

CARLA MARIA FORCINETTI

Livros/Diários de Artista:
A Sua Expressão no Mundo

**Dissertação apresentada ao curso
de Mestrado em Artes Visuais da
Faculdade Santa Marcelina,
como requisito parcial para
obtenção do Grau de Mestre em
Artes Visuais**

Orientadora : Luise Weiss

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ficha Catalográfica:

FORCINETTI, Carla Maria

Livros / Diários de Arte: A sua Expressão no Mundo. São Paulo, 2008.

77p.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

Books / Daily of Artist.

1 Livros de Artista 2 Diários 3 Memória 4 Nova História 5 Movimento

À minha filha SOFIA, por ser o motivo de todas as minhas realizações.

AGRADECIMENTOS

À minha família, minha mãe MEIRE, meu esteio e minha incentivadora pelas grandes conquistas, ao meu pai VALDIR, e ao meu irmão PAULO HENRIQUE, pelo apoio constante pelo qual acompanhou minha trajetória artística e acadêmica.

À Profa. Dra. LUISE WEISS, pela sua extraordinária competência, sensibilidade e apoio durante todo o processo de orientação.

Aos Profs. Drs. de Pós-graduação da Faculdade Santa Marcelina, por terem sedimentado as bases sólidas necessárias à realização deste trabalho.

À SUELI RAMOS, pela revisão cuidadosa deste trabalho e pelas valiosas sugestões apresentadas.

Aos meus grandes amigos ALEXANDRE ASSALY, ROBERTO BICELLI, HENADY MALARENKO e ROBERTA MAFHUZ, pelo apoio e incentivo.

À toda equipe da G-Onze, EDSON BOTELHO, FERNANDO LOPES, ISMAEL OLIVEIRA e principalmente ao meu querido IVALD GRANATO, meus amigos e chefes de trabalho que investiram e acreditaram no meu esforço dando-me tempo e apoio necessários para a realização desta pesquisa.

Ao MuBE que muito gentilmente cedeu sua estrutura para a impressão desta dissertação.

RESUMO

FORCINETTI, Carla. **Livros/Diários de Artista. Sua Expressão no Mundo.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

A proposta desta pesquisa partiu do meu trabalho plástico, que é constituído por diários-livros de artista. Esta pesquisa foi norteada no sentido de compreender melhor o papel do livro de artista no mundo. Para tanto, levou-se em conta, inclusive, o caráter autobiográfico desse tipo de obra artística.

Primeiramente, trouxemos os livros de artistas para a História, tendo como base para tal inserção a Nova História, surgida na França por volta de 1920. Essa nova maneira de se pensar a História rejeitava o pensamento positivista, que até então vigorava entre os historiadores, em detrimento à inclusão de outras disciplinas humanas para se chegar a conclusões mais satisfatórias sobre a verdade dos acontecimentos dos momentos históricos. Entre esses novos historiadores, estavam Peter Burke, Aby Warburg, Carlo Ginzburg, entre outros importantes representantes da escola dos Annales (primeiramente, revista **Revista Les Annales**), citados nesta pesquisa.

Esses autores acreditavam que a arte era um dos meios de alcançar maior repertório histórico. E, dessa forma, por meio de pinturas, bem como de outras expressões artísticas, eram relatados costumes, crenças, cenas cotidianas, entre outras informações importantes para a historiografia, não reveladas pelos textos.

Warburg dedicou-se a estudar a pintura de Botticelli como um relato histórico, e muito a historiografia lucrou em termos de esclarecimento sobre o homem renascentista.

Outro aspecto importante da linha de raciocínio dos novos historiadores é o de que toda história conhecida seria resultado de relatos parciais. Segundo essa concepção

historiográfica, a História seria a interpretação daqueles que a estudam. Portanto, quanto mais informações, sejam elas artísticas, sociais, políticas, etc, sobre um determinado assunto, maior é a chance de se levar à luz a verdade dos fatos ocorridos.

A maneira como Ginzburg (1990) contribuiu para esta tendência do estudo historiográfico, ficou sendo chamada de Micro-História. Segundo essa perspectiva, a história de vida de uma pessoa comum da sociedade, preencheria muitas lacunas e forneceria respostas para muitas perguntas. Estas pessoas comuns, que não tiveram destaque, são chamadas de “vencidos” por Walter Benjamin.

Para esse autor, caso a história mudasse o foco e passasse a contar a história de vida de um povo vencido, seguindo a perspectiva deles próprios, poderíamos, assim, chegar mais perto da verdade.

Com base nesses argumentos, os diários dos artistas viajantes podem ser considerados documentos históricos. Além do seu valor artístico, os diários têm valor histórico, seja este para a história da arte, como a descoberta das cores de Van Gogh, em sua viagem para oriente; as anotações de Delacroix feitas no Marrocos; ou, até mesmo, o diário de Frida Kahlo, que nos aproxima do momento de tensão política que vivia o México em seu tempo. Todas estas memórias foram relatadas e preservadas por meio do livro-diário de artista.

A segunda parte da dissertação reúne vários tipos de exemplos de livros de artista, tendo como base as classificações de Julio Plaza (1982). Artistas como Marcel Duchamp, David Hockney, Frida Kahlo e Marina Abramovic são exemplos das classificações de Julio Plaza. As experiências de Dick Higgins, com o livro de artista e a sua definição de intermídia, norteiam a característica mais intrínseca do livro de artista que é, justamente, a justaposição de vários meios de expressão num único objeto capaz de abrigar todos os meios artísticos de expressão mencionados. Esta justaposição entre diferentes linguagens em um mesmo objeto,

de tal forma que ele seja percebido globalmente como uma única unidade de sentido, recebe o nome de sincretismo.

Durante toda esta segunda parte, o trabalho será apresentado junto com exemplos de trabalhos dos outros artistas já mencionados. Durante essa apresentação, procuraremos realizar reflexões e citar pesquisadores, curadores e doutores que se dedicaram a entender melhor este tipo de expressão artística, tão difundida a partir da década de 60, tais como Silveira (2002) e J.A.Hoffberg (1992).

Em uma terceira parte, trataremos sobre o movimento do livro, da seriação, daquilo que, na obra de arte, assemelha-se ao cinema. Esta parte da dissertação, não é, propriamente, uma reflexão, nem uma pesquisa muito aprofundada, mas trata-se do desenvolvimento de algumas questões a respeito do movimento no livro de artista, que se fizeram pertinentes durante o processo de elaboração deste trabalho.

Este trabalho cita autores como Fabris (2004), que traz reflexões sobre o tempo/espço, além de apresentar uma forma de reflexão do movimento nas artes visuais.

Esta última parte terá início pela pesquisa de Warburg, ao descobrir a existência de uma intenção de movimento nos rostos pintados por Boticelli.

Deste modo, esta dissertação terá como objetivo primordial lançar as luzes para o desenvolvimento de trabalhos futuros que procurem associar a história com a produção de livros de artista. Esperamos, dessa forma, não apenas contribuir para o desenvolvimento de pesquisas que procurem valorizar a produção artística para além de seus valores estéticos, mas também, para aquelas que valorizem contribuições à História.

Palavras - Chave: livro de artista; diário de artista; Nova História; memória; movimento.

ABSTRACT

FORCINETTI, Carla. *Artists' Journals. Its Expression in the World*. 2008. Dissertation (Master's) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

The proposal of this research comes from my plastic work, which is constituted by several artists' journals and sketchbooks. This study was guided in the sense of understanding better the role of these journals in the world. Thus, it was also taken into account the autobiographical character of this kind of artistic work.

First, we brought the journals to History, having as base for such insertion the New History, developed in France around 1920. Such new way of thinking History rejected the positivist thought, that up to that time existed among historians, in favor of the inclusion of other humanities in order to come to more satisfactory conclusions about the truth of events of historical moments. Among the new historians were Peter Burke, Aby Warburg, Carlo Ginzburg, and other important representatives of the Annales School (first introduced as a magazine, 'Les Annales'), cited in this research.

Those authors believed that the art was one of the means for achieving greater historical repertoire. Therefore, from paintings and other forms of artistic expression, they reported customs, beliefs, daily scenes, among other important information for the historiography, which were not revealed by the texts.

Warburg dedicated himself to the study of Botticelli's paintings as a historical account. Historiography gained a better understanding of the Renaissance man thanks to this author's work.

Another important aspect of the line of reasoning of new historians is that all known history turned out from partial accounts. According to this historiographical conception,

History is the interpretation of those who study it. Therefore, the more information – be they artistic, social, political, etc. – on a given subject, the greater the chance to bring to light the truth of the facts that occurred.

The manner Ginzburg (1990) contributed to this tendency in historiographical study, became known as Microhistory. Under that perspective, the story of the common life of an average person from society would fill many gaps and would provide answers for many questions. These simple people, who did not have historical prominence, are named "defeated" by Walter Benjamin. To the author, if historical focus changed in order to tell History from these 'defeated' people's standpoint, i.e, following their own perspective, we would be able to get closer to the truth of facts.

Based on those arguments, the journals of travelling artists could be considered historical documents. In addition to its artistic value, such books have historical value, be it for the History of Art – as the discovery of colors by Van Gogh in his travel to the far-east or the annotations of Delacroix made in the Morocco – or for General History, as the Diary of Frida Kahlo, which takes us closer to the political tension in Mexico in her time. All these memories were reported and preserved through artists' journals.

The second part of the dissertation brings together various kinds of examples of artists' journals, based on the classifications of Julio Plaza (1982). Artists as Marcel Duchamp, David Hockney, Frida Kahlo and Marina Abramovic are examples of the classifications of Julio Plaza. The experiences of Dick Higgins with these journals and his definition of intermedia expose the most inherent characteristic of these books, which is, exactly, the juxtaposition of several means of expression in a single object capable of enclosing all forms of expression. The juxtaposition of different artistic forms in a single object, in such a way that it is perceived as one unit of meaning, is named Sincretism.

During the entire second section, the study is presented along with examples of works of the others artists already mentioned. During that presentation, we will carry out reflections and cite researchers, curators and doctors who have dedicated themselves to understanding better this kind of artistic expression, which is widespread since the decade of 1960, such as Silveira (2002) and J.A.Hoffberg (1992).

In the third section of this dissertation, we will discuss the movement in these journals, the seriation, which, in the work of art, resembles the Cinema. This part of the research is not, properly, a reflection, neither is it a deep study, instead it is the development of some questions on the movement in the artists' journals, questions which seemed pertinent during the elaboration of this dissertation.

This study quotes authors as Fabris (2004), who brings insights on time/space, in addition to presenting a way of thinking movement in the visual arts. This last section begins with the work of Warburg when discovering the existence of an intention of movement in the faces painted by Botticelli.

Henceforth, this dissertation has as a main goal to contribute for the development of future works intended to associate History and the production of artists' journals. We expect, therefore, not only to contribute to the development of researches seeking to enhance the artistic production for beyond their aesthetic values, but also, for those who appreciate contributions to the History.

Keywords: Artists' journals; Artists' sketchbooks; New History; Memory; Movement.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 12 |
| 1ª Parte: – A Nova História e o Diário de Artista <i>Notas sobre as suas implicações e Semelhanças</i> | 16 |
| 1. Sobre a Nova História..... | 16 |
| 2. Sobre Imagem, História e Memória..... | 19 |
| 3. Sobre Livro e Memória..... | 25 |
| 4. Reflexões sobre a relação entre o objeto de arte e o receptor..... | 26 |
| 5. Sobre o artista e seu diário de imagens nos seus diversos tipos..... | 30 |
| 2ª parte: - Sobre o valor estético e conceitual do livro de artista..... | 40 |
| 3ª Parte: - Movimento..... | 65 |
| Conclusão | 72 |
| Referências Bibliográficas | 75 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo principal propor reflexões sobre a produção artística a respeito de livros e diários de artista. Essas reflexões serão realizadas acerca dos valores destas obras, tanto históricos, quanto estéticos, utilizando como base, para a elaboração de tal proposta, pesquisas e teses de artistas e historiadores.

É importante ressaltar que esta é uma pesquisa prática e teórica; sua relevância está mais relacionada às reflexões artísticas que históricas, pois não existe a intenção de se provar ou de se concluir qualquer coisa, mas sim de apontar pensamentos e refletir sobre eles, por meio de pesquisa. Assim, muitas questões foram surgindo, como, por exemplo, a história do livro, a necessidade humana de guardar a memória, a própria memória, a subjetividade da arte e da própria História, o tempo, o movimento, etc. Embora essas questões não sejam aprofundadas nesta dissertação, elas, de alguma maneira, fizeram-se necessárias para uma maior compreensão daquilo que está em discussão.

Procuraremos estabelecer respostas para a seguinte problemática: Qual a relevância dos diários na produção do artista? Qual a justificativa desses diários estarem inseridos nas bibliotecas, em forma de livros? De que maneira textos e imagens integram cadernos de diários? Quais questionamentos eles poderiam levantar? O que o diário revela da produção do artista? Quais seriam as fases de elaboração, idéias e devaneios voltados à criação? Como a autobiografia de um artista, expressa por meio de diários e livros de artistas, pode ser pensada como evidência histórica?

Vale ressaltar, que a pesquisa teórica surgiu depois da minha produção plástica, e não o contrário, tal como dispusemos nesta dissertação. Foi o meu trabalho como artista que abriu e direcionou o caminho desta pesquisa. É preciso estar muito claro que esta pesquisa é

decorrente do meu trabalho plástico, pois esta é uma pesquisa de artista, e não de filósofos ou historiadores, e, que não defendo verdades, mas coloco questões, chamando a atenção para um olhar direcionado ao papel do livro de artista no mundo.

Para tanto, iniciamos a pesquisa com a proposta de inserir os diários de artistas, ou livros de artistas autobiográficos, na História, tendo como fundamento a Nova História, fundada na década de 40 na França. Nessa concepção histórica, jovens historiadores propuseram uma nova forma de estudar a História. Esta nova forma de estudo da história englobaria outras faculdades no exercício do historiador em reconstruir a história, sem hierarquias entre tais faculdades. Essa linha de pensamento nasceu para ir contra o pensamento vigente dos historiadores consagrados: o positivismo.

Com base no pensamento proposto por estes, até então, jovens historiadores, surgiram estudos no campo das artes plásticas. Alguns importantes historiadores, como Peter Burke e Aby Warburg, escreveram teses e muitos livros de reflexões históricas, baseadas em imagens produzidas na antiguidade, como se essas fossem importantes testemunhos de um determinado momento da História que os textos não poderiam dar. A primeira parte dessa pesquisa trata deste assunto. Ela propõe que um diário de imagens, como é o caso do meu próprio trabalho artístico, é um testemunho histórico, além de um objeto de arte.

Esta dissertação divide-se, então, em duas partes. A primeira parte argumenta sobre a importância histórica do diário de artista, tendo por base a Nova História e o “método warburguiano”. A pesquisa de Warburg¹, que será citada na segunda parte, trará um dado importante para uma compreensão abrangente no estudo do livro como formato de um objeto

¹ Aby Warburg (1866-1929) foi um dos mais importantes historiadores da arte de sua geração. Sua herança intelectual inclui não só seus escritos, mas também a fundação do importante Instituto Warburg, em Hamburg, Foi transferido para Londres durante o período Nazista. Pouco valorizada durante muitas décadas, recentemente, a obra de Warburg passou a ocupar uma posição cada vez mais central no contexto de uma História da Arte preocupada com a crítica e renovação de seus métodos tradicionais de trabalho.

artístico, que é a questão do movimento. Esta questão será tratada, despretensiosa e separadamente, no intuito de somente fazer-se notar suas implicações.

As citações de pesquisas históricas, feitas através de análises de historiadores sobre a Arte e suas conclusões, estão presentes nesta primeira parte da pesquisa. As questões periféricas, que foram surgindo naturalmente, são aqui tratadas de maneira a convergirem para a problemática central, ora usando o pensamento de alguns historiadores, ora usando exemplos de artistas que experimentaram o diário como fonte de criação ou de expressão.

A segunda parte da pesquisa é direcionada à estética do diário de artista, colocando-o como um objeto de arte. Procuraremos, ao longo desta parte, elucidar e refletir a respeito desta forma artística. Assim, pretende-se, ao longo destas reflexões, delinear uma apresentação do fenômeno de troca ocorrido entre as artes visuais e a publicação de livros, fato que gerou uma obra das vanguardas artística e editorial, no final do século XX: o livro de artista. Surgido na arte, ele fundou uma categoria que herdou o seu nome, e que reúne o próprio livro de artista, o livro-objeto e outras obras assemelhadas, relacionadas, ou mesmo, remotamente, referentes ao livro.

Tendo discursado a este respeito e utilizando-nos, como exemplos, artistas que experimentaram o livro como forma de expressão, assim como, pensamentos de críticos, curadores e artistas a respeito do livro como objeto de arte, procurarei apresentar a minha produção artística e estabelecer uma reflexão sobre esta, ora fazendo comparações com outras obras, ora somente apontando reflexões.

Vermos, portanto, que a segunda parte, terá como enfoque reflexões estéticas do livro de artista, tendo em vista a sua repercussão e propagação ocorrida na década de 60, gerando muitas reflexões estéticas por parte de artistas e pensadores da arte.

Comentaremos, também, as classificações de Julio Plaza e Marcel Duchamp, bem como Higgins, que, para explicar o fenômeno que acontecia com o “Boom” da produção de

livros de artistas, usou pela primeira vez o termo *intermídia*. Este termo foi muito usado pelos artistas. Estava contido neste termo tudo aquilo que um livro de artista poderia ser: pintura, escultura, gravura, fotografia, costura, colagem, *seriação* e movimento.

Para apresentar o meu trabalho plástico, utilizaremos, nesta parte da dissertação, experiências de outros artistas, comparando-as às minhas.

Na segunda metade da primeira parte, serão comentadas obras de artistas como Delacroix, van Gogh e Frida Kahlo, que experimentaram usar diários ou livros, cada um a sua maneira e com fins variados, como forma de expressão e relação com o mundo. Esses comentários procuram semelhanças e diferenças para que, assim, seja possível refletir mais sobre o assunto, para não só melhor compreendê-lo, como também para sustentar a primeira parte do texto no que se refere à importância histórica, inclusive, dos diários de artista.

Deste modo, esta dissertação terá como objetivo primordial lançar as luzes para o desenvolvimento de trabalhos futuros que procurem associar a história com a produção de livros de artista. Esperamos, dessa forma, não apenas contribuir para o desenvolvimento de pesquisas que procurem valorizar a produção artística para além de seus valores estéticos, mas também, para aquelas que valorizem contribuições à História.

Vale ressaltar que, embora esta pesquisa pretenda atribuir valores ao gênero Livro de Artista, bem como situá-lo na História e inseri-lo na mesma, como uma possível ferramenta de estudo aos historiadores, este não é um estudo conclusivo, sua natureza é, portanto, reflexiva e não conclusiva.

1ª Parte:

“A Nova História e o Diário de Artista”

Notas sobre as suas implicações e semelhanças

Sobre a Nova História:

Erguendo-se contra a dominação da Escola Positivista, uma nova tendência da historiografia francesa exprime-se bastante discretamente em ‘A Revista de Síntese’ durante os anos 1920, mais francamente na ‘Revista Les Annales’ durante os anos 1930

Hervé Martin

A revista *Les Annales* acabou por tornar-se uma escola na qual seus formadores tinham como objetivos: eliminar o espírito de especialidade; promover a pluridisciplinaridade; favorecer a união das ciências humanas; passar da fase dos debates teóricos para a fase das realizações concretas, nomeadamente, inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea.

Nesse contexto, surge uma nova concepção de história - a *nouvelle histoire* - associada à chamada *École des Annales*, agrupada em torno da Revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*. De acordo com Peter Burke, a *nouvelle histoire* pode ser definida por uma via negativa. Em outras palavras, ela deve ser definida em termos do que ela não é, ou seja, por meio daquilo a que se opõem seus estudiosos. “Os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está

mais preocupada com a análise das estruturas” (BURKE, 1992, 12). Dessa forma, a nova história não estuda épocas, mas estruturas particulares.

Os Annales² propiciaram discussões sobre a questão de que a vida de uma única pessoa poderia dizer respeito a uma sociedade inteira. Essas discussões propuseram uma nova maneira de se estudar história, dando mais importância aos fatos de menor importância, comuns da época, o cotidiano de uma pessoa comum, e, a partir de suas novas maneiras de construir dados históricos, questionaram a própria concepção do que é História.

O operário fora das fábricas, a mulher pobre, os vadios, as prostitutas, as feiticeiras, o escravo urbano, os marginais, moleiros perseguidos, bizarros guerreiros medievais, camponeses encalacrados em processos, escritores e artistas obscuros - foram se incorporando como temas conspícuos da historiografia. Compreender *como os homens do passado se compreendiam*, como eles se constituíam a si mesmos, à sua totalidade e a sua própria história - tornou-se uma nova missão para os historiadores. O passado passou a ser visto como um feixe de práticas discursivas, como uma sucessão de versões que se sobrepunham umas às outras numa regressão quase infinita. Os objetos, antes inscritos e recortados de uma história social, fragmentaram-se e dissolveram-se num difuso território da indeterminação. (SALIBA, 1999).

Dentro dessa perspectiva, a vida cotidiana de uma pessoa comum passa a ter importância histórica, pois ali estariam detalhes que um grande acontecimento não se absteria. E, assim, lacunas poderiam ser preenchidas, de tal forma que a história seria reescrita pela vida cotidiana das pessoas comuns e não mais pela vida e feitos de reis e poderosos.

Na introdução do livro sobre a vida privada dos reis de Portugal no Brasil (NOVAES, 1977), Luis Felipe de Alencastro comenta a importância do livro “Sobrados e mucamos” de Gilberto Freyre, publicado em 1936. Para Alencastro, Gilberto Freyre, livre da estreiteza acadêmica, constitui, através desta obra, “um triunfo em nossa historiografia”.

² A Escola dos Annales é conhecida por incorporar métodos das ciências sociais à história.

Ginzburg, em “O Queijo e os Vermes”, conta a história de um moleiro, que viveu na época da inquisição e foi queimado por ser considerado bruxo. Através da pesquisa de Ginzburg sobre a vida deste homem, o que poderia tornar-se um romance, tornou-se um marco na maneira de se fazer historiografia³. O cotidiano das pessoas desconhecidas pela história passou a ser delator de formas de relações sociais, de hábitos, de valores, de crenças. Isto nos faz enxergar que contar sobre a vida de uma pessoa, em princípio não tão importante, descrever sua relação com o mundo, suas aspirações, sonhos, desejos, culpas, sofrimentos e superações, significaria, portanto, entrar em contato com uma posição característica de uma determinada sociedade.

Ao lermos o diário de um viajante, podemos colocá-lo na História e separar suas convicções pessoais daquilo que ele representa numa determinada cultura. Isso nos faz entender em muitos detalhes, por exemplo, como um sujeito, inserido, de tal forma, numa determinada sociedade, reage e pensa diante dela e, assim, transmite-nos informações sobre atitudes, valores e preconceitos deste momento histórico, nesta posição social.

Assim, o diário de artista estaria inserido numa questão histórica, já muito usada por grandes historiadores, na tentativa de descobrir a verdade em todas as suas faces. O fato é que por ser um objeto artístico, além de histórico, é embutido de valor estético, e isso deve ser levado em conta em todas as suas faces. Falaremos com mais detalhes sobre o grau de verdade e o grau de fantasia, que uma obra artística carrega consigo, no próximo capítulo, mas nos vale deixar claro, por enquanto, que se tratando de um objeto artístico, suas implicações históricas não se limitam somente às suas representações, mas também à forma como o mundo é representado. Partimos do princípio de que tendências artísticas são reflexos da consciência e psicologia social.

³ Historiografia é uma palavra polissêmica. Ela designa não apenas o registro escrito da História, a memória estabelecida pela própria humanidade através da escrita do seu próprio passado, mas também a ciência da História.

Historiadores adeptos da Nova História Cultural, abordagem criada no final do séc. xx a partir da perspectiva da Nova História francesa, defendem a proximidade da História com a Arte, com a ficção, e não com a ciência. Entre esses, talvez o mais polêmico seja Hayden White. Para ele a História é um gênero da literatura. Ele valoriza a escrita e a narrativa historiográfica e deita por terra a cientificidade da História. (VEYNE, 1998)

Sobre Imagem, História e Memória:

Se você deseja compreender cabalmente a história da Itália, analise cuidadosamente os retratos. Há sempre no rosto das pessoas alguma coisa da história da sua época a ser lida, se soubermos como ler”

Giovanni Morelli

A primeira parte desta dissertação propõe uma reflexão de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se como formas importantes de evidência histórica, por permitirem o registro de atos de testemunho ocular. Como explica Burke, na introdução do seu livro “Testemunha Ocular”:

Não há nada de novo a respeito desta idéia, como demonstra uma famosa imagem chamada “Retrato de Arnolfini”. Há no retrato uma inscrição (Jan van Eyck esteve aqui), como se o pintor tivesse sido testemunha do casamento. Ernest Gombrich ^[4] escreveu sobre o “princípio do testemunho ocular”, regra que alguns artistas têm seguido a partir dos antigos Gregos de representar somente o que uma testemunha ocular poderia ter visto de um ponto específico num dado momento [...] Daí porque certas imagens oferecem evidências históricas mais confiáveis do que a outras. Esboços, por exemplo, desenhados a partir de cenas reais da vida (BURKE, 2004, p. 17).

⁴ Gombrich, Ernst H. **The image of the eye**. London: phaidon, 1982.p.253.

Outro estudioso desta Geração é Aby Warburg (1866-1926). Optamos, a seguir, apenas por esboçar linhas gerais da pesquisa de Warburg, que trataremos, mais detalhadamente, na terceira parte desta dissertação.

Warburg produziu, em suas pesquisas, uma história cultural baseada, tanto nas imagens, quanto nos textos. O instituto Warburg originou-se da biblioteca Warburg e faz seguidores até os dias atuais. Este instituto continua a estimular o enfoque, que se descreve como a técnica warburguiana: a utilização de evidência visual como evidência histórica.

A semelhança entre uma pintura desta técnica e um livro-diário de artista, é que ambos têm como base de suas imagens aquilo que se vê e vivencia. Os diários, além de serem testemunhos do que é visto, são também, testemunhos do que é vivido. Dia - após- dia, numa seqüência, como num filme, frame - após – freme, e, assim, conta-se uma história.

O diário tem como característica o esboço, já os livros-objetos ou livros de artista, os quais serão discutidos na segunda parte do texto, têm normalmente requintes de acabamento. Entretanto, se a origem dos livros-objetos ou livros de artista for autobiográfica, se eles forem diários, ao menos, inicialmente, este “acabamento” é proveniente de um esboço, de uma anotação cotidiana, de um “desenho íntimo” (BACHELARD, 1989). Assim, verificamos que as imagens destes livros estão contidas no conceito da Nova História.

Os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens, segundo Burke (2004, p. 21):

São de valor real, suplementando bem como apoiando as evidências dos documentos escritos. [...] As imagens oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam. Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos são poucos e ralos, como o ponto de vista das classes baixas.

Neste mesmo texto, ele explica que as imagens dão acesso ao mundo social de maneira indireta, através das visões contemporâneas daquele momento. Por isso, para que o

testemunho das imagens não seja distorcido, é necessário que ele seja colocado no contexto, ou melhor, numa série de contextos (cultural, político, material, científico, filosófico, etc.).

Burke (2004) usa o exemplo das feministas como maneira de elucidar como a história de vida de uma pessoa, seus problemas sociais (no caso das feministas) podem ser colocados no mundo em uma forma expositiva, de questionamento e de procura de respostas, e, assim, trazer à luz um novo ângulo de visão e análise social.

Por “enfoque feminista” eu tenho a análise da história social da arte em termos não de classe social, mas de gênero, mesmo que se o foco estiver no gênero do artista, do patrocinador, dos personagens representados no próprio trabalho, ou na audiência pretendida ou real. Entre as figuras pioneiras neste campo está Giselda Pollock [⁵]. Como outros historiadores do imaginário e da fantasia, ela se dedicou a expor e a questionar o olhar agressivo e “dominador” do homem, ao qual ela associa uma “cultura falocêntrica” [...] Da mesma forma que os estruturalistas, as feministas enriquecem muito o patrimônio interpelativo comum no sentido de que se tornou virtualmente impensável o tópico do gênero sexual, quando se analisam imagens, da mesma forma que era muito difícil, anteriormente, ignorar a questão das classes sociais (BURKE, 2004).

Se a obra de arte, para ser compreendida, deve ser colocada numa série de contextos, a vida do artista é um contexto importante a ser analisado.

Tomemos como base Frida Kahlo, por exemplo. Depois que se conhece a vida da artista, seu lugar na sociedade, sua condição física e seu relacionamento amoroso, sua obra é completamente compreendida. Percebe-se, claramente, que se trata de uma obra autobiográfica. Portanto, se colocarmos os diários de sua vida com a data e o lugar em que foram criados, obtêm-se um panorama ainda mais abrangente de assuntos sociais e históricos da época. É curioso pensar que, a partir das confissões amorosas de uma artista mexicana, podemos conhecer melhor a história de um país, o comunismo e a luta que algumas personalidades travavam politicamente no México, naquele determinado momento. Isto prova

⁵ Pollock, Griselda. **What's wrong with images of women?** Londres: Pandora, 1977.

que, o conhecimento de alguns detalhes da vida pessoal, por meio de um diário, auxilia a compreender não só a obra do artista, como também a compreender uma face da história.

Um diário de um artista carrega, além de seu testemunho histórico, imagens, representações, intenções e questões estéticas da época.

O historiador cultural Johan Huizinga (1872-1945), ele próprio artista amador, baseava suas descrições e interpretações da cultura holandesa nas pinturas de van Eyck, bem como em textos da época. Ele proferiu a conferência inaugural na Universidade de Groningen, em 1905, sobre o tema “O elemento estético no pensamento histórico”. Nessa conferência, Huizinga comparou a compreensão histórica à “visão ou sensação”, incluindo o sentido de contato direto com o passado. Ele também declarou que, o que haveria em comum no estudo da história e a criação artística, seria o modo de formar imagens. Mais tarde, em sua biografia, Huizinga confessa ter se interessado em estudar história porque colecionava moedas antigas. A atração dele pela Idade Média ficaria por conta das imagens dos “nobres cavaleiros usando elmos enfeitados de plumas”. E, ele ainda revela que seu interesse em estudar a Holanda veio através das pinturas flamengas, na cidade de Bruges, em 1902.

Uma forma muito interessante de se compreender melhor os testemunhos artísticos (autobiográficos) é considerar a sensibilidade e a curiosidade como fator importante de compreensão por parte do leitor.

Quem fala sobre essa questão é o “Historiador domingueiro” Philippe Ariès (1914-1982). Ele fez um estudo usando como ponto de partida uma história da infância e uma história da morte. Ambas as fontes visuais, da infância e da morte, foram tratadas como “evidência de sensibilidade e vida”, iguais em valor de “literatura” e “documentos de arquivos”. Seu enfoque foi seguido por alguns historiadores de destaque, em 1970, como Michel Vovelle que trabalhou sobre a Revolução francesa (cf. ÁRIES, 1980).

Uma segunda e recente, abordagem da história social da arte tem seu foco na história das respostas às imagens ou na recepção dos trabalhos artísticos. Este enfoque coloca-se em paralelo com os estudos literários conhecidos como “teoria da recepção” ou “resposta do leitor”. A resposta é o tema principal da obra de Fremberg (1989), em “The Power of Images”. Voltaremos mais tarde nesta questão sob outra perspectiva.

A resposta, neste caso, pode estar enfocada em dois aspectos: 1º no entendimento e relação que o espectador tem com a obra em si; 2º na comunicação que se estabelece entre a obra e o espectador. Neste segundo aspecto, o artista não tem interferência alguma, e, o objeto artístico, mesmo sendo relatos íntimos da sua própria vida, não lhe pertence mais, exclusivamente, e sim aos outros, ao público. Isto, pois, nesta concepção, a partir do momento em que o objeto está no mundo, é de posse do mundo. É como se a obra fosse o mundo das idéias, sonhos e imaginações do artista em forma de objeto. A obra nada mais seria, além de um objeto, se outras pessoas não pudessem participar ou se relacionar, de alguma forma, com tal criação. Para elucidar melhor este pensamento, seria adequado colocar aqui uma frase do mestre Cézanne, em que ele diz: “Arte é um ângulo da natureza visto através de um temperamento” (cf. CÉZANNE).

Dessa forma, o receptor seria aquele que recebe a obra e a interpreta a partir do seu “temperamento” e, assim, a comunicação se estabelece.

Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação (SALLES, 2007,p.90).

Desde a escolha do material, o artista escolhe segundo a sua necessidade e afinidade, manipula e utiliza as técnicas dominando-as para a sua necessidade expressiva:

Há combinações que atraem o artista mais que outras e assim sua atenção se fixa sobre essas imagens carregadas de não sei o que. Nesse momento o

artista impõe uma ordem seletiva à balbúrdia da experiência vivida, fazendo emergir desse emaranhado de impressões e sensações do dia-a-dia esses artefatos ficcionais (SALLES, 2007, p. 89).

Do ponto de vista histórico, relatos e diários revelam questões pertinentes a uma determinada época. Eles contribuem para que as futuras gerações tenham maior abrangência na compreensão de certa condição social, de gênero ou econômica, numa determinada sociedade e em certo momento da história.

A vontade de guardar história e memória propicia a fusão entre ambas. São criadas as bibliotecas para guardá-las, e, assim, poder transmiti-las.

Mas, até que ponto a história pode ser confiada em um trabalho de memória? Toda história é contada por alguém que está sujeito às suas próprias interpretações. O historiador é aquele que está entre o fato que ocorreu e a sua documentação. Portanto, a documentação foi processada por um temperamento e transmitida a partir dele. O processo que ocorre com o artista é bem parecido, mas com uma diferença: a Liberdade Poética. Esta liberdade é permitida para os artistas, pois estes não têm compromisso com o fato em si. O compromisso maior do artista é com o processo intermediário, com aquilo que está entre o mundo e a imaginação.

O papel da memória neste processo de construção de uma nova realidade é sempre lembrado. Borges (1984) acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória, a imaginação é um ato da memória (SALLES, 2007, p. 100).

Lembrar não é reviver, mas refazer. Repensar o passado é construí-lo novamente, da maneira como lembramos dele, ou o reinventamos. “A memória é ação” (BORGES, 1984). A invenção opera sobre uma interpretação do que se lembra. Para Quintana (1986): “A imaginação é uma memória que enlouqueceu.” Fundem-se a realidade, a memória e o sonho.

O que é verdade, o que realmente aconteceu, num pensamento poético, não é importante. Ele é, na verdade, um motivo para se criar imagens, textos, músicas, etc.

O artista contemporâneo apreende do mundo motivos para suas invenções e as devolve para o mesmo mundo, colocando neste seu ponto de vista. O mesmo acontece como o historiador, que conta a história através da sua própria interpretação dos fatos.

Sobre livro e memória:

“O livro permite o intercâmbio-montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas, permite estabelecer uma seqüência espaço-temporal recuperando a informação anterior como memória” (PLAZA, 1982).

“Ao criar livros”, diz Hoffberg (1995), “os artistas simultaneamente redefinem o passado e manifestam o futuro. [...] O livro é nosso vínculo com o passado, com a antiguidade, com o que já foi revelado”.

Borges (1985) começa seu texto, intitulado “O Livro”, com a frase: “Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é o livro.” Pois “o livro é uma extensão da memória.” Ele atribui ao livro valores históricos, estéticos e mágicos. Ele também coloca em questão a realidade: -“Que é nosso passado, se não uma série de sonhos? Que diferença pode haver em recordar sonhos e recordar o passado?” Sob esta perspectiva, ele afirma que o livro, além de ser a memória da humanidade, (como Shaw, em César e Cleópatra, se refere à biblioteca de Alexandria) “é também algo mais: a imaginação” (cf. BORGES, 1985).

Borges (1985) entra, sem se aprofundar, na questão que Bachelard (1989) se dedica a pesquisar: aquilo que acontece quando um objeto, em estado fechado, é aberto.

Pegar um livro e abri-lo contém a possibilidade do fato estético. Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada absolutamente. Que é um livro se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel. Mas se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante. Ademais os livros estão impregnados de passado, e são lidos para eternizar a memória e a memória muda de conotação conforme a vida passa (BORGES, 1985).

Há uma passagem nas reflexões de Bachelard, sobre este assunto específico, em que suas idéias e as de Borges se assemelham: “Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagem. Aberto: Estão os lugares em que se viveu o devaneio, se reconstituem por si mesmos em um novo devaneio”. Bachelard (1989) usa o cofre no lugar do livro para trazer à luz suas reflexões:

O cofre fechado está no mundo dos objetos, mas ele se abre, e quando se abre o exterior é riscado como num traço, tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O externo não significa mais nada. E mesmo, supremo paradoxo a dimensão e o volume não têm mais sentido, porque uma outra dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade e imaginação. Esta dimensão pode ser infinita (BACHELARD, 1989).

Reflexões sobre a relação entre o objeto de arte e o receptor:

As fotografias não mentem, mas mentirosos podem fotografar.

Lewis Hine

Os primeiros pensamentos sobre a relação entre o receptor e a obra de arte apareceram, juntamente, com o Barroco. Argan (2004) comenta, em “Imagem e Persuasão”, as observações de Belloni sobre Poussin. Nestas observações, Belloni afirma que a forma artística não mais teria, em si mesma, caráter de fim, mas sim, de meio. E, é neste meio que

estão as dobras do Barroco, os questionamentos, a admiração e a compreensão de tudo o que a obra de arte pode representar.

“A forma de cada coisa se distingue pela própria operação ou fim: Algumas operam o riso ou o terror, e estas são as suas formas. O mais importante não é o que é dito, mas o modo como se diz.” (BELLONI, 1861).

Atualmente, a arte procura uma ligação maior com a vida cotidiana, enfatizando o que há de comum entre a vida das pessoas. E, se olharmos o aspecto social, falamos daquilo que é comum a várias pessoas de um mesmo lugar. Temos, assim, uma identidade artística comum, que pode, inclusive, determinar as características de uma determinada sociedade, como explicita Argan (2004):

Se no passado o objetivo do artista era fazer com que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha sentido (A composição em perspectiva determina um ponto de vista obrigatório) reproduzindo no espectador a condição do artista, agora o receptor é de fato um outro, e o artista não se esforça mais para ver e sentir, apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que na condição de artista lhe é própria, a obra é superior à matéria, ou seja, o pintor quer suscitar maravilha, ele deve tornar sua obra maravilhosa por excelência da maneira.

O Barroco não só proporcionou, ao artista, liberdade nos temas, mas também na hierarquia das coisas. A intenção, neste momento da História, era atingir um número maior de pessoas. A vanglória do artista barroco é exatamente esta: ele estava livre para suscitar diferentes afetos nas pessoas, criando, por fim, um cenário da vida cotidiana da época. “É fácil entender por que estes ideais se expandem retoricamente: Eles estão além do horizonte da vida, e servindo de fundo, devem ser suficientemente genéricos para que os casos humanos mais diversos possam encontrar neles o seu complemento cênico”, explica Argan (2004).

O fim da hierarquia na arte estava presente, até mesmo, na composição de um quadro. O céu não é mais importante que uma árvore, ou que uma rocha, e não há espaços que

contenham coisas. Existem apenas as coisas, e assim, a sua agitação é que determina o espaço, “ou ao menos uma extensão infinita” (ARGAN,2004,26).

A partir dessa liberdade do artista, a liberdade de temas e na relação das pessoas com a arte, foram sendo criadas novas possibilidades e perspectivas. A comunicação passou a instaurar-se, também, de maneira não hierárquica e a arte passa a ter, com o espectador, uma relação de troca. Portanto, tudo aquilo que foi da autoria do artista passa a existir por meio de relações com o mundo, na medida em que se compartilham experiências.

É neste momento, de troca de experiências vividas, que a obra existe de fato, nas suas qualidades estéticas. Isto é o que traz vida à obra, é um momento de revelação: “o observador e o artista se tornam uma unidade que se olha no espelho e se tocam” (SALLES, 2007, p.103).

Este é um momento íntimo, e como prefere dizer Bachelard (1989), “é um momento de troca dos acontecimentos que experimentamos na vida e revelamos na arte.”

Diários, anotações e cartas são registros íntimos da percepção daquele determinado artista, durante um determinado instante, e que ficam ali guardados, como um pensamento interligado a uma sensação apreendida. Expor um diário é expor vivência.

A imaginação é a palavra chave para o sentido criativo de troca entre o objeto artístico e o sujeito. A imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade. Normalmente as extrapola, pois está ligada ao mundo das idéias, e este é sem dúvida aquele que mais sabe extrapolar a realidade. Imaginar é o próprio significado de extrapolar a realidade (BACHELARD, 1989).

O diário do artista é aquele que dá suporte material à imaginação. A discussão passa a fazer parte de uma nova perspectiva do racional. Os parâmetros são da ordem dos sonhos, das criações da mente, a partir de um lugar, de um objeto. E, assim, são criadas novas relações entre a obra e o espectador, entre a vida e a arte. O momento de troca entre a obra e as pessoas é importante, assim como a maneira como a experiência acontece, reunindo razão e emoção.

Pareyson, classifica essas novas relações entre a obra e o espectador como estética filosófica.

Cada um propondo a própria estética, não para comprar ou apresentá-la como verdadeira e única, mas propõe-na em nome da razão filosófica, um diálogo ativo com o pensamento alheio de uma discussão contínua com os novos dados oferecidos pela experiência (PAREYSON, 1999, p.7).

Os novos dados são oferecidos pela reflexão. A reflexão é a chave do jogo da criatividade, que está entre o sonho e a realidade. “Tudo o que existir a partir daí, deve ser experimentado de forma plena e sob várias perspectivas”.

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas ao seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas (PAREYSON, 1999 p.17)

A partir dos anos 60, com a chegada da tecnologia e a acentuação da substituição dos suportes tradicionais usados pelos artistas, na tentativa de absorver os meios de produção industrial para serem transformados em objetos de arte, houve o que se denominou intermídia (cf. Dick Higgins, 1938-1998). Disse Plaza (1982) sobre a tecnologia na arte: “Acentua-se a substituição dos suportes da arte tradicional e dos procedimentos e materiais artísticos pelo que se combinou chamar de multimídia e intermídia. Aumentando assim a eficiência da comunicação e determinando novas formas de produção e ampliação do repertório de signos, por outro lado, procura fazer coincidir, por outras vias, seu repertório de signos manipulado pelo espectador para modificá-lo, transformando contemplação visual em atividade mental e participação ativa”.

Os artistas pop, por exemplo, manipulavam produtos industriais cotidianos. Como exemplo, tomemos o grupo Fluxus, que usava o mecanismo do correio. Esse grupo afirmava a tecnologia como apropriada para a expressão, “a serviço da comunicação artística”, isto é, meio de linguagem e propagação da arte. “O meio como linguagem” era visto como extensão dos sentidos.

Essas vanguardas foram até as últimas conseqüências com relação à idéia de que o espectador seria necessário para que a obra se completasse o que colocava a possibilidade dele ser o próprio artista.

“O artista deve demonstrar que tudo pode ser arte e que qualquer um está capacitado para fazer arte” (cf MACIUNAS,2002).

O livro, como trabalho artístico, vai refletir a tendência dominante da arte neste período, que privilegia exatamente as diferenças, e não mais a similaridade; a simultaneidade e não a linearidade.

Sobre o artista e seu diário de imagens nos seus diversos tipos:

“O conhecimento de si mesmo, o que se experimenta no exterior, é o que se experimenta no interior. A compreensão disso tudo, depende da espera, da paciência, do silêncio.”

L.Bourgeois

Nesta parte da dissertação, estão diversos exemplos de artistas que, de alguma forma, utilizaram-se do formato do livro ou do conceito de diário para se expressarem artisticamente no mundo e na época em que viviam, no intuito de demonstrar, por meio de exemplos de

obras do século 19, até os dias atuais, a enorme variedade de significados estéticos e históricos que livros e diários de artistas podem conter.

Delacroix, em sua viagem ao Oriente, produziu uma enorme quantidade de aquarelas, primeiramente, com a intenção de captar todo aquele universo de cores e formas, que nunca antes foram vistas por ele, com voracidade. Ele podia sentir e ver que ali estavam infinitas possibilidades e que, assim, teria motivos para pintar pelo resto de sua vida: "Uma vida inteira não me basta para produzir tudo o que tenho em mente. Tenho assunto para ocupar o espírito e as mãos por mais de quatrocentos anos".⁶

Os diários de viajante, que Delacroix produziu, lhes acompanharam até o resto de sua vida, como base de seus estudos sobre composição e cor. Neste caso, o diário serviu como anotações de fatos estéticos que lhe deveriam ser úteis em suas obras futuras. O mundo imaginado, o lembrado e o real, fundem-se e se conectam por meio dessas anotações: "Trabalharei até a agonia: que fazer no mundo, além de embebedar-se, quando chega o momento em que a realidade não está mais à altura do sonho?".⁷

Van Gogh relata a mesma ansiedade e deslumbre diante das cores que descobre no Oriente. Ele descreve o mundo como se fosse feito de massas de cores explosivas e nervosas, aflitas para se revelarem ao mundo, assim, como qualquer uma de suas pinturas:

Vi um efeito magnífico e bem estranho esta tarde. No Ródano, um barco muito grande carregado de carvão atracado no cais. Visto de cima ele estava todo lúcido e úmido de chuva; a água era de um branco-amarelo e cinza-pérola turvo, o céu lilás e alaranjado no poente, a cidade violeta. No barco, pequenos operários azuis e branco-fosco iam e vinham, levando o carregamento para terra. Era puro Hokusai⁸.

É interessante notar esta última frase e a importância que ela carrega: "Era puro Hokusai". Van Gogh estava vendo a paisagem que Hokusai via quando pintava, ou seja, ele

⁶ Ferdinand-Victor Eugène Delacroix (26 de Abril de 1798, Saint-Maurice — 13 de Agosto de 1863, Paris)

⁷ Ibidem.

⁸ Van Gogh, Vincen. **Cartas a Théo**. São Paulo: L&pm Pocket, 2002, p. 243.

estava fazendo a ligação entre a pintura de Hokusai e a realidade da qual estava experimentando no ato. Isso prova a parcela de realidade que uma interpretação artística carrega. É interessante notar como se dá essa comunicação entre pintores, ou melhor, como aqueles que interpretam a realidade de maneira estética, se comunicam através da arte que criam. Numa carta a Théo⁹, Van Gogh, inclusive, menciona uma pintura de Delacroix. Nela, Van Gogh, lembra ter visto misturas de cores semelhantes àsquelas que estava conhecendo na natureza:

[...] Podemos pintar O Semeador de Milet com cores, com um contraste simultâneo de amarelo e violeta, por exemplo (como o afresco de Delacroix, que justamente é amarelo e violeta), sim ou não? Certamente que sim¹⁰.

Se estes dois pintores não tivessem explorando o outro hemisfério do globo terrestre, provavelmente, jamais teriam experimentado tais misturas de cores, jamais haveriam criado mundos, imaginado e nos feito imaginar outras possibilidades pictóricas e estéticas, além daquelas que já eram conhecidas. Sem dúvida, este pode ter sido um fator importantíssimo para o novo rumo que a história da arte estava tomando em direção à liberdade, e que se fazia tão necessária.



Delacroix Album d'Afrique du nord et Espagne



Album du Voyage au Maroc (1832).

⁹ Ibid, p.227.

¹⁰ Ibid, p. 242.



Delacroix • A Meknez. Il Mellah e Sidi Said (1832).

O significado de cada diário de anotações muda de artista para artista. Cada artista tem a sua trajetória particular e faz suas anotações, sobre o mundo que percebe, de maneira própria e por motivos variados. O que eles têm em comum é o registro do que foi visto, imaginado ou sonhado, não importa. O importante é que os diários são obras originais e servem de origem para a criação. O diário é o que está entre o artista e o mundo que ele experimentou, é sua coleção de memórias. Ele é o seu entendimento sobre o mundo codificado e anotado, como o caderno do estudante, que anota as palavras-chaves do professor para lembrar e entender melhor, e com maiores detalhes, o que foi dito em aula.

Nas fig. acima, vemos anotações de Delacroix em seu diário. Na fig. abaixo, vemos o resultado final da anotação, da prévia feita no diário. Muitas vezes, as anotações pictóricas são ainda mais detalhadas por meio da escrita, como nas fig. acima.



Delacroix O Sultão do Marrocos (1853).



Delacroix Árabe selando seu cavalo (1855).

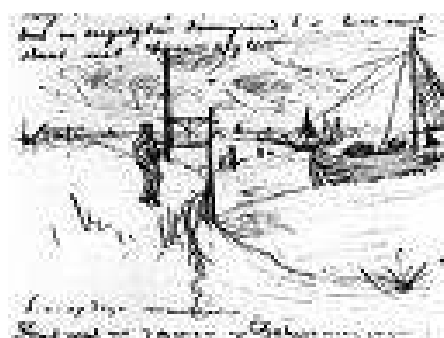
Van Gogh utilizava-se muito destes dois recursos. Primeiro, ele desenhava o que via e depois explicava as cores, como se tentasse descrever a sensação que elas lhe causavam. Van Gogh era como um artista viajante, que escreve e desenha na tentativa de capturar o máximo daquilo que observa, no intuito de compreender e se fazer compreender.

No caso das cartas que Van Gogh escrevia ao seu irmão, nota-se o grande entusiasmo que ele sentia em vivenciar tais visões. A maneira como ele fala e explica as cores e as formas são como se ele estivesse descrevendo sua própria pintura. É a natureza já transformada (por ele próprio) que ele descreve. É a sua interpretação do mundo que ele experimenta no momento que o descreve e desenha.

[...] O céu é azul-verde, a água é azul real, o chão é malva. A cidade é azul e violeta , a luz do lampião é amarela com reflexos dourado-russo descendo até o bronze-verde. Sobre o campo azul-verde a urso maior tem uma cintilação verde e rosa, cuja discreta palidez contrata o dourado brutal do lampião.*



Van Gogh, Vincent, Cartas a theo,(2002).



Van Gogh, Vincent, Cartas a theo,(2002).

Já as anotações feitas por Frida Kahlo eram devaneios: os seus sonhos e sentimentos em relação ao mundo e à vida, às suas dificuldades, tristezas e alegrias.

A Frida Kahlo foi considerada por Breton uma artista surrealista, talvez pela “sua enorme capacidade de extrair um universo inteiro de si mesma”¹¹. A pintura de Kahlo nasce de dentro, da sua vida e dos seus traumas. Parece-nos até, que é por intermédio da pintura, que ela sublima a vida e alcança a felicidade. Meus temas, dizia ela, são as minhas sensações, meus estados de espírito, minhas reações diante da vida.

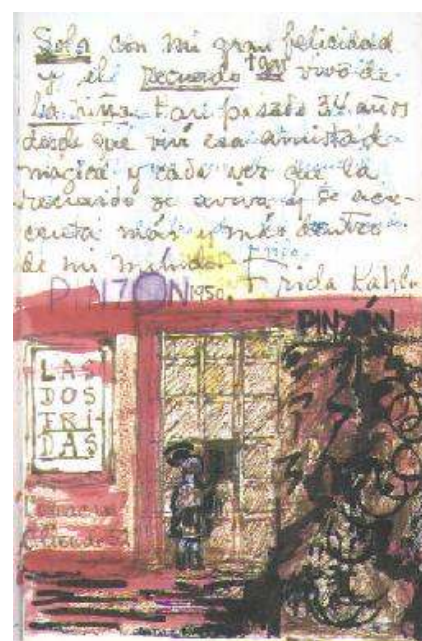
¹¹ Fuentes, Carlos. Introdução. In: **Diário de Frida Kahlo**. São Paulo: José Olympio, 1999.

* Ibidem, p. 243

O livro de artista tem mais êxito em capturar e perpetuar a significação, criando um campo de possibilidades exatas. Com sua habilidade em expressar emoções poderosas, as obras-livro são um instrumento para muitos artistas, especialmente, as mulheres. No início do movimento feminista o diário constituía, para as mulheres, um modo de exprimir seus problemas, soluções e sentimentos cotidianos e perenes. As mulheres reuniam estas preciosas migalhas de memória, esses fragmentos de frases, imagens e fotografias, relacionando texto e imagem.



Kahlo, Frida "Diário de Frida Kahlo", 1999.



Kahlo, Frida "Diário de Frida Kahlo", 1999.

É interessante perceber este processo de anotar, de escrever junto com o desenho, com a pintura, como se um complementasse o outro, também nas gravuras japonesas.

Devemos saber que a arte oriental tem seu fundamento na observação e interpretação mística da natureza. O vento, a água, as montanhas, a vegetação, ou seja, tudo o que existe na natureza foi codificado e transferido para um livro: o Manual de Desenho Chinês. Neste livro

milenar, estão as representações de tudo o que existe. É um ensinamento minucioso, para se ter uma idéia, há um capítulo inteiro ensinando como se representa o limo nas pedras:

O parágrafo 34 deste manual estipula:

O desenho de pontos para representar o musgo tem um sentido muito difícil de ensinar. O artista precisa fazer os pontos em parte conscientemente e em parte completa e aleatoriamente, com a mente relaxada e o espírito concentrado... não são necessários os pontos, isto é, as linhas das montanhas e rochas já são bonitas por si só. Para usar pontos deve ser respeitada a simplicidade como primeiro elemento principal.¹²

Na citação fala-se que o artista pode ser ensinado a representar o mundo até certo limite. A partir deste limite existe a parcela do artista. Este deve ter a mente e o espírito prontos e aguçados para que os ensinamentos possam ser realizados. Este é o ponto em que chamamos atenção acima, sobre a interpretação do artista e tudo o que isto envolve.



Gravura período Yukio-e



Gravura período Yukio-e

¹² Wichmann, Siegfried. In: **Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858** Ed Thames & Hudson, 2002.

As cartas dos viajantes, em certo ponto, se parecem muito com as cartas de Van Gogh. É certo que estes são artistas que iniciam sua pesquisa por motivos diferentes, mas, ambos passam por processos muito parecidos: tentam capturar o novo, aquilo que nunca foi visto antes. As duas formas de anotações devem ser bastante explicativas e esclarecedoras, pois, elas lhes servirão por muito tempo.

É correto dizermos que estas cartas de artistas viajantes carregam consigo o olhar do artista. Também faz parte da história o porquê da história ser contada. Por exemplo, no Brasil, os artistas eram viajantes europeus, portanto, o ponto chave no estudo de seus desenhos seria a sua condição de europeu no novo mundo.

Ana Maria Beluzzo (cf. 1999), pesquisadora de história da arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, em artigo publicado pela *Revista USP*, evidencia que “o olhar dos viajantes espelha, também, a condição de nos vermos pelos olhos deles”.

Em parte, essas imagens dizem algo da história, do povo que vivia ali, dos estrangeiros que vieram pra cá, de como se organizavam as cidades, das formas de trabalho e das plantas e animais que existiam. Mas, sobretudo, as imagens dos viajantes dizem também da história dos seus autores, dos lugares e sociedades a que pertenciam, das influências que recebiam e que passavam para as suas obras, e, até mesmo, das escolhas técnicas que faziam.

Não é de admirar que predomine na maior parte das cenas pintadas pelos viajantes “um Brasil exótico, reiterando a necessidade de identificar o nativo do Brasil como um ser diferente, produto de um mundo que não é europeu”, como analisa em artigo a professora Elisa de Souza Martinez, coordenadora da Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Outro aspecto destas cartas é a transformação que o artista sofre depois de tal experiência.

Dias (cf. 2001), em seu artigo “O exótico e o Pitoresco”, fornece-nos a seguinte explicação:

Durante as expedições, grande parte dos artistas buscava colher a maior quantidade possível de informação visual em pouco tempo e, por isso, davam preferência ao desenho ou à aquarela sobre papel em pequenos formatos. Em outro momento, muitas vezes já longe do Brasil, como aconteceu com Albert Eckhout e Franz Post, as anotações, os desenhos rápidos e rascunhos se transformaram em pinturas a óleo sobre tela ou madeira em um processo de execução que poderia demorar vários meses. Nesse processo, uma viagem pelo imaginário, pela memória, pelos registros e pelas técnicas dava forma às cenas (DIAS, 2001, p.16).



"Índia Tapuia" ou "Índia Tarairiu" Albert Eckhout (1641), Debreit (1934). Coleção Nationalmuseet, Dinamarca



"A família real no Rio de Janeiro" por Jean Baptist

2ª parte:

Sobre o valor estético e conceitual do livro de artista:

Os novos meios acolhem as condições mais avançadas da produção social. Em consequência, o objeto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte; criando novas molduras e confundindo com seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação.

JulioPlaza¹³

O livro de artista tem como característica principal, a capacidade de conter em si inúmeras formas de expressão artística. O livro é um lugar hospitaleiro das artes, tanto visuais, quanto escritas. É correto dizer que, no livro de artista, podem-se encontrar múltiplas formas de mídia. Ele é “uma obra gráfica alternativa.” (PLAZA, 1982)

Interessa-nos, aqui, o livro de artista mesmo, livro ou “quase-livro” concebido para ser uma obra inserida no circuito da mídia, e por si só transgressivo ao mundo da arte por inseminá-la com conceitos da comunicação, antes tidos como vulgarizantes¹⁴.

Judith A. Hoffberg (cf. 1995), curadora de muitas exposições de livros de artista, introduz o assunto sobre o livro de artista em uma de suas publicações:

Uma vez que os artistas utilizam uma forma universalmente aceita e definida como recipiente, mercadoria ou diversão, o artista deve esforçar-se e ultrapassar todas as expectativas e criar uma obra de arte em si mesma um meio de expressão. O livro de artista é intrinsecamente uma obra de arte em sua totalidade. [...] alguns desses livros não são realmente livros, mas livros-objeto, objetos físicos que usam todos os aspectos do “livro”, do formato códex convencional da mercadoria produzida em massa, até seu papel simbólico de corporificação da autoridade cultural no ocidente. No entanto muitos desses livros únicos são realmente livros, explorando o potencial do veículo, testando seus limites, mantendo a tradição de página, encadernação,

¹³ PLAZA, J. **O livro como forma de arte I e II** *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6 e 4, abr. 1982.

¹⁴ SILVEIRA, Paulo. Arte, comunicação e o território intermedial do livro de artista. Adaptação de original publicado em **Conexão: Comunicação e Cultura**, Universidade de Caxias do Sul, v.1, n.2, jul. - dez. 2002, p.79-94 (mais 8 pág. com fotos e legendas). Este trabalho é inédito em eventos de qualquer natureza.

seqüência, texto, ilustração (o códex), e até mesmo por vezes a impressão. (HOFFBERG, 1995, p. 9).

Os livros possuem qualidades táteis e sensoriais. Nos livros de artista, normalmente, estas sensações são ainda mais exploradas. Isso faz com que o livro de artista não se enquadre em uma forma artística específica, como a escultura, a pintura ou a colagem:

São singulares na história tanto na forma de arte quanto como receptáculo para idéias. Os artistas que se utilizam do formato do livro nos dão uma forma de arte em que se fundem ou se justapõem literatura, pintura, artes gráficas, escultura, artesanato e fotografia.¹

A obra livro, ou livro de artista, para Hoffberg (1995)

[...] não é somente um recipiente de idéias, isto é, o códex, como são a maioria dos livros, os livros de artista são uma experiência consumada, pois utilizam todas as suas qualidades para desafiar o leitor e forjar ativamente a experiência da “leitura”. [...] O leitor deve realmente esforçar-se para poder usufruir, consumir e entender o livro.

A este respeito, imaginamos que acontece o mesmo na literatura, pois ela, assim como a obra plástica, é um processo individual, silencioso, reflexivo e que exige, para tanto, a concentração. Talvez essa qualidade do livro o traga para a intimidade, como disseram outros autores acima mencionados, pois a leitura é, por natureza, solitária e introspectiva. Segundo Plaza:

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional. [...] É este fazer pós-artístico e pós-objetual, inscrito em rubricas singulares, difíceis de reunir e classificar, que coloca em crise os espaços artísticos, planejados para contemplação e abrigo de objetos de arte, questionando a própria noção da forma de “fluir” arte (PLAZA, 1982).

¹ HORVITZ, HOFFBERG, **Livros de Artistas Plásticos**, Nova Iorque, 1995, pg.7, Introdução, catálogo

“Para que serve o livro”, pensou Alice, “sem figuras ou diálogos?”.¹⁵

Plaza (cf.1982), na obra “Livro como forma de arte I”, caracteriza, em seu quadro sinóptico, a famosa obra de Carroll, “Alice no país das Maravilhas”, como um livro ilustrado:

Ao nível do macroestético, encontramos dois sistemas semióticos: O sistema de texto e o sistema de imagem, em disposição paralela. No primeiro a utilização do espaço-tempo, é decorrente da linguagem verbal no seu código escrito, espaço-tempo linear como dimensão da escrita. O suporte livro é passivo enquanto livro e o critério dos autores é o da tradução do sistema verbal em visual, comentando-se e ilustrando-se: A imagem como que procura complementar o significado e o sentido do texto.



Alice por Jhon Tenniel (1865)



Alice por Jhon Tenniel (1865)

¹⁵ Lewis Carroll, ilustrador Jhon Tenniel, *Alice no País das Maravilhas*, Londres, 1865.

Esta parceria entre poetas e pintores foi muito usada na passagem do séc. 19 para o 20, e, hoje, ela representa preciosos itens de leilões de arte. Esta parceria possibilitou o que foi chamado, posteriormente, de *livres de peintres* (livros de pintores). ‘*Peintres*’ era um sinônimo conservador para artista, mesmo em países de línguas não-francesas.

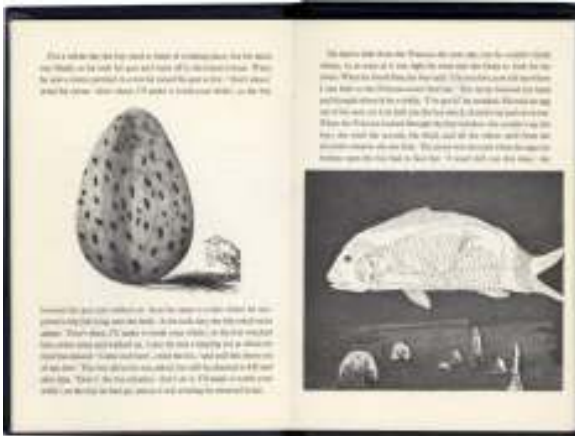
Podemos usar outros exemplos, como o encontro de Stéphane Mallarmé e Edouard Manet, em *Le Corbeau*, de 1875, (tradução francesa para *The Raven*, poema de Edgar Allan Poe); os grandes álbuns, como os volumes editados por Ambroise Vollard. Podemos citar, ainda, exemplos mais recentes, como o livro de David Hockney criado com base na história dos “Irmãos Grimm”.



Le corbeau por Manet (1875).



Le corbeau por Manet (1875).



The Brothers Grimm, por David Hockney, 1996.



The Brothers Grimm, por David Hockney, 1996.

Assim, pode-se dizer que, nestes casos, a gravura “amplia, traduz e organiza visualmente o significado do texto” e deste modo cria uma “narrativa visual entrecortada” (PLAZA, 1982).

Por essa razão Julio Plaza os classifica como livros ilustrados. A similaridade que o artista busca com o livro é determinada pelo significado e não pela forma.

Foi seguindo o lançamento de obras convencionais (citadas acima), que produtos mais ousados emprestaram novos ares a esse meio específico.

O leitor deve ter percebido que, no capítulo anterior, falamos sobre o processo inverso, da escrita auxiliando o desenho a ser melhor compreendido. E, no caso do livro-ilustrado, são as ilustrações que dão asas à literatura. Observamos que a explicação é mais característica das palavras, ao passo que, a imaginação é mais característica do desenho. Isso, guardando as suas devidas possibilidades, pois, é claro que existem desenhos de natureza exata, assim como a poesia. Por isso, a troca entre os dois, escrita e desenho, é tão rica e, às vezes, até mesmo necessária. Abaixo, segue ilustração da obra de título “Arrancar”, produzida por mim em 2006.



“Arrancar”, Carla Forcinetti, 2006.

Neste exemplo, de inter-relação entre as linguagens, é a ação que explica o título. Primeiro, lê-se na capa a definição de dicionário da palavra arrancar, e, depois que o livro é aberto e a ação escultórica do miolo do livro removido é revelada, a obra se completa e se faz existir.

Estas trocas de função entre as linguagens geram mudanças na forma de comunicação. E, isso gera, portanto, a necessidade de “uma percepção que seja capaz de sentir e inteligir as operações de inter-influência que uma linguagem pode exercer sobre a outra” (PLAZA, 1982).

Vale ressaltar como aspecto principal desta obra, que foi a primeira de uma série de livros trabalhados a partir das qualidades físicas destes, as possibilidades esculturais que o livro me permite explorar.

No meu fazer artístico, agrada-me criar buracos nos livros velhos de que me aproprio e depois costurá-los, ou preenchê-los de verniz ou cera, misturando cores e outros materiais como lantejoulas, purpurina; criando espaços côncavos, que vez ou outra, se encaixam com outros materiais quando o livro se fecha.

Este aspecto também ocorre nos livros de artista. Miriam Shaer e Sue Ann Robinson, por exemplo, exploram habilmente as qualidades esculturais dos livros. E para isso, elas, valem-se de capas, que criam uma tensão entre o interior e o exterior da peça; experimentam outros materiais, como canela em pedaços, espinhos de rosas ou livros velhos.



Robinson-Quercus-Psalter,1994.

A industrialização e a produção colocaram a manufatura em crise. É neste momento que, segundo Plaza (cf. 1982), a história da arte começa, e, a multiplicação dos códigos revolucionam a forma de se perceber estas inter-relações. No caso do livro de artista, nos referimos à inter-relação literatura vs. imagem.

A percepção da semiótica dos diferentes tipos de linguagem, inclui todas as operações de inter-influência que uma linguagem pode exercer sobre as outras, trata-se da “captação das ligações” (semelhanças e diferenças) existentes entre os diversos tipos de linguagem (PLAZA, 1982).

O artista visual, que faz diários e livros, está inserido no lugar utilizado pelo prefixo inter, ou seja, ele está inserido entre uma linguagem e outra: entre a escrita e a imagem. Existem momentos na criação em que estas linguagens se misturam e se fundem, transformando-se em uma única forma de expressão. Frida Kahlo chamava esta inter-relação de “Fenômeno Imprevisto”. Expliquemos essa noção:

Na verdade, raramente, os textos que acompanham os desenhos iluminam seus significados. Eles são muito mais reflexões, tão evocativas e complexas quanto às imagens.

Pode-se notar também em seu diário, o acaso. O acidente de uma tinta que vaza na outra página, pingos que caem sem querer são incorporados e por vezes, tornam-se tema para seus desenhos. Sarah M. Lowe fala sobre isso no ensaio do diário: À sensação provocada por aquelas descobertas acidentais ela acrescentava, em muitas imagens, títulos que eram como legendas, comentários que expressavam a sua própria surpresa com o resultado que finalmente chegava; a uma página deu o título de “fenômeno imprevisto”.¹⁶

“Meus temas,” dizia Khalo, “são as minhas sensações, meus estados de espírito, minhas reações diante da vida ¹⁶”.

¹⁶ Fuentes, Carlos. Introdução. In: **Diário de Frida Kahlo**. São Paulo: José Olympio, 1999.

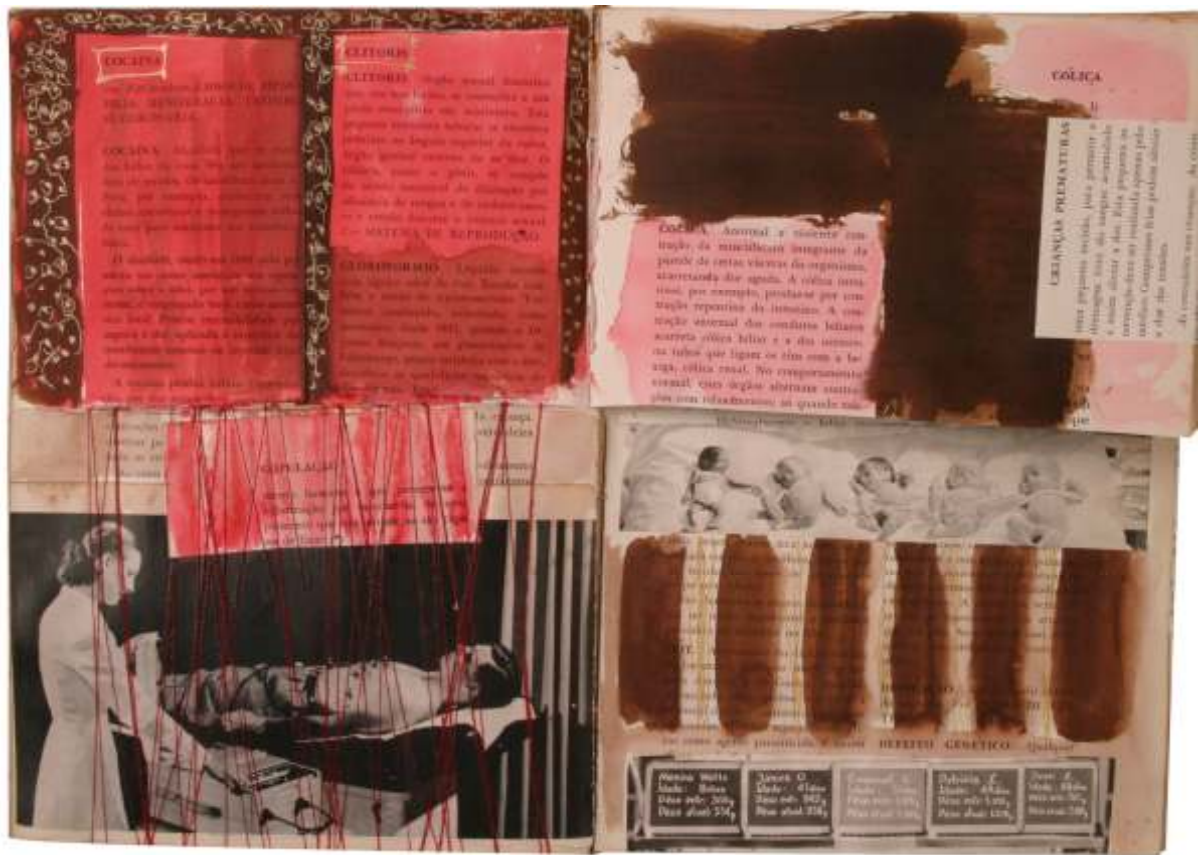


Seqüência de imagens do livro "Para não dizer que não falei das Rosas", 2007.

Esses acontecimentos não são raros e trazem vida ao trabalho, como se este pudesse dialogar com o autor. Afinal de contas, o suporte do trabalho é um livro (reflexão referente ao meu trabalho plástico), repleto de palavras, e, dependendo do contexto em que as palavras estiverem inseridas poderão trazer determinados sentidos à obra. Portanto, neste caso, instaura-se um jogo, entre as palavras já existentes no suporte do trabalho e imagens que são construídas sobre ele. Compete ao artista imaginar o novo significado que as imagens trarão às palavras já existentes no livro.

O livro abaixo, também fruto do meu trabalho artístico, foi todo construído por imagens recortadas dele mesmo. As imagens foram rearranjadas por meio da pintura, costura e colagem. O texto também foi manipulado a fim de ser percebido de forma narrativa, simultaneamente, com as imagens. Transformou-se, assim, uma enciclopédia de medicina em uma espécie de romance sobre a vida, com suas imperfeições congênicas e a morte.

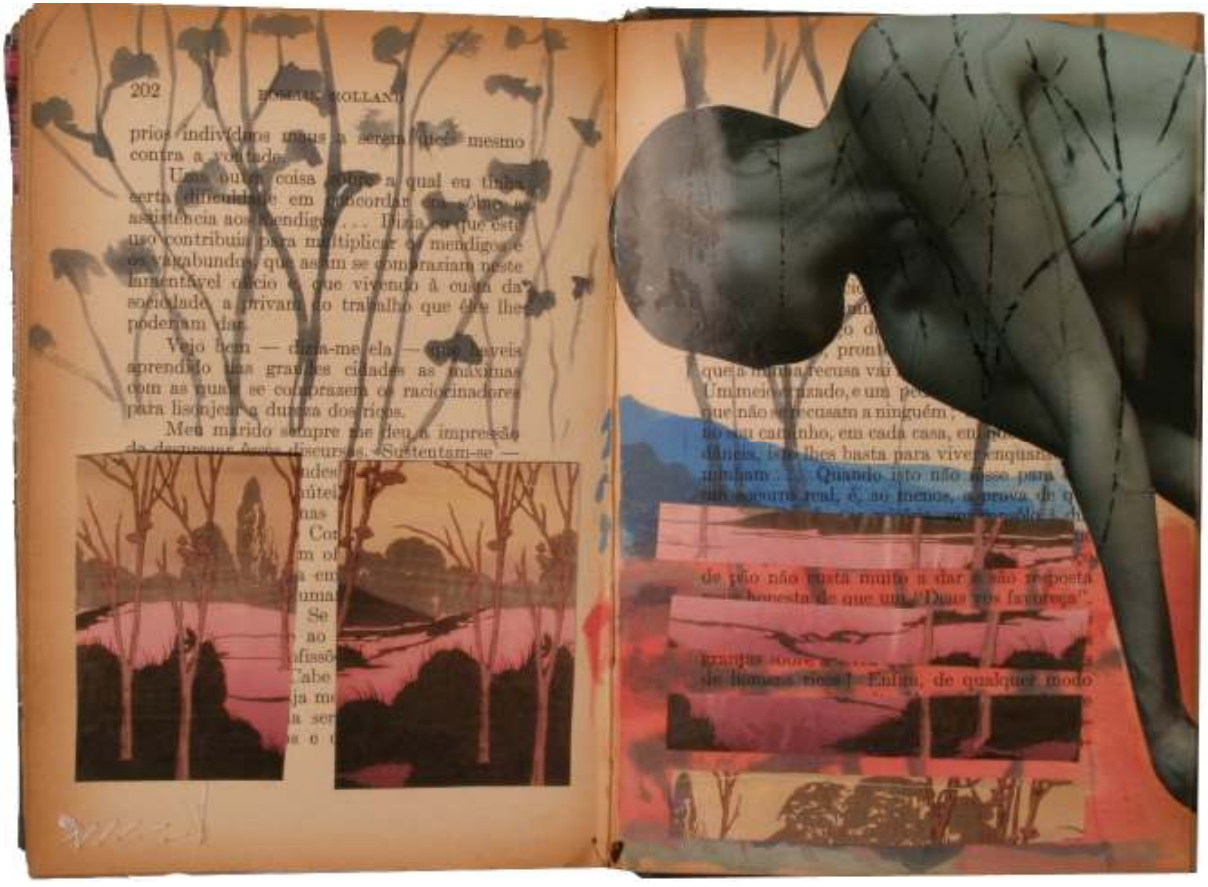




Seqüência de imagens acima do livro “Depois de Amanhã”, Carla Forcinetti, 2007.

“A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional” (PLAZA, 1982). Esse tipo de livro recria a tradição, em detrimento da criatividade, da criação, e, assim, novas configurações de leitura passam a ser possíveis. O autor continua: “com a mudança no sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática da leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens” (PLAZA, 1982).





Seqüência de imagens acima do livro "Vênus em pele", Carla Forcinetti, 2007.

Temos a literatura utilizada em formato de livro, para guardar suas palavras e as artes visuais, que, por outro lado, expõe suas imagens. Quando a pintura, por exemplo, passa a ocupar ou existir em um objeto pensado para a leitura, é possível pensar a pintura, no caso, em forma de leitura?

Existem livros escritos, na área da literatura; existem aqueles que integram textos e imagens, ou seja, o desenho acompanha o texto; há ainda outros, em que quase não há textos, ou, de fato, não há. Nesse último caso, é a imagem que contém a narrativa.

O livro “La Decoracion” de minha autoria, é um exemplo de um livro inteiro construído por imagens, sem nenhuma palavra. Nele há, apenas, pintura e colagem. Era um livro de decoração dos anos 70, cheio de fotos de ambientes criados por decoradores. A interferência da tinta sobre as ilustrações trouxe uma questão pictórica; as colagens trouxeram uma atmosfera lúdica e descontraída à obra. Este foi o primeiro livro que produzi.



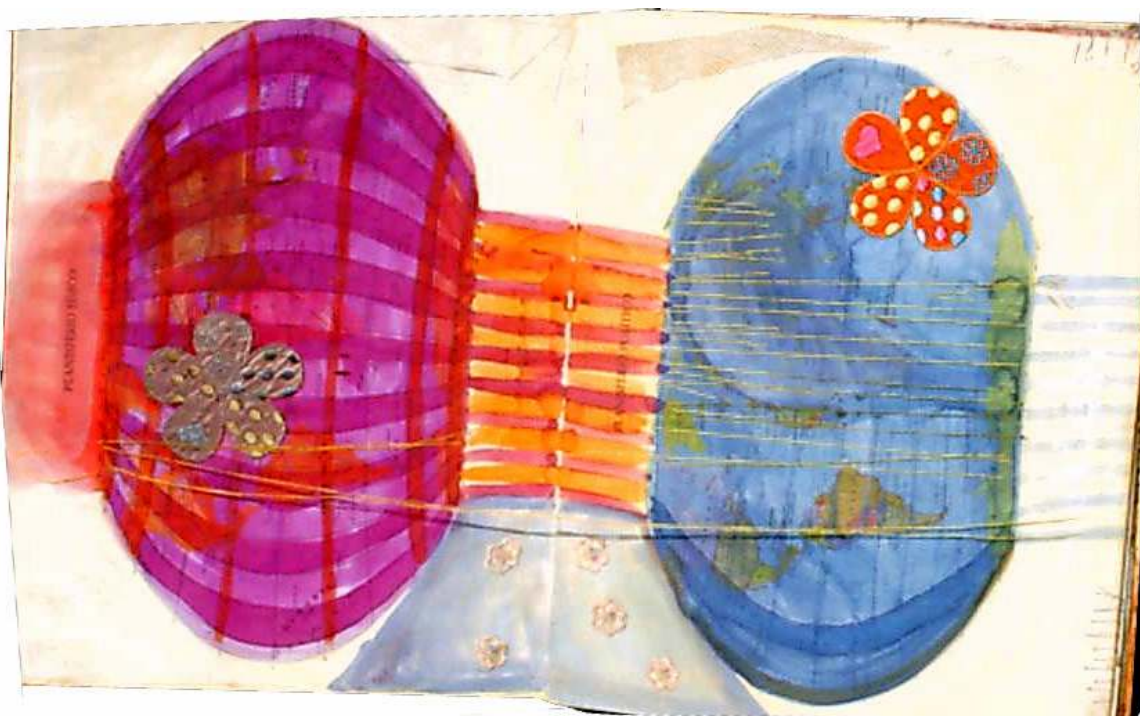


Seqüência de imagens acima do livro "La Decoracion" , Carla Forcinetti, 2006.

Um livro de sebo, portanto, uma apropriação, é um “livro encontrado”, como classifica Horvitz. E, sendo assim, “o livro encontrará uma nova forma de vida [...]” (HORVITZ, 1995, pg. 8.):

A possibilidade de modificar livros “encontrados” aumenta a sedução do livro único. Como exemplos, os artistas modificam livros já impressos para criar “quadros” mediante a pintura, (perfuração), ‘containers’ (mediante a exclusão ou superposição de textos), ou topografias (mediante colagem e/ou sombreamento de páginas para cobrir o texto com uma narração visual). Em outras palavras, o artista criou uma obra de uma que já existe.

Outra experiência desta natureza de relação entre a criação de imagens construídas por mim a partir de imagens já existentes no livro “encontrado” foi com um Atlas, obra de título “Atlas”, 2006. Desta vez, ao invés de reproduções fotográficas, o livro (como em todo Atlas) continha linhas, formas coloridas e algumas palavras. A criação de imagens a partir deste material deu-se através da interferência de tinta, colagem, costura e desenho, como ilustra as imagens abaixo:





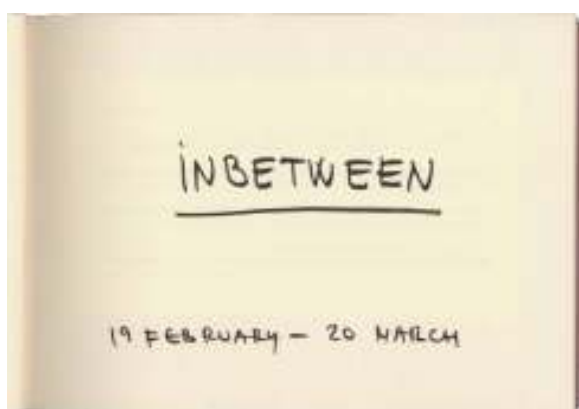
Seqüência de imagens acima: Livro "Atlas" Carla Forcinetti, 2006.

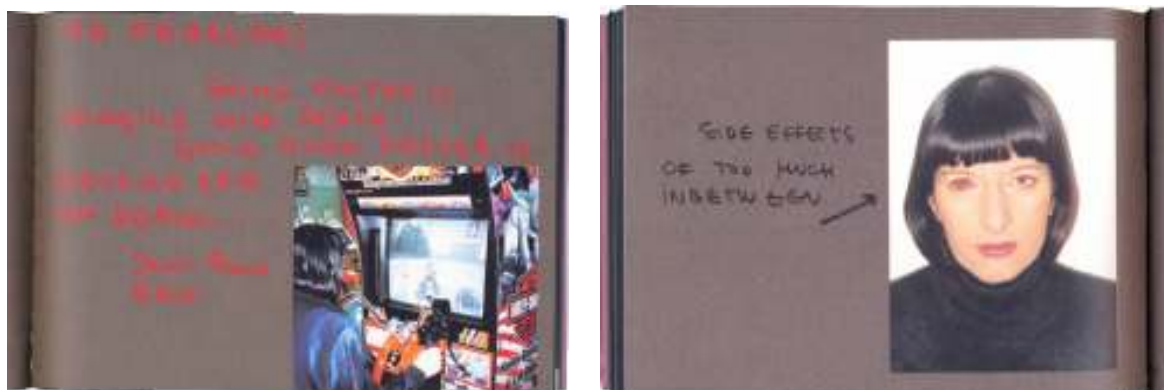
O livro, a partir da década de 60, é “vetoriado em outras direções e sentidos decorrentes das pesquisas em estética da arte” (PLAZA, 1982).

O livro passa a ser pensado pelos artistas como um conjunto de meios de comunicação, uma extensão do olho e da inteligência. O livro passa a configurar uma inter-relação do artista consigo mesmo, como uma “gestualidade artística”.

Plaza (cf. 1982) elabora a seguinte classificação para os livros de artista: a) livro ilustrado: usa o livro como suporte passivo (já citado acima com a “Alice no país das Maravilhas”); b) poema-livro: apresenta informações que podem usar outros meios como suporte, como, por exemplo, a poesia espacial; c) livro-poema ou livro-objeto: o suporte é significativo como objeto espacial; d) livro-conceitual: tem discurso temporal; e) livro-intermídia: apresenta discurso espacial e intersuportes; f) anti-livro: tem o livro como anti-objeto, subtraído da sua função.

A seqüência de fotos abaixo, ilustra o livro de artista da artista Marina Abramovich, que se insere na classificação de Julio Plaza como livro-poema, por ser este o resultado de uma experiência relacionada com o diário de artista, pois é um diário de viagem. Nele estão frases e imagens que expressam a experiência vivida pela artista no Japão:





“Public Body, Marina Abramovich 2002.

Os livros desta classificação, que mais interessam para o contínuo desta pesquisa, são os ditos livro-conceitual e livro-intermídia. No primeiro caso, está a obra “The Green Box”, de Marcel Duchamp¹⁷. No segundo caso, a experiência de Dick Higgins¹⁸ nos servirá de exemplo.

Duchamp (1887-1968) publicou esta coleção, intitulada *The Gren Box*, em 1934. Nesta coleção ele juntou documentos, desde 1913 (data em que teve suas primeiras idéias a respeito do “Grande Vidro”), para explicar alguns de seus pensamentos e mostrar alguns de seus trabalhos preliminares relativos à “*The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*” (1915-23). Nessa coleção foram publicados, em fac-símiles, 96 manuscritos, notas, fotografias e desenhos montados em papel dentro de uma caixa verde de cartão, editados em 320 exemplares. Uma dessas fotos foi tirada por Man Ray, em 1920, e, chamada *Dust Breeding*. Essa fotografia mostra partes da obra *Large Glass* coberta de poeira, o que, de alguma maneira, traz a idéia de mistério. Não existe uma ordem para ser vista e compreendida, mas, o conjunto daquilo que está contido na caixa cria um panorama

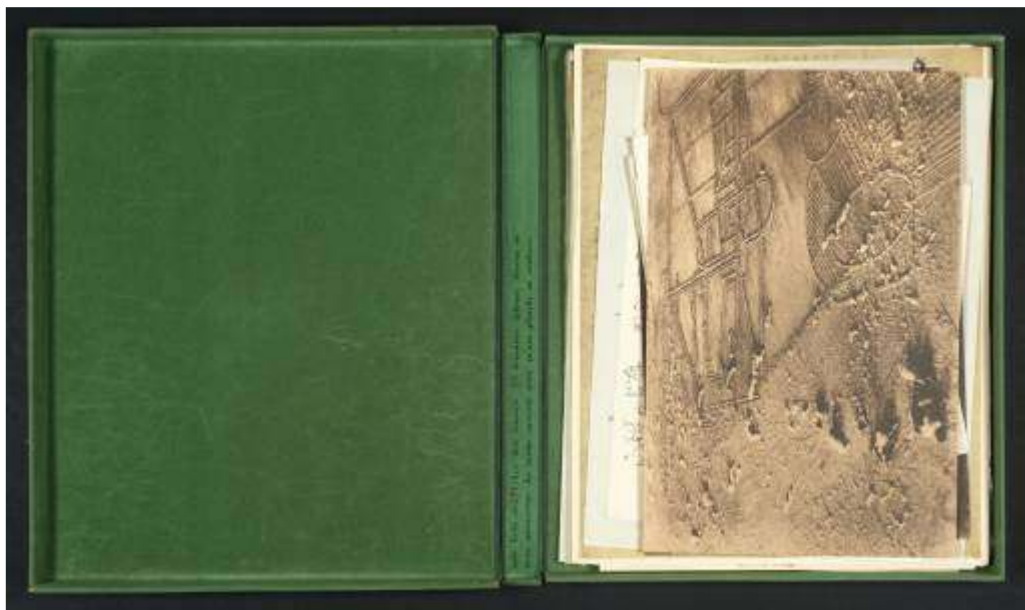
¹⁷ Marcel Duchamp (1887 - 1968), pintor e escultor franco-americano, inventor do ready made.

¹⁸ Dick Higgins (1938-1998), compositor, poeta, gravador e integrante do grupo Fluxus. Sua mais notável contribuição foi criar o termo *intermídia* para descrever suas múltiplas atividades artísticas, definindo-o em um ensaio de 1965 pelo mesmo nome. “” Assim, o termo *Intermedia* passou a descrever a inter-disciplinalidade das atividades que se tornaram predominantes na década de 1960.

complexo, sob as várias dimensões do pensamento de Duchamp no seu processo de criação da obra “*The Large Glass*”.



The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass), Duchamp, (1915-23).



Seqüência de ilustrações acima do livro : “ The Green Box” de Marcel Duchamp, 1934.

Vale-nos notar, que o trabalho de Duchamp é uma espécie de diário. São anotações do processo que ele viveu para a construção de uma obra. Enquanto a obra estava sendo construída, as anotações eram parte do processo, mas, depois da obra concluída, elas passaram a ser memória. Quando Duchamp publica suas anotações, ele constrói um novo trabalho, independente e auto-suficiente.

Este não foi o único experimento de Duchamp desta natureza, houveram outros, antes e depois. O livro *Box of 1914* (Paris 1913-1914) pode ser considerado o primeiro experimento do artista, em publicar suas notas. Depois, inaugurando a categoria intermídia, publica a

“Boite in Valise”, uma caixa de couro contendo seus próprios trabalhos em miniatura, caracterizando a edição como um museu portátil.

Esta última obra se caracteriza como espaço intermídia. Vejamos como Paulo Silveira¹⁹ (cf. 2002²⁰) explica-nos a noção de espaço intermídia. Para ele, o espaço intermídia:

[...] é um grande e multifacetado círculo de idéias, motor da cultura dinâmica típica de nosso tempo e de nosso espaço urbano, renovador ou criador de linguagens, gerador de diálogos e encontros. Estão nesse fluxo as ações marginais, a poesia concreta, a *performance*, o *happening*, a arte postal, o cinema experimental, a videoarte, a arte digital, o impresso alternativo (SILVEIRA., 2002).

O conceito de intermídia (não confundir com multimídia) foi apresentado pela primeira vez por Dick Higgins, em 1969, em seu livro *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seem by a stalker of the wild mushroom*²¹, para explicar a multiplicidade de meios que eram experimentados, naquele momento, pelos artistas do grupo Fluxus. Dick Higgins foi um dos fundadores deste movimento, que usava os meios de comunicação, especialmente o correio, como veículo para a construção de obras gráficas alternativas. Aparentando uma bíblia, a obra é um conjunto de notas, rascunhos, poesias visuais, roteiros de performances e uma variedade de escritos:



(à esquerda) *Foew&ombwhnw*, Higgins, 1969.

¹⁹ Graduado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS, com habilitações em Desenho e em Pintura, e em Comunicação Social. Mestre e doutorando em História, Teoria e Crítica da Arte, na mesma instituição.

²⁰SILVEIRA, Paulo. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. Adaptação de original publicado em **Conexão: Comunicação e Cultura**, Universidade de Caxias do Sul, v.1, n.2, jul. - dez. 2002, p.79-94 (mais 8 pág. com fotos e legendas). Este trabalho é inédito em eventos de qualquer natureza.

²¹ HIGGINS, Dick. ***Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seem by a stalker of the wild***. Nova Iorque: Ed. Someting else press, 1969.

Silveira (cf. 2002) inicia, da seguinte forma, o artigo de título “Intermídia” (no original, *Intermedia*), em que ele propõe uma reflexão sobre os novos meios de expressão artística: “Muito do que de melhor está sendo produzido hoje parece cair entre mídias. Isso não é acidente.” Esse artigo foi publicado anteriormente no primeiro número do boletim da editora do autor, *The Something Else Newsletter*, em fevereiro de 1966.

Tanto no artigo *Intermedia*, quanto em outros textos do período, a palavra “mídia” (em inglês, *media*), é utilizada no sentido amplo, “meio”, como veículo e, não apenas como técnica, como hoje é normalmente empregada em vários idiomas.

Um ótimo exemplo de livro-intermídia é o livro de Higgins (cf. 1969), que demonstra, através dele mesmo, o conceito que ele apresenta.

O próprio livro do Higgins é um produto particularmente interessante do espaço intermidial. É um livro de artista, uma obra de arte de vanguarda, característica do século XX, mas que tem suas raízes em um passado remoto. É certamente devedor dos artefatos de leitura que registravam as primeiras escritas. É também devedor das evoluções técnicas que permitiram a mobilidade de volumes e a codificação de sinais e caracteres, possibilitando o estabelecimento do conceito de difusão. Mas também pode ser um ferrenho preservador de tradições artesanais, como as do desenho, da pintura e da escultura (SILVEIRA, 2002)

Plaza (1982) explica sua classificação dos livros-arte:

O livro intermídia não é uma síntese de artes, códigos, mas uma qualidade, um lugar de inserção e encruzamento de códigos e meios que propiciam um diálogo entre si, diálogo de produções em montagem complexa que criam pluralidade de sentidos e significados nas suas diversas camadas de escrita.

O livro-arte é, portanto, pensado como um espaço de atrito entre diversos tipos de produção, criando um feixe de relações e configurações entre diversos trabalhos que o compõem. Por outro lado, ele reflete o caráter de contemporaneidade da arte, não só por conter, num único espaço, uma multiplicidade de coisas, mas também pelo “seu valor mais importante, que é o caráter de abertura de pensamento” (PLAZA, 1982).





Seqüência de ilustrações acima do livro “Do Final até o Começo”, Carla Forcinetti, 2007.

Vemos, nessas imagens, o sentido de intermídia por meio da colagem, do desenho, da pintura, da costura, da escrita, do movimento, da seriação e da narrativa passível de ser manipulada. O tempo/espaço é manipulado pelo observador.

A dramaticidade da obra está em suas cores, nos seus rasgos e nas suas costuras, mas a duração do “drama” proposto é determinada pelo observador.

Esta é a proposta intermídia das obras de minha autoria: ter a mídia das revistas (colagem) inter-relacionada com a pintura e o desenho, e, com a ação, quase escultórica, de perfurar as páginas e depois costurá-las, criando cenas, contando histórias, criando narrativas. Tudo isso, entretanto, sem a ação do observador, é apenas um objeto. É o observador o que vive a obra e a faz viver.

Desde uma folha em branco até páginas obscuras em que se acumulam diversos extratos de idéias, o bom livro de artista sempre recompensa a ação cuidadosa e leva o leitor a interagir com a obra - quer fisicamente, quer na imaginação. O melhor livro de artista é aquele que, ao ser fechado, deixa no leitor a impressão de ter estado numa longa viagem ou ter experimentado a atmosfera de uma outra pessoa (HOFFBERG, 1995, pg.2).

3ª Parte:

Movimento

A memória existe na duração.

Bergson²²

Warburg (cf. 1896), estudou as expressões das faces das pinturas, procurando entender o sentimento comum da sociedade, em detrimento dos acontecimentos da época que se tem conhecimento. Warburg (cf. 1896) fez sua tese de doutoramento, a partir do estudo da obra de Botticelli, sob tema: “O que significa a influencia dos antigos para a civilização artística antiga do primeiro Renascimento?”. A tese de doutoramento de Warburg (que é baseada em duas pinturas do Botticelli, sendo estas “O nascimento da Vênus” e “Primavera”), entra numa questão, que só mais tarde foi aprofundada: a questão do movimento. Ele descobriu que os artistas, invariavelmente, remontavam às obras da Antiguidade a fim de representar o movimento. Este seria um “sintoma enquanto sintonia da orientação emocional transformada de toda uma sociedade” (WARBURG, 18996). Isso fez Warburg, até mesmo, mudar a sua opinião sobre a Antiguidade.



“O Nascimento de Vênus”, Sandro Botticelli, 1483.



“A Primavera”, Sandro Botticelli, 1477.

²² BERGSON, Henry, *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Doze anos depois, em 1905, ele escreveu um ensaio, “Dürer e a Antiguidade italiana”, baseado nos estudos que vinha desenvolvendo sobre as expressões representadas nas obras renascentistas: “- [...] fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento”. Recorria-se a elas, “sempre que se tentava romper os vínculos impostos pela Idade Média” (WARBURG, 1896).

A intenção de representar o movimento já significa que, o ponto de vista sobre o mundo, estava mudando de lugar, como no caso do Renascimento, em que o homem trocava de lugar com Deus.

Uma seqüência de fatos faz existir uma história, assim como em uma película, uma seqüência de imagens dá sentido para a história, para a obra. São os capítulos da novela, lembrando que, a novela nasceu nos livros. Estes eram vendidos em bancas, por capítulos, lançados semanalmente. Será que os livros são a forma mais essencial que o homem encontrou na maneira de, entre outras coisas, forjar o movimento, bem antes da fotografia?

O livro, como a maioria dos objetos, é um volume no espaço. As páginas do livro formam uma seqüência de espaços (planos), em que, cada um é percebido como se estivesse em um momento diferente. Portanto, pode-se dizer que o livro é uma seqüência de momentos.

“Montagem sintática”, segundo Plaza (cf. 1982), é onde a estética é “autoreferente”, ou seja, diz respeito a ela mesma, como acontece no cubismo, por exemplo. No cinema, a montagem sintática, sustenta Plaza (1982), encontra-se na obra de Eiseintein, como no filme “Potiomkin”, com claro trocadilho visual. Em termos de livro de artista, continua Plaza:

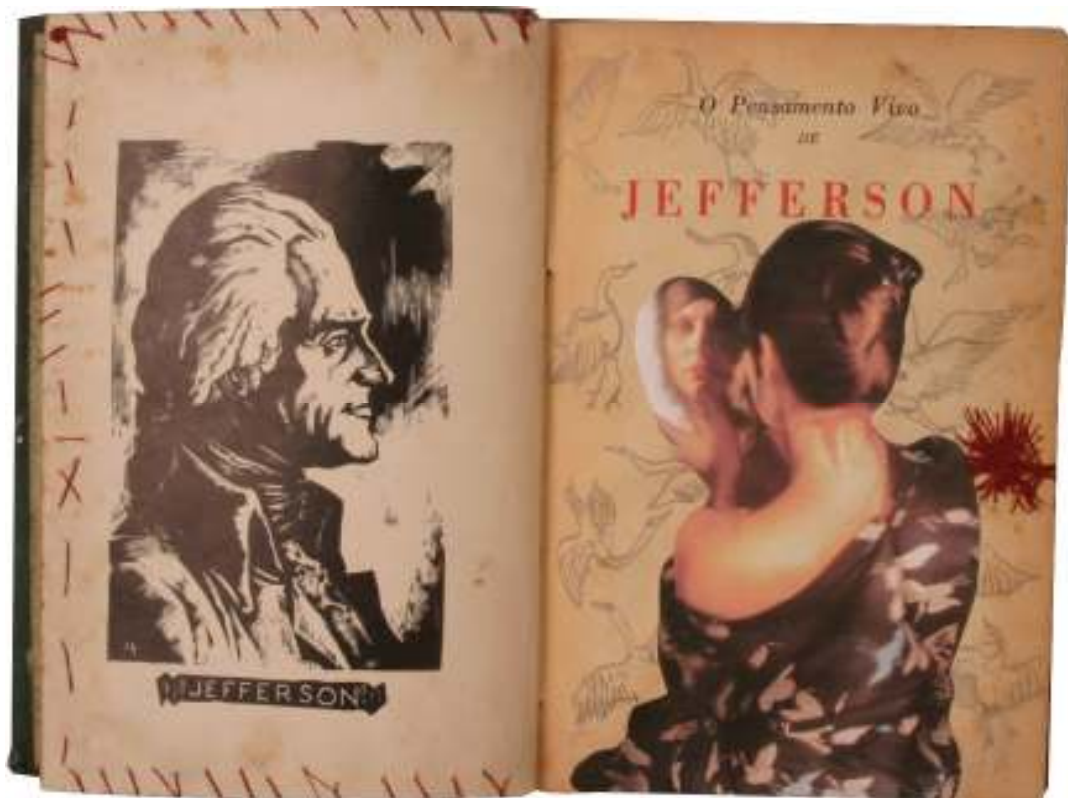
A montagem sintática está nos livros que têm seu suporte como forma-significante, onde existe **interpretação** entre a informação e o suporte, [...] isto é, que a estrutura espaço-temporal do livro é tida em conta, nestas condições, o livro é intraduzível para outro sistema ou meio (PLAZA, 1982).

Diário de artista = Anotar dias em forma de desenhos. Bachelard (cf. 1989) explica esta prática, chamando este tipo de desenho de “desenhos vividos”. Diz Bachelard (1989): “Cobrimos assim o universo de nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Apenas é preciso que sejam tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno”.

Cada livro conta uma história, tendo como foco os sentimentos produzidos pelos acontecimentos, e não, os fatos em si. Portanto, a discussão tem como origem as reações subjetivas e “íntimas”, naturais do ser humano, diante dos fatos em que se envolvem socialmente. Devemos recorrer, mais uma vez, a Bachelard (1989) para esclarecer melhor esta reflexão. Segundo o autor: “Se tornarmos a intimidade, a sua unidade e complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares em valores fundamentais, universais, causamos aquilo que acontece no nível do imaginário e chega a todas as pessoas” (BACHELARD, 1989).

Cada livro seria, então, uma experiência nova, e, cada página, um momento interior, estagnado e isolado.

Abaixo estão ilustrações de um livro erótico de minha autoria, criado em 2007 sob o título “Sagrado Profano”, de forma a ilustrar uma história com começo meio e fim. Este como a maioria dos livros por mim trabalhados, é um livro de sebo, de uma coleção chamada Biblioteca do Pensamento Vivo, é uma coleção de biografias de grandes personalidades, o “Sagrado Profano” era inicialmente, a biografia de Jefferson:





Seqüência de ilustrações acima do livro "Sagrado Profano", Carla Forcinetti, 2007.

A pesquisa de Annateresa Fabris (cf. 2004), diz que, para o futurismo, a afirmação de movimento é o artista lendo o mundo tecnológico e trazendo para a arte um conceito de tempo/espaço. É a percepção sensória do movimento a partir do Bagaglia com “O fumante” (1913). O futurismo se diferencia do cubismo pelo movimento, e por isso, ele é chamado de movimento dinâmico. O sujeito vivendo a própria obra, esta inserida diretamente na vida, ou seja, não existe mais diferença entre a arte e a vida. Este pensamento é semelhante ao pensamento Dada, ou seja, as pessoas não olham o mundo, elas são o próprio mundo.



Seqüência de ilustrações acima do livro “Entropido”, Carla Forcinetti, 2007.

Neste livro ilustrado acima, o movimento existe na própria imagem, pois há um movimento de “entropia” da imagem. A duração é determinada pelo observador.

Neste caso, a primeira imagem sofre interferência do desenho, da pintura e da colagem. A imagem seguinte é a cópia da primeira modificada, e esta também sofre interferências, assim, consecutivamente, até que a imagem final resulta num amontoado de interferências. Pode-se perceber neste livro, um outro tipo de movimento, um movimento crescente, acumulativo; uma espécie de entropia, onde as primeiras imagens dão lugar a novas possibilidades.

CONCLUSÃO

O livro de artista tem a consciência de ser veículo. Ou melhor, “também” veículo, já que antes de tudo, é um projeto artístico inteiro. É obra de arte com forma direta ou indiretamente inspirada, nas conformações do livro (códice, rolo, sanfona etc.). [...] Traz para as artes visuais a possibilidade do uso múltiplo da palavra escrita, não apenas discreta, ou decorativamente, mas oferecendo novos universos discursivos, emprestados (ou furtados) da literatura e da imprensa.

Paulo Silveira

Esta pesquisa acabou por se dividir em duas partes. A primeira parte procurou contribuir com o estudo da História através da arte. Entretanto, a perspectiva histórica utilizada processou-se por uma via contrária daquela que estamos habituados. Não contemplamos a perspectiva do historiador, que procura na arte respostas para as suas perguntas, mas o inverso, o artista procurando na história motivo para a perpetuação da sua arte e vida.

Disse Pareyson (2001, p.38, 39):

A arte acompanha toda a experiência do homem, inseparável da vida moral, política, religiosa; que reflete sempre a situação histórica em que se desenvolve, representação fiel da vida humana num momento de seu desenvolvimento, que é ela própria uma forma de vida, que tem uma missão para cumprir na vida humana, contribuindo para a civilização, para a edificação dos valores especulativos e morais, para a vida política e civil, porque cônica das próprias responsabilidades, canta as aspirações do homem, acompanha e decide suas lutas, promove as suas idéias, educa seu espírito.

É com este intuito, de que a arte se insere na vida e na sociedade, de forma, também, a construir História, que a primeira parte desta pesquisa foi direcionada, sem caráter conclusivo, mas, apenas, a fim de propor novas apreensões do sentido e contribuir para futuros estudos sobre este tema.

A segunda parte é, ainda menos, conclusiva. Ela é a procura de similaridades do meu trabalho plástico com os trabalhos de outros artistas, que exploram o mesmo tema: o Livro de Artista.

Ao longo da pesquisa, percebemos a enorme variedade deste gênero de arte, sendo, até mesmo, difícil a sua classificação. Portanto, a dissertação procurou nos artistas, críticos e curadores, que se dedicaram a falar sobre o assunto, pontos de convergência. Assim, tornou-se mais clara a natureza do livro de artista, bem como as denominações que estas obras provocaram, durante o processo de assimilação e compreensão desta nova forma de expressão, tão utilizada, principalmente, na década de 60, por tantos artistas que dedicaram as suas vidas a contribuírem com a História, ou seja, que dedicaram suas vidas à arte.

A terceira parte trata de um assunto que preferi deixar separado, pois é um tema muito abrangente: o Movimento. Por agora, esta parte é apenas uma indicação de estudos futuros, que pretendo desenvolver, mas vale fazer parte desta dissertação, pois o caminho percorrido nesta pesquisa aponta o tema “Movimento” como continuação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. O Barroco Alemão. In: **Imagem e Persuasão – Ensaio sobre o Barroco**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ÁRIES, Philippe. **Un Historien de dimanche**. Paris: Seuil, 1980. p122.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELUZZO, Ana Maria. A propósito do Brasil dos Viajantes. **Revista USP: Dossiê Brasil dos Viajantes**, São Paulo, n. 30, p. 10-19, 1996.

BEORGEOIS, Louise, **Artes - Teoria e História**. São Paulo: Cosac Naif, 2000.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES, Jorge Luis. **As cinco visões pessoais**. São Paulo EDUSP, 1985.

BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Lisboa: Editora Europa-América, 2000.

BRASIL: Sinais de Arte – livros e vídeos 1950-93. Milão, Veneza, Florença e Roma, 1993.

BURKE, Peter. **O Testemunho ocular**. História e imagem. Bauru: Edusc, 2004

[BVGF - A Crítica / Artigos : Periódicos Científicos](http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/artigos_cientificos/gf_amigo_liberdade.htm).

Disponível em:

http://bvfg.fgf.org.br/portugues/critica/artigos_cientificos/gf_amigo_liberdade.htm.

Acesso em : 24 nov. 2007.

DEMATTEIS, L.; MAFFEI, G. **Libri d'artista in Italia 1960-1998**. Torino: Regione Piemonte, 1998.

DIAS, Susana. **O exótico e o Pitoresco**. Reportagem In. Revista eletrônica de Jornalismo Científico 2001.

DRUCKER, J. **The century of artists' books**. New York: Granary Books, 1995.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no séc. XIX**. São Paulo: USP

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 3.^a edição. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FREEMBERG, David. **The power of images**, 1989.

FUENTES, Carlos. Introdução. In: **Diário de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

GINZBURG, Carlo. De Warburg a Gombrich. In: **Mitos, emblemas e sinais – Morfologia e História**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GOGH, Vincent Van. **Cartas a Théo**. São Paulo: L& PM Pocket, 2002.

GOMBRICH, Ernst H. **The image of the eye**. London: Phaidon, 1982.p.253.

KOSTELANETZ, R. [et al.]. **Dictionary of the avant-gardes**. Chicago: A Cappella Books, 1993.

LAUF, C.; PHILLPOT, C. **Artist/author: contemporary artists' books**. New York: Distributed Art Publishers/The American Federation of Arts, 1998. 184p.

MOEGLIN-DELCROIX, A. **Esthétique du livre d'artiste**. Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.

NOVAES, Fernando A. **História da vida privada no Brasil 2**. São Paulo: Cia das Letras, 1977

PANOFSKY, Erwin. **Early Netherlandish Painting**. Cambridge, MA: Harvard UP, 1953, 2v.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PHILLPOT, C. Books, bookworks, book objects, artists' books. **Artforum**, New York, v.XX, n.9, p.77-79, May 1982.

PLAZA, J. **O livro como forma de arte I e II Arte em São Paulo**. São Paulo, n.6 e 4, abr. 1982.

POLLOCK, Griselda. **What's wrong with images of women?** Londres: Pandora, 1977.

REIS, José Carlos. **Tempo, História e Evasão**. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

SALIBA, Thomé Elias. **Perspectivas para uma historiografia Cultural**. Rio de Janeiro, 1999.

SALLES, Cecília Almeida. **O gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 2007.

SEIDEL, Linda. **Jan van Eyck's portrait: Stores of a Icon**. Cambridge UP, 1993.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001. (Financiamento do Fumproarte/SMC).

_____. Arte, comunicação e o território intermidial do livro de artista. Adaptação do original publicado em **Conexão: Comunicação e Cultura**, Universidade de Caxias do Sul, v.1, n.2, jul.-dez. 2002, p.79-94.

STALLY BRASS, Peter. **O casaco de Marx**. São Paulo: Autêntica, 2004.

VOVELLE, Michel (ed.). **Iconographie et historie dès mentalités**. Paris, 1979.

WANDERLEY, Romulo C. Gilberto Freyre, o amigo da liberdade. **Bando**. Natal, n. 5, v. 6, p. 15-16, 1954.

WARBURG, Aby, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (ed. Dieter Wuttke), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1992.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858.**

Londres, Thames & Hudson, 2002.

XVI Bienal de São Paulo: catálogo geral. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981
(George Maciunas)

WANDERLEY, Romulo C. Gilberto Freyre, o amigo da liberdade. **Bando.** Natal, n. 5, v. 6, p. 15-16, 1954.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)