *A Century of Artists Books*, exibição ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque com curadoria de Riva Castleman entre 1995 e 1995.



*Xerox Book*, 1968,  
ou *Carl Andre, Robert Barry,*  
*Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt,*  
*Robert Morris, Lawrence Weiner.*

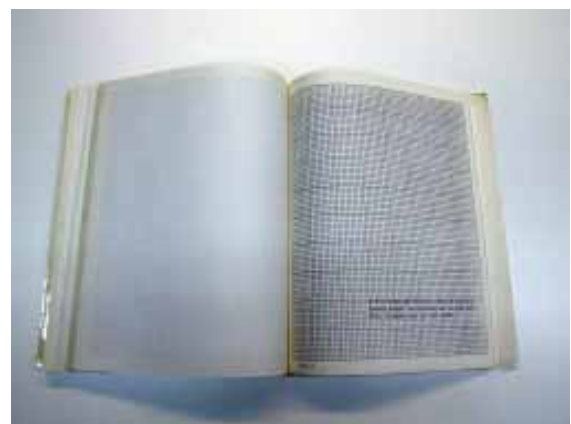
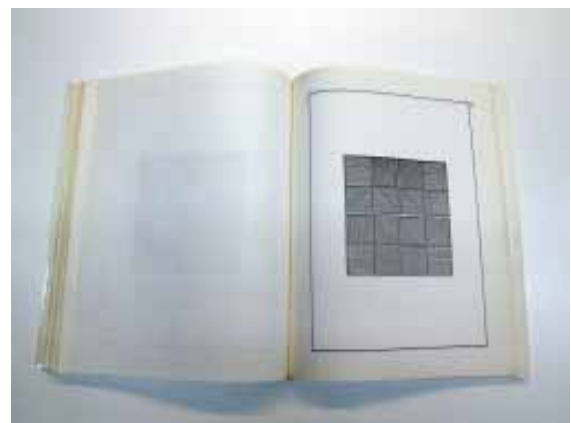
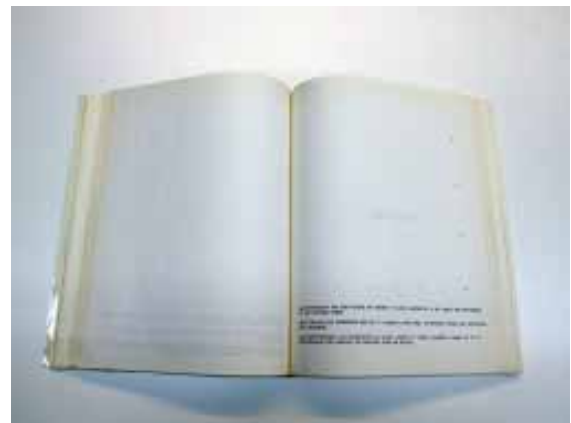
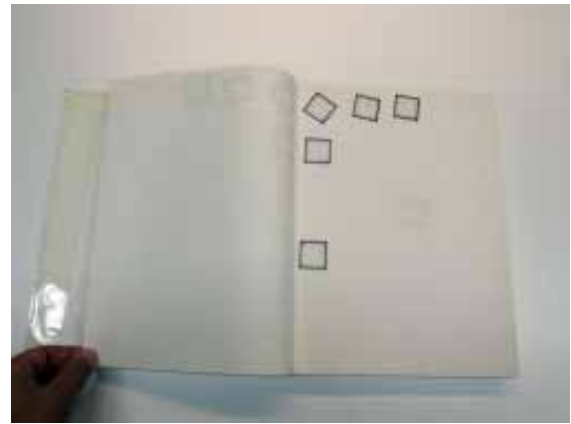
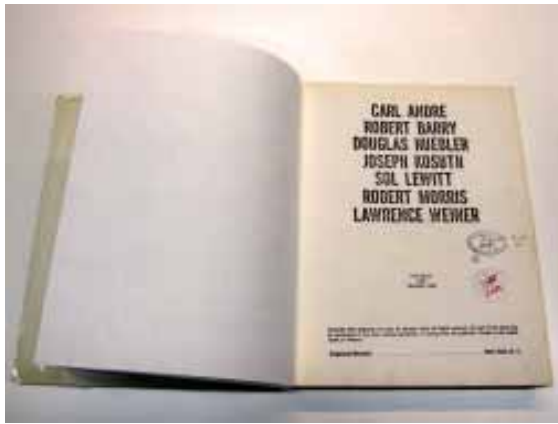
Eu projetei e realmente finalizei fisicamente a maioria dos livros publicados por mim mesmo, o que eu realmente gostava e ainda gosto de fazer. Não tinha nada a ver com

design, talvez tivesse mais a ver com a idéia do efêmero. Pode-se dizer que esse processo de co-modificação é também verdadeiro para a criação da maioria dos outros objetos culturais; uma vez que a passagem do tempo os coloca dentro de um diferente contexto histórico, social e econômico, eles se tornam algo mais e provavelmente perdem muito da sua “raison d’être” original e tomam os novos valores do período para o qual foram transportados. (Siegelaub, entrevistado por Christophe Cherix, em 3rd ArtistBook International, 1996, p.11)

O livro consegue a união da geração minimalista, representada por Andre, LeWitt e Morris, com os conceitualistas, Barry, Huebler, Kosuth e Weiner (como destacado por Moeglin-Delcroix, 1996, p.108). Todos os trabalhos são sistêmicos, com ou sem o uso de palavras.

A seqüência de Carl Andre se inicia com a cópia de um pequeno quadrado (uma face de um cubo?). Na página seguinte, dois quadrados. Em seguida, três. E assim por diante, mas sempre mantendo as posições anteriores. Robert Barry reproduz uma retícula de pontos de impressão. Douglas Huebler se utiliza de declarações em inglês, alemão e francês, colocadas nos cantos inferiores esquerdos, afirma um procedimento: “uma folha de papel de 8 1/2 x 11 polegadas” (em página totalmente branca), “um ponto localizado no centro exato de uma folha de papel xerox de 8 1/2 x 11 polegadas” (mais o ponto no centro da página), “A e B representam pontos localizados 1.000.000.000 de milhas atrás do plano da figura” (mais os pontos A e B próximos ao centro da página), “ABCD representam os pontos finais de 20 linhas de 1 polegada localizadas num ângulo de 90 graus e horizontais ao plano da figura” (com as quatro linhas A, B, C e D, de cinco pontos cada), etc. Joseph Kosuth usa apenas frases simples, centralizadas nas páginas, sem figuras: “título do projeto”, “fotografia da máquina Xerox usada”, “especificações da máquina Xerox”, “fotografia da máquina ofsete usada”, etc., até a frase final, “fotografia do livro inteiro”. Sol LeWitt desenvolve suas combinações de quadrados hachurados vertical, horizontal e obliquamente, em quatro grupos de quatro quadrados por página (a última contém o diagrama geral da proposta). Robert Morris é figurativo, explorando imagens repetidas de um planeta (a Terra?) solarizadas pela eletrografia (não devemos esquecer a importância iconológica das imagens espaciais durante os anos sessentas, praticamente inexistentes, por compreensível ignorância, na





*Xerox Book*, 1968, ou *Carl Andre*, *Robert Barry*, *Douglas Huebler*, *Joseph Kosuth*, *Sol LeWitt*, *Robert Morris*, *Lawrence Weiner*. Rosto e páginas dos artistas participantes (na ordem do título).  
Acervo da Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

arte anterior). E, finalmente, Lawrence Weiner repete folhas quadriculadas em grade de 8 por 10 quadrados particionados em 8 por 8 subdivisões, com um *statement*, uma declaração manuscrita ao pé da página: “uma remoção [ou um excerto] retangular de uma folha quadriculada xerocada em proporção à dimensão global da folha”.

O *Xerox Book* está inextricavelmente ligado ao contexto da zona de união da arte conceitual e do minimalismo. Também é verdade que ele não é um fruto de geração espontânea, sendo um elo, talvez o mais importante, de uma corrente de catálogos autônomos, obras libertas da função primeira, o algo a dizer e comprovar sobre algo que acontece ou aconteceu. Desviados do seu estado e funções habituais, dos quais se esperava fossem ordenados para inscrever e classificar, esses volumes têm agora um novo “algo a dizer”, alguma coisa que é pertinente à obra. E certamente algo saudável. Na entrevista já mencionada, Cherix provoca e Siegelau tenta responder.

CC: Mas não existe um paradoxo em, por um lado, apresentar um grupo de artistas conhecidos por serem difíceis de compreender, como exemplificado pela peça de Robert Barry em seu catálogo *July, August, September 1969*, descrita como “Tudo no inconsciente percebido pelos sentidos, mas não notado pela mente consciente durante viagens para Baltimore, durante o verão de 1967”, e, por outro lado, desejar alcançar um público não especialista? A frase de Barry é uma entidade lingüística que exclui se próprio autor, conduzindo a um jogo sobre a impenetrabilidade da realidade artística.

SS: [...] O que Robert Barry estava fazendo [...] não é mais difícil de entender do que um Jackson Pollock. Talvez menos, já que isso pode ser compreendido mais diretamente. Mas é provavelmente mais difícil do que Renoir, por exemplo. Essa impenetrabilidade pode ser aplicada para qualquer obra de arte séria, no tempo de sua criação. Você pensa que pode se aproximar do sentido de um Pollock porque ele está fisicamente ali. A incorporalidade do trabalho de Robert Barry é apenas outra faceta da nossa experiência, mas é certamente tão real quanto a convenção da pintura sobre tela. Isso é mais difícil só porque não combina com a cor do sofá? Não é apenas questão de um público mais ou menos especialista, é também outro tipo de relacionamento com um público, talvez um que questione a dicotomia artista ativo e consumidor de arte passivo. (3rd ArtistBook International, 1996, p. 17)

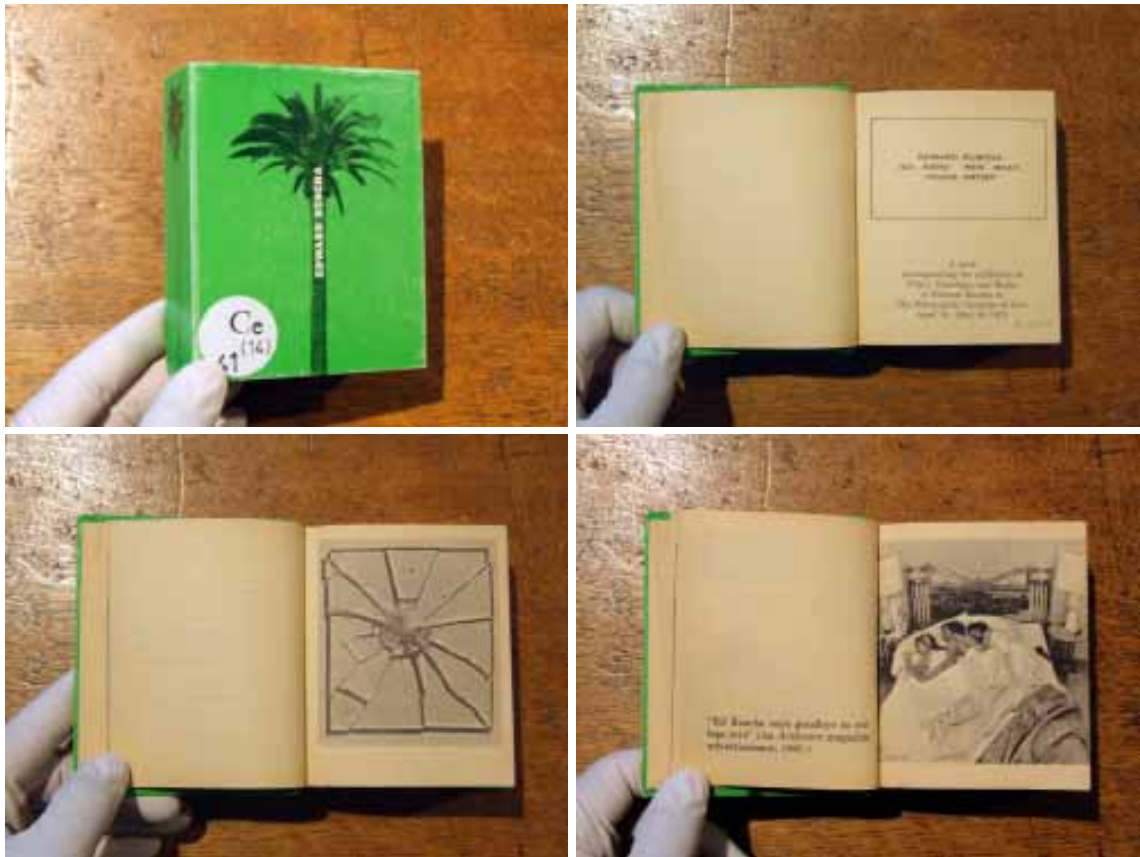
Contribuições das mais ricas para a arte, as publicações de Siegelaub escancararam possibilidades, a ponto de oferecer objetos de estudo insubstituíveis. Categorias iam tomando configurações inéditas. O que são, realmente, os espaços para arte? E o que são os espaços alternativos, e o que os artistas têm a dizer por intermédio deles? Poderia ser perguntado, por que não, se um livreto com as fotos dos pedregulhos encontrados durante uma caminhada constituiria um catálogo do banal, um catálogo do especial ou outra coisa a mais ainda por ser definida. Os exemplos de publicações coletivas do gênero são de fato abundantes, mas são os trabalhos individuais os que têm maior possibilidade de convencimento pelo esforço despendido e de sedução através da dialética entre a integridade e a diafaneidade de uma *anima*. A individualidade singular e solteira tem um fator de concentração em obra que creio inegável. Sem dúvida é um catálogo o pequenino *Edward Ruscha* (segundo a capa, sobre o caule de uma palmeira de seu livro *A few palm trees*) ou (como está na página de rosto) *Edward Ruscha (Ed-Werd Rew-Shay): young artist*, de 1972. Se o que está no rosto é o título verdadeiro, é de se perguntar que curador daria um título assim tão truncado. Claro, ele teve projeto gráfico de Ruscha (em parceria com Edward A. Foster), que não deixaria passar em branco a oportunidade. O que está na página de rosto é uma reprodução de seu cartão de visitas, que instrui o portador a desejável pronúncia de seu nome. E mais abaixo o esclarecimento: “Um livro acompanhando a exibição de impressos, desenhos e livros de Edward Ruscha no Minneapolis Institute of Arts, 18 de abril a 28 de maio, 1972”. Ao contrário dos catálogos habituais seu formato é diminuto, o que chamaríamos de um simpático “tijolinho”, com 9,3 x 11,5cm<sup>13</sup> e 3,5cm de lombada (436 páginas). A biografia (nas páginas 16 e 17, após página dupla de Ruscha com seus livros) conta sua vida de forma descontraída e ligeira.

Nascido: 16 de dezembro, 1937, Omaha, Nebraska.

1942: Mudou para Oklahoma City, Oklahoma.

---

<sup>13</sup> Essas são as dimensões do exemplar examinado. Lembro que dentro de uma mesma tiragem pode haver ligeiras variações de corte. Por exemplo, em Engberg e Phillipot, 1999, o formato mencionado é 9,5 x 11,4cm.



*Edvard Ruscha* ou *Edvard Ruscha (Ed-Werd Rew-Shay): young artist*. Minneapolis Institute of Arts, 1972.  
Acervo da Bibliothèque National de France, Paris

8 de abril, 1945: Primeira Comunhão.

1950: Começou trabalho como entregador de jornais para o Daily Oklahoman.

Dezembro de 1953: Comprou o primeiro carro, um Ford 1950 preto.

1956: Graduou-se na Classen High School, Oklahoma City.

Agosto de 1956: Junto com Mason Williams viajou até Los Angeles no Ford 50.

1958: Vendeu o Ford 50.

1956-60: Frequentou o Chouinard Art Institut intermitentemente.

1961: Viajou pela Europa. Começou a pintar.

1962: Concebeu *Twenty-six Gasoline Stations*.

12 de dezembro de 1969: Parou de pintar.

29 de fevereiro de 1972: Começou a pintar.

Como catálogo de uma mostra específica, com datação específica, sua exatidão e método quase tocam a farsa. A documentação flerta com a ficção. Uma foto

sua na cama, dormindo entre duas mulheres (uma loira e uma morena, como convém), informa através da legenda: “Ed Ruscha diz adeus aos prazeres de faculdade (um anúncio da revista *Artforum*, 1965)”. As imagens mostradas a partir da página 21 incluem trabalhos não exibidos. E, além disso, mais do terço final do volume é constituído exclusivamente por páginas brancas (175 ao todo). Mas afinal de contas, como a página de rosto já havia informado, esse é um livro acompanhando uma exposição. Para Barbara Moore, Ruscha não apenas subverte a fórmula do catálogo “como o coopta, produzindo um metacatálogo em que sua própria obra, a lista de trabalhos em exposição, ilustrações e biografia são sujeitados à mesma categorização inexpressiva das fotografias de objetos e paisagens que aparecem em seus livros de artista de publicação independente” (*The consistency of shadows*, 2003, p. 3 do suplemento “The catalog: from subversive strategy to marketing tool”). Em que prateleira de uma boa biblioteca, então, deve-se colocá-lo? Para quem o procura e não o encontra junto com outros catálogos, isso não deve ser razão para desânimo. Às vezes é possível encontrá-lo na coleção de livros de artista. Ou o contrário.

Estar próximo do zero narrativo, ou do quase zero, será sempre difícil para uma publicação visual, mesmo se ela emular ou substituir o catálogo. Poderíamos ainda perguntar se as páginas brancas no catálogo mencionado de Ruscha, ou em alguns de seus livros, podem ser consideradas como sendo a representação do nada, do zero, do fim absoluto da narração de qualquer tipo. E as páginas dos livros de Christian Boltanski, com freqüência integralmente recoberta pela impressão? Poderíamos perguntar, se a repetição de fotos de rosto (semblantes anônimos) ocupando inteiramente todas as páginas sem qualquer espaço para texto ou explicações destrói a narração como seria esperada em livros-que-acompanham-exposições. A propósito da independência das edições de Boltanski, para quem “existe alguma relação entre o livro e a exposição, o mesmo título, um arquivo real da exposição [...] mas o livro é uma peça que pode existir sem a exposição”, AnneDorothee Böhme indaga ao artista: “A menos que a exibição já possua um componente narrativo, seria difícil criar o mesmo espírito, a coerência de um livro” (*The consistency of shadows*, 2003, p. 3 da transcrição da entrevista). Boltanski concorda, já que para ele o livro é um modo de fazer uma exposição e é um espaço de exibição durável. As funcionalidades envolvidas não

chegam a ser antagonistas, embora por princípio catálogo nenhum tenha como proposta o zero narrativo. Catálogos enumeram, contando algo. Livros de artista compostos por páginas inteiramente brancas ou inteiramente recobertas existem muitos. Catálogos “mesmo”, acho que nenhum.

É preciso ressaltar a caracterização do volume em relação à subversão funcional da tipicidade. Normalmente é percebida a função narrativa especializada nos catálogos tradicionais como algo inerente ao seu propósito. Ele é um mediador da obra, com identidade pertencente ao domínio paraoperai, da paraobra, conforme os critérios de Michel Gauthier (inspirados na noção de “paratexto” proposta por Gerard Genette).

Por paraoperai é preciso entender tudo que, em torno, nas paragens da obra, concorre à recepção desta última – esta zona tampão, anfíbológica, nem intra-operai, nem extra-operai, entre a obra e a não-obra, que tem por tarefa assegurar, condicionar a apresentação da primeira no seio da universal segunda” (“Dérives périphériques”, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1996, p. 130).

Para Gauthier, no domínio paraoperai, que envolveria os elementos peri- e epi-operais, o catálogo seria, mais especificamente, epioperai, “em razão de sua liberdade espacial em relação às obras às quais ele remete” (p. 131). Ele agregaria particularidades como a permanência no tempo e a de ser um integrador paraoperai de outros elementos paraoperais anteriores a ele (títulos, fotografias, informações, etc.), algumas das razões de seu sucesso como mediador. E como produto bibliomórfico, é também passível da subdivisão funcional entre texto e paratexto. A riqueza de seus atributos são a garantia de que ele não seja subestimado como simplesmente extra-operai. A sua polivalência foi justamente o que o teria colocado num lugar de primeiro plano, atraente “às atenções subversivas dos titulares da função operai” (p. 133). Se haveria no século XX a aproximação (e a identificação constituinte) entre a obra e seu aparelho de intermediação (por exemplo, a apropriação do espaço expositivo pelo artista, o confundindo com a obra), Gauthier observa que também existem estratégias para a “conversão operai” do catálogo, que considera um fenômeno singular: ele de paraoperai ascende ao status de operai, se vê integrado ao funcionamento da obra e se transforma em gerador da obra. Seus exem-

plos são o livro *Royal Road Test*, de Ed Ruscha, Mason Williams e Patrick Blackwell, 1967 (que não é geralmente tido como um catálogo, mas pode ser tratado não como um “catálogo de obras, mas de detalhes de uma obra”), *Countless Stones*, de Richard Long, 1983 (ambíguo quase do mesmo modo que o anterior) e, como terceira ocorrência, “incontornável”, os catálogos de Seth Siegelaub, que se colocam oficialmente no lugar das obras que documentam, especialmente os dois primeiros da série, *November 1968* (de Douglas Huebler) e *January 5-11, 1969* (de Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner).

## Sobre outras mídias

Uma diversão deve ser feita aqui, ainda a partir do campo do catálogo “mesmo”, mas que têm implicações em publicações autônomas. Trata-se de certas constatações que passam a ser evidenciadas por novas formatações de transmissão do discurso. Peter Weibel, em artigo sobre o catálogo digital, aponta valores específicos na mudança do suporte livresco para a mídia digital, especificamente o disco compacto editado, o CD-ROM. Parte do princípio de são majoritariamente dois os sistemas de informação pertinentes ao catálogo: os em forma de índice e os narrativos. O primeiro sistema inclui os índices, o atlas e o léxico, e, como tal, não representaria por si só um saber. O segundo repousa sobre “as ficções, as associações ilógicas, os desvios e as omissões, sobre a incompletude e ausência de sistema”. Para Weibel, “essa maneira de proceder se chama narração”, o que envolveria, também, o caráter de imprevisibilidade de sua progressão, algo como uma expedição: “A narração é, de fato, *per se*, uma viagem de descoberta na qual o herói é um tipo de guia”. Na narração, a informação seria uma seleção e, como o índice, ela seria um conceito estrutural, não se tratando “de uma estrutura mecânica e morta: ela é, ao contrário, caótica e viável” (“Après Gutenberg: le CD-ROM entre index et narration”, *Les Cahiers...*, 1996, p. 181). Weibel acusa o índice e a narração de serem sistemas de informação contrários. O primeiro seria a base do CD-ROM produzido na época, mas seu futuro deverá ser uma narração apoiada numa base de dados ramificados em redes e postos em relação.

Se, portanto, a narração da era de Gutenberg, em razão de seu processo mecânico, era determinada em função da realidade material que supõe a impressão de uma linha, de uma página e de um livro, e definida por uma seqüência causal de eventos onde o mundo parecia congelado em uma seqüência coagulada de letras, o livro eletrônico como é encarnado pelo CD-ROM representa uma espécie de degelo. Poderíamos conseqüentemente qualificar a forma de narração que dele resulta de antinarração, no sentido de que ela torna possível de fato um encadeamento de informações não linear, não casual, não seqüencial, singular e fragmentário, assim como sua arborescência. [...] O CD-ROM é, então, compando à imagem tradicional da narração, uma forma de antilivro e de antinarração. (*Les Cahiers...*, 1996, p. 183)

Observe-se que, para Weibel, como em outras reflexões sobre o mundo da arte, a narração, no sentido mais estrito do termo, é um ponto de referência quase que inevitável. Se para os catálogos de exposição ela tem uma performance muito mais ligada às metodologias de exposição do assunto, no território específico do livro de artista as narrativas têm atuação mais variada, tanto podendo ser nula (para os padrões verbais) como explícita (quando sua presença é propositalmente invocada). Mas essas considerações sobre o suporte digital nos parecem relevantes, já que em certa medida as possibilidades do CD e do DVD também interessam ao produtor de livros. Aos poucos vão surgindo notícias de utilização de mídias digitais, seja como anexo ou como apêndice, seja como o próprio livro. Podem ser mencionados dois trabalhos com a presença categórica do narrador (ou narradora) e que talvez por isso não abdicuem do livro como fetiche: *Histoire de la FAGM: hypersensibilité H = grosse fatigue*, de Véronique Hubert, 2002, em que FAGM é a sigla para a personagem, a “mulher de



Véronique Hubert, *Histoire de la FAGM: hypersensibilité H = grosse fatigue*, 2002





Elina Saloranta, *Le lit des amants*, 2004.

mãos grossas”, que conclui o histórico confessional de um problema médico com um último capítulo em CD; e *Le lit des amants*, de Elina Saloranta, 2004, um rápido *cinéroman* finlandês, trilingüe, construído com diálogos que tem como referência *L’Amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras, acompanhado de um DVD. Ambos são derivações ou desdobramentos da prosa, sem qualquer proximidade aos discursos das diferentes instâncias de catalogação<sup>14</sup>, oferecendo maior dramaticidade a valores narrativos. Mas na maioria dos casos em que o CD tem autonomia identitária, as soluções estéticas de desfrute propostas parecem mais próximas do jogo do que da narração. Por seu forte desempenho lúdico, a apresentação da obra em CD isolado tende à relativa indefinição entre assumir-se como uma derivação do livro-objeto e, o que parece mais provável, como uma obra de arte digital.

---

<sup>14</sup> Poderiam ser acrescentados exemplos da poesia, que são em bom número, já que as mídias eletrônicas oferecem a reprodução da voz. Mas um “catálogo” de poemas tende a possuir uma interface própria, a antologia, que pertence predominantemente ao domínio literário, o que não afasta a permanência das experiências afins à economia visual dos livros de artista. À parte volumes tradicionais, poderiam ser mencionados, dentre nomes reconhecidos e novas expressões, *Não poemas*, livro de Augusto de Campos, 2003, que inclui CD com seus “clip-poemas” com som e movimento (quase exclusivamente imagem), e uma edição atípica da revista JAB, *Journal of Artists Books*, número 19, 2003, com vocalizações do Atlanta Poets Group, APG (exclusivamente som). Assim como esses, outros trabalhos semelhantes podem ser buscados em livrarias especializadas em poesia alternativa e publicações artísticas.

## O livro, mesmo

Em que ponto do caminho, afinal, entre a folha avulsa e o volume, começa um livro? Para Éric Watier, basta uma dobra numa folha de papel. É assim um de seus trabalhos, chamado *Un livre, un pli*, de 2003<sup>15</sup>. Ele é constituído simplesmente por uma única folha de papel dobrada ao meio. No lado externo, com impressão chapada cinza, estão vazadas (letras brancas) as palavras “Un livre”, um livro. No lado interno, todo branco, apenas a continuidade da idéia: “Un pli”, uma dobra, uma prega, uma curvatura (e – por que não? – quase uma saudação, quase uma deferência). Sob o ponto de vista objetivo do mundo gráfico comercial, o trabalho seria visto apenas como um prospecto dobrável, um *folder*. É o mundo subjetivo da cultura que o interpreta como uma obra. Entre outros valores simbólicos, ele atende algumas das premissas de Carrión quanto à seqüencialidade de páginas, que por si só é assegurada pela relação de continuidade entre os enunciados verbais, mesmo que brevíssimos. Mas objetivamente, aqui é a dobra que enuncia o livro. A mesma dobra que, por ser única talvez o desqualificasse como tal aos olhos menos eruditos. Estes últimos diriam, equivocadamente: – O rei está nu!



Éric Watier, *Un livre, un pli*, 2003.

---

<sup>15</sup> Exemplos sem créditos, sem informação de data ou origem, distribuídos no colóquio Livre d'Artiste: l'Esprit de Réseau, na Université Rennes 2, França, 16 e 17 de maio de 2003. Utilizo os dados fornecidos em *Guardare, raccontare, pensare, conservare*, 2004, p. 211.

Em se falando da narrativa visual, a proximidade do mínimo é uma possibilidade encantadora. A ausência ou quase ausência do relato é talvez o ponto de maior liberdade que uma obra de arte pode alcançar. Não que existam espaços imaculados. Na alocação de um lugar “puro” pela arte sempre permanecerão pelos menos alguns traços residuais de relações com o pensamento literário, já que a visualidade também se explica pelo verbo (e vice-versa). No livro de artista, além disso, é bastante difícil eliminar o componente cinético, que é fisicamente expresso pelo folhear. O silêncio narrativo só se imporá em momentos muito raros, embora não de todo destituídos de história ou de ficção, seja na superfície da página, seja nos discursos e relações que o livro gera como parte da obra. Dentre os bons exemplos históricos de livros quase inteiramente destituídos de processos narrativos estão os produzidos pelas correntes minimalistas, conceitualistas, suas variações e os desenvolvimentos simultâneos ou posteriores.

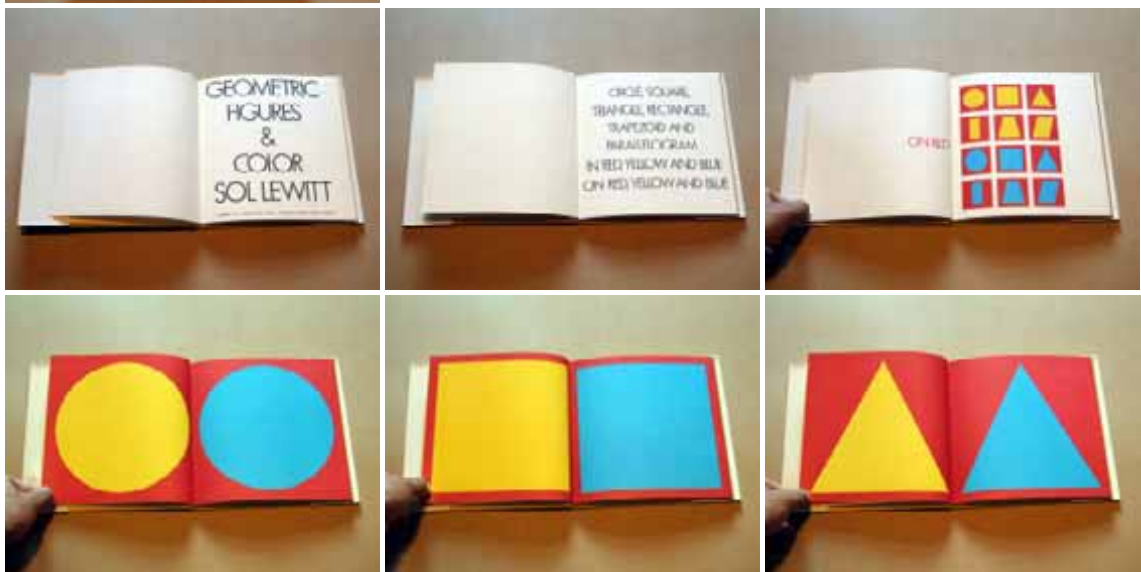
Os livros de Sol LeWitt são exemplos obrigatórios e inevitáveis. Que tipo de relato, que história, que estória eles portam? *Four basic kinds of lines & color*, é um livreto quadrado que integra um exercício com linhas pretas de 1969 e um com cores de 1971. Tornou-se um clássico que faz parte de um grande grupo de exercícios sobre vários suportes que o acompanhou por anos. Apresenta o que promete: quatro tipos básicos de linhas (verticais, horizontais e oblíquas para a direita e para a esquerda e suas combinações) nas cores subtrativas ciano (denominado “blue”), magenta (denominado “red”), amarelo e preto, ocupando totalmente as páginas quadradas. No início, como se fosse um mostruário, uma tábua de matérias ou um sumário, ou até mesmo um prefácio visual, LeWitt apresenta-nos, em duas páginas lado a lado, o protocolo do livro, um conjunto de possibilidades pares e ímpares que serão mostradas no decorrer da peça. Também *Geometric figures & color*, 1979, é exato e silencioso, embora muito mais cromático. As páginas são preenchidas por uma cor básica e ocupadas cada uma com uma figura geométrica, conforme anunciado na página que contém uma apresentação ou introdução formal ao trabalho, como um prólogo: “círculo, quadrado, triângulo, retângulo, trapezóide e paralelogramo em vermelho, amarelo e azul sobre vermelho, amarelo e azul”. No final, outro protocolo, como um índice sem paginação, as miniaturas das 36 combinações. Observe-se que, além de outras



Sol LeWitt,  
*Four basic kinds of lines & color*,  
1971.



Sol LeWitt,  
*Geometric figures & color*,  
1979.



similitudes, ambos os livros se utilizam do recurso de ter como precedente uma fala visual preliminar, um preâmbulo, um antelóquio.

A produção vinculada direta ou indiretamente ao minimalismo, ao conceitualismo e aos experimentos óticos são fascinantes. Seus roteiros são suas histórias, que se fazem apenas pelo próprio uso ou consumo. Elas, suas “histórias”, ofe-

recem o *pôr-se nu* da estrutura e da realização do trabalho, freqüentemente enaltecendo a marcha evolucionar do ritmo determinado pela imposição gráfica, ao mesmo tempo em que propõem a desintegração do nosso senso comum de narrativa. Salvo o fato de o próprio volume ser constituído por intervalos vistos em seqüência (as páginas), por si só definidor de uma ocorrência no tempo, muito pouco, ou quase nada, ou talvez nada exista que se enquadre nas regras da narração

Mas esses livros pretenderiam, de fato, nos “dizer” algo? Faz sentido procurar uma “mensagem” analógica neles, voltada para a possibilidade da existência em nós de um sentido expectante implícito de narrativa? Que informação existe para ser lida, por exemplo, em *Comme il vous pliera*, 2002 (data provável), de Daniel Buren? Como leitura, temos apenas o texto da contracapa, que informa o princípio compositivo: “Dobraduras e outras variações sobre listras de 87mm de largura. Cores: Pantone azul 300 U sobre branco. Pantone amarelo U sobre branco. Pantone vermelho 185 U sobre branco. Pantone verde 3395 U sobre branco.” É disso que se compõe o volume, faixas (colunas) de cor verticais sobre fundo branco, da primeira até a última página (curiosamente ele não informa a data de publicação, mas o código de barras e o preço, 13,26 euros, não foram esquecidos na impressão da capa). Suas listras de cores e a capa podem mudar, porque existe mais de uma edição simultânea. Nella Arambasin (1997, p. 244) lembra a afirmação de Rolf Dittmar para o catálogo da Documenta 6, para quem o impulso na produção em sua época (escreve em 1977) estaria vinculado a uma reação “contra o consumo de informações” porque o que expiraria no livro era sua capacidade de “dar ao leitor uma escolha infinita de histórias possíveis”. Se o livro passa a ser tratado ou maltratado, acrescenta Arambasin, é porque “o artista experimenta de livrá-lo de sua instrumentalização como veículo de informações: ele o leva



Daniel Buren,  
*Comme il vous pliera*, 2002 (?).

em conta plasticamente para lhe restituir o poder infinito de se metamorfosear mentalmente em múltiplas narrações”. Para ela, o que se guarda de uma narrativa “não é uma história e ainda menos uma informação, mas uma imagem gravada pela experiência de uma escuta longínqua” (p. 245).

Foram muitos os esforços de ocupação visual do território oferecido pelo livro, sem dúvida desde sempre. Ele é isso, um dispositivo para se ver texto e imagem. O que o final do século XIX e o decorrer do XX propiciaram foi um composto fértil que incluía a eletrificação industrial, a evolução mecânica e química das técnicas de impressão, o estabelecimento de mercados livresiros amadurecidos e profissionais, o crescimento da imprensa ilustrada, os avanços do ensino formal, o avanço universal da leitura, a aceitação das brochuras de custo reduzido, a agilização dos processos de distribuição, os estímulos à experimentação gráfica, a informatização dos processos produtivos... São diversos os fatores e cada um deles contribui a seu tempo na visualidade de página. Liz Kotz observa que nunca ela respondeu tão bem aos artistas do que a partir das parcerias entre texto e imagem estabelecidas nos anos 60 e 70, consorciando um “emparelhar perene que mais tarde voltou à tona em tanta arte ‘pós-moderna’ dos anos 80”, uma relação que havia continuado reprimida na fotografia modernista, salvo em trabalhos com fotomontagens. Entretanto, continuava ignorada em esquemas teóricos que “procuravam compreender o mundo ‘puramente visual’ das imagens como operando de acordo com leis fundamentalmente diferentes daquelas governando o material lingüístico” (Kotz, 2007, p. 217, que a seguir destaca as contribuições de Barthes e Eco na aplicação de modelos quase lingüísticos na leitura de fotografia).

Os movimentos que vão às compras no campo conceitual (no sentido mais amplo do termo, o que inclui generosamente as principais correntes ativas a partir dos anos 50) possuem lógicas hipnotizantes, sedutoras justamente porque ora se esforçam em manter a narração à distância maior possível, ora se entregam a relatos confessionais ou se banham em laudos periciais como se vivessem dramas forenses. O silêncio narrativo às vezes parece estar prestes a ser obtido. Em alguns casos, porque o ruído é praticamente insignificante, e para fins de reflexão, considera-se que ele foi alcançado. Muitos artistas conseguem, sem dúvida, se desembaraçar dos grilhões mais evidentes da narrativa. Mas, sem, no entanto, conseguir viver sem a linguagem e

a palavra. Ao contrário. O discurso categorizador, a bula prescritiva, a legenda, o documento, enfim, todo o texto que alimenta e é alimentado pelo esforço do artista a partir daí irá, de agora em diante, se manter companheiro “associado” da arte, como uma rêmora, porém em evidência, apto a viver criticamente (se quiser e puder) em relação às mitologias. A circunstância política e histórica garante o novo estatuto e seus protocolos. O enunciado poderá ser brevíssimo, mas um palavrório interminável o legitimará, acompanhará e sobreviverá a obra. Será o ajudante-de-ordens inseparável da obra (e o contexto a definirá) nas suas inter-relações de rede (em que é participante como uma das condições de contemporaneidade), mas já estará pré-estruturando boa parte da ordem criadora, à retaguarda do método sistemático auto-imposto.

A criação e aplicação de um sistema (a sistematização ou metodização) é um dos principais motores fundadores da obra de arte contemporânea. Ele é a constituição e a efetivação do método de organização intelectual de elementos perceptíveis (óticos, mecânicos, químicos etc.) ou abstratos (objetos do pensamento) solidários à estruturação da coisa artística. Estrutura é a sua palavra-chave. Podem existir zonas menores ou maiores de sobreposição entre a criação do sistema e a sua própria execução (a primeira avançando ou reaparecendo sobre a segunda), refazendo ou bloqueando tarefas, mas pode-se admitir que após a ideação dos preceitos, diretrizes ou métodos sobrevém um regular pôr em prática: o exercício (trabalho) que será materializado, rematerializado, documentado, traduzido, ordenado, etc., em obra. É essa ação a estruturadora da exposição gráfico-sequencial que compõe a narrativa visual mínima. Particular e eminentemente distante dos relatos convencionais (que se sustentam na escrita e na elocução), o relato visual reivindica a particularidade inerente, intransferível e inigualável do discurso plástico artístico, sobretudo o contemporâneo, seja puro (intrínseco à economia da arte), seja aplicado (em outras atividades, mais ou menos culturais). No caso do relato visual mínimo (ou minimalista), a presença da narrativa convencional é muito próxima do nada, muito próxima do zero. Ficará muito difícil de se estabelecer associações típicas. Daí, possivelmente, parte das dificuldades de “interpretação” por parte de quem está “chaveado” nos modelos elocutórios do leitor ou do espectador, circunstância que está muito ligada à perenidade ou continuidade no tempo de valores aportados pela arte conceitual.

Assim, a queixa sem fim por parte dos críticos de orientação tradicional que a obra de arte não é mais inteiramente disponível para percepção sensual imediata – que nós devemos ler a notação ou entender o conceito ou procedimentos compositivos para apreciar uma obra – não é porque a obra agora é meramente uma idéia ou exercício intelectual, mas porque a obra mesma implicitamente consiste de um plano e sua realização, mesmo em projetos como pintura abstrata que explicitamente não admitem essa lógica serial de produção. [...] A destituição programática da realização material de uma obra por muitos artistas conceituais apenas inverte essa expectativa culturalmente normativa de plenitude sensual. (Liz Kotz, p. 299, nota 26)

Na verdade, ser sistêmico parece uma prerrogativa herdeira do livro comum, que o é praticamente desde o seu estabelecimento. O sistematismo é parte integrante da construção bibliomórfica. Ele é historicamente amadurecido, os séculos provando e aprovando seus métodos. Nele o uso combinado de palavras e figuras estabelece “um relacionamento *direto* entre linguagem e imagem – uma ilustrando a outra – mais freqüentemente a serviço de uma narrativa linear”, uma norma primeira, “imitada, parodiada, alterada, minada e às vezes completamente reformada nos livros de artistas” (Shelley Rice, em Lyons, 1993, p. 59). O livro passa a receber atenção como objeto da arte, com a atenção repartida entre a sua estrutura e o seu conteúdo. Robert Morgan sugeriu (em artigo de 1984) que existiriam dois tipos básicos de sistemas impulsionando os livros, o narrativo e o concreto.

Sistemas narrativos funcionam em relação a um tema que pode ser literário ou visual. Eles tendem a se desdobrar seqüencialmente, mas não necessariamente em acordo a uma lógica serial. Sistemas concretos, por outro lado, tendem à lógica abstrata e serialidade. Sistemas concretos não contam história; mais exatamente, eles apresentam um inter-relacionamento de elementos como projeto formal. A organização de um sistema concreto é mais firmemente arregimentada; por isso, o livro lê-se mais em termos de uma modulação explícita. Sistemas concretos são relativos a fatos literais; sistemas narrativos tendem às ilusões literárias. Um sistema concreto está contido pela literalidade do que ele é; um sistema narrativo implica outros níveis de significado por trás do que há. Sistemas narrativos não requerem linearidade; sistemas concretos freqüentemente sim. (Morgan, em Lyons, 1993, p. 211)



Tal modelação é eficiente e ajuda a resolver os primeiros problemas de aproximação à obra. Fica fácil identificar a proeminência sistêmica concreta em livros com refrões geométricos e padrões de corte que mantêm significados ligados ao volume em si mesmo, ou o sistema narrativo em desenvolvimentos com inspiração fotocinematográfica. Mas na prática é bastante improvável que um livro não fique proposital ou acidentalmente indeciso num dualismo que, afinal, é redutor. E muito disso se deve a inclusão franca e sempre freqüente da fotografia aplicada aos processos artísticos.

## Os quadrinhos

A apropriação das ferramentas do universo dos quadrinhos talvez seja o exemplo mais eficiente para exemplificar o uso de um tipo de sistema entre muitos possíveis, aqui com a palavra (quase sempre) e a imagem (sempre), seja desenhada, seja fotografada, mas na grande maioria das vezes construída sobre um roteiro que solicita cenários e personagens sob enquadramentos cinematográficos. Para o livro de artista, esses elementos dos quadrinhos têm o mesmo propósito comunicativo que teriam em circuitos comerciais de entretenimento, exceto pelas circunstâncias do artista, do público e da economia simbólica.

O contato do público com o artista ritualiza um protocolo tradicional que segue o modelo clássico do encantamento frente à arte. Um balão onomatopaico de história em quadrinhos registraria “Ohhhhh!”, a imagem sintética da folclorização dessa relação, como nos quadrinhos da dupla anglo-americana Simon Grennan e Christopher Sperandio, em seus projetos financiados por estabelecimentos culturais ou museológicos. A presença na narrativa nas “HQ” é óbvia e não precisará ser esclarecida nesta pesquisa. Mas a menção à presença de trabalhos como os de Grennan e Sperandio precisa ser feita, em razão de sua reconhecida aprovação institucional. Eles ignoram os habituais rótulos de precariedade de trabalho ou de mídia alternativa. Deles é o álbum em quadrinhos *Revenge and dish served cold*, 1997, patrocinado pela galeria inglesa Ikon (com segredos de vinganças contados por alguns amigos, em qua-

Simon Grennan e  
Christopher Sperandio,  
*The peasant and the devil  
and other stories*,  
Seattle Art Museum, 1998  
(para exposição  
de Cindy Sherman)



Simon Grennan e  
Christopher Sperandio,  
*The invisible city*,  
New York:  
Public Art Foundation,  
1999 (para metrô)



drinhos impressos em verde e vermelho fora de registro, acompanhados de um par de óculos 3-D, para ver as histórias “com profundidade”). Ou *The peasant and the devil and other stories*, 1998, produzido pelo Seattle Art Museum para acompanhar exposição de Cindy Sherman, *Allegories* (com quatro contos populares recontados com desenhos a partir de personagens de Sherman). Ou ainda *Modern masters*, 2002, publicado pelo MoMA, Museum of Modern Art de Nova Iorque, e seu centro PS1, recontando histórias de seus funcionários e visitantes. E também *Soy Madrid*, 2005, tablóides diários publicados em fevereiro de 2005 pelo jornal *El Mundo*, incluindo cinco pôsteres para o metrô da cidade. Arthur Danto, em *After the end of art*, em capítulo sobre arte “extramuseológica” comenta o papel da obra em Grennan e Sperandio a partir de *We Got It!*, “consequimos!”, um confeito em bastão produzido para o Culture in Action, Sculpture, Chicago, com ajuda do National Endowment for the Arts (1997, p. 180 a 189). Danto usa esse doce para exemplificar as novas apresentações (na arte contemporânea) da obra de arte “após o fim da arte”, que não pertence apenas a quem se dirige, mas “que pertence a todos, como deveria, sendo arte” (p.189).

Para Paul Krainak (2007, p. 102-103), as melhores historietas da dupla “são joyceanas, com excruciantes detalhes desconjuntamente codificados e alternadamente sombrios e corriqueiros”, em que as células das narrativas teriam poder

visual e força de persuasão em equilíbrio. Eles transporiam “o mesmo terreno mo-vedição que está por baixo do mais notável da arte pós-conceitual”, principalmente através de projetos colaborativos e obras públicas em que acabam por ilustrar o relacionamento conflituoso “entre alta-cultura, públicos desservidos e mídia popular”. Fundem, assim, “uma plataforma popular para grandes temas, glamur e escapismo” num foro mais privilegiado, dissolvendo “a pretensão de diferença entre os desejos de uma classe e os valores de outra”.

Mais jovens na cena artística, Eyoum Nganguè e Faustin Titi, respectivamente camaronês e marfinense, tiveram seus quadrinhos *Une éternité à Tanger*, em língua francesa, vertidos para o italiano, estando disponíveis para venda ao público da Bienal de Veneza, a 52ª Esposizione Internazionale d'Arte, em 2007. Os visitantes nativos podiam, assim, *ler* a publicação sem dificuldade. Seria o suficiente? Não, talvez esse fosse apenas um complemento, um *regalo*, porque aparentemente essa



Eyoum Nganguè e Faustin Titi, *Une éternité à Tanger*, participação na Bienal de Veneza (52ª Esposizione Internazionale d'Arte), e publicação *Un'eternità a Tangeri*, 2007, versão italiana.

não era a obra *mesmo* que a curadoria tinha intenção de mostrar. Lá estavam, num dos espaços do Arsenal, os originais das páginas (as artes-finais), solenemente emolduradas e à altura dos olhos. A museotecnia, estando atenta a um público muito amplo, não abriria mão de oferecer aos olhos o estatuto físico “original” da obra, o risco do lápis, a marca da mão, o ponto mais perto do artesanato, os pré-requisitos para a aura! Os visitantes podiam, assim, *ver* o “quadro”. A instituição estaria, por causa do mercado, voluntariamente esquecida que obras do gênero se instauram apenas depois de impressas? Ou seria preciso laminar e propor “em tomos”? Ou são duas obras?

Voltando ao exame sob o ponto de vista técnico, confirmamos nessas e noutras obras do grupo dos quadrinhos de exceção da arte, a presença (aparentemente paradoxal) da no fundo bem-educada sem-cerimônia impregnada nos quadrinhos vulgares (as “novelas gráficas”, histórias em quadrinhos e fotonovelas). O aproveitamento da codificação desse consagrado método narrativo parece ser sua principal fonte de prazer. É uma forma consagrada de seqüência pictórica, uma composição hibridizada das seqüências ilustrativas e do conto. Um elemento comum à inspiração nos quadrinhos gráficos e fotográficos é que, assim como o cinema não é realmente obrigado à fala, os quadrinhos não são obrigados aos seus balões. O que não os libera totalmente de nos seus roteiros seguir a lógica do relato escrito.

Aliás, existem seqüências de imagens fixas e narrativas (na história em quadrinhos, na pintura) que até certo ponto podem ser comparadas à seqüência filmica, pelo conteúdo narrativo que veiculam. Mas as relações temporais entre imagens sucessivas são aí evidentemente muito menos marcadas, não apenas porque cada imagem só inclui o tempo de modo muito indireto e muito codificado, mas porque o dispositivo é bem menos impositivo. Somente a seqüência fotográfica – em razão do poder da crença ligado à *arché* fotográfica – pode, com menos vigor, comparar-se à seqüência filmica. (Aumont, 2006, p. 169.)

A *arché* mencionada acima é um termo usado por Jean-Marie Schaeffer, tomado em empréstimo por Aumont, significando “um saber sobre a gênese da imagem”; a imagem sozinha, não existindo em modo temporal poderia, apesar disso,

“transmitir uma sensação de tempo” porque “o espectador nela coloca algo de seu e acrescenta alguma coisa [a *arché*] à imagem” (Aumont, 2006, p. 163). [*Arché*: arquê, o princípio da vida, a origem?]

## A narrativa e a imagem sistêmica

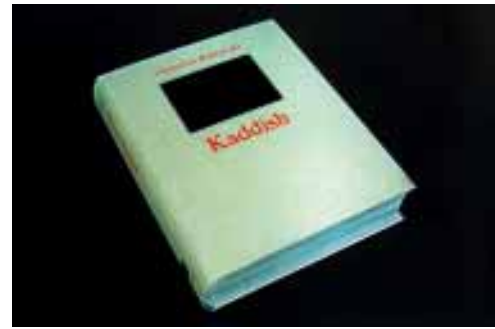
As particularidades estruturais do livro fotográfico estão apresentadas em outros momentos, em comentários distribuídos por todo o trabalho. Mas para ampliarmos um pouco mais esses comentários sobre a dimensão narrativa das ocorrências sistêmicas, é forçoso reconhecer a excelência da imagem, gráfica ou fotográfica, em oferecer-se para essa função, principalmente quando a imagem colecionada tem preeminência. Coletar imagens para com elas elaborar um livro não parece pressupor, em princípio, um subsequente esforço pelo desfrute narrativo no plano da decodificação do encadeamento semântico das imagens. Para que pelo menos uma sensação de presença do relato ocorra será preciso que se vivencie alguma alteração de estado ou circunstância espectável no tempo fruído (não precisa ser necessariamente o tempo narrado verbalmente) e/ou no espaço percebido (também não precisa ser necessariamente o espaço narrado verbalmente). Deve ser sentido ou presentido o processo não apenas latente ou inerente, mas algo como uma evolução de algum tipo, mecânica, ótica, temática etc. Ou qualquer espécie de envolvimento do público que traga embutido em si uma relação temporal. É o que basta para a constituição dos eventos narrativos na circunscrição da visualidade.

Mesmo que a narração desenvolva possa não estar presente, pelo menos seu estado de latência será presentido (ou confirmado) se a imagem tiver função ilustrativa. Isso é uma constatação quase tautológica. A narratividade incubada (não explícita no “texto”, mas que brota a partir do imaginário de quem vê) parece estar mais potencializada na fotografia do que nas imagens hapticamente elaboradas (desenho, pintura). Isso pode ser vislumbrado nas conjecturas de Barthes. Talvez essa seja uma das razões da forte ilação de drama em boa parte das obras de Christian Boltanski, principalmente os livros e instalações com o uso de rostos, mesmo que sejamos igno-

rantes da procedência das fotos que vemos. Como nelas o tempo está em suspenso, não existe desfecho, não é pressentida a iminência de algo. Mas isso não impede que a tensão possa ser facilmente sentida: é a eminência atávica em cada retrato sem nome que me garante sua inclusão na história. Vem-me a mente, entre outros, o volumoso *Kaddish*, de 1998, com mais de mil páginas inteiramente tomadas por fotos, todas, absolutamente todas carregadas de um pranto em surdina, como na oração judaica que lhe dá título, mas aqui visual.

Passando do solene para o *kitsch*, do fotográfico para o gráfico e da Europa para a América podemos percorrer a coleção de clichês tipográficos apropriados por Martha Hellion para elaborar *Los heroes populares de la mitologia urbana*, 2003. Em formato quadrado e com páginas unidas, ora à direita, ora à esquerda, aos dois espirais metálicos colocados nas laterais, o livro é impresso tipograficamente em papel áspero e com cores puras, azul, roxo, laranja, em páginas ornadas por estrelas amarelas. Trata-se da reunião de ima-

gens dos heróis locais da luta livre, simulacro de esporte e espetáculo popular ainda muito apreciado no México. Predominam os desenhos, muito toscos e característicos, típicos da economia de meios presente no material promocional e em cartazes tipográficos com soluções de baixo custo. Também clichês reticulados (fotográficos) foram usados, mas os “à traço” são em maior número. Tal qual heróis, os heróis possíveis, os lutadores são apresentados arbitrariamente, reforçada sua excepcionalidade



Christian Boltanski, *Kaddish*, 1998.

pelos seus nomes impressionantes: Blue Panther, Aero Flash, El Solitario, Último Dragon, Mil Máscaras... E há mulheres: Mujer Salvaje, Lady Apache... E atrações internacionais: Vampiro Canadense... Mas também o orgulho nacional: Príncipe Maya, Águila Azteca... Poucos têm um nome que soa possível: Americo Rocca, Estela Molina, Martha Villalobos... Na indumentária, a máscara é quase constante. Sem dúvida cada figura humana apresentada é um personagem da mitologia urbana mexicana, constituindo uma iconografia que deva estar em vias de virar folclore. Tudo é tão raso quanto colorido, mas as informações estão dadas. A máscara e o personagem interpretado no ringue, o maniqueísmo dramático, os ritos de apoio aos “heróis”. Hellion reconhece a força gráfica dessa falta de refinamento e reivindica outros códigos de interpretação para a linguagem visual e gráfica “que convida a participar e apreciar como espectadores esses rituais” (texto de panfleto encartado na obra). Observe-se que embora exista uma profusão de elementos narrativos extremamente vulgarizados e codificados (personagens heróis e vilões, encenação de disputas com começo meio e fim, espetacularidade, ficção, marcação temporal para início, progressão e desenlace do conflito), o livro de Hellion jamais abandona a prerrogativa do objeto de arte de ser oficialmente antinarrativo. Essa qualidade é paradoxalmente garantida justamente pela escolha de um sistema matematicamente fraco e antropologicamente comprometido. Seria logo a fisicalidade



Martha Hellion, *Los heroes populares de la mitología urbana*, 2003.

que inunda o livro o empecilho ao relato, mesmo que o trabalho seja do início ao fim ilustrativo? Existem, portanto, ilustrações e ilustrações.

Para a construção de um sistema bibliogênico baseado exclusivamente na imagem, especialmente a fotográfica, e na auto-imposição de um método, pode-se colecionar imagens exatamente iguais (repetições), ou com ligeiras diferenças temporais ou cenográficas (seqüências), com semelhanças temáticas ou formais (associações), ou com uma infinidade de gradações de informalidade. São exatamente iguais as imagens de *Da capo*, 1979, de Vera Chaves Barcellos, artista então especialmente afeita ao uso da fotografia na construção de jogos entre a percepção e o entendimento do público. No livro, simples e de formato alongado, o sistema construtivo é mínimo e rigoroso, com duas fotos em preto e branco colocadas lado a lado, obtidas no metrô de uma grande cidade (detalhe da estação e do interior de um carro), repetidas em cada página. Nada muda nas imagens. Mas aqui a movimentação do tempo será sublinhada pela presença de legendas ao pé das páginas, mencionando os dias que passam. A intromissão consentida dessas palavras constitui o ponto que, ao mesmo tempo em que esclarece o motor do procedimento expositivo, permite uma pequena brecha para o relato. As jornadas serão sempre iguais nos subterrâneos?

De Alfredo Jaar, *A hundred times Nguyen*, tem 208 folhas, ou 104 páginas, incluídas uma primeira folha de papel vegetal e três no final com o histórico da obra, produzida em 1994 pelo Fotografiska Museet e o Moderna Museet, Estocolmo. O trabalho

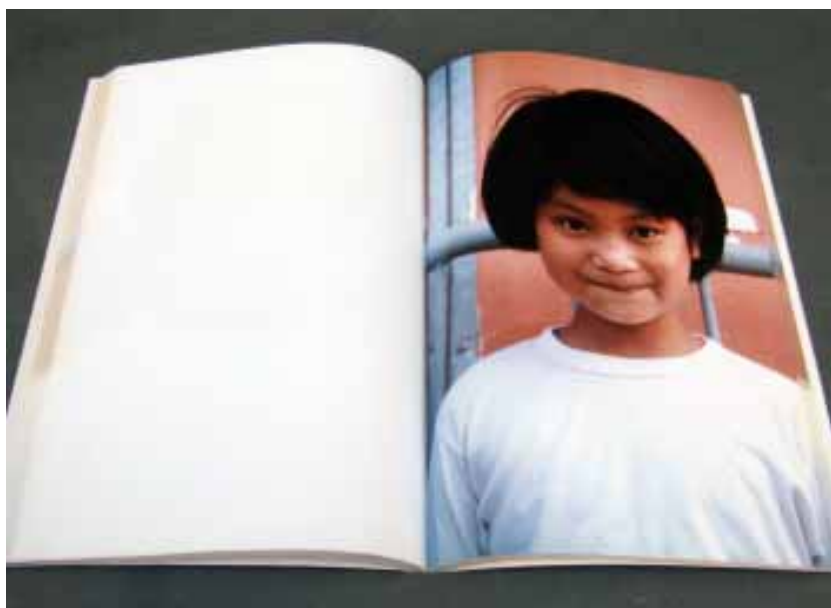
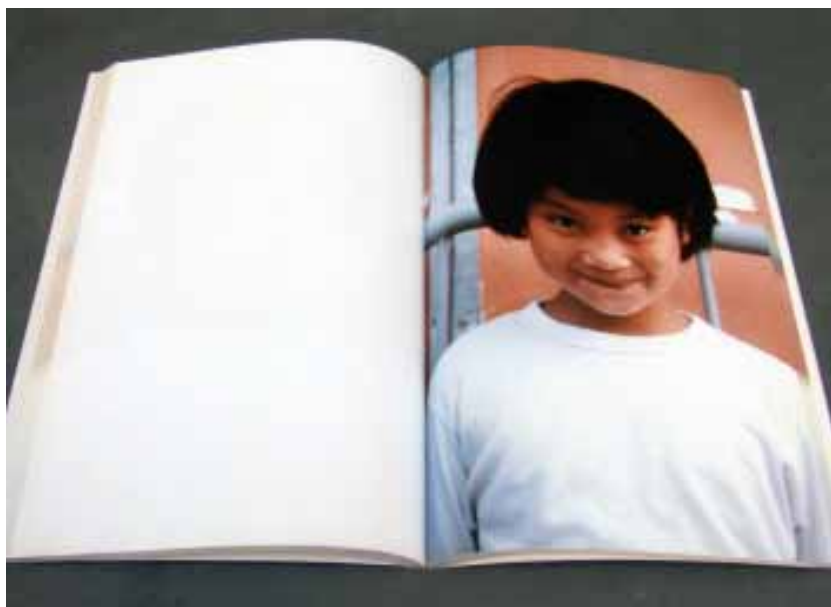
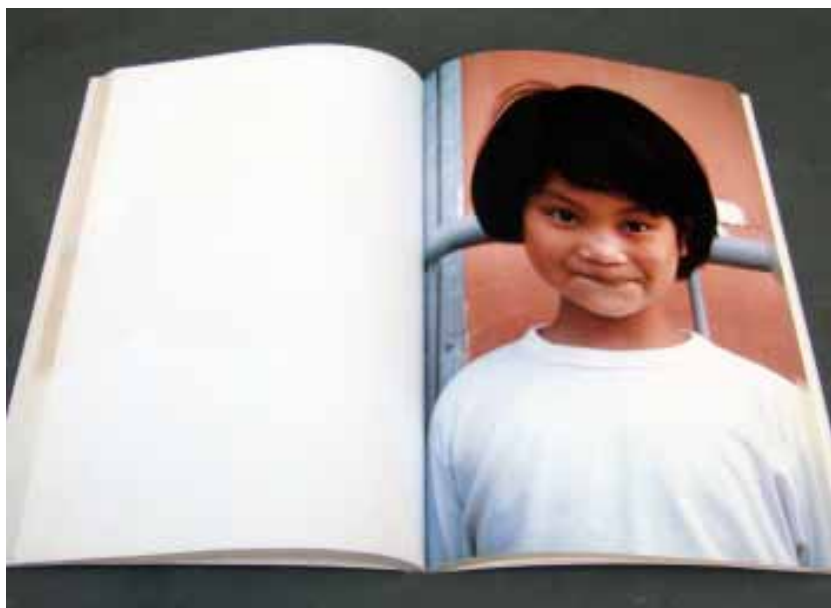


Vera Chaves Barcellos, *Da capo*, 1979.



Alfredo Jaar, *A hundred times Nguyen*.  
Estocolmo: Fotografiska Museet/  
Moderna Museet, 1994.





Alfredo Jaar,  
*A hundred times Nguyen.*  
Estocolmo:  
Fotografiska Museet/  
Moderna Museet, 1994.  
Três aberturas em seqüência.

é uma brochura de formato grande (20 x 30cm), trazendo cem imagens coloridas de página inteira, repetidas de cinco fotos originalmente obtidas em intervalos de cinco segundos. O enquadramento é de um busto simples (cabeça e ombros) com fundo absolutamente neutro ou inidentificável, a menina fotografada olhando diretamente para a câmera. As diferenças entre as cinco fotos são mínimas. O volume chega a parecer um grande *flip book*, uma conclusão que de imediato se mostra absolutamente equivocada. Numa primeira examinada, parecem todas iguais. Mas a forte humanidade dos retratos impõe vitalidade e afeto. O rigor do sistema proposto e a fortíssima integridade do volume acabam por afastar, pouco a pouco, qualquer possibilidade de distanciamento. A ternura envolvida é delicada. Percebemos e queremos saber mais. A narrativa se faz em armadilha posta nas páginas finais, num texto do artista que esclarece a origem da obra. No outono de 1991, Jaar viajou a Hong Kong para verificar as condições de vida nos centros de asilados do Vietnam aguardando repatriação. Durante a visita ao Pillar Point Refugee Centre ele foi seguido por Nguyen Thi Thuy, uma menina que não falava, provavelmente nascida no centro e de quem não conseguiu saber a idade. Ele pediu para fazer as fotos e ela aceitou. E a partir de um certo momento ela passou andar com Jaar de mãos dadas de um lado para o outro até ele deixar o local. O livro é dedicado a ela: “Das 1378 fotografias que tirei em Hong Kong, as imagens de Nguyen são as que permaneceram na minha memória. Para sempre.” O volume é isso, uma passagem hierática de um estoicismo de fachada em direção ao tributo a uma lembrança vivida, um ícone pagão de memória.

São muitos os exemplos de “coleccionadores” de imagens livremente encontradas no dia-a-dia (tomadas exclusivamente ou apropriadas da mídia) ou de fotos produzidas em ensaios. As publicações resultantes se assemelham a álbuns do banal, do antropológico, do político, do sagrado, etc. Hans-Peter Feldman é sem dúvida um dos artistas mais comprometidos na conversão de fotos de segunda mão ou originais em livros, geralmente organizados por temas, com quantidades muito variáveis de imagens. Coleciona, também, objetos. Seus trabalhos a partir do início dos anos 70 aparentam forte impessoalidade, razão de parecer não contar nada (mesmo que toda fotografia seja potencialmente uma incubadora de narrativa). Os títulos dizem, sem qualquer pretensão, o conteúdo. Assim, *5 Bilder* terá cinco imagens, *12 Bilder* terá doze, *1 Bilder* terá uma, etc.

Para Moeglin-Delcroix (1997, p. 205), “aí está quem revira a lógica benjaminiana da perda da aura na reprodução: reproduzir a reprodução pode, sob certas condições, restabelecer a aura ou antes a introduzir ali onde ela estava em princípio excluída.” A mesma forma continuaria a ser usada em trabalhos mais recentes, aproveitando ou não seus projetos anteriores não executados. Em *All the clothes of a woman, Alle Kleider einer Frau*, co-edição germano-canadense de 1999, são mostradas em fotos quadradas, preto-e-branco, obtidas em 1974 (conforme informado na sobrecapa), duas por página (páginas amarelas, com diagramação idêntica), todas as peças de vestuário encontradas no guarda-roupa de uma mulher. Apenas poderíamos com esforço de nossa imaginação, mas muito vagamente, reconstruir a personagem ausente. Mas o livro é de formato discreto (11 x 19cm), as fotos são informacionalmente pobres e as roupas mostradas não têm poder para apontar uma individualidade. O sujeito permanece oculto.

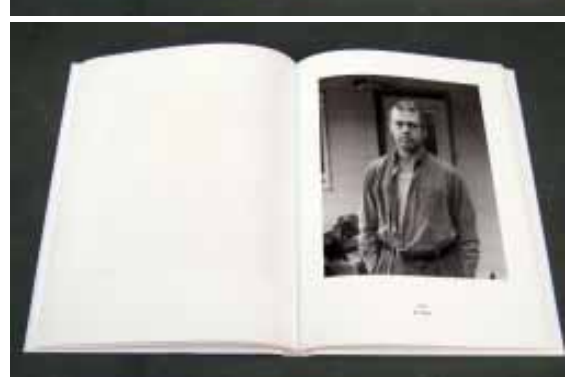
Ao contrário, o sujeito é coletivo em *Voyeur*, também uma pequena brochura em preto-e-branco (1994, 1997 e terceira edição em 2006). As 256 páginas da são uma coleção de cerca de 800 imagens de segunda mão, apropriadas da mídia, de todos os tipos: fotos jornalísticas e publicitárias, cenas dramáticas, irônicas, cômicas. Muita gente, muita humanidade a ser apreendida do banal. A época das imagens é imprecisa e a geografia é global. É o todo, o muito, sem ordem aparente, chegando de todos os lados para avivar a memória. Uma metralhadora de informações disparadas sem controle (aparente). Não existe proposição de seqüencialidade.

Entretanto, algo parece mudar em *100 Jahre*, 2001, formato maior (20,7 x 27,4cm), capa dura, inteiramente em preto-e-branco. Aqui o sistema tem



Hans-Peter Feldman, *Voyeur*, 1994, 1997 e terceira edição em 2006 (a da foto).

outra característica. Por mais metódico que pareça, está contaminado por certo envolvimento emocional. Em cada página ímpar, uma foto mostrando uma pessoa, parada e voltada para a câmera, quase de corpo inteiro, em cenário específico. Sob cada foto está a identificação do fotografado, nome e idade. A primeira foto é de Felina, oito meses, sobre uma colcha ou tapete; depois Jana, um ano, num pátio ou praça; e Richard, dois anos, sentado em um banco; e Franziska, três anos, num balanço; Milan, quatro anos, brincando na areia; e prossegue: cinco, seis, sete, oito... 29, 30, 31... 57, 58, 59... e 98, Elisabeth, 99, Ernst, e 100, Maria Victoria. Todos, absolutamente todos, com a dignidade estampada nas faces, dos cabelos em desalinho aos cuidadosamente penteados, o aumento progressivo da atenção com a sobriedade, dos cuidados com a postura e do uso de óculos. O rigor da proposta não diminui, ao contrário, alavanca a expectativa do *finale*: é uma obra comovente, o que é quase um pecado pelos padrões dos primeiros livros de Feldmann. Temos em mãos um método em *crescendo*, um exemplo crista-



Hans-Peter Feldman, *100 Jahre*, 2001.

lino de narrativa visual, apoiada na fotografia e na legenda como ilustração de uma idéia, bastante independente das formulas literárias.

Juntando alguns dos casos apresentados, nos quais o sistema construtivo se utiliza do agrupamento de elementos com certa ordem, com algum grau de semelhança, ou de alguma forma interrelacionados, o que temos na frente dos nossos olhos parece ser o equivalente a uma enunciação mais ou menos ordenada de elementos, o que pode ser considerado muito próximo, se não o mesmo, que uma enumeração, uma das faces dos relatos. Para W. J. T. Mitchell (em ensaio sobre estruturas de representação narrativa da escravidão) pode-se compreender “memória como escritório de contabilidade” e “narração como enumeração”.

Precisamos estar cientes sobre a inteira panóplia de figuras que ligam narração a contagem, recontagem, “prestar contas” [ou fazer um relato] (em francês, um *conte*), “contar” [*telling* no original] ou “registrar” [*tallying*] um total numérico, e a relação entre “histórias” e “armazenagem” [na língua inglesa; “*stories*” and “*storage*”]. Descrição em detalhe é muitas vezes figurada como o local textual da maior fartura, uma cornucópia ilimitada, de rico detalhe, reproduzida na retórica da “copiosidade”. (Mitchell, 1994, p. 195)

Para o acompanhamento de um desenvolvimento narrativo linear tradicional somos constantemente treinados, desde a infância, como habilidade inerente a nossa humanidade. Esse estado de prontidão e expectativa para o relato, acompanhado pela espontânea e imediata atenção a ele, parece sugerir certa passividade de quem tem por esse meio o contato com a mensagem (e a audição e a leitura simples podem ser paradigmas plausíveis dessa relação em que alguém se aceita como o objeto de uma impressão). Porém, na economia da cultura visual há casos, e são muitos, em que a concepção gráfica do volume que atende as necessidades da narrativa pela imagem (ou pela forma) insere elementos lúdicos particulares, apropriando-se de retóricas e processos de origens específicas. No caso extremo dos livros-objetos, poderia ser mencionada a inspiração nos brinquedos, nos baralhos, nas régua de cálculo, nos jogos infantojuvenis de mesa, nas roletas, etc. Mas nas publicações mais discretas o caráter lúdico também se manifesta, em intensidades variáveis. É geralmente rara a possibilidade do usuário de uma publicação ser um verdadeiro e efetivo ator, agente ou personagem de

um exercício sistêmico proposto. É mais provável que isso ocorra em plano metafórico, a peça em uso assumindo função de determinação de uma prática, como bula prescritiva ou como roteiro. O mercado oferece bibliografia para isso, obras que transportam preceitos habitualmente comuns às apostilas didáticas, aos livros de receitas, aos manuais de utilização, aos roteiros teatrais, aos *storyboards*, etc. Pode ser mais confortável “assistir” em casa a uma *performance* já acontecida, onde o personagem é o outro. Mas nesses casos um livro não é exatamente o documento original, mas seu processamento. Não apenas o veicula como o utiliza, com vistas ao fato ou à ficção. Sobretudo poderá mediar a documentação da obra, situação em que se posicionará como meio integrante de um processo narrativo que já estava iniciado e concluído antes de sua publicação ou que se efetivará após a relação abstrata estabelecida entre ele e seu usuário vedor ou leitor. Na sua função documental o livro registra uma ação ocorrida, muitas vezes demonstrando como foi o seu passo-a-passo, com método e distanciamento, ou com dramaticidade, lirismo, humor, ou como farsa. O artista pode ou não estabelecer as regras ou procedimentos a serem seguidos. E pode convidar “agora é a sua vez”, seja para uma vivência de fato da experiência, seja idealmente, fantasiosamente. Por isso, em muitos desses casos o documentário encontrará a ficção.

Veja-se em respeito ao que foi dito as publicações associadas a *performances* e ações em geral. Allan Kaprow em *Pose*, 1970, oferece um envelope pardo contendo impressos avulsos de papel branco razoavelmente mais pesado, 20 x 27,4cm semelhantes a cartazes (ou *charts*). São sete folhas com imagens fotográficas mostrando conhecidos ou o próprio artista, fazendo-se posar sentados numa cadeira. A ação segue procedimentos levados a cabo pela cidade de Berkeley ou arredores em 22 e 23 de março de 1969, tendo como eventos o estar sentado em determinado momento, fotografar a “pose”, deixar foto no local e prosseguir. O local pode ser tolo (como numa calçada da rua ou num pátio de estacionamento) ou insólito (em cima de um vagão de trem ou sobre os galhos uma árvore). Em *Satisfaction*, 1976, formato equivalente, mas uma publicação grampeada, Kaprow propõe uma “atividade” baseada em quatro situações ou cenas em que dois homens e duas mulheres representam ocorrências mínimas de relações humanas, como indagar, pedir atenção ou solicitar atitudes.



Allan Kaprow, *Pose*, 1970



Allan Kaprow, *Satisfaction*, 1976.

C e D (com A e B) dizendo para A:  
elogie B  
(ou)  
olhe para B  
(ou)  
conforte B  
mostrar como  
[...]  
C e D, repetindo o pedido  
ou escolhendo outro  
A, respondendo  
consentindo ou não  
C e D, aceitando ou negando com a cabeça  
até as opções estarem exauridas  
(Allan Kaprow, *Satisfaction*, 1976, p. 6)

Os textos estão nas páginas da esquerda e fotos ilustrando as ações propostas estão na da direita. No final há um artigo de Kaprow com duas páginas onde apresenta ou explica o trabalho, “um programa de lances estereotipados em que eles [as quatro pessoas] podem receber e dar atenção”. Ele acredita que nossa necessidade de certa quantidade de atenção constante determina que “um tipo de economia do reconhecimento está envolvido, um tipo de comércio de trocas, usualmente com motivo de lucro” em que “gostaríamos (inconscientemente é claro) de obter mais do que damos”. A publicação também informa que para a realização das *performances* propostas foram utilizados quatro grupos de quatro pessoas em ambientes do seu dia-a-dia, em Nova Iorque, abril de 1976.

Como acabamento gráfico de baixo custo, as soluções de apresentar um trabalho em folhas soltas ou com grampos a cavalo (grampos no vinco do caderno) satisfazem os orçamentos menos ousados. Podem também servir aos propósitos temáticos. Também o tamanho do volume pode variar muito, por causa da quantidade de fôlego envolvido na obra, por causa da estratégia de comunicação, ou – como de praxe – devido às efetivas possibilidades financeiras. Artistas jovens e com pouco dinheiro procurarão materializar suas poéticas conforme o que o próprio bolso e os



Cinthia Marcelle  
e Marilá Dardot,  
*Irmãs*, 2003.



patrocínios permitirem (minguados, com frequência). Já grandes nomes serão até mesmo especialmente convidados aos grandes projetos editoriais. Pequenininhos e de poucas páginas são o colorido *Irmãs*, 2003, de Cinthia Marcelle e Marilá Dardot (sobrenomes omitidos no trabalho), e o monocromático *Para preencher um buraco*, 2004, de Mariana Silva da Silva, com projeto gráfico de Glaucis de Moraes. No primeiro, as artistas registram o ato de colocar sob um ipê-amarelo (árvore típica do Brasil, de muito bonita e rápida floração) flores róseas de papel crepom, e sob um ipê-roxo (variedade com floração rósea ou violácea), falsas flores amarelas, trocando, assim, ou comungando, os cromatismos. Cada artista veste uma camiseta apropriadamente na cor oposta às flores de papel que carregam em mochilas de plástico transparente. Uma das páginas ainda instrui rapidamente, em quatro passos, como fazer flores de ipê em papel. Também é muito simples a proposta original de 2002 para a execução do segundo livreto. Este é em preto-e-branco, também apoiado em registros fotográficos. A artista realizou pequenas caminhadas por algumas ruas de sua cidade. Nos seus trajetos localizou frestas, orifícios ou rachaduras que por qualquer motivo a interessavam, geralmente em muros e paredes. Essas cavidades eram, então, preenchidas com tufo de algodão. As fotos são o antes e depois: buraco vazio, buraco cheio. Como o primeiro livro, esse também nasceu de gestos simples e produções viáveis.



Mariana Silva da Silva, *Para preencher um buraco*, 2004 (projeto gráfico de Glaucis de Moraes).

Um exemplo de lado bem-  
aquinhado dessa situação é *Then & now*,  
de Ruscha, 2005. Num volume horizon-  
tal de grande formato (45 x 32,5cm, 152  
páginas), com subtítulo “Ed Ruscha  
Hollywood Boulevard 1973-2004”, é en-  
cadernado e oferecido pela editora ale-  
mã Steidl dentro de um cartucho  
cartonado – a edição para o grande pú-  
blico (existe uma edição para colecionadores, de luxo).



Edward Ruscha, *Then & now*, 2005.

A proposta é da ordem do espetáculo: refazer um ensaio fotográfico realizado quase 31 anos antes, em 8 de julho de 1973, desta vez em 5 de junho de 2004. O grupo envolvido no trabalho sairia, em veículo, fotografando as fachadas do Hollywood Boulevard em toda sua extensão de mais de 19 quilômetros, primeiro em rumo leste (na mão do trânsito, ou o sentido ocidental de leitura) o lado norte da esquina com Sunset Plaza Drive até a esquina da Hillhurst Avenue e, rumo oeste, fotografando o lado sul, da esquina oposta, onde se une com West Sunset Boulevard., de volta até a Hillhurst.

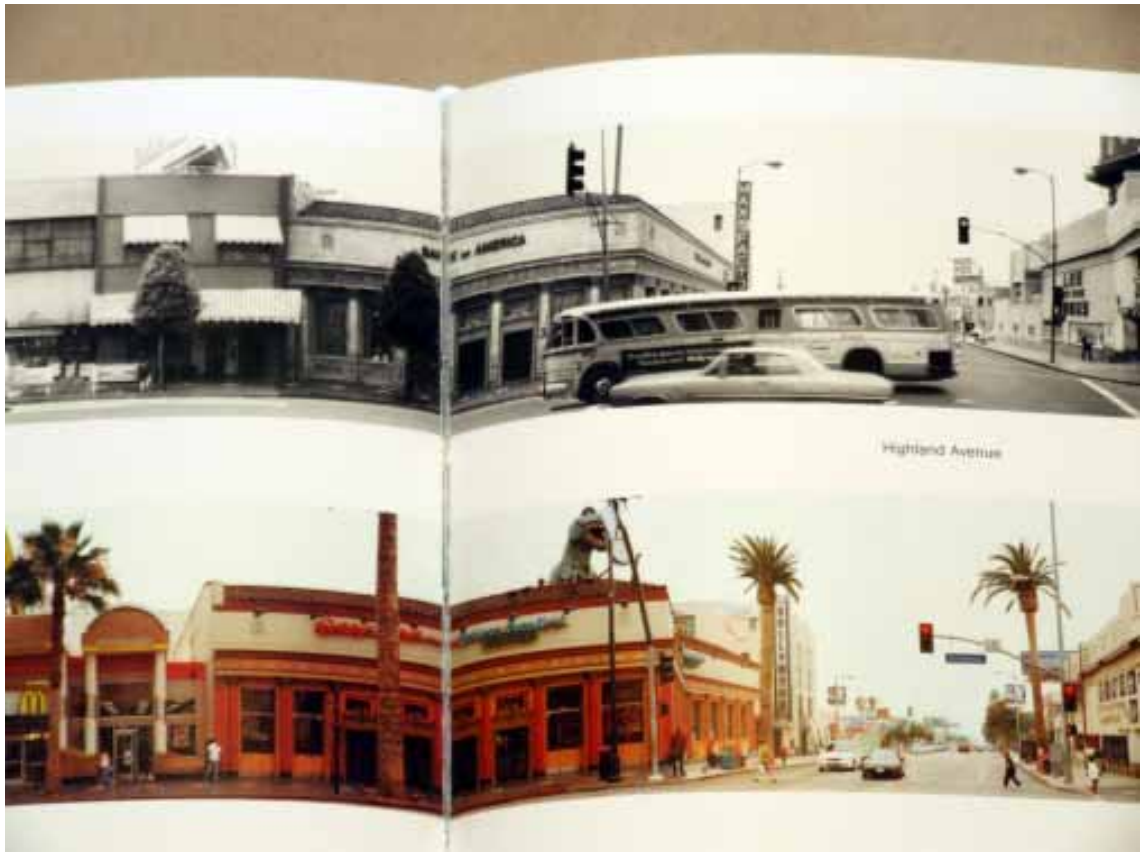
Pelo menos durante cinco anos, até 1979, Ruscha teria tirado seqüências fotográficas em preto-e-branco do Sunset Boulevard em movimento lateral, dentro do possível contínuo, geralmente em manhãs de domingo (conforme conversa com Trina Mitchum para o *Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal*, republicada em Ruscha, 2002, p. 85). Mas em entrevista dada para Siri Engberg em 1998 (publicada no ano seguinte em *Art on Paper*), informou ainda fazer fotos da via “a cada, em média, dois ou três anos”, para algum uso futuro (p. 369). A câmera era montada em tripé sobre uma picape que percorria o trajeto de ponta a ponta e retornava (em 1973 foi usado uma bobina de filme contínuo 35mm com 10 metros de comprimento). Em 2003 foi elaborada uma tomada digital do trajeto que serviria de guião para a seqüência de 2004, esta novamente analógica, com equipamento 35mm como antes. A tomada original obteve 4.500 fotos e a última 13.000 fotos, desta vez coloridas. Ambas as seqüências foram digitalizadas, formando as quatro fitas panorâmicas.



Edward Ruscha, *Then & now*, 2005.

O diagrama de página é estruturado em quatro faixas paralelas das fotos obtidas no trajeto e emendadas digitalmente umas às outras em fitas constantes de 4,8cm. A primeira faixa fotográfica, do passado, é em preto-e-branco. A segunda, de 2004, é colorida. Elas atravessam as páginas horizontalmente e prosseguem nas seguintes. São sincronizadas espacialmente (se acima está um determinado segmento de rua, embaixo está o mesmo seguimento, fotografado agora). As outras duas faixas são equivalentes às primeiras, porém de cabeça para baixo, colocando frente a frente os dois lados da rua. Ou seja, para se ver o outro lado, é preciso virar o livro. Caso pudéssemos esticar uma dessas faixas inteiramente, teríamos uma foto em fita de mais de 60 metros de comprimento.

Como em projetos anteriores, temos um trecho de Los Angeles, uma amostra de seus prédios baixos que conseguem, por causa da característica arquitetura insípida, constituir uma identidade banalizada que veio a se tornar de relativamente fácil reconhecimento. Ali estão suas palmeiras, quase os únicos sinais verticais de pontuação urbana. No cinema chinês quase nada mudou, salvo a faixa etária do herói inglês, antes o



Edward Ruscha, *Then & now*, 2005. Detalhe.

James Bond de *Live and let die*, agora um dos *Harry Potter*. Uma grande rede internacional de perfumarias construiu uma grande loja. O estabelecimento que vendia frango frito continua por ali, mas agora com uma roupagem internacionalizada e enfrentando a concorrência de um peso-pesado dos hambúrgueres. Curiosamente alguns espaços estão ainda mais vazios devido à instalação de novos estacionamentos. Passado tanto tempo, a coincidência de, em frente a uma residência que se manteve inalterada, encontramos um *motor home* outra vez estacionado em frente, mas desta vez um modelo maior. Para a versão de 1973, além de conceber e planejar o projeto, Ruscha foi o fotógrafo. Na versão de agora ele ainda assume a concepção e o planejamento, além do próprio projeto gráfico do livro, mas não mais fotografa, tarefa que ficou a cargo de Hans Grunert. Antes o veículo era dirigido por Paul Ruscha (irmão cinco anos mais novo), agora é por Greg Heine; Paul passou a consultor do projeto. E somam-se Gary Register (coordenação de projeto), Jonas Wettre (documentação e edição digital), Gerhard Steidl (coordenação de editoração) e Jessica Nesmith (estudos digitais preliminares). Este um dado

importante, a ser discutido: por causa do foco necessário à produção da obra amparada em muitas variáveis técnicas, o retorno da participação profissional organizada, como nos ateliês de séculos atrás, mas desta vez creditada.

Como curiosidade mesquinha, vale informar que o exemplar do livro não era vendido por um preço que se possa chamar de barato, mas justificado. Foi (ou ainda é) comercializado a um valor mais ou menos acessível, tendo em vista sua alta qualidade gráfica, por 120 euros (e sua primeira edição já estava esgotada antes mesmo da conclusão desta pesquisa). O projeto incluiu uma versão de luxo, uma edição especial de dez cópias numeradas e assinadas, composta por um conjunto de 142 provas avulsas com impressão fotográfico-digital (*C-print*) de 70 x 100cm cada, armazenadas em estojo de madeira feito a mão (75,8 x 104,5 x 8,6cm). O preço do exemplar está distante dos preceitos do início da carreira de Ruscha: 55 mil libras, 80 mil euros ou 109 mil dólares (informações obtidas do sítio da editora na internet, meados de 2007). Também como curiosidade, seu antecessor *Sunset Strip* era vendido, na época de seu lançamento, por 7,50 dólares. E o então responsável por sua resenha em *Artforum* ironizava, mencionando o então considerado estranhíssimo *Various small fires and milk*, 1964: “Os participantes dessa aventura bizarra (esse pequeno grupo que ‘colecciona’ os livros) apesar disso aguardam a publicação de cada livro com um deleite que é tão inexplicável quanto os próprios livros. *Every building on the Sunset Strip* é o mais elaborado dos livros até agora. Algum dia por volta de 1984 *Son of [O filho de ] Various Small Fires* provavelmente será um best-seller.” (*Artforum*, 1967, v.5, n.7, p.66)

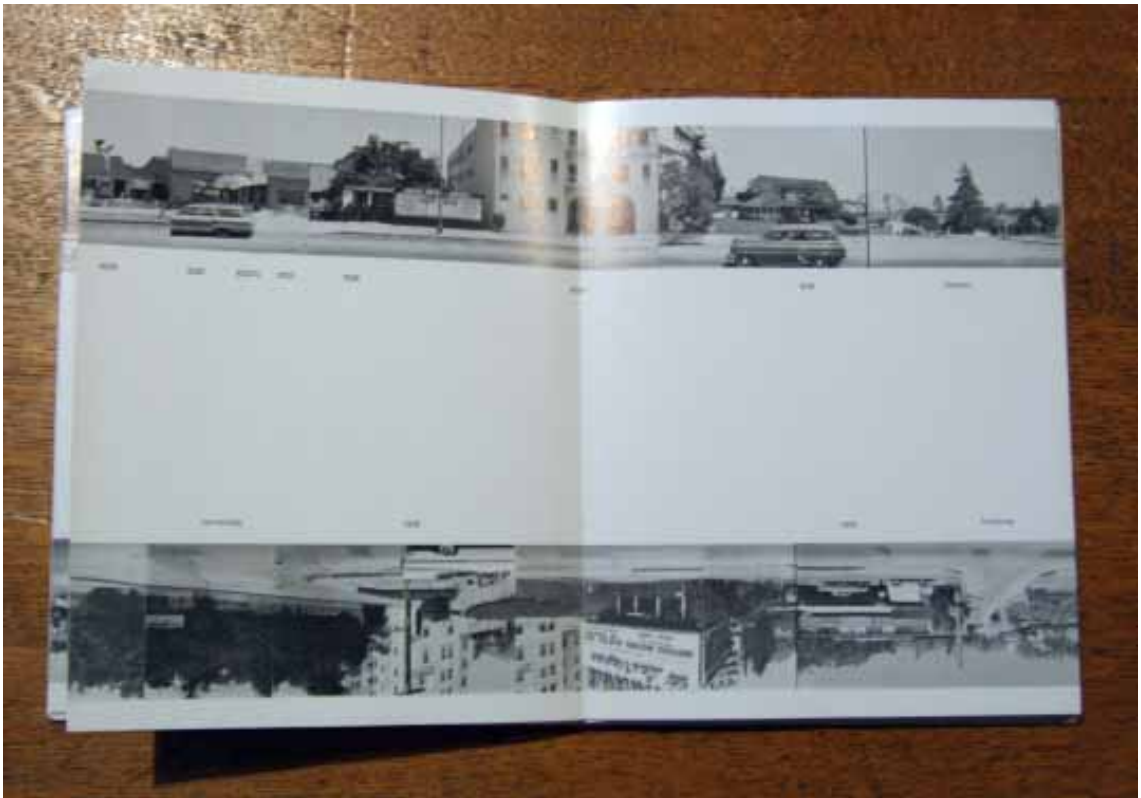
Se o livro pode ser interpretado como um exemplo bem-sucedido de “antes e depois” no convívio com os custos e as dificuldades de execução de projetos, ele é de fato mais que isso. Como o título sugere, ele é, sim, um então e agora, mas uma retomada de proposta estética, mas repaginada pelas condições de excepcionalidade. Arte e empreendimento, ambos confundidos na carreira de Ruscha, com *Then & now* os editores ofereceram uma nova conclusão de projeto, a possibilidade de produção de um trabalho integral e autônomo. Um trabalho que, sem dúvida, oferece uma releitura, ou um tipo enviesado de “reedição” que não substitui, mas convive com aquele que foi seu honroso antepassado, o livro *Every building on the Sunset Strip*, 1966, como o título está no rosto, ou apenas *The Sunset Strip*, como está na capa.. Essa “cabriola visual”, como ele

mesmo chama (Ruscha, 2002, p. 52), foi reeditada em 1971 (precedida de uma possível reimpressão em 1969, segundo Engberg e Phillpot, 1999, vol. 2, p. 124). A peça, quando fechada, mede ao redor de 14,4cm de largura por 18cm de altura e 0,6cm de espessura, um tamanho discreto, semelhante aos títulos anteriores de Ruscha. É constituída de uma longa

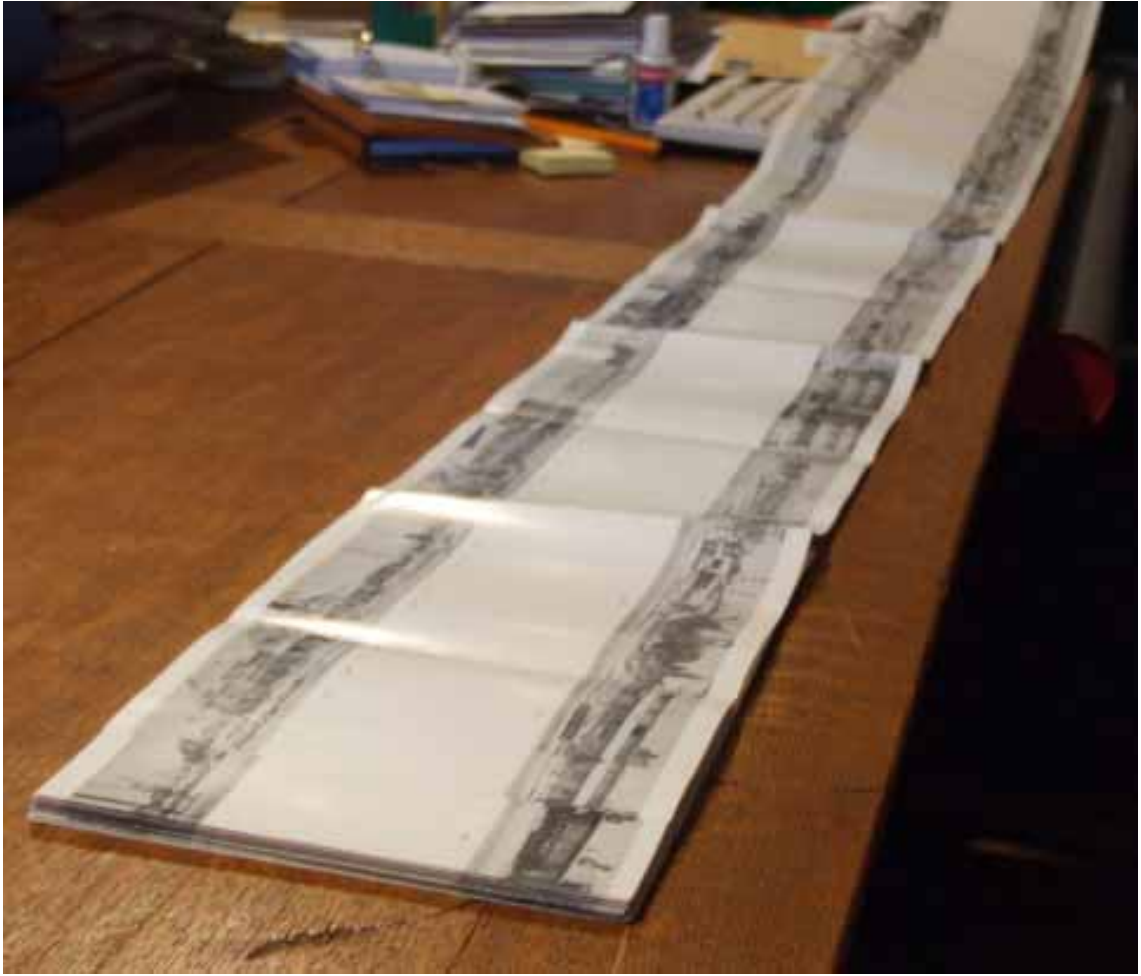


Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip*, 1966.

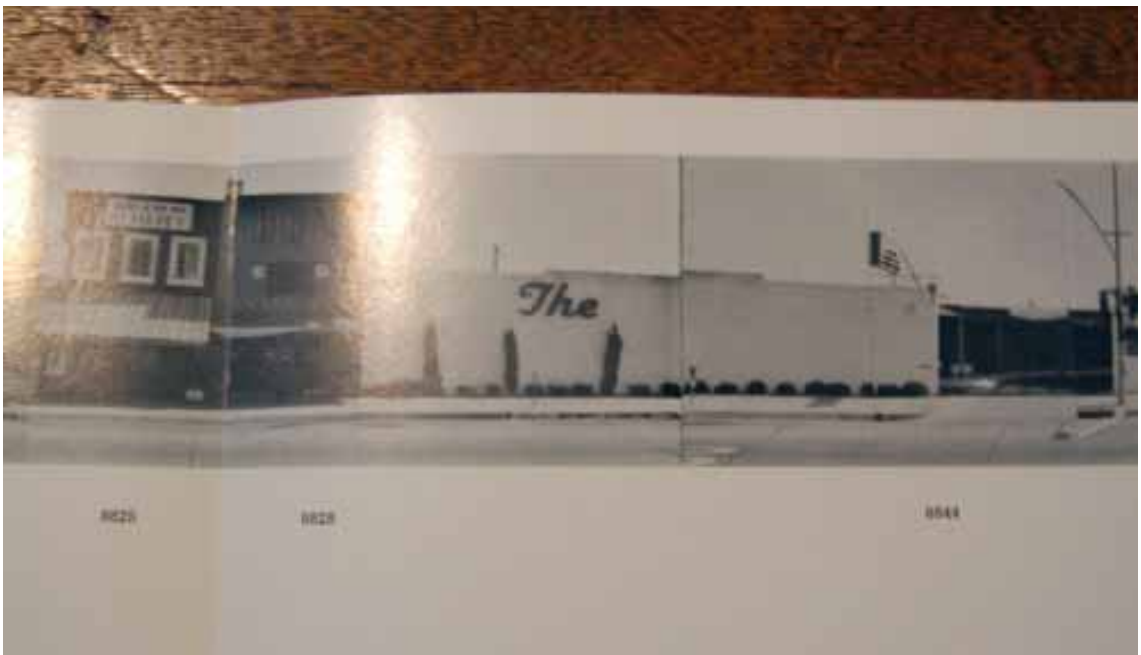
tira em sanfona, em papel cuchê, formada por nove segmentos colados, totalizando uma única e muito longa página de aproximadamente 17,8cm de altura que, esticada, alcança os 7,60 metros. Dobrada, ela é colada à extremidade esquerda da capa (branca, com o título prateado *The Sunset Strip*) por um de seus lados e acondicionada em caixa de cartão com revestimento prateado.



Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip*, 1966.



Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip*, 1966.



Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip*, 1966. Detail.



Detalhe da exposição Ed Ruscha Photographe, Jeu de Paume, Paris, 31 de janeiro a 30 de abril.  
Na vitrine, *Every building on the Sunset Strip*, 1966; na parede, seguimento da arte-final do livro.



As fotos foram obtidas pelo processo já mencionado, seguindo uma rigorosa seqüência, mas unidas por colagem em diversas artes-finais. Duas panorâmicas (faixas de fotos) atravessam o livro de uma ponta à outra, uma abaixo da outra, frente a frente (uma, portanto, de cabeça para baixo). Os cruzamentos com outras vias e a numeração da rua estão registrados junto às imagens, abaixo delas. Naturalmente as fotos nem sempre se ajustam de modo perfeito devido à decalagem entre uma tomada e outra. Assim, um automóvel pode estar passando numa foto, mas sua outra metade, em outra, pode estar desaparecida (e essa é uma qualidade enriquecedora). As fachadas desfilam em silêncio, como numa rua de faroeste: “O plano de uma frente de loja numa cidade de faroeste é apenas papel e tudo atrás dele é apenas nada” (Ruscha, 2002, p. 43, antes citado em *Art News*, abril 1972). Na frente do número 8844 está parte de um letreiro luminoso inacabado (ou ainda não desmanchado), com um solitário “The”, um de tantos sinais visíveis que puxam o cenário para o presente (o que encanta o artista, como ele comenta em vídeo que acompanhava a exposição itinerante *Ed Ruscha Photographer, 2005-2006*).

Phillpot informa que *The Sunset Strip* atendeu uma ambição antiga de Ruscha, como ele revela em uma entrevista publicada em 1976: quando garoto “eu entregava jornais pedalando minha bicicleta junto com meu cachorro [...] sonhava em fazer um modelo de todas as casas naquela rota, um modelo pequenino, mas detalhado, que eu pudesse estudar como um arquiteto, debruçado sobre uma mesa e plotando uma cidade” (Engberg e Phillpot, 1999, vol. 2, p. 67).

## Memorial da fatura

É preciso notar que nos casos mencionados os processos envolvidos na sua produção deixam-se adivinhar na própria obra, ou mesmo se oferecem diretamente aos nossos olhos, transparecendo sua “artesanalidade” apesar dela ser um múltiplo industrial (ou semi-industrial). Isso ajuda a gerar sua própria história, a história de sua própria situação, história que passa a acompanhá-la, como acompanharia uma peça única. Num intervalo de tempo dilatado, que começa de poucas semanas a muitos anos antes da fase

editorial e provavelmente se completa pela colocação do livro em circulação, toda uma reputação (aquilo que atribui o memorável) pode se desenvolver e se estabelecer. Existem exemplos tanto de prescrições quanto de descrições dos processos gráficos, e alguns são clássicos. Veja-se a esse respeito, pelo lado de quem cria, *246 little clouds*, de Dieter Roth, comentado em outra parte deste trabalho, em que o artista deixa registradas no próprio livro, como se fosse um posfácio, as etapas necessárias a serem seguidas durante a imposição, a gravação de chapas e a impressão do trabalho

Pelo ponto de vista do editor, note-se, por exemplo, a contribuição de Gerhard Steidl para o catálogo *The open book*, um grupo de fotos documentando a pré-produção de *Storylines*, de Robert Frank, em Göttingen, Alemanha, setembro de 2004. Mesmo sendo uma estratégia mercadológica, tal relato tem pertinência por causa da fisicalidade envolvida. Tal tipo de interesse pode ser desinteressadamente vinculado à artisticidade do projeto, mas agrega um histórico à peça, um valor simbólico apreciado por bibliófilos. Entre os não especialistas, poucos parecem se preocupar pela vida prévia de um volume literário. Até pode ser que se interessem pelas dores que o escritor viveu enquanto martelava no teclado, seus dilemas existenciais, etc. Mas pela fatura gráfico-empresarial de um romance (ou o equivalente), quase ninguém, apenas os poucos curiosos. Para a arte do livro que se propõe a ser de artista, ao contrário, porque a aura (a despeito de Benjamin) o acompanha e agrega valor, o histórico fabril poderá se auto-solicitar, também, como espetáculo.

Sobre escolha de capa, que muitos consideram como um ponto nevrálgico, veja-se o artigo “Cover story” (publicado em Fusco e Hunt, orgs., 2004, p. 19-31). O caso não diz respeito a livros de artista, mas sim à edição independente em geral, aqui representada por um periódico profissional que também circula em mercados alternativos. O artigo traz a transcrição “severamente editada” de discussões para a escolha da capa para a revista trimestral de arte e cultura *Cabinet*, edição de outono de 2003 e inverno 2004, distribuída nos Estados Unidos, Canadá e Reino Unido, que já estava atrasada. Os números eram temáticos: *Childhood* (infância), *Property* (propriedade), *Evil* (mal). Esta seria *Enemy* (inimigo). A conversa na reunião dos cinco editores passou por um imaginário que incluía uma cena de balé com soldadas chinesas, Hegel, sombras, Taliban, propaganda da Segunda Guerra, racismo, etc. Tudo para tão racio-

nalmente quanto possível chegar a escolha final, uma capa que, segundo estatísticas de comercialização do maior distribuidor da revista, teria sido a responsável direta pela abrupta redução de exemplares vendidos. “Os números mostraram uma queda de setenta e cinco por cento em vendas em bancas de jornais comparada à edição anterior. De acordo com nosso distribuidor, a redução foi atribuída somente à capa sombria e monocromática” (p. 28).

Pode-se ainda localizar uma mistura entre guia e relato de trabalhos nos manuais de Keith Smith, tratados pelo artista autor como fazendo parte de uma série contínua voltada para as artes (e a arte) do livro. Como vade-mécuns para jovens artistas, sua função é reconhecida. Ele planeja, escreve, projeta, edita e publica seus livros, ocupando as tarefas de ponta a ponta. Os temas enfocados vão desde a aplicação das técnicas de encadernação até comentários sobre a própria produção, tudo sempre voltado para a construção do livro visual. No texto da contracapa de *Text in the book format*, 1989, ele resume: “O compasso de andamento de um livro é a sincronização ou sincopação do conteúdo com o folhear”. Sobre a ordenação funcional das páginas e de seu conteúdo legível indica os processos básicos: encaminhamento direto (“contexto é o meio de construir referência dirigida”) ou randômico (“associação livre feita pelo leitor, como o relacionamento ou interação de uma parte do texto com outra, ou além”); e referência contígua (conjuntiva, “encaminhamento direto feito de uma unidade gramatical para a seguinte”) ou contingente (“movimento de uma palavra, locução, sentença, parágrafo ou idéia particulares para outro que não é adjacente”). Tudo isso implicando uma resposta daquele que vê ou lê: leitura randômica (“o desvio escolhido pelo leitor”), exame visual (*viewing*) consecutivo (seguindo uma “rota principal”) e não consecutivo (“a rota alternativa”), e variações, como a leitura integral não abreviada, por sobreposição, etc. (p. 61-84).

É possível que o manual de maior sucesso de Smith seja *Structure of the visual book*, 1984, que parece estar nas prateleiras de todos que se iniciam nessa área, artistas ou artesãos. Cresce com o tempo e a auto-revisão. Insiste que o ato de “contar histórias” pode ser uma estrutura e “é uma forma de arte paralela ao formato do livro” (Smith, 2005, p. 347). Mas, mais de vinte anos depois da primeira edição, corrige seu ímpeto inicial.

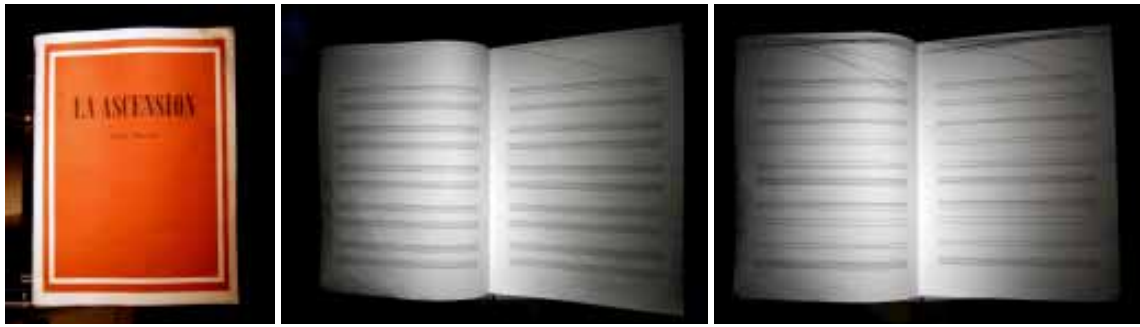
[...] O parágrafo acima é da primeira edição [...]. Eu ainda acredito que entender um livro em branco [*blank book*”, vazio] é chave para dominar a feitura de livros. Mas a primeira metade da primeira sentença [“Qualquer um pode fazer um livro vazio, mas eles podem compreendê-lo?”] é *nonsense*. Rara, sem dúvida muito rara, a pessoa que pode fazer um livro vazio que seja uma obra de arte. (Smith, 2005, p.398)

Smith prossegue, indicando como bons exemplos a obra de Gary Frost, Hedi Kyle e outros.

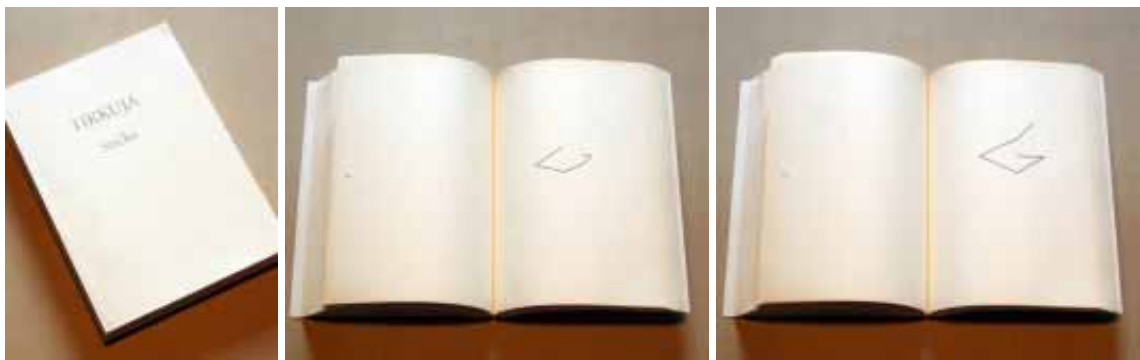
Quando a paginação resultante é concretamente percebida como elemento ativo, é possível não somente ler, mas perceber, pela ação de virar as páginas, a memória da invenção e pré-produção de forma e conteúdo. Essas informações podem se evidenciar com sutileza (deixar-se pressentir pela imaginação ou por nossas próprias deduções e a construção de modelos mentais) ou diretamente (anunciar-se claramente, através de fotos, documentos ou metalinguagem), até mesmo com espalhafato (o que é mais freqüente em livros únicos, escultóricos, metafóricos de si mesmos). “Olha só o livro que eu me tornei” parecem dizer, por exemplo, os volumes com exercícios figurativamente cinemáticos e cinematográficos.

Já foi mencionado, neste e em muitos trabalhos, que o componente cinematográfico é um fertilizante praticamente indefectível do ato de folhear como instrumento de construção da obra. O processo de narrar por meio de palavras e mesmo por meio de imagens será substituído por acontecimentos gráficos visuais encadeados. Narrativa visual é um sinônimo de exposição explanatória plástica, aqui uma apresentação organizada em momentos estáticos mais ou menos seqüenciais, dentro de um período de tempo sugerido ou induzido, mesmo que minimamente, pelas características inerentes à obra ou pelas estratégias retóricas do artista autor.

Basta um elemento inquieto (um ponto, uma linha, uma mancha) mais o gesto de folhear para a construção do efeito cinemático. Em *La ascensión*, do argentino Jorge Macchi, 2005, publicado nos Estados Unidos, as linhas negras das pautas de um caderno para música despregam-se dos pentagramas que compõem e elevam-se, primeiro uma, depois outra, para unir-se, como se magnetizadas, na margem superior da página. Em *Tikkujä/Sticks*, de Jussi Soininen, 1994, impresso em Helsinque, com pá-



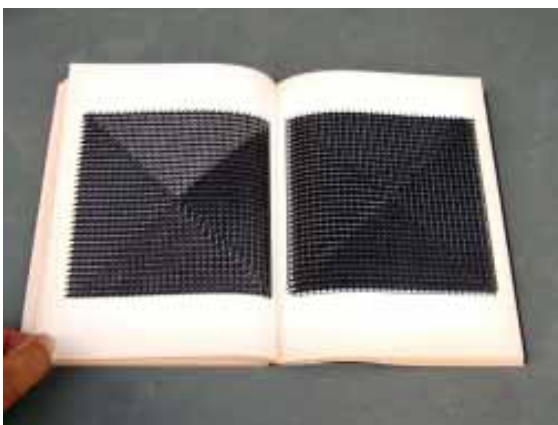
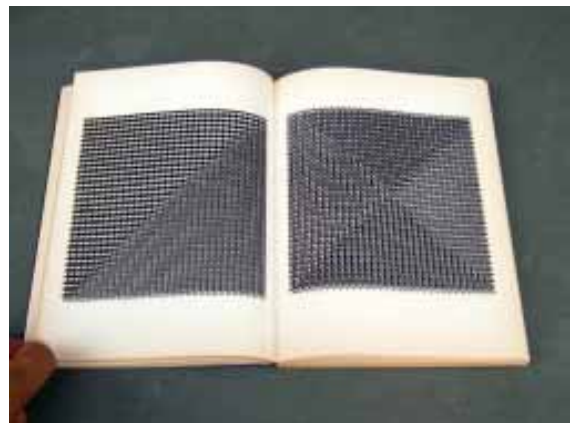
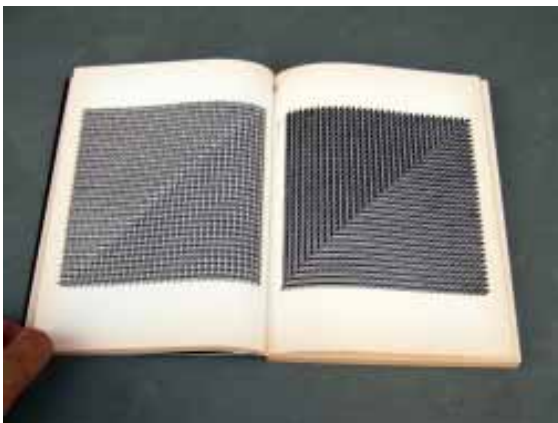
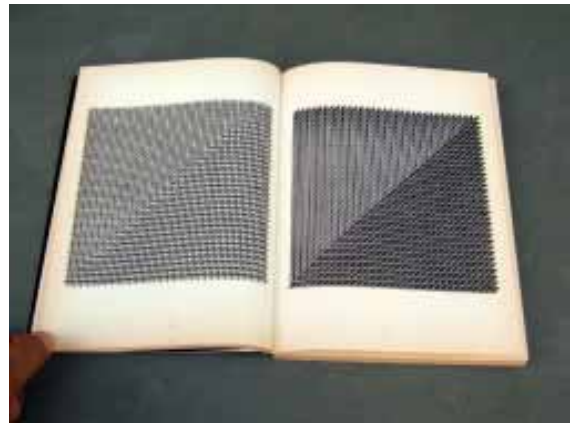
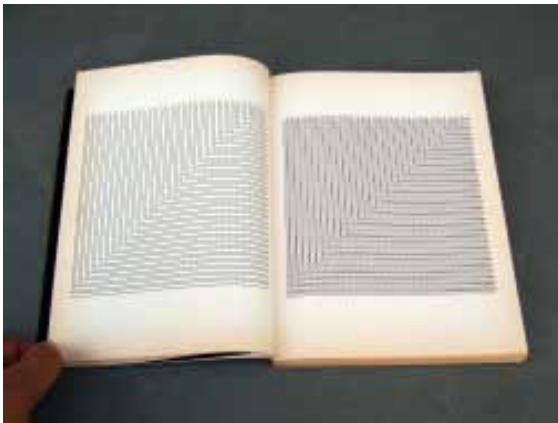
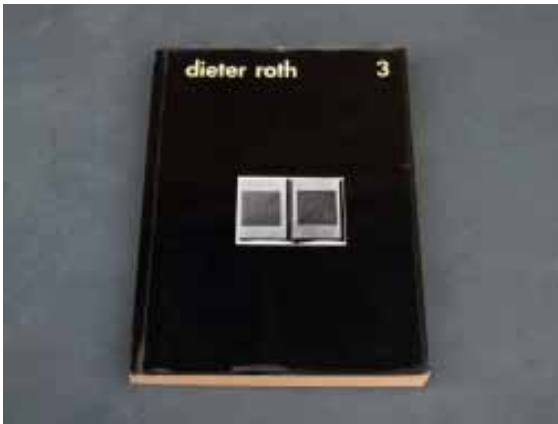
Jorge Macchi, *La ascensión*, 2005.



Jussi Soininen, *Tikkujja / Sticks*, 1994.

ginas de papel branco, a partir de um ponto um pouco à direita e acima do centro da página (de todas as páginas) parte uma curta linha preta para um lado, depois para outro, e depois outro, mas sempre apenas uma. Na 19ª ocorrência passa a ser uma linha quebrada em dois seguimentos, experimentando, também do mesmo ponto, as diversas possibilidades de direção. A partir da 52ª, passam a ser três seguimentos. E assim por diante até doze seções de linha. As figuras estão nas páginas da direita e nas da esquerda estão os números correspondentes (1 a 176; total geral de páginas: 360).

Esses dois casos são simples, diretos, básicos: o ponto, a linha. O passo a mais é a formação da trama, como no volume 3 da obra completa de Roth, *Gesammelte werke: band 3*, ou *Collected works, volume 3*, de 1973, que reúne as versões anteriores dos livros *Bok 2a* (que teve tiragem de apenas 35 cópias) e *Bok 2b* (com 100 exemplares), respectivamente 1960 e 1961, ambos com páginas unidas por espiral, publicados em Reykjavik. Todas as edições foram produzidas em tipografia e pelo menos o primeiro foi impresso diretamente por Roth. Para a reedição, com tiragem de 1000 brochuras, alguns ajustes foram necessários, como a redução das tramas do segundo livro, que era pouco maior. Em *Volume 3* (ou nos outros citados) um padrão de linhas pretas



Dieter Roth, *Gesammelte werke: band 3* (ou *Collected works, volume 3*), 1973.

tracejadas ortogonalmente vai preenchendo um espaço quadrado na página (a mancha de impressão) em camadas que se acumulam progressivamente formando tramas ou grelhas cada vez mais espessas e produzindo, assim, a ilusão de quase criar superfícies. Trata-se de uma solução visual concreta, estreitamente vinculada à retórica visual abstrata da *op art*. Um possível particular é a marca da ação do artista, que pode ser adivinhado a girar papéis ou ramas tipográficas. O procedimento exige mobilidade intrínseca ou extrínseca à produção gráfica, depositada no sujeito impressor. O volume resultante, uma brochura de tamanho regular (como de resto todos os volumes da coleção), é aparentemente comum. Porém, sutilmente ao nosso olhar e ao tato, o papel tem memorizada a marca do processo envolvido: a pressão da máquina, quase uma tatuagem.

## O cinema de dedo

Se o expediente da sugestão de animação gráfica é parte integrante de um respeitável contingente de publicações, o que dizer então da animação “cinematográfica” (entre aspas, claro) proposta pelos livretos conhecidos como *flip books*? Verbo inglês, *to flip* é atirar para o ar ou virar rapidamente com um movimento ágil, brusco, com uma sacudidela, com um piparote. Como uma panqueca, uma carta de baralho, uma moeda, um acrobata. E *to flip through* ou *to flip over* é dar uma folheada ou olhadela rápida nas páginas de um livro de uma revista, o que melhor demonstra o movimento de manuseio envolvido. Os *flip books* também podem ser chamados de *flick book*, onde *to flick* significa golpear de leve, esvoaçar, sacudir, bruxulear, mover-se rapidamente; como *gíria*, é um filme de cinema. Em alemão é *Daumenkino*, cinema pelo dedo polegar. É curiosidade antiga, que faz parte das primeiras experiências cinematográficas, tendo sido patenteado na metade do século XIX, em uma de suas primeiras versões, como *kineograph*. Os *flip books* são quase sempre pequenos como um maço de cigarros, o usuário segura o exemplar com uma das mãos e com a outra usa o polegar para reter as páginas, que serão curvadas em tensão para que se soltem e passem raptamente sob nosso olhar. A ação permitirá, com o efeito cinemático e a continuidade óptica

(persistência retiniana), a emulação de um resultado “cinematográfico”. Em geral tem apenas um conflito desenrolado numa única cena. Qualquer ampliação dessa premissa envolverá um aumento significativo de páginas e uma dificuldade crescente no manuseio. Buscam a resolução da cena através do anedótico: uma cobra come a própria cauda até desaparecer. Por serem peças simpáticas, pequeninas e baratas são fáceis de encontrar em lojinhas de museus.

Por causa de suas soluções narrativas um tanto primárias, para fins artísticos tendem a ser ou a parecer tolos. Os “folioscópios” (*folioscopes*), como Moeglin-Delcroix os denomina, serão livros de artista se este, “dentre as possibilidades variadas ofertadas pelo meio do livro, escolhe esta do livro animado como a mais apropriada ao seu projeto” (“Auge und Hand”, em *Dalmenkino*, 2005, p. 156-166; traduções a partir do artigo original em francês, cedido pela autora). Ela reforça a natureza seqüencial do livro, como no *Mirror box* de Ulises Carrión, 1979, em que ele buscaria “estabelecer um vínculo orgânico entre a seqüência material das páginas e a natureza temporal de seu conteúdo narrativo”. Ressalta, contudo, que o aspecto de meio “ordinário” está associado à instauração da categoria desde os anos 60, principalmente associado à amplitude de distribuição. Destaca trabalhos de Gilbert & George (“*Oh, the grand old Duke of York*”: *Gilbert & George, the Sculptors*, peça para exposição no Kunstmuseum Luzern, 1972), Emmet Williams (*Sweethearts*, 1967), Jan Voss (*200 virages serrés*, 1988), e alguns livros recentes, como de Jonathan Monk (*Comic book*, 1999) ou de Tacita Dean (*The green ray*, 2003), e alguns outros, ressaltando que muitos artistas não seriam “particularmente conscientes da fisicalidade do livro e das condições concretas da leitura”, apesar da afinidade dos *flip books* com o filme, o vídeo, a seqüência fotográfica e a performance. Oportunamente, Moeglin-Delcroix lembra os esforços de Maciunas para que os artistas do seu grupo produzissem *flip books* (que para ele eram *book events*, ou “eventos livros”) para as caixas Fluxus, por causa de sua condição lúdica. E finaliza notando que em certos casos um leitor veloz no folhear poderia revelar *flip books* acidentais ou involuntários, como *Leggere*, 1972, de Giovanni Anselmo.

Aos títulos precedentes pode-se ainda fazer um acréscimo, *Real Lush*, de Kevin Osborn, 1981. É um livro de formato um pouco maior do que a média dos seus congêneres. Cada página mede 9,5cm de altura por 14,0cm de largura, sendo encader-



nadas com uma lombada inclinada (formando com a capa um ângulo agudo e um obtuso), mantida com dois pinos tipo parafuso, compondo um paralelepípedo com duas faces oblíquas, visando facilitar o manuseio (o formato real resulta em 9,5 x 16,0 x 4,9cm). Mesmo assim o uso é um pouco dificultado pela união de mais de 300 fólhos (ou acima de 600 páginas), fazendo dele um volume bastante grosso. A capa é em cartão vermelho escuro com título impresso em metálico azul. As páginas iniciais e finais são prateadas, com textos em magenta. No verso das folhas há o desenho de uma ilha em curvas de nível, cujos traços aparecem ou desaparecem de folha para folha. As páginas são coloridas, chegando a ter uma dúzia de impressões (Lyons, p. 128). Além das próprias qualidades, o *flip book* de Osborn está especialmente associado ao estabelecimento conceitual da categoria. Ele foi tema de resenha de Clive Phillpot, na época diretor da biblioteca do MoMA, para a revista *Artforum* de maio de 1982. Seu artigo tornou-se capital por causa das explicações a propósito da constituição dos livros de artista e seu campo, formado basicamente por livros-objetos, livros-obras ou apenas livros, os dois primeiros pertencentes exclusivamente ao mundo da arte. O diagrama de Phillpot reproduzido na revista, com dois círculos e um hexágono, acabou se tornando um lugar-comum na bibliografia sobre o assunto.

O artista informa que *Real lush* é “uma novela visual de velocidade variável, de repetição, relato, projeção e recordação” (Bury, 1995, p. 122). O todo é dividido em seqüências narrativas menores. A “animação” funciona especialmente bem em alguns grupos narrativos, como por exemplo, ao final, os corredores sobre o peixe, com o ferro de passar. Certas imagens são recorrentes e “costuram” as cenas, unificando o ritmo total: a seqüência de luta romana em imagens pequeninas no canto inferior direito de todas as páginas do miolo; ou as idas e vindas de figuras como os corredores, a pistola, o peixe (imagem recortada, incluindo os dedos de quem o segurava), uma gaivota (que retorna para encerrar o livro, saindo de cena). Também surgem alguns fragmentos textuais, fazendo referências inconclusas a sensações ou vínculos afetivos. As imagens e as sobreimpressões são muitas e o ruído visual é crescente no decorrer do trabalho.

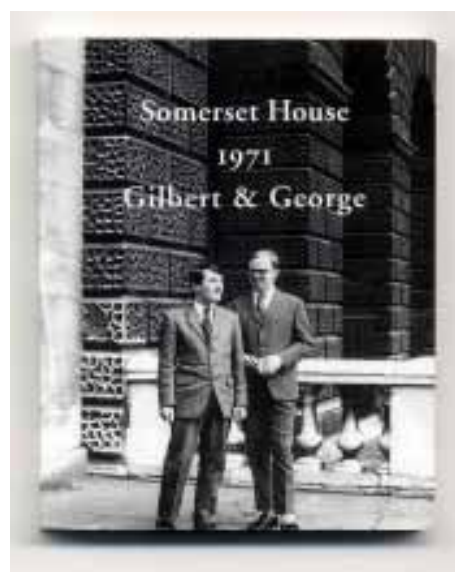
As folhas inicial e final (que fazem as vezes de guardas) trazem reproduções de páginas de um livro de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, “batalha de amor em sonho



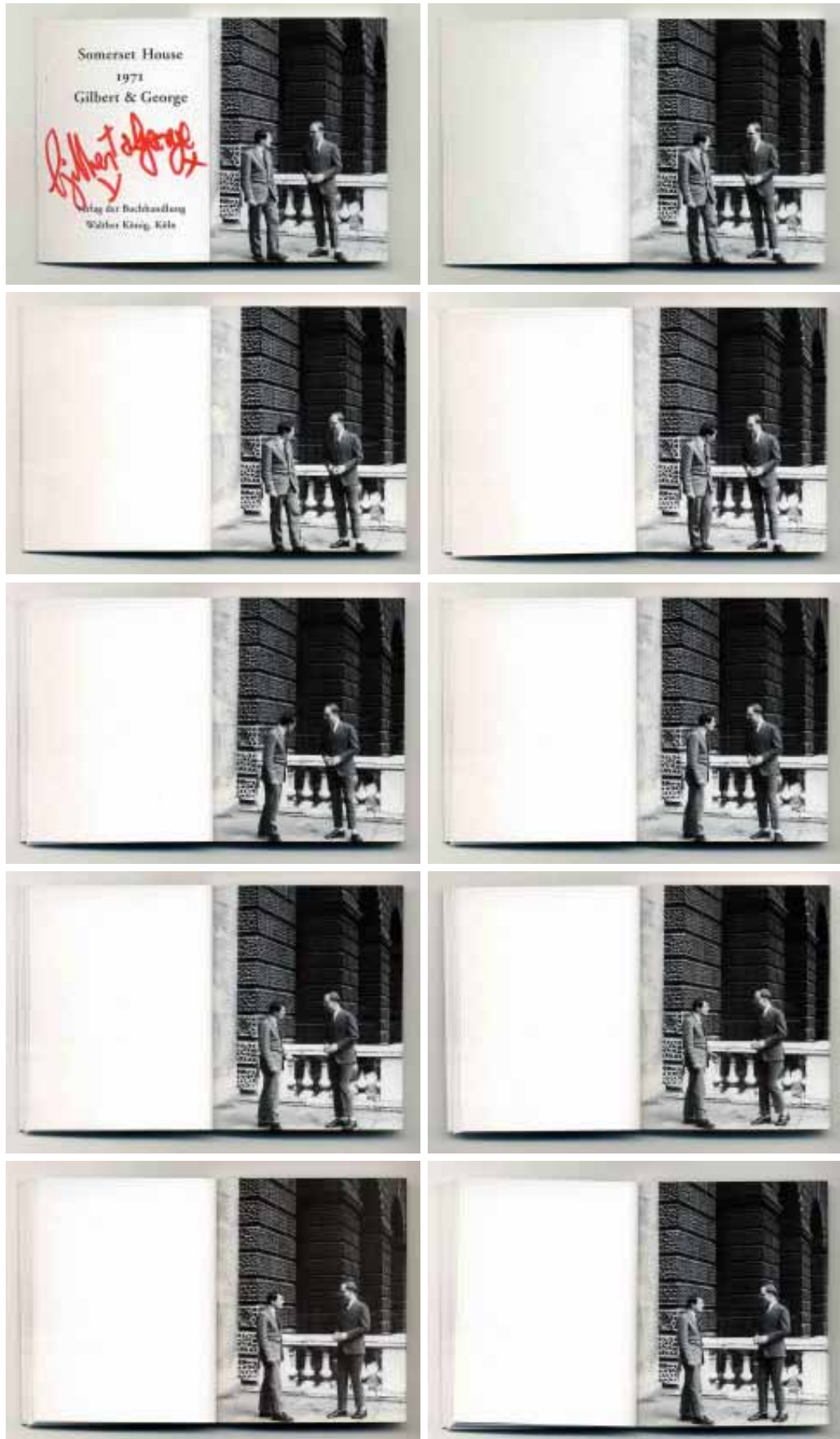
Kevin Osborn, *Real Lush*, 1981. Acervo da Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

de Polífilo”, atribuído ao dominicano Francesco Colonna, impresso por Aldo Manuzio (Aldus Manutius) em Veneza (textos em vários idiomas arcaicos, e com xilogravuras do Mestre do Sonho de Polífilo), que narra a busca de Polífilo, em sonho, por sua amada Polia, uma série de incidentes, seu encontro e o desaparecimento de Polia quando Polífilo é acordado por um rouxinol. A imagem mostrada é de Polífilo sob uma árvore a dormir. As seqüências de Osborn seriam, assim, nada mais que narrativas visuais de representações oníricas; ou: seu livro, ciente de sua compleição e do seu “enquadramento”, buscaria um laço com aquele que é considerado um divisor de águas da história do livro e da harmonia de página, marco da transição entre Idade Média e Renascimento. Ou talvez as duas coisas. Ao contrário, portanto, da média nuclear e singela dessa forma específica de publicação, *Real Lush* chega a sugerir a marca de um esforço algo rococó e rocambolésco, ajudando a anunciar o *bookism* ou *librismo* dos anos 80, período com elevado grau de fetichismo relacionado à área. Preserva-se porque preserva a abertura a interpretações.

É provável, apesar das exceções notáveis, que os *flip books* mais interessantes sejam mesmo aqueles que atendem necessidades artísticas pares com a simplicidade de suas qualidades: a cena rápida, um único evento narrativo, um único conflito. No aspecto pragmático, que atenda à portabilidade, ao baixo custo de produção, ao baixo preço de comercialização. E sobretudo que se identifique com a evidente banalidade do meio. Por isso, entre nomes mais ou menos formalistas, ainda têm melhores resultados os que riem de si mesmo. Um livreto como os de Gilbert & George servirá com adequação às características performativas e aparentemente vazias dos artistas, geralmente bem adaptadas em material promocional de todos os tipos, especialmente gráficos. Um livreto como *Somerset House*, 2002, se extinguirá rapidamente sem praticamente nada mostrar de importância. Os dois apenas parecem esboçar uma conversa ou pequenos gestos de cortesia. Não parece haver



Gilbert & George, *Somerset House*, 2002.



Gilbert & George, *Somerset House*, 2002.

contradição em gerar animação barata para mostrar só isso. O pequenino *flip book* será um agregador a mais da “cadeia de notoriedade” e memorabilia mercadológica em permanente construção, um “facilitador” artístico. Cumprirá com brio uma função institucional inesperadamente de luxo.

Mesmo pequeninos e imediatos, ou por causa disso, os “folioscópios” seguem em circulação, oferecendo uma extensão à obra dos artistas. Laercio Redondo e Birger Lipinski com o nada infantil *Final cut*, 2004 (e no mesmo ano premiado em competição internacional do gênero em Stuttgart), que faz do usuário um personagem, através do perigo de se cortar nas laminas de barbear que o compõem (a caixinha plástica que o embala avisa: “Flip this book at own risk”, alertando que o risco ao folhear será de quem o manuseia). E Lucia Koch também se vale de um *flip book*, este com seqüência fotográfica, como uma ferramenta a mais para demonstrar sua instalação montada na II Bienal do Mercosul, em 1999 (a partir do movimento da incidência da luz do poente através de filmes coloridos colocados numa janela de antigo galpão do cais de Porto Alegre, infelizmente destruído por incêndio). *O gabinete*, com grande tiragem, foi encartado na edição de setembro de 2001 da revista Bravo (dentro do seu projeto Inserções), para distribuição nacional em bancas de revistas.



Lucia Koch, *O gabinete*, 2001.

## Outras sugestões de temporalização

Apesar da explícita relação mecânica dos *flip books* com a percepção de motilidade, seu problema é o tempo rápido em que expressão artística se esgota. Como no cinema, a obra se constitui dentro de um intervalo de tempo (embora o conjunto de relações exógenas criadas pela fisicalidade do volume seja um fato que

parece incontestável). Para contemplação e leitura prolongadas, melhor será procurarmos trabalhos menos afoados, mais serenos, com maior complexidade compositiva, em que possamos virar as páginas no tempo que nos aprazer e assim, pondo um pouco de lado a persistência da memória retiniana, buscar a memória intelectual e a reconstrução arbitrária do tempo narrado e da emoção sintática. Em trabalhos “mais lentos” se pode desfrutar melhor a semantização da seqüência visual e seu aporte narrativo.

Os livros de Telfer Stokes e Helen Douglas demonstram bem essa qualidade. São em sua maior parte obras mestras da impressão ofsete combinada com o uso da fotografia, simples brochuras, mas com um elevado cuidado de acabamento (as edições são executadas nas oficinas próprias na Inglaterra, os mais antigos, ou na Escócia, parte sob a marca Weproductions). Movimentamos com *Chinese whispers*, 1976, ora para os lados, ora entrando nas cenas, eventualmente lendo palavras que não estão no plano superficial, mas dentro das fotos. A escala varia, nos engana. Os objetos fotografados crescem e parecem assumir seu tamanho real. A câmera fecha seu ângulo sobre a palavra “bread” (pão), sobre uma lata de pão, se aproxima em *close* e reenquadra apenas sobre a seção “read” da palavra (ler).

Seqüências semelhantes já freqüentavam as obras anteriores de Stokes, concebidas em exercício solo, como

Helen Douglas e Telfer Stokes, *Chinese whispers*.  
London: Weproductions, 1976.





Helen Douglas  
e Telfer Stokes, *Loophole*.  
London: Weproductions,  
1975.



Telfer Stokes,  
*Young masters and misses*.  
New York: The Museum  
of Modern Art, 1984.



Telfer Stokes e Helen  
Douglas, *Real fiction: An  
enquiry into the bookeresque*.  
Rochester: Visual Studies  
Workshop Press, 1987.

*Passage*, 1972, *Foolscrap*, 1974, *Spaces*, 1974 (com maior senso de movimento do que os anteriores) e *Loophole*, 1975 (onde a movimentação se torna ainda mais eloqüente, metaforizando a máquina de costura que aparece nas páginas). Stokes e Douglas ainda realizariam outros livros juntos: *Clinkscale*, 1977 (não convencional, destoando com os demais, imita um acordeão); *Back to back*, 1980 (o primeiro a possuir texto real, é verbo-visual, descreve uma excursão em terreno montanhoso); *Real fiction*, 1987 (“ficção verdadeira”, com o subtítulo *An enquiry into the bookeresque*, ou, numa tradução insuficiente, “uma averiguação (dentro) do livresco”, consciente e reflexivo da própria criação e execução, é quase um meta-livro e seu assunto é ele mesmo: a ficção é a sua verdade porque é inerente à verdade do livro real); *Desire*, 1989 (com profusão de cores, “sem uma narrativa única, sem seqüência evidente de páginas, e sua densidade absoluta combate o próprio desejo do leitor de unificar o campo complexo de atividade numa obra única”, segundo Drucker, 1995, p. 173); *Water on the border*, 1994 (com uma montagem cinemática de efeitos com fotos de superfície d’água, grafismos e poemas em chinês e escocês).

Alguns de seus livros usam do recurso de estabelecer um clímax gráfico pela troca do movimento por certa lentidão. Nos seus desenvolvimentos, a complexidade das narrativas visuais tende a um retorno ao silêncio, à enunciação do final. São ensaios “fotobibliogênicos”: exercícios que geram, pela fotografia e pela lógica dos processos fotomecânicos do ofsete, livros plena e narrativamente fotográficos. Stokes e Douglas constituem uma dupla exemplar como modelo de artistas voltados preferencialmente para a publicação, colocando o livro e sua edição como prioritários. Seu corpo de obras é de extrema coerência estética.

Resta um último caso a ser comentado de obra com construção deliberadamente pautada pela construção cinemática ou da narração visual pelo registro do movimento (sem nos esquecermos de uma diferença fenomenológica evidente: que as imagens seqüenciais em película cinematográfica de fato se interligam retinidamente em “fusão” umas às outras). Neste caso trata-se de obra com estrutura *recto-verso*, ou seja, a partir do encadeamento narrativo do conteúdo visual de página ímpar (da direita) com a página par (da esquerda) seguinte (o que é mais dificultoso e diferente da relação em *spread*, abertura de página dupla, onde são con-



sideradas as tensões narrativas lado a lado). Livro fundamental para os estudos da categoria, indefectível nos estudos tradicionais, *Cover to cover*, foi publicado em 1975, pelo canadense Michael Snow, um artista sempre envolvido com o estudo dos processos criadores.

É um livro de porte médio, com 360 páginas e acabamento comum, totalmente visual, fotográfico e em preto-e-branco. A capa não ostenta título. Ele está na lombada. Nas capas, fotos de uma porta. No verso das capas, o verso da porta. Abrimos o livro e vemos a porta se abrindo. Cada página virada, par ou ímpar, não importa, é o prosseguimento de uma cena que sempre ocupará toda a superfície (sem fólios). Na primeira seqüência o artista entra na cena. Aparecem também os dois fotógrafos que o ajudam na performance: ambos fotografam Snow, cada um de um lado. A página da direita mostra a fotografia obtida no momento mostrado na página par seguinte. Ou seja, a seqüência narra-

tiva é linear, mas com instantâneos em uma forma adaptada de *flashback*. Mas isso não vai muito além. Logo depois as fotos são diretamente tiradas das fotos das fotos. A fotografia obtida será virada e introduzida numa máquina de escrever. Serão datilografados os textos do livro para no que seria o rosto, porém já na altura da página 45: “Michael Snow / COVER TO COVER / Keith Lock – Photography; Vince Sharo – Photography and prints; The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; with assistance from the Canada Council; co-published by New York University Press, New York” (tipicamente canadense, no outro extremo do livro os dados estão em francês). Continua na página ímpar seguinte com os dados bibliográficos (ISBN, brochura e capa dura, para Canadá e Estados Unidos, impresso no Canadá).

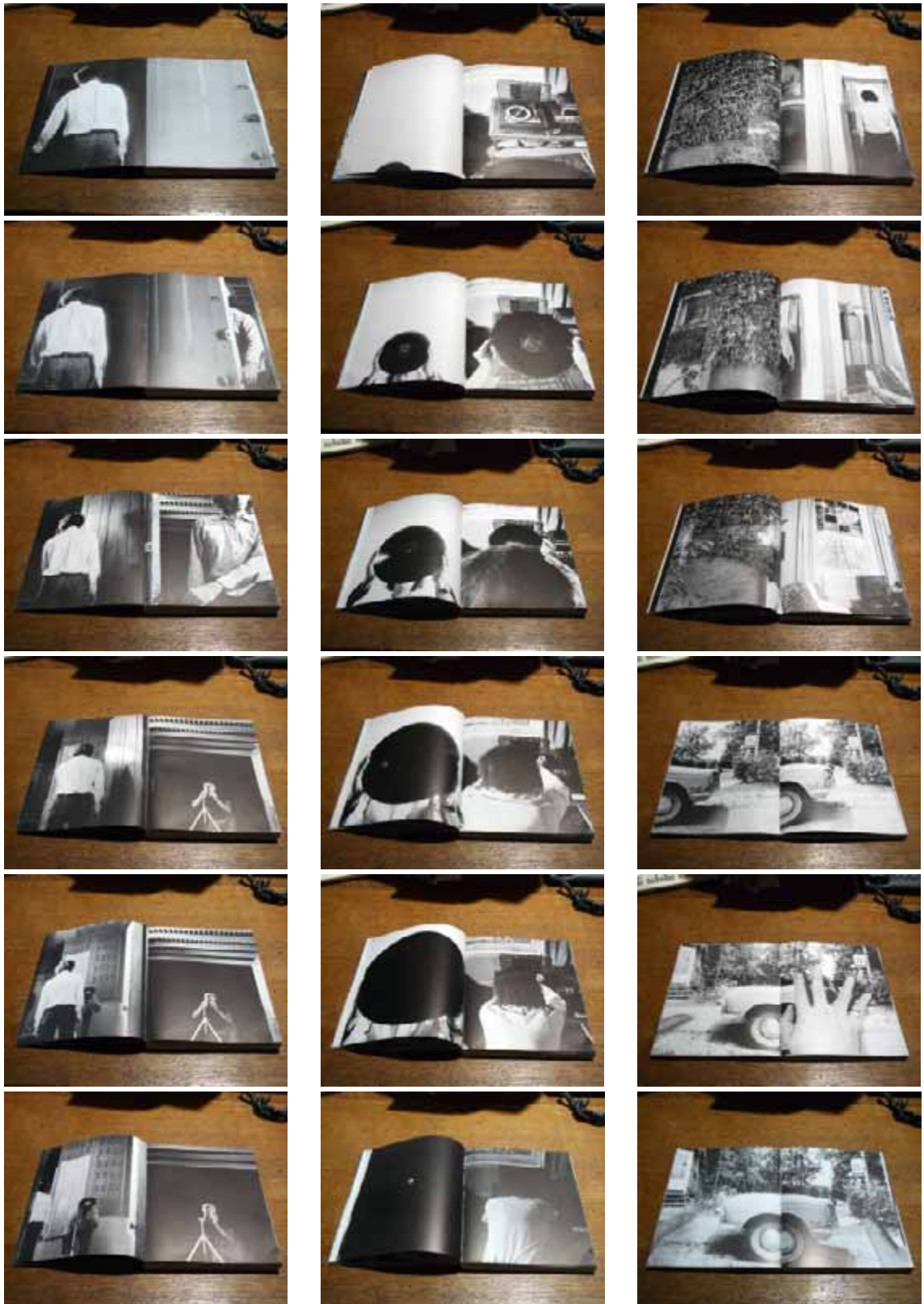


Michael Snow, *Cover to cover*, 1975.  
Bibliothèque National de France, Paris.

Após a seqüência da máquina de escrever, passa-se a cena do toca-discos; é editada, porque a situação torna impossível dois fotógrafos trabalharem ao mesmo tempo. Na cena seguinte, da janela (por dentro e por fora), volta-se ao recurso dos dois fotógrafos. Mas a janela também é a foto da janela (e dá-se o mesmo com a mão esquerda, e o mesmo com a cabeça de perfil). Snow passa ao exterior. Na caminhada na rua os fotógrafos reaparecem.

Em outras seqüências as imagens são fotos de fotos, com destaque para as páginas duplas centrais, onde pode-se “entrever” as páginas anteriores e posteriores. Nesta seqüência, Snow tira o carro da garagem, indo para a rua. É quando o conjunto das fotos centrais começa a girar. Será necessário rodar o livro pouco a pouco até o volume completar o giro e, então, passamos a folhear o livro “de volta”. Existe ainda uma seqüência de imagens com o automóvel “borrado” pelo deslocamento (e talvez seja justamente um momento onde nós, os vedores – que estamos libertos da leitura textual –, nós passaríamos arbitrariamente a nos apressar no folhear). Mais adiante, o artista chegará à galeria de arte que, entre as obras em exposição, estará exibindo o próprio livro, acabada, sobre uma mesinha central. Este é o último ingresso em abismo. Para Amy Taubin, *Cover to Cover* “existe dentro de si mesmo, completo, antes de sua conclusão. A fotografia, que fragmenta o tempo da realidade, não mais meramente condiciona ou se funde nela. Ela reverte a seqüência para que a imagem agora preceda o objeto” (Taubin, “Doubled visions”, *October*, n.4, 1977, republicada em Snow, 2002).

O trabalho é mais simples do que sua descrição sugere. Está diretamente relacionado com o experimentalismo com cinema que acompanhava a carreira de Snow, que estuda se eixo mais elementar, as relações entre tempo e movimento. Seu filme *Wavelength* (comprimento de onda) é um clássico do cinema experimental (um zoom em ambiente interior, contínuo e prolongado até uma imagem na parede). Em *Sur la longueur d'onde de Michael Snow: zoom arrière*, documentário de 2002, ele afirma que o que mais lhe interessa é a dimensão bidimensional da fotografia, e que seus trabalhos não são para serem reproduzidos em ilustrações, sobretudo porque a escala seria quase sempre concernente àquela da apresentação. Snow valoriza o enquadramento como um aspecto essencial da seleção que se faz



Michael Snow, *Cover to cover*, 1975. Três seqüências.



Michael Snow, *Cover to cover*, 1975. Três seqüências.

no momento da tomada da imagem e acredita que os detalhes devem estar disponíveis para serem descobertos. Seu livro existe na condição de ser resultado de uma *persona* artística que na época de sua realização já tinha conhecimentos prévios de cinema e, conseqüentemente, da concepção de seqüências reunidas em episódios narrativos.

*Cover to cover*, a instalação *Two sides do every story* (1974) e a série fotográfica *Plus tard* (1977) costumam ser apontados como os trabalhos de Snow com mais evidenciada inseminação da narrativa cinematográfica. Mas seu livro é considerado por alguns uma parturição tardia de alguns anos, uma obra em decalagem com seus pares. Para Eric Cameron (1977, p. 23 e seguintes), “é possível que *Cover to cover* seja a melhor equilibrada, a mais plena e a mais perfeitamente realizada das obras maiores de Michael Snow”, em que a fotografia estabeleceria uma relação perfeita entre o formato do livro e a realidade de seu conteúdo narrativo. Porém, Cameron acredita que ele deveria ter sido feito antes, no final dos 60 ou bem no início dos 70, quando então poderia ter desfrutado da companhia de fundadores da categoria, aos quais ele pertenceria. Além disso, se tivesse sido criado antes poderia ter estado também lado a lado com seus primeiros filmes (*Wavelength*, *Back and forth* e *La région centrale* foram realizados entre 1967 e 1969, e seu projeto mais longo, “*Rameau’s Nephew*” by Diderot (*Thanx to Dennis Young*) by Wilma Schoen é de 1972-74), importantes engrenagens das vanguardas cinematográficas. Talvez essa ressalva seja um alibi sem um réu, já que não existe uma verdadeira ação de omissão.

Cameron acredita que o livro retifica alguns pontos de debilidade dos filmes de Snow, características que só poderiam ser corrigidas pela troca do meio (sobretudo o controle do tempo narrativo). Também entende como desconfortável o elo entre sua publicação e o estatuto de ser vinculado à vida acadêmica. Tal elo, institucional e por isso vigoroso, deveria ser considerado um elogio. E quanto ao seu tardio posicionamento histórico na carreira de Snow, esse parece ser um dado de escassa importância. O volume já tem seu lugar garantido no grupo de livros-obra que ofereceu parâmetros e paradigmas ainda hoje seguidos, e eventualmente melhorados. É o grupo de Ruscha, Roth, Broodthaers, LeWitt, Buren, Carrión, Higgins, Filliou, Huebler, Kosuth, Munari, Weiner, Baldessari, Pino, Boltanski, Brecht, Finlay, Gerz, Long, Stokes,

Nannucci, Morellet, Feldmann, Darboven... Uma lista exuberante, de um grupo de artistas polimodais que foi um sopro de ânimo para questões midiáticas do discurso visual seqüenciado.

## A fotografia como sutura narrativa

Ser ilustração significaria estar a cabresto da pura função narrativa? De alguma forma isso seria aviltante ao artista? Por muito tempo, “ilustração” foi um vocábulo temido no circuito intelectual da arte. O receio em ser ilustrativo talvez derivasse da ambigüidade dos valores envolvidos. Quanto haveria de mérito ou demérito nisso? Independentemente da polêmica que a proposição possa gerar, é forçoso dizer que à luz da força ao mesmo tempo invasiva e “transvaziva” da produção contemporânea, dificilmente uma obra bidimensional deixará de parecer ilustração. Com o desenvolvimento da fotografia, o questionamento ficou mais complexo. Mas com o avanço das vanguardas do início do século XX, primeiro, e, mais tarde, com a agitação a partir do final dos anos 50, o problema se enriqueceu, ficou mais rico, tornou-se atraente, ficou até mesmo desejável. Especificamente no território do livro de artista esse assunto importa pouco (embora importe), possivelmente porque, nesse caso, todo o vigor produtivo se dá pela energia da troca entre gostos, afetos e saberes interdisciplinares do território da intermídia, o espaço polifônico da fotografia contemporânea, das publicações, da arte postal, da *performance*, do happening, da poesia visual, da videoarte, etc. De tudo, enfim que é fecundado pelo vizinho do lado. Não seria aceitável que nesse cenário uma mesquinha avaliação impedisse a evolução dos conceitos. Ser ilustração, portanto, deixaria de ser um qualificativo para ser apenas um designativo, embora persista em alguns círculos o uso malicioso ou perverso do termo. O fato de uma foto ser ilustrativa não exclui sua função artística e vice-versa. Ou, possuir função não autoriza *a priori* que se deprecie obra alguma.

A palavra ilustração determina que alguma representação visual, de qualquer tipo, assume a função de tornar mais compreensível ou inteligível, pela visualização,

um texto escrito, uma fala ou uma proposição ideológica que busque a comunicabilidade. Ser ilustração é principalmente uma condição funcional. Ela pode ter qualquer conformação: ser figurativa ou abstrata, ser plana ou tridimensional, ter ou não ter cor, etc. Mas, sobretudo, deve ser ressaltado que ela tanto serve à documentação e registro da realidade objetiva como à ficção. Ela tanto representa o mundo natural como constrói mundos imaginários. Portanto, sua potência deve ser respeitada e compreendida. Considero exercícios obsedantes de ilustração, por exemplo, a *Santa Ceia*, de Leonardo Da Vinci, e a *Porta do Inferno*, de Auguste Rodin, entre outros. O mesmo poderia ser dito da maior parte da produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson, mesmo em fotos não obtidas com fins profissionais. A demonstração de princípios através da exemplificação organizada em livro de imagens é quase uma hipertrofia ilustrativa de onde transborda o seu preceito funcional. É assim, e de modo antológico e extraordinário, no seu livro *The decisive moment: photographs by Henry Cartier-Bresson*, 1952 (com bela capa por Henri Matisse). Não há por que desconfiar da função que uma obra de arte tenha na sua gênese ou venha a ter.

Na edição do inverno de 1976 para 1977, a revista nova-iorquina *Art-Rite*, em número inteiramente dedicado aos livros de artista, constatava: “Foi natural para o mundo da arte, com sua história de negociante da imagem, devorar a fotografia. Mais da metade (bem mais) dos livros de artistas *usaram* a fotografia, mesmo se num modo inovador, como escrava do conceito” (p.17, texto não creditado; *used* em itálico no original). A revista procurava esclarecer a dificuldade em fazer um artigo recomendando livros de artista fotográficos, já que eles existiam em praticamente todas as outras seções. Curiosamente, seria sobre as páginas das publicações de artista que a imagem fotográfica, roubada dos profissionais de comunicação e a serviço de artistas não necessariamente fotógrafos, encontraria a transposição do mero emprego ilustrativo para novas dimensões funcionais, constitutivas de uma obra outra. Ela aqui continuaria sendo ilustração, sim (por que não?), e algo mais, figura ou fundo, detalhe que compõe parte do todo, ou seção que estrutura o todo. E passaria, com explícita desfaçatez, a assumir a função de agente da narrativa, antes quase exclusividade da palavra. A fotografia conspira contra o propósito de anulação da narratividade, mesmo na arte conceitual e

nos seus pares mais ou menos desmaterializadores (minimalismo, *land art* etc.), todas correntes ainda vivas e produtivas que se baseiam em projetos e ações com base na linguagem (em texto, especialmente), no registro ilustrativo (pela fotografia e pela imagem em movimento de filme e vídeo) e nos próprios processos de ação e criação. Em sua apresentação da arte moderna através dos seus materiais, Florence de Mèredieu aponta (a partir de Roland Barthes) a fotografia como um meio intermediário que serve “de espaço transicional entre a natureza (o real) e o artificial (o mundo da arte e das imagens)” (Mèredieu, 1997, p. 268), tendo uma função de elo entre esses pólos. Seria principalmente através dessa função que ela revelaria suas dimensões. Poderia-se, por isso, entendê-la como realizando uma sutura do mundo material com o mundo conceitual.

Para o bem ou para o mal, a vocação ilustrativa da fotografia é indesmentível, pouco importando sua forma de apresentação. Isso parece querer tirá-la da parede e puxá-la para a página. Uma rápida olhada nos principais eventos internacionais onde a fotografia brilha, enfim, em sua soberania, confirma sua merecida respeitabilidade. Nas Documentas X (*sic*) e 11 (*sic*), em 1997 e 2002, e nas 49<sup>a</sup> e 50<sup>a</sup> Bienais de Veneza, em 2001 e 2003 (além das bienais de São Paulo do período equivalente), as representações com fotografias eram dominantes. Mas os comentadores aparentam ter dificuldade em dissociá-la do mundo bibliomórfico. Em artigos ou ensaios maiores, parecem ter a propensão a sondar se o suporte escolhido seria o mais acertado para cada situação, ou a simplesmente utilizar o livro como referência para escalas de apresentação. Para fotos de Lothar Baumgarten na Documenta X, 1997, obtidas entre índios Yanomami na Venezuela em 1978 e 1979, comenta Paul Sztulman: “Para a Documenta ele concebeu um arranjo dos seus arquivos nas paredes, tratadas como páginas num livro, o que devolve as fotografias a sua legítima dimensão: aquela do álbum” (*Documenta X*, 1997, p. 30). Sztulman também comenta a participação de Jean-Marc Bustamante, este com a publicação do livro de viagem *Amandes amères*, 1997, com 38 fotos coloridas sem legendas, obtidas em Buenos Aires, Miami e Tel-Aviv, lidando com “a dialética entre o registro documental e a composição pictórica”: “Apesar de cada imagem estar presa dentro do movimento do livro, ele também se apresenta como uma totalidade, uma suspensão ou estase” (p.42-43).





Martin Bruch. *Bruchlandungen*.  
Innsbruck: Haymon-Verlag, 2000.  
340 p. 14,8 x 21cm.  
Abaixo, uma livro aberto  
e detalhe de uma página.





Martin Bruch, fotos após suas quedas, na 49ª Bienal de Veneza, 2001.

Os artistas expositores não parecem muito incomodados com isso, mas às vezes as paredes se mostram inadequadas. A série de fotos do austríaco Martin Bruch, mostrando suas próprias quedas causadas pela esclerose múltipla, resultou num livro simples e marcante, chegando a ter realçado o humor possível em tal projeto e quase se estabelecendo como uma tragicomédia. As mesmas fotografias, quando expostas num espaço discreto da 49ª Bienal de Veneza, ganharam amargura e perderam a riqueza do contato pessoal e íntimo com seus vedores. O livro, *Bruchlandungen* (ou apenas *Landungen*), 2000, talvez resulte mais apaixonante e eficaz que a mostra (ver mais em Santos e Santos, 2004, p.153-155).

Sucesso maior como espetáculo talvez tenha tido Allan Sekula, na Documenta 11, ao ocupar o amplo espaço a sua disposição para a montagem de seu projeto *Fish Story*, 1990-1996. Na instalação, o livro era o assunto explícito. Foi apresentado

um total de 107 fotografias coloridas, com formatos entre 63x80 e 63x146cm, distribuídas por “capítulos” (incluindo dois suplementares), acompanhadas de painéis com textos e projeção de diapositivos (para o primeiro e nono capítulos). As imagens foram obtidas durante sete anos em ambientes portuários e de navegação em algumas partes do mundo marítimo mercante. Desde o princípio seu projeto era de constituir simultaneamente exposição e livro, ambos interligados e divididos em capítulos evolutivos, buscando o relacionamento de imagem com imagem, de imagem com texto e de texto com texto.



Allan Sekula. Imagens de “Middle Passage”, capítulo de *Fish Story*, p. 63.

A fotografia está sempre posicionada num espaço flutuante limitado pela literatura, pintura e cinema. Essa zona intermediária não pode ser determinada dentro de um estado de pureza

ontológica modernista, como mesmo Clemente Greenberg reconheceu quando mencionou o caráter “literário” da fotografia como seu traço distintivo. [...] Minha primeira solução é organizar imagens seqüencialmente. A seqüência fotográfica é uma alternativa ao modelo institucional dominante para organizar fotos num grupo rearranjável: o modelo curatorial e burocrático do arquivo e das séries. As seqüências podem de fato conter séries, podem mesmo ser organizadas a partir do entrecruzamento dos elementos seriais, mas o oposto não é o caso. [...] A organização seqüencial e a construção paralela de elementos textuais permitem que um trabalho fotográfico funcione como um romance ou filme, com um nível de unidade formal mais alto e mais complexo. (*Documenta 11*, 2002, p. 582)

Em uma conversa anterior a Documenta, que teve com Hal Foster em 1994 (já comentada anteriormente), publicado pela revista do centro de arte contemporânea Witte de With, na Holanda, Sekula sustentou que para a arte fotográfica a opção narrativa implicaria a oposição do modelo da seqüência ao modelo dominante na categoria, que seria o da série e do arquivo.

Tenho constantemente sustentado que conjuntos “paraliterários” híbridos e complexos de imagens e textos abrem novas possibilidades para a peça narrativa e ensaística, permitindo, por exemplo, a possibilidade de citação e paráfrase dentro de um contexto maior. Essa é a diferença de uma estratégia insular e repetitiva de demonstrar ceticismo sobre noções “modernistas” de autoria, ou distância supostamente crítica da autoridade burocrática do arquivo. (Foster e Sekula, 2000, p. 15)

Para Sekula, a fotografia é uma arte de contar histórias por artistas de confiança que as contam e que as escutam. Ou seja, como “uma arte baseada na interação humana, tende a instrumentalizar a narração [storytelling]” (Foster e Sekula, 2000, p. 17), ou ainda, como comentado anteriormente, a fotografia como “sempre posicionada no interior de um campo de triangulação delimitado pela pintura, pela literatura e pelo cinema”. Três, portanto, seriam os seus espaços: “a galeria de exposições, a sala de leitura e a sala de projeção” (de “Nadando em águas revoltas”, em Bock, org., p. 277).

A arte contemporânea é inteligente e habilidosa ao lidar com as ferramentas e possibilidades do território simbólico situado entre as diferentes formas da narrativa, a tecnologia e o poder do projeto industrial (o *design*) de unir arte e vida de fato (não apenas como especulação poética). Certamente existem sucessos e insucessos nessa relação, mas no cômputo geral preserva-se a prioridade na elaboração de interfaces junto ao público. E cabe à fotografia a multifacetada função de ser tanto tecido como célula de um sem-número de projetos, muitos deles não primordialmente fotográficos. Atividade e passividade fotográficas seriam, portanto, conceitos ambíguos, quando considerados dentro da realidade das publicações com qualidade de obra de arte. Artistas e críticos reconhecem essa multiplicidade funcional.

Não tenho dúvida que os tipos de relações formadas pela conexão de fotografias díspares numa formação singular e complexa em forma de livro, ou como qualquer outra arte baseada no tempo, é uma das funções e características mais especiais do meio fotográfico. (Alex Sweetman, em Lyons, 1993, p. 202)

Em grupo, sob certa ordenação, as imagens constituem páginas que vão da contestação da seqüência narrativa até a sua obscenidade, a simulação cinemática. Essa seria uma dimensão gráfica compositiva, na qual uma foto tem valor semelhante a outros elementos plásticos, como desenhos ou grafismos. A seqüência visual por si só já estabelece um discurso, emulando o cinema ou a solução lingüística da ordem sujeito, verbo e predicado. Cabe averiguar, também, em que medida o conteúdo ilustrativo ou cênico da fotografia tem também o poder de narrar, mas “para fora” do enquadramento, ou seja, como estrutura espectral do livro, quer seja fantasmática ou documental.

Para a exposição *Scene of the Crime*, 1997, o curador Ralph Rugoff elegeu 39 artistas californianos que tinham ou tiveram sua obra construída sobre uma estética pericial (forense) atrelada a um processo de reconstrução mental, como se a obra de arte fosse uma evidência (prova ou indício). Peter Wollen, em artigo para o catálogo destaca as três dimensões da mostra: fotografia pericial, arquitetura deteriorada e banalização do melodrama. Entre essas dimensões persistiria a tensão. Wollen lembra as observações de Rugoff, centradas na qualidade de ato ritual do tipo de fotografias ali apresentadas. A fotografia pareceria trazer a morte de volta à vida. Por congelar o tempo, ela anularia o limite “entre vida (atividade) e morte (estase)”.

A qualidade ritual da fotografia forense é acrescida de um poder adicional pelas características rituais da própria cena do crime. Cuidadosamente delimitada pela fita da polícia, a cena do crime parece-nos como terreno consagrado. Detetives, criminalistas e fotógrafos andam em volta como sacerdotes, cuidadosamente preservando a pureza do local como se executassem seus austeros deveres litúrgicos, fotografando, medindo, coletando. O olhar forense é um olhar celebrante. [...] Nesse contexto, a câmera do fotógrafo não é apenas um instrumento de registro, mas um

objeto cerimonial oficiante, e a própria fotografia pode ser encarada como um tipo de ícone ou relíquia. A fotografia forense, ao nos confrontar com a morte, coloca-nos num reino que é radicalmente diferente das normas da vida diária, um reino que evoca uma rede embaraçada de associações: transgressão, violação, aviltamento, fatalidade. (Rugoff, 1997, p. 24-25)

Ralph Rugoff destaca que por vezes a imagem sugere a cena de um acidente mortal ou o local de um crime planejado, tudo inserido na estética pericial típica da contemporaneidade pós-guerras. A sensação gerada seria de suspeição, como se o mostrado não fosse o que parecesse, já que possui realidade indicada como aparente, oriunda mais de uma sensação de familiaridade do que de sua função documental. Esse excesso de realidade geraria ansiedade no observador pela desconfiança de que ali exista mais do que o olho possa perceber (Rugoff, “More than meets the eye”, em Rugoff, 1997, p. 92).

Tal caráter pericial da fotografia contemporânea estaria também associado a narrativas derivadas do imaginário cultural popular, como, por exemplo, as histórias de mistério e a obsessão por assassinos e assassinatos. Rugoff exemplifica com o trabalho de Sophie Calle intitulado *La filature* ou *The shadow*, de 1981. Para o projeto, ela teria pedido a sua mãe que contratasse um detetive que a seguisse por Paris, obtendo fotos sem que ela percebesse exatamente quando. A artista afirmaria que um de seus propósitos era obter evidência fotográfica de sua existência. Para Rugoff, aqui o “interesse da arte de estilo forense [ou pericial] tinha aparentemente evoluído do registro de vestígios do processo artístico para a oferta de prova da verdadeira identidade da artista” (p. 107, nota 48). O trabalho foi incluído em catálogo projetado por Calle, e por iniciativa do galerista Emmanuel Perrotin, o projeto seria repetido em 2001 com o título *Vingt ans après*. Também foi reunido com outros dois ensaios semelhantes, com textos e fotografias, no volume *A suivre...*, 1998, que faz parte do conjunto *Doubles-jeux*, de sete livros, do qual é o quarto livro (na edição em brochura de pequeno formato). O conjunto está relacionado com o romance *Leviathan*, de Paul Auster, para o qual Calle inspirou a personagem Maria. Nos outros trabalhos de *A suivre...* ela mesma é a perseguidora, fotografando pessoas desconhecidas que segue nas ruas de Paris em 1978 e 1979, no primeiro caso, e, no



Sophie Calle. À direita: *Doubles-jeux* (versão francesa). Arles: Actes Sud, 1998.  
 Estojo com sete livros: *De l'obéissance* (64 p.); *Le rituel d'anniversaire* (64 p.); *Les panoplies* (48 p.);  
*A suivre...* (152 p.); *L'hôtel* (176 p.); *Le carnet d'adresses* (24 p.); e *Gotham Handbook* (96 p.);  
 formato do estojo: 19,6 x 10,2 x 7,5cm; formato de cada livro: 19 x 10cm.  
 À esquerda: *Double Game* (versão inglesa). London: Violette Editions, 1999, 296 p., 29,1 x 20,8 x 2,6cm.  
 Abaixo, páginas de "The shadow" e "La filature", respectivamente.



segundo, fotografando um homem que ela segue em Veneza em 1980. *La filature* é a terceira parte do livro.

A exposição com curadoria de Rugoff parece ter conseguido abundância de “provas” fotográficas, documentais e cenográficas. Mas em *Scene of the Crime* apenas um livro participou, *Royal road test*, de Edward Ruscha, 1967. Trabalho seguro na sua condição de cínico dossiê bibliomórfico, ele é apresentado como uma das obras mais importantes em exibição. Não há dúvida disso. É suficientemente interessante para carregar consigo elementos do *pop* e do conceitual, numa construção mínima e bem-humorada. Está muito bem posicionado na produção artística de Ruscha e certamente também está muito bem assentado como um dos fundadores da mostra.

O projeto foi executado juntamente com o compositor Mason Williams e o fotógrafo Patrick Blackwell no dia 21 de agosto de 1966, domingo. Foi o primeiro trabalho de Ruscha com colaboração não simplesmente técnica, mas em co-autoria, além de também ser o primeiro com condução francamente narrativa. Enquanto Ruscha dirigia um automóvel Buick Le Sabre 1963 a 90 milhas (cerca de 143 quilômetros) por hora já então célebre Rota 66 (a auto-estrada 91), em Nevada (estado norte-americano conhecido pelos muitos testes nucleares), Williams jogou pela janela do carro uma máquina de escrever da marca Royal modelo X. Seriam exatamente 17h07min (a precisão é muito apreciada nesse tipo de ação<sup>16</sup>). Após o carro parar, Blackwell fotografou os pedaços da máquina espalhados na rodovia e no acostamento. Nesse experimento de destruição, Ruscha expressaria o fim de alguns sistemas simbólicos, “especialmente, entre eles, a supremacia da linguagem como um meio de comunicação” (Rugoff, 1997, p. 61).

Apropriadamente, o relatório de ensaio de Ruscha foi apresentado em um formato imagem-texto veloz e carregado de informação, que reflete a ascensão da mídia baseada na imagem. As fotos em preto-e-branco em *Royal Road Test* vangloriam-se de

---

<sup>16</sup> A propósito do gosto por dados numéricos ou estatísticos e sua relação com os afetos pessoais, ver o artigo de Ruscha intitulado “The information man”, em *The Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal*, número 6, junho e julho de 1975, página 21. O LAICA funcionou de 1974 até 1987.



uma abundância de detalhes, valores comprobatórios e “factualidade” crua, que um simples relatório escrito nunca poderia oferecer. Além disso, o trabalho de Ruscha tomou a forma de um livro produzido em massa: não um original precioso, ele era um objeto comum circulando no mundo, uma coisa entre coisas, despida da aura de raridade do objeto de arte. (Rugoff, 1997, p. 62)

A publicação (com 24 x 16,5cm) tem capa amarelada (papel manilha) e páginas com impressão ofsete em preto-e-branco, unidas com espiral. São 36 fotos acompanhadas de legendas concisas do tipo “Ilustração mostra a distância percorrida pelos destroços” ou com duplos sentidos como “(Esquerda) Edward Ruscha (esquerda) e Mason Williams (direita) examinando o corpo principal da máquina de escrever”, ou, numa tradução ainda mais grosseira, algo mais ou menos como “Mão esquerda de Edward Ruscha (esquerda) sendo examinada pela mão direita de Mason Williams (direita) sobre o que restou da máquina de escrever, certo?”. A mão apresenta o indício e pede a nossa opinião (talvez um parecer formal) sobre a ocorrência. Em legendas como as citadas, podem ser localizados traços do estilo brincalhão de Ruscha, perceptíveis no idioma original: “Edward Ruscha’s (left) left hand being examined by Mason Williams’ (right) right hand over what’s left of the typewriter, right?” *Left* e *right* significam “esquerdo” e “direito”, ou “deixado, abandonado, sobrado” e “correto, direito”. E com as associações dos termos temos: *left-hand*, à es-



Edward Ruscha. *Royal road test*.

Los Angeles: 1967,  
60p., 24 x 16,5 x 0,5cm.

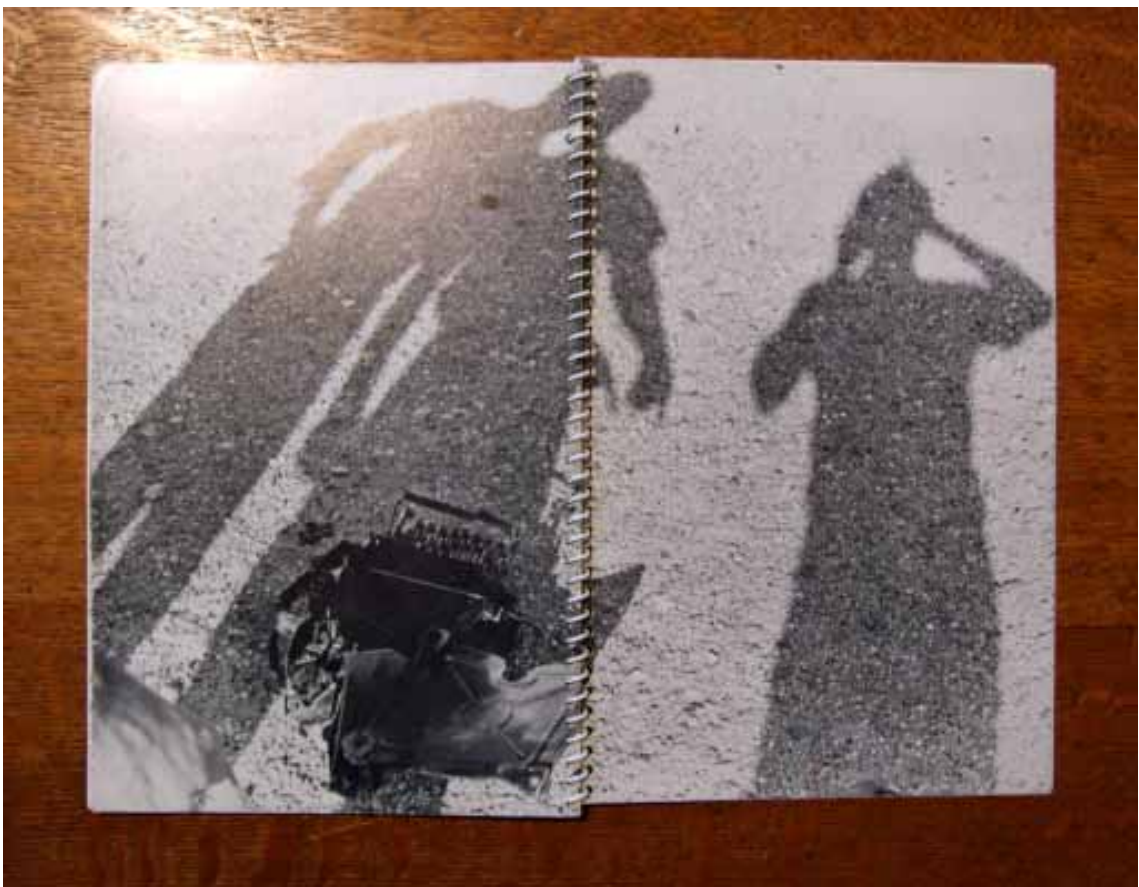
Tiragens: 1ª edição, 1.000;

2ª edição, 1969, 1000;

3ª edição (esta), 1971, 2.000;

4ª edição: 1980, 1.500.

Bibliothèque National de France.



Edward Ruscha, *Royal road test*, 1967, detalhes.

querda; *left-handed*, canhoto, desajeitado; *left-off*, posto de lado, abandonado; *leftover*, sobra, resto; *over*, sobra, excesso, sobre, acima; *overhand*, lançado com a mão erguida acima dos ombros; *right-hand*, da mão direita, assistente; etc. Num olhar apressado, o livro pode parecer se levar muito a sério. Mas um exame atento relativizará isso. No uso das legendas fica mais claro o espírito galhofeiro do artista. A propósito de um pequeno texto que acompanha a obra, como uma epígrafe (“It was too directly bound to its own anguish to be anything other than a cry of negation; carrying within itself, the seeds of its own destruction.”), no qual é dito que a máquina teria estado “carregando dentro dela as sementes de sua própria destruição”, Clive Phillpot especula: “Talvez o plano para o evento tivesse sido datilografado na própria máquina, ou talvez do próprio livro pudesse também ser mencionado que tivesse registrado o triunfo da câmera sobre a máquina de escrever” (em Engberg e Phillpot, 1999, v. 2, p. 68). *Royal Road Test* teve a primeira edição de 1967 com 1000 exemplares (60 páginas), seguidas de reedições em 1969, 1971 e 1980, respectivamente com 1000, 2000 e 1500 exemplares (todas com mais quatro páginas brancas em relação à tiragem original).

Os livros anteriores de Ruscha (*Twenty-six Gasoline Stations*, 1963; *Various Small Fires*, 1964; *Every Building on the Sunset Strip*, 1966; e *Thirty Four Parking Lots*, 1967) não apresentavam sinais narrativos nas fotos isoladamente. Ou, ao menos, pretendiam uma relativa negação da narrativa, pelo menos da convencional (a ação de contar uma história). No entanto, é possível identificar outros níveis ordenados de enunciação e discurso, pertinentes ao mundo visual, como a demonstração descritiva (interna nas imagens ou na seqüência delas) ou a dissertação plástica (desenvolvida pelas relações internas no livro-obra). Ambos os casos estruturam modalidades de ensaio com fundamentos distintos daqueles dos livros fotográficos tradicionais, que têm a lógica do álbum ou do catálogo convencional. No caso de Ruscha, a obra final não é a foto, mas o livro que delas se aproveita. Especialmente no caso de seus projetos “não-narrativos” isso fica evidente. E o próprio autor reiterou isso ao comentar seus primeiros trabalhos, especialmente *Twenty-six gasoline stations*, 1963 (veja citação na página 48-49).

Sua opinião foi repetida em outras oportunidades. Ele resumiria: “eu supenho que exista uma extensão de um *readymade* na forma fotográfica” (transcrito em Engberg e Phillpot, 1999, v 2, p. 63). Nesses livros não-narrativos de Ruscha, as fotos

do banal, do despercebido e do ordinário acabaram por portar sinais reestetizadores, como acaba acontecendo na digestão institucional dos produtos da arte contemporânea. Vince Aletti, por exemplo, vê neles influências de Walker Evans (Roth, 2001, p. 182). E seu aspecto *cool* californiano (analítico) acabou sendo muito apreciado. Mas, constata-se a eventual relocação simbólica dessa produção para fins pedagógicos, como no uso ocasional como ilustração de fotos extraídas das páginas dos livretos de Ruscha e reproduzidas em livros de arte. A obra original é esquecida em favor da reprodução convencional, desfazendo sua verdade – a de ser um livro de artista –, podendo induzir o leitor a colocar parte de sua arte na classificação artificial de “fotografia”. Veja-se, como exemplo, a figura 37, página 46, de *Arte conceitual*, de Paul Wood (São Paulo: Cosac & Naify, 2002; publicação original pela Tate Publishing, Londres). É apenas reproduzida a foto que compõe a parte superior de duas páginas de *Twenty-six gasoline stations*, sem a visão total da abertura do livro (o *spread*), ainda que se perceba o vinco junto à lombada original. A foto solitária ganha, assim, por outorga, a aura de obra de arte autônoma, seqüestrada da obra verdadeira, o livro. Têm-se, aqui, uma mutilação. Vale repetir as palavras de Ruscha:

O primeiro livro resultou de um jogo de palavras. O título veio antes mesmo que eu pensasse sobre as imagens. Eu gosto da palavra “gasolina” e eu gosto da qualidade específica de “vinte e seis”. Se você olhar o livro, verá como a tipografia funciona bem – eu trabalhei tudo antes de obter as fotografias. (*Artforum* v. 3, n.5, fevereiro de 1965, p. 24-25, transcrito em Stiles e Selz, 1996, p. 356-357.)

Nos livros narrativos (e em suas fotos) podem ser encontradas outras dimensões mundanas. *Royal road test* foi seu primeiro trabalho com assunto a se desenrolar no tempo. Depois dele seriam publicados *Business cards* (1968), *Crackers* (1969) e *Hard light* (1978). Nenhum dos quatro livros é individual, todos foram executados com colaboradores.

*Business cards* conta como Ruscha e Billy Al Bergston projetaram e trocaram cartões de visitas entre si. Possui 32 páginas com leiaute mais dinâmico, com as imagens (fotos ou croquis) sendo acompanhadas de manuscritos ou recados (notas). As fotografias foram obtidas por Art Alanis.

*Crackers* também foi feito com Mason Williams, dessa vez em colaboração mais estreita. É como um filme mudo transposto para livro, ou como uma fotonovela. É maior que os trabalhos anteriores, tendo 240 páginas. Faz a ilustração do conto de Williams “How to derive the maximum enjoyment from crackers”, de 1967 (impresso na orelha da contracapa). Tornou-se o ponto de partida do filme *Premium*, feito por Ruscha em 1970 (em 16mm, colorido, com 24 minutos); foi concluído em 1971, graças à bolsa da Fundação Guggenheim. O leiaute do livro é muito simples: as fotos, na horizontal ou giradas em ângulo reto, ocupam sempre as páginas ímpares (da direita), uma por página, sangrando em todos os lados. Os personagens às voltas com uma cama coberta por verduras (alface?), um artista (Larry Bell), uma modelo (Léon Bing), um mensageiro (estilista de moda Rudi Gernreich) e um motorista (Tommy Smothers), e, ao final um banho de azeite de oliva ou outros acompanhamentos, foram fotografados por Edward Ruscha, Ken Price e Joe Goode.

O texto original de Williams recomenda que, para aproveitar plenamente biscoitos crocantes, sejam seguidos certos passos. “Falando de homem para homem”, inicia o texto, e prossegue sugerindo que se escolha uma companhia feminina que se admire, “uma mulher bonita, elegante e acostumada à sofisticação, [...] uma mulher difícil de se ter”, não dizendo para ela as intenções. Reservar um quarto de solteiro num hotel barato e uma suíte no mais caro da cidade, e conseguir um carro luxuoso. Antes de encontrar a mulher, comprar alfaces, espinafre, tomates, pepinos, aipos, azeitonas, cebolinha-verde etc. Comprar, também, molhos em galões: *roquefort*, francês, russo, de granja, *bleu cheese*, *thousand island* e vinagre e óleo. Levar tudo para o quarto do hotel mais simples. Cobrir a cama com os vegetais, fazendo uma salada com as mãos e, depois, cobrir com a cobertura. Guardar os galões no closet. Vestir-se como um garçom requintado e buscar a acompanhante. Levá-la para o hotel barato, fazendo mistério, mas sem levantar suspeitas, porém mantendo sua curiosidade e prometendo uma surpresa. No quarto, tirar a cobertura e fazer a mulher deitar na cama, sobre a salada (mesmo que seja necessário ser duro com ela). Despejar sobre ela cinco galões, estalar os dedos e exclamar o que está faltando: – Crackers! Desculpar-se pelo esquecimento dos biscoitos e sair para comprá-los, insistindo que a mulher o aguarde sem se mover dali. Sair, comprar

Edward Ruscha,  
*Crackers*.  
Hollywood:  
Heavy Industry  
Publications, 1969.  
240 p., 15,1 x 22,2.  
Algumas  
páginas  
em seqüência  
não sucessiva.  
Bibliothèque  
National  
de France.



biscoitinhos de aperitivo, ir para a suíte reservada no hotel melhor, despir-se e ir para a cama saborear um a um os biscoitos.

“Crackers!” é a única palavra do livro, exclamada como uma interjeição, aparecendo no interior, numa página mais ou menos próxima do final. As imagens não são exatamente cinematográficas porque a sincronia de ritmo entre elas não é fluída. Johanna Drucker acredita que o livro funciona bem porque é uma história, “embora uma muito misógina e idiota, em que a piada do livro se dá às custas de uma mulher sem suspeitas” (Drucker, 1995, p. 267).

O último livro com fotos explicitamente narrativas de Ruscha foi *Hard light*, feito em parceria com Lawrence Weiner, em tiragem total de 3.560 exemplares. Foi o 17º livro de artista de Ruscha e 24º de Weiner (informações do lançamento podem ser encontradas em *Umbrella*, v.1, n.6, nov. 1978, p.146). Com 120 páginas e capa colorida, praticamente sem textos, acompanha conversas de três mulheres em diferentes cenários. Embora a diagramação fosse diferenciada, as fotos (num total de 65), individualmente, parecem muito com o enquadramento dos quadrinhos das fotonovelas, ainda populares no final dos anos 70, mas mantendo a sempre presente sensação de ausência de ruídos. As fotos foram tiradas por Ruscha, Weiner e Susan Haller (que também participa como “modelo”, juntamente com Shelley Chamberlain e Suzanne Chandler). Embora pequeno, o livro é dividido em nove capítulos. No oitavo está a única frase, um (enunciado) de Weiner: “In the year 2000 all racecar driving will be taken over by women.” Ou, aproximadamente: “No ano 2000, todos carros de corrida serão pilotados por mulheres.” Os capítulos são constituídos por seqüências fotográficas e espaços em bran-



Edward Ruscha e Lawrence Weiner,  
*Hard light*, 1978.

co (às vezes páginas inteiras). No 1º: duas mulheres passeiam e conversam numa marina, cais ou balneário; 2º: as mulheres conversam numa cozinha; 3º: a conversa prossegue e uma examina os olhos da outra com uma pequena lanterna; 4º: na cozinha (ou copa) uma mulher está pensativa e chega a terceira mulher (em imagem sem nexo direto com as anteriores); 5º: as duas conversam numa lanchonete; 6º: a conversa continua; 7º: as três estão reunidas na cozinha, conversando; 8º: na rua, elas visualizam algo, possivelmente o letreiro, que está na página, mas não é parte da cena fotografada; e 9º: elas passeiam num pequeno carro compacto.

Considerando-se ou não como ilustrações dos livros, ou considerando-se ou não como “paredes” da estrutura narrativa das obras, as fotos de Ruscha, a despeito de precedentes argumentos iconoclastas ou desmistificadores, rumaram para a inversão de seu propósito original. Hoje são valiosas e o artista não parece se contrapor a isso. Entre junho e setembro de 2004, o Whitney Museum, em Nova Iorque, organizou dupla exposição de Ruscha, sendo uma de desenhos e outra de fotografias não-publicadas (incluindo livros). A base da mostra é um significativo conjunto adquirido pelo museu, com muitas fotos que estavam guardadas nas gavetas do artista. Dentro de uma série de entrevistas com artistas sobre a não-linearidade, Doug Aitken conversou com Ruscha, a propósito desse evento e de *Hard Light* e *Royal Road Test*. Ruscha explica: “A palavra ‘narrativa’ é um termo tão amplo que eu não sei se o aplicaria. Mas existe um pedal de arranque para alguma coisa que faz você pensar. A idéia era manter isso como flutuante, como não sério, como possível. As colaborações sempre tiveram a atitude mais leve. Você acharia que isso pediria planejamento sério. De jeito nenhum.” Para Aitken, “os livros são interessantes em como sugerem uma narrativa a partir das cenas mais banais”. Para ele, as imagens agiriam como espelhos pelo ato extremamente simples de isolar espaços. O trabalho ofereceria “uma narrativa diferente para cada observador, porque o observador tem que projetar a sua própria informação sobre ele, quase como numa tela vazia de cinema”. (Earth..., 2004)

A fotografia poderia se apresentar, por isso, como uma estratégica sutura narrativa (entre muitas possíveis) de uma parte das publicações da arte conceitual ou de movimentos assemelhados, todos esses, somados, resultando em boa parcela no que chamamos de arte contemporânea. Ao se negar como mera ilustração, ou, ao contrá-



rio, ao se confirmar como tal, não importa, ela integra a página na construção de obra de arte, sozinha ou com outros elementos, e materializa a ação ou o pensamento como no passado fizeram o desenho e a modelagem. Em suma, a própria ordem narrativa será o parâmetro para a objeção à narração. Caso não seja contada história alguma, isso não desabilitará o princípio narrativo, que, em silêncio, estará em suspensão, mas nunca extinto.

## O livro como apoio ao artista personagem

Sobre artistas polimodais que também se valem de edições, talvez seja preciso lembrar que alguns se afastam bastante dos pormenores editoriais, entregando suas publicações para acabamento (e às vezes até mesmo o desenvolvimento) para editoras estabelecidas ou escritórios de projeto gráfico. Não se trata de afastamento ou fuga do conhecimento necessário para a pré-produção da obra, que une o saber consolidado em séculos, o amadurecimento da fotomecânica desenvolvida no decorrer do século XX, e culminando com a quase onipresença da informatização (especialmente na esfera da criação). O que passa a acontecer na vida plástica de alguns artistas é que o próprio conceito de plasmação se altera, juntamente com o comprometimento para com todas as etapas de oficina (e parece haver casos em que a própria noção romântica de ateliê ou estúdio se desvanece). Torna-se humanamente impossível dar conta sozinho das exigências de grandes instituições para mostras que seriam melhor bem-vindas se garantissem certo teor de espetacularidade. Ou mesmo num currículo mais discreto, de dar conta do elenco de obras que passa a ser necessário para a constituição de um *corpus* artístico com maior fôlego. Para o caso específico dos livros, essas são algumas das razões para que o avanço da prestação de serviços de editoração (com participação criativa de alto nível) seja bem aceito na concretização de narrativas (documentais ou ficcionais), pela via editorial. São em número crescente os exemplos em que a publicação é parte integrante do corpo total da obra (especialmente como ação artística no intervalo entre o fator político e o promocional). Pode ser

que o livro seja apenas um componente facilitador do acesso à obra, seja uma coleção de legendas. Pode ser também que ele deixe ao discurso pela imagem e pela palavra um caminho livre de exuberância e eloquência. Podem ser citados dois nomes polimodais, a título de demonstração, Sophie Calle, já com muitos livros indissociáveis de sua obra, e Pierre Huyghe, ainda com poucos, ambos assumindo o papel de atores e personagens de si mesmos, ambos exímios construtores de narrativas continuadas, mais “solitárias” em Calle, mais “compartilhadas” em Huyghe, com relatos em *andante* de uma exposição para as seguintes.

De resto, a narrativa autobiográfica se presta seguidamente à invenção de si mesma. A equivalência entre o autor, o narrador e a personagem principal leva consigo as distorções disso que chamamos “autoficção”. Sophie Calle, por exemplo, organiza verdadeiras atuações de si mesma se improvisando como detetive. (Annalisa Rimmaudo, referindo-se a *Suite vénitienne* e *L'Hôtel*, em *Guardaré,...*, 2004, p. 127 ou 131 ou 135.)

Sobre Calle já falamos anteriormente, mas é suficiente acrescentar que tem como marca a unidade editorial de seus trabalhos, que transparece com clareza seu domínio bem equilibrado da fotografia e da escrita. A maioria é publicada pela editora francesa Actes Sud, de Arles, desde 1994, em livretos pequenos, quase invariavelmente medindo 10 x 19cm, coloridos mas em papel simples, o que resulta em preços muito acessíveis. Os volumes são comercializados avulsos ou em pequenas coleções. O conjunto (estojo) mais conhecido é *Doubles-jeux*, 1998, que inclui sete livros: Livre I, De l'obéissance; Livre II, Le rituel d'anniversaire; Livre III, Les panoplies; Livre IV, A suivre...; Livre V, L'hôtel; Livre VI, Le carnet d'adresses; e Livre VII, Gotham handbook. Em 1999 foi lançada a versão em língua inglesa, *Double Game*, pela editora Violette, de Londres. Traz o mesmo material da edição francesa, porém repaginado para o formato maior, 21 x 29cm, 296 páginas, encadernado com capa dura (e uma larga fita vermelha para fechar o volume com um laço). Uma nova versão foi relançada em 2007, desta vez na metade do tamanho, 14,2 x 19,6. Embora menor, é igual à edição anterior e com as mesmas 296 páginas. Ou seja, tem tamanho e preço para todos os bolsos, não compra quem não quiser!

Sophie Calle, *L'Absence*.  
Arles: Actes Sud, 2000.  
Estojo com três livros:  
*Souvenirs de Berlin-Est*,  
*Fantômes* e *Disparitions*  
(exemplar aberto).



Outro conjunto bastante apreciado é *L'Absence*, 2000, com três volumes: *Souvenirs de Berlin-Est*, *Fantômes*; e *Disparitions*. Dos livros avulsos, a reedição *Des histoires vraies + dix* (2002; primeira edição de 1994) traz seus seios na capa, fotografados por Jean-Baptiste Mondino, que retornam nas páginas 50 e 51, sobre o parágrafo “Os seios miraculosos”.

Adolescente, eu era plana. Para imitar minhas amigas, eu tinha comprado um sutiã do qual eu não tirava evidentemente nenhuma vantagem. Minha mãe, que exibia orgulhosamente um busto resplandecente, e que não perdia jamais a oportunidade de fazer um gracejo, o tinha apelidado de *sutiã-nada*. Eu ainda a ouço. Durante os anos seguintes, muito lentamente, meu peito ganhou relevo. Mas nada muito excitante. E subitamente, em 1992 – a transformação se operou em seis meses –, ele se pôs a crescer. Sozinho, sem tratamento nem intervenção exterior, miraculosamente. Eu juro. Triunfante mas não verdadeiramente surpresa, eu atribuí a performance a vinte anos de frustração, de avidez, de devaneios, de suspiros.

Em artigo sobre tipos de narrativa (apresentado no início destas reflexões), Patrick Roegiers propõe um veredito sobre Calle.

Mistificadora fetichista, egocêntrica e infantil, coca-bichinhos, colecionadora de relíquias, mitômana narcisista, ninfômana da imagem fixa, biografando suas obsessões, Sophie Calle mistura a realidade e a ficção e se torna ela mesma uma personagem

romanesca nos dispositivos que ela organiza e dos quais ela sozinha domina as regras. Bela Adormecida do Bosque, fugitiva da Condessa de Ségur, ela maltrata a vida privada dos outros a partir das quais inventa aventuras autobiográficas. (Roegiers, “Le moi ou la destruction du monde”, *Dits*, n.2, 2003, p. 22)

A participação dos livros de Calle em exposições de livros de artista se dá com parcimônia. Não temos claro quais seriam as razões para isso. Poderiam ser restrições ao projeto artístico de Calle. Talvez, mas não encontramos documentos para essa hipótese. É improvável (mas não impossível) que exista certo clima desabonador no fato de que seus livros sejam um tipo de *bestsellers* das prateleiras de livrarias de museus (a aura da marginalização certamente não os acompanha). Parece ser mais provável que a “divisão de tarefas” na sua elaboração editorial não os torne candidatos ideais aos salões. Em todo caso, esse problema merece ser revisto e compreendido.

Deve-se insistir ainda outra vez na estratégia de Calle de atuação através da fusão entre artista e personagem, acrescentando a dissolução quase integral da manufatura, em favor da quase absoluta “fundacionalização” de sua persona artística. A ocupação em glória do pavilhão francês da Bienal de Veneza, em 2007 (52ª Esposizione Internazionale d’Arte), foi motivo de nova discussão entre prós e contras dos seus procedimentos artísticos, às vezes acusados de artificialismo ficcional e comercialismo de imagem. Mas não seria a promoção pessoal até certo ponto inerente a um artista? Como nela o ritual autobiográfico é o pressuposto do jogo narrativo estabelecido, parece difícil tentar “fugir” de qualquer tipo de desnudamento.

O espaço de Calle era, como esperado, espetacularmente narrativo. Era visto por alguns visitantes mais críticos como uma superprodução para cultos, informalmente acusada de afetação e distanciamento. Por outro lado, as salas, constantemente lotadas, eram de um poder de envolvimento comprovável nos olhos do público, como se simultaneamente confluíssem ali a inegável qualidade plástica de Calle e o eficiente conhecimento acumulado (e amadurecido) de empreendimento artístico. Mas de fato todas as ações constitutivas da obra pareciam ser terceirizadas a partir de um deflagrador: a carta recebida pela artista, e que termina um relacionamento, e que será



Sophie Calle, mostra *Prenez soin de vous*, Bienal de Veneza de 2007.

reescrita, vertida, transliterada, codificada, etc., e apresentada ao público como confissão, ou expiação, ou redenção, etc., ou como apenas uma suíte de exercícios de discursos plasticizados (uma taxidermia de um adeus poliglótico?). Some-se a essa narrativa uma espécie de introdução à dor, o vídeo que registra sua mãe no leito a expirar, momento de vida simultâneo ao convite de sua participação, exibido numa sala do Pavilhão Itália.

Como usual, a montagem fez-se acompanhar da publicação de um catálogo, sempre com a mão de Calle, que raramente abdica de uma edição companheira de sua obra. O livro ou catálogo *Prenez soin de vous*, na versão francesa, ou *Take care of yourself*, na versão inglesa, foi configurado para ter vida continuada como obra avulsa. O projeto visual, elegante, é o eixo artístico do trabalho. Sua comercialização propõe a artista como autora. Parece mais fácil aceitá-la como curadora ou organizadora, tal o elenco de profissionais envolvidos na publicação. Que de fato é muito bonita, como sempre.

“O coeficiente crítico pode ser contrabalançado pelo ‘celebrativo’”, nos diz Pierre Huyghe (Huyghe, pág.123). A inclusão do livro e do impresso na confirmação do estatuto de artista contemporâneo acontece também com ele, também um francês com grande trânsito internacional. Os recentes espaços de exposição por ele construídos ou reconstruídos são como territórios de redescobrimto, parques



Pierre Huyghe, espaço das agendas na exposição Celebration Park, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2006.

de interior, integrados à sociedade urbana, protegidos das intempéries, como são os museus e galerias, e tendendo a oferecer um pacote de atrações ao espectador de todas as idades. É especialmente notável o conjunto Celebration Park, para exposições no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris e na Tate Modern, de Londres: som, luzes, cenografia, maquetes, “animatronics”, projeções e publicações, sem contar o suporte de artigos promocionais oferecidos ao público pelas instituições por onde passa. Tornam-se, ao mesmo tempo, paisagens de si mesmo e de sua circunstância: “aqui, na cidade, estamos num lugar puramente inventado” (entrevista para *Artpress*, 2006, p. 28).

Em entrevista para Hans Ulrich Obrist (que considera a exposição Celebration Park como uma “monografia muito singular”), Huyghe (que a acha “uma exposição de exposições”) afirma que de trabalhar em retrospectivas é “retomar”. Produz o reaparecer das obras e o continuar a narrá-las (“de les raconter”).

[...] a repetição é um “statement” que coloca um ponto final na frase, enquanto que a extensão consiste antes a colocar uma vírgula e a prolongar a narrativa. Estamos na bifurcação, daí a palavra “roteiro” [*scénario*] tão freqüente. A narração não cabe dentro da história, mas ela tornou-se extra-diegética, ela está do



Pierre Huyghe, espaço das agendas na exposição Celebration Park, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2006.

lado de fora da imagem, de fora da história, ela se situa a montante e a jusante de sua produção. O que procuramos não é tanto alguma coisa que se resolve na produção de uma forma determinada, mas que está suspensa em seu movimento. A narração está na regra do jogo. (Huyghe, 2006, p. 121)

A exposição incluía o vídeo e as peças suplementares de *A journey that wasn't*. Em fevereiro de 2005 Huyghe partiu de Ushuaia, na Argentina, para a Antártida, na busca da confirmação ou não de um rumor a propósito de uma nova espécie animal (possivelmente um pingüim albino) vista nas novas praias descobertas pelo degelo em uma ilha desconhecida. No navio foram, também, mais seis artistas e a tripulação de dez membros. Teriam chegado a uma ilha não demarcada.

Sobre a presença do *animatronic* (o pingüim), que Obrist atribui “à vontade de romper com a lógica da representação para privilegiar a da exposição”, Huyghe esclarece:

Esse robô é a invenção. Quando o mundo era plano, ele era cheio de zonas de não-saber de onde nasciam mitos e monstros. Não havia imagens, apenas narrativas, narradores e naratórios, alguém contava que tinha visto isto sem dúvida grande e verde,

a narrativa era contada a um terceiro e por fim nos reencontrávamos com uma sereial  
Em resumo, participávamos da produção dos mitos. (Huyghe, 2006, p. 125)

E prossegue, comentando os rumores anteriores à exposição sobre se a sua expedição seria ou não exibida de alguma maneira.

O rumor é obscuro, semificcional e isso o torna interessante. Se, numa certa época, nós imaginávamos esses monstros e essas histórias, hoje nós as produzimos através de George Lucas. É a Industrial Light and Magics que faz aparecer os monstros que povoam o imaginário “mainstream”. Eles têm os direitos e circulam diferentemente. São os protagonistas dos contos capitalistas, mas não os podemos narrar. O mundo retornou a ser plano, mas a obscuridade não é mais a mesma.

Após o retorno, fez realizar uma apresentação de orquestra sinfônica no Central Park, seguindo uma partitura a partir da topografia da ilha (composição de Joshua Cody), e acompanhada de um espetáculo múltiplo. O registro do evento foi editado com as imagens trazidas da viagem, fascinantes, resultando num curta-metragem quase hipnótico pelo cenário da praia congelada e inóspita e o balão luminoso. No caso da ilha, num exemplo invertido, desta vez é o artista viajante quem promoveu a expedição, que desta vez está inteiramente a serviço de propósitos da arte.

No ponto de partida desse projeto, existe a vontade de produzir as condições de aparição de uma narração, de inventar ficções depois de se conceder os meios reais de ir verificar sua existência. (Entrevista para *Artpress*, 2006, p. 26)

As duas exposições (e acrescente-se outra ainda, pouco antes, Prologue, proposta como sendo uma prévia) traziam elementos narrativos em profusão: o próprio Huyghe como marionete, personagem de seu teatrinho (e vídeo), em que narrou um encontro onírico com Le Corbusier no único prédio deste último nos Estados Unidos, o centro de artes Carpenter em Harvard; a gigantesca e branca porta dupla, de duas folhas giratórias e “flutuantes” que percorriam todo o espaço expositivo principal; os luminosos com aforismos; ou os outros vídeos e insta-





Pierre Huyghe, espaço das agendas na exposição Celebration Park, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2006. *Celebration Park Agenda* (com concepção editorial de M/M, Paris, 500 exemplares.

lações conjugadas. E como quase tudo se interliga em Huyghe, algumas imagens também circulam em outras obras (subprodutos derivados?), como em publicações adicionais (além-catálogos), com concepção gráfica delegada a terceiros (o que também pode ocorrer em diferentes peças em exposição). Na exposição de Paris (mas não na de Londres), a edição e o tempo estavam “espessados” por uma pilha cúbica de falsas agendas com páginas em branco (apenas uma podia ser manuseada pelo público), formando um grande cubo dourado no centro da sala, em cujas paredes estava a coleção de pôsteres com dias feriados propostos por seus amigos (o conjunto de cartazes, por sua vez, era vendido na exposição de Londres). Nas agendas, *Celebration Park Agenda* (com concepção editorial de M/M, Paris, tiragem de 500 exemplares, 568 páginas), disponíveis para venda (afinal, não eram lingotes de ouro, eram apenas múltiplos), as linhas que delimitam as datas, separam períodos cada vez menores, separam horas, separam minutos, dilatam um tempo impossível, demarcam um tempo hiperbólico para a celebração como desejo interminável.

Nos 48 pôsteres, Huyghe efetiva a apresentação de seu projeto *One year celebration* (uma espécie de eco do projeto *Association des Temps Libérés*, 1995, agrupando os artistas de uma exposição em Dijon), complementando com a edição de um álbum coletivo<sup>17</sup> homônimo, totalmente textual. O volume (o número 1 até aquele momento) tem projeto gráfico de Louise Døssing, sendo composto pela coleção de cartazes impressos em duas cores (textos em preto sobre fundo branco na frente e amarelo chapado no verso), reduzidos seu tamanho de 120 x

---

<sup>17</sup> Colaboraram do projeto e têm pôsteres no álbum *One year celebration* (Paris: Onestar Press, 2006): Robert Filiou, Melissa Dubbin e Aaron S. Davidson, John Baldessari, Tatiana Bilbao e Julio Amezcua, Emily Mast e Carly Busta, Pierre Joseph, Yona Friedman, Hu Fang, Shimabuku, François Roche, Marc Ganzglass, Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija, Jérémy Millar, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick e Gabriel Kuri, Claude Closky, Maurizio Nannucci, Frederic Tuten, Anri sala, Dan Graham, Koo Jeong-A, Doug Aitken, Hans Ulrich Obrist, Lawrence Weiner, Julieta Aranda, Marine Hugonnier, Tacita Dean, Matthieu Laurette, Melik Ohanian, Jérôme Bel, Pratchaya Phinthong, Boris Achour, Anton Vidokle, Catherine Temerson e Israel Rosenfield, Piero Golia, Aleksandra Mir, Paul Elliman, Olivier Bardin, Enzo Mari, Agnieszka Kurant, Joe Scanlan, Pash Buzari.

84cm para 42,2 x 29,6cm (aproximadamente), dobrados para formar páginas duplas (volume equivalente a 196 páginas) e unidos por cola, por isso destacáveis (mas sem capa, apenas uma folha avulsa como colofão). Em cada pôster o artista colaborador propõe o seu dia de festejos, acrescentando um pequeno arrazoadado para a escolha. A primeira celebração proposta é para o dia 17 de janeiro, o “Aniversário da Arte” para Robert Filliou, em um pequeno texto de 1963, reeditado depois em 1973 a propósito do evento “O aniversário da arte” (“Há um milhão e dez anos ARTE era VIDA, daqui a um milhão e dez anos ela ainda o será. Festejemos, portanto, o dia todo, sem ARTE, para celebrar esse início feliz e anunciar esse final feliz.”), festejado em Aix-la-Chapelle (Robert Filliou, 2003, p. 23, 65-66; texto originalmente escrito em inglês). O texto está reprisado em parte ao pé do cartaz, em publicação póstuma.

A história da arte sussurrada

Tudo começou um 17 de janeiro, um milhão de anos atrás.

Um homem tomou uma esponja seca e a derrubou num balde cheio de água.

Quem era esse homem, não é importante.

Ele está morto, mas a arte está viva.

Eu quero dizer, vamos deixar os nomes fora disso.

Como eu estava dizendo, cerca de 10 horas, um 17 de janeiro,

um milhão de anos atrás,

um homem sentou-se sozinho ao lado de um curso de água corrente.

Ele pensou consigo mesmo:

Para onde os cursos d'água vão e por quê?

Ou seja por que eles correm.

Ou por que eles correm onde eles correm

esse tipo de coisa.

Pessoalmente, uma vez eu observei um padeiro no trabalho.

Depois um ferreiro e um sapateiro.

No trabalho

E percebi que o uso da água era essencial ao trabalho deles.

Mas talvez o que eu percebi não seja importante.

De qualquer modo o dia 17 terminará e será o 18

Depois o 19 depois o 20

O 21 o 22 o 23 o 24 o 25 o 26 o 27

o 28 o 29 o 30 o

31

de janeiro

Assim o tempo passa.

Neste aniversário e/ou nos subseqüentes, nós esperamos ver:

- Férias escolares mundiais

- Feriados pagos

Para todos os trabalhadores ao redor do mundo

festividades e divertimentos espontâneos.

Outras celebrações são propostas. Para o dia 17 de fevereiro, John Baldessari quer “O divórcio místico da arte e do dinheiro”, mas não oferece explicações. No dia 23 de março, Olafur Eliasson quer o “Dia da perda de tempo”, propondo exercícios pela manhã, tarde, noite e horários de refeições, para celebrar “o colapso do tempo estrutural como nós o conhecemos”. Em 27 de março, Rirkrit Tiravanija quer “Celebrar o cordão de sapato”, (no seu aniversário exato de criação, que seria em 1790), com as pessoas amarrando seus cordões uns nos outros para depois marchar em solidariedade. O 28 de julho deverá ser o “Dia da obsolescência” para Tacita Dean, quando serão celebradas as coisas que estão em vias de desaparecer do uso em nossa sociedade. E assim os cartazes prosseguem, até o 31 de dezembro, de Enzo Mari: “O 31 de dezembro, segundo o calendário, não é uma festa, por isso é justo celebrá-la”.

O que encontramos no momento expositivo de Calle, Huyghe e outros que cenarizam suas próprias vidas parece ser projetos bem mais próprios ao estar ou ser presente em obra do que o se colocar em ilustração. Não que existam conflitos entre essas noções. Elas são companheiras, sobretudo quando não sabemos exatamente (e isso nos diverte e entretém) onde o tempo e o espaço diegéticos se confundem nas realidades envolvidas. “Eu intensifico esse coeficiente de ficção que

está potencialmente contido nessa situação” (entrevista para *Artpress*, 2006, p. 28). Assim, no caso de artistas que trabalham em autoficções polimodais, por mais elaborado que possa ser o seu acabamento, o livro poderá assumir uma função subordinada, mas nem por isso será menos engajado à integralidade criativa da obra ou do processo. Mesmo se o livro for concebido por um corpo de editoração com autonomia criativa (mas sempre sob as expectativas e aprovação final do artista), seu papel não será acessório, será ativo, expressivo e respeitado se corretamente combinado com os muitos meios disponíveis a quem tenha capacitação artística para usá-los.



Pierre Huyghe, *One year celebration: volume 1*.  
Paris: Onestarr Press, 2006.  
Formato fechado: 21 x 29,7cm, tiragem: 600 exemplares.

## 4. A narrativa visual e a ênfase textual

O projeto alternativo de produção plástica Projeto Ciranda (e seu livro final, *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*, 2005, lançado em 2006, anteriormente mencionado nesta pesquisa, e a ela diretamente vinculado) foi inscrito em 2007 na primeira edição de uma premiação municipal de artes plásticas em Porto Alegre, justamente para a modalidade “projeto alternativo de artes plásticas”. Foi bem-vinda a comunicação de que ele tinha sido selecionado para a etapa final de premiação. Entretanto, a comissão de seleção posicionou o livro resultante (a coisa despida de suas circunstâncias, não a proposta artística), que é uma obra visual, para a categoria “produção textual”. Essa pode ter sido uma decisão inadequada, possivelmente decorrência do caráter debutante do evento. A classificação compartimentada em modalidades foi conservadora (pintura, escultura, desenho etc.), mesmo assim com ausências não esclarecidas (fotografia, por exemplo).

A dúvida provocada era sobre o que poderia ser, na concepção do evento, os conceitos de “projeto”, “alternativo” e “artes plásticas”. A comissão certamente desconsiderou as conjunturas prévias à sua publicação (a concepção, desenvolvimento, operacionalização, execução, conclusão e reconhecimento do projeto, raro ou talvez inédito no meio acadêmico brasileiro) e às evidências estéticas do livro produzido (inteiramente construído com retórica visual adequada ao suporte, possui pouquíssimo texto). Na modalidade em que foi posicionado ele era um estranho entre três livros “comuns”, de leitura, trabalhos teóricos ou historiográficos competentes, tradicionais e realmente textuais. Portanto, para a etapa seguinte a segunda comissão, a de premiação, não encontraria parâmetros de julgamento. Por ser um livro e por ter alguns curtos discursos textuais, ele provavelmente não pôde ser avaliado adequadamente. Foi-lhe vetado ser julgado (aprovado ou não) pela constituição integral do projeto.

## A textualidade

Como obra visual, o livro de artista é uma obra que não tem como função primeira, nem constitucional, ser um veículo para leitura<sup>18</sup> textual. Ele não é, em princípio, necessariamente para ser lido. Portanto, sendo suporte ou veículo para expressões concementes ao mundo da arte, a presença de texto nele tanto pode ser uma contribuição para o alargamento do território de vida e ação do artista, como pode ser motivo de discordância conceitual quanto ao seu estatuto artístico. O problema, além da requalificação da leitura, envolve sua plasticidade, como ressaltado por Nella Arambasin.

De fato, na arte contemporânea “se o livro não se lê mais verdadeiramente, ele contém apesar disso o tempo” [citando Laurence Pythoud, “Mais qu’est-ce donc qu’un livre unique?”, *L’Œil*, n.479, 1996, p. 60], e a presença visível desse tempo concilia à leitura uma dimensão plástica. É plasticamente que se poderá, portanto, discernir o processo de transformação da leitura, aproximação ou afastamento que faz dela um ato ao mesmo tempo de posse e de renúncia, uma dominação estética que se pretende de um engano sobre o sentido comum das palavras. (Arambasin, 1997, p. 243)

Arambasin concluirá seus pensamentos reconhecendo como fato o livro de artista ser, já que é assumido como um fetiche, “um exemplo de obra de arte da era da reprodutibilidade técnica”, em sua multiplicidade reinventando ou ressuscitando o objeto pessoal, “salvando-o de um naufrágio coletivo” (p. 249).

Existe quem resista em aceitar certos tipos de livros de artista como sendo também obras de arte, com a resistência mais notável na presença de exposições textuais. Isso é compreensível, primeiro porque a categoria é imprecisa, ampla e com algumas insatisfações conceituais internas. Mas também por causa do ressentimento

---

<sup>18</sup> Lembro que para reduzir as ambigüidades nestas reflexões, e muito especialmente neste capítulo, a palavra leitura é principalmente usada no seu significado inequívoco, como a decifração de signos que representam a linguagem oral (por exemplo, a leitura de um texto, de uma palavra, do código Morse, de grandezas numéricas, labial, etc.). Tenta-se, quando necessário, deixar claro quando o uso se der em sentido amplo ou obliquo (por exemplo, a leitura da obra de arte).

contínuo para com certas expressões contemporâneas, um rancor apoiado na defesa intransigente das artes artesanais históricas e na repulsa à aceitação de obra e de trabalho como sinônimos, sobretudo quando a ocorrência do objeto (coisa material ou mental) se dá em espaços híbridos, transdisciplinares ou midiáticos. Como pressuposto já apresentado no início desta pesquisa, os livros de artista *stricto senso* são, de forma geral, obras de arte (e também da, para ou pela arte). E como tal, eles têm na fundamentação pelos critérios da visualidade seu principal eixo identitário. Por isso, parece presumível que, para um artista, um livro não tenha absolutamente nenhuma palavra. Uma parte dominante dos livros-objetos é construída dessa forma, o que não tem causado maiores embaraços aos seus eventuais críticos, já que valores tradicionais da pintura e da escultura parecem ser considerados bem-vindos no desfrute desse tipo de obra de arte (e não foram poucos os artistas que propuseram o livro em branco como o livro ideal). A surpresa, por mínima que seja, fica reservada aos livros de edição, muitos deles assumidamente “analfabetizados”. Afinal, é possível que seja mais facilmente aceita a ausência da palavra num livro-objeto, principalmente quanto mais plástico ele for, porque talvez essa inclinação ao *naïf* pictórico assegure ao olhar conservador uma maior “artisticidade” da obra.

Livros-objetos não são, habitualmente, para ler. E com frequência esse é um propósito programático do artista. São exemplos notáveis os “livros ilegíveis” e os “pré-livros” de Bruno Munari. Os ilegíveis começaram a ser feitos pouco depois da criação do M.A.C., o Movimento Arte Concreta, conjuntamente com Gillo Dorfles, Atanasio Soldati e Gianni Monnet (em 1948). Os primeiros (títulos: *Libro illeggibile*, mais o número de ordem) foram expostos em 1950, em Milão. Eram trabalhos totalmente iliterados, freqüentemente usando campos de cor, texturas, alterações físicas da página, etc. Foram realizados durante toda a sua vida (e um ou outro eventualmente reeditado após sua morte), em exemplares únicos ou edições independentes ou comerciais, ou comissionados por instituições.

O objetivo dessa experimentação foi verificar se é possível utilizar como linguagem visual o material com que se faz um livro (excluindo o texto). O problema, portanto, é: o livro como objeto, independentemente das palavras impressas, pode comunicar





Bruno Munari, *I prelibri*, 1980, 2002, 2004 (na foto, 2ª impressão; Mantova: Corraini, 2004).  
Cada livro mede cerca de 10 x 10cm, encartados em estojo 28,2 x 39,4cm.

alguma coisa, em termos visuais e táteis? O quê? (Munari, 2002, p. 211; referindo-se à edição holandesa de 1955, tiragem de 2000 exemplares)

Os pré-livros (*I Prelibri*, no plural) foram uma decorrência funcional dos ilegíveis. Também inteiramente visuais, exceto pela presença dos elementos de capa (título, *Libro*, e informações de autoria, editora e ano). São doze livrinhos de 10 x 10cm de materiais diversos. Não têm palavras nem figuras complexas, apenas cor, textura e elementos anexos. O *Libro 1* é de cartão natural e páginas unidas por barbantes. O *Libro 9* tem capas e páginas de madeira muito fina. O *Libro 11* é todo de plástico transparente. O material varia: tem livrinho costurado, com espiral, com páginas de papel, de tecido... O formato pequeno é em função do propósito declarado num livreto suplementar (*I prelibri*): caber na mão de uma criança de cerca de três anos, período em que ela está em fase de familiarização com o objeto, propícia a conhecê-lo como “instrumento de cultura ou de jogo poético” (citado em Maffei, 2003, p. 154). Para

Munari, a partir de três anos uma criança se interessará por imagens que tenham sido concebidas para ela, e, a seguir, por histórias gradualmente mais complexas: “Um bom livro para crianças dos três aos nove anos deveria narrar uma história muito elementar e incluir figuras inteiras, a cores, muito claras e precisas” (Munari, 1987, p. 71 e 74). Dessa forma, parece justo supor que seus pré-livros realizam a possibilidade de funcionalização que aos seus livros ilegíveis não interessava.

Segue-se o projeto da “mensagem” no interior [...], de forma que, seja qual for o lado por onde inicie o livro, o conteúdo tenha um nexo lógico. Essas mensagens não devem ser histórias literárias acabadas, como as fábulas, pois isso condiciona muito a criança, de forma repetitiva e não criativa. Todos sabem que a criança gosta de ouvir a mesma história várias vezes [...]. Assim destrói-se na criança a possibilidade de ter um pensamento elástico, pronto a modificar-se segundo a experiência e o conhecimento. (Munari, 2002, p. 224-225)

Munari era prolífico, mas também prolixo. E muito. Concebeu ou escreveu de tudo, de livros ilustrados a livros teóricos e didáticos. Publicou e fez publicar, e parece ser um caso rarefeito de criador e artista com grande número de variações livrescas na sua produção. Sabia bem que a presença maior ou menor de texto identificava territórios: “Esse livro [*Nella notte buia*, “na noite escura”, finalmente publicado em 1952, narrativa ilustrada para crianças], recusado por diversos editores porque ‘não tinha texto’, teve depois várias edições” (Munari, 2002, p. 219).

Muitos teóricos da arte apontam, às vezes com constrangimento, o fato de que os livros-objetos, os livros escultóricos, as esculturas “livro-referentes”, os jogos e apetrechos bibliomórficos, tenderem ao afastamento cada vez maior do códice e seus variantes e, com, isso sofrerem, em muitos casos, a mortificação de se tornar objetos disfuncionais. A carência de funcionalismo não se daria propriamente no plano háptico ou mecânico do uso da obra (a funcionalidade nem mesmo é um quesito artístico universal, embora faça parte direta ou metafórica de muitas obras). O distúrbio funcional na realidade parece estar na perda ou abdicação da natureza pragmática do discurso (num livro, o enunciado oral ou escrito está inserido numa situação de comunicação). Por que usar os meios plásticos apenas para metaforizar o livro e a leitura?

Aqui no nosso problema específico, o enfraquecimento (e às vezes a morte) do discurso narrativo em livros-objetos é quase uma norma. Existem exceções, sem dúvida. Lenir de Miranda, por exemplo, que no seu ciclo de peças dentro do gosto pictural, acrescenta aos seus livros únicos (ou às vezes com cópias) textos manuscritos ou colagens com textos em caracteres compostos; esses textos não são primordialmente decorativos, mas efetivamente para serem lidos; são habitualmente vinculados ao imaginário de James Joyce e podem trazer sua (dela) personagem Agnes Bloom, literariamente construída, que vive e se relaciona dentro de sua cidade do sul do Brasil. Poderiam ser citados outros exemplos de fuga da regra. Porém, a incapacidade ou a inconformidade em produzir texto é quase norma nesse tipo de produção bibliomórfica.

## A palavra plástica

O fenômeno da agrafia teria dificuldade de se repetir num livro de edição, já que este não tenderia a se sentir culpado por estar mais bem integrado à sua época. A palavra, nele, tem uma frequência variável, desde o vocábulo mínimo, único ou apenas seu fragmento, até a palavra plenipotenciária, ocupando toda a obra e superexpondo (obcenizando, deixando ver o que não era para ser visto) as narrativas *standard* de forma invasiva dentro do circuito das artes visuais. Redigida para o espaço da página, lugar com alocação preestabelecida para a prosa e o verso, a narração se submeterá, em graus de intensidade e de mutação variáveis, às regras das artes visuais, sobretudo à busca do peso relativo como obra. É assim uma parte significativa das publicações conceituais, por exemplo Também são assim muitos livretos de produção marginal (ou periférica), ou ainda uma boa parte dos livros-poema ou de poesia visual. Nesses trabalhos, a quase ausência de narrações textuais mais complexas e sem subterfúgios não impede que se suponha a sua presença em um plano paralelo (como pode acontecer nos discursos apostos a uma obra de arte visual). Nesses casos é bem mais simples ser contemplativo, já que a palavra e sua conseqüência, a leitura, propiciariam devaneios de outra ordem.

A contemplação exige reconhecimento mesmo da ausência. O que não é visto *precisa* ser visto, porque o que não se vê pode ser o espaço positivo, pode ser a outra parte do devaneio do texto (e sempre voltaremos à Mallarmé, a Carrión, a tantos outros). O vazio e o silêncio coexistem com a escrita e com a fala. Dieter Roth, em sua ortografia fonética defende o branco e sua função na seqüência do discurso. Em alemão: “aine saite ler lasen / si bekommt genvg bedoitung fon andern saiten her vo etvas stet” (Diether Roth, 2004, p. 128). Ou, na versão inglesa: “leev wun payj empti / it reseevs enuf meening from otha payjes wair sumthing is ritten”. Em português isso poderia ser lido mais ou menos como: “deixe uma página vazia / ela recebe significado suficiente das outras páginas onde algo está escrito”.

“Escrita é linguagem visível”, resume Eugen Gomringer no início de uma carta (para Kostelanetz, 1979, p. 153). Volto-me, portanto, à visão da letra, do caractere celular, ou seja, do tipo e da tipografia (da tipologia). Tenho à minha frente um desenho que pode ser descrito como sendo composto por duas circunferências afastadas uma da outra por uma distância equivalente à largura de uma delas. No espaço entre elas está uma linha quebrada ao meio, com o vértice para baixo e as extremidades para o alto, formando um ângulo de cerca de 30 graus. A descrição precedente relata uma figura. Ou então eu poderia dizer que vejo a palavra “ovo”. Talvez, para ser exato, deveria dizer que “leio” a palavra “ovo”. Mas por força da minha formação artística, ou da destinação artística desses pensamentos, sim, “vejo” a palavra “ovo”. A partir daí, busco precisar as primeiras qualidades genéticas de sua existência. Ela é manuscrita? Ela é impressa? Identifico se é grossa ou fina, se é reta ou inclinada, se tem serifas ou não. Tento reconhecer a família tipográfica a qual ela pertence e, a partir disso, se é romana, se é germânica, francesa, britânica, gótica, renascentista, neoclássica... Posso discernir suas qualidades estilísticas, se ela foi criada no ateliê veneziano de Aldus Manutius ou se foi institucionalizada pela Escola de Belas-Artes de Glasgow. Mas não importa quão profundo ou intelectualizado seja o reconhecimento prospectivo das determinantes estéticas de uma palavra, a sua primeira, onipresente e incontornável função instrumental é a leitura. De imediato e até ao cabo, a leitura (decodificação com ou sem locução) de “ovo” será quase inevitável (bastando que eu seja alfabetizado). A qualidade dessa

leitura trará consigo toda uma rede ou sistema de relações de significados afetivos, plásticos, históricos, políticos, etc.

Será nas edições onde o artista está distante dos processos técnicos de efetivação do projeto gráfico que encontraremos um ponto claro de discórdia, de cisão, sobre o lugar da arte na obra bibliomórfica, tenha ou não tenha textos. Os amantes da tatilidade e dos outros sentidos formam o grupo de frente da tradição, em que a obra deve ser reconhecida como amalgamada no próprio suporte, deve ser pictórica e artesanal, deve ser gravada, deve ser picassiana. Nesse caso, a reificação, que excita mas às vezes interrompe a arte, poderá reduzir a receptividade às possibilidades contemporâneas das narrativas visuais. Para outro grupo, o dos amantes da criatividade, ao contrário, a materialidade explicitamente artesanal é prescindível e a obra pode nascer da atitude, pode ser impressa, pode ser duchampiana. Valor maior será atribuído à dispersão ou decomposição da obra global em obras outras, parciais ou específicas, que configurarão o *corpus* artístico de um indivíduo (ou um coletivo). Essa situação permite acesso significativo da arte à palavra funcional (que pode narrar, já que pode dissertar, descrever ou contar uma história).

São os livros do segundo grupo os que vivem mais intensamente a ambigüidade de estar entre os frutos intermédias da arte contemporânea e, por isso mesmo ou apesar disso, eventualmente sofrerem a objeção por serem “coisas” artísticas com identidade plástica. Sem sair de dentro do sistema das artes visuais, eles adaptam o sistema literário “escritor, obra, leitor” para o artístico “artista, obra, vedor”, resultando numa tríade compósita e dilatada, com perfis como “criador autor” e “vedor leitor” em volta de um conceito bastante generoso de obra. Isso soa redundante, mas desde o último terço do século XX tem trazido desconfortos taxonômicos aos amantes da arte mais conservadores e puristas. Ao mesmo tempo, engendra convívio em novos territórios de mercado, compartilhando com as atividades mais francamente (ou necessariamente) narrativas questionamentos como a definição de autoria e a identidade da obra de arte. O livro de artista, seja ou não apenas visual, como todo livro, impõe a valoração autoral. O modelo desse processo é preexistente e está no código comum, para leitura de escrita, que tende a abstrair-se em prol do autor, como lembrado por Regina Zilberman.

Nada mais conveniente, para a sociedade do livro, do que a aum de que se reveste a figura do criador, aparentemente seu proprietário único. Permite ocultar a materialidade do produto que o difunde, encobrando ao mesmo tempo o sistema econômico que o sustenta. (Zilberman, 2001, p. 112)

A materialidade não é encoberta num livro de artista, pelo menos não normalmente, muito menos sua visualidade. Mas o que dizer de um livro totalmente textual que se quer pertencente ao domínio das artes visuais? A passagem a esse problema plástico não é imediata. É preciso antes perceber a palavra como célula e o espaço por ela ocupado como um ambiente placentário. Note-se que, embora menos freqüentes, tentativas continuam a existir de fazer prosa a partir da ocupação visual do território da página, como em certas propostas da editora inglesa Book Works, especializada em livros de artista. Sua série New Writing foi concebida visando o cruzamento de fronteiras entre arte e literatura, produzindo “um nicho distinto para escritos de artistas e de escritores com atitude questionadora com respeito à forma ou que são curiosos sobre as conexões que seus interesses podem ter com a arte visual e seu público” (Rolo e Hunt, p. 33). Mas em geral os esforços são oriundos das letras, nos quais o livro literário reivindica aprovação da estrutura visual de seu projeto textual. Ao prefaciá-lo seu *Minimal fictions*, 1994, Richard Kostelanetz, que transita no terreno da palavra no espaço (tanto da própria experimentação como da crítica), desabafa seus anseios.

Dentro do reino da ficção, tenho produzido, entre outras escapadas, narrativas de apenas uma ou duas palavras até um parágrafo, histórias cujo desenvolvimento vem dos padrões visuais cambiantes de suas palavras, histórias compostas inteiramente de fotografias sem legendas, histórias circulares que fluem de ponto a ponto, mas perdem começos e finais precisos, seqüências de desenhos não representacionais cuja metamorfose de imagem para imagem evoca narrativa e livros inteiros compostos de histórias de uma única sentença. Como um admirador da arte visual mínima quase desde seu princípio, em talvez inevitável que eu eventualmente explorasse na ficção a mesma estética de fazer mais com muito menos, criando peças com palavras cujo conteúdo ostensivo seria tão franzino quanto possível, e ainda assim sugestivo. (p. 5)



rário *Action Poétique* entrevistou a livraria parisiense Florence Loewy (edição especial com dossiê organizado por Véronique Vassiliou). Na conversa, lembram *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (ou *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), 1969, de Marcel Broodthaers, um clássico ágrafo editado em papel semitransparente como contrapartida visual ao poema homônimo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1896, de



Marcel Broodthaers,  
*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [: *image*], 1969.  
Imagem cedida pelo Museum of Modern Art,  
Nova Iorque, para Silveira, 2001, p. 150.

Stéphane Mallarmé. Na sua obra Broodthaers substitui as palavras por retângulos pretos de igual área de impressão (comprimento e altura), saudando o pensamento diagramático em Mallarmé (que para ele é expressamente o fundador da arte contemporânea). Na capa existe apenas uma muito discreta menção ao conteúdo, bastante abaixo do título. Onde habitualmente estaria registrado um gênero literário (conto, novela, poesia, etc.), está informado *image* (imagem), em maiúsculas, substituindo o *poème* (poema) das edições originais da obra de Mallarmé. Essa informação é às vezes tratada como um subtítulo que ajuda a distinguir uma obra da outra.

*Eu que venho da literatura, completamente da literatura, na primeira olhada eu digo: isso é poesia. Eu finjo pegar esse livro como se eu pegasse não importa que outro livro numa livraria. Pois essa é sua destinação, a livraria (se trata de um livro). Assim, eu poderia tentar lbe apreender com ferramentas da língua. De fazer uma descrição com as ferramentas da gramática, da métrica, etc. Coisas me escapariam do interior porque, de toda evidência, essa não responde exatamente aos cânones da poesia, mas é exatamente essa questão que Mallarmé propunha no começo do século. Mallarmé revisto, aliás, por Broodthaers.*

Sim, mas Broodthaers é sintomático da passagem do escrito para o visual. Em relação à Mallarmé, que é já muito interessado pela diagramação e pelo visual, Broodthaers radicaliza fazendo suas tiras negras no lugar do texto e isso corresponde à sua passagem pessoal da poesia às artes plásticas, já que ele, no princípio, era poeta e livreiro e, portanto, é sua entrada, se eu posso dizer assim, no mundo da arte contemporânea.



Depois ele desenvolveu uma obra plástica. Broodthaers a boliu a língua para se deter unicamente no visual e no espaço.

E a entrevistadora prossegue.

*Eu li em O homem sem qualidades uma passagem onde Musil propõe que se escreva um poema substituindo as palavras por traços. E no seu livro (de escritor), ele o diz e o faz; ele faz um poema com traços no lugar das palavras. Esse extrato me indaga. Porque Broodthaers faz seu Lance de dados em 1969 e Musil escreveu esse texto nos anos trintas. Mesmo se em Broodthaers se trate de um passa..*

É um percurso, em Broodthaers. [...] Nos exemplos que eu escolhi, não é fácil de falar de uma relação texto/imagem. É muito frequentemente o texto ou a imagem, e quando existe texto são freqüentes as apropriações ou as citações do domínio literário justamente que interessam os artistas. (*Action Poétique*, 2001, p. 56-57; no original, tipos itálicos para as perguntas)

Craig Dworkin, em seu estudo sobre as conformações da ilegibilidade, destaca que o livro de Broodthaers, além dos seus outros méritos plásticos, apesar de ser ágrafo (ou talvez por causa disso) oferece interesse até mesmo para os leitores da poesia de Mallarmé. Para Dworkin, Broodthaers, tornando ilegíveis as referências da linguagem, mas enfatizando sua dimensão espacial, possivelmente tenha produzido a mais famosa obra a evocar uma “estética de censura refrescantemente bonita” (2003, p. 150).

As experiências relacionadas ou prévias à poesia concreta parecem reivindicar o reconhecimento como abre-alas. São experiências que se escoravam em construções com origem na consistência diagramática da poesia e na instrumentação do espaço físico sem o verbo (além de locução lúdica, etc.). Com origem marcadamente literária, eram abertamente compartilhadas com os artistas visuais, oferecendo solo criativo comum. Conhecemos especialmente bem o reconhecimento (às vezes a indisposição) à poesia concreta internacional (e à brasileira em particular), mas lembremos também as vanguardas do início do século XX, as variações do construtivismo, o dadaísmo, etc. Será nas criações dos últimos cinquenta anos que iremos

confirmar a abdução sem cerimônia pela arte da palavra em prosa, da palavra instrumental (que encaminha à narração), seja usada minimamente, seja verborrágica e totalitária. O caso de Broodthaers é ainda mais importante e especialmente relevante. Ele vai além do uso plástico banal (decorativo ou compositivo) da palavra, porque não é somente a sua função como suporte estético que o interessa. Ela precisa ser usada ou revelada também em outras funções, sobretudo como transportadora de mensagem, o que a sujeita para as artes visuais como ferramenta constitutiva das suas ficções (museológicas, por exemplo). Ou, ao inverso, sujeita as artes visuais à convivência renovada com a palavra. É um exemplo acabado de criação que recai na heterogeneidade constitutiva da obra contemporânea, sem ser prisioneira submissa de um meio (do *medium*). Instaura uma narrativa alternativa, construída em muitas camadas de uma estrutura que ao distanciar-se do fetiche da artesanidade, deixou de ser simples ou meramente contemplativa. Esta nada mais é do que a estrutura composta da arte (ou da obra de arte) de hoje, imersa no “complexo” de sua condição pós-moderna (Krauss, 1999, p. 45 a 51).

Onde quer que a palavra surja num trabalho artístico, explicita-se outra postura. Normas e códigos adicionais interferem no desfrute da obra. E a maioria dessas regras são para mãos limpas. A eloquência (a retórica) apresenta-se para cumprir seu papel, agora ao lado dos atores constitutivos do espaço compositivo visual. Mas o mundo da arte não exige que nele a palavra cumpra a construção das mesmas cadeias semânticas, por exemplo, da literatura. A frase verbo-visual é peculiar, pode prescindir de ter um sujeito, um verbo ou um objeto “escritos” de forma clara. A partir desse pressuposto, pode-se propor uma indagação primeira, sobre o que seria, num livro de artista, uma frase apresentada minimamente. Ou talvez seja mais produtivo identificarmos as possibilidades da palavra avulsa (aí incluída a letra) para alguns tipos de discurso plástico onde a página não é obra inteira, mas uma célula (um estudo complementar poderia ser feito para a chamada *page art*, onde a página assume relevância final).

Começando pelo quase nada, quase nenhum texto, estabelecendo uma aproximação ao que seja o mínimo, um primeiro exemplo pode ser o caso já estudado de *Twenty-six gasoline stations*, de Edward Ruscha, onde as palavras são legendas. Es-

clarecem o quê (a identidade do posto de gasolina) e onde (a cidade e o estado norte-americano de sua localização). São legendas porque é isso que precisam ser: legendas. A função como tal é indiscutível, sendo uma decisão manifesta do artista. É preciso mostrar os pontos percorridos e indicar que existe um caminho, seja ele real ou ficcional. É preciso sugerir uma história. Esse enredo está bem próximo do mínimo, um trajeto que poderia não ser adivinhado apenas pelas vinte e seis fotos, e que se confirma como percurso pela exatidão das vinte e seis legendas (tomo a liberdade de sugerir a noção de percurso como um trajeto romantizado). Diferente de um livro com poesia concreta, por exemplo, em que a palavra é tanto meio como fim sem que haja dúvida disso, em *Twenty-six gasoline stations* a palavra não tem atributos estéticos significativos, mimetizando-se como um simples apêndice ao visual. Um falso simples apêndice, já que é um complemento nobre que ativa a imagem. Serve a uma proposta artística oferecendo-se em suas funções primeiras: enunciar, denominar. Ruscha tem a necessidade programática de localizar os postos de serviço. Caso imaginemos esse livro sem nenhuma das fotos, tendo apenas as legendas posicionadas em páginas em branco, teríamos outra obra, claro, mas teríamos um efeito narrativo bastante semelhante.

Um segundo exemplo, ainda de Ruscha (e também já comentado), *Crackers*, de 1969. Aqui o mote se funcionaliza como interjeição, reconstruindo a fala diretamente ou o pensamento representado em fala. A presença numérica de palavras encontrada na seqüência narrativa do livro é mínima, a unidade (porém, deve ser lembrado que o pequeno conto “How to derive the maximum enjoyment from crackers”, de Mason Williams, 1967, que serviu de inspiração a *Crackers*, está reproduzido na orelha da contracapa). A única palavra do corpo narrativo do livro é apenas essa mesma, do título, “Crackers!”, como o súbito despertar de uma lembrança de algo que está faltando, o toque final (os biscoitos), em uso interjetivo. Esse livro quase cem por cento visual é tão francamente narrativo que a sua única palavra transcende a própria elocução. Ela parece ajudar a dissolver, a assentar a narrativa visual em seu próprio suporte gráfico. Ela ajuda a tornar plana, ela “chapa” a obra. Independentemente de existir uma versão filmada do trabalho, só aqui a exclamação funciona como um determinante da bidimensionalidade, mais ou me-

nos como numa fotonovela. Porém, não são exatamente regras de fotonovela que estão sendo rigidamente seguidas, tampouco se trata de uma simples paródia. É um jogo de cena com um enredo em que a palavra anuncia ou antecipa um clímax. E o seu uso meio cafajeste é tão importante para sugerir misoginia, descaso, desforra, seja o que for, quanto a situação mostrada na seqüência fotográfica. Nesse livro a palavra se esvaziaria sem as imagens que a circundam, outra das diferenças dele com as fotonovelas da época, que tinham além dos balões de fala, comentários adicionais do narrador. Além disso, a unidade narrativa da fotonovela era o quadrinho, com a fotografia ao seu serviço, enquanto aqui é a página inteira que desaparece a serviço da cena. E as diferenças e as semelhanças estão relacionadas. O romantismo risível (dirigido a um público predominantemente feminino e acrítico) na fotonovela encontra seu outro lado na desfaçatez de *Crackers*. E se num o público é “culturalmente pouco exigente” (Reis e Lopes, 2000, p. 180), noutra ele é consumidor do inusitado e exigente de novas experiências estéticas.

Uma única palavra é o mínimo contábil, mas o mínimo artístico pode ser menor que um. A palavra pode esmaecer, pode se vaporizar, sumir gradualmente, deixando de existir. Do ponto de vista lingüístico, ou a palavra é ou não é. Se um conjunto de letras (ou uma letra apenas) não mais puder ser interpretado, quando não for mais possível atribuí-lo um som ou um significado, quando não puder mais constituir um enunciado, enfim, quando não puder mais ser lido, então terá deixado de ser uma palavra. Mas poderá, claro, ser uma coisa que foi uma palavra ou uma que ainda virá a ser. Para essas conclusões será preciso ler seu entorno, porque o entorno determinará a forma, ele indicará uma serialidade, sugerirá um sentido de direção, proporá um ritmo, uma cadência. Michel Foucault, refletindo sobre Magritte e as telas com “legendas” *Ceci n'est pas une pipe*, comenta a contribuição dos espaços em branco para a leitura.

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre

as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. (Foucault, 2002, p. 33)

Voltando aos dois *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, lembramos que Broodthaers, fez desaparecer o texto (ou substituí-lo) sob retângulos pretos, obrigando as palavras (legíveis, interpretáveis) a deixarem de existir. Em seu lugar está uma miríade de pequenas tarjas negras que, determinadas pelo espaço em branco, indicam que “foram” palavras. Ou que o desenho de uma palavra não é uma palavra, portanto, como desenho, não precisa ser legível. Porque se for legível voltará à condição de palavra. Ou, numa qualidade também interessante, será o desenho de uma palavra que guarda, por semelhança funcional, sua legibilidade. E então todo desenho “legível como uma palavra” é uma palavra?

Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível; [...]; é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito “olhante” que é *voyeur* [sic], não leitor. Com efeito, desde que ele se põe a ler, a forma se dissipa; à volta da palavra reconhecida, da frase compreendida, os outros grafismos levantam vôo, levando com eles a plenitude visível da forma, deixando apenas o desenrolar linear, sucessivo, do sentido [...]. (Foucault, 2002, p. 26)

O sabor suave dessas reflexões tem um tempero especial porque isso tudo não acontece no domínio do múltiplo impresso, o lugar por excelência da palavra sob projeto, usurpado naturalmente do antigo território da escrita caligráfica. O pensamento aparenta maior “limpeza” quando verificada no terreno das reflexões sobre obras de arte pictórica de realização inteiramente artesanal, como é no caso de Foucault (ver a continuidade das suas reflexões, especialmente nas páginas seguintes da obra citada). Caso ele tivesse os olhos voltados para a realidade artística contemporânea então em processo à sua volta, possivelmente seu pensamento se ramificaria sobre problemas estéticos menos serenos. Aqui, agora, hoje, com o território da intermídia definitivamente associado às artes visuais, o substrato comum à imagem e à linguagem parece ser mais rico, mais “sujo”, no sentido de ser também criativamente mais

fértil, a todo tempo inseminado ou contaminado pelo pensamento e seus discursos. Somente na jurisdição da arte e do projeto a palavra pode existir simultaneamente ou alternativamente como personagem plástica, reproduzida fotograficamente em suas expressões cursivas e manuais, ou atualizada em sua glória maior, em seu estado iconologicamente mais impositivo e modelar, a existência tipográfica, impressa.

Se, em essência, para a narrativa visual a palavra é desnecessária e, portanto, dispensável, para a narrativa escrita e oral da maioria das linguagens ela passa a ser uma unidade construtiva quase indispensável. O que nos é dito ou oferecido a ler faz o nosso tempo passar enquanto nos propicia a recriação imaginativa de outros tempos. Nisso tudo se percebe um sentido de dinamismo subjetivo, uma mobilidade intrínseca peculiar, onde os diversos tempos atuam como discos de embreagem que transmitem, trocam ou limitam energias. A lógica da narrativa visual das publicações de artista pode até ser semelhante à literária. Mas na sua decifração serão preponderantes códigos particulares. Pode ser parecida com a lógica da narrativa visual cinematográfica, com a qual também tem muitos processos em comum, mas também daqui ela guarda distância. E assim por diante. Tudo porque ela dificilmente deixa de obedecer às normas e condições próprias dos seus suportes.

Apreciemos, então, a palavra física, grafada, desenhada, pintada ou eletronicamente editorada, como estas que foram escritas uma a uma e que estão sendo lidas neste momento da mesma maneira, uma a uma. É esse enfoque que interessa primeiro aos artistas, especialmente quando conceitos estão envolvidos. No mundo visual, repetimos, a presença da palavra, quando ocorre, tenta ser intensa e parece ser invasiva. É sempre desafiador unir palavra e imagem num resultado plástico harmônico e convincente. Subterfúgios gráficos e pictóricos passam a ser necessários para estabelecer com sucesso as relações sempre presentes entre e figura e fundo. Soluções muito frequentes tendem a incluir conceitos caros à visualidade, como aparição e desaparecimento. Tornar visível (ou seu inverso) é um pressuposto (ou uma prerrogativa) da arte. Refletem-se nela as questões vitais: ser ou não ser.

O que narrar de seu, dentro de seu tempo, com os meios plásticos à sua disposição? Diz Jean Le Gac, um artista narrador por excelência, e de muitos meios: “Eu sou um pintor dos anos 70, e isso explica por que eu uso a escrita e a fotografia,

mas não me sinto um escritor e muito menos um fotógrafo.” (Citado por Sara Guindani, em Maffei e Picciau, 2006, p. 29 ou 32.) Não será a pintura, em seu *status* tão elevado entre as artes, o veículo por excelência para a narração visual na arte contemporânea, embora seja ela a primeira grande legisladora dos princípios para a “leitura visual” estanque. A narratividade nasceu com ela. Mas há limites e excessos, conforme Fresnault-Deruelle (a propósito de certas telas surrealistas).

A única possibilidade de narração, isso que se poderia chamar a promessa de espetáculo, dito de outra forma esse suspense indefinidamente prolongado que permite a todo esse canevas de índices fazer oscilar o tempo fora do tempo, ou seja, a narratividade, é uma das vias que conduz a pintura a se aproximar de si. Do mesmo modo que as imagens mais oníricas são as imagens realistas e não as imagens de sonho muito abertamente desenhadas como tal, pode-se adiantar [...] que as imagens que possuem a maior carga recitativa não são aquelas onde se desenrola a princípio o espetáculo da ação. A imagem narrativa (que se quer assim) mata a narratividade e com isso o enigma que tem por vocação esconder-se nela. (Fresnault-Deruelle, 1993, p. 193)

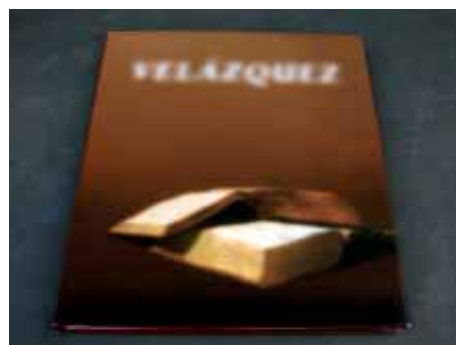
A licença para ler ou não ler deverá ser pedida a quem? Para quem escreve ou para quem vê? Problemas de lado a outro, talvez mais agudos nas proximidades do campo literário. Para Dworkin, em princípio poemas não se extinguem. Sobre o crescimento da dramaticidade e do grau de ilegibilidade provocado pelos efeitos visuais (como a sobreimpressão) em textos, estuda o exemplo de um único poema, de James Camp, repetidamente impresso em um livro de Rosmarie Waldrop, *Camp printing*. “Falar da natureza “puramente visual” de tais textos, entretanto, ou isolar sua *leitura* por classificá-los como arte “visual”, seria um equívoco – e não só porque a escrita é ela mesma (sempre) já uma arte visual” (Dworkin, 2003, p.72). Será? Talvez, sob certas circunstâncias, sob certas aprovações. É o rumo da correção, da rasura, da obliteração que o interessa. “Conforme um texto se movimenta ainda mais em direção da completa ilegibilidade, a decrescente capacidade denotativa de suas palavras ajuda a colocar em primeiro plano o potencial do próprio meio de significar, indiferente a qualquer ‘conteúdo’ específico” (p. 73). Dworkin ilustra o

desaparecimento da palavra e, em seu lugar, a evidenciação da condição de algo que é, sem dúvida, um poema, com os “versos” compostos apenas por linhas de Man Ray, *Lautgedicht*, 1924 (“poema sonoro”).

Sem acesso a uma única palavra, o vedor [*viewer*] imediatamente sabe algo do gênero e objeto do poema (e estamos seguros de que é um *poema*); não é um haicai nem um épico, por exemplo, e é provável que seja mais convencional do que experimental, mais lírico que narrativo. [...] “Lautgedicht” se equilibra com duas estrofes mais longas no seu centro e então transmite um forte “sentimento de término” com a robusta e limpa quadra final de versos tétracos, em que as extensões das linhas, que variaram em todo o poema, acomodam-se numa muito maior uniformidade. (p. 73-74)

Dworkin vê nos exemplos que cita mais do que formalismo, mas sem negar sua existência, que a vislumbra “legível”. Não são sem propósito as citações de Roland Barthes, “para a escrita ser manifesta na sua verdade (e não na sua instrumentalidade), ela deve ser ilegível”, e Edmond Jabès, “leia o vazio” (p. 138).

A palavra não existe mais em *Velázquez*, 1996, de Waltercio Caldas (também apresentado em alguns registros de exposições com o título *O livro Velázquez*). Trata-se uma obra de formato grande e com papel de alta qualidade adequado à impressão a cores. Tem capa dura e sobrecapa, com apresentação geral elegante e sofisticada, qualidade que o distancia da média dos livros de artista publicados nos anos 70 e 80. O trabalho emula os livros “de luxo” que são freqüentes na livrarias e, às vezes, nos jornaleiros. Chamados também de livros de mesa, essas obras são geralmente monográficas, destinadas ao leitor que busca acesso à arte por um caminho confortável e de aparência “confiável”. Como na época de sua publicação ele foi distribuído na rede de livrarias convencionais do Brasil, um país sem o hábito de se deparar com artistas que trabalham com livros, causou espanto e dúvidas. Tudo parece normal num olhar mais rápido. Mas a capa está fora de foco e todo o miolo também!



Waltercio Caldas, *Velázquez*.  
São Paulo: Anônima, 1996.



Página após página, todo o livro *Velázquez* está desfocado. O texto não existe mais, ao menos como material escrito. O que restou é a percepção borrada de sua mancha de impressão. A palavra sumiu. O que resta para nos dizer o que são as ilustrações é a nossa lembrança. Ao contrário da palavra, que só é palavra enquanto puder ser lida, a imagem continua como imagem mesmo que não haja mais foco algum. Podemos, claro, reconhecer que quadro era esse ou aquele ali reproduzido. A ilustração restante guarda ainda seu poder de enunciação. Mas, nova surpresa, Caldas fez desaparecer todas as figuras humanas de todos os quadros. Foram-se os heróis, foram-se os anões. Restaram os cavalos sem seus cavaleiros (mas o cão da Infanta também se dissipou, junto com ela e seus adjuvantes). Mesmo o reflexo ao fundo está vazio. Se reconstituídas em seu foco na nossa mente, as telas estariam desprovidas de seus personagens. A imagem, mesmo muito desfocada, me permite ver o que lhe falta. Mas as palavras findaram em definitivo. Nossa inteligência é incapaz de fazer as palavras reaparecerem. Qual personagem então restou? Ficaram os livros, solitários na sobrecapa, talvez a dizer que este mesmo é o personagem desta história: o próprio livro. E Caldas é um bibliófilo apaixonado, conforme entrevista dada a Marília Andrés Ribeiro.

Eu diria que os livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios. De alguma forma livros são máquinas constantes, seriadas, com continuidade e tempo próprios e o folhear de suas páginas faz com que sejam “objetos de visitação”. Essas características, todas tridimensionais, sempre me atraíram neste objeto. E os livros, como os espelhos, parecem ser sempre maiores por dentro do que por fora. Não é um desafio tentar fazer alguma coisa maior por dentro que por fora? (Entrevista citada em Ribeiro, 2007, p. 189.)

Como em *As meninas*, tem-se também em *Velázquez* uma rede de olhares, mas desta vez limitado por seu objeto, um livro parcialmente cego. Aparentando possuir a inércia de um quadro, o livro disfarça sua condição formal, mantendo-a em suspensão até conseguirmos nos soltar da armadilha. Ele deve finalmente ser examinado pela sua lógica seqüencial. Será justamente o virar de páginas que propiciará o desfilar de uma trajetória artística das mais importantes para qualquer amante das artes, num



Waltercio Caldas, *Velázquez*. São Paulo: Anônima, 1996.

jogo de adivinhação para iniciados. Apresentada pelo ilegível e pelo lacunar, a exposição é visualmente dissertativa da trajetória de Diego Velázquez porque reúne poucas condições de ser descritiva. Chega-nos precedida pela mitologia de sua obra e continua como uma rêmora do plano aurático, processada pela ótica reflexiva de Caldas. A palavra em *Velázquez* então não existe mais, ao menos sob o ponto de vista destas observações. Ela apenas existe no principal enunciado, o nome do artista que é o assunto (nas aparições do título na sobrecapa, no falso-rostro e no rosto), além de no nome do artista que é o autor (na contracapa), e, claro, no colofão. Somente nessas funções oficiais ela pode ser lida. Existe principalmente para evocar o fantasmático, o homem morto, o artista que é uma das entidades mais freqüentes em nossa formação, ao mesmo tempo em que valida e autentica o livro-obra. Aqui, nesse momento, essa é a sua materialização possível. E, no entanto, quanto barulho à nossa volta. Uma ladinha interminável. Quantas vozes em torno da obra. São discursos de uma lista sem fim de pensadores, ladeada por outra, de artistas que nele se balizam. Faz lembrar uma ironia de John Baldessari, “A melhor maneira de fazer arte”, parábola citada em artigo para *Artforum*, que ilustra o por vezes perverso efeito do intercurso da ilustração com a arte.

Um jovem artista numa escola de artes costumava adorar as pinturas de Cézanne. Ele observava e estudava todos os livros que pudesse encontrar sobre Cézanne e copiava todas as reproduções da obra de Cézanne que encontrava nos livros.

Ele visitou um museu e pela primeira vez viu uma verdadeira pintura de Cézanne. Ele a odiou. Não era como os *Cézannes* que ele tinha estudado nos livros. A partir daquele momento, fez todas as suas pinturas nos tamanhos das pinturas reproduzidas nos livros e as pintou em preto e branco. Também pintou legendas e explicações sobre as pinturas, como nos livros. Muitas vezes ele usava apenas as palavras.

E um dia ele compreendeu que pouquíssimas pessoas iam a galerias e museus de arte, mas muitas pessoas examinavam livros e revistas tal como ele e recebiam pelo correio assim como ele fazia.

Moral: é difícil colocar uma pintura numa caixa de correio. (John Baldessari, *Ingres, and other parables*, London, 1972, p. 11, citado em Phillipot, 1980, p. 54.)

Poderia ser lembrado, também o trabalho de Endre Tót, *Night visit to The National Gallery*, publicado por Beau Geste Press em 1974, um livreto horizontal que abre como um bloco. Nele o artista oferece um catálogo de visita ao museu onde as ilustrações das pinturas estão transformadas em silhuetas negras. Das telas, nada mais há para ser visto, exceto seu formato geral delimitado pelas molduras. Mas para ler, todas as permanecem em seus lugares, todas as legendas (título, artista, data, dimensões, etc.) estão mantidas. O trabalho de Tót é, em certo sentido, um precursor mais ou menos em negativo ao de Caldas. Sua estratégia comunicativa não é tão distante, embora plasticamente o de Caldas seja mais complexo. Por tudo isso, por toda essa polifonia de vozes consagradas, acumuladas durante os séculos, sobre o artista fez-se o verbo, e ele, o verbo, invisível porque ilegível (porém sensível porque pressentível), envolve *Velázquez*, que Paulo Sergio Duarte considera uma ação sobre o saber do olhar contemporâneo.

Esse desejo [de olhar] capturado no meio condensado da cultura e da história, [...] vagueia errante pelas suas páginas cruéis e incômodas. O vazio, aqui, materializa-se e chega a “figurar” nas imagens dos cenários abandonados e na desolação da luz fosca que lhes restou. [...] O vazio atualiza a negatividade da arte diante do mundo das imagens rebaixadas e banalizadas pela indústria e, isto o mais importante, realiza-se paradoxalmente como positividade visível. (Duarte, p. 154 e 159.)

Até certo ponto essas considerações reforçam a visão habitual da obra de Caldas a partir da intensidade de seus valores formais. E aqui num dado capital, o vazio. Poderíamos mencionar, ainda, a sempre presença (no todo ou no detalhe) dos dispositivos de índole reflexiva, voltado, reincidentemente há muitos anos, principalmente para as reflexões sobre a identidade como artista em cruzamento com a concepção cultural da percepção. Se esse mecanismo beneficiava-se de certo mimetismo no seu livro *Manual da ciência popular*, 1982, talvez ele agora não fique mais tão obscurecido pela sutileza. Mas ele parece permanecer, de acordo com os jogos e regras que desde então “desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta, que a arte ainda se faz” (prefácio do *Manual...*, p. 5). O mecanismo está ativo através das proposições que

Caldas oferece, como a de número 14, como foto de um dado dentro de um cubo de gelo, numa imagem que “será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez”. Para Marília Andrés Ribeiro, “a proposição nos faz refletir sobre questões referentes à intervenção inteligente do artista nos objetos cotidianos, à significação do registro fotográfico nas manifestações de arte efêmera, à preservação da memória no contexto da arte contemporânea” (Ribeiro, 2007, p. 183). Porém, poderia ser feita uma objeção, não ao livro como tal, mas ao livro como obra autônoma: como manifestação de respeito à textualidade, o *Manual* termina com um artigo teórico, de pesquisador convidado pelos editores, um artigo importante de Paulo Venâncio Filho. É verdade que ele traz informações interessantes, sobretudo úteis ao leitor (e ninguém questionaria isso), mas por outro lado o texto é alienígena ao livro. *Velázquez*, ao contrário, mudo e sem qualquer dublagem, vai mais fundo em sua tipicidade.

Como no *Manual* e em outros livros seus (a maioria objetos ou escultóricos), o profundo conhecimento de percepção visual de Caldas está funcionalizado em *Velázquez*, mas agora voltado para os instantes antes ou depois do zero. O zero não representa o mínimo, o zero representa o nada. Próximo ao nada existe o quase nada, o que quase deixa de ser, porém se mantém como um valor positivo. O mínimo é a unidade (uma laranja, um filho), ou zero vírgula alguma coisa (a menor fração que ainda guarda relação com o uno). Menos que o mínimo é o negativo: a ausência. E a ausência só pode ser confirmada como elemento se for possível a construção do vínculo com o ausentado. Percebe-se uma oposição de valores nessas páginas. O desaparecimento das figuras humanas não impossibilita o reconhecimento (a identificação) do referente (a tela original). Dentro do cenário ilustrativo farsesco onde as imagens dos quadros estão inseridas, o desaparecimento de uma parte não impede que se adivinhe o todo. Permanece a nossa ciência das identidades. O invisível não é o que não vejo nas ilustrações. Mesmo que a invisibilidade não negue a existência, as figuras simplesmente não estão mais onde deveriam estar (a condição de ausência difere da condição de invisibilidade: eu não vejo o que realmente está ali). A desaparecimento pela ausência é dramática. Afinal, onde estão os “personagens”? Onde foram parar os coadjuvantes dessa iconografia onde o verdadeiro

ator principal estava em frente às telas, as pintando? Talvez o novo personagem sejamos nós mesmos, trazidos de volta por Caldas a essa função pelas características do livro que examinamos. Se ele não traz mais retrato algum, mas apenas indícios mais do que evidentes de pinturas que foram alijadas de seus personagens, pelo menos o volume faz sua auto-referência através da sobrecapa, ilustrada com um detalhe de livros figurados em uma tela. Se “as obras” se esvaem, “a obra” de Diego Velázquez permanece visível, tanto quanto nosso humor reverente.

Concluimos que o conjunto de manchas acinzentadas seja o resultado de uma operação de desaparecimento normalmente efetuada pelo olhar intermediado ou pelo olhar incapacitado, a perda de foco. O que sumiu, acreditamos ser o texto. Porque sabemos que a página real é o seu espaço real, porque interpretamos o ritmo e a harmonia dos espaços em branco entre as manchas, porque reconhecemos os valores e as relações diagramáticas com os elementos ilustrativos, etc. Não, não há palavra alguma, portanto não existe texto: nada pode ser lido. Difícil de fazer mais especulações a esse respeito. Se é que ali havia um texto, tanto poderia ser uma reflexão crítica como poderia ser a lenda da mandioca, por que não? Apenas nosso olhar impregnado pelo repertório, pelo drama e pela ficção recompõe em cada abertura de páginas o instante de um enredo inexistente, supondo o desaparecimento de uma resenha. Mas o enredo inexistente no plano mundano, prático e eficiente da leitura. Sua existência está no rito de aproximação à obra de arte, investida ou travestida aqui num produto de “esclarecimento” ou vulgarização intelectual, o livro de arte. O esclarecimento não é um objetivo primariamente artístico, mesmo se o suporte for comum à comunicação e difusão. Ao promover a desaparecimento do texto, impossibilitando que o livro se torne instrumento de leitura, um facilitador, um esclarecedor, Caldas devolve ao código industrial e múltiplo um dos valores mais caros, consagrados e atávicos da arte pictórica, a contemplação. E, por consequência, a aura. Essa operação não deixa de ter ligações conceituais com análises que aproximam a pintura ao diagrama de uma página, como a já mencionada, de Foucault sobre Magritte. A paginação, ela também, obedece ao gosto de ordenação dos espaços, tanto quanto o caráter está sujeito ao seu desenho.

O texto que vinha invadindo a figura a fim de reconstituir o velho ideograma, ei-lo que retomou seu lugar. Voltou para seu lugar natural – em baixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na seqüência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser “legenda”. [...] Volta-se à página e a seu velho princípio de distribuição. Mas apenas em aparência. Pois as palavras que posso ler agora sob o desenho são, elas próprias, palavras desenhadas [...]. (Foucault, 2002, p. 24)

O livro *Velázquez* percorreu o país em diversas exposições oficiais, tendo sido um forte candidato da sua categoria à plena aceitação. Não precisou dos espaços alternativos, sendo normalmente distribuído em grandes livrarias. Além disso, fez o que a tradição espera de uma obra de arte, percorrendo todo o país em diversas exposições coletivas oficiais. Apesar do reconhecimento artístico de Caldas, ele poderia ter amargado a marginalidade comercial por causa da inexistência de texto para ler. Entretanto ele atendia e cumpria alguns princípios da leitura. Tome-se o modelo da construção do significado na mente a partir da criação de uma seqüência de imagens e acontecimentos como explicado por Regina Zilberman.

Esse significado só pode ser construído na imaginação, depois de o leitor absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumarizar o conjunto e decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente. [...] Assim sendo, ao ler, o leitor experimenta uma situação desencadeada tão-somente pela leitura: ele consegue ocupar-se com os pensamentos de outro. (Zilberman, 2001, p. 52)

Observe-se que essas idéias sobre o desfrute de um livro em geral, suporte para textos, são muito parecidas com concepções sobre o desfrute de um livro verbo-visual. Compare-se com pensamento similar de Anne Moeglin-Delcroix, neste caso voltado às narrativas visuais e ao livro de artista.

Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação. (Moeglin-Delcroix, 1995, p. 11)

Mas com a produção de Caldas é preciso atenção. Também nele, como em muitos artistas, o uso do livro poderia estar mais distante da leitura mínima e guardando independência apenas relativa do mercado de publicações narrativas (como no *Manual da ciência popular*). Mesmo a narração podendo se investir de facilitadora na relação entre artista e público, pode ser preferível (pelo mercado simbólico onde atua) o foco na contemplação. É claro que o livro não o abandona, mantendo-se como uma das vozes ativas do seu *corpus* artístico. Porém, se Caldas é amante dos livros, por outro lado parece dedicar maior concentração a obras relacionadas com variáveis pertinentes à escultura, onde o discurso tende ao contemplativo.

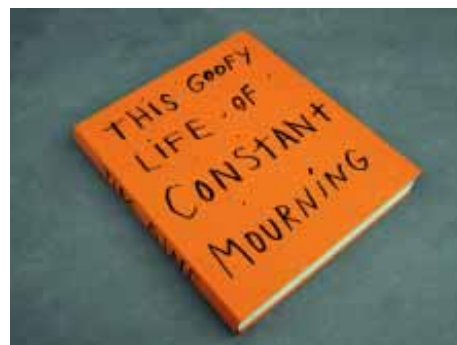
Lembremos, ademais, que esses livros foram surgindo de modo esparsos, no curso de muitos anos – sem, portanto, caracterizarem uma especialidade “gráfica” do artista – e que às vezes é mais fácil estabelecer seu parentesco com outros trabalhos, não-livros, do que com eles mesmos. (Salzstein, p.6.)

Se no volume de Caldas um grau especial de legibilidade é satisfeito, sem que a leitura textual exista de fato, nele temos indícios que nos fazem supor que possivelmente ali um texto que viveu no pretérito se desvaneceu, se dissipou (ou, pouco provável, está aparecendo). Num movimento oposto e mais freqüente a esse, em muitos livros é possível encontrar o esforço em transformar escritura manual em objeto. Podemos encontrar a superexposição do autógrafo (o manuscrito) nos antigos *livres de peintre*, na realidade caras produções do campo da gravura, mas também em muitas publicações de baixo custo, muitas delas vinculadas ao advento da fotocópia e às facilidades da impressão ofsete. Especialmente interessantes são os trabalhos contemporâneos que utilizam plenamente as possibilidades da produção e distribuição profissionais. Em *This goofy life of constant mourning*, 2004, de Jim Dine, graças à técnica a palavra passa a ser intermediada pela ação fotográfica, tornando-se elemento pericial, com voz abafada, quase em surdina. O título quer dizer, em tradução livre, “essa vida pateta de lamentação constante”. De saída, portanto, o trabalho se propõe uma postura emotiva.

O livro é totalmente fotográfico e colorido. Dine “retrata” poemas curtos e textos semelhantes, aparentemente avulsos, quase sempre manuscritos em peda-



ços de papel ou diretamente sobre o chão, nas paredes ou sobre objetos, com pastel e/ou giz e/ou carvão, às vezes pincel. Todas as palavras encontradas no corpo do livro são assim, fotografadas. Não há texto direto, não existem caracteres impressos, os vocábulos são quase sempre legíveis, mas são figuras, parte de um todo maior intermediado pela lente fo-



Jim Dine,  
*This goofy life of constant mourning*, 2004.

tográfica e pela edição digital de imagem. A capa (encadernação toda laranja), a página de rosto (apenas com o título) e as três páginas finais (com dedicatória, créditos e colofão) são isentas de imagens figurativas de meio-tom. Os elementos nelas são reproduções autográficas em alto-contraste (impressas em preto). A capa traz na frente apenas o título, na lombada, o nome do artista autor, e na contracapa, o editor (Steidl) e o ISBN. O volume é vendido acondicionado em estojo (caixa) de papelão cinza, também com o título impresso em preto. As imagens do interior têm alta qualidade de reprodução, porém há fotos com problemas de pixelização. Não são casos grosseiros, são discretos, quem sabe revelando certa indiferença à exatidão. Talvez tenham sido salvas em arquivos muito compactados ou com baixa resolução original. Algumas estão levemente distorcidas, alargadas, outras podem estar muito ampliadas, sacrificando um pouco sua definição e também expondo sua condição digital (ao menos na etapa de edição de imagem). Mesmo assim, a aparência geral é de requinte.

A sensação imediata é de que os manuscritos não parecem ser fotografados com intenção de que a imagem resultante tenha uma função de fac-símile, mas sim de que ela demonstre a palavra na condição de *objet trouvé* (por sinal uma condição freqüentemente apontada por alguns, tanto para a fotografia em si mesma como para o próprio livro de artista). O início do trabalho (as páginas logo após o rosto) é formado por um par de fotos monocromáticas (monotonia artificial), obtidas à luz exterior, de uma cerca onde está escrito o título. A partir daí as imagens são obtidas no interior. Somente muitas páginas mais adiante uma nova cena de exterior aparecerá, um torso de Vênus rabiscado com muitos escritos com árvores ao fundo. Há colo-

rido, muito verde, sente-se a presença do sol. Mas é apenas um momento. As páginas seguintes retornam para o interior. A introspecção não tem pausa verdadeira.

Todas as fotos têm impressão sangrada, ultrapassam o corte das páginas (que não são numeradas). Excluindo o rosto e as páginas finais de créditos, não se vê o papel. As páginas não respiram. O predomínio é de fotos que ocupam páginas duplas, o par de páginas lado a lado nas aberturas do livro (*spreads*). Muitas vezes não são duplas mas, por semelhança acentuada, parecem ser. Eventualmente surgem páginas (ou fotos) que se mostram integradas a curtas seqüências, repetindo um fragmento de texto em novos enquadramentos mais ou menos amplos ou sugerindo curtos deslocamentos laterais de câmara. Embora a sensação geral seja de que todo o livro é tomado de textos, existem páginas sem palavra alguma, sequer uma sílaba. Esses momentos funcionam como pausas, como estações de relativo silêncio. A primeira dessas pausas é uma abertura com foto de página a página de um par de pés femininos calçados, recobertos de tinta de um vermelho intenso. A segunda, um pouco adiante, é uma página par (da direita) com um auto-retrato com câmara fotográfica. A terceira (pouco depois da segunda) é uma cama de solteiro desfeita em página da esquerda (mas será seguida por mais cinco fotos da cama, desta vez com textos nela e na parede). Assim prossegue o trabalho, com grupos de páginas inseminadas por literariedade, de tempos em tempos silenciadas com zonas de respiro, detalhes com crânios, com bonecos de Pinóquio, com mãos ou braços, com corvo empalhado, com ferramentas e utensílios (pua, broca), enfim, com as coisas que povoam a iconografia de Dine. Talvez não fosse exagero ver na consciência da ação de folhear e no gosto da página dupla, associados à superfície da página tratada como tela totalmente revestida pela imagem, uma reaproximação ao tema dos portões e sua pictorialidade.

Dine fotografa: “yes, words are inaudible, no? / they are physical like my love for the eraser”. Alguns trechos de texto são corrigidos, parcialmente obliterados, mas de forma a deixar legíveis as palavras riscadas: “you ~~are~~/were a french maniac” ou “you ~~are~~/become snow [...]”. Às vezes a abertura de páginas mostra apenas uma palavra: *dance* (dança), *sorrow* (tristeza, pesar), *kiss* (beijo), *mischief* (dano, brincadeira de mau gosto), *dream* (sonho). Às vezes, linhas completas: “bless my union”. Uma seqüência pode ser interrompida por uma ou mais fotos. A página dupla “kiss”, por

exemplo, é seguida pela página dupla “my heart is under my sweetheart” (meu coração é de minha querida, minha namorada, está sob o domínio dela), que é seguida pela página dupla com “me”. *Sorrow* é a palavra mais recorrente, tanto sozinha, como em grupos. Às vezes as repetições estão distantes. A página com o detalhe “made mischief” riscado para que sobre ele esteja escrito “up amigo!” aparece no começo do livro, reaparece mais de sessenta páginas depois e retorna mais adiante, em ângulo mais aberto, em página par sobre “our sorrow” ao lado de página com detalhe do corvo.

Uma foto de superfícies ou objetos com texto poderá receber novos textos sobrepostos, mas dificilmente algo que impossibilite completamente a leitura das camadas. Ao contrário, isso enriquece os significados pela decalagem das escrituras. Numa página dupla com fotos de tábuas apoiadas a uma parede, fragmentos de texto estão no primeiro plano, nas tábuas, ou ao fundo, sobre a parede. Os textos dos objetos fotografados se completam com textos manuscritos sobre o primeiríssimo plano, o plano da própria foto revelada ou digitalmente impressa que deverá ser refotografada ou redigitalizada desta vez para publicação. A leitura, aparentemente plana e horizontal, ondula em abismo nas profundidades da imagem ou sobre os planos virtuais da página para se recompor sob o comando empírico do olhar, restituindo-se no seu lugar, o lugar nenhum da perspectiva geométrica. Vem se juntar a esse fluxo principal, um poema visual onde as palavras estão em surdina sob uma nata reticulada de tinta de impressão que inunda as páginas desse lirismo, digamos, simultaneamente pictórico, gráfico e fotográfico (“fotoplástico?”). Todos esses movimentos, aliados às páginas isentas de palavras e a eventuais fundos dominantes enegrecidos ou amarelados, são elementos rítmicos, propiciando ondas na seqüencialidade. E é essa seqüencialidade visual que oferece a sensação narrativa que nós estamos acostumados nesse tipo de obra, desta vez aliada à plasticidade de propensão subjetiva.

Em muitas dessas fotografias Dine está falando com ele mesmo, tendo um solilóquio com sua alma, sentindo a mortalidade, intensa tristeza e dilemas pessoais. É como um livro-obra pessoal, mas que alcança todos nós de certa idade, e outros que são mais jovens, que podem ver isso como uma introdução ao espírito criativo da maturidade. (*Umbrella*, abril de 2004, p. 9, edição de Judith A. Hoffberg)



Jim Dine, *This goofy life of constant mourning*, 2004.

Página após página, embebidas de um lirismo algo melancólico que preservava algumas pitadas de certa graça *pop*, esse devaneio pode ser compreendido pela percepção geral das relações entre formas, cores e significados, tanto quanto pela leitura direta do que está escrito. Uma contribuição da grafologia seria útil, um exame da caligrafia talvez nos oferecesse mais algumas informações espirituais do artista. Mas será que isso importaria? O detalhe pode ser deixado para depois. Afinal, mesmo que Dine só tenha usado a fotografia desde 1996, sua carreira é bem conhecida e a retórica pictórica dessa obra é eloqüente, antecipando a sensação do que iremos ler já enquanto folheamos as páginas pela primeira vez. Reencontraremos a inclinação expressionista que foi uma das responsáveis pelo apreço do artista à pintura e pela manutenção de certo distanciamento aos modelos da *pop art*.

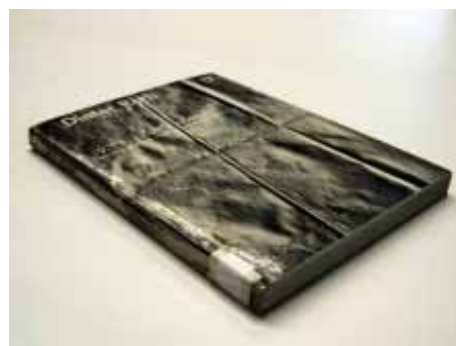
Dine escreve: “Always waiting for the spirit that eludes me”. Esquivar-se, enganar, iludir, tudo isso é atávico à imagem. A fotografia é uma defesa, um disfarce a mais, um véu. Esconde a palavra impressa, histórica, “verdadeira”, essa como é lida agora, preto no branco, caractere por caractere. São as palavras cursivas, simultaneamente provas e testemunhas, os primeiros elementos a confirmar as evidências estéticas da delicada passionalidade habitual em grande parcela da obra de Dine. O condicionador uterino dessas linhas é o volume, um corpo composto do consórcio entre fotografia e livro. As palavras existem, grandes, falam muito, mas seu som tem pouco volume. Dentro da bolha fotográfica que as preserva de nascerem plenamente para a literariedade eles asseguram sua filiação plástica. Nós as vemos, nós as lemos, mas onde realmente estão? Numa das páginas duplas, o artista informa: “appear or not appear”. Aparecer ou não aparecer.

Se o livro de Caldas, apesar do assunto, vive a singular condição de ter escassos parentes próximos com afinidade plástica direta, o livro de Dine tem muitos companheiros formais ou temáticos. Fotografar manuscritos já pode ser considerado praticamente um gênero nessa área. Dentre esses trabalhos, um é ilustre freqüentador de resenhas, incontornável para esta pesquisa. Trata-se de *246 little clouds* (246 pequenas nuvens), de Dieter Roth. Segundo a frase de introdução, trata-se de “a fictive report from countries far inside a Swiss who is living abroad inside himself” (algo como “um relatório fictício de países longe no interior de um suíço

que vive no estrangeiro dentro de si mesmo”). O livro foi publicado por Something Else Press em 1968, tendo uma segunda edição por Hansjörg Mayer em 1976. Na época da primeira edição, Roth, que era alemão, se assinava Diter Rot. É um livro de formato médio, comum, impresso em ofsete, com 136 páginas sem fólhos (não paginadas). Destaca-se porque é inteiramente obtido da fotolitagem direta dos originais com frases manuscritas diretamente na arte-final, as “nuvens”. Acompanhando a maior parte das frases, Roth colou, com fitas adesivas transparentes, pequenos pedaços de papel com desenhos muito simples, fazendo às vezes de figuras. Na imagem final obtida (a página impressa) ficam preservados os reflexos da fita e as sombras e rebarbas dos recortes, tudo seguindo as instruções detalhadas para as operações de fotomecânica que podem ser encontradas reproduzidas no fim do livro. As páginas não são numeradas (não têm fólhos). A seqüência se dá pela numeração das frases avulsas ou dos pequenos textos.



Dieter Roth, *246 little clouds*.  
New York: Something Else Press, 1968.  
176 páginas. Na foto, exemplar sem a sobrecapa (coleção particular).



Dieter Roth, *246 little clouds*.  
Collected Works, Volume 17.  
Stuttgart, London, Reykjavík:  
Hansjörg Mayer, 1976. 180 páginas.  
Acervo da Bibliothèque Kandinsky,  
Centre Pompidou, Paris.

4. por que acordar de novo, e então acordar de novo, e então de novo, e de novo, e de novo, e então de novo, e então acordar de novo? [Com desenho de ondulações repetidas que diminuem em perspectiva.]

5. o que se passa na minha cabeça se passa na minha cabeça? [Dois pedaços de papel sobrepostos, cada um com uma cabeça.]

6. dois tipos de verde, olha só! [Fragmento de papel com duas manchas riscadas. Como o livro é preto-e-branco é impossível discernir cores.]

35. e ele transformou-se num cadáver feminino [Imagem de corpo estendido com sol entre as pernas.]

36. nervoso, nervoso [Desenho de possivelmente duas escotilhas por onde se entrevê duas letras “N” ou dois seguimentos de um “N”.)

37. diarréia, diarréia [Desenho de possivelmente duas escotilhas por onde se entrevê as letras “D” e “I”.)

119. dentro de mim tão longe quanto fora de mim [Figura com ondas concêntricas em forma humana.]

Cada página tem uma ou duas nuvens, liberando espaço para o desenho. Excepcionalmente podem existir três ou mais numa mesma página, principalmente se não houver figuras ou quando as frases formam um grupo associado.

214. um nome é uma imagem aleijada? [Sem figura.]

215. uma imagem é um evento aleijado? [Sem figura.]

216. um evento é uma vida aleijada? [Sem figura.]

217. uma vida é um mundo aleijado? [Sem figura.]

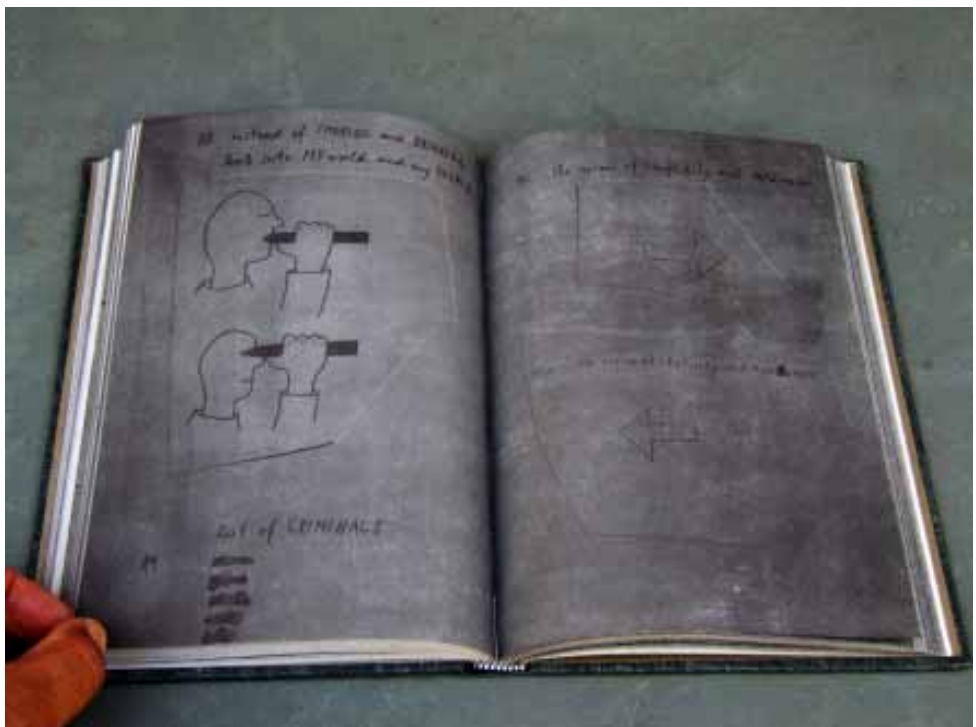
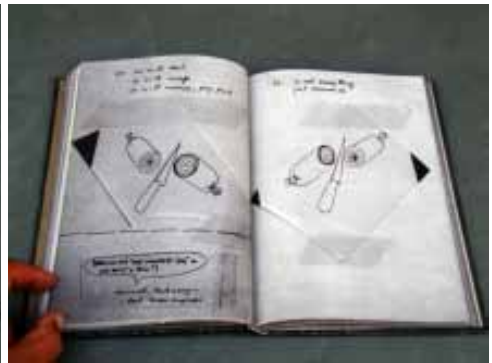
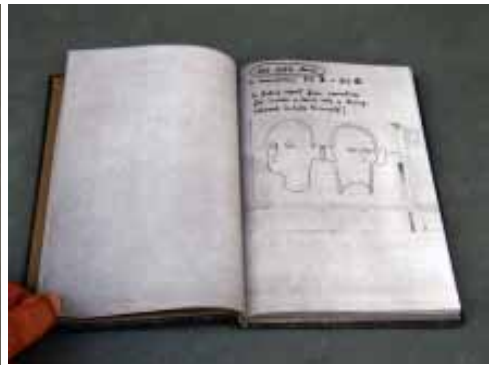
Na introdução do livro, Emmett Williams apresenta a obra como uma história de Natal. Para ele, mesmo nublado (ou nebuloso) esse é um trabalho alegre, lírico e cheio de luz, mesmo que as pequenas nuvens estejam sempre presentes. Seu nascimento é resultado direto do esforço de Williams em apresentar Roth para um público maior, ou seja, anglofona. Esse seria seu primeiro livro não-visual em inglês. Na realidade o volume é igualmente repartido entre texto e imagem, porque mesmo o texto é tratado, até certo ponto, como imagem. O argumento de Williams, poderia ser, por isso, questionado. Mas tem lógica: “Não-visual? Sim, não-visual. Os desenhos, sem o que o livro é agora inconcebível, estão ali por causa de uma série de acidentes, alguns alegres, alguns tristes” (página 9 de fato, mas numerada como página 3). Williams considera o livro uma “comédia de erros”, lembrando a dificuldade de se recobrar do choque dos primeiros contatos com a crua objetividade gráfica das obras de seu ami-

go: “Diter Rot tem uma mais alta consideração pela apresentação direta do que qualquer escritor que eu conheça” (p. 10, repetindo uma apresentação para outra obra do mesmo artista, *Mundunculum*, considerado o seu livro de maior ambição filosófica).

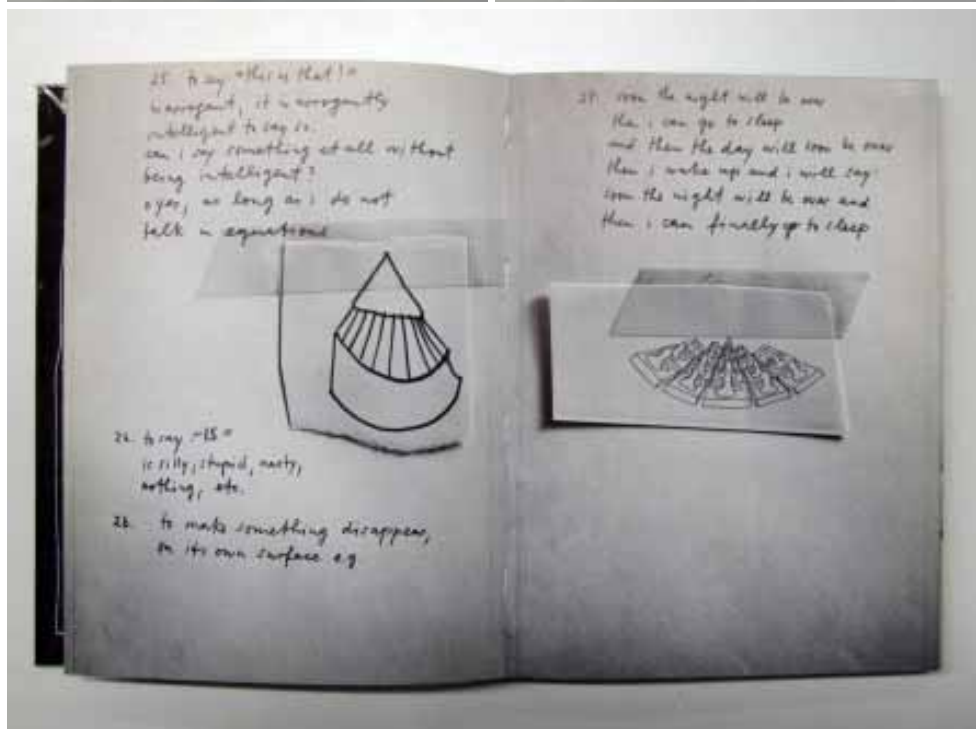
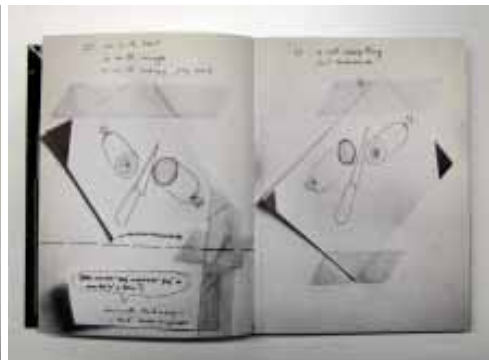
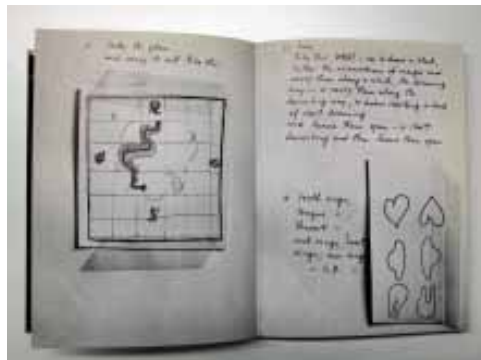
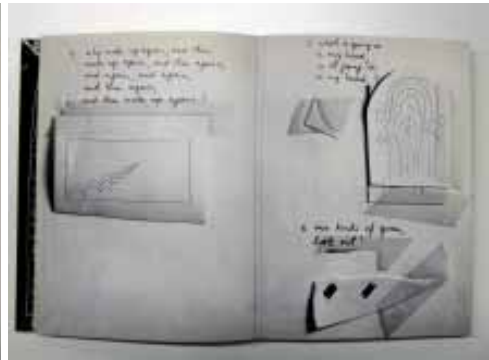
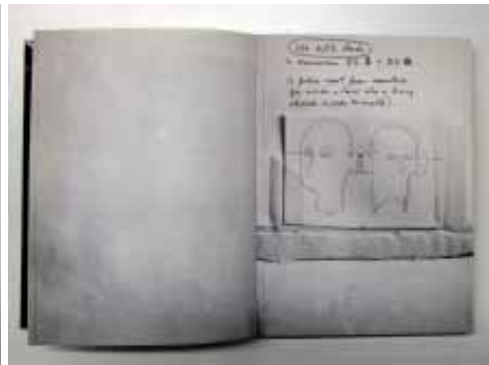
*246 little clouds* teria sido escrito e concluído durante o final do ano de 1966 a bordo de um cargueiro islandês que seguia para Nova Iorque como outro conjunto de pequenas nuvens subsequente a experimentos prévios semelhantes. Junto com outros trabalhos formaria a coletânea “Diter Rot Reader”. Mais tarde, em visita de Williams a Roth em Reykjavik ambos decidiram alterar o projeto para um livro mais básico, agregando a correspondência entre eles e outros escritos, cartas do Archiv Sohm, mais uma introdução por Richard Hamilton. Passaria a se chamar *Do you have another bottle for tomorrow?* (você, ou vocês, tem outra garrafa para amanhã?), transcrito de um bilhete da pintora Dorothy Iannone, passado por debaixo da mesa durante uma noite de intermináveis indecisões. Mais tarde, Dick Higgins tratou de demonstrar seus receios. Afinal, como editor, buscava equilibrar e operacionalizar propostas. Williams e Roth desistiram do projeto, mas Higgins continuava querendo publicar um livro em inglês. Meses depois, Williams compreendeu que simplesmente traduzir Roth não seria a melhor solução, podendo isso mascarar seu pensamento. Melhor seria expandir as pequenas nuvens, buscando um formato de livro com ilustrações (que seriam como notas para os pensamentos). Ele então datilografou as nuvens em 246 cartões, enviando tudo para Roth. Apesar da boa idéia, Roth não ficou satisfeito, acabando por produzir integralmente a última versão, manuscrita e cheia de vida, publicada pela editora de Higgins.

Muito ainda existe para ser esclarecido dessa e de outras obras e de seu autor. Não que nos tenham sido propostos enigmas, mas sim porque a pujança criativa de Roth ainda está longe de esgotar seus comentaristas. Quanto às nuvens (*clouds* ou *Wolken*), elas foram um recurso muito usado por Roth. São frases, curtas ou longas, parágrafos, listas de compras ou pequenos versos registrados em pedaços de papel para serem afixados nas paredes das salas de exposição. Também podem permanecer nos seus cadernos ou serem usadas em trabalhos gráficos de qualquer natureza. A inspiração surgiu do conto *A little cloud*, de James Joyce (em português, “Uma pequena nuvem”, integrante da coletânea de contos *Dublinense*). Quanto ao seu nome, “Rot”





Dieter Roth,  
*246 little clouds*.  
New York:  
Something  
Else Press,  
1968.  
A foto de baixo  
demonstra  
a eventual falta  
de contraste  
nesta edição.



Dieter Roth,  
*246 little clouds*.  
 Collected Works,  
 Volume 17.  
 Stuttgart,  
 London,  
 Reykjavík:  
 Hansjörg Mayer,  
 1976.  
 Bibliothèque  
 Kandinsky,  
 Centre Pompidou,  
 Paris.  
 A foto de baixo  
 mostra a maior  
 uniformidade  
 da segunda edição.

significa, em alemão, “vermelho”, e, em islandês, “estado de inconsciência”, ou, se escrito “ròt”, “pessoa má” ou “desordeiro” (Goldstein, em *Dieter Roth*, 1984, p. 13; Ripplinger, em *Dieter Roth:...*, 2004, p. 128). Por sua vinculação de origem aos estilos concretos e, segundo alguns, porque a simplificação é uma ferramenta da língua alemã, acompanhando sua índole de extrema mobilidade, Karl-Dietrich Roth chegou a se assinar Dieterich Roth, DITERROT, Diter Rot, dieter roth e, por fim, Dieter Roth, a forma consagrada. Sua aproximação com o minimalismo, com o estilo concreto suíço, com o movimento Fluxus e com o conceitualismo, por um lado, e com a impulsividade das ações, a procura do contraste material e da degradação das substâncias orgânicas, por outro, fez dele um dos nomes mais importantes e influentes da arte contemporânea. Além disso, apesar da aparente reclusão nos países em que viveu, como se sempre tivesse sido um exilado, o seu círculo de amigos e admiradores era notável, sendo um exemplo cabal do que se pode entender como um artista integrado ao espírito de rede. Também um poeta de origem (como muitos de sua época), era reconhecido como um mestre nas tecnologias gráficas e como um dos artistas que estabeleceram o livro como suporte contemporâneo para a arte. Segundo Ira G. Wool, colecionador para quem os livros de artista deveriam combinar características poéticas, conceituais e visuais, essas seriam as marcas de Roth. E acrescenta: “Por isso não é surpreendente que ele seja o pai, o filho e o espírito santo dos livros de artista contemporâneos” (citado por Goldstein).

A condição de Roth como “o pai, o filho e o espírito santo dos livros de artista” é com frequência relativizada (ver Silveira, 2001, p. 30 a 54), mas seu caráter co-fundador ou renovador é inegável. Alguns de seus livros são obras-primas, publicadas ou republicadas com elevado grau de atenção na coleção *Gesammelte Werke*, ou *Collected Works*, desenvolvida entre 1969 e 1986, edição de Hansjörg Mayer. Apesar da qualidade de acabamento e da significância artística dos livros editados por Mayer e Roth, a coleção não está imune às eventuais críticas, às vezes relacionadas ao seu estatuto gráfico.

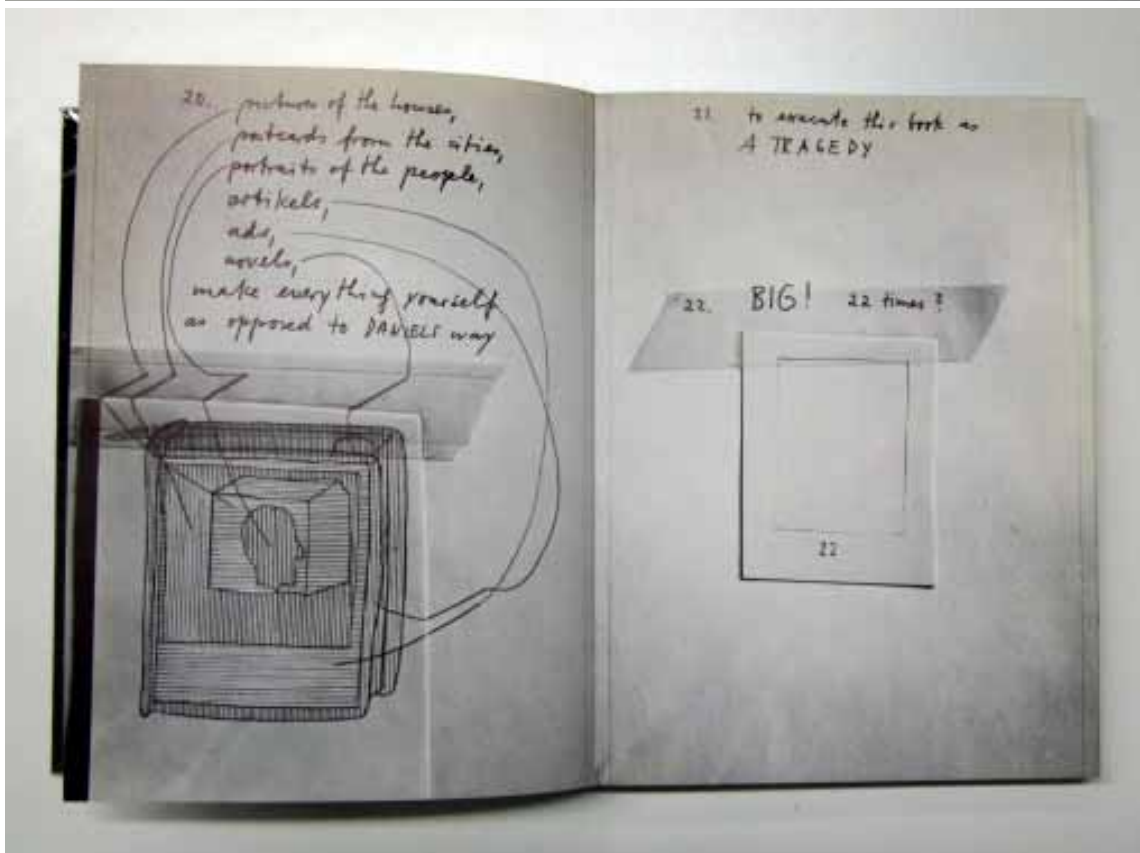
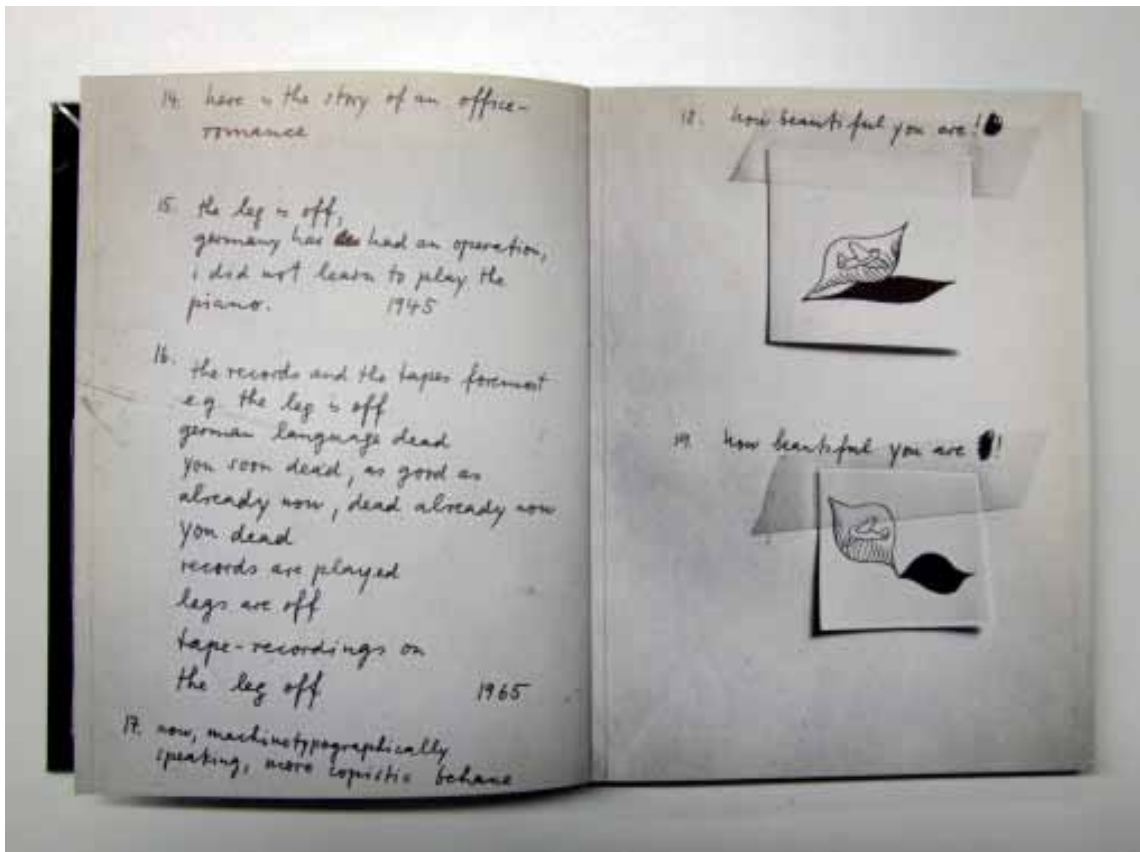
A atenção impecável pelo detalhe, a precisão sistemática de Hansjörg Mayer na uniformidade e escala tipográfica e de reprodução, e a clinicamente detalhada cataloga-

ção de cada livro e representação gráfica são enganosos em sua alusão aos produtos verdadeiros. A aparente acessibilidade desses volumes limpos e bilíngües apenas sobrevoa a superfície dessas obras, como se para embrulhar aqueles que lidam apenas com ordem e aparência, antes que possam ocupar-se com substância e conceito. O ente real não é uma âncora no tempo e não é um mapa da torre espiral de Roth. Por causa de sua ordem aparente pré-condensada, a cronologia ganha precedência, rompendo seqüências, estilos e séries. A consistência compulsiva na reprodução reduzida é aplicada até ao minúsculo livro *daily mirror* [sic]. Roth mostra-nos que não se pode julgar seus livros por suas capas (ou mesmo a partir de uma alusão sobre o que há dentro) ou por um cardápio de ingredientes. Esses catálogos puramente impressos permanecem estáticos, contidos pela apresentação enganosa enquanto as edições são dispersas e o orgânico morre. A espiral permanece em anarquia. (Goldstein, *Dieter Roth*, 1984, p. 16.)

A espiral que a autora usa como metáfora é a forma de evolução de sua obra, com a fusão do verbo, do gesto e da imagem com a licença autobiográfica e os experimentos tipográficos, semióticos e matéricos, soluções ainda consideradas exóticas na época.

Sua obra contém sua cronologia, cada peça a fusão imprevisível de partes e fontes aparentemente discrepantes, um espiral: Roth animando seus horrores, humores e fantasias profundos para combinar dentro de sua indefinível Torre de Babel. (p. 9.)

Goldstein acha a incompatibilidade especialmente notável nos volumes 20, 40 e 38 da coleção, respectivamente *Books and graphics (part 1): from 1947 until 1971*; *Books and graphics (part 2) and other stuff: from 1971 until 1979 (including supplement to part 1)*; e *Smaller works (part 3): published and unpublished material 1972-1980* (com os títulos também em alemão). Suas idéias têm fundamento, sobretudo em face à impressionante produção plástica de Roth. Porém, reduzir esses livros a apenas catálogos pode mascarar a dimensão de seu papel. De fato os três volumes mencionados são catálogos, mas mesmo esses estão inseridos como seguimentos da grande narrativa autobiográfica de Roth, um fio condutor de uma vida em que publicar era quase uma compulsão. A coleção de livros *Collected Works* foi um programa



Dieter Roth, *246 little clouds*. Collected Works, Volume 17.  
Stuttgart, London, Reykjavík: Hansjörg Mayer, 1976. 180 páginas.  
Acervo da Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

editorial e artístico notável, exuberante e sem similares, integralmente adequado e comprometido com a produtividade de Roth, cujo projeto artístico era indissociável da produção gráfica, a decorrência natural da exploração da linguagem. Esses livros constituem um coletivo de episódios de uma carreira assentada sobre a viva originalidade e a extrema coerência entre criatividade artística e concretização editorial. E o próprio artista, ao fazer suas listas de livros publicados ou únicos, com a participação dos acima mencionados, não incluía o que ele considerava catálogos de fato. E insistia em incluir os embutidos feitos com papel de outras publicações maceradas, tratadas e apresentadas como fiambres ou salsichas (*Literaturwürste*, cerca de cinquenta). Poucos artistas e pensadores do século XX sabiam com a plenitude emocional e o envolvimento sensorial de Roth o que era de fato um livro, todo o grau de comprometimento envolvido na sua fabricação, toda a intensidade da entrega afetiva que o precede e acompanha. Ou, como ele afirma na nuvem 21: “executar este livro como uma tragédia”. Ou, mais adiante, nuvem 94, “um livro é um nó”.

Praticamente qualquer produto de Roth que tenha texto serviria exemplarmente para a demonstração dos diferentes usos da palavra, do seu intercurso com a imagem, dos desenvolvimentos narrativos internos em cada obra ou externos a elas, se considerarmos cada título como uma espécie de capítulo dentro de uma existência graficamente polifônica. É pela popularidade relativa que escolhemos a exemplaridade de *246 little clouds*. O volume oferece o desenvolvimento proposto, ou seja, o desfilar das nuvens, numeradas, portanto dentro de uma ordem determinada, construindo uma narrativa visual com instantes verbo-visuais, aberta e independente, pertinente ao seu suporte e à expectativa das artes visuais. Não existe aproximação ao que pode ser considerado como uma narrativa tradicional, salvo no texto de apresentação, que conta como o trabalho intelectual e artístico foi feito. Mas se considerarmos a progressão entre a apresentação (por Williams), o corpo do livro e a conclusão (as últimas páginas), perceberemos que o livro, ele mesmo, se transforma simultaneamente em personagem de sua própria aventura editorial e episódio emocional da vida de seu autor.

A parte final do livro é uma seqüência de poucas páginas que reproduzem, em imagens e notas atravessadas (para ser vistas girando o livro), a comunicação do

artista com a gráfica. Num texto também manuscrito e acompanhado de pequenos desenhos ou diagramas, Roth (“Drakerstr. 7; 4, Düsseldorf-Oberkassel; W-Germany”) dá as instruções de como os originais devem ser tratados durante a etapa de pré-impressão (processo fotomecânico). São seis páginas que guardam o vigor do conhecimento técnico diferenciado que fez de Roth um artista plenamente integrado ao conhecimento de operações específicas, colocando-as em exposição de dentro do projeto artístico maior.

As pequenas nuvens deverão ser fotografadas – não como usualmente, sob vidro e iluminados de todas as direções –, mas não sob vidro, de modo que os pedaços de papel, e também qualquer relevo dentro dos quadros à lápis, possam ficar salientes e projetar suas sombras, como as nuvens fazem. Colocam-se os originais sobre a mesa da prensa de reprodução (ou fixa-se com pinos na mesa) e inicia-se com o primeiro, iluminando-o exatamente a partir da direita. Desse modo toda sombra cairá à esquerda. Isso significa: o sol está chegando e é de manhã cedo. Então fixa-se as próximas nuvens (o número verde no alto das artes-finais mostram a ordem [...] para operar). [...]!<sup>19</sup>

A cada vez se vira o papel em que as nuvens estão escritas ou coladas UM GRAU, de modo que (por exemplo) se está iluminando o papel de cima quando chegamos à tomada da folha de número 80 aproximadamente. Quando a última página for fotografada deveremos ter chegado à iluminação exatamente da esquerda.

Por favor – fotografe em meio-tom, um tom superior ao conjunto da página. CAPTE toda a sujeira, as manchas, os vincos, as sombras, as marcas de lápis, os reflexos (na fita adesiva), E apanhe tudo isso nos fotolitos e MANTENHA isso neles para impressão. Então: NÃO RETOQUE os fotolitos! Mantenha todos os buracos acidentais, manchas, sujeira e rasgos nos fotolitos, e imprima-os também!

Mantenha o meio-tom sobre todas as páginas. NÃO CORRIJA, NÃO RETOQUE, bote o fotolito sobre a chapa de impressão rápida e descuidadamente, e revele e imprima.

---

<sup>19</sup> A encadernação apertada dos exemplares da primeira edição examinados não permite a leitura integral das palavras junto ao vinco que forma o fecho do livro (vinco do interior do caderno). Algumas palavras são mantidas sublinhadas ou em maiúsculas como no original. Entretanto, na segunda edição a leitura é possível.



Dieter Roth, *246 little clouds*.  
 Páginas finais das duas edições,  
 mostrando as indicações para  
 impressão e acabamento,  
 manuscritas nos próprios  
 originais. A segunda edição  
 (“reconstruída”) tem uma  
 página a menos de instruções.



As solicitações de Roth prosseguem, redigidas enfaticamente e com o uso de trechos sublinhados ou em maiúsculas (“TUDO DENTRO DOS RETÂNGULOS A LÁPIS DEVE ENTRAR NO LIVRO”; “desculpe por escrever isso outra vez!”). São acrescentadas ainda mais instruções, incluindo sobre a capa e sobrecapa, e endereço para envio das provas e dos originais após o uso. Como essas instruções foram de fato elaboradas após a conclusão dos originais, elas não se tratam de um *making of*, expediente publicitário que viria a ser banalizado pela indústria cultural, especialmente a de entretenimento. E quem se preocupava com o *making of* nos anos 60? As instruções também não são uma simples achega ou um aditamento à obra, não se trata de um “puxadinho” artístico. Elas assumem seu papel no conjunto total, no todo, marcando o tempo entre a conclusão da etapa 1, as artes-finais, indicando o que se espera que aconteça na etapa 2, fotolitagem e gravação de chapas, mas tudo existe efetivado apenas na etapa 3, o livro impresso e seu consumo. A reprodução das instruções documenta o passado, indicando o processo futuro que deverá constituir fisicamente o nosso momento presente de desfrute e leitura, tornando a obra orgânica.

O vocabulário formal de Roth se modificara entre 1960 e 1963, se afastando um pouco dos trabalhos construtivos e se aproximando muito e cada vez mais de uma linguagem narrativa, biomórfica e psicomórfica, conduzindo à sua fase mais prolífica, entre 1968 e 1973, como apontado por Felicitas Thun (*Dieter Roth*, 1998, p. 34).



Ele se tornaria fortemente autobiográfico, ao mesmo tempo que intensamente autocrítico. Stefan Ripplinger, em outra apresentação à produção bibliográfica de Roth, ressalta a grande questão que não teria abandonado o artista em toda a sua vida: quem ou o que é (ou era) Roth? Ele teria vivido um drama de orientação dentro do mundo da linguagem, já demonstrado desde os seus primeiros trabalhos. Temas externos ao seu mundo pessoal o teriam interessado raramente. Ele não sabia quem ele era.

Mas o dilema em que ele se encontrou não é simplesmente ambição agonizante. Ele também vê a si mesmo firmemente paralisado no “buraco escuro mais escuro”, sucessivamente o do corpo, da família, do medo, da civilização, do desejo físico, da Alemanha, Suíça, Islândia, casamento e, sobretudo, linguagem. (*Dieter Roth: books + multiples*, 2004, p. 130.)

Se a obra de Roth é constantemente autobiográfica, especialmente a partir dos anos 60 (no que concordam seus pesquisadores), ela não demonstra ter vulgaridade emotiva ou testemunhar autocomiseração. A pieguice e afetação, insistentemente insinuadas em diários e memorabilia, não existem em Roth. Ela é abandonada em favor de certo distanciamento crítico ou refletivo, mas que não abre mão da intensidade. O ator criador seqüestra todo o seu próprio mundo sensível o devolvendo à luz em fenômenos de linguagem. “Meu olho é uma boca” é uma frase sua muito repetida. E suas nuvens repetem suas idéias.

86. uma vez eu estava cantando, e desse modo pintei-me o mundo entre minhas orelhas, eu ouvi o mundo ser uma figura e vi o mundo cantar, e o mundo disse: olhe como eu canto, e escute se você pode me ver, d.! [Com desenho de boca entre orelhas.]

87. noutra vez, quando eu estava pintando, eu pintei azul sobre violeta, violeta sobre vermelho, vermelho sobre laranja, laranja sobre amarelo, amarelo sobre verde, verde sobre azul, e feito isso, agora posso dizer: uma vez, quando pintei, eu pintei azul

[...] 109. digerir com os olhos

[...] 118. microscópio como telescópio

[...] 160. a linguagem digere tudo completamente, não é preciso cagar

Ripplinger reitera que para Roth o ato de ver é representação (“seeing is representation”, afirmação colhida no seu livro *Mundunculum*, 1967, p. 323) e isso constituiria a sua iconoclastia, no sentido de que para destruir imagens é necessário criar novas imagens. Como para Roth linguagem é também imagem, tudo que ele vê é compreendido como linguagem. Em entrevista ele explica.

A lâmpada diz para mim o tempo todo: você deve dizer que eu sou uma lâmpada. Ou, que existe uma lâmpada. O manufator faz a lâmpada, por isso eu direi: “L â m p a d a!” Correto? Estou exagerando, mas eu digo isso de fato com meus olhos. Eu considero meus olhos também como um tipo de instrumento para escrita. Como uma caneta. Estou constantemente escrevendo essas imagens, eu continuo a escrever as imagens escritas desses supostos objetos pelo fato de olhar para eles. Eu escrevo a lâmpada diretamente de onde ela está. [...] Eu sou um escravo, completamente escravizado entre a humanidade. Nós somos escravos. (Citado em *Dieter Roth*, 2004, p. 139; espciejamento em “lâmpada” como no original.)

As nuvens foram elaboradas ocasionalmente, em intervalos, para uso em vários trabalhos, sendo o mais conhecido esse, o volume publicado originalmente por Something Else Press. Nesse período de sua vida, Roth não escrevia com afinco. Entretanto, tinha sempre um caderno ou agenda ao seu alcance, pronto para receber o que pudesse surgir, especialmente quando estimulado pela bebida (*Dieter Roth*, 2004, p. 143, declaração transcrita na nota 88). Porém, a edição lançada por Higgins não significou uma conclusão, o ponto final de um projeto. Em Roth, mesmo as publicações eram sempre etapas e o material usado poderia ser reaproveitado ou processado novamente para novos trabalhos. Com *246 little clouds* não foi diferente, mas dessa vez em reedição revista qualitativamente na direção do aprimoramento gráfico e tecnológico. O livro foi relançado em 1976 como o volume 17 dos *Collected Works*, edição de Hansjörg Mayer. O formato original teve ligeira modificação de formato, passando de 23,5 x 15,8 cm (edição de 1968) para 23 x 17 cm.

A qualidade da impressão ofsete em preto-e-branco da primeira edição é aceitável, mas o resultado final é questionável, às vezes frustrante. O papel usado

no miolo parece que já era de coloração acinzentada (Frank, 1983, p. 29), uma escolha pouco feliz já que se pretendia imprimir em meios-tons. O problema principal é que em geral as páginas são escuras demais, faltando luminosidade e contraste, em alguns momentos chegando a dificultar a leitura. O livro é uma obra brilhante e ímpar porque preserva toda a originalidade de sua concepção, com coragem e honestidade. Mas a segunda edição é muito superior, é surpreendente. Simples e sem falsa eloqüência ela é quase revolucionária ao atender as ambições formais do artista, comprovando a alta qualidade que o ofsete pode oferecer, desde que em boas mãos. Roth era um grande conhecedor da técnica que usava. A impressão passou a ser límpida, bem contrastada, com pretos bem definidos e luzes e sombras marcantes. Percebe-se muito mais, agora, as marcas das artes finais, as sujeiras, os traços a lápis, as rebarbas. Tal evolução gráfica duplica nessa outra edição o caráter de personagem investido pela obra. Ficamos em dúvida se o personagem final é o objeto livro ou se é a vida da idéia, duas vezes materializada. Juntas, as duas tiragens colocam sob nossos olhos a confiança dos sucessos e insucessos dos procedimentos, a história de uma decisão artística seguida por um esforço bem concluído de redenção artesanal. É quase como se os valores talvez mais importantes (os volteios afetivos e os aspectos intelectuais) ficassem subordinados pela história gerencial e técnica do seu suporte final, do volume resultante.

É importante notar que Roth pertenceu a um grande e multifacetado grupo de artistas que, a partir do término da Segunda Guerra, construiu toda uma vertente da arte contemporânea (e junto com ele estão muitos dos artistas mencionados nesta pesquisa). Se no seu começo essa vertente perdia espaço para o crescente empoderamento do abstracionismo pictórico e seus subprodutos espaciais, sobretudo porque a pintura informal era interessante ao mercado crítico, hoje o gigantesco e barulhento acervo produzido no espaço *supra* meios e entre mídias se impõe como irreversível. E é possivelmente a confirmação do novo e atual estatuto da obra de arte e do artista (confirmado especialmente nas apurações em Szeemann, 1969, e Lippard, 1973). Sem romper de fato seus laços históricos, sua mitologia e seus heróis, hoje a obra de arte, desmaterializada ou rematerializada em constituição renovada e complexa, não atende mais tolerantemente às definições do passado.

## Rumo à palavra plenipotenciária

O caminho por via “livro mais ou menos comum” utilizado pelo artista para canalização de suas idéias atravessa uma região de fronteira. É interessante para especulação, sobretudo porque mesmo sendo potencialmente substrato para renovadas controvérsias sobre o estatuto desse espaço, isso parece efetivamente incomodar muito mais quem está diretamente envolvido. É o último limite, além do livro-obra, uma zona imprecisa onde estão presentes publicações integralmente textuais ou com texto e ilustrações, com formato e acabamento comerciais. Mas uma zona menos móvel, ocupada pelos livros editados por critérios objetivos que subjugam o saber visual “perceptivelmente narrativo”, submetendo-o ao saber visual vertido em “verbalmente narrado”. Apesar disso, é curioso que um exame pouco atento seja já o suficiente para mostrar que eles são distintos, apesar da compleição comercial. Curioso mas não surpreendente, em se tratando de sua procedência, um artista.

Com freqüência “esses livros” são textos teóricos ou didáticos, reflexões, lembranças, relatórios, laudos, memoriais. A estrutura do volume, habitualmente um códice, faz conviverem outras estruturas: a do texto, a da fotografia, a da ilustração, etc. O livro com palavra e imagem traz um composto de mensagem denotada (o análogo fotográfico ou pictórico) e uma mensagem conotada (interposta por códigos de leitura do texto). Isso parece fazer com que nele a narratividade seja ubíqua, ao mesmo tempo em que o sopra de um lado para o outro de sua classificação. São obras de quê? Para quem? Sabemos que pelo menos são obras “da” arte. Às vezes são bem mais que isso.

“Esses livros” têm precedentes ilustres nas expressões de misticismo de Blake, nos ensinamentos de Klee e Kandinsky, nos escritos de Matisse, nas aulas de Albers, nos diários de muitos, na correspondência de outros tantos. Mas o impulso de artistas plásticos de escrever para publicar (e efetivamente publicando), só ganha ímpeto renovador quando o hemisfério norte já pode rever a certa distância o conjunto de manifestações das vanguardas artísticas modernas. O crescimento em importância dos escritos de artistas parece ser subproduto da atenção dada à exteriorização da reflexão teórica em primeira pessoa, “um novo ins-

trumento independente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte”, gerando textos que “não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção”, conforme Glória Ferreira (Ferreira e Cotrim, orgs., 2006, p. 10). Apesar de uma eventual inexperiência para o texto (e que, com ressalvas, é reiterado por críticos e pesquisadores), deve ser ressaltado que isso não é grave, de modo algum, tendo em vista a importância do desnudamento para a compreensão do homem artista e o valor da contraposição ao crítico, muitas vezes ignorante confesso das técnicas e procedimentos da fatura da obra. Do ponto de vista da efetivação de canais de transporte desse pensamento, o meio impresso foi de longe o mais utilizado (embora ainda tenha sido usada a gravação magnética em fita em rolo ou em cassete, a emissão radiofônica, o registro cinematográfico, etc.). Especialmente quando em publicações (periódicas ou não periódicas), havia a possibilidade da ocupação do espaço com a inter-relação criativa entre texto e imagem (mas sempre sob condicionantes práticas). A partir desse ponto, pode-se aceitar que a produção de escritos de artistas configurados numa estrutura plasmada (e sob o risco da afetação) os coloca com mais intensidade sob as forças do julgamento estético. A retórica geral (e por decorrência a visual) passa a ser considerada, como em qualquer outro bem da cultural. Vale a advertência de Marguerite Helmers:

Uma vez mais, ver não é realmente tão importante quanto eu quis fazer parecer nessa discussão [sobre o enquadramento das artes a partir da retórica], pois tão logo se ofereça a narrativa como o dispositivo de enquadramento *du jour*, ela é facilmente analisada dentro da questão da autoridade: narrativa de quem? [...] Curadores tem poder sobre a arte e o espectador. Historiadores e críticos, através de sua própria (e deveria acrescentar válida) investigação, têm o poder de conformar os modos que um texto é recebido. Nossas próprias explicações narrativas, as reflexões de artistas recolhidas de cartas e diários, as notas explanatórias de museus, tudo engaja numa luta entre palavra e imagem, entre a supremacia do texto como uma narrativa e os efeitos do visual. Essa luta *paragonal* está certamente embutida no coração desse nomeador disciplinar visual/retórica. (Hill e Helmers, 2004, p. 69)

A “evolução” formal dessas publicações foi suficiente para estabelecer recorrências formais expressas na ênfase maior ou menor para um ou outro braço dos binômios sensível-inteligível e plástico-verbal. Destaquem-se os extremos, as correntes conceituais, que preferem “ler” a letra, e, noutra extremidade, as correntes plásticas, que preferem “ver” ou “sentir”. Os princípios de confronto parecem ser basicamente os mesmos que já vimos para livros-obra e livros-objetos. E houve certamente momentos de tensão e distensão. Ficou mais fácil (embora não menos polêmico em seu tempo) a aceitação destes como coisas da arte, sob a garantia de serem próximos à agrafia. Trabalhos como os de Ruscha, Roth, etc. acabaram sendo bem assimilados pelo tempo. Mas esse processo ainda parece não ter acabado de todo. São revistos. São consagrados. Ou passam a ter a sua fisicalidade relativizada em face a qualidades mais abstratas. São reavaliados pela adequação ao meio, pela sua pertinência.

Se eu fui certamente excessiva (toda polêmica leva à simplificação) no modo de brandir Ruscha como o único paradigma, continuo a pensar que os livros de artista dignos de interesse são assim não por que eles sejam um novo artesanato artístico, tendo a fabricação de um objeto “livro” por fim, mas porque eles se integram a um projeto artístico de conjunto onde o livro tem sua necessidade, num momento preciso, como um meio de expressão mais adequado do que outro. O que, reconheçamos, não é, talvez, o caso de Ruscha, em que a produção de livros, separada da sua pintura, tende a se constituir numa atividade *sui generis*. (Comentário a propósito do artigo “Réponse à Johanna Drucker”, publicado em *JAB, Journal of Artists' Books*, n. 6, outono de 1996, p. 12-13; Moeglin-Delcroix, 2006, p. 544)

Não é a toa que *Twentysix...* é paradigmático. Se o, digamos, conteúdo, passa a sobrepujar a, também digamos, forma, então o problema que parece crescer pouco a pouco é decidir se existe narrativa ou narratividade ali, ou se existe alguma outra coisa, já que o nada é uma impossibilidade. Na opinião desta pesquisa (e assim ela foi deflagrada), o narrador está ali, congelado no tempo (uma velha possibilidade pictórica), eternamente oculto (uma especialidade frasal), eternamente em *off* (uma elocução do drama). Muitos trabalhos são habitualmente apresentados como desprovidos de desenvolvimentos narrativos, e de fato parecem ser assim. Mas bastaria um detalhe figurado, ou duas pági-

nas de cores diferentes, ou um caractere fluuando para se obter o mínimo, uma semente. Um pequeno evento (atinento pelo menos à visualidade). O problema com relação aos estudos sobre *Twentysix...*, um ícone dos que procuram ilustrações para a negação à narração nos anos 60, é que nele ela se oferece, sim. Está no homem do oeste possível. Está na paginação e está na descrição do percurso, quer pelas imagens, quer pelas legendas. Quanto ao narrador, bastaria aceitar que quem propõe a imposição de um livro visual está fazendo executar a evolução de um relato. E mesmo quem obtém e mostra uma foto está pelo menos descrevendo, redescrivendo, transcrevendo. Não se trata de ubiqüidade da narrativa (isso talvez só exista em laboratório), mas de compreensão da especificidade do relato visual. E no livro de Ruscha, com o qual começamos essa pesquisa, o narrador se revela (segundo acusam os relatos adicionados posteriormente), se fazendo apresentar pela sua própria sombra invadindo uma das fotos, pelo menos.

A outra face da moeda foi o lado mais verbal, o lado dos escritos teóricos (conceituais), com ou sem publicação. Quando com publicação, eram modestas nos primeiros tempos, mas são profissionalizadas nos tempos atuais. As discussões eram mesmo mais duráveis (intermináveis) contra as expressões ligadas ao conceitualismo, mesmo na opinião de artistas. Antes circulavam em ambientes alternativos, pelo correio ou de mão em mão. Hoje esses pensamentos são reeditados com freqüência e com capricho, podendo ser encontrados nas boas livrarias. Mas é preciso ter discernimento para evitar que a textualidade anule tudo a sua volta. Jeff Wall oferece seu ponto de vista como artista da imagem (embora escreva bastante) e pede cuidado com os excessos na arte conceitual.

Porém, a perda do sensual era um estado do qual convinha também fazer a experiência. Substituir uma obra por um ensaio teórico que pudesse tomar seu lugar era o meio mais direto de obtê-lo; essa foi a ação mais célebre do conceitualismo, um gesto de usurpação da posição predominante de todos os organizadores intelectuais que controlavam e definiam a Instituição da Arte. Mas, acima de tudo, era a proposição de negação final e definitiva da arte como descrição [...] O conceitualismo lingüístico conduz a arte tão perto do limite de sua auto-ultrapassagem, ou autodissolução, que pode ir deixando a seu público a única tarefa de redescobrir as legitimações para as obras de arte [...]. (Wall, 2004, p.309)

E continua, reivindicando (ou cooptando) a fotografia para restabelecer a obra:

Mas, arrastando seu pesado fardo de descrição, a fotografia não podia seguir um conceitualismo puro, ou lingüístico, até essa fronteira. Ela não pode procurar a experiência de negação da experiência, mas deve continuar a procurar a experiência da descrição, da imagem.” (p.309-310)

Com o enfado estético resultante dos excessos dos anos 80, o problema maior parece ter passado a ser o que eleger como valioso para a crítica, dentre as publicações que nada ou quase nada ofereciam para ser lido. Ao comentar, a partir das linhas gerais das idéias de Deleuze e Lyotard, a presença de palavras, imagens e corpos nos livros de artista do século XX, Sara Guindani percebe a perseverança das obras narrativas frente a sua apontada “marginalização” no pensamento contemporâneo. Ela reconhece que em face da “marginalização” da narrativa no pensamento contemporâneo, seria natural indagarmos “por que a arte do século passado parece, entretanto, insistentemente se inclinar exatamente em direção a um quadro evidentemente ‘narrativo’ como o do livro”. Particularmente aplicável ao livro-obra é a sua conclusão de que os artistas que se valem do livro como forma pareceriam “recuperar, por meio da palavra, uma dimensão completamente diferente, que parece ir não tanto na direção de uma banal recuperação da narrativa, mas na sua ‘desconstrução’ interna” (p. 28). Ela se refere de forma especial aos trabalhos das vanguardas ou seus herdeiros, comprometidos com a experimentação.

De fato, na maior parte dos livros de artista, a palavra é isolada, desmembrada e destacada de seu suporte material. Sua transparência semântica, seu poder alusivo e transitivo são negados para pregar-se à irredutibilidade da sua condição material, sonora e cromática.

A leitura é confrontada com sua dependente “condição de possibilidade”, conforme Guindani, lembrando os livros iletrados e jocosos de Bruno Munari dos anos 50, os *Libri illeggibili*, ou com *Leggere*, 1972, de Giovanni Anselmo, em que o verbo italiano *leggere* (ler) cresce página a página até ultrapassá-la em seus limites e sumir. Mas sabe que a tarefa não é fácil.

Levada ao extremo, a idéia de um texto que queira reter em si o olhar do leitor-espectador, que não pretenda mais se referir a um mundo de metassignificados, acaba por colocar em crise o próprio ato de *ler*. O incessante comércio praticado pela leitura, capaz de transfor-





Giovanni  
Anselmo,  
*Leggere*, 1972

mar, sobretudo nas línguas alfabéticas, o particular concreto (o signo escrito) em universal abstrato (o significado), encontra, na nova abordagem do texto, uma pausa. (Guindani, “Fine del narrativo?”, em Maffei e Picciau, 2006, p. 28-29, em italiano.)

Na procura de definições para o carrossel de coisas ou fenômenos, algumas tiveram boa acolhida, outros nem tanto. A denominação “livro de artista” (*artist's book*, *livre d'artiste*, *libro de artista*, *libro d'artista*, *Künstlerbuch*, etc.) banhou o mundo das artes como uma onda, mas como determinação sofreu ajustes, não sem disputas entre teóricos, entre artistas, e uns com os outros. Mas sem dúvida chegou para ficar. O vocábulo “intermídia” foi se acercando devagar, mas é o que melhor define as “interseções entre mídias, espaços que não representam a fusão, mas a relação complexa no ínterim de posições” (Ferreira e Cotrim, 2006, p. 139-140), o que o diferencia fundamentalmente de multimídia, uma solução de apresentação (a versão eletrônica da técnica mista). Outras designações, excessivamente limitadas por seu próprio balizamento literário, não foram adiante, exceto, talvez, em leituras críticas. Próprias para uso em situações muito específicas, elas são inadequadas no geral. É o caso de “literatura visual”, “alfabetização visual” e outros termos assemelhados, que vão e voltam em digressões, eventualmente considerados como sinal de “idiotia” (Phillpot, “Visual language, visual literature, visual literacy”, em Kostelanetz, 1979, p. 179.).

O ato de ver (ou de ler, assistir, examinar) é uma transação posta a operar graças à permissão fisiológica, dentro de uma situação espacial, considerado num período de tempo, avaliado num momento histórico e condicionado culturalmente. Excetuando-se as patologias, ele é cognitivo, irrefreável e quase inevitável. O ato de escrever é arbitrário, treinado, político, determinado.

## Narrativa artística e empreendimento editorial

Chegados a este momento em que estamos, vemos a narração oriunda das artes se assumir com desenvoltura em livros que são tão comuns quanto incomuns. Ou seja, são comuns porque tendem à forma dos códices convencionais, com texto e imagem ou apenas texto, impressos com técnicas automatizadas e eficientes, e por

fim disponibilizados para distribuição comercial. E incomuns por causa da indefinição, em maior ou menor grau, de seu “conteúdo” legível. A legibilidade em si não é questionada, mas sim a proposição narrativa do “produto”. Onde, em que prateleira de sua loja o livreiro vai colocar esses relatos? Podem ser (ou não ser) obras de ficção, depoimentos documentais, etc., mas não são claros em seu “gênero literário” ou “tipicidade artística”. Vejamos um exemplo editorial de extração pelos próprios artistas (mas não totalmente independente porque usou de subsídios)..

O projeto Areal desenvolveu-se a partir de uma proposta de André Severo e Maria Helena Bernardes, em 2000, com o objetivo de “trazer a público o ponto de vista do artista sobre seu próprio trabalho, estendendo o exercício da autoria às etapas de documentação e publicação”, conforme texto das orelhas do primeiro volume. Todas as atividades registradas eram espacialmente limitadas em sua condição geográfica, o sul do sul do Brasil. Cinco foram lançados até o momento, todos integralmente narrativos. Todos têm tamanho comercial (14 x 21cm o primeiro, 16 x 23cm os restantes) e acabamento em brochura. O título de abertura da série Documento Areal foi *Eu e você: Karin Lambrecht*, 2001, organizado pelos autores do projeto. Registra uma nova ação ritualística de Lambrecht de marcar folhas de papel com sangue, vísceras de um carneiro, abatido na região rural próxima à cidade de Bagé, região próxima a fronteira entre Brasil e Uruguai, marcada pela pecuária. Nesse caso o trabalho de campo foi realizado como uma cena de comunhão, com a participação de um grupo de convidados. O livro traz o relato fotográfico da obtenção dessas “impressões de sangue”, mais alguns testemunhos escritos ou recensões críticas pelos organizadores e os alemães Karin Stempel (historiadora de arte) e Rolf Wicker (artista). Dos seres humanos, nas fotos só aparecem as mãos, manuseando vísceras (eventualmente pés). A única pessoa a aparecer de



Karin Lambrecht,  
*Eu e você*, 2001;  
Série Documento Areal, 1.

corpo inteiro e face discernível é o capataz da fazenda, fotografado por Lambrecht. Suas maneiras objetivas, distantes de qualquer artificialismo, acabam por fazê-lo se infiltrar no livro, à disposição para se firmar como personagem.

Tão sem afetação e normais como o trabalho de Denis foram as ações paralelas de Karin, que acompanham o decurso do abate como que à parte, sem detê-lo ou perturbá-lo. Nada foi fingido ou encenado: Denis fez o trabalho dele, Karin o seu. Não houve nada dessa sacralidade solene de performances artísticas, freqüentemente tão desagradável. (Comentários de Wicker, p. 80.)

A artista não verbaliza seu pensamento por meio escrito, o que talvez faça falta nessa situação editorial. O livro (esse tipo de livro) parece se ressentir um pouco desse silêncio. As palavras de Lambrecht não aumentariam nem diminuiriam a diluição crítica proposta pela publicação, mas talvez a aproximassem um pouco mais do leitor. Esse é um detalhe pequeno, compensado pela garantia do empreendimento editorial, assumido por uma editora universitária (da Universidade de Santa Cruz do Sul), o que é muito raro nos círculos acadêmicos brasileiros para esse tipo de obra.

A série assume plenamente seu viés autoral nos lançamentos seguintes. Todos foram publicados pela editora Escrituras, agora com patrocínio financeiro oficial (Programa Petrobras Artes Visuais). *Vaga em campo de rejeito*, 2003, de Maria Helena Bernardes, traz o relato da transposição para meio rural de um intervalo bidimensional de rés-do-chão, delimitado por duas construções urbanas. O local de partida foi um trecho de piso vazio sem utilização ou ocupação efetiva (uma “vaga”) na cidade de Arroio dos Ratos, Rio Grande do Sul. O local de chegada, que receberia a reconstrução (ou emulação) da seção de piso, seria um antigo campo de descarte de sobras (ou “rejeito”) da extração de carvão, minério ainda de importância econômica para o povo daquela região. O campo citado é um típico depósito a céu aberto em que o entulho da mineração é espalhado, resultando numa paisagem acinzentada. O texto é romancado, narrado em primeira pessoa e com a lembrança de diálogos.

Entre os dois prédios, o Camelô à frente e os passageiros sentados na mureta da rodoviária à espera do ônibus, lá estava o triângulo bicudo, com um pouco de lixo

estacionado ali pelo vento. Dirigi-me ao guichê da rodoviária para perguntar à vendedora:

- O que é isso?

- Isso o quê? – foi a réplica.

[...] Assim ficamos, por uns instantes, até que eu especificasse o espaço entre a câmara, a rodoviária e o Camelô. Por fim compreendendo a pergunta, respondeu, com certo estranhamento:

- Ah... isso aí? Isso aí é... uma sobra. (p. 25)

O volume traz o relato acompanhado de muitas fotos que ilustram o andamento das tarefas, levantamento e marcação de terreno, trabalho de homens e de máquinas, desenvolvimento do canteiro de obras, pequenos ajustes e finalização do projeto, tudo com o auxílio da prefeitura e a crescente compreensão da comunidade, não sem eventuais incidentes.

Mais tarde houve uma baixa. Alguém não se conformava com a calçada solta em meio ao campo e saía esbravejando, deixando a pá de lado. A falta foi logo suprida: “Não pensei que esse serviço fosse tão grande!”, dizia o Secretário de Obras, desembarcando da kombi e assumindo rapidamente o posto. (p. 65)

O terceiro lançamento da série foi *O + é deserto*, 2003, de Hélio Ferverza. Lê-se “o mais é deserto”, mas o sinal de adição está inserido nas propostas de então, em que o artista fazia inserir sinais gráficos (caracteres) em situações expositivas. É o volume com maior envolvimento na composição dos espaços, com destaque para o uso instrumental das páginas ou áreas em amarelo, distribuindo algumas palavras sobre o campo monocromático ou buscando realizar um eco entre pormenores de cor (o amarelo) que estão no tempo e espaço da foto com a cor que está no tempo e



Maria Helena Bernardes,  
*Vaga em campo de rejeito*, 2003;  
Série *Documento Areal*, 2.

espaço do projeto gráfico. Reúne artigos que oscilam entre o relato de atividades a considerações profissionais. A descrição das etapas de criação voltada para um dado espaço (como para a II Bienal do Mercosul ou seus cartões de visita) documenta as decisões tomadas.

No final das visitas [a galpões abandonados no cais do porto], recolhi, então, vários cadinhos e baldes utilizados em fundição, roupas e acessórios em couro, como perneiras, braçadeiras, luvas. Recolhi também capacetes e óculos de proteção, uma bóia metálica, uma âncora e várias peças em ferro de distintos tamanhos, enormes parafusos, porcas, uma tampa de garrafa de oxigênio. [...] Especificamente no que diz respeito aos objetos escolhidos e colocados embrulhados sobre a mesa-balcão, não poderíamos falar exatamente de descontextualização física de objetos, como um barco dentro de um museu [...] Eles permanecem (em sua perda) no mesmo lugar a que estavam destinados. (Extraído de “A função do amanhã”, p. 26-27)



Helio Ferverza,  
*O + é deserto*, 2003;  
Série *Documento Areal*, 3.

A índole reflexiva se apresenta subordinada à sua atividade docente. É dominante a preocupação com as condições de inserção social do pensamento artístico.

O que se esquece constantemente (e muitas vezes voluntariamente) é a história da constituição do campo artístico, a história da constituição do saber desse campo e a história das lutas por sua autonomia. Os textos e as iniciativas de artistas que para isso apontavam (mas eram apenas uma parte dessa história) convidam, hoje em dia, a constatar que sua prática efetiva é algo ainda a ser realizado. (De “A produção do deserto”, p. 81)

O quarto Documento Areal foi *Sobreposições imprecisas*, de Elaine Tedesco, 2003. Oferece imagens obtidas pela artista ao registrar sua pesquisa então em andamento com projeções de diapositivos sobre “cenários” já existentes (geralmente contrastantes com a artificialidade luminosa do procedimento). Os exercícios documentados no livro foram realizados à noite em localidades do interior e da região costeira do sul do Rio Grande do Sul: Arambaré (lagunar), Mostardas (simultaneamente marítima e lacustre), Rio Pardo (ribeirinha). Assim, uma imagem fotográfica com dupla exposição produzirá uma projeção sobre uma fachada (ou uma edificação equivalente que sirva de tela, de “anteparo”). Através das imagens projetadas, a luz miscigenará num *écran* maciço e rústico novas texturas, volumes ou espaços (e o resultado também poderá ser fotografado). Apesar do grupo central

de fotos coloridas reproduzidas no livro obtidas pela artista e do esforço no projeto gráfico, esse título repete um pouco o esvaziamento de autoria do início da série. Aproxima-se dos propósitos de um catálogo, ao mesmo tempo em que se afasta da individualidade autoral (e ele não é declarado como uma obra coletiva). Salvo as imagens (que têm valor ilustrativo, mais que narrativo) e os comentários de convidados (os reais tradutores do trabalho), resta-nos um único texto de Tedesco, com breves reminiscências de infância (“a correria de pessoas em direção à praia para acudir os passageiros de um dos ônibus que estava sendo tragado pelo mar”) ou relatos curtos do processo de trabalho.

Já no domingo, solicitei ao padre que anunciasse, ao final da missa, que a projeção seria feita no hotel. Enquanto a projeção acontecia, havia sempre dois grupos de pessoas – os que assistiam do lado de dentro e os que assistiam do lado de fora. (p. 13)



Elaine Tedesco,  
*Sobreposições imprecisas*, 2003;  
Série *Documento Areal*, 4.

O quinto título é *Consciência errante*, de André Severo, 2004. É o mais volumoso da série, de longe o mais verborrágico. Embora tenha muitas páginas inteiramente ocupadas com fotos (em preto e branco), o livro é eminentemente literário e sem qualquer traço de exercício tipográfico (ou será que neste caso é esse mesmo o experimentalismo gráfico?). A diagramação é sóbria, tradicional, direcionada para o conforto da leitura. Os quatro ensaios que o compõem são imprecisas e loquazes divagações sobre a errância como condição, como predisposição, como princípio ao sensível ou ao inteligível.

Transigidos todos esses aspectos, o que parece, especialmente, ainda se colocar em posição vertical para uma aproximação definitiva do ideário da multivagação, é que os maiores inimigos da organização nômade de nossos pensamentos parecem ser, tão-somente, as conjecturações dogmáticas (que assim como seus adeptos – o sectarismo, o fanatismo e o formalismo – são frutos de uma concepção falsa e estática das coisas). (p. 132)

Os textos são anteriores, contemporâneos ou posteriores ao projeto *Migração*, integrante das atividades do Areal. Para seu desenvolvimento, Severo escavou o piso de seu ateliê em Porto Alegre em doze pontos, colocando o solo obtido em doze sacos (um total de cerca de 450 quilos; cf. p. 165, nota 19). Durante um ano de viagens pelo interior do estado, especialmente a metade sul, eram feitos novos buracos, retiradas porções do solo, preenchidos os buracos com solo do lugar anterior e assim sucessivamente até o retomo ao ateliê. Os primeiros buracos, que aguardavam abertos todo esse tempo, seriam finalmente preenchidos com o material obtido na escavação anterior dando fim ao projeto. As fotos trazidas no livro mostram a execução dessa tarefa.



André Severo,  
*Consciência errante*, 2004;  
Série *Documento Areal*, 5.



Os livros Documento Areal são, portanto livros fisicamente comuns, mas conceitualmente incomuns. Tratava-se de um projeto editorial único, inesperado para o circuito artístico no qual se inscreveu, uma economia simbólica periférica que abriga ao mesmo tempo defensores do conservadorismo e atores atualizados com as mais recentes propostas. A ser conquistado, portanto, um público leitor desejoso, mas ainda não acostumado aos relatos de artistas publicados sem mendicância. Mesmo que a expressão escrita tenha num ou noutro título marcas da inexperiência, a série não pede a comiseração de literatos. Seu mercado é o das artes visuais. A elocução verbal de processos tem um lugar importante a ser ocupado.

É oportuno observar que esse tipo de edições tem retórica (geral ou visual) sustentada por soluções mais ou menos consagradas pelo conhecimento acumulado em editoração e comunicação visual. Esse parece ser o principal motivo de não oferecerem maiores dificuldades para a análise formal de sua construção de páginas. A bibliografia sobre o assunto é ampla e de qualidade, sobretudo aquela oriunda de centros acadêmicos que aproximam arte, projeto e comunicação (sempre consciente da participação geratriz dos princípios artísticos). Observe-se a esse respeito o método de trabalho de Martine Joly, objetivo e pragmático, apoiado por intenso suporte teórico, que considera a retórica visual e a semiótica, seja para um quadro, seja para uma página, identificando o grau de presença ou importância da mensagem plástica, icônica e lingüística. Uma pequena demonstração de análise de uma página dupla de revista (Joly, 2005, p. 78-100), com publicidade de uma marca de cigarros que tem ressonância mesmo em assuntos da arte, é ponto de partida suficiente para dar conta de princípios também presentes nos livros verbo-visuais, certamente nas edições convencionais, mas até mesmo numa parcela dos livros-obra. Somado à leitura da mensagem textual, um esquema de análise do composto verbo-visual poderá ser uma ferramenta incontornável para a tipificação dos procedimentos narrativos na página. Sobretudo porque, como Joly acredita, “contar uma história numa só imagem é impossível, mas que à imagem em seqüência (fixa ou animada) são dados os meios de construir a narração com suas relações temporais e causais” (p. 104).

Em outro continente, devemos admirar um outro exemplo editorial de produção narrativa apoiada na predominância do texto, mas agora ainda mais compro-

metido com a tradição do livro de artista – e desta vez oriundo de um empreendimento profissional consolidado institucionalmente. Dentre as mais importantes editoras de livros antes chamados como de vanguarda (já não mais tão vanguarda assim) está a Book Works, de Londres. Foi criada em 1984, sob alguns arcos da rede ferroviária em London Bridge, então estabelecida numa “tentativa de posicionar o livro em termos da prática da arte contemporânea e dar-lhe um contexto relevante” (Rolo e Hunt, 1999, p. 27). Seus primeiros formadores eram gravuristas, impressores e encadernadores que discutiam muito sobre o que haveria de ser feito para não ficar presos numa utopia. No princípio, além das atividades gráficas (incluindo apoio a terceiros), realizaram eventos e organizaram espaço para exposições contemporâneas. Mais tarde a galeria foi fechada, Book Works foi para um endereço mais apropriado e passou a integrar a atenção de financiadores importantes, como o Arts Council of England, o London Arts Board, e outros, incluindo co-edições com galerias européias.

Entretanto, o que realmente nos deu forma através dos anos não é tanto um espírito independente, mas mais propriamente colaborativo, que nos tem permitido produzir alguns livros e outros projetos maravilhosos com artistas. De início, nos concentramos nas exposições, instalações e eventos com foco no material impresso e texto no trabalho dos artistas. Então compreendemos que comissionando artistas para fazer um trabalho novo nós poderíamos estar mais estreitamente envolvidos com o próprio processo criativo, assim como apresentar e distribuir os seus projetos. (Depoimento de Jane Rolo em Fusco e Hunt, orgs., 2004, p. 182)

Alguns de seus fundadores continuam atuando, agora com novos parceiros, responsáveis por funções como desenvolvimento de projetos, editoração, fotografia, comercialização, distribuição. Seu catálogo inclui livros geralmente com preços acessíveis, com originalidade e qualidade. Trabalha ou trabalhou com artistas (ou autores) como Tacita Dean, Mark Dion, Liam Gillick, Douglas Gordon, Susan Hiller, Thomas Hirschhorn, Sharon Kivland, Joseph Kosuth, Jonathan Monk, Cornelia Parker, Adrian Piper, David Shrigley, Fiona Tan, Sam Taylor-Wood entre outros. Alguns de seus títulos estão esgotados, infelizmente. Os livros publicados por Book Works são obras sinceras, sem mistificações. São livros de artistas porque são livros, e porque seus au-

tores são artistas, mas aqui ele está absolvido da pena expiatória de ter que provar seu pensamento plástico através de ataques ou deboches à forma do livro ou da produção de objetos estranhos à leitura. “O ponto de partida para cada livro é o conteúdo” (Rolo e Hunt, 1999, p. 30). Até existem alguns livros-objetos em catálogo, mas essa não é a norma. O artista é livre para criar dentro do imaginário visual que lhe aprouver. Porém, há alguns anos Book Works propôs um movimento ainda mais em reverso da fisicalidade, rumo ao texto legível, uma ação aparentemente contrária aos princípios das artes visuais. O objetivo da série *The New Writing* era a publicação de livros de artista eminentemente textuais, mesmo com autores não artistas plásticos. Não se trataria de uma nova onda de escritos conceituais ou concretos, mas narrativas pertencentes ao agora. Defender causas ou não, era um problema que não importaria.

A série *The New Writing* desenvolveu-se de um desejo de publicar a obra que cruze a fronteira entre arte e literatura, propiciando um nicho distinto para escritos de artistas e de escritores com uma atitude questionadora em relação a forma ou que são curiosos sobre as conexões que seus interesses podem ter com a arte visual e seu público. (Rolo e Hunt, 1999, p. 33)

Entre os títulos de abertura da série estava *Err*, de David Shrigley, 1995 (na sétima edição em 2006). Tem 96 páginas não paginadas (sem numeração), inteiramente manuscritas com textos e ilustrações de sua própria autoria, com traços pretos em alto-contraste (reprodução a traço). O assunto do livro oscila entre ele mesmo, o livro, e coisa nenhuma. Shrigley não é o primeiro e certamente não será o último a utilizar da metalinguagem. São incontáveis os exercícios desse tipo em livros (e em boa parte fastidiosos). Experimentos como esses têm um tataravô em comum, o romance de Laurence Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760), que explorava a constituição semântica do volume, sua tipografia, as qualidades materiais, a fisicalidade em relação ao conteúdo narrativo (que tem a sua disposição



David Shrigley, *Err*.  
London: Book Works, 1995.  
New Writing Series.

texto e imagens), as diferenças entre contar uma história, escrever e ler. Há quem diga que ele é pós-moderno *avant la lettre*. Com certeza faz par com o *Lance de dados* de Mallarmé (aquele vindo da prosa, este da poesia) nas atenções de artistas e de pesquisadores. Pavel Büchler vê propriedades em comum entre *Tristram Shandy* e os livros de artista em geral, sobretudo a permanência da distinção mantida por Sterne entre história (*story*) e livro e a permanência de seu interior, do conteúdo.

Parece que a capacidade auto-reflexiva de suportar sua própria história e sua substância dentro de si mesmo, torna possível para o livro ser uma obra de arte (ou parte de uma) enquanto conserva sua identidade como um livro e suas ligações com o mundo exterior à arte (o mundo dos livros comuns). O livro na arte é sempre, também, um “espaço” no qual as qualidades do livro, sua tradição, história, a continuidade do seu desenvolvimento e todo seu simbolismo podem ser encontrados. Ou, em outras palavras, mesmo na arte livros são apenas livros. (Pavel Büchler, “Books as books”, em Rolo e Hunt, orgs., 1996, p. 22)

Em *Err* a metalinguagem é grosseira, vulgar, ordinária, sem qualquer encanto especial. O que diferencia o trabalho de Shrigley é a feição jocosa, o enfoque ora bem-humorado, ora o inverso, que finge não levar a sério a si mesmo ou a próprio livro, além do estilo gráfico pessoal, já conhecido de seus admiradores, sobretudo por causa da significativa quantidade de livros publicados, encontráveis em livrarias e lojas de museus.

Como não há tipografia (letras compostas), pode-se dizer que *Err* (errar, falhar, mas também andar errando, vaguear) é um livro desenhado, pueril num certo sentido. A sobrecapa traz textos manuscritos auto-referentes. Na primeira edição, sobre fundo amarelo, lia-se “This is the front cover of the book, the title is ‘Err’” (esta é a face frontal da capa do livro, o título é “Err”). Em algumas edições (temos em mãos a quarta), a sobrecapa tem fundo azul forte, com textos em azul mais claro, título em rosa luminescente; sobre um diagrama sobre como deveriam ser posicionados os textos nela, lê-se os elementos: “swearword”, “title”, “author”, “publisher”, “picture of the author”, “words about author”, etc. No interior, tudo é muito fragmentado, pequenos enunciados acompanhados de vinhetas com uma estética que lembra grafiteagem ou pixação. O humor é variável.

Nota do autor. / Eu sou uma autoridade em sujeira e imundície. / Eu sou uma autoridade em mal tempo. / Eu sou uma autoridade em acidentes maus. / Eu sou uma autoridade em crianças aflitas. / Eu sou uma autoridade em vileza e crueldade. / De fato eu sou uma autoridade em qualquer coisa cruel que você mencionar.

O livro inicia (após um frontispício que á apenas um monte de riscos desencontrados como um balão de palavrões) com uma lista de queixas com relação a erros da primeira edição, que vai de “1. Erros de impressão” até “6. Erros de um tipo moral (muita maldade numa única página, etc)”. Numa pagina ou noutra podem surgir desenvolvimentos incompletos, como “histórias em progresso”.

O alto do prédio do outro lado da rua do nosso flat é um símbolo de nosso bairro. Ele era grande e cheio de classe, mas agora está velho e coberto de merda de pássarinho. Um dia desses eu estava tomando banho e achei que sentia cheiro de queimado. [...] Eu não me dou bem com o Sr. Downstairs porque ele chamou a polícia na última vez que tivemos ensaio da banda. Mais tarde eu me convenci que o cheiro de queimado estava indo embora e eu saí. Quando [As palavras seguintes estão riscadas e ilegíveis, o relato não se conclui.]

O prefácio é um dos momentos em que a sugestão de um propósito é posta em pauta. É o ponto de vista do autor, em seis pequenos desenhos, cada um com sua legenda.

Relâmpago em forma de garfo visto em negativo.

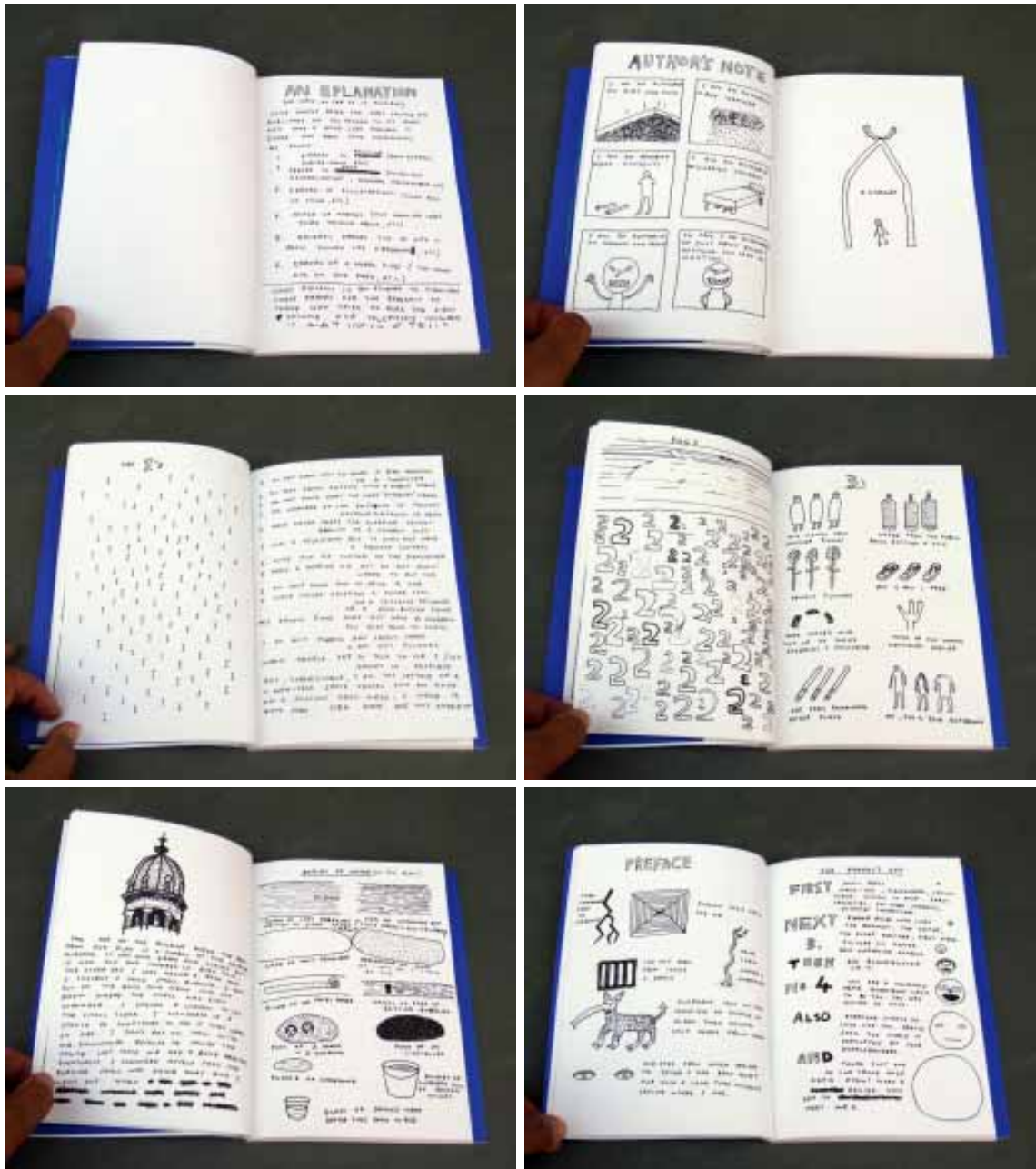
Pirâmide vista do ar

O céu visto de dentro de um bueiro.

Fio de cabelo visto num microscópio.

Elefante visto no olho da mente de pessoas de tempos antigos que apenas haviam ouvido falar sobre eles.

Os olhos dela vistos quando me vendo depois de eu estar fora por muito tempo sem dizer onde eu estava.



David Shrigley, *Err*. London: Book Works, 1995. New Writing Series.

O conteúdo é isso: garatujas, vinhetas, alguns mapas, nihilismo, enfado, pilhéria, brutalidade urbana, desassossego com regras. De tempos em tempos uma pausa para desabafos: “Nós devemos esquecer o mal feito no passado?”

Um segundo exemplo da série New Writing, é o que poderíamos chamar de um ensaio de prosa “científica” a partir de um exercício de cinema comparado. *Ott’s sneeze* (ou “espirro de Ott”, 2002) é um trabalho conjunto do escritor inglês Lawrence Norfolk e do fotógrafo norte-americano Neal White. É uma brochura

bem acabada, em papel forte, em preto e branco, com capa e projeto gráfico com disposição rigorosa dos elementos. A idéia do experimento relatado deriva de um fato histórico. Em 7 de janeiro de 1894 o que seria o primeiro dispositivo de captação de imagens em movimento, o *kinetograph*, foi testado no estúdio de Thomas Edison, nos Estados Unidos, por seu inventor W. K. L. Dickson, com o auxílio de seu assistente de laboratório Frederic P. Ott. A imagem registrada foi um espirro de Ott, então intitulado *Registro de um espirro*, um filme composto de 45 quadros e pouco mais de um segundo. Dois dias depois, o filme seria depositado na Biblioteca do Congresso, “tornando-se a primeira imagem em movimento a ser registrada nos Estados Unidos da América” (da introdução de *Ott’s sneeze*).

A introdução também esclarece que o experimento foi sensação na época, porém um comentário no *Harper’s Weekly* teria demonstrado simultaneamente fascínio e decepção. O problema seria, segundo o autor do artigo, que “a minúcia nos escapa”, não haveria espirro algum de fato registrado. Seria uma encenação? O problema é que a precariedade do equipamento e a velocidade de um espirro seriam incompatíveis. As gotículas eram “tão rápidas, ou tão pequenas, ou tantas, o eixo do filme tão lento ou a luz tão turva” que teriam iludido o equipamento. Por conta disso, Ott e seu espirro passariam os próximos cem anos num “limbo representacional”. Até que a presente experiência buscasse as imagens do que não pôde ser registrado.



Lawrence Norfolk e Neal White.  
*Ott’s sneeze*. London: Book Works, 2002.  
New Writing Series.

A documentação deixada por Dickson é considerada não confiável, mas demonstraria ter idéia sobre o futuro quanto a possibilidade de realmente filmar um espirro. Para filmar a reconstituição – que uma câmera moderna ainda não seria capaz de registrar – Norfolk e White utilizaram um ambiente esterilizado, equipamentos a *laser*, câmera digital ultra-rápida, computador e programas anemométricos (para medição de movimento de partículas e velocidade do vento). O objetivo era obter médias, não números exatos, o que seria impossível tendo em vista as variáveis.

O laser estava focado para uma lâmina de luz uns poucos centímetros em frente da placa protetora. Adam [Whybrew, da Oxford Lasers] sincronizou a frequência do pulso de laser para coincidir com o padrão de captura da câmera, que estava ajustado para 923 quadros por segundo numa resolução de 1024 x 512 pixels. (Do posfácio, não paginado.)

No evento original teria sido usado rapé e pimenta preta. Dessa vez foi acrescentado “pimenta branca, óleo Olbas [descongestionante nasal] poeira doméstica e o mais fino conteúdo de um saco de aspirador de pó”. Não parece mesmo ser fácil conseguir um espirro quando se quer um. Mas conseguiram, de Neal, “em 858 imagens digitais com a duração de 871 milissegundos, às 17h57min”. O que o livro traz são 45 quadros em equivalência sincrônica com o espirro de 1894.

O projeto gráfico é igual em praticamente todo o volume. É sóbrio, quase minimalista. Na página da esquerda, no alto e em tipos pequenos, o título do livro; mais abaixo, próximo do centro, a foto com o espirro de Neal; e, mais abaixo, quase um rodapé, uma ilustração em gráfico mostrando a posição relativa da foto na linha de tempo total do espirro, com a medida de tempo (começando em 3,250271ms, na página par seguinte 21,668472ms, e assim por diante). Na página da direita, no canto superior direito está um fotograma do espirro original de Ott e, mais abaixo, pouco acima do centro de página, a menção do tempo e o texto propriamente dito do livro. Tudo repleto de “cientificidade”.

t + 3,250271 milissegundos



A patologia do espirro está seguindo adiante. Pó e outros irritantes impelem a mucosa nasal de Ott a liberar histaminas e leucotrienos e estimulam as terminações nervosas no nariz, que coça, goteja e ativa um reflexo. A pressão do ar armazenado no tórax pelo fechamento das cordas vocais é repentinamente liberada e ar pressurizado flui de volta ao trato respiratório para expelir as partículas ofensivas no nariz, junto com um grande número de gotículas mucosas e salivares. As primeiras duas a emergirem têm 7 a 10 microns de diâmetro. Elas não são aparentes no fotograma correspondente de *Registro de um espirro*.

Na etapa seguinte o texto prossegue e a “cientificidade” cresce.

t + 21,668472 milissegundos

A velocidade inicial do espirro de Ott é 47,83m/s ou 107mph. Em t + 21 milissegundos, o primeiro glóbulo grande emergiu, alongado e prestes a se dividir. A difusão das gotículas médias (5 a 12  $\mu$ ) está bem avançada e a primeira gotícula menor (3 a 5  $\mu$ ) vem em seguida. Semelhanças com a filmagem de grande altitude tomada dos bombardeios incendiários de Bremen e Dresden na Segunda Guerra Mundial, ou com a região do agrupamento G51V de estrelas agrupadas próximo de HD 10697 na constelação de Peixes são acidentais. A proporção de gotículas plausivelmente correspondendo a bombas incendiárias ou estrelas (não mostradas) para gotículas aparecendo no filme (mostrado) é de 78 para nada.

A descrição da experiência prosseguirá dentro dessa fórmula, em marcha sincrônica ao tempo muito dilatado, como em grande câmera lenta. Eventualmente o texto fluirá distante da lógica métrica, confundirá lembranças, como se estivesse atordoadado e dispersivo.

t + 296,8580664 milissegundos

A parte alta do torso de um homem em princípios da meia idade, se cabelo repartido para o lado, um grosso bigode: Ott. Ele veste um paletó, camisa e gravata. Sua mão direita segura um lenço branco que ele leva ao seu nariz. [...] O espirro aparece. Isso leva 108 anos. [...]

Às vezes o texto se torna hermeticamente matemático, às vezes evasivo, mesmo com números, parecendo desorientado de seu propósito estatístico.

$$t + 518,9599044$$

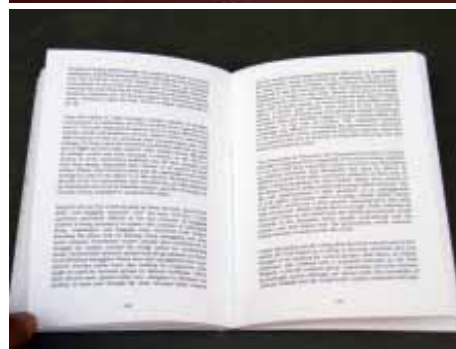
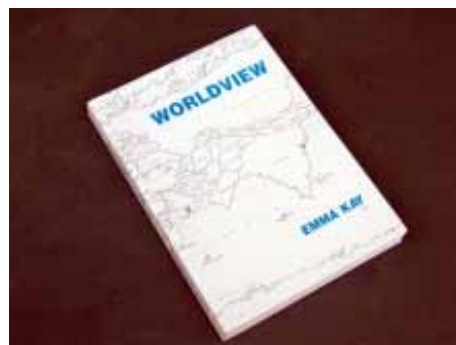
Porque  $f = F/D$ , e  $M = I/O = F/(O-F)$ , a profundidade de campo também pode ser calculada por:  $2fd(M+1)/M^2$

Na capa, a foto que nos parecia um tipo de constelação agora está mais clara. É um detalhe da “dissolução de um superglóbulo” (com 28  $\mu$ !), em rotação sobre seu eixo, contrária aos ponteiros do relógio. E o que era um elemento de comparação ainda pode retornar a ser pura diversão: os 45 quadrinhos da seqüência histórica no alto das páginas se oferecem ao leitor como em um *flip book*. Enfim, a narrativa escrita não corre o risco de fazer a homenagem ao filme esvair-se, ao contrário, reforça a história do cinema através da representação e notação do tempo.

Passamos ao terceiro exemplo da série, desta vez uma abordagem pela História, com “h” maiúsculo. Ou melhor, de uma “História” entre aspas. A artista inglesa Emma Kay tem seu trabalho plástico centrado nas inter-relações entre textualidade e memória. O seu livro *Worldview*, 1999, brochura, 232 páginas, é inteiramente textual, com parágrafos compostos com apenas um tipo de caractere comum, sempre no mesmo corpo pequeno habitual para leitura, sem a presença de títulos ou subtítulos e sem qualquer ilustração. Esse panorama mundial (*world view*) é dessa maneira proposto através de um panorama pela palavra (*word view*). Nele ela oferece seu relato pessoal de toda a história mundial, a partir da criação do planeta Terra até os preparativos do que, ela acredita, seja o ingresso ao século XXI (o *réveillon* de 1999 para 2000). Toda a História narrada é um exercício de memória construído exatamente disso, sua memória, sem verificação de informações. Nenhuma consulta a livros de referência ou a qualquer tipo de fortuna crítica foi realizada. As fontes são fluidas, imprecisas, fantasiosas: suas lembranças originadas da vida escolar, de livros, jornais e revistas que leu, filmes que assistiu, conversas, viagens, jogos de computador ou anúncios de publicidade. No final do livro ainda dispomos de um índice, o que facilitará leitores intermitentes. Para

*stone age* (idade da pedra) vamos à página 12 e temos a sensação de ver uma imagem midiaticizada.

O ponto em que os macacos começaram a moldar ferramentas é conhecido como Idade da Pedra. Assim como usar as ferramentas para obter comida, alguns macacos a usavam como armas, para matar outros animais. Nos tempos anteriores ao calendário, [...] o homem pré-histórico atravessou diversos estágios de evolução, chamados Neandertal, Neolítico e Cro-Magnon. O homem primitivo descobriu fogo esfregando dois gravetos e criando uma faísca.



Emma Kay, *Worldview*.  
London: Book Works, 1999.  
New Writing Series.

Encontramos um bom número de “informações” sobre personalidades históricas, incluindo artísticas, como Leonardo, Mozart, Molière ou Frida Kahlo, assim como Clark Gable ou Led Zepellin. Os temas podem incluir a *Tapeçaria de Bayeux* (trazendo “a história toda do ponto de vista francês” em “40 metros de comprimento”) ou Pelé (“um herói mundial e modelo para milhares”). O lado lúdico do trabalho fica por conta da nossa curiosidade, que procura saber o que a artista escreveu sobre o que nos é próximo, o que acaba por transformar seu livro numa improvável obra de consulta. É difícil resistir a isso.

O Brasil não estava sob o aperto de um governo totalitário, mas era um país muito pobre. As ruas de cortiços do Rio eram notoriamente dominadas pelo crime. Brasileiros negros pobres sobreviviam nos morros por trás do Rio. Muitas crianças viviam nas ruas porque seus pais não tinham recursos para mantê-los. Às vezes se tornavam prostitutas ou se envolviam na atividade criminal, muitas vezes eram baleados na hora, às vezes pela própria polícia, ou vendidos num tipo de moderna escravidão. No final dos anos 1960 o governo brasileiro tentou elevar a imagem do país no mundo. Jogadores brasileiros de futebol passaram a dominar o jogo mundi-

al e a situação econômica estava melhorando. Uma porção da renda do Brasil derivava de seu comércio madeireiro em consequência do que as matas pluviais eram sistematicamente removidas para abrir caminho para a indústria, novas culturas e desenvolvimento. Os preços do café estavam subindo. Tribos de índios eram removidas de seu lugar. O centro administrativo do Brasil foi relocado para uma cidade inteiramente nova, Brasília, construída a partir do nada. Brasília era uma cidade completamente modernista e não tinha qualquer edifício velho. Simbolizou a esperança do Brasil pelo futuro. (p. 128-129)

Também a capa participa da brincadeira, com a única ilustração do livro, trazendo a informação geográfica. No mapa-múndi desenhado por ela, a proporção eurocêntrica dos países lembra o velho mapa dos surrealistas. Aqui ela traça uma Europa com dimensões equivalentes às da África (mas talvez para poder escrever os nomes dos países). A América do Sul parece continuar um lugar desconhecido. Os países andinos, exceto o Chile, estão na costa leste, frente ao Oceano Atlântico. O Brasil está a oeste, banhado pelo Pacífico e pelo Golfo do Panamá, porém se espreme em diagonal, mantendo a extremidade sul como único ponto de contato com o Atlântico (fazendo fronteira ao norte com Colômbia e Bolívia). O Paraguai foi parar junto ao México e o seu lugar verdadeiro está ocupado pelo Peru. E já que o sul do globo está ocupado por um continente, o pólo ártico também vira terra sólida, à semelhança gráfica das representações alongadas da Antártida.

Tudo se trunca no texto confiante de Kay, que não parece estar preocupada em rir de si mesma. Não é um texto que ofereça um caráter gaiato, que pretenda o ridículo ou alguma forma extremada de riso. Seu humor é discreto, suave. Afinal, é de nossa natureza montarmos conhecimento emoldurado por crenças, preconceitos, fantasias ou conclusões arbitrárias. E o saldo cognitivo de Kay está a seu favor.

Livros como o de Kay ainda parecem desassossegar alguns amantes das artes. Ele de forma alguma poderia ser considerado verbo-visual. Ao contrário, ele é todo verbal, não com a palavra plástica formando texto sensível, mas com texto inteligível, exclusivamente para leitura. Será, então, que a artista mudou-se para a literatura? Até poderia ser. As Letras têm todo o direito de julgar o livro por seus paradigmas. Nesse caso, essa seria uma obra literária. Sim, não, também ou nenhuma das respos-

tas? Certamente ela é uma obra do círculo das artes visuais, oriunda de um projeto das artes visuais e realizada por uma artista visual. Portanto um trabalho de, da ou por causa da arte. Ela seria então habitante de dois mundos, um ente com dupla cidadania? Esta é a vantagem da obra de arte contemporânea: ela é traidora de seu histórico visual, ela se oferece ao cheiro, ao gosto, às ondas de rádio, à leitura. A rainha é morta. Salve a rainha!

## O equilíbrio narrativo entre imagem e palavra

O mesmo caminho que acaba levando o esforço pela narração nas artes visuais aos seus limites, às proximidades do colapso na pura textualidade, pode mantê-la solidamente nesse patamar alcançado. Esse será um espaço de levitação ecumênica, de coexistências, que se manterá pelo difícil equilíbrio nas zonas intervalares entre o sensível e o inteligível, entre o plástico e o verbal, entre a racionalidade e o sentimento, tudo organicamente efetivado graças à forma veicular do livro. Este é o lugar de um último exemplo, já visto anteriormente, mas que é retomado para que tenhamos ao menos sua descrição. Trata-se do livro de Allan Sekula, *Fish story*, já apresentado, mas a partir da participação sua na Documenta 11.

O projeto de Sekula durou vários anos e foi apresentado em diversas instituições durante o seu andamento, em partes, até chegar, no todo, na Documenta. A primeira exposição, como uma prestação de contas, ocorreu em 1990, no California Museum of Photography, Riverside; seguiram-se a Galerie Perspektief, Rotterdam, a Fotobienal de Vigo, Espanha, o Museum of Contemporary Art, Los Angeles, o Museet for Fotokunst, Odense, Dinamarca, a Whitney Biennial, Nova Iorque, o New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque, o National Museum of Contemporary Art, Seul e finalmente o University Art Museum, Berkeley, entre outras instituições. Após o período expositivo (acompanhado da publicação de artigos e de palestras), *Fish story*, acabou sendo concretizado em 1995, em publicação pela editora alemã Richter Verlag. O livro foi lançado na companhia de exposições homônimas, com 105 fotos coloridas e 26 painéis com textos, no centro de arte contemporânea Witte de With, em

Rotterdam, no Fotografiska Museet do Moderna Museet, em Estocolmo, no centro Tramway, em Glasgow, e no Le Channel, Scène nationale e Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, em Calais. Portanto, o circuito que acompanhou o projeto antes, durante e depois foi mais que suficiente pra corroborar algo que é bem mais do que uma simples “estória de pescador”. Para Sekula, “a maioria das histórias do mar são alegorias da autoridade” (*Fish story*, p. 183).

Por que a atenção crescente em Sekula, despertada já antes do início desta pesquisa? Em primeiro lugar, Sekula é um fotógrafo de méritos indiscutíveis, um artista com as lentes voltadas ao tempo geopolítico, acadêmico no bom sentido, participando do mercado de idéias e da vida universitária desde os anos 70 (curiosidade: uma palestra sua é tema de uma das fotos do austríaco Rainer Ganahl, na 52ª Bienal de Veneza, 2007). Para Krauss (2002, p. 59, nota 27) “até hoje, os trabalhos de Allan Sekula foram os únicos a encaminhar uma análise coerente da história da fotografia”, defendendo-a de um enquadramento simplório, dependente de categorias já constituídas pela arte. Segundo, é referência não apenas artística, mas teórica, com frequência crescente nas pesquisas de universitários em manuais de metodologia da análise visual (Leeuwen e Jewitt, orgs. 2006; Rose, 2001) e em antologias do pensamento artístico (Alberro e Stimson, orgs., 2000). E terceiro (já que Sekula gosta do número três), porque o projeto *Fish story* foi concebido para ser integrado em livro e só como livro ele existe plenamente na nossa atenção, no gerúndio, narrando uma experiência quase estranha à arte com autoridade e direito, um processo cognitivo tramado na eloquência conjugada de suas fotos e seu texto. Em Sekula, o livro, a coisa formal, continua sendo interdisciplinar. Mas mais interdisciplinar ainda é o seu pensamento, onde a fotografia ajuda a dissertar.

O livro de Sekula tem formato grande (22,5 x 28,5), um número médio de páginas (204), impressão colorida sobre papel couchê (usual para esse tipo de obra), capa dura e sobrecapa. O projeto gráfico (dele com Catherine Lorenz) é simples e direto, dividido em dez subunidades (ou capítulos), que compõem seis agrupamentos (ou momentos com semelhanças temáticas). A editoração privilegia de tal forma o equilíbrio entre a legibilidade e o desfile de imagens (ilustrações?) que, pensamos, poderia ser um álbum de mesa sobre marinha mercante, sobre os mares do mundo, sobre portos e

trabalhadores; poderia ser um volume tradicional do grupo Time-Life, de geografia, estudos sociais, qualquer coisa do tipo. Dos três primeiros assuntos, sem dúvida ele trata: comércio marinho, mar e portos e trabalhadores. De um livro tradicional, tem a aparência imediata, mas não se trata de uma tentativa de produzir algum tipo de simulacro crítico ou de um álbum metafórico. Também não pensaríamos nele, pelo menos num primeiro momento, como um livro-obra justamente porque a sua gramática visual, afinal, não traz surpresas do gênero. É uma publicação que não parece querer ser confundida com uma representação simbólica de algum outro livro em particular ou dos livros em geral, ou sequer desafiar padrões superficiais. Sua forma está no “conteúdo”.

Como livro de artista está situado no canto dos “apenas livros”. Será mesmo? É preciso examinar com atenção, é preciso ler. Precisaremos de vários dias, talvez algumas semanas para o seu desfrute, porque o desfrute está em relação direta com o tempo de leitura. Para acompanhar o fotógrafo será preciso ser leitor, porque ele escreve. Mas faz ressalvas, como nos comentários a propósito de um trabalho posterior, *Titanic's wake*, ensaio também com comentários socioeconômicos, realizado no México, no cais de filmagens do filme *Titanic*.

[...] eu posso ser um escritor, mas não sou um novelista, e não tenho nenhum apetite nem aptidão particulares para a caracterização ficcional. [...] Uma chave para essa possibilidade é o reconhecimento de que uma paisagem ou uma cidade podem ser fotografadas e descritas verbalmente de formas que reconhecem apropriações prévias pela linguagem novelística, ou por formas culturais mais recentes, como por exemplo as epopéias de Hollywood, formas essas cujas fontes derivam do próprio realismo novelístico. Nesse sentido, o documentário deve ser,



Allan Sekula, *Fish story*.  
Düsseldorf: Richter Verlag, 1995.  
Formato 22,5 x 28,5cm, 204 páginas.  
Tiragens: 3.000 exemplares brochuras  
e 1.000 encadernados em capa dura.

também, uma prática letrada. (Sekula, de “Nadando em águas revoltas”, em Bock, org., 2002, p. 269-270)

Em seu livro (e exposições) *Fish story*, Sekula escreve abundantemente, sem que isso desloque a importância fundamental (e instrumental) das fotografias. O parágrafo a seguir é o primeiro do livro, do capítulo de abertura, homônimo ao título do livro, precedida e depois seguida por séries de fotos.

1

Crescer num porto nos predispõe a manter estranhas idéias sobre matéria e pensamento. Estou falando apenas comigo mesmo aqui, apesar de suspeitar que certa insistência obstinada e pessimista sobre a primazia das forças materiais é parte de uma cultura comum de residentes portuários. Esse materialismo cru está segurado pelo desastre. Navios explodem, fazem água, afundam, colidem. Acidentes acontecem todo dia. A gravidade é reconhecida como uma força. Em contraste, as companhias aéreas encorajam a onipotência do pensamento. Essa é a razão porque o comissário de aeroportos da cidade de Los Angeles é mais bem pago que o comissário de portos. O comissário do aeroporto tem que pensar muito severamente, dia e noite, para manter todos os aviões no ar. (p. 12)

O próximo capítulo é “Loaves and fishes” (literalmente “pães e peixes, mas de fato “vantagens pessoais”). A seguir um segmento de texto, a partir do primeiro parágrafo.

Uma amiga alemã escreveu-me no início de janeiro de 1991, pouco antes da guerra no Golfo Pérsico: “Você deveria tentar fotografar portos determinados, como Haifa e Basra.” Seu discernimento que alguns portos são fulcros de história, as alavancas muitas, e os resultados imprevisíveis estava escrito na taquigrafia abstrata de uma intelectual. Mas ela compartilha a curiosidade materialista de pessoas que trabalham em e entre portos, como os marinheiros dinamarqueses que descobriram que Israel estava secretamente remetendo armas americanas para o Irã nos anos 80. [...]

Marinheiros e estivadores estão em posição de ver os padrões globais de intriga escondidos nos detalhes mundanos do comércio. Às vezes a evidência está de fato



estranhamente à mão: Armas para iraquianos no porão dianteiro. Armas para iranianos no porão da popa. Os estivadores espanhóis em Barcelona riem-se da ironia de carregar fretes com destinos antagônicos. Por um momento a rede global de suprimentos está localizada comicamente, tão concentrada ilustrativamente quanto um bom cartum político. Melhor abandonar o navio na doca. Mas minas lapa [minas de aderência] são instrumentos de governos, não de trabalhadores. (p. 32)

Segue-se outra seqüência de fotos até o capítulo seguinte, “Dismal science: part 1” (“ciência sombria”), que teve, também, vida textual e expositiva independente. Inicia diretamente comentando a relação de Engels com as peculiaridades mercantis da Inglaterra, tendo sempre o porto como eixo das reflexões.

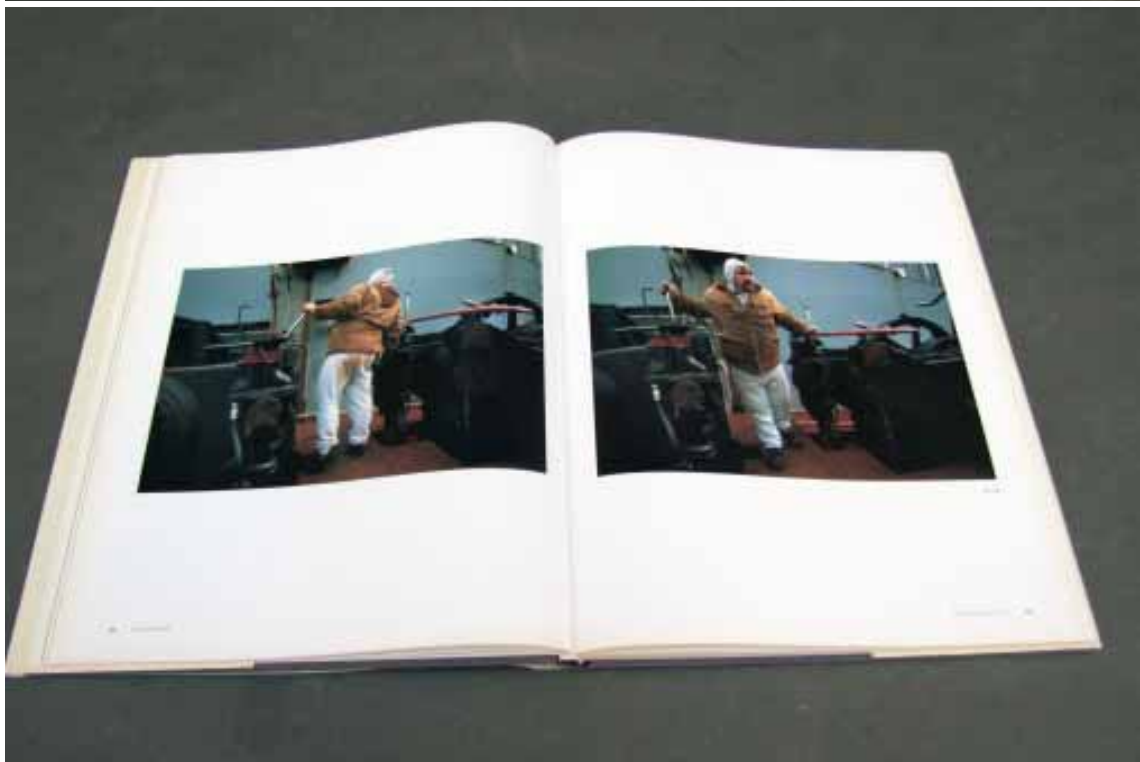
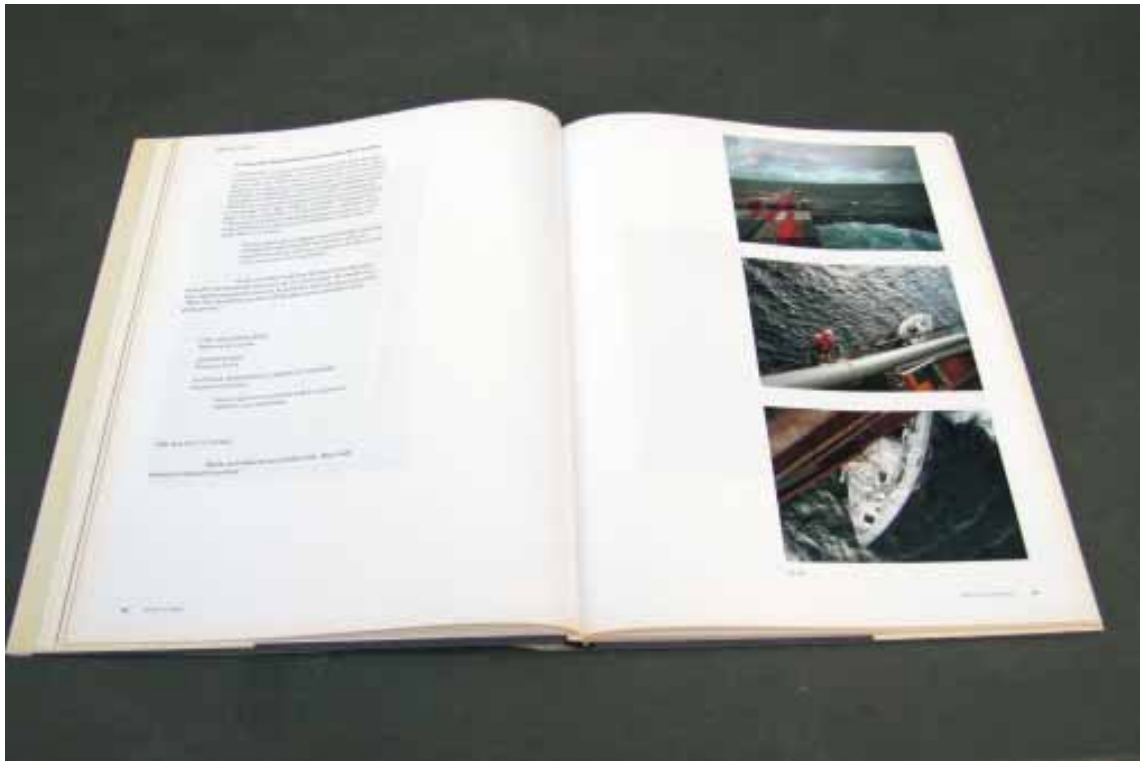
Quando Friedrich Engels iniciou em 1844 a descrever em detalhes as condições de vida e trabalho da classe trabalhadora inglesa, [...] Para Engels, o congestionamento crescente do Tâmisia antecipou um movimento narrativo dentro das apertadas ruelas dos bairros pobres de Londres. [...] (p. 42)

Sekula faz uma passagem para o cenário, relaciona o rio, o mar e a cidade com seus trabalhadores e sua iconografia. Apresenta o sociopolítico e econômico através de suas representações:

No final do século, Engels sabia que sua estratégia retórica anterior havia repousado sobre um contraste estético e espacial que tinha perdido a validade, um contraste entre o porto “pictórico” (malerische) e a cidade “feia”. [...] A cidade e o sistema fabril atrás dela tinha devorado qualquer diferença – ou beleza – que o rio tinha para oferecer. (p. 42)

Esse capítulo é ilustrado com algumas imagens em preto e branco: uma tela de Joseph Turner, um pequeno mapa dos cortiços de Manchester, uma tela de Willem van de Velde, o velho. Novamente, terminado o texto segue-se uma série de fotos.

As reflexões prosseguem mais ou menos nesse padrão. Eventualmente o desenvolvimento textual pode se referir diretamente a uma experiência embarcada. Às vezes o relato transcreve avisos, notícias, aforismos. Discute o sistema de marinha mercante no Atlântico Norte, o esforço econômico coreano, as crenças da elite e da



Allan Sekula, *Fish story*. Düsseldorf: Richter Verlag, 1995. Formato 22,5 x 28,5cm, 204 páginas.  
Tiragens: 3.000 exemplares brochuras e 1.000 encadernados em capa dura.

classe operária norte-americanas em relação a asiáticos, as diferenças semânticas entre o panorama e o detalhe (quase uma iconologia do espaço marítimo, com fotos documentais da marinha e da cultura popular). As circunstâncias da narrativa de Sekula, como as de muitos de nós, têm seus álibis culturais tanto nos fatos político-econômicos quanto nos “fatos” da ficção. A cenografia de seus ensaios é o mundo “real”, o espaço pluridimensional expresso na ecologia do social e do simbólico. Esse mundo real se põe disponível para a inteligência, por sua vez estruturada criticamente no juízo (pela memória cultural “visível” e “legível”) da economia do homem branco ocidental. Ambas, memória e economia, postas em cena pelos parâmetros da revolução industrial e suas ficções.

Para Júlio Verne, não existe lugar que não possa ser iluminado. O luar atravessa as ondas e dá ao piso do oceano a luminosidade pálida de uma ruína romântica. Quando o luar falha, a eletricidade chega lá. Mas os galeões naufragados no fundo de Vigo Bay, a fonte secreta da misteriosa fortuna insurrecional do Capitão Nemo, nunca são descritos no texto de Verne, apesar de estar retratados em duas das ilustrações da primeira edição francesa de *Vinte mil léguas submarinas*. Dentro da narrativa escrita, que em outras partes é repleta de tais cenas, não existe nenhum retrato subaquático, nenhuma paisagem, nenhuma cidade na costa.

O tesouro submarino de Nemo permanece invisível e gelado na sua conexão com a pilhagem histórica, com o processo que Marx chamou “acumulação primitiva”. Para Verne, essa fração perdida de riqueza que veio abastecer com combustível a emergência da moderna Europa é confiscada pela fábula mágica da herança: “Era para ele e apenas para ele que a América tinha desistido de seus metais preciosos. Ele era o herdeiro direto, sem ninguém com quem repartir esses tesouros arrancados dos incas e da conquista de Ferdinand Cortez” [trecho de *Vinte mil léguas submarinas*]. (p. 141)

As imagens auxiliares, em preto e branco, são sempre ilustrativas, de tamanho menor, e sem a função de “texto” que têm as imagens principais. As fotos principais, como imagens capitais que realmente são, aparecem em função narrativa, descritiva ou dissertativa, mas sem forçar estetização. Não são desestetizadas, porque falar em desestetização é apenas um recurso de argumentação; ela é de fato um processo

que jamais se completa numa imagem percebida por um ser humano. Além disso, uma olhada mais atenta, sobretudo no percurso dos detalhes, será suficiente para que elas desmintam qualquer possibilidade de ser realmente modestas. E quanto ao seu estatuto narrativo, não há complementaridade. As fotografias de Sekula são independentes dos textos principais, e vice-versa. Ninguém ilustra ninguém, textos e fotos. Todos trabalham por acumulação de sentidos, acumulação de reflexões, acumulação de histórias, e sem jamais comprometer a unidade do trabalho.

As fotos de Sekula são sozinhas nas páginas, mas sem afetação, subordinadas à ordem editorial: são numeradas para poder ser identificadas através de legendas à parte, e as páginas são numeradas normalmente, com rodapé corrente (título do livro à esquerda, título do capítulo à direita). Registram ocorrências, situações, indícios, pessoas, cenas embarcadas, cenas portuárias, instantâneos e detalhes para posterior lembrança. Às vezes possuem uma seqüencialidade curta, rápida, de apenas duas tomadas, uma após a outra, lado a lado na abertura de páginas. Sempre que necessário, o texto recorrerá às já mencionadas fotos de segunda geração ou domínio público (imagens antigas, cenas de filmes, documentos, detalhes de impressos). Porém, a marca visual do volume são os grupos em ensaios originais.



Allan Sekula, *Fish story*, 1995.  
Algumas composições de páginas  
com fotos e texto.

Desde o princípio o projeto foi concebido para se tomar simultaneamente uma exposição e um livro, com “capítulos” sendo apresentados como evoluíram. A seqüência final de capítulos, e das imagens e textos dentro dos capítulos, é virtualmente idêntica na exibição e no livro. [...] A relação espacial de imagem para imagem, imagem para texto e texto para texto necessariamente toma uma forma diferente nas páginas de um livro. Além disso, o livro permite a inclusão de mais um texto, paralelo, e se torna o objeto um conjunto todo diferente. (“A note for the work”, *Fish story*, p. 202.)

O texto paralelo referido são as partes pós-textuais (esclarecimentos, agradecimentos, créditos), incluindo um artigo de Benjamin H. D. Buchloh. Em alguns livros de artista, às vezes críticos são convidados a contribuir com comentários auxiliares à decifração da obra, um chamamento que é compreensível, mas na maioria das vezes dispensável. Quando se “intrometem” no conjunto podem esfriar a relação do vedor ou leitor com o livro. Sekula não corre esse risco (ao menos não de todo) porque o seu trabalho é formatado no que poderíamos chamar de “condição convencional de editoração”. É nesses termos que a resenha de Buchloh assume a sua função de posfácio, ou seja, com naturalidade.



Allan Sekula, *Fish story*, 1995.  
Algumas composições de páginas com texto com ou sem reproduções.

Buchloh parte de uma epígrafe emprestada de Alexander Rodchenko: “Paisagens, cabeças e mulheres nuas são chamadas de fotografia artística, enquanto as fotografias de eventos correntes são chamadas de fotografia de imprensa.” O problema, portanto, é anterior a Sekula, dizendo respeito à compreensão da interseção de práticas culturais opostas: as relações, ou “as ameaças (e promessas)”, entre o campo discursivo da fotografia e o campo discursivo da produção artística, permitiriam “nos dizer mais sobre um particular status histórico da cultura visual de uma sociedade”.

O que é considerado “base” na produção de Sekula como um artista (em oposição às suas atividades como um crítico e historiador da fotografia) é o fato de que seu trabalho reposiciona de forma programática precisamente aqueles temas e convenções semióticas e textuais que foram desqualificados no modernismo por interdições existentes há muito: fotografia documental, narrativa histórica e, mais que tudo, um modelo de significação que reconhece a complexa condição do signo que funciona simultaneamente como uma estrutura discursiva e como um constructo material determinado por fatores históricos e ideológicos. (Buchloh, “Allan Sekula: photography between discourse and document”, em *Fish story*, p. 190)

Buchloh nota, a partir do desenvolvimento dessas características, a obra de Sekula teria uma “aparente ‘ilegibilidade’ [...] dentro das práticas artísticas correntes”, o que apontaria para “parâmetros de exclusão”, como, entre outros, a “(im)possibilidade de uma iconografia do trabalho em uma sociedade auto-declarada pós-industrial e pós-classe trabalhadora” (*Fish story*, p. 191). Outra característica do trabalho de Sekula que viria se somar ao reposicionamento programático de temas seria sua insistência num “realismo crítico” (e seu desafio semiótico).

Assim, é de fato difícil esclarecer qual das duas proibições contra a representação (porque elas certamente não se originam dos mesmos interesses) é o assunto primário da sondagem crítica de Sekula: aquela da repressão modernista da narrativa e da representação ou aquela da autocrítica marxista de seus fracassos passados em resuscitar as funções da representação e da narratividade histórica. (*Fish story*, p. 192)

Sob condições desfavoráveis quanto à legibilidade da obra, já que não se apoiava na manutenção de um modelo pessoal, como era freqüente nos anos 60 e 70, Sekula, prossegue Buchloh, constrói sua “retórica do fotográfico” com procedimentos e resultados que seriam menos atrativos aos historiadores da arte, além de difíceis para o público.

[...] seus relatos sobre a instabilidade do significado fotográfico continuamente oscilam entre uma concepção da fotografia como contextual (isso é, como uma ficção determinada discursivamente e institucionalmente) e uma concepção de fotografia como referencial (isso é, como um registro real de condições materiais complexas).

Michel Baudson pensa que o trabalho de Sekula se desenvolve a partir de um conceito nômade de pesquisa documentária (o que não parece raro entre fotógrafos). Seu trabalho freqüentemente se apresentaria como constituindo um campo de afinidade entre o documentário e a democracia. Essa pesquisa de afinidade teria justamente alcançado um momento de culminância em *Fish story*. Na opinião de Baudson (e não temos dúvida disso), essa teria se afirmado “como uma das obras maiores da Documenta 11”.

É preciso respeitar a objetividade da fotografia, e é ali que para mim se acha o ponto culminante do reencontro, na fotografia, entre uma sensibilidade modernista e uma sensibilidade realista. Sendo a fotografia um meio modesto porque descritivo, ela subentende as condições estéticas já presentes num mundo do qual ela nada mais faz que descrever. (Sekula, citado por Baudson, “Allan Sekula: décrypteur oculaire”, em *Dits*, n.2, 2003, p. 85)

Em Sekula, o olhar fotográfico pesquisaria mais a situação (as circunstâncias socioeconômicas, condicionantes geopolíticas, etc.) do que o evento (o momento pregnante, a precisão do instante), embora as duas dimensões possam coexistir. Porém o interesse maior será mesmo para o plano representacional da situação sem encenação, interligado ao aprofundamento do trabalho textual. Baudson acrescenta: “O olhar incita à reflexão, a leitura se transforma em trabalho de visão e um e outro propõe níveis iguais de percepções inter-relacionais” (p. 86).

Não deveria constituir surpresa, tendo em vista os ensaios que o precederam, receber de Sekula um trabalho com eloquências tão equilibradas. Eloquências no plural, porque se trata de narrativa textual e visual, lado a lado, com elevado balanço de forças entre prosa e fotografia. Esse uso, sim, faz das narrativas as ferramentas adultas da “autoridade”. É o narrador quem conduz ao fabuloso ou dá o testemunho da contravenção. Vendo-se e lendo-se um pouco a cada dia, como geralmente acontece com livros comuns – e, após a possível ou provável sedução inicial do conjunto gráfico, serão os múltiplos tempos e espaços do lado de cá e do lado de lá que nos enfeitam por último –, descobriremos com prazer que dentro de uma representação cotidiana encontra-se uma apresentação monumental.



## 5. Considerações finais

No território das artes visuais ocupado pelos livros de artista, todas as relações narrativas parecem ser possíveis, tradicionais e lineares ou não. Como obras originais do pensamento e do gosto artístico, esses livros se atribuem o direito de usar da afirmação ou da negação da tradição conforme seu propósito. Para eles, será sobretudo através das possibilidades de uma especialização, a narrativa visual com lógicas construtivas aprovadas pela arte, que encontrarão seu diferencial identitário. Não parece se tratar de uma renúncia absoluta ou definitiva à narrativa verbal. Afinal, ela permanece sendo usada com vigor, além de ter seu lugar garantido universalmente. O que as produções das artes plásticas sugerem acontecer é que os caminhos que buscam o apagamento do legível parecem descobrir no seu fim a permanência dela mesma, ainda ali, a narrativa, incrustada na obra em sua forma sensível óptica, mesmo que apenas residualmente.

Em contrapartida, a tentativa de manter a narração, até mesmo a narratividade visual, à distância, ou, se possível, chegar a um aparentemente utópico índice zero de relato, não parece deliberadamente gerar um ponto de cisão na obra. Quando muito esse esforço ensaiaria uma leve disrupção, que não resistiria a um exame mais atento. Os pressupostos de ordenação inerentes à constituição do livro publicado (de edição, habitualmente um códice) são muito resistentes às tentativas de subversão. Quase se poderia estabelecer uma equação na qual arte serial é igual à arte narrativa (essa é uma verdade para a maioria dos trabalhos). Além disso, ruptura de que, exatamente? De um passado? Que passado? O livro de artista ainda é jovem, portanto sem gerações anteriores para contestar. Sobraria, se os artistas quisessem, a contestação ao livro comum, literário, científico, etc, esses sim, centenários. Não existe motivo para isso, pelo menos habitualmente não em quem cria para publicar, em geral zeloso do trabalho que faz e consciente da função de difusão que o empreendimento realiza. Todavia, se não chega à ruptura, o esforço optativo de contenção do relato pode conduzir

a alguns impasses plásticos, assuntos de foro íntimo à arte, exclusivamente (o que tanto pode ser de interesse para renovação de linguagens como indutor se retrocesso, dependendo do caso).

A decisão arbitrária de promoção do afastamento da visualidade poderá levar a relatos apenas e plenamente verbais, o que também pode ser artisticamente interessante. Escrever uma peça do pensamento sem desejar manifestamente que esse escrito saia da economia das artes, o que poderia parecer paradoxal, parece ser também uma decisão muito saudável e enriquecedora do sistema como um todo. Esses processos de fluxo e refluxo da alternativa pela narração e suas variações fazem crer que, na jurisdição da intermídia, a narrativa própria às artes visuais seria ao mesmo tempo um insumo (matéria-prima) e um refugo (um subproduto) da arte.

Se entendermos que uma certa narrativa tende a estar sempre presente nos livros de artista em maior ou menor grau, ou que sua aparente ausência ofereça um modelo determinante às avessas (uma anti-narrativa, uma não-narrativa), então poderemos supor a existência de uma força estruturante rumo ao relato. Chamaremos essa força de imperativo narrativo, presente no exterior da obra de arte, em todas (nas relações que nós e o contexto projetamos nela), ou no seu interior, na maioria das obras (nas relações que ela projeta por suas “mensagens”). O primeiro caso poderia ser explicado de forma melhor através de uma peça muito conhecida, mas que não seja um livro.

Como muitos teóricos ou artistas, o autor desta pesquisa confessa sua incapacidade em olhar a fonte de R. Mutt e aceitá-la seca e silenciosa, mas sim projetar o acontecimento, fazer desenrolar o evento, vê-la com os olhos da fantasia, enfim funcionando em profusão, devolvendo com vigor todo o líquido dourado que teria recebido se não se tornasse um objeto da arte. Essa inclinação à construção de enredo sobre a *pissotière* de Duchamp é um imperativo narrativo exógeno, uma propensão ao ficcional, ao atributivo, ao socorro interpretativo. E que não pára aí. Além das projeções pessoais do público, essa “fonte” traz com ela sua própria bagagem, que a acompanha onde for, o grupo de histórias agregadas que a cerca, histórias que envolvem outros nomes famosos, instituições, costumes nacionais, idiomas, as tiras de Mutt e Jeff, além do constante recontar de sua aventura em busca da aura. E com final feliz,

como sabemos, veja-se seu sucesso nos museus que a exibem (a obra se oferece em múltiplo de oito cópias, a partir do protótipo histórico).

No livro de artista, esse imperativo também poderá ocorrer, e certamente será ótimo, assumindo o caráter de um ou mais estratos narrativos adicionais. Como se fossem camadas de uma atmosfera. Entretanto, nele outros níveis da narração (ou da narratividade) preexistem à instauração dos atribuídos socialmente. Já formam, por princípio, uma biosfera. Todo livro de artista é uma construção plástica, seja oferecendo uma experiência visual minimamente sistêmica, seja portando um assunto francamente relator, com verborragia e prolixidade. Por esse motivo, carregará consigo o relato de sua própria instauração, desenvolvimento ou estado de existência, o que nada mais é do que uma das características da condição de uma obra visual, como normalmente aceita pela arte. É inerente ao papel social do artista fazer perceber sua capacitação demiúrgica. Esse é um dos principais identificadores das artes plásticas, o elogio ao empenho construtivo e à competência técnica lado a lado com o desfrute dos conteúdos do trabalho. Como buscamos também os conceitos envolvidos, nosso procedimento como “leitores” será fazer a fragmentação e a separação por constituintes ou categorias para análise. Ou seja, faremos a clivagem crítica dos planos de entendimento. Este poderá ser um dos caminhos para encontrarmos onde possa se esconder a menor unidade narrativa do livro visual: conhecer algumas de suas rotinas.

A estrutura de “demonstração” do livro de artista tem mecanismos habituais (como os têm a pintura, o cinema, etc.), processos em constante amadurecimento temático e tecnológico. Um esclarecedor exemplo de rotina compositiva é o uso genérico da montagem (justaposição, colagem, fotomontagem, infografia, etc.). Ela é um instrumento narrativo consagrado pela arte, bem assentado no nosso imaginário, e semântica e sintaticamente muito importante. Por si só a montagem constitui uma das estruturas narrativas possíveis de ser encontradas num livro. Para decupar seu “texto”, será preciso escrutinar suas camadas de leitura, gesto que por si só coloca o artista como um narrador. Suas regras são as do discurso plástico, que incluem estruturas estáticas e cinéticas. E ainda traz consigo um bônus: pode se valer, se lhe aprouver, das ferramentas da prosa, do cinema ou de outros saberes

relacionados às expressões temporalizadas com a duração efetiva ou narrada. A narrativa visual pressupõe demonstração no tempo.

Outra rotina importante é o uso da lacuna e oferecimento do mistério para decifração. Esses dois elementos podem estar vinculados. Tendem a ser o fator de choque para o público estranho ao meio. Para a arte, a lacuna não constitui impasse. Ela é corriqueira, é um constante elemento da sintaxe visual (da arte, claro), não oferecendo problemas verdadeiros. Nesses casos, geralmente não se pode dizer que exista uma narrativa visual manifesta, por causa da falta de indícios, de evidências (a “evidência” é uma característica que propõe funcionalidade narrativa à obra). A narratividade até poderá estar ali, oculta num nicho despercebido da nossa visão imediata, por vezes incubada ou mesmo em letargia, ainda assim impondo parâmetros. Será árduo descobri-la. Num livro em branco, o livro vazio, o zero, o livro sem pistas, sem indícios, e por isso o mais pobre de todos em narrabilidade, apenas poderemos lidar com seu contexto, e, mesmo assim, somente se ele nos for informado. O artista nos diz: olhe isto. E é só isso. A obra se consome instantaneamente, se esgota sem a sedução.

Afinal de contas, pretenderiam todos os livros verbo-visuais examinados nos “dizer” algo de fato simultaneamente inteligível e sensível? Faz sentido procurar uma “mensagem” analógica neles, voltada para a possibilidade da existência em nós mesmos de um sentido expectante implícito de narrativa? A expectativa é uma conquista construída. Ela é capaz de mudar a qualquer tempo, ser dirigida, ser interrompida, ser inflamada, pode urgir. A expectativa pode estar estruturada em concomitância com outras estruturas (de sistemas análogos ou antagônicos ao contar). A expectativa pode ser invocada pelo apelo contido na intriga, ou mesmo na lacuna, uma intriga ou lacuna que podem ser abstratas, conceituais, metalingüísticas, propostas pelos elementos de composição, com ou sem palavras evidentes.

O exame de uma amostragem composta por um número significativo de livros de artista faz crer que o envolvimento do processo (seqüência operativa) no seu próprio resultado é tão intenso que parece confirmar a proposição inicialmente enunciada para a pesquisa. O livro de artista é uma obra em que as expressões da narrativa se apresentam ou se disponibilizam em condição de superexistência, ou sobreexistência.

O prefixo do latim (*super-*), ou da preposição portuguesa dele oriunda (*sobre-*), deve ser entendido aqui como “acima”, “por cima”, “além de” ou “mais do que”, não apenas na idéia de superposição, mas também de existência em planos múltiplos, incluindo a idéia de excesso. Não se trata de *super-* como em super-homem ou superpoderes, mas como em superconjunção, supercontinente, superposição, super-realidade e supervisionar. Ou *sobre-* em sobreeminência, sobrexposição, sobrenatural e sobrevivência.

A narrativa visual é uma especialização espaço-temporal da narração. É uma espacialização do relato. Não importa a que origem pertença o evento narrado, se pertinente apenas às questões da visualidade, ou se da história, do pensamento, dos fenômenos naturais, dos episódios do afeto. A partir do seu processamento num livro de artista ele pertence à sintaxe da ordem visual da bibliogênese na arte. Portanto, além de sua temporalidade própria, o evento posto em obra estará sujeito não apenas aos tempos, mas também aos modos e aos espaços como determinados pela arte. A narrativa, nas formas razoáveis de sua experiência, por estar em suporte verbo-visual e contexto artístico está sujeita à existência no plural, está habilitada à superexistência. Todo artista tem seu idioma e, se tiver algo a dizer, será nele que contará a arte.

## 6. Referências

3rd ArtistBook International: Cologne 1996. Paris: ArtistBook International, 1996.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 2000.

ARAMBASIN, Nella. Lecture de l'enfance: le livre d'artiste de Walter Benjamin. In: PRUDON, Montserrat (org.). *Peinture et écriture 2: le livre d'artiste*. Paris: La Différence; Éditions UNESCO, 1997. p.237-249.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 5.ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

ART-LANGUAGE: The Journal of conceptual art, volume 1, number 1, May 1969. Coventry, England: Art & Language Press.

ARTFORUM. New York: Artforum International Magazine, 1962-. (Especialmente v.3, n.5, p.24-25, 1965; v.5, n.7, p.66, 1967; v.18, n.6, p.52-54, February 1980; v.20, n.9, p.77-79, May 1982; January 1997, p. 60-61; v.37, n.2, October 1998)

ARTPRESS. "Pierre Huyghe: a sentimental journey". Paris :ArtPress, avril 2006, n.322, p.26-33.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 11.ed. São Paulo: Papirus, 2006. (Primeira edição francesa: 1990)

AUPETITALLOT, Yves [curador]. *Raconte-moi une histoire*. Grenoble: Le Magazin - Centre National d'Art Contemporain, 1997. (Catálogo de exposição; textos de Yves Aupetitallot.)

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 3.impr. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990. (Primeira edição francesa: 1982)

BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christiam; TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christiam; TODOROV, Tzvetan. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. *Communications*, Paris, Editions du Seuil; École pratique des hautes études - Centre d'études des communications de masse, n.8, 1966.

BENTIVOGLIO, Mirella. The reinvention of the book in Italy. In: *The Print Collector's Newsletter*, Vol. XXIV, No.3, July-August 1993, p. 93-96.

BOCK, Jürgen (org.). Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a crítica na arte contemporânea. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2002.

BURY, Stephen. *Artists' books: the book as a work of art, 1963-1995*. Aldershot, England: Scolar Press, 1995.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Manrtins Fontes, 1988.

CALDAS, Waltercio. Livros. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2002. (Catálogo; apresentações de Fábio Luiz Borgatti Coutinho e Marcelo Araújo; artigos de Sônia Salzstein e Adolfo Montejo Navas.)

CAMERON, Eric. Un livre de Michael Snow. *Vie des Arts*, v.12, n.86, printemps 1977, p.23-25, 88-89.

CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, Mexico, feb. 1975, p.33-38.

CASTLEMAN, Riva. A century of artists books. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CHAPELL, Duncan. Typologising the artist's book. *Art Libraries Journal*, 28/4, 2003, p. 12-20.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. (Publicação original em francês: 1985)

DAUMENKINO: the flip book show. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf/ Snoeck, 2005.

DANTO, Arthur C. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court, 2004. (Primeira impressão: 2003)

DIETER Roth. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1984. (Catálogo com textos de Mary Jane Jacob e Ann Goldstein.)

DIETER Roth: books + multiples; catalogue raisonné. London: Hansjörg Mayer, 2004. (Sob a curadoria de Dirk Dobke, com textos dele e de Thomas Kellein, Bernadette Walter, Tanja Maka, Friedhelm Döhl, Gerhard Rühm, Edith Jud e Stefan Ripplinger; inclui CD com excertos de músicas de Roth.)

DIETER Roth: Gedrucktes Gepresstes Gebundenes 1949-1979. Köln: Oktagon, 1998. (Catálogo com textos de Felicitas Thun, curadora, e contribuições de Konrad Oberhuber e Ferdinand Schmatz.)

DITS: [petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]. *Le récit*. Hornu : Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique, n.2, printemps-été 2003.

DOCUMENTA 11 – Platform 5: Exhibition. *Catalogue*. Kassel: Hatje Cantz, 2002.

DOCUMENTA X: short guide/Kurzführer. Kassel: Cantz Verlag; Documenta; Museum Fridericianum, 1997.

DRATHEN, Doris von. *Vortex of silence: proposition for an art criticism beyond aesthetic categories*. Milano: Edizioni Charta, 2004.



DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995.

DUARTE, Paulo Sergio. Waltercio Caldas. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

EARTH is the Alien Planet. Doug Aitken talks to Ed Ruscha. 2004. [www.frieze.com/feature\\_single.asp?f=999](http://www.frieze.com/feature_single.asp?f=999) (consultado em 9/8/2004; sítio londrino).

ELFVING, Taru; PENNANEN, Anu; BROTHERUS, Simo (ed.). *Who's the storyteller? A seminar and screening series about narrativity in young Nordic art*. Extracts from the seminar discussions. Helsinki: KUNO/Kuvataideakatemia, 2005.

ENGBERG, Siri; PHILLPOT, Clive. *Edward Ruscha: editions 1959-1999: catalogue raisonné*. 2v. Minneapolis: Walker Art Center, 1999.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FISHER, Jean. *Vampire in the text: narratives of contemporary art*. London: Institute of International Visual Arts, 2003.

FOSTER, Hal; SEKULA, Allan. Gone fishing: a discussion. In: *Cahier 4*. Rotterdam: Witte de With; Düsseldorf: Richter Verlag, 2000. p. 8-26. [Série dos *Cahier* publicada originalmente entre 1993 e 1998 pelo Witte de With, Center for Contemporary Art.]

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. (Publicação original: *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.)

FRANK, Peter. *Something Else Press: an annotated bibliography*. [New York]: McPherson & Company, 1983.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'Éloquence des images: images fixes III*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

FUSCO, Maria; HUNT, Ian (orgs.). *Put about: a critical anthology on independent publishing*. London: Book Works, 2004.

GENETTE, Gérard. Ver BARTHES *et alii*, 1973.

GERZ, Jochen. *De l'art*: textos depuis 1969. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994. (Edição original alemã: 1985)

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Edição original norte-americana: 1959)

GROUPE  $\mu$ . *Traité du signe visuel*: pour une rhétorique de l'image. Paris: Seuil, 1992. (Groupe  $\mu$  é o Centre d'Études Poétiques, Université de Liège: Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet)

GUARDARE, (...). Ver: MOEGLIN-DELCROIX, Anne; DEMATTEIS, Liliana; MAFFEI, Giorgio; RIMMAUDO. Annalisa.

HELLION, Martha (coord). *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? [Cidade do México?]*: Turner, 2003.

HICKEY, Dave. Edward Ruscha: Twety-six gasoline stations, 1962. In: *Artforum*, jan. 1997, p. 60-61.

HILL, Charles A.; HELMERS, Marguerite (ed.). *Defining visual rhetorics*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia: Taschen, 1992.

HUBERT, Renée Riese; HUBERT, Judd D. *The cutting edge of reading: artists' books*. New York: Granary Books, 1999.

HUMBOLDT, Alexandre de. *Cosmos*: essai d'une description physique du monde. Paris: UTZ, 1999. (Tomo I)

HUYGHE, Pierre. *Celebration Park*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 2006.

JAB: THE JOURNAL OF ARTISTS' BOOKS. [New Haven: B. Freeman / Interplanetary Productions/JAB]. n.1-, 1994-.

JENTSCH, Ralph. *The artist and the book in twentieth-century Italy*. Turim: Umberto Allemandi & C., 1992.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Armand Colin: 2005.

KEPES, Gyorgy. *El language de la vision*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1969. (Edição original norte-americana: 1944)

KOSTELANETZ, Richard (ed.). *Visual literature criticism*. New York e Edmonton: Precisely; Reno: West Coast Poetry Review, 1979.

KOSTELANETZ, Richard [et al.]. *Dictionary of the avant-gardes*. Chicago: a capella books [sic], 1993.

\_\_\_\_\_. [et al.]. *Dictionary of the avant-gardes. Second edition*. New York: Routledge, 2001.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

KRAINAK, Paul (ed.). *Kartoon Kings: the graphic work of Simon Grennan and Christopher Sperandio*. Morgantown: West Virginia University Press, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *"A voyage on the North Sea": art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. Reinventing the medium. *Critical Inquiry*, winter 1999, v.22, n.2, p.289-305. [Chicago: The University of Chicago]

LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive. *Artist/author: contemporary artists' books*. New York: Distributed Art Publishers/The American Federation of Arts, 1998. 184p. (Com ensaios de Cornelia Lauf, Clive Phillpot, Glen O'Brien, Jane Rolo, Brian Wallis e entrevista de Martha Wilson por Thomas Padon.)

LEEUWEN, Theo van; JEWITT, Carey (eds.). *Handbook of visual analysis*. 4. reimpr. London: Sage, 2006.

LINKER, Kate. The artist's book as an alternative space. *Studio International*, London, v.195, n.990, p.75-79, 1980.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [...] Berkeley: University of California, 1977. (Primeira edição: 1973.)

\_\_\_\_\_. The artist's book goes public. In: *Art in America*, jan.-feb., 1977. p. 40-41.

LIVRES d'artiste ? Nouvelles écritures hybrides ? In : *Action Poétique*. Ivry-sur-Seine : Éditions Farrago/Les Belles Lettres, n.162, printemps, 2001, p. 43-113. (Dossiê organizado por Véronique Vassiliou.)

LYONS, Joan. *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. 3. reimpr. Rochester: Visual Studies Workshop, 1993.

MACHADO, Arlindo. O sonho de Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 165-191.

MAFFEI, Giorgio. *Munari: i libri*. 2.ed. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003.

MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura. *Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del novecento nel panorama internazionale*. Mantova: Corraini, 2006.

MARTIN, Wallace. *Recent theories of narratology*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. 2. reimpr. Paris: Bordas, 1997.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Des histoires, encore et toujours. In: *Fiction? Non-fiction?* Paris: Editions Florence Loewy, 1995.

\_\_\_\_\_. Du catalogue comme oeuvre d'art. Les Cahier du Musée National d'Art Modeme, 56/57, été-automne 1996, p. 95-117.

\_\_\_\_\_. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.

\_\_\_\_\_. *Livres d'artistes*. Paris: Centre Georges Pompidou/B.PI.; Éditions Herscher, 1985.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce qu'un livre d'artiste? In: *Les alliés substantiels ou le livre d'artiste au présent: actes du Colloque de la 2ème Biennale du livre d'artiste, 28 & 29 septembre 1991*. Uzerche: Pays-Paysage, [1993].

\_\_\_\_\_. *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne; DEMATTEIS, Liliana; MAFFEI, Giorgio; RIMMAUDO, Annalisa [curadores]. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. Mantova: Casa Del Mantegna; Edizioni Corraini, 2004. (Catálogo de exposição)

MOLES, Abraham. O cartaz. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Edição traduzida do original francês *L'Affiche dans la société urbaine*, 1969.)

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

MORAIS, José. *A arte de ler*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. 2.impr. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. "Livros para crianças" In: \_\_\_\_\_. *A arte como ofício*. 3.ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

PAZ, Octavio. Los signos en rotación. Buenos Aires, Editorial Sur, 1965.

PHILLPOT, Clive. Art magazines and magazine art. *Artforum*, New York, v.XVIII, n.6, February 1980, p.52-54.

\_\_\_\_\_. Books, bookworks, book objects, artists' books. *Artforum*, New York, v.XX, n.9, p.77-79, May 1982.

\_\_\_\_\_. Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art. In: *Art Libraries Journal*, vol. 18, number 1, 1993, p. 4-13.

PIGNATARI, Décio. Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito. In: *Cadernos PUC: Arte & Linguagem*, n.8, São Paulo: EDUC – Editora da PUC, s.d. p. 85-89.

PINDELL, Howardena. Alternative space: artist's periodicals. *The Print Collector's Newsletter*, v.8, n.4, September/October 1977, p. 96-109; 120-121.

PRINCE, Gerald. *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

PUBLIC ART FUND and Whitney Museum of American Art announce a collaboration for the 2006 Whitney Biennial: Pierre Huyghe, A Journey That Wasn't, A Central Park musical based on an adventure in Antarctica. Press release. New York, 2005. 4 pág.

QU'EST-CE QUE L'ART (aujourd'hui)? [2.ed.] Paris : Beaux Arts Magazine, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RIBEIRO, Marília Andrés. O livro de artista e a poética de Waltercio Caldas. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Isabel Branco (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* [: São Paulo – outubro 2006]. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.181-189.

ROBERT Filliou: éditions & multiples. Dijon: Les presses du réel, 2003. (Catálogo *raisonné* estabelecido por Sylvie Jouval.)

ROLO, Jane; HUNT, Ian. *Book Works: a partial history and sourcebook*. London: Book Works, 1996.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage, 2001.

ROTH, Andrew (ed.). *The book of 101 books: seminal photographic books of the twentieth century*. New York: PPP Editions; Roth Horowitz LLC, 2001.

RUGOFF, Ralph (org.). *Scene of the crime*. Los Angeles: UCLA/Hammer; Fellows of Contemporary Art; MIT Press, 1997.

RUSCHA, Ed. *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*. Cambridge: MIT Press, 2002. (Organizado por Alexandra Schwartz.)

SALZSTEIN, Sônia. “Livros, superfícies rolantes”. In: CALDAS, Walterio. *Livros*. [Rio de Janeiro]: Galeria Casa da Imagem, [1999]. p. 6-16.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (orgs.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/ Editora da UFRGS, 2004.

SHAW, Tate. “Reading as prowling, book as cage”, *The Blue Notebook*, Faculty of Art, Media and Design, UWE, Bristol, v.1, n.1, October 2006, p.32

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

\_\_\_\_\_. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.1, n.2, p.79-94 [mais 8 p. coloridas], 2002 [2003].

SMITH, Keith A. *Structure of the visual book*. 4.ed. Rochester: Keith Smith Books, 2005.

\_\_\_\_\_. *Text in the book format*. 2.ed. Rochester: Keith Smith Books, 1995.

SNOW, Michael. *Des écrits: 1958-2001*. Paris: Centre Georges Pompidou; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2002.

\_\_\_\_\_. *Digital Snow*. Paris: Centre Georges Pompidou; Fondation Daniel Langlois; Époxi, 2002. (DVD interativo e livro)

STILES, Kristine; SELZ, Peter (ed.). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1996.

SZEEMANN, Harald. *When attitudes become form: works – concepts – processes – situations – information*. Berne: Kunsthalle Berne, 1969. (Catálogo em inglês, alemão, francês e italiano, com textos de Harald Szeemann, Scott Burton, Grégoire Muller e Tommaso Trini.)

THE CONSISTENCY of shadows: exhibition catalogs as autonomous works of art. Chicago: Betty Rymer Gallery, School of the Art Institute of Chicago, 2003.

THE OPEN book: a history of the photographic book from 1878 to the present. Göteborg: Hasselblad Center, 2004. (Catálogo; curadoria: Andrew Roth; textos: Simon Anderson e Ute Eskildsen, entrevista com Philip Aarons e ensaio fotográfico de Gerhard Steidl.)

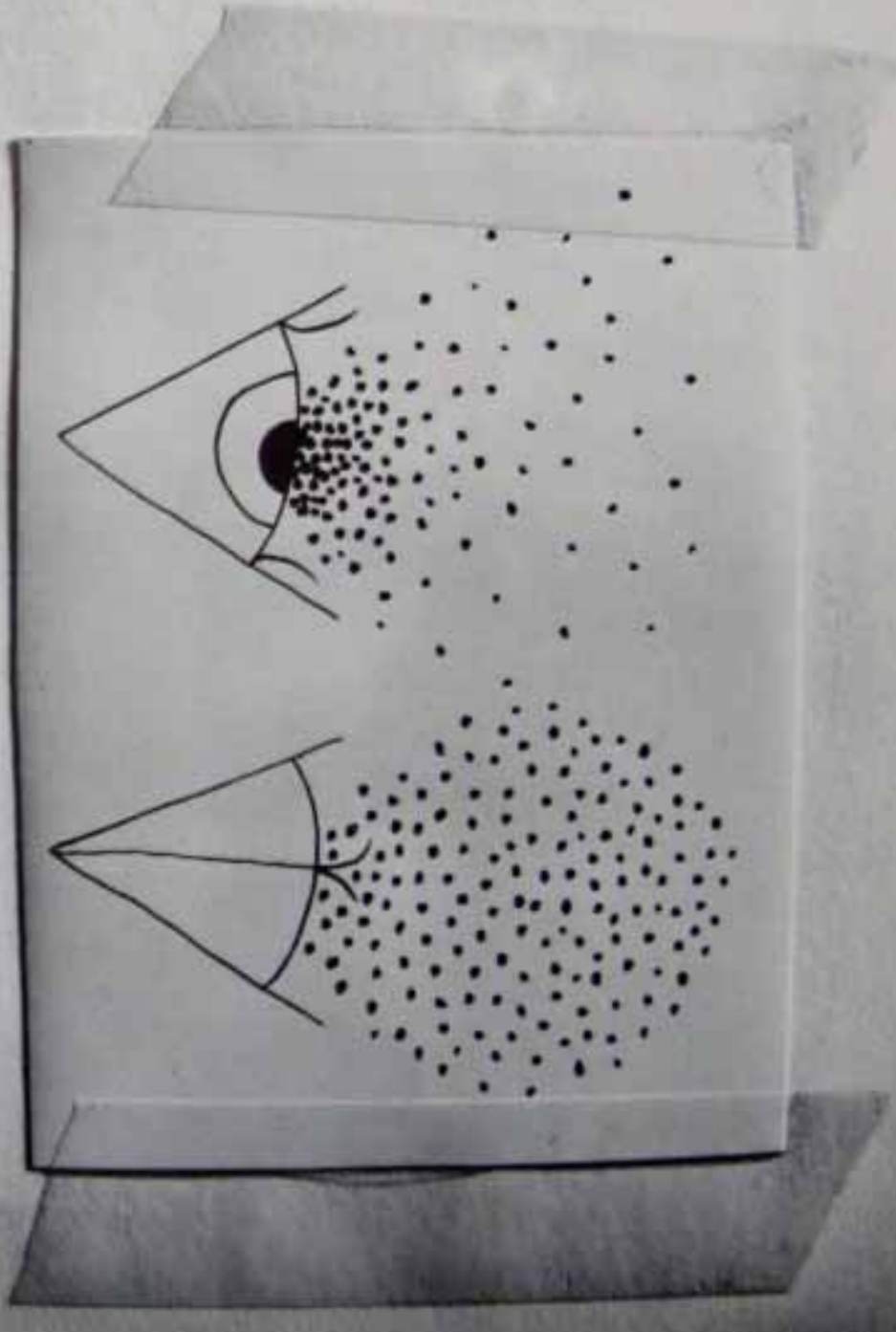
UMBRELLA. Santa Monica, CA [USA] : Umbrella Associates, vol. 27, n. 1, p. 9, April 2004.

WALL, Jeff. *Essais et entretiens: 1984-2001*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.



10. is this all  
looking for more?  
(still more and still more,  
until you are done with)?



Dieter Roth, 246 little clouds. Collected Works, Volume 17. Detail.