

Vanessa Schultz

LUGAR PUBLICAÇÃO
– artistas e revistas –

Dissertação apresentada ao
Centro de Artes da UDESC
como parte dos requisitos
para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais.

Orientadora
Prof^a. Dr^a. Regina Melim

Centro de Artes
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, 26 agosto de 2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

LUGAR PUBLICAÇÃO
– artistas e revistas –

VANESSA SCHULTZ

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do CEART/UEDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas, História e Teoria das Artes Visuais.

Banca Examinadora

ORIENTADORA

Prof^a. Dr^a. Regina Melim (CEART/UEDESC)

MEMBRO

Prof. Dr. Paulo R. de Oliveira Reis (UFPR)

MEMBRO

Prof^a. Dr^a. Silvana Macêdo (CEART/UEDESC)



AGRADECIMENTOS

À Regina Melim, minha orientadora, que constante e afetuosamente se fez indispensável à realização desta dissertação.

À Silvana Macêdo e à Cristina Freire, que no diálogo da qualificação indicaram caminhos a percorrer nesta pesquisa.

À Paulo R.O. Reis, que com uma síntese perspicaz incentivou experiências no trabalho colaborativo desenvolvido.

Aos artistas Jorge Menna Barreto, Laércio Redondo, Luana Veiga, Paulo Bruscky e Traplev, que se dispuseram a trabalhar colaborativamente e possibilitaram o aprofundamento e a experimentação dos assuntos aqui abordados.

À Sandra Lima Siggelkow, pelo apoio e incentivo sempre disponíveis, à Célia Maria Antonacci Ramos, pela amizade, e a toda equipe do Programa de Mestrado em Artes Visuais.

Especialmente, agradeço a Guido, Marlene e Shirlei Schultz, a Cintia Schultz e Fernando Aguiar, e a Maria Rosa Schultz e Silva, pois o amor deles é meu norte, sul, leste e oeste.

Muito obrigada para as vovós Edi e Olga,
e aos tios e tias, primos e primas, dindos e dindas,
afilhado e afilhada das famílias Trebien e Schultz.

Muito obrigada a Carla Schreiner, prima-irmã-amiga de todas as horas.

Muito obrigada aos colegas:

Bruna Mansani, Adriana Barreto, Rosângela Becker, Átila Reginani,
Deborah Bruel, Patrícia Heidtmann, Anelise Zimmermann,
Alice Viana, Camilla Carpanezzi e Marice Kincheski Fassina,
pela interlocução inteligente e divertida.

Muito obrigada aos amigos:

Kátia Klock, Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima, Orlando Maneschy,
Débora Santiago, Alex Cabral, Giorgia Mesquita, Paulo Silveira,
Antônio Azevedo, Isabel e Manoel Cunha Vieira,
Leonardo, Caio e Érico de Oliveira Sá Freire e Silva,
Dennis Radünz, Valdemir e Marilyn Mafra Klamt,
Michele Riquetti, Sandra Fachinello, Marco Vasques,
Frank Maia, Angelita Corrêa, Renato Tapado, Leo Romão,
Vovó Alda, Clarissa e a pequenina Isabela Nunes Simon,
Hivy, Jefferson e o pequenino Arthur Araújo Agostini Damásio Mello,
Christianne, Emerson e a pequenina Isabela Balbys Gasperin,
Giane, Eduardo, Juana e a pequenina Luiza Goulart Giovanni,
pelo incentivo, paciência, brigas, tempo livre, disponibilidade e apoio.

RESUMO

Lugar publicação – artistas e revistas tem como seu objeto de pesquisa peças gráficas de baixo custo e alta reprodutibilidade, feitas por artistas visuais a partir das décadas de 1960-70. Objetiva abordar como o uso experimental de diferentes linguagens e a tecnologia de geração de múltiplos impressos colaboraram para a instauração de tais peças gráficas/publicações como espaços expositivos alternativos.

Como prática reflexiva, percorre uma trajetória que se inicia com o recorte contextual de peças gráficas que são pertencentes à Arte Conceitual ou que de suas práticas derivaram, nas quais possibilidades intangíveis são obra, e a idéia é a mais importante matéria da arte – como texto, imagem, discurso ou apenas projeto.

As estratégias de ação do galerista/marchand/curador Seth Siegelaub, em conjunto com os artistas por ele representados – Carl Andre, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry e Douglas Huebler –, são abordadas como instauradoras da mudança, dos múltiplos impressos, de espaço secundário para espaço primário da arte.

Algumas revistas, em especial a edição da **Artforum – fevereiro de 1980**, são exemplos escolhidos para discorrer a respeito de como a mídia é apropriada pelos artistas e o impresso torna-se lugar da obra de arte. A possibilidade que entrelaça prática e teoria foi viabilizada no projeto **4 intervenções e 1 exposição coletiva**, um trabalho colaborativo – desenvolvido em parceria com os artistas Luana Veiga, Traplev, Jorge Menna Barreto e Paulo Bruscky – de experimentação dos conceitos estudados que se utiliza do espaço de uma revista comercial como lugar publicação.

Palavras-chave: lugar publicação, espaço primário, circulação.

ABSTRACT

Publication as place – artists and magazines have, as object of research, graphic pieces of low cost and high reproducibility, made by visual artists from the decades of 1960-70. The objective is to approach how the experimental use of different languages and the generation technology of multiple printed collaborated to the establishment of such graphic pieces/publications as alternative expositive spaces.

As reflexive practice, it goes through a path that starts with the context cut of graphic pieces that belong to Conceptual Art or what derived from its practices, in which the intangible possibilities are the work, and the idea is the most important media of art – as text, image, speech or only project.

The gallerist /dealer/curator action strategies Seth Siegelaub, with the artists represented by him – Carl Andre, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry and Douglas Huebler –, are approached as the change establishers, of the printed multiples, from secondary space to primary space of art.

Some magazines, in special the **Artforum edition – February 1980** – are chosen examples to speak about how the media is appropriated by the artists and the imprint becomes work of art place. The possibility that intertwines practice and theory was made possible in the project **4 interventions and 1 group exhibition**, a collaborative work – developed in partnership with the artists Luana Veiga, Traplev, Jorge Menna Barreto and Paulo Bruscky – of experimentation of the studied concepts that uses the space of a commercial magazine as publication as place.

Keywords: publication as place; primary space; circulation.

SUMÁRIO

Apresentação	10
Imprimir e multiplicar	18
A matéria da arte não é mais a mesma	20
A prática como forma de pensamento	30
Acessibilidade: números, papel e o tempo como aliados	36
Reprodução + distribuição = circulação	44
A publicação como espaço expositivo alternativo	50
Seth Siegelaub	54
Fotografias e palavras – pressupostos de uso	62
Tautologia e logística como escolhas de ação	68
Maior, mais rápido e mais adiante	74
1993 / Café Select / Paris	
– Christian Boltanski, Bertrand Lavier e Hans Ulrich Obrist	80
2006 / Florianópolis – Ainda temos coisas Por Fazer?	86
E o Amor pode ir com você	90
Artistas e revistas	94
0 TO 9 = 1+2+3+4+5+6	102
Muitas palavras e o “fim” dos gênios solitários	106
Encontros em intervalos regulares de tempo	108
X, Y, X+Y, X-Y, Y+X, Y-X, X+X, Y+Y, X-X, Y-Y	114
Uma estratégia, múltiplos lugares	122
Problemas, soluções e opções	126
4 intervenções e 1 exposição coletiva	130
Diariamente, dentro do espaço impresso	132
[#25] artista convidada: Luana Veiga	136
[#26] artista convidado: Traplev	142
[#27] artista convidado: Jorge Menna Barreto	148
[#28] artista convidado: Paulo Bruscky	156
Algumas considerações	164
Bibliografia	170



Lugar Publicação

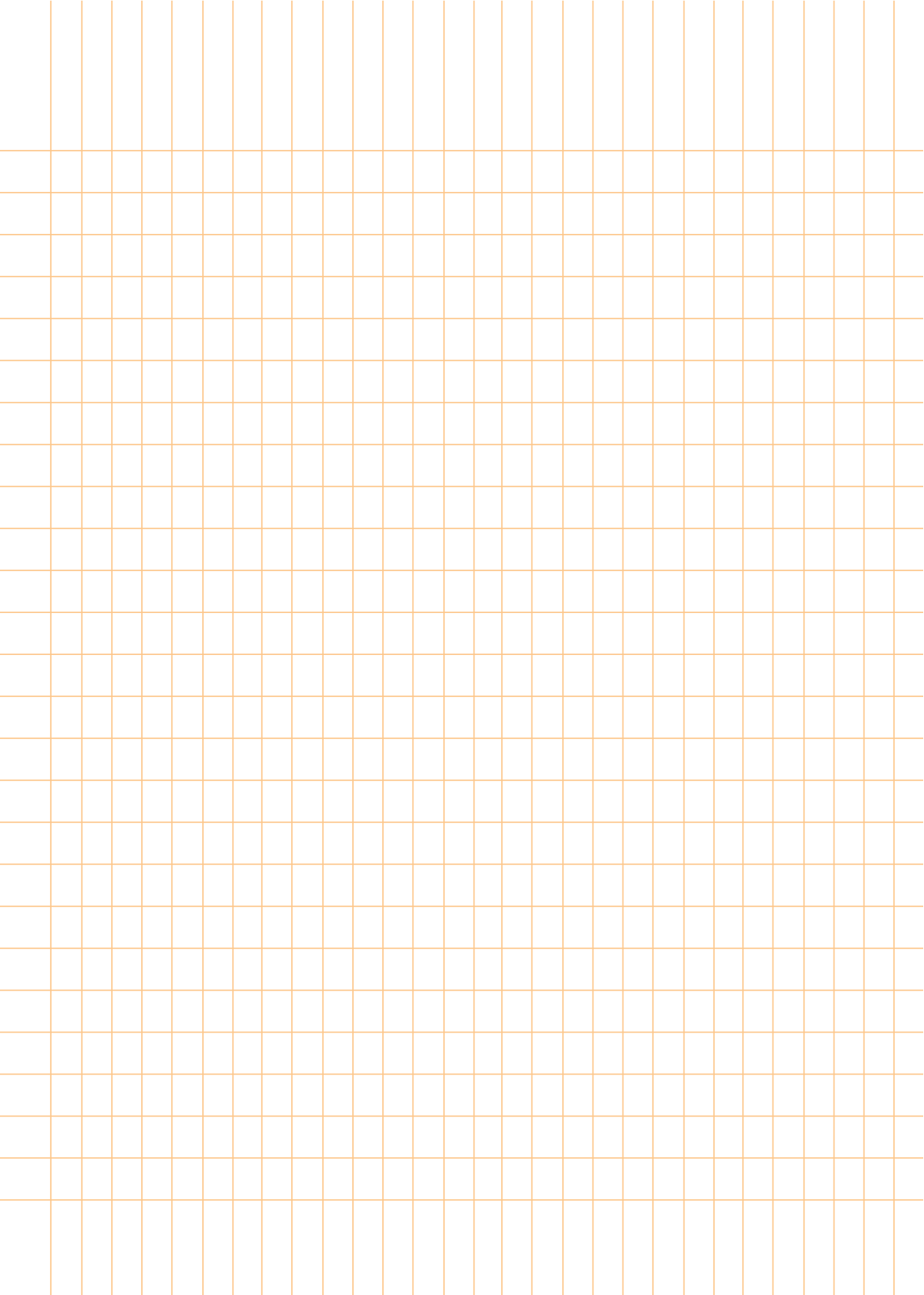
– artistas e revistas –

As idéias, que se movem muito mais rápido que as coisas, e o papel que pode servir a elas como suporte e ser facilmente transportado são os elementos principais das obras que servem de base para as reflexões que se seguem nesta dissertação. São múltiplos impressos ou trabalhos que dentro deles encontraram seu lugar, que operam na supressão da arte feita em função do olhar em benefício daquelas que privilegiam a percepção mental e, a partir deste novo pressuposto, são apresentados para as pessoas em espaços onde paredes não se fazem necessárias.

Lugar Publicação é o termo que escolhi para nomear esta pesquisa, que propõe o estudo do espaço na mídia impressa – em especial, na revistas de arte e as revistas de artistas – como lugar de produção da arte ocupado por artistas visuais.

O aparecimento, nas décadas de 1960–70, de trabalhos na forma de peças gráficas de baixo custo, que podiam ser facilmente reproduzidas, trouxe consigo novas formas de nos aproximarmos e de nomearmos algo como arte. São pequenos papéis, pôsteres, livros, catálogos, revistas que representam uma mudança que estava no auge de sua investigação: a capacidade de ser arte daquilo que não se apresentava fisicamente diante de nossos olhos. O termo "desmaterialização" da arte, comum a este assunto, é aqui citado, porém entendido como uma definição imprecisa do desenvolvimento de novas formas de percepção e de relacionamento com as obras, que é decorrente de uma série de questionamentos que, na forma de trabalhos, foram postos em prática por muitos artistas. Eles diziam respeito a tópicos da arte como autoria, sistema legitimador, aos aspectos mercadológicos e à condição de mobilidade dos trabalhos em relação aos contextos.

No capítulo **Imprimir e multiplicar**, os múltiplos impressos são considerados uma confirmação, nas artes visuais, das palavras de Walter Benjamin que predisseram o evento da obra de arte feita para ser reproduzida. Tais trabalhos – um recorte contextual em meio a muitas práticas efêmeras da arte no período – são abordados como Arte Conceitual ou práticas dela decorrentes, e o estudo a este respeito



cruxa informações publicadas por vários pesquisadores, em especial Tony Godfrey e Paul Wood (no que diz respeito ao contexto mais ampliado da questão), e Cristina Freire, no entendimento estendido às ações no cotidiano e às formas de geração de acervo/arquivo como obras. Ainda no mesmo capítulo, a prática entrelaçada ao pensamento como relato e entrevista, de Mel Bochner e de Martha Wilson, foi o material utilizado como apoio para dissertar sobre as novas formas de pensar autoria, possíveis categorizações e experimentações que emergiam e não encontravam definição nem lugar pare serem expostas ou acessadas.

Partindo de uma "condição Fluxus", entendimento da arte como sendo aquilo que inclui o ato consciente de perceber e de ser indissolúvel da vida cotidiana, escolhi trabalhar com artistas que fizeram dos múltiplos impressos seu lugar de experimentação. As publicações de Lawrence Weiner, que buscava produzir algo barato, que pudesse ser constantemente reimpresso e, com isso, dar acessibilidade a um público maior e não necessariamente especializado, são um exemplo desta abordagem. A trajetória de Douglas Huebler, da escultura ao lugar impresso como parte da obra, também é abordada. Ambos, nas suas experimentações, fazem parte do conjunto de obras que provocou a instauração da publicação como lugar da arte.

A forma como um espaço de reprodução de obras tornou-se o espaço de sua produção é parte do capítulo **A publicação como espaço expositivo alternativo**, no qual o estudo de Liz Kotz sobre a linguagem nos anos 1960 é referência para o entendimento de como imagens e palavras passaram a ser usadas simultaneamente para apresentar a obra de arte, com códigos de uso deslocados e/ou interagindo uns com os outros.

Outra parte essencial do mesmo capítulo advém do diálogo com o estudo – como fonte principal, mas não exclusiva – realizado por Alexander Alberro sobre as práticas do galerista/curador/agenciador Seth Siegelaub durante os anos de 1968 – 1972, realizadas com artistas por ele representados – Robert Barry, Carl Andre, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Lawrence Weiner. A percepção de Siegelaub de que estavam sendo produzidas obras de arte nas quais os artistas não estavam preocupados com a forma da sua apresentação, pois seu conteúdo não residia nelas, fez com que, em conjunto com os artistas, se desenvolvessem novas formas de dar a elas a possibilidade de serem percebidas. Com isso, parâmetros para o reconhecimento do lugar impresso como lugar das obras foram sendo igualmente elaborados. Paredes se tornaram dispensáveis, e estratégias que se utilizavam de



meios de reprodução de massa, como os impressos, eram ideais para os artistas que estavam preocupados em abandonar as limitações dos objetos, estética, códigos e acessos privilegiados, em ampliar o público e poder estar em muitos lugares ao mesmo tempo.

A publicação **Point d'Ironie** (editada por Christian Boltanski), um múltiplo impresso que tem uma tiragem em escala industrial, e os lugares publicação **do it** (organizada por Hans Ulrich Obrist), **PF-Por Fazer** e **Amor: Leve com você** (organizadas por Regina Melim, das quais participei como artista) são os espaços relacionais e expositivos alternativos contemporâneos analisados. Todos os trabalhos contêm em si a capacidade de atualização das práticas das décadas de 1960–70, pois, além da produção com grande tiragem, já incorporam como parte do trabalho de arte a articulação necessária para distribuí-lo como parte constituinte da obra. Nestes lugares publicação, quando a fonte secundária se torna primária, são visíveis a condição híbrida e a impossibilidade de categorização.

Como prática reflexiva que acompanha esta pesquisa, o projeto **4 intervenções e 1 exposição** coletiva surgiu como desdobramento e, no seu desenvolvimento, procurou conectar-se aos capítulos desta dissertação. Ele foi elaborado como uma alternativa de experimentação, que encontrou espaço para se desenvolver na articulação que realizei em meu cotidiano como diretora de arte da revista *Cartaz – Cultura & Arte* e na parceria fundada (até o presente momento) com os artistas: Luana Veiga, Traplev, Jorge Menna Barreto e Paulo Bruscky. Integrante de um circuito comercial, o periódico, com sua rede de distribuição e circulação, é o lugar publicação que se torna temporariamente um espaço ideológico, colaborativo e de negociações.

Com o surgimento do pensamento prático concomitante ao processo de estudo, foi natural dedicar-me ao assunto que dá nome ao capítulo **Revistas e artistas**. Nele, a **edição de fevereiro de 1980 da revista Artforum**, concebida como espaço expositivo, e o texto de Clive Phillpot *Art Magazines and Magazine Art*, que nela é âncora para que a proposta se faça mais clara para os leitores, são os fios condutores do discorrer acerca de como e quando se encontram artistas e revistas, podem gerar uma multiplicidade de usos para o lugar publicação revista. Usos que podem, por exemplo, subverter hierarquias, demonstrar e dar acesso ao pensamento artístico desenvolvido na forma de textos, criar redes alternativas de informação. Apresento algumas possibilidades, como a **0 TO 9**, editada por Vito

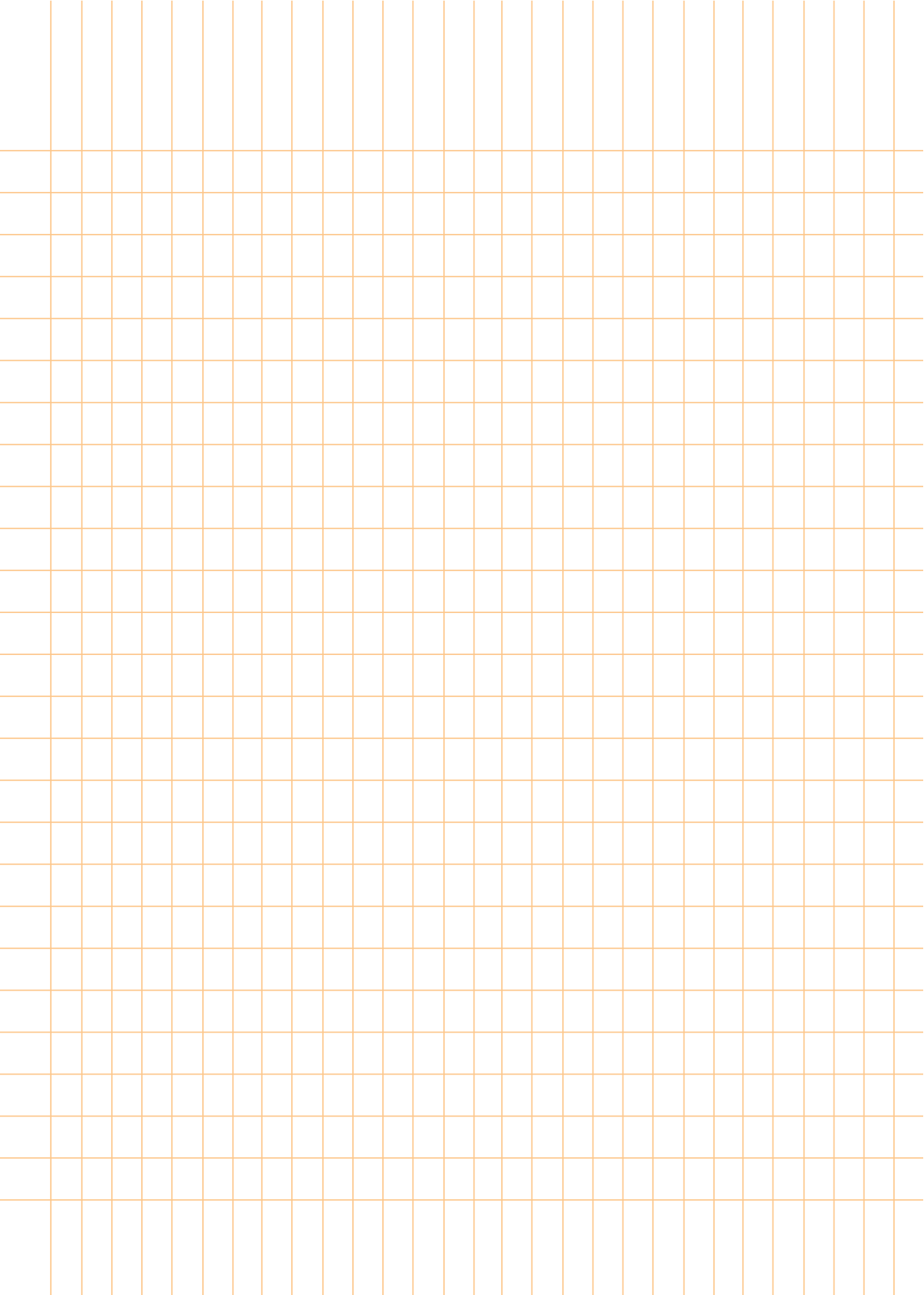


Acconci e Bernadette Mayer, que em suas 6 edições se torna exemplo das transformações com as quais se envolveram artistas insatisfeitos com os lugares tradicionais da arte e de como a iniciativa podia ser transformadora em suas práticas. Outra publicação analisada é a revista **Parkett**, sobretudo, na forma como é produzida – delimitada sempre em função dos artistas convidados.

A análise da edição exposição da revista Artforum é, ainda, uma visada sobre o desdobramento das práticas percorridas nos capítulos anteriores. Contendo especificidades que excedem a condição física do papel, agora inseridas num contexto comercial e articulando questões como a legitimação que o impresso dá aos artistas – por ser um veículo do segmento cultural – e que os artistas dão à publicação – pois nela produzem como num espaço primário –, o lugar publicação se apresenta como uma proposta de fórum que anseia se ramificar em cada ponto de recepção/leitura.

O projeto desta peça gráfica/dissertação também é parte do pensar sobre si mesmo, como processo de pesquisa que prioriza as conexões entre arte e vida. Quebra a lógica formal academicamente instituída para apresentar-se como um caderno, é uma escolha conceitual e pessoal, pois entendo o resultado deste período de estudos como um potente instrumento para novos apontamentos e desenvolver de futuras pesquisas. Sendo assim, boa parte das páginas ímpares deixa espaço para as anotações dos leitores que quiserem dele usufruir, multiplicar, carimbar mundo afora.

Há nesta pesquisa um lugar no qual prática e pensamento se imbricam e trocam experiências entre si. Na mensuração de importância, não há distinção entre eles, ambos são estímulo, motivo e consequência um do outro. Desenvolveram-se concomitantemente e, certamente, continuarão a existir no processo de criação, que para mim não é uma opção, e sim uma necessidade. Entender alguns desdobramentos possíveis – criativo, ideológico, político – de fazer da prática artística uma estratégia que se utiliza de múltiplos impressos faz parte do exercício cotidiano de pensar na reprodução como forma de dar acessibilidade maior aos trabalhos. Há, também, a tentativa de adentrar o espaço íntimo das pessoas e com elas conviver. O tempo é uma proposta dos artistas, a decisão desta duração é consequência das escolhas que faz quem acessar as obras.





Imprimir e multiplicar

Reprodução e circulação de obras de arte são os tópicos principais deste capítulo, que considera as práticas conceituais da arte – que privilegiam a percepção mental e produzem trabalhos que são múltiplos impressos ou estão inseridos em publicações já existentes – como consolidadoras das mudanças previstas pelo filósofo alemão Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Para abordar o assunto, utilizei como referência obras, textos, obras-texto, entrevistas e relatos de artistas, curadores e pesquisadores como Christian Boltanski, Cristina Freire, Liz Kotz, Martha Wilson, Mel Bochner, Paul Wood, Paulo Bruscky, Tony Godfrey, Sol LeWitt, entre outros.



A matéria da arte não é mais a mesma

Interesso-me aqui por abordar obras de arte que operam na supressão da arte feita em função do olhar para aquela que privilegia a percepção mental e, principalmente, são produzidas como múltiplos impressos ou estão inseridas em publicações já existentes.

Tais trabalhos são representantes – ou existem a partir – da Arte Conceitual praticada nos anos 1960–70 e são concomitantes historicamente ao surgimento de uma miríade de movimentos e possíveis novas categorias nas artes visuais: Land Art, Arte Povera, performance, instalação e toda sorte de obras de caráter efêmero. Grande parte deles devia-se à negação do processo mercantilista emaranhado aos espaços institucionalizados – artistas passaram a realizar obras que independiam de sua materialidade com um propósito muito claro, afinal, quem conseguiria vender um pensamento? Segundo a pesquisadora Cristina Freire¹, numa perspectiva generalizante, elas fazem parte de um momento importante na história, pois foram contra os pressupostos básicos que definiam uma obra de arte: ser única não era uma circunstância que respondia aos anseios dos artistas por uma maior audiência, e o múltiplo foi adotado como estratégia; ao invés da condição de permanência a escolha foi a transitoriedade, e, para transitar, vincular-se aos contextos se fez necessário; para conhecer a obra e seu entorno constituinte, é preciso dar-se conta de vários vetores e das diversas condições de apreender o que ela quer incitar, e, para isto, usar o intelecto e ir além das sensações e emoções – até desconsiderá-las, por vezes – é fundamental. Com tantos aspectos a considerar para que a obra aconteça, também foi natural que a autoria entrasse em questão.

Duas opções de delimitação teórica do termo Arte Conceitual são consenso entre os pesquisadores, ambas reconhecem que o primeiro usuário do termo foi o artista Fluxus Henry Flynt em 1961 e que sua obra inaugural é **Uma e três cadeiras** (1965), de Joseph Kosuth. Com a exposição de uma cadeira, a foto de uma cadeira e a definição dicionarizada da “categoria” cadeira, o artista exemplificou na prática a afirmação posteriormente publicada no ensaio *A arte depois da Filosofia*

¹ FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Martins Fontes, São Paulo, 2006. p. 8-9.



chair (chāir), *n.* [OF. *chaire* (F. *chaire*), < L. *sedes*; see *sedate*]. A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the occupant; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a wicker-chair, a chairst, a metal block or clack to support and secure a nail in a railroad.

UMA E TRÊS CADEIRAS • Joseph Kosuth (1965)

(1969): (...) *Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte, portanto o fato de ele ser arte é uma verdade a priori* (...) (KOSUTH apud FERREIRA e COTRIM, 2006: 220). Kosuth estava afirmando que a arte reside na idéia e que as apresentações feitas através das codificações de linguagem são apenas informações artísticas que não contêm mais a arte em si.

A diferenciação, entre as opções de delimitação do termo Arte Conceitual, ocorre basicamente em como se considera a influência do Fluxus, e este texto se alinha ao pensamento já citado de Cristina Freire ao entender que, estendendo o modo norte-americano e europeu, baseado na pesquisa sobre representação e sobre a vertente analítica do uso da linguagem literária, faz-se necessário *ampliar o sentido da Arte Conceitual, incluindo ações que partem do cotidiano, misturando arte e vida* (...) (FREIRE, 2006: 9) e com elas carregando consigo seus contextos políticos, sociais, ludicidades, aspectos que ampliam a gama dos sistemas de representação e percepção da arte.

Criado por um coletivo de artistas de diversos países, o movimento internacional Fluxus surge após as vanguardas da Arte Moderna, fazendo parte da múltipla História da Arte do século XX. Suas origens estão nas vanguardas russas, no dadaísmo, no futurismo, na produção de Marcel Duchamp e na filosofia zen-budista absorvida por alguns artistas e intelectuais durante os anos de 1950 e 1960 (LIMA, 2007: 7). Para este grupo, a indiferenciação entre vida e arte é a regra, e o extraordinário mora no cotidiano. Um dos objetivos do Fluxus é que qualquer pessoa possa acessar uma obra de arte, e, na prática, isso se dava no tipo de ações propostas: riscar palitos de fósforos e observar enquanto queimam, apagar e acender a luz, gritar contra o vento, a parede e o céu, baixar e aumentar o volume do rádio, entre inúmeras outras ações, concertos, festivais, filmes, sempre considerando o público como participante, parte integrante da obra. A arte para o Fluxus não necessitava de compartimentação, música, teatro, dança, artes visuais, podiam interagir e *os artistas-fluxus apoiavam-se num diálogo aberto e sempre em transformação, conduzindo uma dinâmica parecida com a de um laboratório onde experiências e transformação intermitentes estavam exaltadas. O filósofo Arthur Danto coloca que o Fluxus não se resume a sua materialidade, mas está ligado à percepção de algo que vemos como arte* (LIMA, 2007: 3).



1963 - Henry Flynt, em companhia de Jack Smith, protestando em frente ao Museu de Arte Moderna de Nova York com cartazes pedindo a demolição dos museus de arte e da cultura "séria".

Para além de pincéis, tintas, blocos de pedra e outras mídias até então paradigmaticamente estabelecidas como materiais “artísticos” – e embalados pela possibilidade de produção em outras mídias provocada pela popularização de meios como câmeras de vídeo, fotocopiadoras, gravadores de áudio, etc. –, muitos artistas buscaram a equiparação, a troca, uma experimentação entre linguagens em seus trabalhos, e esta busca também é um marco deste período, bem como os questionamentos de seus usos. Em **10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski 1946–1964** (1972), podemos constatar que o artista usa fotografia e texto para construir a obra. Um observador desavisado talvez passasse por ela e fosse embora pensando que as mesmas bochechas redondinhas que foram registradas em 19 de maio de 1946 permanecem na pessoa de 4 de junho de 1964. Alguém mais arguto, ou com mais tempo, se perguntaria, como fez o teórico Tony Godfrey no livro *Conceptual Art, (...) como ele pode ser uma criança tão leve aos 3 anos e tão gordinha aos 5? Ainda que cada imagem tenha sido listada como se tivesse sido tirada num mês diferente, a vegetação e luz são sempre as mesmas. Como pode ser? E como pode ser que ele tenha cabelo loiro e não castanho aos 14 anos?*² A coexistência dos dois códigos, o cruzamento do que dizem a fotografia e o texto manuscrito, apresenta a obra. O artista? Aparece na última foto, mas na época tinha 28 anos, e não 20, e as fotografias não foram tiradas por ele, e sim por Annette Messenger, sua companheira. Além de inserir numa obra informações a respeito das imagens, o trabalho questiona o estatuto do registro da “verdade” que se acreditava acompanhar a fotografia.

*Outras publicações anteriores que incorporavam fotografia, tais como os livros de Ed Ruscha, **Homes for America** de Dan Graham (publicado na Arts Magazine em 1966), e **Monuments of Passaic** de Robert Smithson (publicado na Artforum em 1968), borraram as linhas que separavam trabalhos artísticos de trabalhos literários. Além disso, a fotografia usada não era “fotografia arte” mas sim associada com a cultura de massa; a cópia e não o original; o barato e comum, não o precioso; o lacônico, não o expressivo; o analítico, não o emotivo; o provisório e não o eterno*³ (WALLIS, 1998: 94). Pode-se aproximar a escolha do uso da linguagem

² (...) how could he be such a slight child at the age of three, but so chubby at the age of five? Though each picture is listed as taken in a different month, the vegetation and light are always similar. How that can be? And how is that he has blond hair, not brown, when he is fourteen?

³ (...) Other early publications incorporating photography, such as Ed Ruscha's books, Dan Graham's "Homes for America" (published in *Arts Magazine* in 1966), and and Robert Smithson's



10 PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES DE CHRISTIAN BOLTANSKI 1946-1964

nos livros de Ruscha com a tautologia minimalista na relação entre materiais e obras, a coisa apresentada é o que é, como no exemplo do livro **Various Small Fires and Milk** (1964): pequenos fogos são pequenos fogos, e um copo de leite é apenas um copo de leite.

Tal qual podemos ler uma obra de arte, as palavras podem funcionar como imagens, fotografias podem ser textos, e palavras podem ser figuras ou serem tratadas como objetos. No livro **Words to Be Looked At – Language in the 1960s Art**, de Liz Kotz⁴, o estudo da linguagem em suas diferentes formas como elemento primário das artes visuais (textos impressos, signos pintados, palavras nas paredes, gravações de falas) é usado para focar obras que a utilizaram como uma espécie de *“partitura de evento” ou instrução para performance, para a poesia experimental e a ampla adoção da linguagem como instrução, esquema ou modelo para trabalhos construídos em todos os tipos de mídia*⁵ (KOTZ, 2006: 4). O título do livro é uma derivação do nome de uma exposição de Robert Smithson, **Language to be Looked at and/or things to be Read**, realizada na Dawn Gallery (Nova York), um espaço dedicado à Arte Minimalista e a Earthworks e que, naquele ano de 1967, promoveu 4 importantes exposições dedicadas às obras que usavam como base para seu trabalho a linguagem. Smithson ficou conhecido por seus *earthworks*, mas em seus trabalhos não havia hierarquia entre eles e *non sites*, objetos individuais, desenhos, fotografias, filmes e a escrita – e é sabido que escrevia copiosamente. A fronteira entre o uso de palavras e materiais é para Smithson muito tênue (e sinalizada pelas conjunções *and/or*, *e/ou*) pois ele considera as palavras “matéria impressa” e, sendo assim, elas podem não apenas serem vistas como objetos, mas também acumuladas, construídas, movidas de sua localização primária ou dela separadas. Os objetos poderiam ser lidos e,

“Monuments of Passaic” (published in *Artforum* in 1968), blurred the lines between art works and writings. Moreover, the photography employed was not high art photography but that associated with mass culture; the copy not the original; the cheap and ubiquitous, not the precious; the laconic, not the expressive; the analytic, not the emotive; the provisional, not the eternal.

⁴ Professora do Departamento de História da Arte da Universidade da Califórnia, Riverside.

⁵ I wish to focus on is a different one – one that moves from the use of words in musical notation, to the form of the “event score” or performance instruction, to experimental poetry and the wide-ranging adoption of language as an instruction, schema, or template for works constructed in all types of media.

VARIOUS

SMALL

FIRES



segundo o artista, de acordo com um significado existente, mas velado por sua aparência, interpretados. É dele o fragmento de texto:

Os nomes dos minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio (...) Temos que fabricar nossas próprias regras à medida que avançamos pelas avalanches da linguagem e sobre os terraços da crítica. (SMITHSON apud FERREIRA e COTRIM, 2006: 191)

Tal qual misturar linguagens adentrou a *práxis* artística, a produção de pensamento através de reflexões textuais também passou a ser incorporada como obra e o artista como principal responsável pela geração dela – por estar mais próximo da elaboração, poder falar de todo o processo, e não apenas do resultado final. No texto **Parágrafos sobre Arte Conceitual**, o artista norte-americano Sol LeWitt já começa avisando:

O editor me escreveu que é a favor de evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado”. Isso devia ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos. (LEWITT apud FERREIRA e COTRIM, 2006: 176)

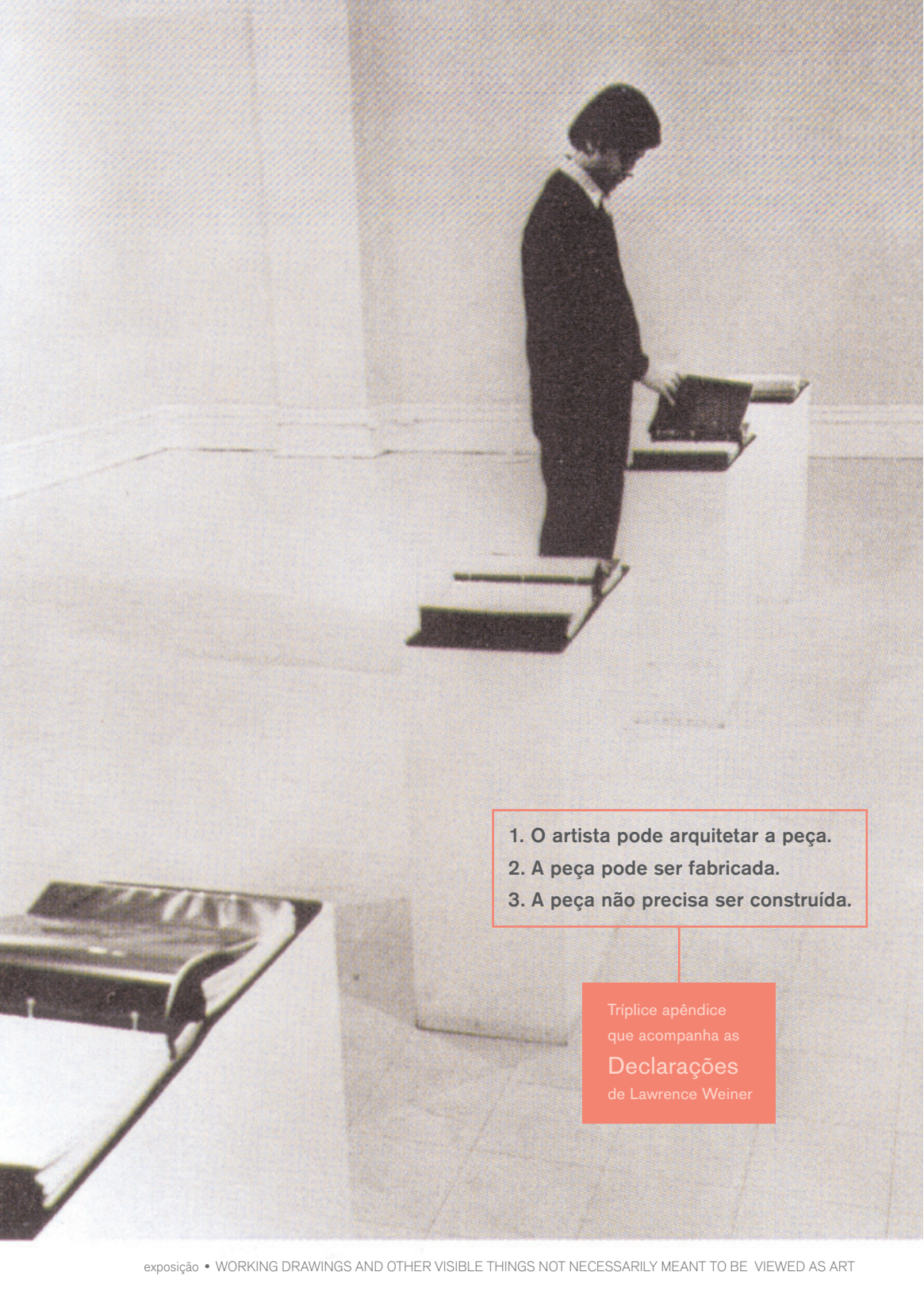
No texto, LeWitt diz que a idéia é “a máquina que faz a arte” e que, a despeito das suspeitas de caráter lógico que trabalhos analíticos e esquemáticos podem despertar, ela é intuitiva – pois algumas idéias são lógicas na concepção e ilógicas na recepção, e que (...) *a lógica pode ser usada para camuflar a verdadeira intenção do artista, para tranquilizar o espectador com a crença de que ele entende a obra, ou para inferir uma situação paradoxal (tal como lógico versus ilógico)* (LEWITT apud FERREIRA e COTRIM, 2006: 179). Diz ainda que, para tornar o trabalho “mentalmente interessante para o espectador” o artista o deixa emocionalmente seco, com o intuito de evitar o tipo de impacto vinculado à arte expressionista. Muitos aspectos interessantes sobre o “pensar conceitual” são abordados e, tal qual a declaração

de Lawrence Weiner que acompanhava seus textos-obra, Sol LeWitt defendia que a obra pode existir apenas no plano mental, mas

Se o artista leva sua idéia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes que o produto final. (LEWITT apud FERREIRA e COTRIN, 2006: 179)

A prática como forma de pensamento

Mel Bochner, que em 1966 era professor de História da Arte da New York School of Visual Arts, partilhava da mesma opinião de Sol LeWitt e, quando convidado pela diretora da galeria da escola para organizar uma exposição de desenhos de artistas contemporâneos no mês de dezembro, decidiu fazê-la sobre o tema “desenhos de trabalho”. *Ao contrário do esboço, que é feito tendo em vista uma forma visual final, o desenho de trabalho é o lugar da especulação privada, um instantâneo da mente em atuação. Não é feito para ser exposto, e muitas vezes é indecifrável; ele existe em um nível inferior ao das exigências mínimas que são feitas a uma “obra de arte”* (BOCHNER, 1999: 7). Pediu aos amigos desenhos feitos com base na explicação acima e rabiscos, esquemas, papéis rasgados e até uma conta cobrada de Donald Judd pela fabricação de uma de suas esculturas foram apresentados para a galeria como exposição. A reação não foi nada positiva, e a resposta enviada dizia que a escola não gastaria dinheiro para emoldurar aquelas “coisas”, mesmo se – por sugestão do artista – fossem fotografadas. Na época investigando a fotografia como mídia capaz de transformar objetos em suas representações, Bochner decidiu partir para a solução de reprodução mais barata possível, a fotocópia. Usou as opções da máquina para reduzir ou ampliar os desenhos para o formato A4 e, transformando-os em páginas, publicá-los. Para manter



1. O artista pode arquitetar a peça.
2. A peça pode ser fabricada.
3. A peça não precisa ser construída.

Tríplice apêndice
que acompanha as
Declarações
de Lawrence Weiner

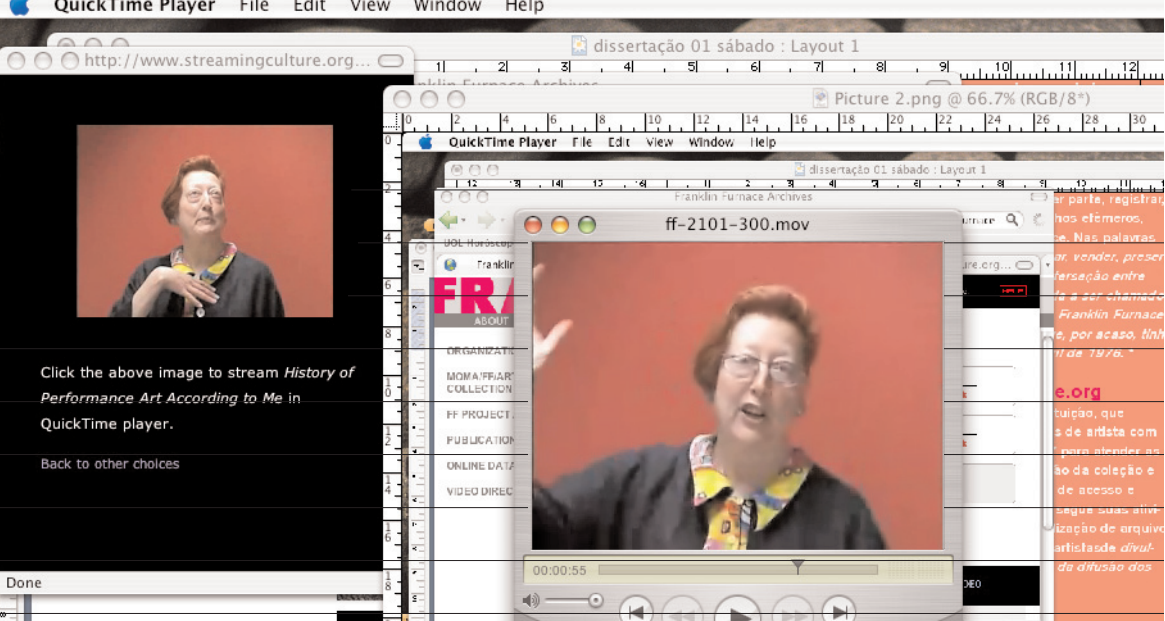
a atenção do espectador, agora leitor, por um tempo maior, foi em busca de completar 100 páginas e para isso anexou desenhos de trabalho de outros “trabalhadores intelectuais”, já que não era evidente no material a sua origem “artística”.

A exposição era composta de 4 exemplares sob forma de fichários dispostos em pedestais, se iniciava com a planta baixa da galeria e fechava com o diagrama de instalação da fotocopidora. Entre tais páginas e acompanhando artistas, desenhos de trabalho de um compositor, um biólogo, um matemático, um arquiteto, um coreógrafo e de um engenheiro foram incluídos. Para completar, algumas páginas da revista **Scientific American** com diagramas, tabelas e listas. O artista diz ainda que, propositadamente, deixou o espectador-leitor numa posição desconfortável para a leitura, assim, esperava suscitar o questionamento de o que, de fato, era a exposição. Estava contida num exemplar ou no espaço ocupado? Quem era seu autor? *A uma certa altura*, escreveu Mel Bochner, *eu me dera conta de que o que estava em jogo em **Working Drawings (and Other Visible Things Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art)** não era apenas um novo tipo de objeto (o livro) e um novo conceito de obra (a exposição), e sim uma definição de autoria radicalmente nova.* (BOCHNER, 1999: 7)

Em entrevista concedida a Thomas Phadon em 1998, a fundadora da Franklin Furnace Inc., Martha Wilson – que se dedicou a colecionar livros de artista de baixo custo produzidos a partir da década de 1970, nos quais *o meio primário é a idéia, em oposição a um objeto que é valioso pelas virtudes dos materiais de que é feito*⁶ –, dividiu em dois tipos os artistas dos anos 1960–70: *aqueles que querem ser descobertos trabalhando em seus estúdios e aqueles que correm para as ruas, agarram tua camisa e falam que você tem que acreditar para ser verdade*⁷ (WILSON apud PHADON, 1998: 111), em suma, os que queriam mudar o mundo. Parte dessa mudança era idealizada por tais artistas a partir das práticas não mercantilizáveis, práticas efêmeras como as performances, que, por sua necessidade de registro e de documentação, começaram a gerar o que foi posteriormente

⁶ (...) For me – and for Franklin Furnace – an artist’s book is an object whose primary medium is the idea, as opposed to an object that is valuable by the virtue of the materials form witch it is made.

⁷ (...) It seems to me there are two kinds of artists: the ones who want to be discovered working in their studios and the ones who ron out on the street and grab your shirt and tell you that you have to believe to be true.



Click the above image to stream *History of Performance Art According to Me* in QuickTime player.

Back to other choices

missão: fazer do mundo um lugar seguro para a arte de vanguarda

No texto do conceito ao concreto e vice versa, que realizou a convite o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) para a exposição arte conceitual e conceitualismos – anos 70 no acervo do mac usp, realizada em 2000 com pesquisa e curadoria de Cristina Freire, Martha Wilson diz que a criação da organização não governamental foi baseada em uma perspectiva pessoal de uma artista mulher que foi discriminada por seus colegas homens e que esta situação a fez criar uma instituição que privilegia formas de arte que não eram reconhecidas ou iam contra o sistema oficial das artes. Neste caso específico artistas que utilizavam o formato de livros de artista para fazer parte, registrar, informar, documentar trabalhos efêmeros, especialmente a Performance. Nas palavras dela: *Eu decidi então guardar, vender, preservar e divulgar a causa de interseção entre palavra e imagem, o que viria a ser chamado de livro de artista. Eu abri o Franklin Furnace Inc. no loft em que vivia (que, por acaso, tinha uma vitrina) no dia 3 de abril de 1976.*

A instituição vendeu sua coleção de livros de artista, com mais de 7.700 mil títulos, ao MOMA-NY para atender as necessidades de conservação e incrementar a possibilidade de acesso e exposição do material, mas segue suas atividades on-line no www.franklinfurnace.org com disponibilização de arquivos para pesquisa, bolsas para artistas, espaços para debates, produção de reflexões teóricas, sempre com o pressuposto de *divulgação de si mesmo através da difusão dos conceitos de artistas.*

Textos extraídos do catálogo da exposição ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMOS – ANOS 70 NO ACERVO DO MAC-USP (páginas 38-39) e do site www.franklinfurnace.org.

Still de vídeo: HISTORY OF PERFORMANCE ART ACCORDING TO ME de Martha Wilson, disponível em www.franklinfurnace.org/history/history.html.

FRANKLIN FURNACE
On a mission to make the world safe for Avant-Garde Art
LINKS
SCHOLARLY STUFF
ARCHIVE
GRANTS FOR ARTISTS
ABOUT

nomeado como livro de artista. A distinção que aqui se faz necessária é a que separa a edição de pequena tiragem, luxuosa, considerada uma obra pronta pelo autor – a chamada tradição do *livre d'artiste* – da qual nos referimos. Livro ainda é o nome, mas ele pode referir-se a qualquer coisa. Trabalhos nos quais *o meio era a idéia* e, ainda segundo Martha Wilson, *como ela teve que ser documentada de alguma forma, geralmente acabava sendo impressa num pedaço de papel. Todo este trabalho acabou sendo agrupado pelo termo "livro de artista", simplesmente porque ninguém conseguiu achar outro termo que funcione*⁸ (WILSON apud PHADON, 1998: 112). Na coleção Franklin Furnace, que atualmente pertence ao MOMA –NY (Museu de Arte Moderna de Nova York), pôsteres, cartões de visita, livros, filmes, revistas e até blocos de concreto podem ser encontrados sob a denominação de livro de artista.

Acervos como a coleção de livros de artista da Franklin Furnace, que a partir da preservação – que aqui é considerada de forma dinâmica e entendida como ações de conservação nas formas de exposição e discussão – nos mostram que, embora controversa, a expressão-lema das práticas artísticas dos anos 1960-70, “desmaterialização da arte” – cunhada por Lucy Lippard em 1973 no artigo *The dematerialization of art object* –, já encontrou uma abordagem mais adequada; o termo

(...) torna-se hoje anacrônico e reducionista. Isso porque desconsidera que falamos de fotografias, textos, livros de artista, que, ao se afastarem da noção hegemônica da arte objetual, não se desmaterializaram, mas requerem outra aproximação. A propósito, como observou o crítico Craig Owens, o que muda radicalmente com essas obras conceituais, e podemos acrescentar aqui, o que de fato garante seu interesse e força na contemporaneidade é a noção de ponto de vista, que não se trata mais da resultante de uma posição física, como se pensou desde o Renascimento, mas frequentemente um modo (fotográfico, cinemático ou textual) de

⁸ (...) The medium was the idea, and because it had to be documented somehow, it often ended up being printed in a piece of paper. All of this work was ultimately united under the term “artist book” simply because no one came up with another one that worked.



MORE RAY GUN POEMS • 1960, 16p., 21.6 x 30.5 cm

(...) **Ray Gun Poems** de Claes Oldenburg, por exemplo. Os **Poems** foram feitos numa máquina de estêncil na Judson Memorial Church, sobre papel jogado fora nas marchas de protesto contra a guerra do Vietnã ou algo do gênero. O papel é um lixo. Então, eles aplicam o estêncil, o que é um lixo também, e aí grampeiam tudo junto, o que é ainda mais podre. Se você olha o livro através de seus materiais, ele é um monte de lixo e, ainda assim, ele é, provavelmente, o trabalho mais importante de uma coleção de mais de 13.000 peças, por causa das virtudes de suas idéias.

(WILSON apud PHADON, 1998: 112)

relação com a obra de arte. É nesse momento que se dá a determinante virada do objeto para o evento que torna as poéticas processuais e conceituais do período tão seminais para a arte contemporânea. (FREIRE, 2005: 148)

Estes trabalhos foram criados para suprir a necessidade de maior difusão da obra de arte, visando a uma proximidade maior do público. Através da possibilidade do uso poético das linguagens das mídias de comunicação de massa, desenvolveram outras formas de contato, desvinculando-se também da necessidade física de locomoção até um espaço a ser visitado. Se o artista assim a idealizar, é a obra que pode circular em busca de um encontro com seu público.

Acessibilidade: números, papel e o tempo como aliados

A obra de arte feita para ser reproduzida – sobre a qual refletiu teoricamente o filósofo alemão Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* – permanece até hoje. Apesar de seu texto ter sido escrito pensando principalmente na fotografia e no cinema, as práticas conceituais são, em grande parte, a confirmação do que foi por ele vaticinado em 1936, pois temos consolidados: a opção pelo múltiplo; o aumento da acessibilidade; a varrida da aura; a liberação das habilidades manuais decorrente da troca das responsabilidades artísticas, que passaram a ser delegadas ao olhar e, depois, à mente.

Sobre a acessibilidade abordada por Benjamin, temos que considerar que, ao tratar das questões técnicas envolvidas com os múltiplos impressos, o texto – que segue um caminho a partir da xilogravura, da gravura feita em chapas de cobre (ponta-seca e água-forte), da litogravura e chega até a fotografia – refere-se ao aumento de acesso através da geração de agilidade e capacidade crescente de gerar mais cópias e de, com isso, adentrar no cotidiano das pessoas através de uma maior distribuição. Tal acontecimento faz parte, mas não é o todo, da transformação do uso da linguagem e da experiência como obra de arte como deflagrada pelo Fluxus, que, além das estratégias de circulação alcançada pelo aumento de exemplares, incluía elementos, ações, objetos e até fragmentos temporais do



cotidiano como condições de aproximação da arte e da vida. Com o passar do tempo, o que temos hoje é a constatação de que esse aumento de acessibilidade, que traz com ele a multiplicidade temporal e espacial, faz parte do processo que destaca a obra de arte do domínio da tradição, já que a obra não é mais única e atinge diversos pontos ao mesmo ou em diferentes tempos. A reproduzibilidade garante a possibilidade de produção dessa obra em diferentes épocas, o que faz com que ela sempre se atualize em novos contextos, excluindo sua referencialidade em relação ao original.

Facilidade de encontro, aquisição ou contato, é um aspecto de fundamental importância para quem se propõe a fazer múltiplos, impressos ou não. Lawrence Weiner – artista norte-americano que, após constatar que gastava mais tempo falando sobre suas pinturas do que as fazendo, desistiu de pintar e passou a trabalhar com a linguagem como matéria – usa a reimpressão de trabalhos, como o famoso **Statements**, como forma de os manter sempre acessíveis e longe da fetichização dos objetos únicos. Nas palavras de Martha Wilson:

O valor da idéia em detrimento da matéria era um ideal. Lawrence Weiner, em seu livro **Statements**, de 1968, que foi desenhado para caber no seu bolso, pôs o preço bem na capa: U\$ 1,95. Ao fazer isto, ele sugeria que as pessoas comuns podiam comprar e possuir suas próprias idéias artísticas. Não há apenas um desejo de divulgar novas idéias de arte, mas um desejo de as divulgar para novas audiências. Acho que Lawrence e muitos outros artistas dos anos 60 pensaram que não havia motivos para que as idéias não pudessem ser consumidas por pessoas que não eram o público da arte no seu dia-a-dia. Como outros, talvez ele tenha sentido que, se as idéias fossem realizadas de forma barata e portátil, mais pessoas se interessariam.⁹
(WILSON apud WALLIS, 1998: 111)

⁹ The value of the idea over material is paramount. Lawrence Weiner, in his 1968 book **Statements** [no. 75], a book designed for your pocket, put the price right on the cover: \$1.95. By doing so he suggested that the common man could purchase and own art ideas. There are not only a desire to broadcast art ideas but also a desire to broadcast them to new audiences. I think that Lawrence and a lot of other artists of the 1960s thought there are absolutely no reason why ideas couldn't be consumed by people who didn't run across art in their daily lives. Like others, he felt, perhaps, that if the ideas were made available in a portable, cheap form, more people would be interested.

STATEMENTS

Lawrence Weiner

\$1.95

(1968), 64p. • tamanho natural

Espaços que comercializavam trabalhos como os **Statements** de Weiner, como a Printed Matter, fundada em Nova York em 1976 por artistas e pessoas ligadas às artes (Carl André, Edith DeAk, Sol LeWitt, Lucy Lippard, Walter Robinson, Pat Steir, Mimi Wheeler, Robin White, Irena von Zahn), foram fundamentais como possibilidade de exposição para os artistas que trabalhavam com obras “desmaterializadas”. O objetivo de tais lugares era criar um espaço onde fosse possível a comercialização destas obras como artigos de primeira necessidade. Neles é possível adentrar, pesquisar e consumir. Lippard, no texto **The artist goes public** (1976), trata o livro de artista como uma obra em si mesma, concebida em forma de livro. Ressalta a expansão que seu uso causa, como gera a possibilidade de um público mais amplo e compartilha a seguinte idéia: *um dia, eu gostaria de ver livros de artistas expostos em supermercados, farmácias e aeroportos*¹⁰ (LIPPARD apud PHILLIPOT apud WALLIS, 1998: 37). É o desejo de ver os artistas lucrarem com uma ampla comunicação, e não da carência dela.

Também vendidos em lojas, as *Fluxshops*, impressos Fluxus na forma de cartões – que continham trabalhos como indicações, instruções, resquícios de ações – cumpriam diversas funções no contexto multinacional do grupo. *Com objetivo expresso de circulação e multiplicação por meio da participação, indicava-se com esses cartões que a obra não se confinaria como privilégio de uma classe artística, mas, conforme previa George Maciunas, possibilitaria que todos fossem integrantes Fluxus ou performers em potencial. Do tamanho de cartas de baralho, escritos em vários idiomas, eram distribuídos nas Fluxboxes (caixas Fluxus) através das Fluxshops (lojas Fluxus de Nova York, Amsterdam e Alemanha), do Fluxpost (correio Fluxus) ou pelos próprios Fluxartistas e simpatizantes, que, após fazerem uso dos cartões, remetiam aos amigos seguindo a lógica de uma corrente postal. Produzidos a partir de 1960, muitas vezes estavam aderidos à materialização dos eventos do grupo, como os festivais, os teatros na rua, jantares artísticos, bem como os diversos saraus domésticos ou públicos. Sua facilidade de circulação e produção possibilitava uma ampliação para além do momento e do local de sua execução* (MELIM, 2008: 57-58). Podem ser interpretados como registro que gerou sua própria legitimação através da criação de uma rede de contatos no mundo da arte e da informação por ela distribuída; também são como partituras que contêm

¹⁰ One day I'd like to see artist's books ensconced in supermarkets, drugstores and airports.

SOUTH NO.3 (MALIKA)

1. Performer considers S (O,U,T,H) as sound and pronounces the letters as (s) ((a),(u),(θ),(θ)).
2. Performer considers S (O,U,T,H) as forms for actions or actions to sound and performs a movement to the shape of each letter.

This piece may be performed as:

- 1) single performance of each letter either with sound or action.
- 2) multiple performance of each letter by single performer as sound or action.
- 3) simultaneous performance of S with H, O with S, U with O, T with U, H with T.
- 4) continuous performance with S following H immediately.
- 5) interrupted performance with a pause between each letter.

Any of these forms may be repeated any number of times.

T. Kosugi, August 21, 1965

TENDER MUSIC (for solo conductor)

1. Tip over some object
2. Tip back same object
3. Slant some object
4. Slant back same object
5. Tip over the slanted object
6. Slant an object that has been tipped

Conductor performs these 6 manipulations with any number of objects, in any desired direction, according to any score, timetable or other useful timing system, but always keeping distance from the objects. This piece can be used to conduct another piece (music, dance etc.)

T. Kosugi, August 1965

ORGANIC MUSIC

Breathe by oneself or have something breathed for the number of times which you have decided at the performance.
Each number must contain breath-in-hold-out. Instruments may be used incidentally.

T. Kosugi



THEATRE MUSIC

Keep walking intently

T. Kosugi

DISTANCE FOR PIANO to David Tudor

Performer positions himself at some distance from the piano from which he should not move. Performer does not touch piano directly by any part of his body but may manipulate other objects to produce sound on piano through them. Performer produces sounds at points of the piano previously determined by him. Assistant(s) may move piano to change distance and direction to directions of the performer.

T. Kosugi, August 21, 1965

DISTANCE FOR PIANO to David Tudor

Performer positions himself at some distance from the piano from which he should not move. Performer does not touch piano directly by any part of his body but may manipulate other objects to produce sound on piano through them. Performer produces sounds at points of the piano previously determined by him. Assistant(s) may move piano to change distance and direction to directions of the performer.

T. Kosugi, August 21, 1965

MALIKA 5

Watch a flower until one of them falls or until all of them fall.

T. Kosugi

CHIRONOMY 1

Put out a hand from a window for long time.



T. Kosugi

a potência para evocar a realização de uma obra, e, de acordo com o conceito básico de acessibilidade defendido por tais artistas, promoviam a circulação e a oportunidade de tais obras serem disseminadas mundo afora.

Em atividade no Brasil e em contato com o mundo afora desde 1963, praticante da maioria das características conceituais aqui listadas, o artista Paulo Bruscky – um *fluxartista*, por assim dizer – utiliza-se dos impressos na maioria de suas ações, é usuário e criador de carimbos, livros de artista, postais, envelopepoemas, etc. Num misto de documento e obra com potência performativa, é em contato com a convocatória impressa para a participação na exposição **ARTEMPÉ** (1973) da Equipe Bruscky e Santiago, que podemos acessar a possibilidade de conhecer e reviver os objetivos participativos e geradores de reflexão do trabalho.

Six Years: The dematerialization of the art object form 1966 to 1972, livro/compilação sob forma de index dos eventos do período, escrito por Lucy Lippard, é um exemplo de trabalho que carrega a dubiedade de classificação das obras abordadas nesta pesquisa. No projeto gráfico, a capa apresenta parte do conteúdo, e o fato de ele ser o relato – ele não é imparcial, a própria autora avisa – de trabalhos que não tinham a materialidade como pressuposto e das idéias serem ativadas no seu manuseio faz com que essa reapresentação em palavras provoque dúvidas. Se vão para o acervo ou para o arquivo, galeria ou biblioteca, para as instituições ou para dentro de casa; quem é seu autor ou quem são seus autores; se são organização ou curadoria, são controvérsias que incluem o próprio relato e perduram até hoje.

O fato é que a acessibilidade – a facilidade de aproximação, tratamento ou aquisição – que se busca oferecer quando múltiplos impressos são produzidos também pode se apresentar temporalmente, pois a obra pode acontecer de novo aqui e agora. Isto é, definitivamente, diferente de estar diante da reprodução impressa de uma pintura ou de uma imagem feita a partir de um ângulo de uma escultura.

Six Years: The dematerialization of the art object from 1968 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.



ARTEMPÊ

Dia: 29/11/72 - Quarta-feira

Horário: 21 horas

Local: Auditório do Curso de Comunicação da UFPE - Entrada pelo CECOSNE - Rua da Soledade.

C O N V I T E

A Turma de Relacionamento da Escola de Comunicação - TRECO - convida para a exposição de sapatos organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

É condição necessária para a realização da exposição que cada convidado compareça calçado com um sapato diferente em cada pé.

Na ocasião falará o professor Raymundo Dall'Agnol, do Curso de Comunicação, sobre o tema "Por que usamos sempre dois sapatos iguais?"

Reprodução + distribuição = circulação

É mesmo válido publicar 3.000 unidades de um livro, se 100 cópias serão distribuídas e as outras 2.900 não? é a pergunta feita por Martha Wilson, e adentrar conteúdos que envolvem a palavra reprodutibilidade, no contexto que aqui se constrói, gera a necessidade de refletir sobre a palavra tiragem. “Quantos exemplares tem esta obra?” é uma pergunta para ser respondida com muito mais informação que a simples quantia numérica envolvida. Para Christian Boltanski, essa é a principal inovação que a publicação por ele idealizada, e editada pelo curador Hans Ulrich Obrist¹¹, apresenta: sua capacidade de distribuição. **Point d'Ironie** é um múltiplo impresso que segue a definição de livro de artista defendida por Martha Wilson, em seu *press release* é apresentada como “um periódico híbrido, metade revista, metade pôster”. Sua tiragem já foi de 100.000 mil exemplares, a distribuição é gratuita e feita na Europa, América do Norte e Ásia através da rede formada pelas lojas da grife francesa Agnès b. Também em algumas universidades, cafés e livrarias, entre outros locais.

Em entrevista feita por Obrist, Boltanski fala que a publicação não é inovadora em seu conceito, outros projetos com este mesmo espírito já foram feitos (especialmente a partir da década de 1960), o problema enfocado é como distribuir uma grande tiragem. Imprimir 2.000 ou 100.000 cópias não gerava uma diferença de preço significativa, mas a colaboração da rede Agnès b. no processo de distribuição dos exemplares ao redor do mundo torna visível o avanço na possibilidade de produzir arte e de, efetivamente, torná-la acessível.

Sobre a originalidade e valor de fetiche, ele diz

(...) ele destrói a idéia do original. Classicamente, se você tem uma fotografia ou uma gravura, faz 50 cópias, você se sente orgulhoso, pode vendê-las. A enorme tiragem aboliu isso e permitiu cada estudante ou empregado pendurá-lo em suas casas. O material já não tem nenhum valor. Quanto mais você tem, menos valor um objeto possui, como todos sabemos. Eu acho isso uma idéia bem rara na arte, por

¹¹ As práticas artístico-curatoriais de Hans Ulrich Obrist serão abordadas no capítulo 2 desta dissertação.

**I collect
personal secrets!**

Please send me yours.
I look forward to learning them
and will keep them carefully.

*Hreinn Fríðfinnsson
P.O. Box 851
121 Reykjavík
Iceland*

**Je rassemble
des secrets
personnels!**

Veuillez m'envoyer les vôtres.
Je suis impatient de les connaître
et je les garderai précieusement.

*Hreinn Fríðfinnsson
P.O. Box 851
121 Reykjavík
Iceland*

POINT D'IRONIE # 43

Hreinn Fríðfinnsson – 2007
(2 folhas de papel couché no formato
30 x 43 cm, impressas em offset)

que ela sempre funciona em pequenos círculos. Quando você diz: “ Eu produzi 10 cópias deste vídeo”, isso parece uma grande coisa. Arte sempre diz respeito a pequenos números, mesmo quando você lida com gravura ou litogravura. Nós tentamos trabalhar em escala quase industrial, quando você vai além das 100.000 cópias, alcança quantidades industriais. É uma pequena evolução no mundo das artes.¹²
(BOLTANSKI apud OBRIST, www.pointdironie.com)

Point d'Ironie existe desde 1997, e mais de 5.000.000 de impressos já foram distribuídos. A escolha por uma tiragem maior para dar mais acesso à obra de arte é a mesma das décadas de 1960–70, a mudança é a incorporação da função de viabilizador desta possibilidade de tão grandes proporções ao papel do artista. Outra opção é se aproveitar conscientemente da estrutura construída pelo capitalismo para que a ação se realize. Entendido está que não há como nos livrarmos da cooptação mercantilista da arte e da sua entrada nos circuitos oficiais que ainda se equivocam nas formas de classificação, organização e, principalmente, exposição dos acervos formados pelo tipo de obra aqui apresentado. A tiragem que escolhemos fazer implica a nossa capacidade de a distribuímos e em qual tipo ou em quais tipos de rede queremos participar.

Na intitulada [**quase**] **entrevista** que realizei com o artista Paulo Bruscky como parte da 4ª etapa do projeto **4 intervenções e 1 exposição coletiva** – prática poética desta pesquisa que será assunto do capítulo 4 –, fiz “perguntas gráficas” que foram por ele respondidas na mesma linguagem. “001, 100 ou 1.000?” foi uma delas, e o objetivo era incitar a questão da multiplicação. Diante da resposta de Paulo, **da arte que faz de conta, que sabe de si mesma e que hoje é este comunicado**, só o que reverbera em meus pensamentos é uma expressão usada

¹² (...) It destroyed the idea of original. Classically, if you have a photograph or a print, it's in fifty copies; you are proud of it, you can sell it. The large number abolished that, and enabled each student or employee to hang it up at home. The material no longer has any value. The more you have, the less value an object has, as we all know. I think it was quite a rare idea in art, because art always functions in small circles. When you say “I produced this video in an edition of ten”, it seems huge. Art is always about small numbers, even when dealing with lithography and engraving. We tried to work in almost industrial quantities; when you go beyond 100,000, you reach industrial numbers. It's a little evolution in the art world.

001
100
00
100000



pela pesquisadora Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima¹³ no texto – sobre a revista que precede o evento – **FILE antes do FILE**¹⁴: (...) *com distribuição nômade e de abrangência incontrolável, trouxe consigo hibridismo e permeabilidade entre linguagens* (LIMA, 2006: 4). **Abrangência incontrolável**, diz ela, ao referir-se à possibilidade de circulação da publicação. É só ter “olhos de se ver” para entender que multiplicamos para depois dividir e espalhar no raio mais amplo possível. Que não multiplicamos apenas a extensão de papel que uma obra ocupa materialmente, e sim a vontade de que ela acesse muitos e diversos lugares, pessoas e experiências entre eles. Como indicam as cores do faz-de-conta de Bruscky, as conexões podem ser muitas e ir muito além da condição cromática. Elas dependem dos lugares, das pessoas e de como este dispositivo poético vai interagir com elas. Amarelos com amarelos, vermelhos com azuis, vazios com vazios, não há como prever a recepção nos olhos de outro alguém. De repente, os brancos ecoarão, talvez nada aconteça.

Estou certa de que se deseja, mas também não há como prever se a multiplicação excederá sua característica numérica, e, caso alguém encontre com outras contatos, que o momento se torne uma opção imantada de encontro – daquelas que desdobram a intenção do múltiplo-papel no cotidiano e, assim, multiplicam a possibilidade de acessar arte – com alguma sorte no tempo e em espaços diferenciados.

Acho que desejamos mesmo multiplicar é a abrangência **poética** incontrolável.

¹³ Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima é doutoranda em História da Arte pela Unicamp e desde 2005 desenvolve tese sobre o Fluxus.

¹⁴ A revista **FILE** teve como projeto central estabelecer-se como um mirante de informações liberado das restrições do mercado. O nome é um jogo com a palavra LIFE, mas também uma sátira ao periódico norte-americano com este nome. Com tiragem de 1.500 a 3.500 exemplares durante 1972 a 1989 e posterior batismo como **FILE Megazine**, trazia matérias cunhadas por uma expressão livre, aberta, democrática e herdeira das diretrizes dos anos 1960 a 1970, mostrando atitude crítica à indústria cultural e ao desnivelamento resultante de condições opressivas e impostas pelo meio social. Para ampla distribuição, permitia ainda o uso de fotocópias. No corpo da revista, eram inseridas listas com contato de artistas. Essa rede em potencial formada pelo conjunto de nomes e endereços daqueles que compartilhavam com as idéias do **Megazine** ofereceu, fora dos crivos instituídos, um fluxo irreversível de informação.

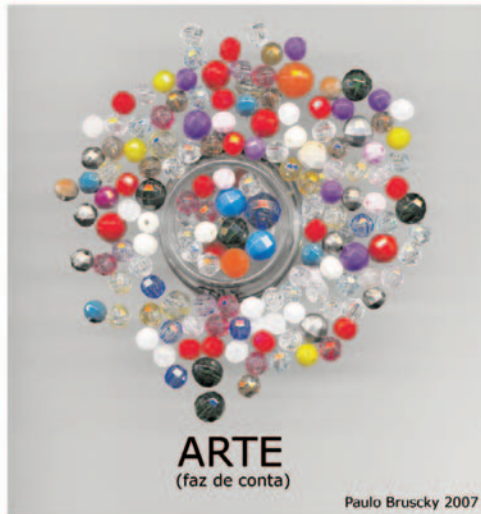


001
100
ou
1000

?

CONSCIÊNCIA DA ARTE
P. Bruscky

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO
TODAY ART IS THIS COMMUNICATED
paulo bruscky





A publicação como espaço expositivo alternativo

Já conscientes de que a parte não materializável de uma obra de arte é que provoca a percepção de que o trabalho não é só a matéria que habita, mas também a idéia que o faz habitar/coexistir com essa matéria – provocada pelo uso de diferentes linguagens, faculdades perceptivas, e não só da imagem –, o presente capítulo investiga a transição da publicação de espaço secundário para espaço primário da arte. Para tanto, e de acordo com o recorte temático desta pesquisa, usa como abordagem teórica os relatos das atividades empreendidas pelo galerista norte-americano Seth Siegelaub, pelo curador suíço Hans Ulrich Obrist e pela curadora brasileira Regina Melim, bem como exemplos de publicações que são pertinentes ao assunto em questão.



A publicação como espaço expositivo alternativo

Aproprio-me da pergunta que lancei no editorial da Revista Cartaz #27, lugar de aprendizado e prática poética deste projeto de mestrado: o que você espera encontrar numa publicação que coloca, no mesmo lugar, arte e informação sobre arte? Usando um exemplo bem simples de visualizar: já pensou sobre a diferença entre estar diante de uma pintura e estar diante de sua reprodução em alguma página impressa? O fato de ela estar ali – após sua imagem ter sido capturada por uma máquina fotográfica, submetida a ajustes digitais na transformação da cor luz de sua captação para a cor-tinta de sua impressão, ser fisicamente separada em 4 diferentes superfícies (com um número específico de pontos por área) que vão carregar as 4 tintas (*cyan, magenta, yellow e black*) para serem depositadas numa superfície de papel de forma sobreposta em um formato quase sempre diverso do original e, possivelmente, milhares de vezes –, para você, muda alguma coisa?

O fato de esta pergunta existir é decorrência de uma série de mudanças na apresentação de uma obra de arte e, em grande parte, tem a ver com as formas perceptivas com as quais os artistas buscavam acessar/ativar o público e seu envolvimento com o trabalho. Outro questionamento fundamental relacionado a esta produção artística, que incluía como parte de uma obra o pensamento sobre ela, diz respeito às questões de mercado da arte (sempre presentes), como fazer alguém pagar para pensar sobre uma obra de arte?

Envolvidos neste contexto estavam artistas preocupados com idéias e considerações intangíveis, para quem abandonar as limitações dos objetos, das preocupações estéticas, de códigos e acessos privilegiados fazia muito sentido. Para acompanhá-los, foi necessário mudar a forma de distribuição e apresentação de seus trabalhos e buscar uma nova posição na hierarquia social da política cultural.

4 INTERVENÇÕES E 1 EXPOSIÇÃO COLETIVA

página da Revista Cartaz #27 • JORGE MENNA BARRETO, 2007



Seth Siegelau

Conceptual art and the politics of publicity – escrito pelo professor de História da Arte da Universidade da Califórnia Alexander Alberro e publicado em 2003 – é um livro que se baseia nas práticas como as do marchand/organizador/consultor Seth Siegelau para versar sobre como a apresentação da arte conceitual se desenvolveu na parceria entre ele e os artistas por ele representados. Abrange também as implicações, relações e trocas entre artistas, Siegelau, mercado (capitalismo e técnicas de marketing) e o momento de euforia em relação ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação.

Seth Siegelau é considerado um dos principais agentes da transformação nas práticas de apresentação da arte ocorridas entre as décadas de 1960–70. Organizou uma série de exposições que consideravam o espaço editorial o lugar da arte. Especialmente entre 1968 e 1972, atento ao surgimento de trabalhos que pretendiam se aproximar das pessoas com uma abordagem diferente da tradicionalmente usada, Siegelau criou novos meios para promover a circulação e o seu reconhecimento. Em muitos casos, eles acabaram por se transferir para o interior de publicações – catálogos em sua grande maioria. Obra e documentação tinham a possibilidade de habitarem o mesmo lugar e, até, de serem a mesma coisa.

A companhia dos artistas foi um elemento fundamental para Siegelau, em resposta ao contato com o pensamento desenvolvido por eles foi que ele desenvolveu a maior parte de suas estratégias. Galerista aos 23 anos de idade (1964), logo de saída já promoveu exposições que não se limitavam simplesmente a pendurar obras nas paredes ou dispô-las no espaço. No pouco tempo de existência (2 anos) da Seth Siegelau Contemporary Art – localizada 16 West 56th Street, NY –, as mostras já se configuravam de acordo com a formação de ambientes que convidavam as pessoas a experimentá-los, e não apenas a passar por eles.

Com o contato com as experimentações dos artistas contemporâneos, Siegelau interessou-se pelos trabalhos que questionavam a necessidade do uso dos suportes tradicionais da arte e que, a despeito disto, propunham estratégias “transparentes” de ação (trabalhos que deixavam claro sua estrutura, o processo dos quais eram feitos). Para ele, isso gerava um problema: como apresentar tais trabalhos?

Da esquerda para a direita:

ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER,

JOSEPH KOSUTH E LAWRENCE WEINER

[recorte de foto usada na divulgação da exposição **January 5-31**]



Antes, ou seja, 10 anos atrás, você poderia dizer que a arte tinha a ver com informação. Entretanto, antigamente a informação se tratava de cor, linha, composição e todo aquele monte de besteiras, naquele caso a arte e a apresentação da arte eram idênticas. Mas agora você tem uma situação na qual a apresentação da arte e a arte não são a mesma coisa.¹⁵
(SIEGELAUB apud ALBERRO, 2003: 55)

O aqui a que se refere Siegelaub é o terreno dos trabalhos de Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Carl Andre, Robert Barry e Lawrence Weiner, entre outros artistas com que trabalhou. A princípio, Siegelaub concebeu essa diferença (entre a obra e sua apresentação) dividindo o trabalho em duas partes, a primeira seria a parte idealizada – a idéia abstrata sobre a qual o trabalho se desenvolve –, sua informação primária, e a segunda parte seria a matéria sobre a qual alguém se torna consciente do trabalho desenvolvido, a informação secundária.

Douglas Huebler, artista norte-americano, apresentou-se a Seth Siegelaub através do envio de slides de seus trabalhos, e, a partir de uma segunda tentativa de contato, os dois trataram a realização de uma exposição de esculturas. Ela aconteceu na galeria e teve pouca repercussão. Huebler começou a trabalhar como um escultor. Em 1963, construiu estruturas tridimensionais modulares que chamou de Truro Series, elas buscavam negar as particularidades de um objeto em si e, a despeito de sua aparente complexidade formal, as peças foram concebidas para provocar a mesma percepção que a estrutura de um cubo, ou seja, não importa em que posição você o coloque, seu aspecto é sempre o mesmo. O que o artista estava investigando, algo que também se apresentava nos cubos espelhados de Robert Morris, era a relação que essas peças estabeleciam com o espectador, como ele mesmo explicou: *Eu queria a escultura como uma espécie de trampolim para que o espectador reconheça a si mesmo no espaço com a peça (escultura minimalista) como um momento existencial.*¹⁶ (ALBERRO, 2003: 62). Com

¹⁵ Before, meaning ten years ago, you could have say that art was about information. Except information before had to do with color, line, composition, and all that bullshit, in wich case the art and the presentation of the art were identical. But here you have a situation where the presentation of the art and the art are not the same thing.

¹⁶ (...) I wanted the sculpture as a kind of springboard for the percipient to recognize himself or herself in the space with the thing, (minimal sculpture) as an existencial moment.



TRURO SERIES 3-66 • Douglas Huebler (1963)

o tempo, o trabalho de Huebler tornou-se, segundo seu relato, grande demais para os espaços institucionais internos de museus e galerias, e desinteressante demais em confronto com o resto do mundo no espaço externo. A reflexão desenvolvida dizia respeito à impossibilidade de obter nos espaços externos a mesma neutralidade que é oferecida nos museus e galerias. Numa virada de direção sobre seu trabalho, Huebler – que questionava as estruturas intrínsecas da obra e o ambiente institucional como formador de contexto e significado –, interessado numa forma não tão direcionada de apreensão, realizou sua primeira incursão no trabalho com o *mass media* através do uso de mapas. **Rochester Trip** (1968) foi uma intervenção em um mapa de viagem comum, nele o artista marcou roteiros/caminhos possíveis em forma de diagramas. Na parte inferior do mapa, escreveu:

Rochester Trip. Uma viagem de ida e volta entre Haverhill, Massachusetts e Rochester [New Hampshire]. (Esta viagem deve começar em Haverhill e prosseguir, em qualquer direção, retornando em outra direção). A viagem não precisa ser feita, mas, se for feita, a rota descrita acima deve ser utilizada. O que quer que seja visto quando a viagem acontecer une-se a este mapa como a forma do trabalho.

É neste momento crucial em que se cruzam as motivações de Seth Siegelaub e Huebler. Em maio de 1968, Siegelaub havia organizado uma exposição no Windham College (Putney, Vermont, EUA) e, como não existia uma galeria na instituição, ele sugeriu que os artistas (Robert Barry, Lawrence Weiner e Carl Andre) produzissem no espaço externo do campus trabalhos *site specific*. Tais trabalhos, instalações, foram feitas com materiais da região e para durar apenas o tempo da mostra. Carl Andre produziu uma fileira de 183 módulos de feno empacotado e descoberto, arrumados lado a lado de acordo com suas laterais, niveladas mas distintas entre si – a ênfase da arrumação eram os aspectos particulares de cada módulo e as similaridades com outros da fileira. Andre trabalhou com um material responsável por geração de renda local e, respondendo à solicitação do curador, com uma duração limitada de tempo, já que a matéria orgânica se decompõe. *Como Siegelaub a imaginou*, salienta Alberro, *essa exposição quebraria ou deslocaria o tradicional condicionamento institucional de um trabalho de arte*. (ALBERRO, 2003: 20)



ROCHESTER TRIP • Douglas Huebler (1968)

Carl Andre, Robert Barry, Lawrence Weiner. Windham College, Putney, Vt., April 30–May 31. Outdoor exhibition conceived by Chuck Ginnever as a follow-up to Bradford exhibition of same artists (see above); organized by Seth Siegelau. Andre: Joint, 183 units of uncovered common bailed hay end-to-end from woods into a field (Rep.); Barry: 1,206' of half-inch woven nylon cord, 25' off the ground stretched between two buildings; Weiner: a grid of "staples, stakes, twine, turf," 70' x 100' with a 10' x 20' notch removed, 6" off the ground, topologically variable. "As far as I know, this was the first time artists were asked to build a show around whatever situation they found operating at a preordained location and time, with the additional handicap of a nearly nonexistent budget." (Ginnever.)

As indagações de Siegelaub uniram-se ao desenvolvimento do trabalho de Huebler, juntos os dois criaram **November 1968**, primeira exposição a existir apenas com o catálogo como suporte material.

Inicialmente, o artista pensou a exposição composta por 10 diferentes esculturas instaladas em 10 diferentes cidades. Meses antes do evento, prospectos foram enviados aos possíveis patrocinadores relatando as idéias de Huebler e explicando a respeito da ampla documentação que seria gerada e de como isso se transformaria em um certificado de autenticidade do trabalho. As respostas renderam apenas o patrocínio para o catálogo. Refletindo a respeito do fato do trabalho de Huebler não gerar nenhum tipo de objeto particular ou espaço visível, Siegelaub concluiu que publicar essa ausência de materialidade, que se fazia tão presente no projeto, os fazia abrir mão da execução das obras. Em **November 1968**, a documentação fotográfica e a informação lingüística apontavam o campo da distribuição como o lugar da obra, e não um espaço físico específico. Em 1969, em uma entrevista a Charles Harrison, ele observou: *o catálogo pode agora funcionar como informação primária, ao invés de informação secundária... Em alguns casos, a exposição pode ser o catálogo*¹⁷ (ALBERRO, 2003: 73). A publicação passou a ser o único registro material das obras de Huebler, e Siegelaub fez dela um dispositivo de acesso e reconhecimento do trabalho do artista.

Tal transformação possibilitou uma descentralização fundamental através da qual o trabalho não apenas perde sua estrutura objetual, mas também sua centralidade como tal, com a forma de distribuição dos impressos da cultura de massa substituindo aquelas convenções. (...) Como Graham, Huebler e Siegelaub articularam questões de *site specificity*, categorias híbridas, formas de distribuição e, de maneira mais geral, os tópicos contextuais tradicionalmente omitidos do pensamento artístico.¹⁸ (ALBERRO, 2003: 73-74)

¹⁷ (...) The catalogue can now act as primary information, as opposed to secondary information.... In some cases the exhibition can be the catalogue.

¹⁸ (...) This in turn enable a fundamental decentering whereby the work not only lost its objetual structure but its center as well, with the mass-culture distribution form of printed matter substituting for those conventions. (...) Like Graham, Huebler and Siegelaub addressed questions about site specificity, hybrid categories, forms of distribution, and, more generally, the contextual issues traditionally omitted form thinking about art.

Arthur Rose: Alguma de suas obras pode ser experimentada como presença física?

Huebler: Não, nenhuma – pelo menos, por enquanto –, e, entretanto, possuem uma substância material. A área de uma “escultura zonal” é imensa, e as zonas são localizadas por sinais muito pequenos que, sem dúvida, não tardarão muito em desaparecer. O material da duração da peça desaparece durante o período de tempo no qual se efetua. Entretanto, também existe no presente graças à documentação.

Com o mesmo pensamento voltado para as publicações que Seth Siegelaub e Douglas Huebler, desde 1966 Dan Graham já inseria seus trabalhos em páginas de revistas. Ele havia observado que a maioria das pessoas conhecia as obras de arte através de suas reproduções impressas e concluiu que o trabalho não precisaria preexistir à sua publicação, ao invés disso, ele poderia ser inserido diretamente no contexto em que fosse acessível à maior parte das pessoas. Publicações com ampla distribuição tinham as condições perfeitas para alcançar seu intento.

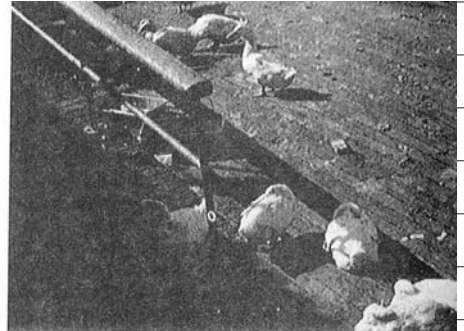
Fotografias e palavras – pressupostos de uso

Como qualquer escolha de produção, publicar tem especificidades e pressupostos. Douglas Huebler e Dan Graham usaram a fotografia em seus trabalhos, mas ambos dela se apropriaram fazendo do fotografar uma prática de indexar informações a um contexto, e não de promover uma expressividade específica. Nas palavras de Huebler:

Eu uso a câmera como um simples instrumento de copiar, que apenas serve para documentar qualquer fenômeno que aparecer diante dela através das condições estabelecidas por um sistema. Nenhuma escolha estética é possível. Outras pessoas podem, freqüentemente, produzi-las. Não faz diferença.¹⁹ (ALBERRO, 2003: 77).

O artista refere-se à pouca importância no contexto geral da autoria das imagens fotográficas e relata que gostava da idéia do trabalho como uma forma de relacionamento, uma possibilidade de permitir ao público mais condições de estabelecer suas próprias experiências artísticas. Huebler estava muito mais interessado em como o público apercebe-se de algo do que qual é este algo que é percebido. Definitivamente, ele não era o único a pensar assim, tal pensamento reflete um dos paradigmas da época, o da transformação do público de observador em

¹⁹ “I use the camera as dumb copying device that only serves to document whatever phenomena appear before it through the conditions set by a system. No “aesthetic” choice are possible. Other people often make photographs. It makes no difference.



Douglas Huebler. *Duration Piece # 7*. New York City. April, 1969.

On March 17, 1969, fifteen photographs were made, at one-minute intervals, of an area in Central Park occupied by eleven ducks and an occasional pigeon.

Fifteen photographs (presented with no sequential order) join with this statement to constitute the form of this piece.

participador, o que também implicava um outro paradigma, a concepção compartilhada da autoria de tais trabalhos.

Para conseguir tal intento, não eram usadas apenas imagens desprovidas de alusões metafóricas e simbólicas, o uso das palavras também seguia esse pressuposto. Segundo escreve Liz Kotz,

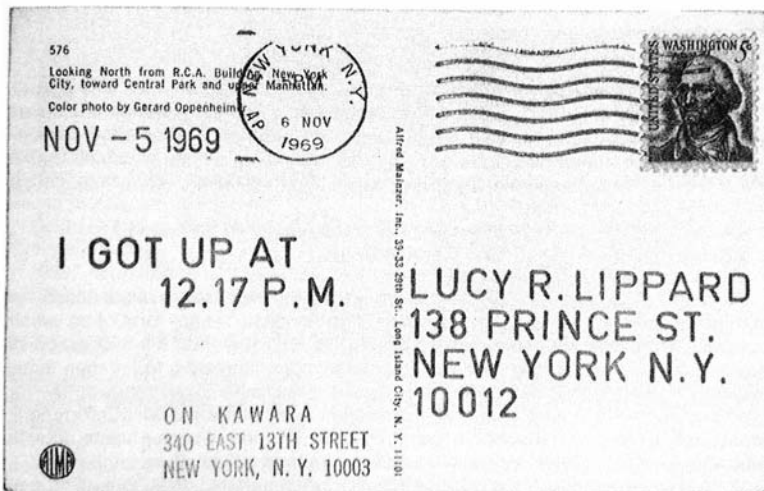
(...) a adoção de tais modelos indexatórios alterou com grande impacto o uso e a função da linguagem nesta arte. (...) na mudança para o paradigma baseado na informação midiática, as palavras geralmente moveram-se de instruções, descrições e registros para um status mais convencional, ainda que falso, ambivalente, de legenda. Entretanto, lado a lado a esta relação mais familiar texto-imagem, uma lógica diferente emerge, na qual a linguagem tornou-se subordinada às formas de arquivo e catálogo.²⁰ (KOTZ, 2007: 213)

A autora argumenta que, desde o seu surgimento, fotografia e texto sempre andaram juntos – exceção feita à fotografia modernista entendida como “puramente visual” – e que, no contexto das experimentações dos anos 60, *os usos experimentais da fotografia e das palavras como ferramentas para outros tipos de projetos ajudaram a desalojar as duas mídias de suas funções e gêneros tradicionais, para relacionarem-se entre si de novas formas*²¹ (KOTZ 2007: 218). Trabalhos como os instantâneos verbais do artista japonês On Kawara são exemplos de tais usos.

Em **November 1968**, o uso das palavras, a escrita, era lacônica e negava conotações metafóricas. Douglas Huebler tentou evitar em vários projetos o que ele

²⁰ (...) This adoption of indexical models in turn greatly impacted the use and function of language in this art. For as we will see, in shift to media- and information-based paradigms, words often move from instruction, description, and record to a more conventional, if falso ambivalent, status as caption. Yeat, alongside this more familiar text-image relation, a diferent logic emerged in which language became subject to the formo f the archive or catalogue.

²¹ (...) The instrumental uses of photography and language as tools for other types of projects helped to dislodge both media from their conventional functions and genres, and set them in to new types of relations with each other.

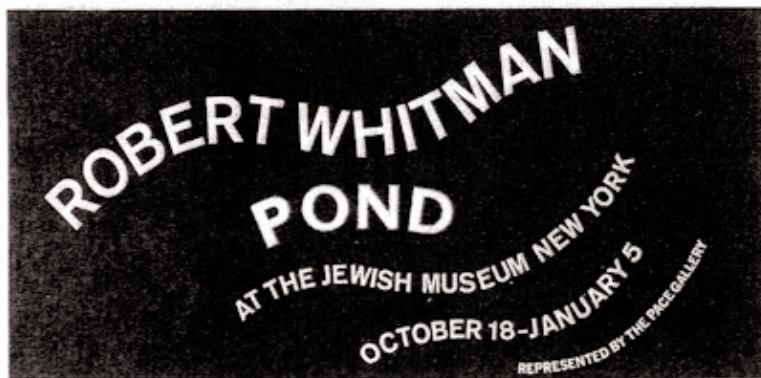


chamou de “situação do olhar”, e os textos construídos como apontamentos e instruções tinham o intento de deixar o observador mais tempo na tarefa de construção do significado. Este mecanismo mitiga a idéia da “automática instauração da obra de arte” e, em conjunto com a escolha de palavras que não excluem ninguém por não exigirem um conhecimento especializado, buscava promover um acesso mais igualitário aos trabalhos. Toda esta autonomia mitiga também a necessidade da presença do artista para que a experiência ocorra, uma vez que este permanece como um dispositivo.

De acordo com esse conjunto de escolhas, Seth Siegelaub decidiu não incluir no catálogo da exposição “informações externas” – tais como títulos temáticos, apresentações ou introduções – e, com esta abordagem, fez o anúncio da exposição, publicado na revista **Artforum** em novembro do mesmo ano. Como uma forma de documentação, o anúncio também faz parte do trabalho.

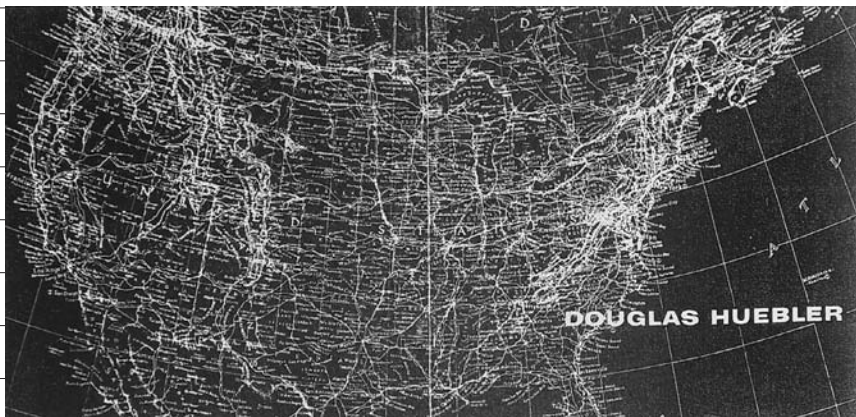
Para que o trabalho de Huebler tivesse acesso a um público maior, sua forma de distribuição também teve que ser dramaticamente alterada, e esse é o papel crucial e altamente criativo de Seth Siegelaub no trabalho colaborativo desenvolvido pelos dois (...) Junto com tais novos métodos (*de divulgar, exhibir e vender o trabalho*), surgiu, paralelamente, uma transformação na função de Siegelaub, mudando de marchand para “um consultor” ou “um organizador” de tal informação.²² (ALBERRO, 2003: 82)

²² For Huebler's work to have access to a wider audience, its distribution form had to be dramatically transformed as well, and this is the Siegelaub's crucial and highly creative role in their collaboration comes in to sharper focus. (...) Along with this new methods came a parallel transformation in Siegelaub's function, changing from a dealer to “a consultant” or “organizer” of information



This ¼ page advertisement (4½" x 4¾"), appearing in the November 1968 issue of ARTFORUM magazine, on page 8, in the lower left corner, is one form of documentation for the November 1968 exhibition of DOUGLAS HUEBLER.

(Seth Siegelau, 1100 Madison Avenue, New York, N. Y. 10028)



PÁGINA DA REVISTA ARTFORUM ANUNCIANDO A EXPOSIÇÃO

E CAPA DO CATÁLOGO DE NOVEMBER 1968 DE DOUGLAS HUEBLER

Tautologia e logística como escolhas de ação

Vários preceitos de mínima interferência na apresentação das obras dos artistas com quem Siegelaub trabalhava podem ser lidos na entrevista *Sobre exposiciones y el mundo como todo: Conversación con Seth Siegelaub*, que se encontra no livro *La idea como arte – Documentos sobre arte conceptual* organizado pelo pesquisador Gregory Battcock, professor da William Paterson College (New Jersey/EUA). Nela, ele diz que buscou novas condições de exposição e publicação para que as idéias desses artistas chegassem a um maior número possível de pessoas. Considera também que todo tipo de seleção (artistas, número de obras, juízo crítico) pode prejudicar a percepção do valor intrínseco de cada obra de arte e defende que a função de um curador devia ser de ordem prática e logística. Sobre a diferença de apresentar pinturas e as obras de arte com as quais trabalhava, ele disse:

Apesar dos pintores nunca terem especificado com quanta luz seus quadros deveriam ser contemplados, ou em que tipo de parede deviam ser colocados – sempre o deixavam *implicitamente* nas mãos do expositor – este novo conjunto de obras nega *explicitamente* qualquer responsabilidade na apresentação. A única coisa que precisamos para ver uma pintura é luz. Essas novas obras nem sequer se preocupam com isso. O problema do ambiente em que a obra é exposta não tem nada a ver com o que se fez. Se deixa-se bem claro que a apresentação da obra não tem a ver com a obra em si, elimina-se qualquer possível má interpretação. Se o público tem a consciência da obra do artista sabendo que o modo como toma consciência não é controlado pelo artista, nem é coisa que o preocupa, então podemos dar por definida sua apresentação específica.²³

²³ (...) Mientras que los pintores casi nunca han especificado con cuánta luz había que contemplar sus cuadros, o en qué tipo de pared debían colgarse – siempre lo dejan *implicitamente* en manos del expositor – esto nuevo cuerpo de obras niega *explicitamente* cualquier responsabilidad en la presentación. Lo único que se necesita para ver un cuadro es luz. Estas nuevas obras ni siquiera se preocupan de eso. El problema del ambiente en el que la obra sea expuesta no tiene nada que ver con lo que se ha hecho. Si se deja bien claro que la presentación de la obra no tiene que ver con la obra en sí, se elimina cualquier posible mala presentación. Si un público toma conciencia de la obra de un artista sabiendo que el modo que toma conciencia no es controlado por el artista, ni es cosa que le preocupe, entonces podemos dar por sentada su presentación específica.

Arthur Rose: Se sua obra não pode ser percebida, como o espectador pode apreciá-la ou pelo menos saber de sua existência?

Barry: Eu não só questiono os limites de nossa percepção, mas também a própria natureza da percepção. As formas, naturalmente, existem, são controladas e possuem suas próprias características. Estão formadas por vários tipos

ROBERT BARRY/INERT GAS SERIES /HELIUM, NEON,
ARGON, KRYPTON, XENON/FROM A MEASURED VOLUME TO
A INDEFINITE EXPANSION/ APRIL 1969/ SETH SIEGELAUB,
6000 SUNSET BOULEVARD, HOLYWOOD, CALIFORNIA,
90028/213 HO 4-8383 (ALBERRO, 2003: 118)



Exemplo de arte intangível é o paradoxal uso da imagem para demonstrar a inexistência de qualquer aspecto visual na obra *Inert Gas* (1969), de Robert Barry. No deserto de Mohave (EUA), o artista liberou uma série de gases que mantinham suas propriedades quando na atmosfera, mas não são visíveis.

A exposição era dividida entre ação do artista e sua informação, organizada por Siegelau. Um pôster monocromático de 114,3 x 76,2 cm com uma foto do deserto e uma linha de texto anunciando a ação, divulgando o endereço de uma caixa postal e um número de telefone. Um serviço de mensagem de voz descrevia a peça quando o contato telefônico era efetuado.

de energia que existem além dos estreitos e arbitrários limites de nossos sentidos. E emprego diversos aparelhos para produzir energia, detectá-la, medi-la e definir sua forma. Ao participar desta exposição, dou a conhecer a existência de minha obra. Apresento todas estas coisas numa situação artística utilizando o espaço e o catálogo. E acredito que isso deixará de ser um problema à medida que as pessoas vão se acostumando a este tipo de arte. Como em qualquer outro tipo de arte, cada pessoa interessada reage de um modo pessoal baseado em sua própria experiência e imaginação. Naturalmente, isso é algo que eu não posso controlar.

Ainda na entrevista, para Siegelau, o problema da apresentação das obras diferir delas, fazia com que uma de suas funções fosse mostrar ao público que o artista havia feito algo. Na série de exposições que realizou entre 1968 e 1972, as características fundamentais dessa nova forma de tentar fazer o público aperceber-se de uma obra de arte e, com isso, dos contextos ideológicos e políticos nos quais ela se inseria foram ficando cada vez mais claras.

Livros em meu trabalho significam a mesma coisa que um espaço de galeria significa para a maioria das pessoas são palavras de Siegelau, e, ainda em 1968, ele editou **Statements**, de Lawrence Weiner. A exposição-publicação de Lawrence Weiner até hoje pode ser adquirida ao custo de poucos dólares. De acordo com o artista, suas reimpressões cumprem a função de abolir o valor de fetiche gerado pela escassez de um produto e de ser permanentemente acessível ao público.

O artista, enquanto ainda se expressava através da pintura, já dizia que a revolução tecnológica provocada pelas redes de comunicação eletrônica havia mudado o modo intimista de comunicação da arte. Sua saída dos tradicionais suportes materiais se deu retirando deles a expressividade gestual da pincelada e a totalidade das decisões sobre o aspecto final da obra. A série **Removal Paintings** era feita com tinta spray industrializada, ou com compressor, e trazia a opção de seu comprador dizer de que tamanho e cor queria a obra e, ainda, que pedaço dela seria removido.

O trabalho de Weiner é um exemplo da possibilidade de deslocamento por diversos suportes. **Turf, Stake and String** (1968), realizado na sua fase de reconfiguração da produção de objetos para sua formulação através de estruturas de linguagem (palavras, esquemas e diagramas), foi apresentado como desenho esquemático em papel milimetrado e como um adesivo encartado em um jornal. Fascinado pela ambigüidade da linguagem, o artista desenvolveu títulos para seus trabalhos que em si já possuíam um caráter performativo, como em **One Hole in the Ground Approximately One Foot by One Foot / One Gallon Watterbased White Paint Poured into This Hole**. *Mas uma das mais extraordinárias características deste tipo de produção artística era o fato do trabalho adquirir o mesmo significado quando performado ou comunicado lingüisticamente como um título. Com efeito, o que Weiner fez foi transformar o processo artístico em intermináveis séries de inscrições que reconsideravam a qualidade objetual de um tra-*

Weiner, Lawrence. *Statements*. Seth Siegelaub, Louis Kellner Foundation, New York, 1968.
Divided into "General Statements":

A field cratered by structured simultaneous TNT explosions

A removal to the lathing or support wall of plaster or wall board from a wall

One standard dye marker thrown into the sea

Common steel nails driven into the floor at points designated at time of installation

And "Specific Statements":

One hole in the ground approximately one foot by one foot/One gallon water-base white paint poured into this hole

One aerosol can of enamel sprayed to conclusion directly upon the floor

One quart exterior green enamel thrown on a brick wall

A 2" wide 1" deep trench cut across a standard one-car driveway

SIX YEARS: THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT FROM 1966 TO 1972 [p.37] • Lucy Lippard (1973)

Arthur Rose: Um aspecto integral de sua obra é a existência de um receptor. A pessoa que recebe a obra – tal como eu o entendo – tem que decidir se tens que construir a peça, se deves mandar fabricá-la ou se não é necessária. Por quê?

Weiner: Porque não tem nenhuma importância.

Arthur Rose: O que não tem importância?

Weiner: A condição da peça. Se eu tivesse que escolher sua condição, tomaria uma decisão artística que outorgaria um peso desnecessário e injustificado ao que é uma apresentação, e que, portanto, tem muito pouco a ver com a arte.

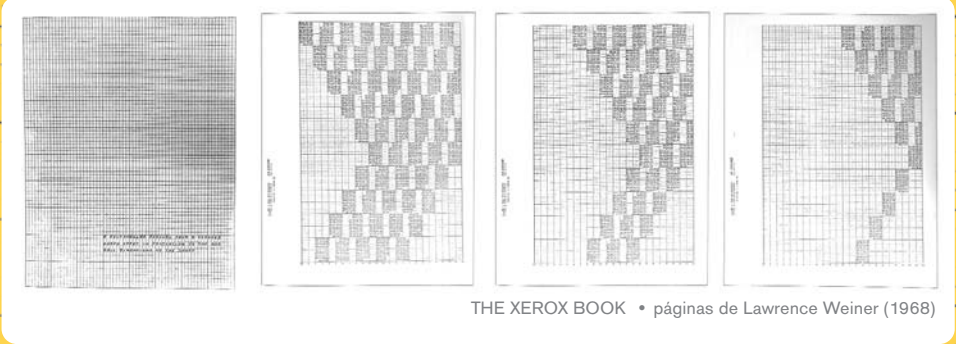
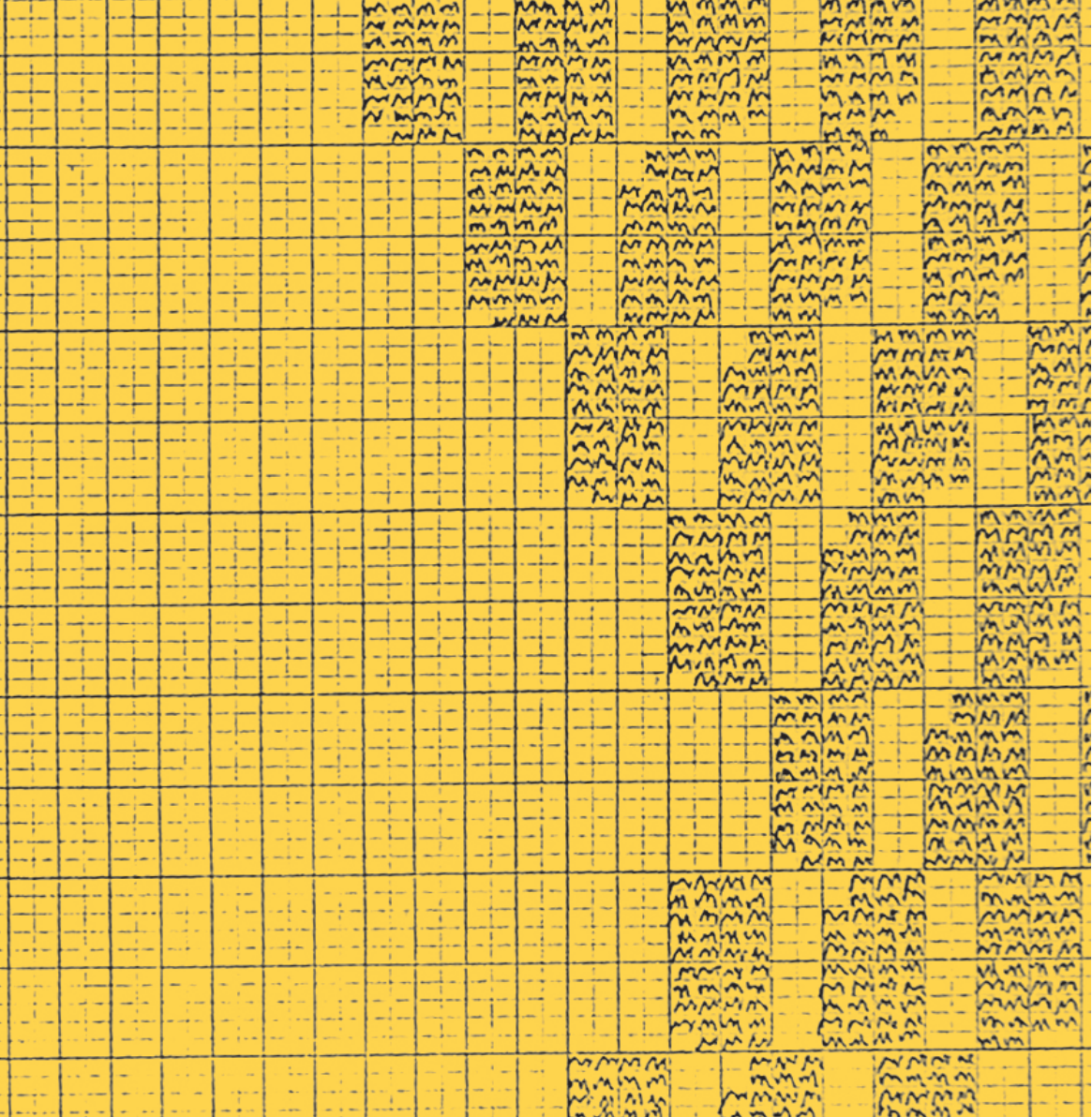
*balho como um campo semântico complexo – um texto*²⁴ (ALBERRO, 2003: 96).

The Xerox Book – como conhecido na época e hoje renomeado como **The Photocopy Book** – foi organizado como exposição coletiva em dezembro de 1968 e aconteceu apenas na forma impressa. Siegelaub escolheu a fotocópia, pois ela reunia várias características que lhe eram preciosas no momento: era uma tecnologia nova de reprodução, suas cópias “sujas” faziam o componente estético visual perder a importância, e o conteúdo poderia ser entendido como informação. Além disso, a vinculação com o nome de uma grande companhia agregava a aura de inovação tecnológica. Tal opção por um meio avançado de reprodução da época funcionava como uma severa crítica ao objeto único e autêntico (confirmando a varrida da aura anunciada por Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*), a tiragem alta abolia as diferenças entre a cultura de massa e a “alta cultura”.

Siegelaub convidou os artistas e à disposição de cada um colocou uma quantidade igual de páginas. Walter De Maria e Robert Smithson decidiram não participar, e seu espaço manteve-se em branco na mostra. Para os demais, a ordenação de forma alfabética garantia a não hierarquização dos trabalhos. O ato de folhear uma exposição, de encontrar obras que se prolongam por 25 páginas, também acrescentava modificações às convenções de recepção de uma obra de arte, neste caso, ao processo temporal – que é definido pelas 175 páginas da exposição-publicação, e não por um número determinado de dias de exibição. A ação funde a condição estática de entrar em contato com uma abertura de páginas a cada vez com o aspecto fílmico envolvido ao mover-se por elas e acumular suas informações. Na recepção dos trabalhos, dimensão e duração estão envolvidas de forma diferente da convencionalmente usada até então.

Alberro considera que Siegelaub, com o **The Xerox Book**, ampliou a exposição de Mel Bochner (**Working Drawings and Other Visible Things Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art** – 1966), pois solicitou aos artistas que tratassem a forma de reprodução técnica como um elemento conceitual em suas proposições. O meio passou a ser parte constitutiva da obra, respondendo a uma lógica estruturada por Siegelaub.

²⁴ But one of the most extraordinary features of this type of artistic production was that the work was equally meaningful whether performed or communicated linguistically as a title. In effect, what Weiner had done was turn the art-making process into an endless series of inscriptions that reconceived the object quality of the work as complex semantic field – a text.



THE XEROX BOOK • páginas de Lawrence Weiner (1968)

Maior, mais rápido e mais adiante (1969)

As estratégias de Seth Siegelaub continuaram promovendo trabalhos impressos, e neles diversas características das mudanças em torno do conceito do que pode ser considerado obra de arte foram sendo trabalhadas ao mesmo tempo.

January Show 5-31 já indicava no título a duração da exposição, problematizando o modelo tradicional de tempo restrito estabelecido. Neste caso, o catálogo referenciava um acontecimento efêmero, mas as obras estavam contidas nele como informação primária, portanto, poderiam ser acessadas sempre que necessário. Foi o primeiro lugar a publicar o **Statement of Intent** de Lawrence Weiner e, junto a ele, mais 8 peças do artistas foram apresentadas: **An Amount of Bleach Poured on a Rug and Allowed to Bleach** e **A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall** foram, respectivamente, performada e instalada temporariamente no espaço da galeria, 2 fotografias de trabalhos foram reimpressas, e outros 4 trabalhos apresentados apenas lingüisticamente.

March 1969 ou **One Month** foi feito em forma de calendário, e cada artista tinha 1 dia de trabalho exposto, novamente quem optou por não participar teve seu espaço deixado em branco. O catálogo era a informação primária, e a exposição não existiu no espaço de galeria.

July-August-September 1969 – exposição trilingüe – foi criada para estender o alcance geográfico de uma mostra, nela, o único lugar onde se poderia entrar em contato com todos os trabalhos era o impresso, que unia artistas que residiam em locais longínquos entre si. Aconteceu em vários lugares do mundo, e não em Nova York, Siegelaub acreditava que o centro era o lugar aonde o artista se encontra.

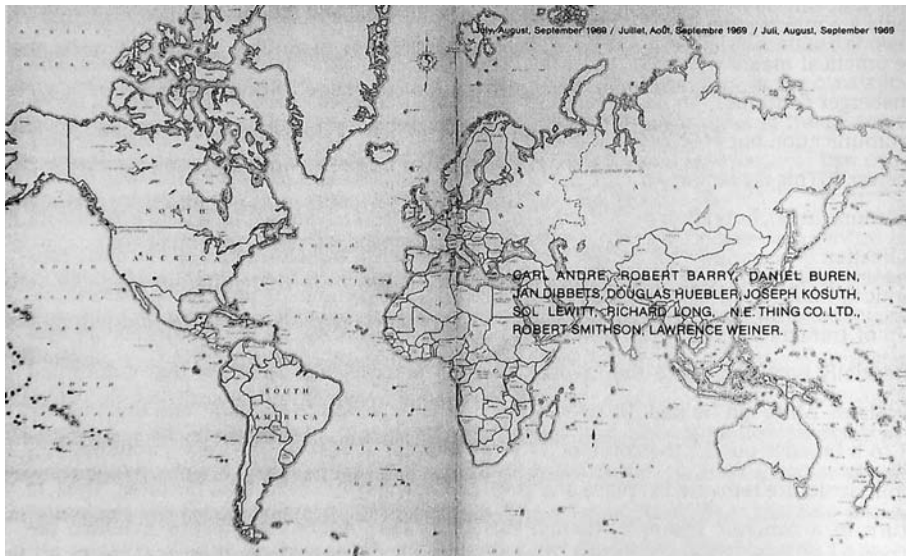
July, August, September 1969 cristalizou os aspectos-chave dos catálogos-exposições de Siegelaub. Primeiramente, a apresentação do catálogo foi mantida tão desinteressadamente e neutra quanto possível. Comentários introdutórios foram omitidos, assim como ensaios críticos explicativos. Segundo, os trabalhos foram apresentados

January 5–31, 1969. Seth Siegelau, New York. Barry, Huebler, Kosuth, Weiner. Exhibition held at 44 East 52nd St., the McLendon Building. "The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalog; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalog" (S.S.).

March 1–31, 1969. Seth Siegelau, New York. First exhibition to exist in catalogue form alone; distributed free worldwide. Reviewed by John Perreault, "Off the Wall," *Village Voice*, March 13, 1969; Lawrence Alloway, *The Nation*, April 7, 1969; Grace Glueck, *New York Times*, March 16, 1969.

SIX YEARS: THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT FROM 1966 TO 1972 [p.71 / 79-80 / 106] • Lucy Lippard (1973)

July–August–September, 1969. Organized by Seth Siegelau. Catalogue of exhibition taking place simultaneously in eleven different locations all over the world. (See below, p. 125.) Andre (The Hague), Barry (Baltimore), Buren (Paris), Dibbets (Amsterdam), Huebler (Los Angeles), Kosuth (Portales, N.M.), LeWitt (Düsseldorf), Long (Bristol, England), N. E. Thing Co. (Vancouver), Smithson (Yucatan), Weiner (Niagara Falls). Reviewed by Howard Junker, "Idea as Art." *Newsweek*, August 11, 1969.



de maneira que dispensava a hierarquia entre os artistas. Cada participante recebeu o mesmo espaço: duas páginas. Terceiro, as 32 páginas foram divididas em duas seções, uma apresentando “informação primária” (o trabalho em si) e outra “informação secundária” a respeito de onde e quando os elementos materiais que complementavam a informação primária podiam ser vistos durante a exposição. Juntas, as duas seções funcionavam para delinear os parâmetros das peças individuais na exposição, tornando-as assim mais compreensíveis ao público. Em todos os casos, entretanto, o catálogo serviu para apresentar o trabalho no mundo todo. Ao inverter a relação entre apresentação do material num catálogo como informação primária, Siegelau mais uma vez superou a condição de conexão da produção artística a uma localidade física e a disseminou de forma rápida e ampla. Estas transformações de distribuição estabelecem paralelos com a disseminação da informação da globalização contemporânea.²⁵ (ALBERRO, 2003: 96)

Reitero aqui, como Seth Siegelau muitas vezes reiterou, que as inovações que ajudou a criar eram consequência de sua parceria com os artistas. Todos eles queriam alcançar um público maior do que era oferecido por museus e galerias. Queriam extrapolar esta possibilidade e chegar até outras pessoas, aumentar o público, e queriam fazer isso de forma mais dinâmica. Com a possibilidade da geração de múltiplos oferecida pelas tecnologias de *mass media*, o intento pode ser

²⁵ The **July, August, September 1969** show crystalized the key aspects of Siegelau's catalogue-exhibitions. First, the exhibition catalogue as kept as disinterested and neutral as possible. Introductory comments were conspicuously absent, as were explanatory critical essays. Second, the works were presented in an indiscriminating way, precludin hierarchy among the artists. Each artist was allocated in teh same among space: two pages. Third, the thirty-two pages were divided into two section, one presenting "primary information" ("the work itself") and other "secondary information" about where and when the material elements that suplemented that primary information could be seen during the show. Together, the two sections funcioned to delineated the parameters of the individual pieces in the exhibition, thereby making them more comprehensible to the public. In all cases, however, the catalogue served to present the work throughout the world. By reversing the relationship and rendering the material in the catalogue primary information, Siegelau once again lifted artistic production from its hitherto close connectionwith physical locality and disseminated it quickly and broadly. This method of distribution paralleled transformations in the dissemination of information brought about by contemporary globalization.

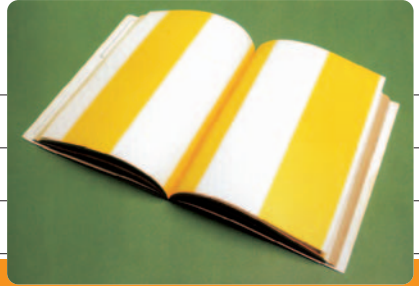


alcançado (estar em muitos lugares ao mesmo tempo), em sincronia com a euforia provocada pelos meios de comunicação que incrementavam a idéia da globalização e traziam a possibilidade de uma maior proximidade e de uma desterritorialização dos espaços da arte. Siegelaub acreditava que não eram necessárias paredes para que a arte fosse apresentada, o mundo inteiro poderia ser este lugar.

Com a popularização do seu trabalho, foi convidado a organizar exposições nas revistas **Studio Internacional** (1970) e **Aspen Magazine** (1971). Para a edição de verão da revista inglesa, Siegelaub convidou seis críticos: David Antin, Charles Harrison, Lucy Lippard, Michel Claura, Germano Celant e Hans Strelow, e para cada um deu a oportunidade de editar 8 páginas – com relatórios, fotografias, textos ou trabalhos de artistas produzidos para o evento. As páginas de Michel Claura na **Studio Internacional July/August Exhibition** (1970) foram cedidas para o artista Daniel Buren, que as preencheu com largas listras amarelas e brancas, trazendo para dentro da publicação o trabalho que realizava fora dela, ação que esgotava o interesse na obra em si e remetia o público ao espaço circundante, seu contexto. Neste caso, Siegelaub disse em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, que o ato de dividir a seleção dos participantes da exposição afastava-o da escolha de artistas específicos e tornava mais clara, transparente, a função de curador e mais consciente da sua função no processo artístico.

Siegelaub usou das mesmas ferramentas de marketing, que eram usadas para promover bens de consumo, para promover os artistas e com eles tentar fazer obras mais acessíveis, destituídas de seu aspecto “sacro” e com possibilidade de entendimento por um público mais amplo e menos especializado. A idéia era que todos ganhassem com as maiores tiragens.

Acontece que tecnologia de comunicação não é a mesma coisa que capacidade de diálogo, e mesmo as coisas feitas de forma numerosa podem ser fetichizáveis – mesmo as publicações de Siegelaub feitas com o pressuposto da multiplicidade hoje só são encontradas a venda por preços exorbitantes. Após 1972, Siegelaub passou a atuar de forma direcionada na elaboração de um contrato que possibilitasse aos artistas condições de gerir seu capital intelectual ou mesmo o uso de suas obras como forma de construção simbólica de valor no mercado. Em entrevista a Paul O'Neill, ele esclareceu que seus interesses partiram de um grupo



July/August Exhibition. Special edition of *Studio International*, July–August, 1970, edited by Seth Siegelaub. Also published as a hardcover book without advertising, backmatter, etc. All texts in English, French, German. A magazine exhibition in which six critics were asked to fill an eight-page section without writing anything themselves; each critic chose any number of artists to fill their space: David Antin (Graham, Cohen, Baldessari, Serra, Eleanor Antin, Lonidier, Nicolalides, Sonnier); Germano Celant (Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Prini, Pistoletto, Zorio); Michel Claura (Buren); Charles Harrison (Arnatt, Art-Language, Burgin, Flanagan, Kosuth, Latham, Louw); Lucy R. Lippard (Barry, Kallenbach, Weiner, Kawara (Rep.), LeWitt, Huebner, NETCo., Bartheleme; each artist was asked to pass on to the next a situation within which to work); Hans Strelow (Dibbets, Darboven).

específico de artistas e foram generalizando-se cada vez mais, até saírem da esfera reservada da arte e entrarem em âmbitos mais amplos relativos à cultura de forma geral (questões a respeito da mídia, mídia de esquerda, imperialismo cultural).

Contribuições das mais ricas para a arte, as publicações de Siegelaub escancararam possibilidades, a ponto de oferecer objetos de estudo insubstituíveis. Categorias iam tomando configurações inéditas. O que são, realmente, os espaços para a arte? E o que são os espaços alternativos, e o que os artistas têm a dizer por intermédio deles? (SILVEIRA, 2008: 131). Alberro o considera um catalisador e, tal qual no processo químico, no final ele não faz mais parte da constituição da matéria em questão. Resta aquilo pelo qual ele trabalhou intensamente para promover nos trabalhos dos artistas, a arte como informação, as idéias, mas neste caso, as idéias de Seth Siegelaub.

1993 / CAFÉ SELECT / PARIS

Christian Boltanski, Bertrand Lavier e Hans Ulrich Obrist

Uma conversa e uma lista de artistas feita em guardanapos de papel, assim começou o **do it**, um projeto *do it yourself* / faça você mesmo que incorporou a noção de instrução – presente no trabalho de Lavier – e a noção de interpretação, do uso da obra como partitura musical – presente no trabalho de Boltanski. O **do it** foi criado com a *idéia de desafiar as idéias que geralmente regem a circulação das exposições de arte contemporânea* (OBRIST, 2004:11). Por isso, quando o projeto é solicitado para exposição, nenhuma obra é enviada, tampouco os artistas para o local vão, apenas as instruções são remetidas. A primeira mostra aconteceu em 1994 na França, outras se seguiram em diversos lugares do mundo, e no processo de elaboração concomitante às exposições um conjunto de regras básicas se formou. São elas:

1. cada instituição realiza de 15 a 30 obras;
2. a realização das obras fica a cargo da equipe da instituição ou de pessoas da comunidade;



3. os artistas propositores e executores devem estar cientes de que o que rege o processo é a livre interpretação, o que exclui a noção de autoria individual dos trabalhos;
4. ao final da exposição a instituição destrói os trabalhos ou, se possível, recoloca os materiais em seus lugares de origem. Uma tentativa de não fetichizar os objetos;
5. vários artistas propuseram que, caso seus trabalhos não fossem destruídos, poderiam tornar-se propriedade de visitantes do museu ou da própria coleção da instituição, para isso um pró-labore é pago ao artista;
6. cada artista participante recebe documentação fotográfica de seu trabalho.

A idéia do **do it** expande o conceito de exposição através de suas instruções, que, por serem proposições e não obras acabadas, mantêm-se como potência ativável numa relação diferenciada de espaço e tempo – são atualizadas de acordo com o contexto em que são inseridas. A preservação das obras acontece no contínuo retrabalhar do projeto, que pode ser acessado por tempo indefinido.

Na apresentação da versão impressa, Obrist diz que, com o passar do tempo, foi se interessando em criar versões ainda mais acessíveis do **do it**, domésticas por assim dizer. Em 2004, depois da realização de uma versão para televisão e outra para a internet, foi lançada a primeira edição da versão-publicação do **do it** com proposições de 174 artistas que podem ser feitas pelo público leitor. A exposição pode ser encontrada nas estantes de casa, cabeceira da cama, etc., num tempo que só é limitado pela durabilidade do material e pelo cuidado com a edição.

Hans Ulrich Obrist é suíço, nasceu em 1968 e, ao mesmo tempo, se interessa pela produção de idéias (de artistas) consideradas impossíveis de realizar, sonhos²⁶, e também pela conservação da memória do nosso tempo. Realiza ininterruptamente um projeto que batizou de **Conversa Infinita**, uma série de entrevistas com artistas e arquitetos que teve início com Félix González-Torres e, diz ele, não

²⁶ **Dreams** é outra publicação-exposição organizada por Obrist em parceria com Francisco Bonami para comemorar a abertura do espaço físico da Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per L'Arte (Torino/Itália), com participação de 100 artistas contando seus sonhos (possíveis e impossíveis) e lançado com tiragem de 50.000 exemplares na 48ª Bienal de Veneza.

**How to blow
away a wall:
It is easy.
Close your eyes,
concentrate,
and blow.**

tem prazo para acabar. Em entrevista concedida ao jornalista Marcelo Rezende para a publicação *Arte Agora!* – que reúne 5 entrevistas feitas por Obrist e mais a entrevista feita com Obrist –, diz que *sempre existiu nele a idéia de trabalhar com artistas, facilitar, fazer com que eles aconteçam* (OBRIST apud REZENDE apud OBRIST, 2006:103). Em 1993, organizou uma exposição na cozinha de sua casa, uma sugestão dos artistas aceita como experiência de trazer a arte de volta a um contexto mais doméstico. Em 1994, fez a curadoria de uma exposição em um hotel.

De acordo com o modo de ação de Obrist, as conversas das entrevistas podem funcionar como parte de exposições, como a **Maratona de Entrevistas** realizada em 2006 na Serpentine Gallery em Londres. O objetivo da mostra era criar uma imagem sintética da cidade, que era complexa demais para ser apenas vista. Nas 24 horas da exposição, pessoas de diversas áreas do conhecimento foram entrevistadas seqüencialmente. Outra forma expositiva das entrevistas foi viabilizada sob a forma de publicação. Lançada em 2003, **Interviews** tem 1.000 páginas de entrevistas, e Obrist diz que, ao entrevistar pessoas, vai contra o propósito secreto da era da informação: criar o esquecimento sistemático. *Resistir a este esquecimento é parte essencial dos livros de entrevistas. A idéia de registrar as conversas é registrar a história do nosso tempo* (OBRIST apud REZENDE apud OBRIST, 2006:103).

Ficam muito claras, e é dito na introdução da edição impressa do **do it**, suas referências às mostras-publicação organizadas por Seth Siegelaub, a noção de obra como partitura de John Cage (e de alguns de seus alunos: Allan Kaprow, George Brecht) e a artistas que têm a prática de fazer instruções como trabalho, tal qual Yoko Ono e outros artistas Fluxus.

do it / 174 proposições poéticas / organizado por Hans Ulrich Obrist / 2004
formato fechado 14 x 19 cm / capa + 368 páginas
http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html



2006 / FLORIANÓPOLIS

Ainda temos coisas Por Fazer?

Estarmos mais alertas ao processo de produção de um significado do que com o significado em si mesmo talvez seja o que devemos prestar atenção nos dias de hoje, é o alerta feito por Obrist no texto impresso no **do it**. O **PF**, abreviação de **Por Fazer**, é uma publicação-exposição que possui o mesmo caráter performativo da forma livro **do it**. Como ele, também acredita na noção de obras de arte como instruções, proposições a convidar quem as acessa a delas participar. Foi desenvolvida em um contexto colaborativo entre estudantes de arte e artistas, sob a orientação de Regina Melim, curadora e professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/Udesc.

Algumas condições preexistentes ajudaram a definir as características do trabalho. Uma delas foi a possibilidade do trabalho se estabelecer como uma extensão, documentação ou vestígio de uma ação performática, que foi o pensamento gerador das reflexões que se tornariam obras. Outra, com um orçamento delimitado, produzir ao custo mais baixo possível para gerar o maior número de exemplares e, como consequência, a maior circulação e acessibilidade alcançáveis.

Na forma mimetizada de um bloco de notas fiscais – com 2 vias de cada um dos 36 trabalhos²⁷, ambas destacáveis e, uma vez que isso aconteça, o nome do artista propositor permanece no canhoto do bloco e a instrução segue adiante –, o **PF** articula formas híbridas de definir a autoria. Há a autoria da organizadora, a autoria do propositor, a autoria do intérprete e a autoria compartilhada por ambos. Elas podem ser pensadas a partir de sua concepção, um misto de curadoria, agenciamento e organização na condução do processo colaborativo feito por Regina Melim. A sintonia que envolve as especificações da publicação como espaço primário da arte, seu design e produção gráfica também explicitam a contaminação entre as funções. Pode ser reconhecido como obra única ou uma exposição coletiva.

A partir da forma impressa definida, outras questões foram trabalhadas considerando sua inserção no circuito da arte, como expô-lo e como alargar ainda mais o

²⁷ A única obra não duplicada do PF é o trabalho de Brígida Baltar, convidada a ocupar as contracapas da publicação.

NOME/RAÇÃO SOCIAL

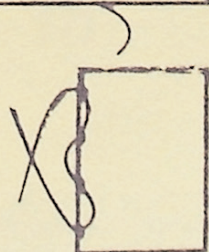
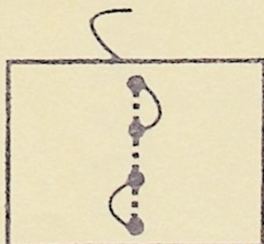
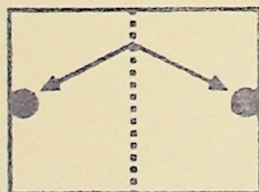
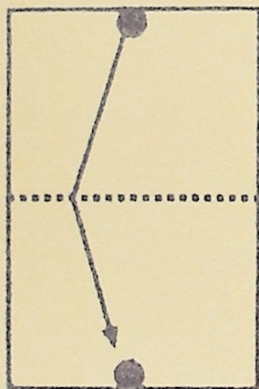
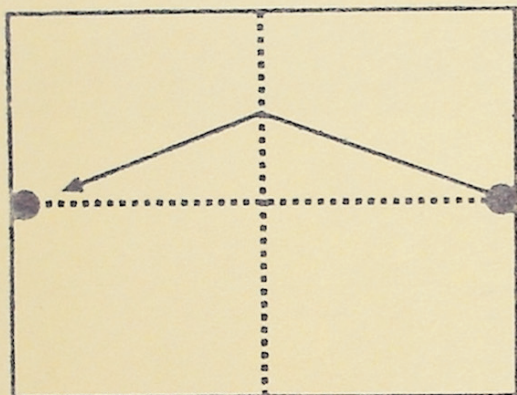
vanessa schultz

TÍTULO

como fazer um livro de artista de dezesseis páginas

DATA

2006



espectro da audiência, participação e dispersão. Nas palavras de Regina Melim:

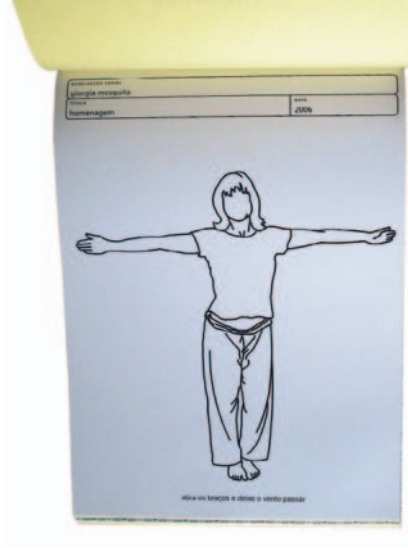
Foi então que surgiu a noção de exposição portátil.

Ora, pensávamos que, se cada um poderia levar consigo esse bloquinho, deveríamos, então, tratá-lo a partir deste pressuposto, como um espaço portátil, passível de ser ativado continuamente por cada um que estivesse de posse dele. Além disto, como uma estrutura móvel, cada uma destas proposições poderia habitar temporariamente um espaço expositivo com o mínimo de recursos ou sofisticação de montagem.

Imaginamos, então, um dispositivo curatorial dentro desta perspectiva de mobilidade e circulação: o menor equipamento possível, todavia o suficiente para que pudéssemos, com cada mostra, não somente distribuir esse bloquinho, mas pensar no conjunto de sua apresentação e recepção. Sugerimos, portanto, como equipamento curatorial necessário, apenas uma parede (para que pudéssemos dispor as folhas expostas lado a lado); uma mesa (para colocar as pilhas de bloquinhos que estariam à disposição do público) e cadeiras (para que pudéssemos nos reunir em grupos e debater sobre este projeto, estendendo sua participação, ampliando seus níveis de reflexão). (MELIM, 2007: 79-80)

O **PF**, assim como o **do it**, também pode adentrar o ambiente doméstico e alterar a temporalidade que uma exposição dispõe para existir, mas vai além. Na sua concepção gráfica múltipla de si mesmo em apenas um exemplar – através da existência das 2 vias de cada proposição –, oferece/estimula a pessoa que o tem a experimentá-lo de forma mais livre, como um possível curador, distribuidor, agenciador. Ainda que metade das páginas se espalhe na experimentação, todo trabalho ainda está lá e, caso não agrade a ninguém, ainda é um ótimo bloco de notas. É só virar e usar de trás para frente o verso não impresso de suas páginas! É possível também acessá-lo on-line na versão feita em língua inglesa e imprimir suas proposições.

PF / 36 (x2 + 1) proposições poéticas / organizado por Regina Melim / 2006
formato fechado 16 x 23 cm / capa + 80 páginas
<http://www.dobra.com/terreno.baldio/tobedone.htm>



PF • Regina Melim (2006) / páginas de Adriana Barreto – Bruna Mansani e de Giorgia Mesquita

E o Amor pode ir com você

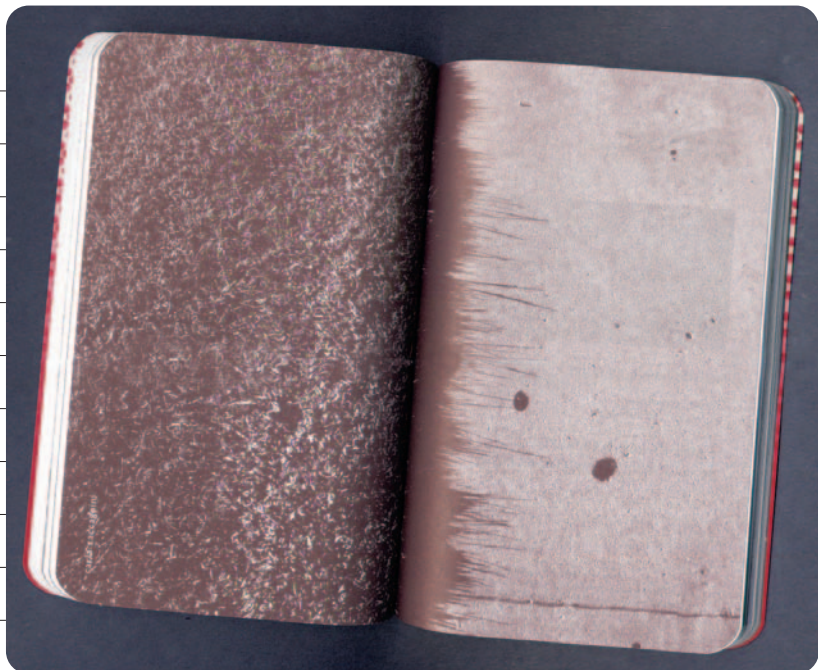
Sim, caso você queira, o **Amor.Love: leve com você**. **Take with you** é facilmente transportável. Publicação #2 do projeto **Exposições Portáteis**, o **Amor** foi feito pequeno, como um livro de bolso, para caber facilmente nas mãos e, com elas, estabelecer um relacionamento, já que, como o **PF**, a interação tátil com a obra/exposição também foi levada em conta na sua concepção.

Tipo particular de dispositivo curatorial, as exposições portáteis propostas por Regina Melim têm como objetivo *conjuguar a reflexão e a prática de estratégias de curadoria e modos de circular um trabalho artístico. Como reflexão sobre estes procedimentos, parte-se da noção de difusão e circulação como forma de construção de novos circuitos e que estes, na medida do possível, possam também extrapolar as paredes de um espaço físico de um museu ou galeria* (MELIM, 2007: 69).

Desenhos feitos à mão, desenhos feitos no computador, poesias de poetas, poesias de artistas visuais, fotografia, registro ecográfico de um coração, partitura de música, *playlist*, narrativas ficcionais, taxionomias afetivas, frases de ordem, curadoria dentro da curadoria. Esses são exemplos de trabalhos que podem ser encontrados nesta exposição-publicação.

O **Amor** tem em suas páginas trabalhos de 64 artistas, e nele podemos encontrar modos diversos de formação de significados, como a curadoria de Regina Melim, que se pode experimentar página a página, e a do crítico de arte Paulo Reis, que se pode ler e mapear imaginariamente. Também pode-se experimentar a fotografia fazendo uso do contexto temático para estabelecer seu significado (obra de Carla Zacagnini) e a que a ele se agrega como possibilidade de leitura (trabalho de José Rafael Mamigonian). Palavras para serem vistas, desenhos para serem lidos, espaços reservados para o público leitor também fazem parte das estratégias usadas pelos artistas para que seus trabalhos ocupem especificamente as páginas desta exposição.

Como a exposição portátil #1 – **PF** –, esta também tem seu equipamento e forma apropriada de apresentação: uma pequena prateleira para ser o suporte dos livros



AMOR: LEVE COM VOCÊ • Regina Melim (2006) / páginas de Carla Zacagnini

e cadeiras para serem o suporte dos corpos pensantes que participam da etapa de trocas em forma de bate-papo entre organizadora, artistas e público.

Amor: Leve com você / 53 proposições poéticas / organizado por Regina Melim formato fechado 9 x 14 cm / capa + 128 páginas / 2006



Lugares de produção da arte, verdadeiros espaços expositivos alternativos e relacionais, tais estratégias não negam os espaços institucionalizados, mas instigam sua ampliação, um olhar para si mesmo e o questionamento de como podem melhor representar, apresentar e preservar a arte produzida aqui e agora. Arte esta que não mais se espelha ou se identifica com apreciações limitadas ao sentido da visão, à restrição de estar contida apenas no aspecto material e a orbitar ao redor de espaços legitimadores apenas fixos e acessíveis fisicamente.





Artistas e revistas

Revistas sobre arte, revistas-arte, revistas de arte, revistas de artistas. É fácil embaralhar-se apenas nessas poucas opções apresentadas, e não é levemente que isso acontece, pois, neste caso, conceitos, teorias, formas, apresentações se misturam, influenciam e trocam experiências em boa parte do tempo. Podemos considerar que, cientes do alcance de público ampliado do meio informacional/publicitário e de sua forma reprodutível, os artistas dele se apropriaram e dele fizeram uso de acordo com a necessidade de novos lugares às premências conceituais, “desmaterializadas”, que incluíam, também, a busca de outros circuitos de circulação e disseminação da arte.

Neste contexto, que diferencia produção e reprodução, criação e tradução, escrita sobre arte e escrita com arte, existe também o processo contrário de apropriação. As revistas comerciais que versavam sobre arte, atentas aos novos usos dos processos de impressão, usam o trabalho do artista para ressignificar sua proposta editorial e para investir na possibilidade de ser arte, e não apenas versar sobre ela. O presente capítulo abrange essas questões específicas e apresenta alguns exemplos: **O To 9**, a edição da **Studio Internacional julho-agosto/1970**, **Interfunktionen**, **Parkett**, e, em especial, a edição da **Artforum de fevereiro/1980**.



A idéia de artistas visuais empregando o livro ou a revista para produzir múltiplas peças de arte ou conceitos de arte, seja de maneira verbal, visual ou verbo-visual, pode parecer uma novidade ainda. Entretanto, o fato de muitos artistas estarem fazendo livros ou revistas de arte por mais de uma década, alguns por quase duas, testemunha a favor da versatilidade e do potencial dessa mídia redescoberta.²⁸ (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 54)

O trecho acima é um dos parágrafos finais do texto *Art magazines and magazine art*, de Clive Philpott²⁹, publicado na revista norte-americana Artforum. Como uma espécie de âncora, ele faz parte da edição especial de fevereiro de 1980, que trouxe como tema o uso da página como suporte para a arte. Na carta ao leitor, a editora Ingrid Sischy diz que, após 3 décadas de múltiplas revoluções na arte – na forma, nos meios, nas políticas na teoria, na prática –, o que restou foi uma paisagem complicada, com muitos “ismos” e modelos a seguir. Para não se embalar neles, deve-se prestar a devida atenção nas marcas e nos guias deixados.

Os trabalhos de Dan Graham e Joseph Kosuth, que se misturavam ao contexto de publicações – não necessariamente artísticas –, arriscando a nem sequer serem reconhecidos, são citados por Phillipot como exemplo do uso das revistas por artistas nas duas décadas que antecedem a escritura do texto. **Second Investigation - 1. Existence (Art as Idea as Idea)**, de Kosuth, foi apresentada de forma enigmática – composta por 8 anúncios anônimos em diferentes revistas e jornais. O trabalho mitigava a apreciação estética da obra de arte, pois não podia ser visto como todo, tinha seu “valor” dividido pelo número de exemplares da tiragem das publicações, a circulação garantida pela mídia escolhida. **Homes of America** de Dan Graham, publicado na revista Arts em 1967, consistia no arranjo modular de 33 blocos de tamanho similar com fotografias e textos em duas páginas. Mm dos objetivos do artista era tratar imagens e palavras como equivalentes. Segundo

²⁸ The idea of visual artist's the employing book or the magazine to produce multiple artworks, or art statements, whether verbal, visual, or verbi-visual, may still seem novel. However, the fact that many artists hav been making book art or magazine art over a decade, a few for nearly two decades, testifies to the versatility and potencial of these rediscovery media.

²⁹ Clive Phillipot foi diretor da biblioteca do MOMA de Nova York e um dos responsáveis pela formação da coleção de livros de artista da instituição. Atualmente, é escritor independente e assessor de bibliotecas e arquivos de arte na Inglaterra.

Arthur Rose: Você pode nos falar do que está fazendo agora?

Kosuth: Meu trabalho atual, que consiste de categorias do dicionário ideológico, trata dos múltiplos aspectos de uma idéia de algo. E, como a obra anterior, é uma tentativa de tratar a abstração. A mudança mais importante diz respeito à forma de apresentá-la, pois passei do fotóstato montado ao emprego de espaços em revistas e jornais (às vezes, uma “obra” ocupa cinco ou seis espaços em outras tantas publicações, depende de quantas divisões existam dentro dessa categoria). Deste modo, a imaterialidade da obra fica acentuada, e corto pela raiz qualquer possível conexão com a pintura. Esta obra mais recente já não está relacionada de maneira nenhuma com o objeto precioso, é acessível a todo aquele que estiver interessado nela; não é decorativa, não tem a menor relação com a arquitetura; pode ser guardada em casa ou no museu, mas não foi executada com vistas a nenhuma de ambas as coisas; quem quiser pode arrancá-la da publicação em que se encontra e colá-la numa caderneta ou pregá-la num mural de anúncios, ou se pode deixá-la como está, mas todas estas decisões não têm nada a ver com a arte. Meu papel como artista é concluído com a publicação da obra.

Arthur R. Rose é o pseudônimo utilizado por Joseph Kosuth para atuar como crítico de arte, produzindo textos sobre seu próprio trabalho e de outros artistas. As perguntas das páginas 61, 69, 71 e desta página foram extraídas do texto *Quatro entrevistas*, em que Arthur Rose entrevistou Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner e Joseph Kosuth e que fez parte do catálogo da exposição **January 5–31**, organizada por Seth Siegelau.

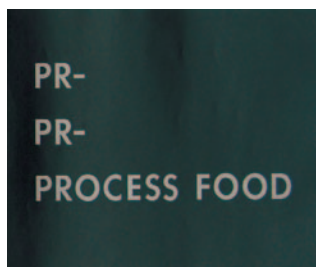
Alberro, (...) *os trabalhos anônimos de Kosuth, produzidos e distribuídos em série, desmontaram as noções de subjetividade artística, de autoria, da unicidade e do tradicional campo autônomo da cultura elevada, eram próximos das práticas (...) de Graham.*³¹ (ALBERRO, 2003: 52)

Usando outra abordagem, exemplifica Phillpot, a edição de **Studio Internacional de julho/agosto de 1970** foi às bancas como uma exposição, com sua intenção clara, definida e não exigindo esforço de reconhecimento de seu mérito como arte. Muitos motivos fizeram com que os artistas se interessassem pelo que as publicações podiam oferecer para suas práticas, mas a capacidade de documentação de trabalhos que eram elaborados de forma “transparente”, “sem materialidade definida”, é uma das duas opções que ele considera fundamental. A segunda razão relatada é a experimentação estimulada pelo crescente aumento no número de publicações de arte. Acrescento à argumentação a vital percepção dos artistas em relação ao alcance de audiência amplificado pelas tiragens dos impressos e pela velocidade com que atingiam esta audiência – algo que Phillpot identifica como outra dimensão para o uso do *mass media*.

Com processos voltados à percepção mental, a apresentação com características dos impressos poderia, freqüentemente, não ser um problema para tais obras de arte. Um exemplo é a possibilidade das fotografias com caráter informativo poderem ser impressas em processos de baixa qualidade de resolução da imagem. Na explicação de Phillpot

Processos mentais e idéias geralmente têm que ser expressos ou elaborados verbalmente e/ou visualmente, assim, notas, diagramas, rascunhos ou anotações tornam-se significativas matérias artísticas. Para esse fim, esses processos raramente dependem de envolvimento com uma mídia específica, assim, um envelope

velho e uma caneta podem ser mais apropriados que carvão em papel borrão, ou pintura na tela, ou ainda solda no aço. Da mesma forma, o conteúdo de um texto feito por um artista visual pode permanecer o mesmo, independente do tipo de letra no qual foi feito, ou o tamanho da fonte, a cor da letra ou ainda a qualidade do papel. Assim como poemas convencionais podem ser escritos, datilografados ou impressos de inúmeras for-



mas sem perder sua integridade, a expressão de idéias visuais também o pode em palavras.³² (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 53)

Essas características davam aos trabalhos a mobilidade necessária para adaptarem-se a mídia do offset.

O trabalho de Seth Siegelau na exposição-publicação na revista **Studio International** é reconhecido como instrumental no estabelecimento de parâmetros deste tipo de uso da página como espaço. O fato de nem todos os convidados da exposição terem usado o espaço para apresentar arte em si comprova a experimentação do novo conceito de lugar. Para suas páginas, (...) *Lucy Lippard pediu a cada artista que ela selecionou para montar uma situação na qual o próximo artista deveria trabalhar, como resultado, o trabalho desses oito artistas mostrou uma sequência fora do comum. Entretanto, nem todos os artistas usaram a ocasião para apresentar arte, muitos simplesmente usaram o espaço para apresentar a documentação de trabalhos preexistentes*³³ (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 54).

Tal qual as diferenças entre processos de criação, que variam de acordo com o trabalho dos envolvidos, as revistas, além de mostrar as experimentações, podiam – e ainda podem – ser espaços criados para elas, na ausência de outras opções. Apresento a seguir algumas possibilidades.

³¹ By contrast, insofar as Kosuth's anonymous, serially produced and distributed works dismantled notions of artistic subjectivity, authority, uniqueness, and the neat traditional autonomous realm of high culture, they were closer to the practice of Lozano and Graham.

³² Thought and ideas generally need to be expressed or elaborated verbally and/or visually, and so notes, diagrams, sketches, or notions became significant. To this end, these process are rarely dependent upon an involvement with specific media, thus an old envelope and a ball-point pen may well be more appropriate than charcoal on rag-paper, paint on canvas, welding-torch on steel. By the same token, the content of a text by a visual artist can remain the same regardless of the typeface in which it is set, the size of the type, the color of the ink, or the quality of the paper. Just as conventional poems can be written, typed or printed in countless different ways and yet retain their wholeness, so too, can the expression of visual ideas in words.

³³ Lucy Lippard request each artist whom she had selected to set up a situation within which the next artist was to work; as a result, the work of these eight artists displayed an unusual sequentiality. Not all the artists used the occasion to present art, however, many simply used their spaces for the presentation of the documentation of pre-existing works.



ARTFORUM (FEVEREIRO/1980) • detalhe de uma das páginas de William Wegman

... UNAVOIDABLE

0 To 9 = 1+2+3+4+5+6

*Eu e Vito criamos a 0 To 9 como um ambiente para o nosso próprio trabalho, algo que parecia não existir em nenhum outro lugar*³⁴ (ACONCCI/MAYER, 2006: 13). **0 To 9** foi uma revista de artista com 6 números editados por Bernadette Mayer³⁵ e Vito Acconci³⁶ entre 1967 e 1969. Sua produção era feita de forma muito precária, um mimeógrafo encontrado no escritório do pai do namorado de Bernadette Mayer, em Nova Jersey (EUA), era usado para gerar as cópias. A cada edição, que tinha tiragem entre 100 e 350 exemplares, os dois artistas e mais um grupo amigos-voluntários reuniam-se no escritório após às 17h. Ali, passavam a noite trabalhando.

A revista nasceu literária para suprir um anseio de dois poetas que não encontravam seu lugar. Os lugares então destinados à poesia não eram mais suficientemente estimulantes para os dois jovens, que, como muitos outros da mesma época, tinham como ambição nada mais nada menos do que a idéia de mudar o mundo. Criar a publicação e distribuí-la de forma dirigida era uma possibilidade de acesso aos trabalhos que lhes eram coerentes e, também, ao autores que produziam estes trabalhos.

Outro aspecto importantíssimo era a possibilidade de experimentação que o espaço proporcionava, como, por exemplo, numa série de 6 números, a capa #1 pôde ser um estêncil de um azul profundo, a capa #2 um mapa de incidência da chuva dos Estados Unidos, a capa #3, a reunião das primeiras linhas de todos os trabalhos que constam da edição, a capa #4 tinha as sobrecapas tiradas dos livros dos dois editores recobrando o papel da capa, a capa #5, uma folha de papel amassado, e a capa #6 era um conjunto de 6 folhas de papel em branco.

³⁴ Vito and I created 0 To 9 as an enviroment for our own work, which did not seem to exist anywhere else.

³⁵ Bernadette Mayer é poeta e autora de livros de poesia e prosa, entre eles: *Two Haloed Mourners: Poems* (Granary Books, 1998), *Proper Name and Other Stories* (1996), *The Desires of Mothers to Please Others in Letters* (1994), *The Bernadette Mayer Reader* (1992), *Sonnets* (1989), *Midwinter Day* (1982), *The Golden Book of Words* (1978), e *Ceremony Latin* (1964).

³⁶ Originalmente um poeta, a partir de meados dos anos 60 Vito Acconci passou a trabalhar com performance, vídeo e som. As performances de Acconci questionavam os limites entre o espaço público e privado, e entre o público e o artista. O foco dos projetos de Acconci moveu-se gradualmente de seu corpo físico para as relações interpessoais e, mais tarde, para as implicações culturais e políticas do espaço performativo preparado para a câmera. Trabalha também, desde o final dos anos 70, com projetos de arquitetura e para espaços públicos.



O TO 9 - caixa com edições 1, 2, 3, 4, 5, 6 e o caderno Street Works

Com o passar das edições, a vocação literária da **0 To 9** foi se transformando, e, a partir do número 4, artistas visuais que igualmente estavam buscando um lugar que não existia para seu trabalho (pois não estavam satisfeitos com os lugares destinados às artes visuais ou estes não lhes traziam estímulo algum para a criação) passaram a ser convidados para publicar, entre eles: Sol LeWitt (#4, 5 e 6), Dick Higgins (#4), Dan Graham (#4 e 6), Robert Smithson (#5 e 6), Jasper Johns (#6), Lawrence Weiner (#6), Robert Barry (#6) e Douglas Huebler (#6).

Para Vito Acconci, a revista deixou de existir após o #6 pois eles não precisavam ou não se divertiam mais com ela. Bernadette Mayer já tinha o reconhecimento que buscava, publicava em muitas revistas e dela não precisava mais. Em 2006, em um artigo escrito para a revista eletrônica artlab23, Acconci falou que deu-se conta de que usava as palavras como matéria e a página como um modelo de espaço no mundo, sair do papel foi uma consequência das experimentações nele. Diz ele no texto: *Como eu me movo no espaço real? O que faz com que eu me mova no espaço vivencial? Um exemplo foi um trabalho para uma série em 1969 chamado **Street Works**. O trabalho que fiz envolveu um esquema muito simples. Cada dia, durante um período de um mês, eu escolhia aleatoriamente uma pessoa na rua e seguia esta pessoa até que ela entrasse num espaço privado, como em casa, no escritório, ou outro lugar. Os episódios duravam entre 2 ou 3 minutos, quando alguém entrava num carro e eu não podia seguir, ou de 7 ou 8 horas quando alguém ia a um restaurante, ao cinema. Eu me designava como agente e via o mundo como se estivesse do lado de fora dele*³⁷ (ACCONCI, <http://www.artlab23.net/issue1vol2/contents/acconci.html>).

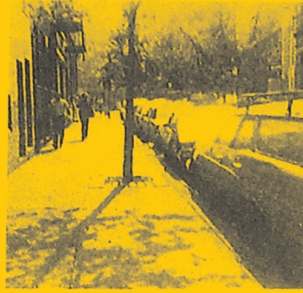
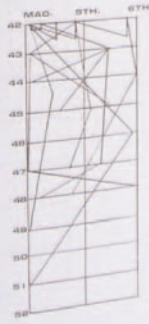
Após a publicação do suplemento que apresentava os **Street Works**, Acconci relatou que se moveu definitivamente da literatura para a ação performática, da página para as ruas, e que não podia mais para ela retornar.

³⁷ How do I move in real space? What gives me a reason to move in experiential space? One example was a 1969 piece for a program called Street Works. The piece I did involved a very simple scheme. Each day, over a month-long period, I would pick at random a person in the street. Each day, I would follow that person until that person entered a private space-home, office, whatever. Episodes ranged from say two- or three-minute episodes, when someone would get into a car and I couldn't follow, to seven or eight-hour episodes, where someone might go to a restaurant, a movie. I would set myself up as an agent. I attend to the world as it is considered out there.

STREET WORKS

Saturday, March 15, 1969 (24 hours)

VITO MANNIBAL ACCONCI
ARAKAWA
GREGORY BATTCKOCK
SCOTT BURTON
JAMES LEE BYARS
ROSEMARIE CASTRO
EDUARDO COSTA
JOHN GIORNO
BILL CRESTON
STEPHEN KALTENBACH
LES LEVINE
LUCY LIPPARD
BERNADETTE MAYER
MERIDITH MONK
BEN PATTERSON
JOHN PERREAULT
MARJORIE STRIDER
MR. T.
ANNE WALDMAN
HANNAH WEINER



Vito Acconci. *Following Piece*. Activity, 23 days, varying durations. New York City ("Street Works IV," Architectural League of New York), John Gibson Commissions, Inc. 1969.

Choosing a person at random, in the street, any location, each day. Following him wherever he goes, however long or far he travels. (The activity ends when he enters a private place—his home, office, etc.)

flour (1968), and gray cement powder spread in shapes on the snow (February, 1969, River Falls, Wisconsin).

Street Works IV. New York, October 3–25. Sponsored by the Architectural League. Acconci (Rep.), Arakawa, Burton, Costa, Kaltenbach, Levine, Lubelski, B. Mayer, Perreault, Strider, H. Weiner.

0 TO 9 – edição fac-similar • Vito Acconci e Bernadete Mayer (2006)

SIX YEARS: THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT FROM 1966 TO 1972 [p.117] • Lucy Lippard (1973)

Muitas palavras e o “fim” do gênios solitários

Os grandes “artistas” e os grandes “pensadores” são sempre representados sozinhos, suas idéias provindo de uma espécie de revelação, geralmente provocada por um desses acidentes causais do destino e da natureza. Pela discussão, nós deveríamos evitar o resultado inevitável do isolamento que conduz a uma “sobreformalização” e à abstração. Partindo de modificações da interação, nós deveríamos definir uma prática que tenha responsabilidades sociais. Assim, poderíamos colocar à prova nossa prática num contexto social, mais do que no domínio privado da “revelação mística”. (BEVERIDGE apud MOKHTARI, 1975: 140)

A citação acima encontra-se no texto *Revistas de Art[istas] dos anos 1968–79*, da historiadora da arte francesa Sylvie Mokhtari, e foi extraída de uma reflexão em forma de texto em uma revista de artistas, **The Fox**, uma das publicações da Art & Language Foundation Inc., criada em 1975. A revista tinha por característica uma abordagem de cunho propositadamente político, reproduzia em suas páginas mesas-redondas e debates entre artistas, era um canal de comunicação sobre as discussões que abordavam as funções da arte. Neste caso, a revista também está vinculada à vertente mais analítica da arte conceitual e sua precedente, a **Art-Language** – editada entre 1969 e 1985 e produzida pelo mesmo coletivo inglês Art & Language³⁸ e que no seu primeiro número teve como subtítulo *The Journal of Conceptual Art* – já reunia aqueles artistas que entendiam e assumiam a linguagem e o grupo de discussão como formas de produção de arte.

No prefácio do catálogo da exposição dedicada ao coletivo Art & Language realizada no Musée de Toulon (França/ 1982), Christian Schlatter fala do texto produzido na revista **Art-Language** como um conteúdo que não precede nem sucede a produção. *Não é nem uma proposição a priori, nem uma proposição a posteriori. Ele parte de um saber ou de um problema, mas conduz à arte. É a utilização artística de um problema ou de um saber* (MOKHTARI, 2002: 101).

³⁸ Grupo de artistas conceituais ingleses formado em 1968 em Coventry, entre eles: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell.

Nas palavras de Clive Phillpot, as publicações dedicadas à teoria como prática da arte (...) proliferaram desde o final dos anos 60 e representam outro exemplo de artistas substituindo intermediários tradicionais entre eles, seu trabalho e seu público, e suas características (...) sub-rogaram os papéis descritivos e interpretativos do crítico³⁹ (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 52). Mais do que isso, como ação teórica que faz parte de uma prática, tais publicações explicitam a troca, o diálogo, a crítica e o envolvimento com a sociedade como elementos formadores do pensamento artístico. São ferramentas que recusam a idéia do público como apreciadores relegados a ter uma opinião apenas posterior à apresentação dos trabalhos de arte. Obviamente, não se faz isto sozinho ou em isolamento, a articulação desta possibilidade-oferta de reconhecimento do processo como arte é um dos motivos de tais produções, e não uma consequência delas.

ARTFORUM (FEVEREIRO/1980) • detalhe de uma das páginas de Victor Burgin 

Encontros em intervalos regulares de tempo

Periodicamente. Os regulares contatos provocados pelas especificidades do meio escolhido (revista) também são possibilidades dialógicas entre artistas e público, pois uma publicação é reconhecida pelas idéias que veicula e pela articulação delas através do conjunto de suas edições. Tal característica muda a condição temporal que diz respeito à apreensão de uma obra de arte, pois é distendida no tempo por seu constante agregar de novas informações, sempre a intervir e, possivelmente, a criar novas relações com o conteúdo que preexistia.

A conjunção de 2 artistas (Wolf Vostell e Ursula Burghardt), 1 cineasta (Alfred Feußer) e 1 compositor (Mauricio Kagel) formou um grupo que, em 1968, na Alemanha, se estabeleceu através de uma organização sem fins lucrativos (Labor) e declarou como seu foco de interesse as experimentações acústicas e audiovisuais, híbridas num sentido ampliado – de acordo com a profusão de novas mídias

³⁹ These magazines have proliferated since the end of the '60s, and represent another instance of artists replacing traditional intermediaries between themselves, their work and their public. (...) but texts by artists in art magazines have also subrogated the descriptive and interpretative roles of the critic.

most predominantly
 is the sort of lighting
 word which also takes a
 ere is not reached by
 ociation is convention-
 we may consider this
 lex of 'considerations of
 term. The suppressed
 with the connotations of the
 rt of narrative implications
 mage, implications readily
 tion, a theme very widely

o we encounter a double
 and concealment. First, the
 reading 'woman' also sug-
 ere is not a single signifier of
 point-of-view offered by the
 g cannot be confirmed; but it
 the means of concealment: the
 d convention for signifying femi-
 it (see, for example, convention-
 s of Eve, and the verbal text of
 , while the woman's body is hid-
 is completely exposed—lit and
 in precisely that 'full-frontal nudity'
 inal of the relay. Through the agency
 set in motion by the ambiguity of the
 of the product is further overdeter-

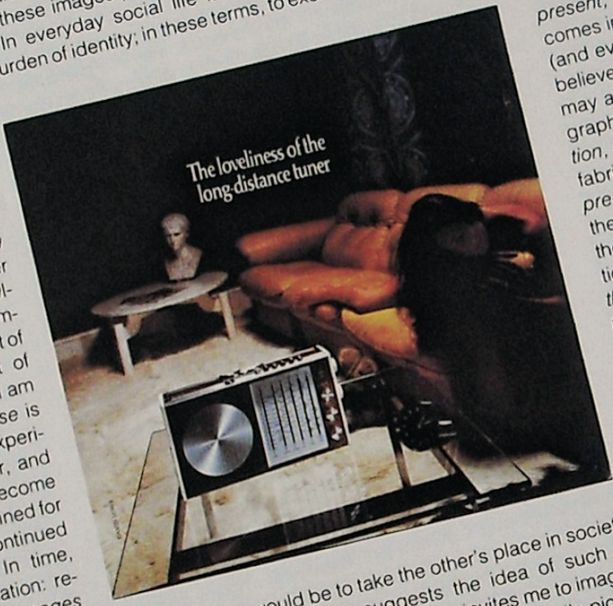
s of an advertisement is to indicate how
 verbal elements engage with each other
 sters of phantasy, memory, and knowl-
 gs engage gear-trains: transmitting, am-
 ng, the initial input. Obviously, in the act of
 an ad we do not conduct the sort of
 is I have just outlined; this is not what I am
 saying that a substantial part of its sense is
 way I have just described, albeit we experi-
 ects 'in the blink of an eye'. Moreover, and
 ly, such effects are not erased, they become
 memory; Horowitz: "Perceptions are retained
 in the form of images, which allows continued
 response and conceptual appraisal. In time,
 ges undergo two kinds of transformation: re-
 sensory vividness and translation of the images
 . It is here that we encounter a general social
 photographs. The social order is, in a sense, built of
 verbal discourse of varying degrees of formal
 . A significant social effect of a photograph is
 of its imbrication within such discursive forma-
 s easily appreciated that advertising activates such
 ons as, for example, those which concern family-life,
 encounters, competitiveness, and so on. The role of
 verbal in advertising will be just as readily conceded—
 is physically integrated into nearly all advertise-
 ts. But 'art' photographs are not exempt from such
 terminations of meaning, determinations which are
 heived even where actual writing is absent. I shall take my
 amples, again, from the period of the 1960s.

Throughout the '60s in America, in the setting of the
 growing escalation of and protest against the war on Viet-
 blacks and women organised against their own op-
 ess, the Watts riots effectively marked the
 ergence of the
 ent

ington marked the
 Liberation Movement. It is surely
 the knowledge of events such as these
 tive consciousness of Americans in the '60s. Let us
 consider two 'art' photographs of this period

About a quarter of the way into Lee Friedlander's book *Self
 Portrait*¹⁶ is a photograph captioned 'Madison, Wisconsin,
 1966'. In it, the shadow of the photographer's head falls
 across a framed portrait of a young black
 person. The portrait is set in an oval aperture cut in a light
 coloured mount, an oval now tightly contained within the
 shadow of the head. Placed in this context the oval is made
 to serve as the schematic outline of a face, the shadows of
 Friedlander's ears are stuck absurdly one to each side, but
 the face which looks out from between the ears is black. Item
 109 in the catalogue to the Museum of Modern Art exhibition
*New Photography U.S.A.*¹⁷ is an untitled photograph by
 Gary Winogrand taken in Central Park Zoo in 1967. It shows
 a young white woman close beside a young black man, each
 carries a live chimpanzee which is dressed in children's
 clothing. In the most basic social terms, what are we to make
 of these images produced at that historical conjuncture?

In everyday social life it is the face which carries the
 burden of identity; in these terms, to exchange one's face for



that of another would be to take the other's place in society.
 Friedlander's photograph suggests the idea of such an
 exchange of identities—if I am white it invites me to imagine
 what it would be like if I were black. In Winogrand's picture
 my identity and my social position are secure.^{17a} We are all
 familiar with expressions of irrational fear of the 'mixed
 marriage': from the comparatively anodyne punning of the
 joke about the girl who married a Pole—and had a wooden
 baby—to the cliché insults of the committed racist, accord-
 ing to whose rhetoric the union of white and black can give
 issue to monkeys. In terms of these considerations therefore
 it should be clear that Friedlander's photograph is open to
 readings couched in terms of social change, to which
 Winogrand's image is not only closed but hostile.

A final example: the catalogue to a 1976 exhibition of Gary
 Winogrand's photographs¹⁸ contains an image in which four
 women, talking and gesturing down a city street. The group of
 women, who are of varying degrees of middle-age, is the
 most prominent feature in the right-hand half of the image;
 equally prominent in the left half of the image, visually just
 behind the women, is a group of huge plastic bags stuffed
 with the photograph is also printed on the cover
 of the introduction to the

which is Winogrand's
 dialogue, Winogrand states. Respect for
 a two-way act of respect. Respect for
 it do what it does best, describe. And respect for
 by describing it as it is". But what the world "is"
 extensively upon how it is in circulation to descri
 expression 'old bag' is in circulation in perpet
 woman that is precisely what she is in perpet
 'being'. Neither the photographer, nor the me
 subject, are basically responsible for the m
 photograph, the meaning is produced, in th
 at the image, by a way of talking.

We cannot choose what we know, and
 choose what part of our dormant knowle
 ened by the stimulus of an image, recip
 and reinforced by it. Regardless of how
 to maintain a 'disinterested' esthetic mo
 an appreciation of the 'purely visual',
 image it is instantly and irreversibly int
 with the intricate psychic network of o
 component meanings of this network
 present, there is no choice in this.
 comes in a way in which these com
 (and even here we may have less
 believe). To be quite explicit: such
 may ascribe to these or other im
 graphs themselves. Such 'isms',
 tion, are a complex of texts, rhet
 fabric of the popular pre-consci
 pre-text for the 'eternal joke', it
 the photographer's 'intuitive' re
 the flux of events in the world
 tion that there is something 'th
 theoretically necessary nor
 tic assumptions concerning
 pher; it is the preconstitute
 substantial 'author' here
 alike are its products; an
 viewer. As Roland Bar
 approaches the text is al
 subjectivity is generally
 encumber the text, but
 all the codes which
 subjectivity has the
 radical displacement
 position of founding
 does, of course, r
 discourse of the a
 cises its own mas
 of art photograp
 some account
 photography is
 however, beer
 modernist pro

ill
 The first par
 catalogue
 picture tel
 pictures.
 special t
 challeng
 a vivid s
 Clemen
 ing ph
 corre

e possibilidades de uso da época. Para tornar pública essa escolha, o grupo criou a revista **Interfunktionen**, que, em suas páginas, foi o espelho das posições artísticas e políticas de seus membros publicando toda sorte de documentos, registros, esquemas, diagramas, textos, projetos, entrevistas e, ainda, cadernos inteiros dedicados ao registro fotográfico de ações. Para as ações que Joseph Beuys realizou entre 1968 e 1971, a revista dedicou 150 páginas.

Como em relevante número de revistas dos anos 60-70 na contramão das revistas de arte convencionais e como na maioria das revistas de artista, a hierarquia é descartada nas obras reunidas em **Interfunktionen**. Não há mais diferenciação aparente na apresentação de fotografias, de desenhos, de notas, de fotocópias de documentos extraídos da imprensa, etc. Em tal embaralhamento de gêneros, tudo pode potencialmente ser arte. (MOKHTARI, 2002: 95)

Periodicidade também é o forte dos adeptos da Arte Postal, e compartilhar informações através de suas listas, sempre em construção, encontra nas revistas uma forma de mostrar diversos trabalhos de uma só vez. Hábeis usuários da mídia impressa, estes artistas, talvez mais do que quaisquer outros, não queriam perecer nas mãos do sistema e, trafegando em circuitos não oficiais, estavam *atentos a criar possibilidades para assegurar para si não somente os meios de produção, mas também de distribuição. Eles almejavam quebrar as amarras com o sistema que os escravizava ao torná-los simplesmente trabalhadores que vendem sua produção sem nunca cuidar da circulação desta. (...) Para tal, estipularam a informação e seu trânsito como elementos principais – incluindo efemeridade, mutação, imprevisibilidade, além da quebra de amarras codificadas (territorializadas) pela indústria cultural* (LIMA, 2007: 1-2).

Estas publicações queriam – em alguns casos, continuam querendo – erradicar hierarquias e privilégios do mundo da arte, pois a sua permeabilidade permitia a participação dos mais variados tipos de trabalho: desenhos, textos, republicações de postais, apropriações de matérias de outras publicações, fotografias, cartas de leitores. *Revista traz consigo a agilidade de informação, rapidez (e em alguns casos, baixo custo) de produção – um produto sem compromisso com raridade, autoria, unicidade e perenidade tão valorizadas por colecionadores que aquecem*



*o mercado da Arte. Somente os próprios artistas e simpatizantes queriam recebê-la*⁴⁰, pois para eles o valor estava em algo imaterial: notícias vivas e troca em potencial (LIMA 2007: 3).

Uma dessas revistas era a **Common Press**, criada pelo artista polonês Pawel Peltasz em 1977, o projeto editorial previa que cada número fosse feito por um editor diferente. A condição era a de que a pessoa escolhida tivesse a vontade de editar ela mesma o exemplar. Cada editor arcava com as responsabilidades de estabelecer o tema, organizar o material e arcar com os custos de impressão e distribuição. A condição de compartilhamento de autoria também permeava a organização geral do projeto, pois quando as condições políticas tornaram-se opressoras na Polônia, Peltasz passou a organização da **Common Press** para o Canadian Gerald X, de Júpitter-Larsen⁴¹. Segundo Larsen,

Common Press não era apenas uma revista alternativa de arte, mas uma espécie de performance internacional em andamento. Uma performance na qual cada participante é encorajado a editar e publicar uma edição da revista de acordo com seu próprio tema e formato particular, é uma performance coletiva, criada, produzida e dividida pelos seus participantes/contribuintes.⁴² (PERNECZK, 2003: 30)

⁴⁰ A autora refere-se à revista **FILE**.

⁴¹ Júpitter-Larsen é um artista ligado às práticas *undergrounds* da arte desde a década de 1970. Entre suas atividades, encontram-se o punk rock, arte postal, cultura cassette, produção de fanzines e a música de ruído.

⁴² **Common Press** isn't just an alternative magazine of art, but a kind of ongoing international performance. A performance in which each participant is encouraged to edit and publish an edition of the magazine with his own theme in his own format. It is a collective performance; created, produced, and shared by its many contributors.

0-Odder, Denmark. Page 16: Michael 'Coriander'
 n Diego CA-92116, USA. Page 17: Mike Taylor,
 rporley, Cheshire, England. Page 18: Paulo Bruscky, CP 85
 ge 19: Buster Cleveland, 153 Lunlow No. 6, New York, NY-1
 rst Hahn, Mauenerheimerstrasse 32, 5 Köln 60, B.R.D. Page 2
 6, 80010-Quarto-Napoli, Italy. Page 23: Carioca, 1855 Ala
 n Francisco, CA-94110, USA. Page 24: A. M. Fine, c/o Boo
 reet, New York, NY-10012, USA. Page 25: Balint Szombathy
 000-Noví Sad, Yugoslavia. Page 26: Ulises Carrion, Other
 rengracht 259, Amsterdam, The Netherlands. Page 27: Robi
 le, Sundreland, County Durham, SR2 7HP, England. Pages 2
 Langley Oaks Avenue, Sanderstead, Surrey CR2 8DH, Englan
 terling, 9 Hargraves Street, Kingswood 2750, Australia. F
 l St. Catherines Rd., Eastleigh Hants., England. Page 34:
 ex. Machado 563, Joao Pessoa 58.000, Paraiba, Brazil. Pag
 dardo Antonio Vigo, Casilla de Correos 264, La Plata, B
 . Genesio Vieira, Rua Alberto de Brito 349, 58.000-Joao
 age 37: A
 Below, Gab



COMMON PRESS • capas das edições #11 (editada por Tommy Mew-EUA),

#10 (editada por Paulo Bruscky - Brasil) e #5 (editada por Ulisses Carrion - México).

Imagem de fundo: lista de participantes da edição #10.

X, Y, X+Y, X-Y, Y+X, Y-X, X+X, Y+Y, X-X, Y-Y

Quando colocamos revistas e artistas num mesmo contexto, até mesmo todas estas variáveis talvez não sejam suficientes para exemplificar o que pode ocorrer. A categorização pode assumir múltiplas facetas, assim como uma revista é composta por uma equipe editorial e, portanto, várias opiniões e autoria compartilhada, ainda existem todos os desdobramentos em segmentos especializados, ou seja, revistas para artistas, estudantes de arte, público em geral, colecionadores, críticos, curadores, marchands, historiadores. Além disso, existem os enfoques possíveis: prática, política, estética, cultura. Podemos, ainda, vinculá-las à sua forma de viabilização financeira, se são comerciais, subsidiadas por alguma lei de incentivo, autogeridas, vendidas, distribuídas gratuitamente. Ponto comum reconhecido pelos pesquisadores é a dificuldade de classificação destes impressos e a certeza de que cumprem funções diversificadas, muitas vezes englobando mais de um segmento, enfoque ou mais de um de ambos.

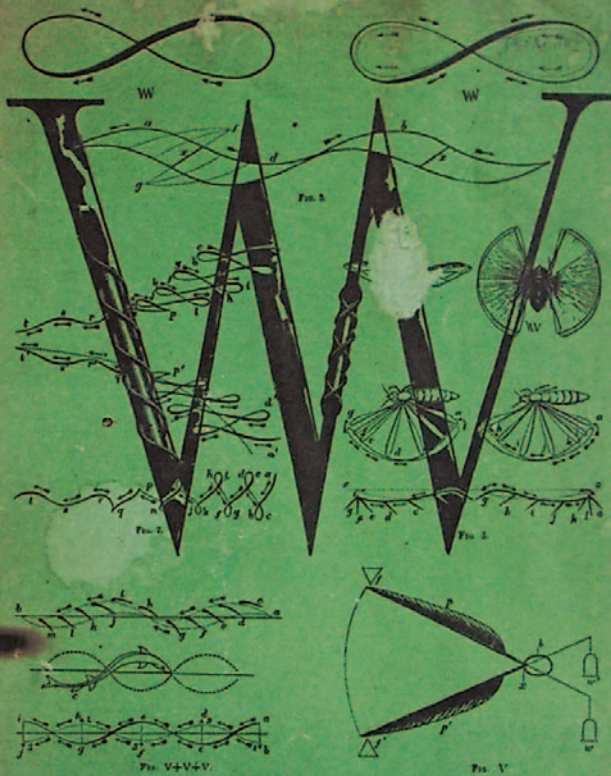
No artigo publicado em 1980, evitando generalizações, Clive Phillpot apontou algumas abordagens possíveis com base no tipo de trabalho dos artistas em relação a forma e conteúdo:

(...) se um artista deseja trabalhar com impressão de mídia de massa, e está mais preocupado com o conteúdo do que com a forma – ainda que a forma não tenha que ser comprometida – muito pode ser alcançado. Há também aqueles artistas como Buren e Kosuth, cujos trabalhos servem para iluminar o contexto no qual eles aparecem: assim, a adoção dos mesmos meios que são empregados pelos outros colaboradores dos jornais e revistas não representa um obstáculo para suas finalidades. Finalmente, muitos artistas concebem trabalhos especificamente em termos dos processos que foram empregados para multiplicá-los, inteiramente conscientes de suas vantagens e limitações e, portanto, podem alcançar um equilíbrio entre conteúdo e forma.⁴³ (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 53)

⁴³ (...) if an artist wishes to work with mass print media, and is more concerned with content than form – though form need not be compromised either – much can be accomplished. There are also those artists such as Buren and Kosuth whose works serve to illuminate the context in which it

ARTFORUM

FEBRUARY 1980 \$4.00/£3.50/L2



1942

NUMBER ONE

A capa da *Artforum*–fevereiro/1980 é a imagem da capa revista *VVV* #1 de junho de 1942, feita por Max Ernst. Uma clara demonstração da referência tomada em relação à expansão da arte para outros campos, a revista é apresentada como uma publicação de arte com colaboradores advindos da poesia, artes plásticas, antropologia, sociologia e psicologia.

Ciente de que a classificação ainda deixa muitas revistas de fora, mas comparando as revistas de arte com o fenômeno dos livros de artista, ele diz: “*Revistas de artistas*” parece ser um termo amplo usado para descrever revistas pelas quais artistas foram responsáveis centrais, assim como o termo “*livros de artistas*” engloba uma área designada como “*livro arte*”, de maneira que “*revistas de artistas*” englobem “*revistas-arte*”. O termo revista-arte implica uma arte concebida exclusivamente para o contexto da revista, e, portanto, trata-se de arte realizada somente quando a revista em si foi composta e impressa⁴⁴ (PHILLPOT apud ARTFORUM, 1980: 54).

Artforum é uma revista comercial norte-americana que se dedica à arte contemporânea desde 1962 e, na edição de fevereiro de 1980, resolveu discutir um assunto específico: o funcionamento da página contemporânea. A opinião da editora Ingrid Sischy, expressa no editorial, é de que a arte não deve ser tratada como algo “morto”, um fóssil a ser encontrado em escavações e dissecado. Uma boa revista deve servir à idéia da arte. Sischy defende uma revista que busque ser um fórum, um lugar de debate das idéias dos artistas e que vislumbre cruzar as mesmas fronteiras que eles, artistas modernos – diz ela –, trabalharam tão arduamente para quebrar. Um espaço no qual pensamentos difíceis podem ser expressados e formas de se aproximar deles indicadas. Não deve ser um espaço didático, mas um lugar no qual caibam artistas, escritores, críticos, historiadores e todo tipo de pessoas interessadas nas idéias da arte visual. *Em alguns casos, é também o lugar de deixar a arte falar por si mesma e talvez, mais importante do que isso, de estabelecer uma sintaxe adequada e um vocabulário claro e verdadeiro.*⁴⁵

Durante a década passada, o valor que o artista colocou em trabalhos e idéias que podiam ser (econômica e fisicamente) razoavel-

appears; therefore adoption of the same means as are employed by other contributors to a news paper or magazine is no barrier to their goals. Finally, many artists conceive works specifically in terms of the processes which are employed to multiply them, fully conscious of their advantages and limitations, and can thus achieve a consonance between content and form.

⁴⁴ “Artists’ magazines” seems a useful umbrella term to describe magazines to which artists have been centrally responsible; just as the term “artists’ books” subsumes an area designated “book art”, so might “artists’ magazines” subsume “magazine art”. By magazine art I mean art conceived specifically for a magazine context and, therefore, art which is realized only when the magazine itself has been composed and printed.

⁴⁵ (...) Sometimes it is also about letting the art speak for itself. Perhaps, most important, it is about the struggle for an adequate syntax, and a clear and truthful vocabulary.

Artforum – fevereiro/1980 [120 páginas]

- 1 página • capa
- 1 página • sumário
- 1 página • carta da editora
- 4 páginas • apresentação dos projetos
- 5 páginas • textos (que acompanham o projeto dos artistas)

Seeing between pages, by Ronny Cohen / Art Magazines and Magazine Art, by Clive Phillpot

- 18 páginas • resenhas (que não fazem parte do projeto dos artistas)
- 33 páginas • anúncios comerciais

entre eles, o anúncio para um bazar beneficente na Franklin Furnace

- 56 páginas • projetos dos artistas William Wegman

Dan Graham

Art & Language

← Gilbert & George

Judy Rifka

Ed Ruscha

Heresies

Victor Burgin

Laurie Anderson

Michelle Stuart

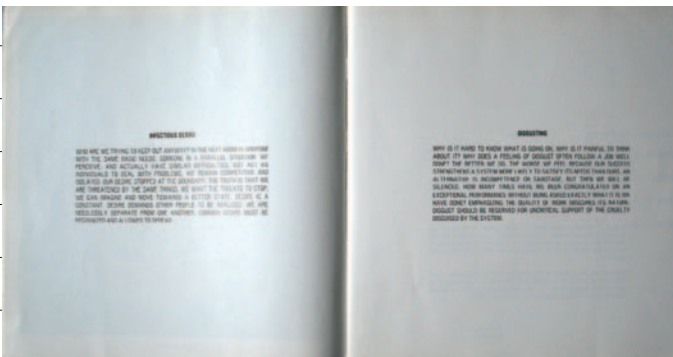
Anne and Patrick Poirier

Just Another Asshole

Richard Long

Joseph Beuys

← Jenny Holzer/Peter Nadin



mente distribuídos às audiências maiores do que seria possível fazer com, por exemplo, um objeto único, fez florescer um conceito de grande envergadura – a multiplicidade – múltiplos, cópias, fotografias, vídeo e livros de artista. Uma vez que publicar é intrínseco a todas estas mídias, foi necessário também ampliar suas concepções tecnológica e conceitual. A possibilidade real da página como uma arena direta e primária, como uma alternativa à parede, mais uma vez foi reconhecida e declarada como um fato: uma base.⁴⁶ (SISCHY apud ARTFORUM, 1980: 26)

A partir de um espectro ampliado, mas com o pressuposto de usar a página como suporte para seus trabalhos, 30 artistas e 3 editores de outras revistas de arte foram convidados a participar da edição especial. Para eles, foram estabelecidas as mesmas condições dos usuais colaboradores da revista, como pagamento, prazos, explicitação de condições técnicas (área da impressão, tipos gráficos utilizados – Helvetica Light e Eurostyle Bold). Até mesmo as condições de não garantia de publicação, revisão editorial e de só ver o trabalho após estar impresso foram as mesmas.

*A não ser pelas resenhas, nenhuma das páginas deste número é uma reprodução de um trabalho de arte, todas são primárias e pretendem este e apenas este formato*⁴⁷ (SISCHY apud ARTFORUM, 1980: 26), indica a editora. O que se pode dizer a partir desta afirmação é que todo o processo editorial está incluído na denominação da revista como espaço expositivo, e este lugar é definido por características que excedem a condição física do papel. Nele, contam os prolongamentos que fazem parte da constituição da revista em si: casa publicadora, equipe editorial, equipe comercial, suporte logístico para distribuição, pontos-de-venda. Neste caso, “adentrar” o lugar e fazer algo a ele especificamente adaptado é considerar as

⁴⁶ During the last decade the value which artist placed on work and ideas that could be reasonably (economically and physically) be distributed to larger audiences than is possible with, say, a unique object, caused major and far reaching concept to flourish – multiplicity – multiples, prints, photographs, vídeo and artist's books. Since publishing is intrinsic for all of these forms it, too, needed to broaden both is technological and conceptual self-definitions. The very possibility of the page as a direct and primary arena, as an alternative to the wall, was once again recognized and declared as fact: as ground.

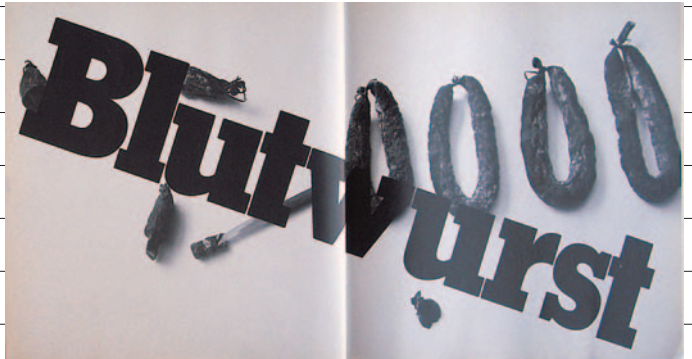
⁴⁷ Apart from the reviews, none of the pages in this issue is a reproduction of a work of art, all are primary art intended for this, and only this format.

ARTFORUM
(FEVEREIRO/1980)

Anne and Patrick Poirier



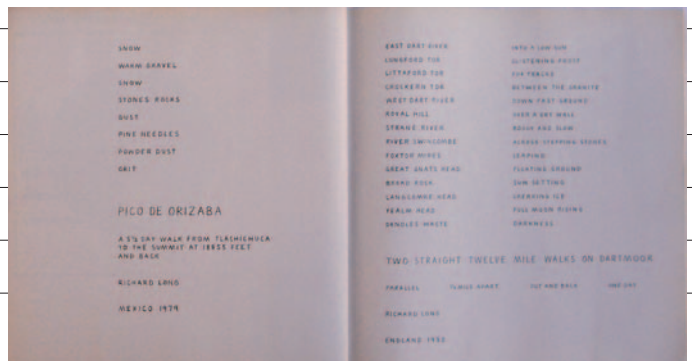
Joseph Beuys



Judy Rifka



Richard Long



condições ideológicas de sua constituição. As condições materiais (tipo de papel, fonte, uso da cor em páginas não sequenciais) também foram explicitadas aos artistas no ato do convite e, portanto, caso fosse pertinente à obra, também poderiam ser consideradas.

As 56 páginas contendo as obras de arte da **Artforum–fevereiro/1980** são o desdobramento – inevitável, conforme declarado na obra de William Wegman – da nova forma de se apreender algo que se considere como arte. Textos curtos e extensos, fotografias acompanhadas de legendas ou textos, composições ilustrativas que se remetem a outras publicações e a faceta dialógica no estabelecimento da comparação das linhas editoriais (através do convite a outros editores), jogos-obra que abordam a questão do sexismo no mundo da arte, relato indexatório de percurso como obra, estão entre as formas escolhidas pelos artistas selecionados.

Assim como o fato da revista Artforum ser um veículo institucionalizado que traz reconhecimento artístico para os trabalhos por este ser o seu segmento editorial – artes visuais –, na última abertura de páginas destinadas aos artistas, Dan Graham a legitima as avessas, pois em suas páginas estampa uma imagem de galeria, reificando a escolha das páginas como opção às paredes.

Quanto ao aspecto mercantilizável que tais artistas podem, através da divulgação obtida, adquirir, ele não é velado. Na capa final da edição, encontra-se o anúncio da exposição de Ed Ruscha, com obras que são pinturas e têm tratamento e mensagem semelhante às obras impressas na edição. Os aspectos políticos mais diretamente abordados são o sexismo e a função do artista socialmente, nas páginas destinadas aos coletivos Heresis – que era composto por Ida Applebroog, Sue Heinemann, Elizabeth Hess, Alesia Kunz, Arlene Ladden, Lucy Lippard, Melissa Mayer, Carrie Rickey, Elizabeth Sacre e Elke Solomon – e Just Another Asshole.

Editorialmente, a revista coloca-se numa linhagem que sucede o hibridismo explicitado pela revista VVV (estampada em sua capa como referência, base de discussões e reconhecimento da relevância) e como uma proposição de expansão do campo das artes, uma expansão que se ramifica em cada ponto onde haja um leitor com a revista nas mãos.

Uma estratégia, múltiplos lugares

Ao lado, as famosas **Parkett's spines**, e é isso que você vê, as lombadas são o lugar onde estes trabalhos estão, exclusivamente nelas. Desde 1984, a **Parkett** é publicada 3 vezes por ano em colaboração direta com os artistas, importantes artistas internacionais, segundo a apresentação de seus trabalhos no site da revista – www.parkettart.com. Até aí, nenhuma grande novidade, diversas revistas fazem isso, o que diferencia a **Parkett** é o modo como é feita esta colaboração, nela a escolha do artista é que dita todo o conteúdo da revista, que gira em torno de sua *oeuvre* (expressão francesa que pode ser traduzida pela palavra trabalho, mas que etimologicamente se refere a um corpo de trabalho substancial que constitui a produção desenvolvida durante a vida de um artista). Palavras de um de seus criadores: *A idéia fundamental de trabalhar diretamente com artistas é, naturalmente, um grande privilégio neste contexto e ajuda-nos a permanecer flexíveis. Nós fornecemos uma plataforma, mas aqueles que fazem uso dela são sempre novos e revigorantes*⁴⁸ (GRAFFENRIED, 2004:172).

Assim, de forma nada superficial, nas páginas da revista, diversos ensaios são feitos por críticos e escritores. Neste conceito editorial e expositivo, nenhum artista corre o risco de ter seu trabalho ilustrando matérias ou complementando assuntos, formas equivocadas de apresentação de produções que vemos corriqueiramente em bancas de revistas.

Ainda, para completar o processo desenvolvido com os escolhidos, que geralmente acontece em 3 edições, o artista cria uma obra exclusiva e assinada, que pode ser qualquer coisa, de algo único e exclusivo a múltiplos. Para a exposição de comemoração dos 20 anos da revista – **Parkett – 20 Years of Artists' Collaborations** –, Mirjam Varadinis (curador da Kunsthau Zurich) desenvolveu a curadoria com base no noção de *"musée en appartement"* uma concepção que acompanha a idéia da **Parkett** de fazer a arte adentrar o espaço privado do público, uma forma de quebrar barreiras entre arte e o cotidiano das pessoas.

⁴⁸ The fundamental idea of working directly with artists is, of course, a great privilege in this context and helps us remain flexible. We provide a platform but those who make use of it are always new and always refreshing.



PARKETT SPINES – da esquerda para a direita:

15-18 Markus Raetz / # 19-22 Ross Bleckne / # 28-31 Niele Toroni / # 42-45 Christian Marclay

55-57 Louise Bourgeois / # 58-60 Dave Eggers / # 61-63 Francis Alijs / # 64-66 Nic Hess

67-69 Fiona Banner / # 70-72 / # 76-78 Koo Jeong-A / # 79-81 Ulla von Brandenburg

Direto de volta para o começo

A **Parkett** foi criada em 1984 pelos suíços Jacqueline Burckhardt, Walter Keller, Peter Blum, Dieter von Graffenried e Bice Curiger. O contexto da época, para eles, trazia um contato muito próximo com as idéias da arte contemporânea – como a exposição **When Attitudes become Form – Live in your Head** organizada em 1969 por Harald Szeemann na Kunsthalle, em Berna, capital do país – mas sem uma produção de discurso local coerente com as práticas tão inovadoras. Reflexões existiam, é claro, mas do ponto de vista dos outros, ingleses (Studio International), alemães (Art International) e norte-americanos (Artforum) e o que eles buscavam era a compreensão e expressão de suas opiniões.

O grupo também tinha o propósito de promover a acessibilidade a trabalhos de alguns artistas que eram conhecidos apenas na Europa, e não na América do Norte (Meret Oppenheim, Brice Marden, entre outros), e, para alcançar tal intento, a decisão foi publicar e focar cada edição em um único artista. Em entrevista concedida a Mirjam Varadinis, Jacqueline diz: *Nós não achávamos uma inovação abrir um novo espaço expositivo, porque o potencial de ocupação de uma sala é limitado – paredes são rígidas, papel é flexível e papel pode viajar*⁴⁹ (BURCKHARDT, 2004:135).

O nome da revista é inspirado numa terminologia advinda do teatro, nela o termo *parquet* designa o lugar/assento mais perto de onde os artistas se apresentam. Seguindo este pensamento, o design da revista mantém-se fiel ao projeto inicial, considerado clássico e projetado pela artista gráfica Trix Wetter. As mudanças são sempre em decorrência das idéias de um artista ou do desenvolvimento delas. Um exemplo desta premissa é a logomarca da revista. Bice conta na entrevista que diversos designers propuseram idéias e que todas foram consideradas comerciais demais pelo grupo, até que Enzo Cucchi veio com a idéia de dar o nome para uma vovozinha bordar. *Era a idéia perfeita. Nós fomos realmente tomados por suas implicações metafóricas. Foi bem no alvo, alinhando o principal de nossos interesses: a idéia de “matéria penetrante” ou de estar “entrelaçado com o assunto”*⁵⁰ (BURCKHARDT, 2004: 140).

⁴⁹ We didn't feel like opening a new exhibition space because the potencial occupancy of a room is limited - walls are rigid, papers flexible and paper can travel.

⁵⁰ It was the perfect idea. We were really taken with its metaphorical implications. It was right on target, addressing the substance of four concerns: the idea of “penetrating matter” or “being intertwined with matter”.

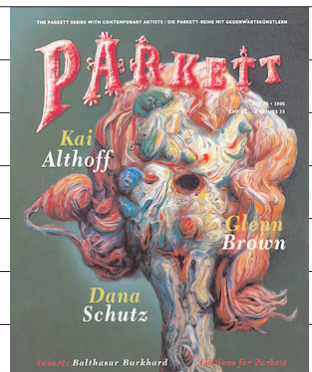
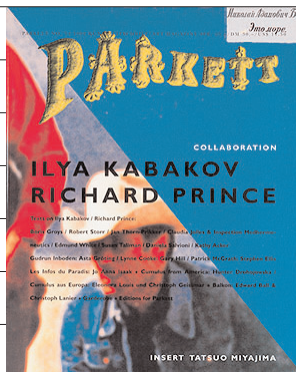


- What does PARKETT mean to you?
The most beautifully designed art journal in the world.
- What makes PARKETT distinctive?
Parkett is my design.
- What do you wish for PARKETT?
Another 1263 well-designed articles.
- What do you expect from PARKETT?
A clean layout in keeping with my concept.
- Was does PARKETT mean to you?
Art!
- What makes PARKETT distinctive?
Art!
- What do you wish for PARKETT?
Art!
- What do you expect from PARKETT?
Art!

Trix Wetter
Graphic artist

Páginas 72 - 79 da PARKETT # 80 sobre a artista Dominique Gonzalez-Foerster • 2007

Depoimento de Trix Wetter para a PARKETT – 20 Years of Artists' Collaborations



PARKETT • capas das edições # 1, 34 e 75 – 1, 2 e 3 colaborações de artistas

A idéia de um artista definir a imagem que se compõe no conjunto formado pelas lombadas das edições de um ano, o aumento no número de colaborações de artistas para 2 e depois para 3, também fazem parte do desenvolvimento e adequação deste projeto. O que não muda é forma de viabilização orçamentária da revista, não nos iludamos achando que isso não tem importância, pelo contrário, é algo fundamental para seu time de idealizadores. A **Parkett** mantém-se exclusivamente de suas vendas, publicações e obras dos artistas. Anúncios também são vendidos, mas estes seguem normas rígidas que garantem a não-intromissão na visualidade dos trabalhos dos artistas. O objetivo? Não estar vinculado a nada e, de acordo com Bice Curiger, dar prioridade à integridade intelectual.

Problemas, soluções e opções

O crítico inglês Paul Wood, no livro *Modernismo em disputa*, considera uma característica notável das exposições-publicações o fato de que levantavam problemas de definição. Problemas na diferenciação entre o trabalho e a apresentação deste mesmo trabalho – como cedo notou Seth Siegelau –, problemas de categorização e vocabulário que inexisteriam para defini-las e foram criados e experimentados para discutir a seu respeito. Outro problema é que produzir em grande tiragem representa distribuir essa grande tiragem, e nem sempre os artistas são capazes desta articulação. Ela pode demandar tanto ou mais dinheiro que a produção dos trabalhos em si. Então, por que não aproveitar um sistema de distribuição já estabelecido?

A afirmação de Bruce Ferguson, que *a arte é falada, compreendida e debatida (...) através dos meios da exposição* – apropriada por Paulo Reis em sua tese de doutorado *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970* – é aqui inserida como âncora da discussão do posicionamento político destas exposições-publicações. Diz Paulo Reis: *compreendo que a exposição é o momento no qual as obras de arte saem dos espaços mais circunscritos dos ateliês dos artistas, das reservas técnicas dos museus ou das coleções privadas e*

⁵¹ FERGUSON, Bruce, "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense" in "Thinking about exhibitions", ed. Routledge, Nova York, 1996, p. 180. apud REIS, Paulo, *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de Doutorado, UFPR, 2005.

JUST ANOTHER ASSHOLE MEDITATION

Visualize your mother to your right
Your father to your left
Your beloved in front of you
Your enemy behind



You don't have to make all things equal.
They are already equal.
Equalize your mind.

Consider your mother. She has been your mother
numberless times in numberless lives.
Consider your father. He has been your father
and mother numberless times in numberless lives.
Then consider your mother as
a dog, a fish, a pig, a fly.

consecrate or dedicate by a vow. ME/later: mostly applied
to female: DEVOTEE

1. to set apart, to consecrate
2. to give up, addict, apply oneself zealously
3. to give over or consign to the powers of evil or destruction
4. to invoke or pronounce a curse

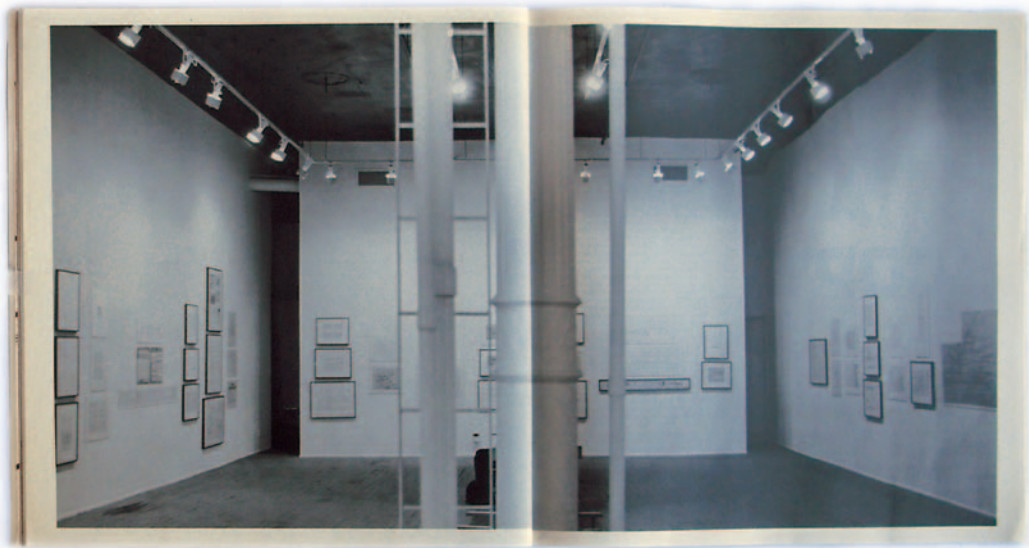
DEVOTE

apresentam-se ao público (REIS, 2005: 5). O que compreendo eu é que, quando além das obras, o espaço expositivo também começou a movimentar-se em busca de apresentar-se a seu público, é a mobilidade política da arte na sua capacidade de falar, compreender e debater sobre si mesma que também se faz visível em mais uma camada de elaboração possível. Criar uma exposição, um lugar-publicação, promover sua circulação independente ou agregar-se a um circuito que já existe são opções políticas, todas elas.

Obviamente, não é possível colocar todas as revistas “debaixo de um mesmo guarda-chuva” e, concordando com o parágrafo inicial do livro *Arte Conceitual*, de Cristina Freire – que diz que *o que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da obra de arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial* (FREIRE 2007: 22) –, temos que admitir que trabalhos como o que vimos nesta pesquisa não são numerosos em revistas comerciais.

E quem faz arte impressa, como fica? Consciente, eu espero. Passamos a habitar o universo do papel de outras formas, e com este novo lugar veio a possibilidade de maior circulação que lhe é latente. Junto a ela, vem a responsabilidade de como fazer para a ativarmos, se vamos de carona em algum circuito preexistente ou se batalhamos em busca de viabilizar nossa própria rede são as características da arte que fazemos, escolhas que podem dizer que tamanho tem o mundo para nós, quem mora nele, qual ele é. Não relego, nem quero estabelecer planos que façam distinção qualitativa entre as obras escolhidas para versar e, considerando o senso comum, as obras ditas primas, apenas escolho como prática artística *o exercício experimental da liberdade*.⁵²

⁵² “Arte é o exercício experimental da liberdade” é um conceito criado pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. Certamente, encontra-se em alguma bibliografia, mas eu conheci, aprendi e o coloquei em prática a partir do contato com o amigo e parceiro “conversador gráfico” Paulo Bruscky.



ARTFORUM (FEVEREIRO/1980) • páginas de Dan Graham

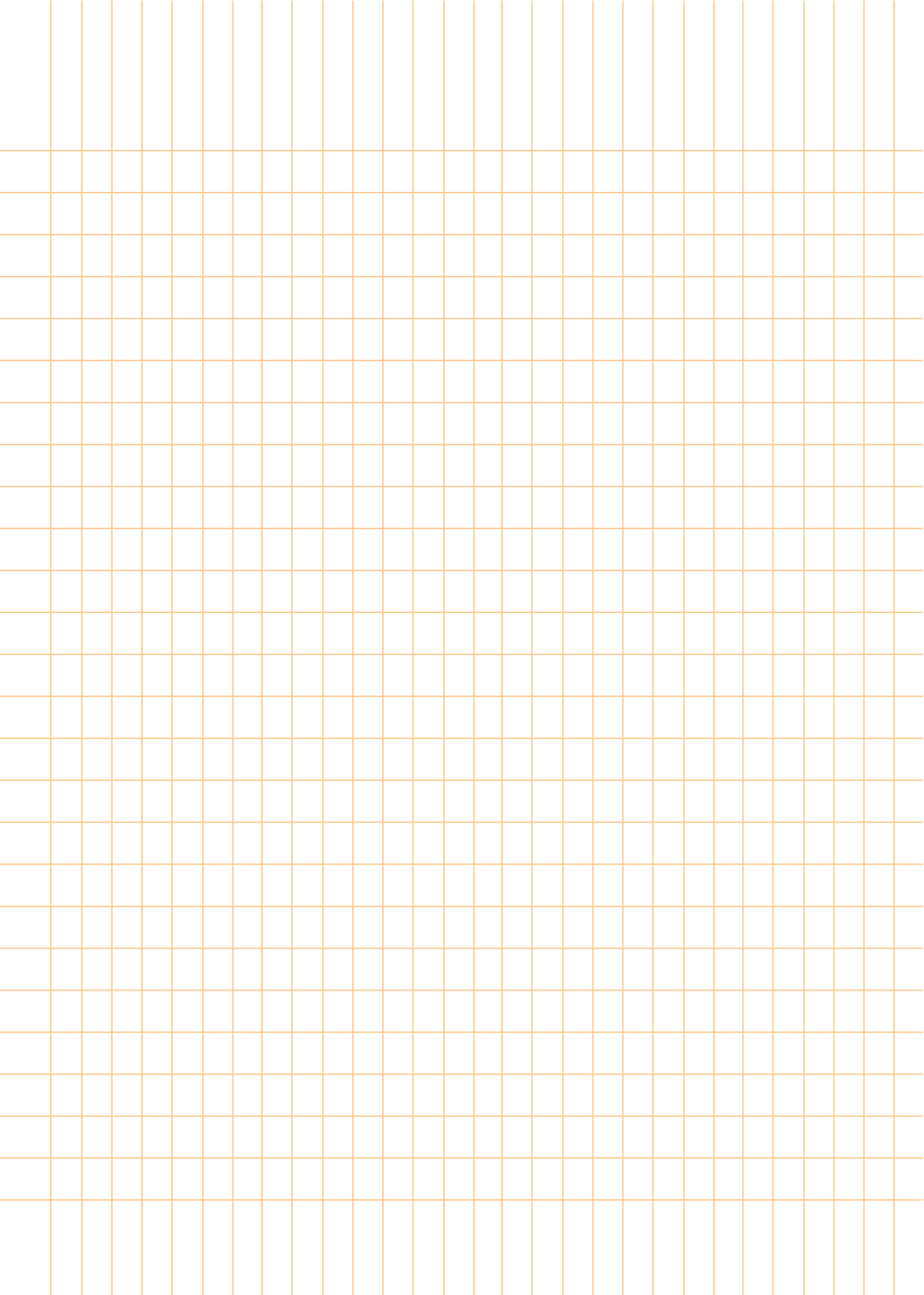
41

intervenções

41

exposição

coletiva



Diariamente, dentro do espaço impresso

Buscar mais referências teóricas para explicar de forma discursiva algo que já se anunciava na prática, possivelmente, acompanha o trabalho de (quase) todos os artistas-pesquisadores. Encontrar palavras, referenciais históricos, exemplos contemporâneos e de outras épocas, e reconhecer os processos que os fizeram aparecer são ações muito pertinentes para discorrer sobre o desenvolvimento de um trabalho. No caso da minha pesquisa, o estudo das práticas que ativaram o espaço impresso como lugar de produção da arte – suas estratégias, formas de constituição e implicações ideológicas – foi o conteúdo que busquei para refletir acerca de questionamentos advindos da prática profissional como diretora de arte especializada em design gráfico editorial.

No cotidiano, ao produzir peças como catálogos e livros para outros artistas, percebi na interlocução com eles – entre sugestões de formatos, tipos de papéis e soluções gráficas que poderiam ajudar a traduzir para a mídia impressa o que a obra pretendia originalmente – que algumas soluções excediam a condição de tradução ou simples registro dos trabalhos e poderiam se apresentar como obra, fazendo com que o impresso operasse como desdobramento do espaço expositivo tradicionalmente instituído ou, em alguns casos, fosse o próprio espaço.

No livro *Arte Contemporânea*, o crítico Michel Archer diz que *a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final deste processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado* (ARCHER, 2001: 236). Neste processo de pesquisa, as buscas teóricas e a prática – trocando, experimentando e dando subsídios uma a outra – formam o conjunto de reflexões que considero uma experimentação que continuará a acontecer depois de concluído o tempo oficial de pesquisa acadêmica.

Contratada para dar à revista *Cartaz Cultura & Arte* nova apresentação visual, a partir do #21, foi com os estudos iniciados sobre os espaços para a arte que iam além de museus e galerias e, na prática profissional – no desenvolvimento do trabalho de diagramação, conhecimento de como funciona a estrutura que dá suporte à revista –, que percebi um espaço ideológico possível de ser ocupado em suas páginas.



Como outras publicações do gênero, a linha editorial da Cartaz oscila – desde a sua criação, em Florianópolis, no ano de 2002 – entre opções de divulgação de trabalhos e eventos, numa lógica em que a arte corre o risco de ser tratada como mais uma forma de entretenimento, e a busca por promover um espaço mais reflexivo. A Cartaz não é uma revista de artista, publica textos jornalísticos informativos a respeito da arte de uma forma bastante geral, que abrange as artes visuais, cênicas, música, audiovisual, literatura, e é assim compartimentada editorialmente.

Eventualmente, publica trabalhos inéditos de artistas (alguns de artes visuais, mas, na maioria das vezes, contos e poemas), ainda assim em sessões de 1 ou 2 páginas. Neste caso, a oscilação depende, principalmente, do entendimento que o editor-chefe tem do funcionamento deste veículo de mídia, da arte e de como o direciona para a equipe de trabalho e na negociação com a casa publicadora.

A coincidência de termos na equipe de trabalho da edição **#25** da revista, como ilustradora convidada, a mesma artista-pesquisadora que publicaria um texto na seção Ensaio (2 páginas dedicadas a textos inéditos sobre arte produzidos academicamente) trouxe a reflexão da possibilidade dos dois trabalhos, juntos, tornarem-se uma coisa só: um texto que pudesse ser distribuído por toda a publicação.

O conteúdo a respeito das trocas e novos usos de palavras, imagens e textos, diferentes linguagens a se cruzar que passaram a praticar outras formas de sintaxe e a serem usados como textos-obra pelos artistas, deu suporte ao questionamento que emerge e alavancou a possibilidade de colocar em prática uma experiência que ocupa uma “fissura” num sistema. O fato da publicação já ser um múltiplo e ter uma circulação estabelecida é condição comum às buscadas pelos artistas e constitui parte fundamental no projeto **4 e 1**, tal qual para os artistas que fizeram revistas ou nelas inseriram seus trabalhos a partir das décadas de 1960–70.



[#25] artista convidada: Luana Veiga

“E por que não fazemos disso uma exposição?”, foi a pergunta que fiz à artista Luana Veiga diante da edição das 80 páginas da revista como sugestão de lugar a ser ocupado. Com 2 semanas de prazo, tentávamos estabelecer qual seria o enfoque da ilustração que sugeri – como diretora de arte – que perpassasse toda a revista. Uma forma de aumentar sua unidade conceitual. Minha intenção era de que houvesse uma fusão entre a proposta de desenho que ocuparia a revista como um todo e o texto que estaria nas 2 páginas destinadas ao texto-ensaio.

A artista preferiu produzir 2 textos que, embora tangenciem um mesmo assunto – a produção de modos de existência como obra de arte –, não formam um conjunto. Para uma primeira experiência de intervenção na revista, estavam à disposição os espaços divididos com as matérias, capa e páginas que não fossem destinadas a anúncios comerciais. Como o enfoque inicial (antes de a pensarmos como espaço expositivo) era a realização de uma ilustração, foi principalmente através dela como linguagem que a artista articulou suas questões. Trabalhamos da seguinte forma: com a diagramação das páginas prontas, Luana inseriu seus desenhos-textos-intervenções nos lugares que achou adequados, e avaliamos o possível resultado em conjunto, ajustando a intenção da artista às possibilidades de resultado final na impressão e acabamento da peça gráfica. Experimentamos, e considero a fácil visualização dos diferentes planos na capa da edição (tridimensional na fotografia e bidimensional no desenho sobreposto a ela), bem como sua integração como uma só peça, como uma apresentação possível da relação que a informação jornalística habitual da revista pode travar com a informação artística do desenho-texto da artista.

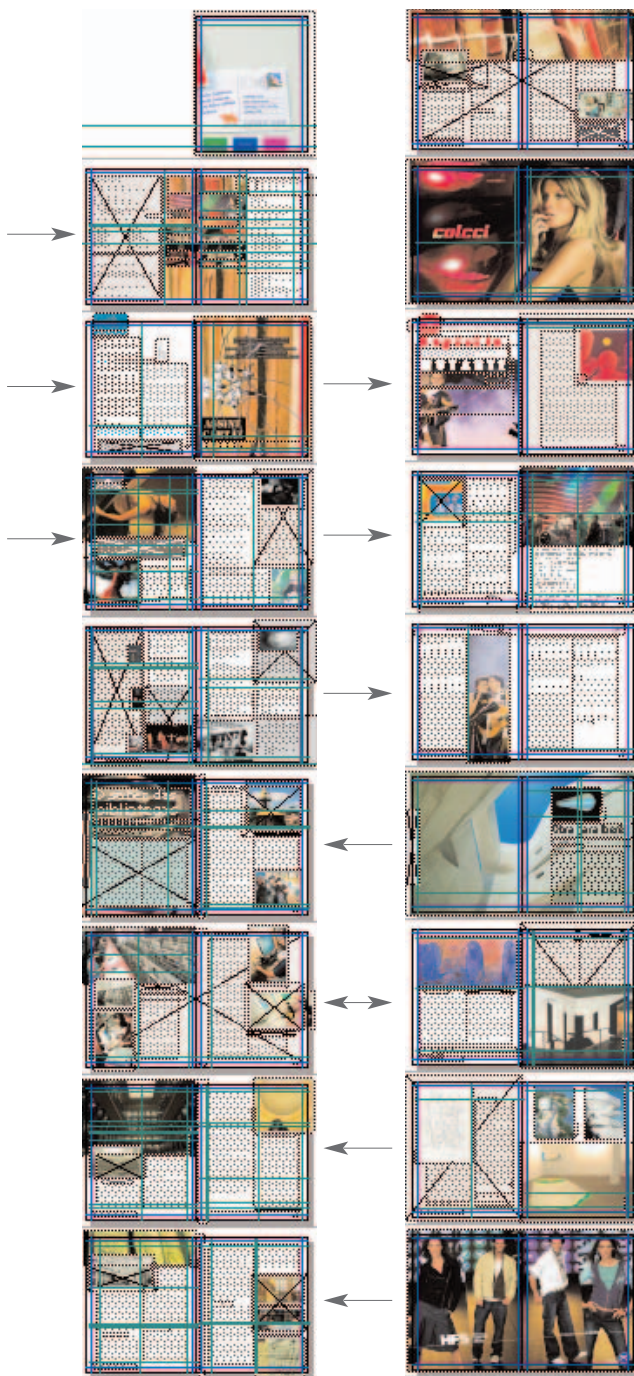
A intervenção no projeto da publicação, que deixou um texto verbo-visual perpassá-lo com um encadeamento de diagramação que difere da usualmente praticada e provoca um modo diferente de apreciação, demandou editorialmente uma apresentação para o público leitor. Considero este, e também os editoriais subsequentes (#26, 27 e 28), um reflexo da evolução do processo de pesquisa, que, embora escritos em linguagem coloquial para atender a um público não necessariamente familiarizado com tal tipo de proposta, mostram o encadeamento das

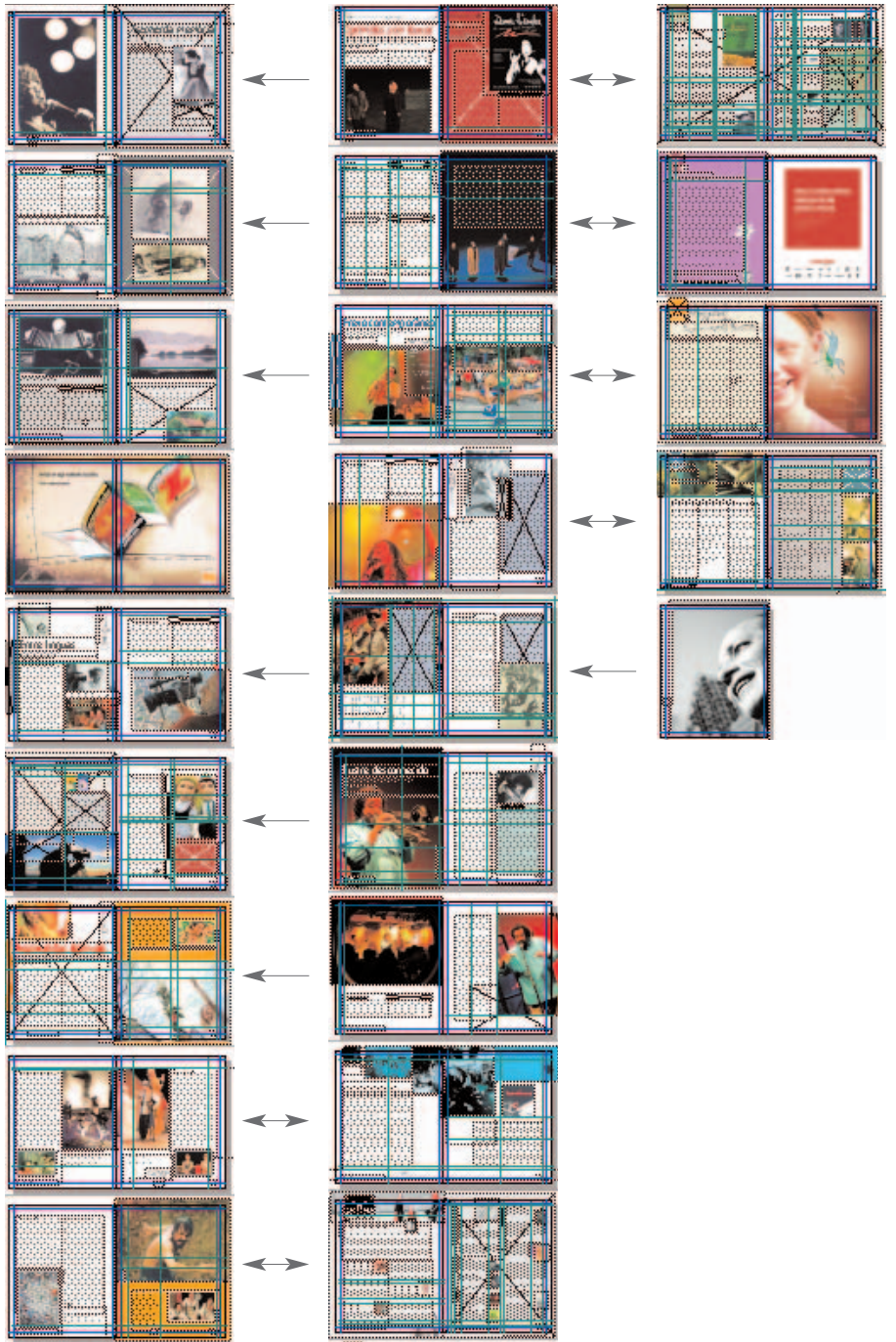
ações teórica e prática, seu desenrolar e as problematizações que são acrescentadas à reflexão enquanto se desenvolvem.

A **Cartaz 25** foi pensada de forma diferente. Perpassando toda revista, temos a inclusão de um novo texto que se mostra, às vezes, só por imagens, outras por poesia tratada como imagem e, também, das duas maneiras entrelaçadas numa só. Por vezes, ele adere ao assunto tratado pelas matérias e, por outras, delas se distrai ou simplesmente as ignora. Pode ser considerado um estudo, uma experimentação.

Sua autora, Luana Veiga, deixou-se influenciar pelo *idioleto manuelês archaico* (daquele Manoel que tem um amigo Bernardo, que "é uma pessoa sem pensa"), por um malabarista e uma gambiarra (encontro sobre o qual refletiu de forma muito bacana a Lisette mais famosa do ano) e por um tipo Brasileiro de redigir (feito por um Crystian para pensar a escrita popular). Dentro dela, tudo isso se cruzou com a pesquisa que desenvolve sobre a sociedade de controle e a busca que algumas pessoas fazem, entre elas artistas, de estratégias de oposição e resistência a essa vigilância toda.

O Manoel que cito acima é o poeta Manoel de Barros, a curadora e crítica de arte Lisette Lagnado escreveu o texto *O malabarista e a gambiarra*, e Crystian Cruz desenhou a tipografia digital Brasileiro, todos usados por Luana Veiga na construção de seu texto. Nesta experiência, pude perceber que, como responsável pelo espaço distribuído no impresso, era necessário promover uma nova abordagem de disposição das informações artística e jornalística na revista. Um trabalho a ser desenvolvido na edição da **Cartaz 26**.





[#26] artista convidado: Traplev

A experiência na **Cartaz 25** provocou reflexões que começaram a delimitar um projeto – de aprendizado, experiência e, principalmente, de formação de um lugar publicação para arte. Traplev trabalhou no espaço disponível da revista com uma definição de duração e de projeto já em andamento. A dimensão temporal: 5 publicações. O nome: **4 intervenções e 1 exposição coletiva**. Expliquei no editorial:

4 intervenções e 1 exposição coletiva, esse é o nome do projeto que aqui na **Cartaz** coloca no mesmo lugar o conteúdo jornalístico e a arte. Esta é a segunda etapa de cinco já previstas, após a intervenção na **Cartaz 25** e a desta edição, outras duas virão e, para finalizar, uma exposição coletiva com os artistas já participantes e um convidado.

Com o desenrolar do trabalho, através de negociação com o departamento comercial, solicitei para o projeto o espaço de 2 páginas usado por um anúncio da editora Empreendedor. Além delas, no arranjo de encaixe dos anunciantes, 1 página e meia excedentes também puderam ser ocupadas, bem como a página ao lado do editorial, tradicionalmente usada como anúncio/chamada de assinatura da publicação. Numa subversão da ordem hierárquica, uma ruptura do funcionamento instituído, o espaço das páginas destinadas aos anúncios publicitários passou a ser de uso do artista.

Como em qualquer outro processo, a prática implica observação e experimentação. Os artistas interagem com a revista, e ela responde, nesta edição abrindo mais espaço para eles, não apenas dentro das matérias, mas também com três páginas exclusivas (5, 42 e 43) para o trabalho. O objetivo é dar ao leitor mais condições de acessar o conjunto.

Somar, dividir, multiplicar, subtrair, calcular. Traplev entra na **Cartaz 26** trazendo **Transformers em Planificação** (2007), uma intervenção que surgiu do desenvolvimento de **Planificação**

CARTAZ

Cultura & Arte
Ano V - N° 26 - R\$ 9,90

28 ÷ 7 = 4
7 + 6 = 13

A VOLTA DOS CINECLUBES

Fernando Bonassi • Ingrid Granato • Alex Flemming • Evgen Bavcar • Cão Sem dono
Otto Guerra • Cinema e Edifícios • Revivendo os Brasileiros • Ismael Ivo • Grupo Corpo
Luca Mundaca • Índios Eletrônicos • Moacyr Scliar • Clarice Lispector

SOBRE TON • LABIAS • • CULTURA • HEREDITAS • ENSAIO • IMAGEM EM CARTAZ

DESENGEN 20000 0007 87124708 01411 001 P000 02



B) calcular interesses;

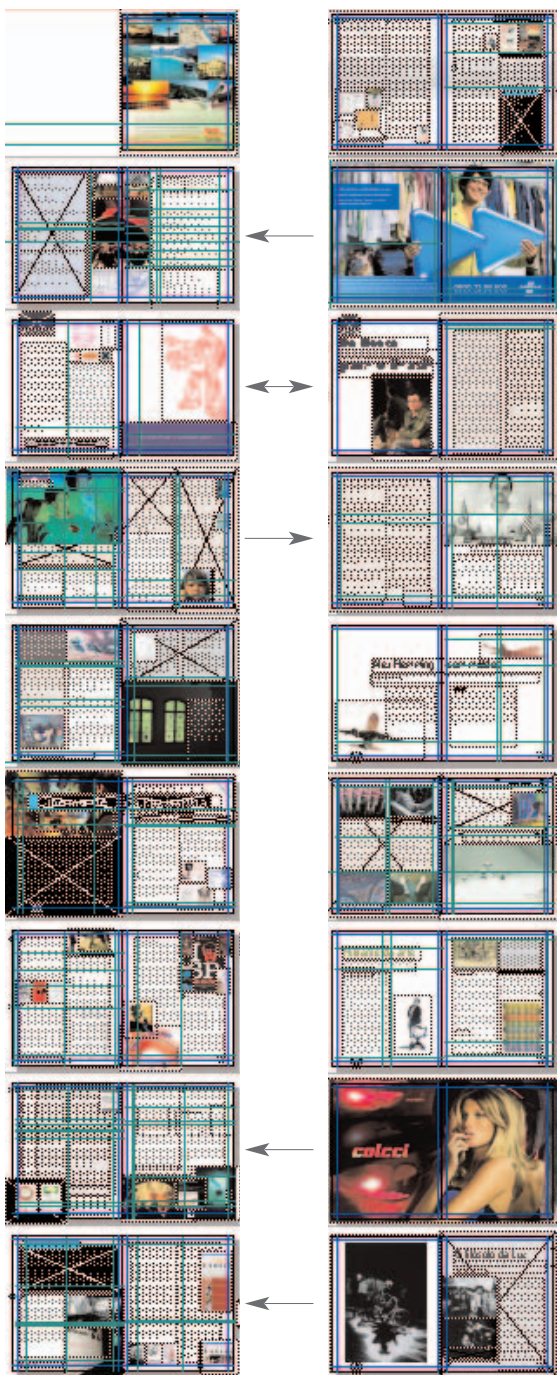
- 3 -

TABUADA DE SOMAR

10	1 + 1 = 2	2 + 1 = 3	3 + 1 = 4
20	1 + 2 = 3	2 + 2 = 4	3 + 2 = 5
30	1 + 3 = 4	2 + 3 = 5	3 + 3 = 6
40	1 + 4 = 5	2 + 4 = 6	3 + 4 = 7
50	1 + 5 = 6	2 + 5 = 7	3 + 5 = 8
60	1 + 6 = 7	2 + 6 = 8	3 + 6 = 9
70	1 + 7 = 8	2 + 7 = 9	3 + 7 = 10
80	1 + 8 = 9	2 + 8 = 10	3 + 8 = 11
90	1 + 9 = 10	2 + 9 = 11	3 + 9 = 12
100	1 + 10 = 11	2 + 10 = 12	3 + 10 = 13
700	4 + 1 = 5	5 + 1 = 6	6 + 1 = 7
1000	4 + 2 = 6	5 + 2 = 7	6 + 2 = 8
	4 + 3 = 7	5 + 3 = 8	6 + 3 = 9
	4 + 4 = 8	5 + 4 = 9	6 + 4 = 10
	4 + 5 = 9	5 + 5 = 10	6 + 5 = 11
	4 + 6 = 10	5 + 6 = 11	6 + 6 = 12
	4 + 7 = 11	5 + 7 = 12	6 + 7 = 13
	4 + 8 = 12	5 + 8 = 13	6 + 8 = 14
	4 + 9 = 13	5 + 9 = 14	6 + 9 = 15
	4 + 10 = 14	5 + 10 = 15	6 + 10 = 16
	7 + 1 = 8	8 + 1 = 9	9 + 1 = 10
	7 + 2 = 9	8 + 2 = 10	9 + 2 = 11
	7 + 3 = 10	8 + 3 = 11	9 + 3 = 12
	7 + 4 = 11	8 + 4 = 12	9 + 4 = 13
	7 + 5 = 12	8 + 5 = 13	9 + 5 = 14
	7 + 6 = 13	8 + 6 = 14	9 + 6 = 15
	7 + 7 = 14	8 + 7 = 15	9 + 7 = 16
	7 + 8 = 15	8 + 8 = 16	9 + 8 = 17
	7 + 9 = 16	8 + 9 = 17	9 + 9 = 18
	7 + 10 = 17	8 + 10 = 18	9 + 10 = 19

Geral, trabalho que elabora a partir de imagens e textos que se relacionam metaforicamente a um discurso fictício sobre poder, economia e distração. Agir em um contexto específico não é nenhuma novidade para o artista, que tem investigações em diversas linguagens – instalação, múltiplos, desenho, fotografia. Sim, hoje ele mora em Florianópolis, aqui há várias situações que ele pode nos apresentar – **Proposições de Insistência Prática** mesmo, mas talvez você o encontre oferecendo um **Recibo** em Buenos Aires ou, **EM BREVE**, em várias outras cidades. [Http://traplev.multiply.com/](http://traplev.multiply.com/) é o endereço para quem quiser conhecer mais sobre o artista e seu trabalho.

As mudanças bastante significativas na forma de diagramação da revista deixaram mais evidente a coexistência das informações artísticas e jornalísticas. Para isso, o desenho das páginas tornou-se bastante simplificado, com imagens e textos tratados como blocos de medidas semelhantes e alinhamento coincidente, tudo para aumentar a visibilidade do espaço que os circunda. Nele, como quem carimba algo que acabou de se tornar seu, as imagens e números de Traplev evidenciam a estrutura gráfica da revista, com *transformers* aparecendo entre colunas de texto, relacionando-se com elas fisicamente. Tabuadas apropriadas de um caderno de artista (dele) também evidenciam a estrutura, não física, mas sim das relações socioeconômicas que fazem parte do contexto de qualquer lugar, físico ou ideológico.



[#27] artista convidado: Jorge Menna Barreto

Jorge Menna Barreto chamou minha atenção como agenciadora por seu trabalho entrelaçado em práticas *site specific* e o pensamento, desenvolvido em seu projeto de mestrado, de fazer da própria palavra um *site specific* através do estudo de uma tradução conceitual do termo. **Lugares Moles**, dissertação de Jorge (com seu método negativo, acontecidos, inacontecidos e acontecimentos), também foi o estudo que me fez entender com mais clareza como a busca teórica e a prática poética podem se imbricar numa pesquisa de mestrado.

Para abordar o assunto que escolheu para dissertar, Jorge criou um vocabulário próprio, composto daquilo que chamou de método negativo, *que consiste na aplicação de um risco sobre o nome da obra* – diz o artista-pesquisador referindo-se à apresentação de seus trabalhos *site specific* em outros contextos, textos –, que tem por objetivo *signalizar sua transposição contextual*, uma indicação de que assim nos colocamos diante de uma *tradução crítica*. Diz ele no manual de leitura de seu trabalho:

Parto do pressuposto de que a dissertação também é um lugar específico e, portanto, possuidor de suas singularidades – e não apenas um suporte neutro que acolhe idéias, conteúdos e obras aqui colocados. Transpor obras, por exemplo, para este *con texto* requer uma elaboração, pois estamos operando um deslocamento entre situações e tempos específicos. (BARRETO, 2007: 19)

Jorge aplica ainda a mesma lógica nos nomes de autores dos quais se utiliza de fragmentos de textos, apropriados durante a pesquisa, reelaborando-os em outra estratégia, a mediação de conteúdo através da estrutura de mesas de debates mediadas por ele no capítulo de sua dissertação intitulado “inacontecido”.

Poeticamente, somando-se à obra de Antoni Muntadas, “*Atenção, a percepção requer envolvimento*”, diz ele

A percepção, nesse caso, envolve ~~risco~~

(BARRETO, 2007: 19)



desamoramento

Como uma primeira tentativa de intervenção na Cartaz, Jorge idealizou uma espécie de “seqüestro” de letras dos títulos das matérias da revista. O “desaparecimento” não causava perda de leitura das palavras, mas implicava como se relacionar com a estrutura material da revista; deixa-se o espaço simplesmente em branco, ou faz-se uma réplica impressa do conteúdo que poderia aparecer caso a letra fosse fisicamente recortada da folha de papel; foram questões que imediatamente surgiram como conseqüência da ação do artista. O rearranjo do conjunto de letras em outro contexto (páginas) como mensagem feita das letras “seqüestradas” não agradou nenhum de nós. Jorge decidiu, então, que fazer uma tentativa de espacializar palavras, que inventa e coleciona, poderia ser interessante e adequada para a intervenção.

No editorial que apresenta o trabalho, abordo o assunto:

A espacialização de parte de uma coleção de palavras, inventadas por Jorge Menna Barreto, é a terceira etapa do projeto 4 intervenções e 1 exposição coletiva.

(...)

Para acompanhar os trabalhos de arte contemporânea, como o de Jorge aqui apresentado, é preciso considerar algumas coisas. Não se pode mais esperar do trabalho em questão algo que possa ser simplesmente deslocado de um contexto a outro, que migre de lugar a lugar, sem que com isso mude sua percepção, sentido ou significação. Desde a década de 60, não obrigatoriamente, mas na maioria dos casos, as especificidades de um lugar fazem parte, ou ajudam a compor, o que o artista designa como sua obra. O lugar aqui é uma peça gráfica, usuária do processo descrito no parágrafo anterior, que atinge como ponto de possível recepção tantos lugares quanto a sua distribuição alcançar. Permanece, como matéria e possibilidade de reverberação, o tempo da durabilidade do papel de que é feita e implica o trabalho de um grupo específico de pessoas. Pensar sobre estas condições faz com que se possa considerar como características de um lugar, para além de suas

r e f l e x í v e l

Atitude e inspiração

O repertório visual foi criado experimentalmente para Roma em 1986. Naquela época, Piva ainda não tinha em mente que a experiência seria antes pensada e que certos detalhes de estudo e consideração para um período de residência artística, de onde nasceriam muitas peças. "Oskar mudou meu modo de trabalhar", diz Bausch. Foi a partir dele que nasceram alguns trabalhos fotográficos como, por exemplo, *Misericórdia Fogo*, criado em Lisboa (sobretudo em Bualganes High), em conjunto com Agost em São Paulo, nos de Janeiro e Bahia", diz a contábil.

De suas estórias no Brasil ela se lembra da alegria e do vício entre as praias, a mania como todos se tocam, se abraçam e se beijam. "Tava entusiasmada, para um estrangeiro, e muito apaixonada, sempre não somente estavelmente a contábil disso. Não encontro em nenhum outro lugar no mundo essa característica brasileira", diz. "É a ideia que toda essa experiência de realidade de vida influenciou meu trabalho, basta ver *Água*. É uma peça que fala do Brasil, da sexualidade e liberdade, que fala de todos nós". No espetáculo *A Realidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, ela vive o repertório segundo de samba de brejeiro de Baber Fowles e Vinícius.

No Bahia, Piva Bausch conheceu Carlos Brown, viu seu trabalho de canabidiol, foi ao Cartão, entrou em contato de trabalho. Com as ideias e a possibilidade de criar, viu que quer ser um produtor "a gente só inventa essa vida", porque "se algo que se pode, porque a alegria é a melhor coisa existe..."

Um tempo do corpo

Bausch se inspirou à sua fragilidade trabalhando a um tempo. "É através da consciência do corpo que damos forma a certos corpos. Não se falar de uma linguagem, da dança, existem maneiras manuais para se comunicar com o corpo", diz. O corpo de um bailarino de 60 anos, que trabalha tradicionalmente substituído por um de 20, encontra em Tânia D'Ávila da Piva Bausch um extraordinário espaço para expressar o conforto de grandes. "Hoje meu corpo, no meu mais velho trabalho em todo os meus jovens e está bailarino embecho com a parte do repertório criada para ele", diz Piva. Para ela, esse não como "compensação de vida e quem não tudo".

Seu método de trabalho consiste em formular perguntas e respostas que se expressam através do movimento corporais de livre associação. Tudo é gravado e depois visto. "Quando começo a trabalhar não existe música, então vou e figurino, mas sempre eu e minha companhia. Sempre vou a vida. No início, o que me interessa é encontrar material. O bailarino não sabe quanto durará este percurso criativo", explica Bausch.

Em sua companhia todos se dizem. Os alunos dizem dedicar uma parte de si e da própria existência "para dizer o que eles são, dentro as máquinas que usam durante a vida e não tomar sua própria responsabilidade". No *Tanztheater* da Piva Bausch geralmente existe a vertido, depois a reflexão.

Heleno Piva em uma peça Áqua



Passos na história

Os primeiros trabalhos de Piva Bausch são *Água* e *Kurt*, dois trabalhos de vídeo experimentais de Rudolf Laban. *Água* foi criado em conjunto com Agost em alguns anos no Estados Unidos e trabalhou com o Peter Aronson, Ballo e o *Manhattan Opera House* em 1982, enquanto a *Realidade* como bailarina do *Folklore* Ballo, onde assistiu a direção artística. Piva e este espetáculo também participaram com o *Uffizi*, no movimento *Programa*, com direção de José María. Outros anos depois, assistiu a direção artística do *Tanztheater* de Wuppertal, no Alemanha, para que nasceu *Água*. Em 24 anos com a companhia, a contábil já criou mais de 30 peças.

Em 1976, em 1978, com sua mãe, pai, e a irmã, conseguiu que a sua vida pareça de trabalho. Para ela é, de repente que *Água* e *Kurt* foram os primeiros trabalhos de Piva com o *Uffizi*. E *Água* foi um momento de vida de Piva Bausch, sempre sua inspiração para a história espacial das peças, através de que *Água* de Piva Bausch. *Tanztheater* Wuppertal é possível experimentar no espaço de companhia e sua companhia. E no *Tanztheater*, inclusive, vive uma de *Água*.

Confira:

www.piva-bausch.de
www.youtube.com

Os bailarinos Silvia Feres e Michael Schneider em uma cena do espetáculo *Água*



feliso

propriedades físicas, elementos estruturais, emocionais, de funcionamento, econômicos, de formação de rede de contatos, etc.

Trabalhando com uma lógica que pensa o limite da visibilidade e invisibilidade de algumas práticas artísticas em mente e uma parte da coleção do artista à disposição, **DEUSEJO – eulogio – feliso – espensio – desamoramento – impulsível** foram posicionadas nas páginas da revista acompanhadas de “massas de cor” – concebidas por Jorge tão grandes que conseguem se destacar e se misturar no contexto da revista. 3 delas estão em páginas reservadas apenas para a intervenção (mantendo a possibilidade de ocupação artística de um lugar antes destinado à publicidade), e outras 3 misturaram-se com as matérias da publicação. **Reflexível** ocupa um espaço que vagou momentos antes da revista ser enviada para a impressão na gráfica, uma correrria que pode ser comum no dia-a-dia das revistas, uma condição que Ingrid Sischy (editora da **Artforum – fevereiro/1980**) já, naquele tempo, havia citado ao comentar o fato de, na ocasião, alguns artistas terem que criar seus trabalhos em um prazo igualmente exíguo.

Outra condição que se mantém é a de que os trabalhos de Jorge provocaram, tal qual os trabalhos dos artistas participantes da revista norte-americana, a instauração efetiva da revista como um espaço alternativo expositivo. Os trabalhos foram concebidos para a publicação, que se estabeleceu como lugar primário para a arte. O acontecimento do trabalho do artista demandou também outra mudança, subvertendo mais uma vez a hierarquia da publicação em função da ocupação artística. Nas edições **25** e **26**, a organização das chamadas de matérias no projeto gráfico da capa havia sido mantida, mas nesta edição – cujo trabalho “solicitou” o uso das palavras como imagens – isso não era possível. Criei a capa apenas com palavras, o destaque cromático foi dado à matéria principal, e o restante – constituído por listas das matérias da edição e das seções fixas – foi diagramado na forma de colunas no mesmo tom de azul (cyan 100%) e posto lado a lado com a coluna das palavras inventadas por Jorge, para provocar uma sensação de não distinção de tratamento gráfico naquilo que se pode perceber.

Como diz o artista em sua dissertação, ao referir-se aos trabalhos por ele já realizados, o lugar publicação revista tornou-se um **acontecido**.

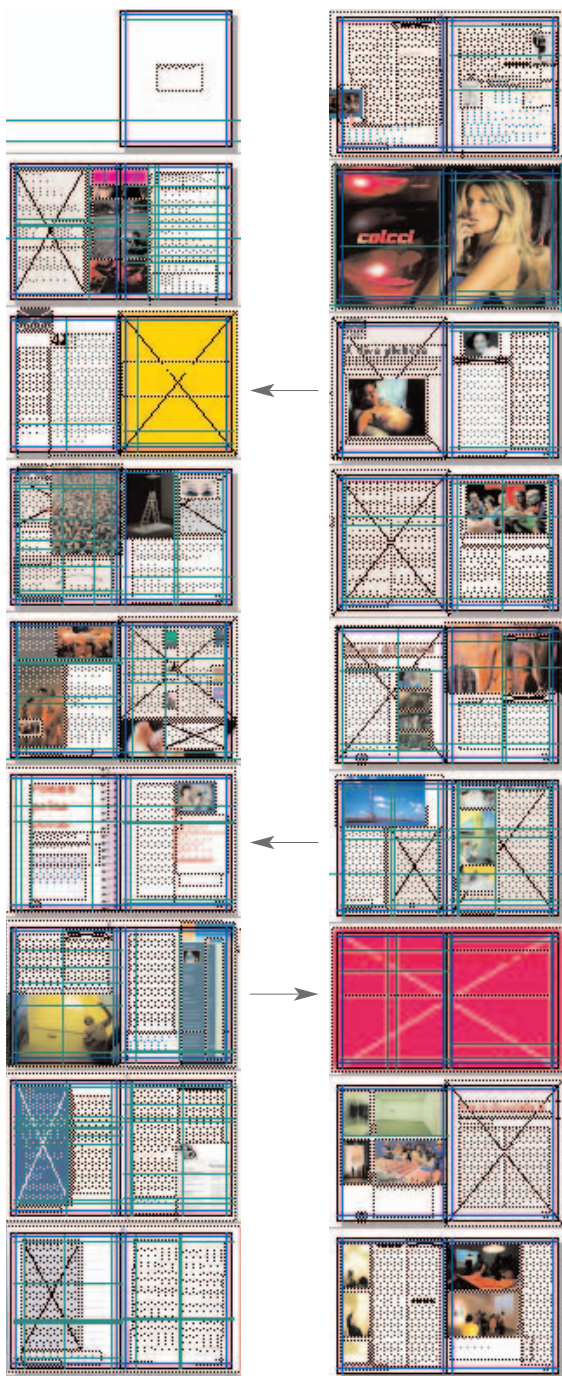
espenso

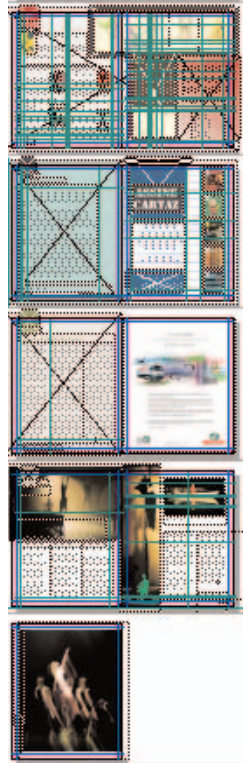


Grace Kelly e a filha Stephanie. Página ao lado: ator Oskar Werner e abaixo, banhista em Baden-Baden (Alemanha).

4
intervenções
exposição
coletiva

Cartaz #27 →





[#28] artista convidado: Paulo Bruscky

A definição da capa da revista é o momento de maior negociação neste processo colaborativo em que também ocupo a função de mediadora entre os trabalhos de arte e a estrutura da publicação. No caso da edição **28**, que novamente mudou sua estrutura em função de se tornar espaço expositivo, a polêmica girou em torno do uso da imagem de uma seringa (apropriada de um cartaz feito pela Equipe Bruscky & Santiago na década de 1970) e da possibilidade de conotação negativa que ela poderia incitar. Muita conversa depois, e tomamos, de fato, uma vacina contra tédio. Arte, precisamente prescrita por Paulo Bruscky.

Assim como a dinâmica projetual gráfica da revista passou a atender às necessidades de um lugar publicação instituído, com cada artista, estabeleceram-se relações específicas de troca e desenho. A diversidade de práticas, a complexidade que envolve uma possível definição de como conduzir a intervenção de um artista tão múltiplo como Paulo Bruscky também foi um item acerca do qual foi necessário refletir a adequar o impresso. No editorial, explico:

“Quem *tá* na vida é pra se molhar”, pode-se começar assim ao se falar da quarta etapa do projeto **4 intervenções e 1 exposição coletiva**. Paulo Bruscky é quem participa desta última intervenção. Ele é recifense, mas tal dado é apenas uma localização geográfica possível, pois você pode encontrar seu trabalho, os contatos que estabelece e as redes das quais faz parte pelo mundo afora, e isso talvez seja sua obra mais importante.

Arte-arte, arte-informação, informação-informação, o trabalho do artista desta exposição-publicação mistura e faz uso de todas estas possibilidades. Paulo escreve, arquiva, desenha, fotografa, recorta, cola, remete, agrega, performa, rege, grava, usa um sapato de cada tipo, promove o funeral da própria exposição, costura, xeroca, reinaugura pontes, manda fax (telegrama e muitas cartas também) e, além de muitas outras opções, pinta e até borda, se isso for necessário para que um trabalho seu se realize. A matéria da qual a arte se faz não é o mais importante em seus

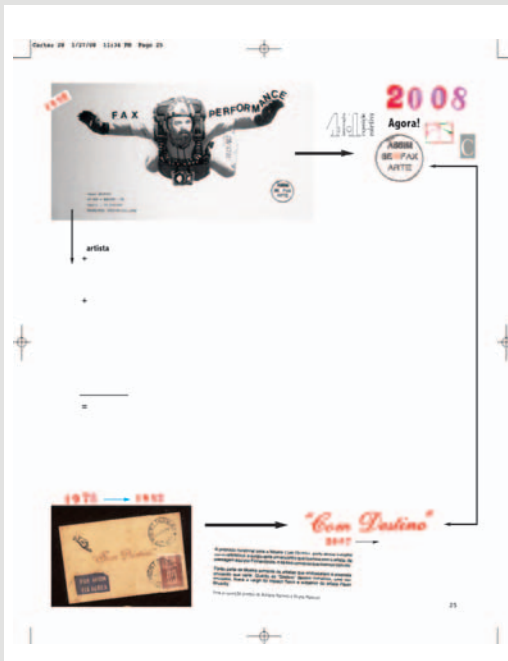
projetos, a idéia, sim. Qualquer lugar, hora ou ocasião pode ser perfeita para que a arte aconteça.

A **Cartaz 28** traz inserções que republicam e fazem circular trabalhos que foram pensados pelo artista com a intenção de buscar a ampliação da circulação de um trabalho de arte e, conseqüentemente, de seu público. Ações, caderno de artista, Arte Postal, reproduções de obras e convocatórias de exposições que reativam os objetivos latentes de seus textos fazem parte desta edição.

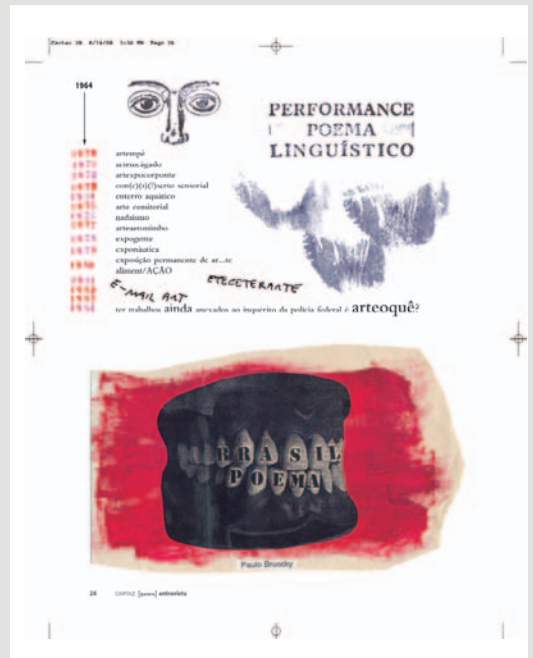
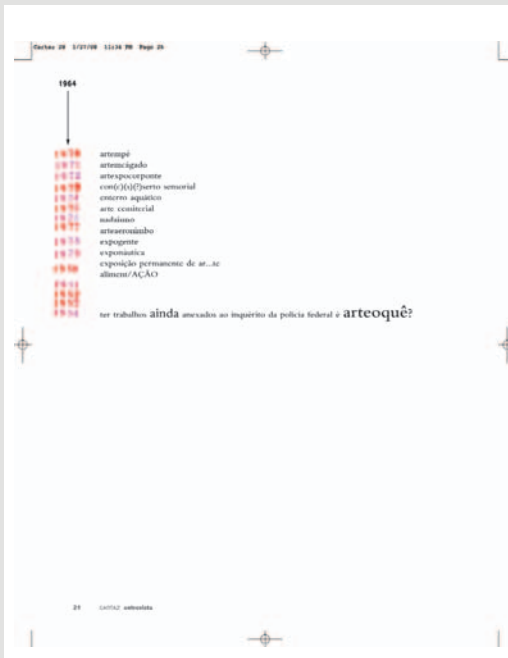
Além disso, como reconhecimento da importância da obra de Paulo Bruscky e forma de estabelecer um contato dialógico efetivo com o artista, mesmo que a distância, o espaço de entrevista foi cedido para ampliar a intervenção. Artista sempre, funcionário público ocasionalmente e agora aposentado, Paulo presta consultoria para a Companhia Editora de Pernambuco e, como não pode estar presente em Florianópolis para trabalharmos em conjunto, pensei em entrevistá-lo numa linguagem de que ambos temos conhecimento, a gráfica. Uma troca batizada por outro Paulo, o Reis, como “espécie de conversa gráfica” num bate-papo desses que ajudam as idéias a irem para os lugares certos.

A troca, que mudou o tradicional formato jornalístico de perguntas e respostas em forma de texto literário e ampliou de 4 para 6 páginas o espaço destinado à entrevista, foi por mim apresentada assim ao leitor:

Nesta edição, além das páginas já usadas pelos artistas anteriores, você encontra uma (quase) entrevista com o artista arteiro. O quase diz respeito ao resultado da linguagem escolhida para que essa “conversa gráfica” se estabelecesse. Imagens, palavras, esquemas são utilizados, e talvez a diferença entre perguntas e respostas não se faça nítida da forma mais usualmente praticada jornalisticamente. O que é preciso ter em mente diante da tentativa de mostrar um trabalho tão vasto e com tanta multiplicidade é que tais indícios, pistas e até brincadeiras são formas de estimular a curiosidade e posterior pesquisa para que um conhecimento mais abrangente se realize.

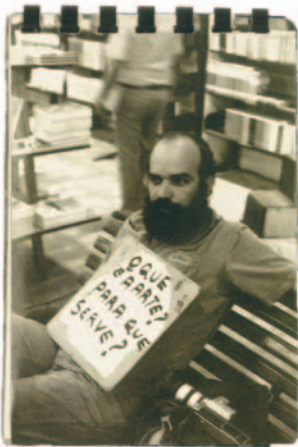


diagramAção



Na conversa gráfica com Paulo, apropriei-me de seus trabalhos e, intervindo neles e usando-os como base de articulação de sentido já posto em prática, fiz perguntas que dizem respeito às escolhas de como fazer arte, a opção de multiplicar, de atuar como elemento formador de redes, sobre fazer arte e o período de representação política no Brasil e, para terminar, uma brincadeira, por que fazer rir é uma forma extremamente bem utilizada por Paulo para tratar de assuntos muito sérios, como a capacidade de ter nossas próprias opiniões, uma entre muitas que a obra dele pode suscitar. O resultado é um texto-obra com imagens, palavras, textos, carimbos, performances e ensaios que se encadeiam e articulam numa conversa aberta e generosa que, na indistinção entre perguntas e respostas e, por diversas vezes, entre seus autores (no caso da página 25, existem ainda outros artistas e seus projetos que podem ser relacionados em rede), se constrói de formas, linguagens, pessoas, contextos e tempos diferentes. Todos impressos num mesmo papel.

O projeto **4 intervenções e 1 exposição coletiva** está vinculado à publicação da revista Cartaz que, neste momento, se encontra na fase de produção da edição **29**. Nela, 24 páginas serão ocupadas pela exposição coletiva que encerra o projeto e contará com a participação dos artistas Luana Veiga, Traplev, Jorge Menna Barreto, Paulo Bruscky e, como convidado especial, Laércio Redondo.



6/11/10		INSCRIÇÃO A	
Nº	58	Local	13000 PERSONA
Categoria	FOTOGRAFIA		
Nome	EQUIPE BAUSCKY & SANTIAGO		
Nome artístico	IDEM		
Título do trabalho	ETIQUETA A		
Técnica	FOTOGRAFIA		
Dimensão em cm	60	por	50
Valor em Crp	100.000,00		

6/11/10		INSCRIÇÃO B	
Nº	58	Local	13000 PERSONA
Categoria	FOTOGRAFIA		
Nome	EQUIPE BAUSCKY & SANTIAGO		
Nome artístico	IDEM		
Título do trabalho	ETIQUETA B		
Técnica	FOTOGRAFIA		
Dimensão em cm	60	por	50
Valor em Crp	100.000,00		

Obras de Paulo Bruscky
 O que é arte? Para que serve? 1978 - performance
 em parceria com Osvaldo Louzada
 Diâmetro: 130,3 - Fotografia

slapes/Multiples enclosing a postcard from each
 icipor to will receiver a MULTIPONTAIS IX and
 send to the greata vanguard art centers from Bri
 and some will be kept your archives. Artists st
 twards till. December, 31 th, 1979
 PIPOSTAIS IX
 lo Bruscky
 R50 - Recife - PE - Brasil - 50.001-970

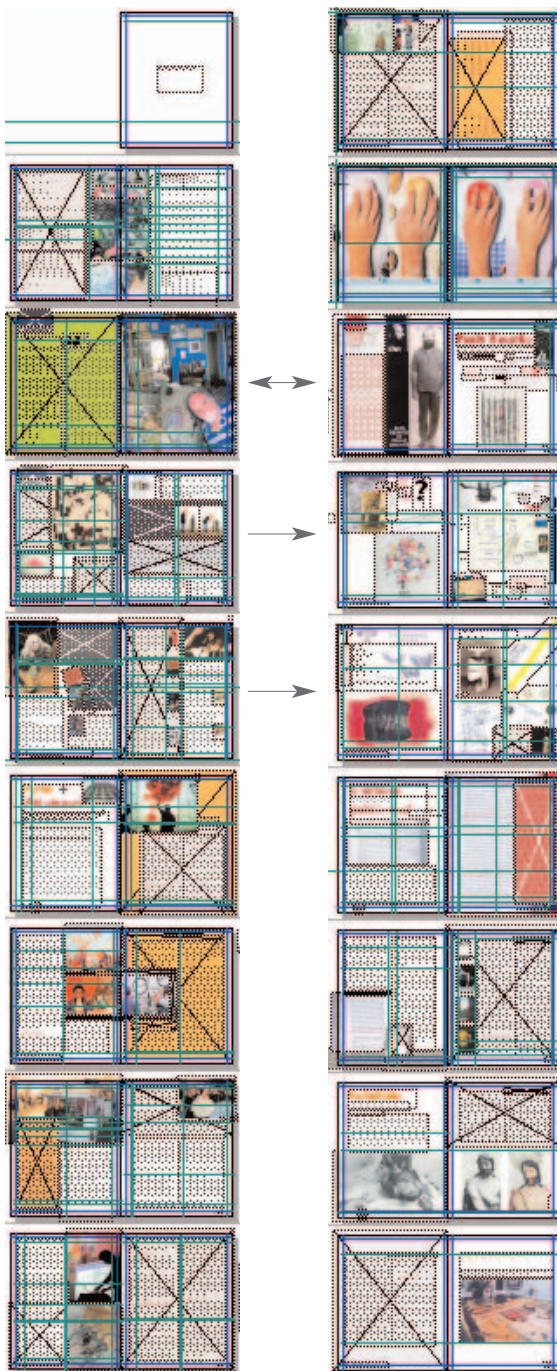
you: Quanto maior a cooperação, melhor será a p
 Olhar ligado.
 Friends: More cooperation means more particip

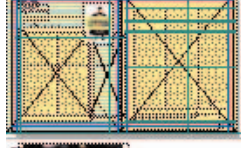
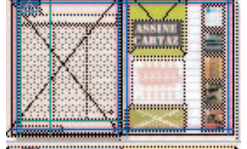
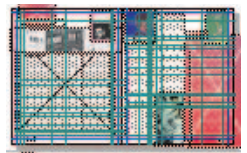
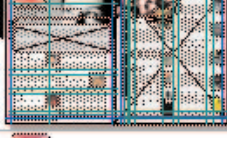
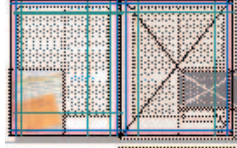
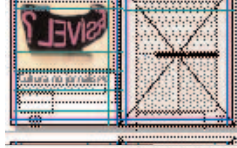
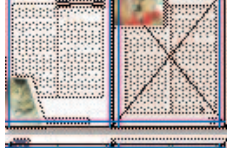
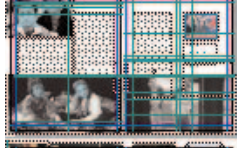
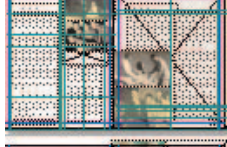
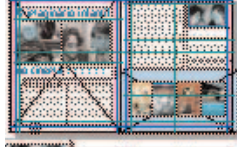
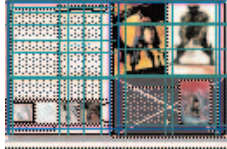
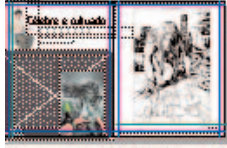
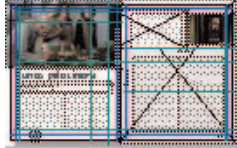
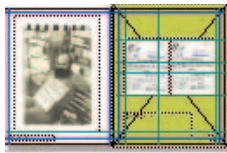


urrection n. 1 the
 youthful expression of
 dreamlike spontaneity
 which daily life compels
 to suppress. 2 a state of
 mind embracing
 unconscious, poetic
 intuition which is
 eroded by responsibility.
 3 You pursue the scribble
 because of fear and hope.
 Your friends cannot help
 you.



Multipontais IX (1979 - sem postal) - Galeria Paulo Bruscky
 Performance: Coletivos Não Programados / Paulo Bruscky & Osvaldo Louzada / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky
 Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky
 Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky
 Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky / Paulo Bruscky





Algumas considerações



O projeto **4 intervenções e 1 exposição coletiva** não é algo que propus em decorrência da pesquisa **Lugar Publicação**, é parte dela, mistura-se como prática e pensamento que se desdobram sobre si mesmos, entrelaçam e continuam em frente. Pode ser considerado, sim, um exemplo tangível das reflexões, mas tem em si a razão de ser causa e consequência delas.

A pergunta que considero instauradora do motivo que me levou à pesquisa se materializou na escritura do editorial da **Cartaz 27**, com a intervenção de Jorge Menna Barreto. Para provocar uma reflexão, pergunto aos leitores se existe, para eles, alguma diferença em estar na frente de uma pintura ou de sua reprodução impressa em uma folha de papel. Os desdobramentos de se saber consciente desta possibilidade, de diferenças existirem, são os fatores que encadeiam as reflexões que me interessavam desenvolver neste tempo dedicado à atividade acadêmica como pesquisadora.

A pesquisa, ainda que breve, de como um espaço de papel pode tornar-se um espaço primário para a arte inclui implicações ideológicas e políticas que fazem parte do cotidiano de quem não vive sem ela, contém, também, a preocupação de como tais implicações podem se traduzir em multiplicidade e acessibilidade da obra de arte. Algo que certamente faz parte da motivação de todos os artistas para participarem do projeto, multiplicar, dar acessibilidade e circular.

As formas de ocupação possíveis deste espaço, com suas características específicas e com que aparatos tecnológicos estão envolvidos, também são tópicos que dizem respeito ao desenrolar desta reflexão. São próximos, nas estratégias formadoras, dos trabalhos que Seth Siegelaub ajudou a apresentar quando as formas de dar visibilidade às práticas intangíveis da arte ainda não haviam sido pensadas. Formas que traziam à tona a diferença entre a apresentação da arte e o conjunto de ações e condições que podem ser uma obra de arte em si.

Com o desenvolver do entendimento dos conteúdos que dão fundamentação teórica a esta pesquisa, passei a entender meu cotidiano com uma possibilidade



latente ser o receptáculo de um trabalho, identificado com as práticas Fluxus de fazer arte. Uma estratégia de sobrevivência que se mistura a uma realidade profissional e faz dela um lugar mais interessante para ser habitado e, é claro, busca contar esta possibilidade de optar aos outros.

As funções que um artista pode desenvolver nos nossos dias foi um conceito que se renovou de forma transformadora em mim, e tal conhecimento foi a resposta para exterminar um exercício frustrante e limitador que não se fazia consciente da necessidade de tornar-se responsável pelos caminhos ou pela viabilização de caminhos possíveis para uma obra circular.

Luana Veiga encara modos de vida como formas de produção de singularidade, e isto, como algo que pode ser substituição para a arte; Visão de “raio X” tem Traplev, e a usa para nos fazer ver as estruturas que dão suporte a instituições, e podemos estendê-las para ações cotidianas; Jorge Menna Barreto nos diz que generalizações podem não funcionar, nem na arte nem na vida; Paulo Bruscky é o exemplo de que experimentar pode levar-nos a entender o valor de ser livre e da consciência de como negociamos na vida nossa liberdade, com ou sem arte; eu – que concordo com o *fluxartista* francês Robert Filliou que diz que *a arte é o que faz a vida mais importante do que a arte* –, passei a entender que a faço para desencadear a formação e o estar entre essas redes de relações e possibilidades que se agrupam, desfazem e reagrupam. Nem acima nem abaixo, o que espero é que um lugar publicação possa ficar, cotidianamente, ao nosso lado.



BIBLIOGRAFIA

Livros

ACCONCI, Vito. MAYER Bernadette. **0 To 9**. Nova York: Ugly Duckling Presse/Lost Literature Series. 2006.

ALBERRO, Alexander. **Conceptual art and the politics of publicity**. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. **La idea como arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli S.A., 1977

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: **Obras escolhidas I – Magia e técnica arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

FERREIRA, Glória, COTRIN, Cecília (orgs). **Escritos de Artista: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

FREIRE, Cristina. **Afasia na Crítica de Arte Contemporânea**. In: GONÇALVES, Lisbeth, FABRIS, Annateresa (orgs). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

_____. **O presente ausente na arte dos anos 70**. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

_____. **Paulo Bruscky – Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Cristina Freire (ed), 2006.

_____. **Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. New York: Phaidon Press Limited. 1998.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at: language in 1960s art**. Cambridge/London: Massachusetts Institute of Technology, 2007.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.



OBRIST, Hans Ulrich. **Arte Agora!**. São Paulo: Alameda, 2006.

PADON, Thomas. **Interview with Martha Wilson**. In: LAUF, Cornelia, PHILLPOT, Clive. *Artist/Author - Contemporary Artist's Books*. New York: Distributed Art Publishres Inc. 1998.

WALLIS, Brian. **The artist's book and postmodernism**. in: LAUF, Cornelia, PHILLPOT, Clive. *Artist/Author - Contemporary Artist's Books*. New York: Distributed Art Publishres Inc. 1998.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify. 2002.

_____ [et alii]. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify. 1998.

PERNECZKY, Géza. **Network Atlas - Works and publications by the people of the first network**. Volumes I e II. Disponíveis em: www.iuoma.org.

ROSENBERG, Harold. **A arte dos livros de arte**. In: *Objeto Ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Lugares Publicação

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. New York: Praeger, 1973.

MELIM, Regina (org). **Amor: Leve com você**. Florianópolis: Nauemblu/Parentesis, 2007.

_____ PF. Florianópolis: Nauemblu/Parentesis, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. **Do it**. New York: Revolver, e-flux, 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. BONAMI, Franscesco. **Dreams**. Torino: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per L'Arte, 1999.

PHILLPOT, Clive. **Art magazines and magazine art**. New York: Artforum, fevereiro-1980. p. 52-54.

VARADINIS, Mirjam. **Parkett: 20 Years Of Artists' Collaborations**. New York/Zurich: Parkett Publishers. 2004.

SISCHY, Ingrid. **Letter form the editor**. New York: Artforum, fevereiro-1980. p. 26.



Revistas e Artigos

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. **Arte e Vida de mãos dadas: Percepção e Criação em Fluxus**. São Paulo: Anais do II Colóquio de Psicologia da Arte, USP, 2007

_____. **Curadoria da "Rua Fluxus" na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983): Walter Zanini e Dick Higgins**. São Paulo: Anais do XXVI Colóquio do CBHA, 2006.

_____. **FILE antes do FILE**. Disponível em: http://209.85.165.104/search?q=cache:LvGQEpgrprYJ:www.filefestival.org/site_2007/trabalhos/

_____. **Fluxus sob museu. Ainda há arte e vida nesta história?** Campinas: Anais do III EHA UNICAMP, Unicamp, 2007.

_____. **O Restaurante Spoerri: pratos, talheres e copos como artifícios de memória**. São Paulo : Anais do III Fórum UFPACBHA, 2007.

_____. **Potencializando-se em sementes para memória: a produção de Fluxus em coleções e museus**. São Paulo: Anais da 41ª AICA, 2007.

MELIM, Regina. **Espaço Portátil: exposição-publicação**. São Paulo. In: ARS - Revista do Departamento de Artes Plásticas – ECA/USP, nº 7, 2007.

MENDONÇA, Júlio. **A margem emerge em qualquer parte**. São Paulo. In: ARTEUnesp, nº 17, Universidade Estadual Paulista, 2006. p 41-74.

MOKTHARI, Sylvie. **Revistas de Art[istas] dos anos 1968-1979**. Rio de Janeiro. In Revista Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA. UFRJ, nº9. 2002.

PAROS, Felipe. **Entre códigos: o caso Regina Silveira e Julio Plaza**. São Paulo. In: ARTEUnesp, nº 17, Universidade Estadual Paulista, 1985. p 75-91.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (parte I : O Livro Artístico)**. São Paulo. In Revista Arte em São Paulo nº 6, Luiz Paulo Baravelli Editor, 1982.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (parte II : O Livro Artístico)**. São Paulo. In Revista Arte em São Paulo nº 7, Luiz Paulo Baravelli Editor, 1982.



Catálogos

BOCHNER, Mel. **Mel Bochner**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999.

FREIRE, Cristina (Coord.). **Arte Conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP**. São Paulo: Museu de arte Contemporânea da USP, 2000.

DI MAGGIO, Gino (Coord.). **Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962**.
Veneza: La Biennale di Venezia, Fondazione Mudima, Gabriele Mazzota. 1990.

HENDRIKS, Jon (Coord.) **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**.
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation.
Rio de Janeiro e Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Teses e dissertações

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**.
Dissertação – Escola de Comunicação e Artes/USP, 2007

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970**. Tese de doutorado – História / Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, 2005.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**.
Tese de doutorado – Instituto de Artes, UFRGS, 2008.

Sites

<http://www.poindironie.com/>

<http://www.artnotart.com/fluxus/dhiggins-childhistory.html/>

<http://mitpress.mit.edu/>

<http://www.artlab23.net/issue1vol2/contents/acconci.html/>

<http://www.e-flux.com/>

<http://www.parkettart.com/>

<http://www.jupiter-larsen.com/>

<http://www.robertsmithson.com/>

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

<http://www.franklinfurnace.org/>

<http://www.dobra.com/terrenobaldio/>

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](#)