

O livro está na mesa: a publicação como exposição de arte

Felipe Paranaguá Braga¹

RESUMO

O ensaio consiste em uma análise sobre “livros de artista”, tomando a arte conceitual dos anos 60 e 70, como um momento chave nessa produção. A partir da ideia de “desmaterialização da arte”, apontada pela curadora Lucy Lippard, surge a necessidade de se produzirem novas formas de circulação para as práticas artísticas que enfatizavam o processo de pensamento ou a ação, frente ao resultado material desse processo. Seguindo essa trajetória são analisadas publicações como *Xerox Book*, editada por Seth Siegelaub, e *Navilouca* organizada por Waly Salomão e Torquato Neto, a partir da perspectiva de uma exposição impressa, ou um possível *site specific*.

Palavras chave: Livro de artista; Arte conceitual; Xerox Book; Navilouca; Site Specific

ABSTRACT

The essay consists in research the production of "artist books", taking the conceptual art of the 60s and 70s as a key moment in this production. From the idea of "dematerialization of art", written by the curator Lucy Lippard, the need arises to produce new forms of circulation for the artistic practices that emphasized the thought process or the action, as opposed to the material result of this process. Following this trajectory are analyzed publications such as *Xerox Book*, edited by Seth Siegelaub, and *Navilouca* organized by Waly Salomão and Torquato Neto, from the perspective of a printed exhibition, or a possible *site specific*.

Keywords: Artist Book; Conceptual Art; Xerox Book; Navilouca; Site Specific

¹ Felipe Paranaguá Braga é artista visual e pesquisador, doutorando do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ.



O artista Ulises Carrión começa seu texto-manifesto *A nova arte de fazer livros*, de 1975, com a seguinte definição: “Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro também é uma sequência de momentos. O livro é uma sequência espaço-tempo”.² Sendo a arquitetura de uma exposição também uma sequência de espaços que articulam uma dimensão temporal através da percepção do espectador sobre aquele espaço, pensar um livro como espaço expositivo é um processo coerente com essa perspectiva.

Apesar do livro de artista ter uma trajetória autônoma com relação à da arte conceitual e do pós-minimalismo – com exemplos que abrangem da *Caixa verde*, de Marcel Duchamp, às edições de luxo, como *Jazz*, de Henri Matisse, publicada em 1947 –, a possibilidade de aproximação entre o espaço tridimensional do objeto livro e o espaço arquitetônico do cubo branco ganha força no contexto que engloba práticas artísticas definidas pela curadora Lucy Lippard como “desmaterialização da arte” (embora o termo *desmaterialização* seja controverso e possa ser entendido, talvez, mais como uma multiplicação de materialidades). Para Lippard, essa definição representaria uma produção artística que não é baseada na produção de objetos, mas na produção de sentidos, que enfatiza o processo de pensamento ou a ação frente ao resultado material desse processo.³ Sob essa perspectiva, a curadora faz um inventário dessas práticas intitulado *Six years: the dematerialization of art objects*, onde ela mapeia uma série de trabalhos realizados entre 1966 e 1972 que têm como ponto em comum as diferentes possibilidades dessa nova materialidade. Na publicação, Lippard aponta práticas que se distanciam da objetificação do resultado artístico em prol de uma dimensão efêmera e residual das obras.

Dentro de tal recorte observado por Lucy Lippard, surgem como possibilidades de análise dois caminhos principais que operam percepções de tempo e espaço, que são a *performance* e a arte conceitual. No entanto, ambas oferecem

² CARRIÓN, Ulisses. The new art of making books. In *Kontexts*, n. 6-7. 1975. Sem pág.

³ LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In *Arte&Ensaio*, n. 25. 2013. Pág. 151.



cruzamentos entre essas dimensões que não se colocam estanques, sendo tanto a *performance* passível de articular uma dimensão espacial quanto a arte conceitual passível de se colocar frente a uma dimensão temporal. Apesar das catalogações propostas, o que fica claro é a nova configuração da matéria que sobra dessas práticas e a forma como esse resíduo efêmero é documentado e objetificado.

Na arte conceitual apontada pela autora, o objeto se torna meramente o produto final, perdendo importância material e elevando o protagonismo do fazer artístico ao processo de pensamento. O ateliê deixa de ser o local de produção desses objetos para se tornar espaço de articulação de ideias. Assim, esses resíduos de pensamento podem ser produzidos por profissionais técnicos em locais que não mais o ateliê, ou podem nem mesmo serem produzidos.⁴ Mas como a arte acontece? Como se dá a circulação desses resíduos ou projetos? Tais questões certamente provocam um crescimento das possibilidades investigativas quanto ao registro e à circulação desse material, fazendo com que as exposições se adequem a um novo sistema e alargando as noções de montagem para suportes que respondam a tal prática.

Na produção que abrange a arte conceitual, a aparente negação da visualidade de determinados trabalhos demanda do espectador uma atenção distinta para compreender o que está sendo visto, e esse tempo de percepção que se coloca na situação apresentada acaba sendo dilatado por uma suposta monotonia das obras.⁵ Nesse sentido, é como se o trabalho conceitual não oferecesse estímulos visuais desnecessários ao próprio conceito, sendo que o que está em jogo é a articulação mental do que é visto. Robert Smithson escreve que a palavra fora da cabeça é um conjunto de letras mortas⁶. Lidar com a arte conceitual no espaço expositivo, de certa forma, seria como expor essas letras mortas, que só fazem

⁴ LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In *Arte&Ensaio*, n. 25. 2013. Pág. 151.

⁵ LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In *Arte&Ensaio*, n. 25. 2013. Pág. 153.

⁶ SMITHSON, Robert. *The collected writings*. 1996. Pág. 61.

sentido quando formuladas pelo espectador. Como um livro que de fato precisasse ser lido.

Tal relação temporal com o trabalho conceitual se deve a um longo legado que foi posto como afirmação a partir da obra de Duchamp. Não que determinados pintores como Paul Cézanne, ou talvez até mesmo Albrecht Dürer, já não reivindicassem alguma atitude de pensar o tempo como elemento mediador da experiência do olhar. No entanto, creio que Duchamp tenha esgarçado essas fronteiras, fazendo do tempo matéria para sua produção. Trabalhos como *Étant donnés* e *O grande vidro* trazem o tempo de fruição como elemento fundamental da percepção da obra. Diferentemente de toda a pesquisa desenvolvida pelo cubismo (ou mesmo de *Nu descendo a escada*, do próprio Duchamp), onde o tempo é assunto, nessas obras citadas anteriormente o tempo é matéria.

Se o tempo dentro de uma arte programaticamente conceitual é matéria de construção e elemento ativo na percepção da obra, o espaço também é formulado à medida que essa arte de ideias passa a ser exequível. Ainda que a ideia regule a aparência das formas, as formas ainda preenchem o espaço. E, portanto, nesse contexto, a ocupação desse espaço é permanentemente colocada como questão para a produção artística. Trabalhos de artistas como Richard Serra e Daniel Buren exemplificam a ocupação desse espaço a partir de uma estratégia conceitual. Em polos opostos, Serra e Buren produzem obras que dependem diretamente do espaço em que se situam, como se a partir de suas proposições o espaço pudesse ser ressignificado, tornando-se intrínseco à obra, e não apenas um ambiente de apresentação da mesma. Desse contexto surge o termo *site-specific*.

Se a relação espaço-tempo se torna matéria indissociável de uma produção artística, o livro como possibilidade de exploração dessa relação cresce como um suporte possível ativo, trazendo na sua materialidade outras questões também caras à produção conceitual, como a circulação das obras de arte e a ruptura com os meios tradicionais de apresentação. Nesse sentido, pensar o livro como espaço expositivo é um caminho natural de desdobramento de determinada produção

conceitual. Tal produção, por sua carga de imaterialidade, muitas vezes culminou em obras que se objetificavam apenas na forma de um registro visual: na fotografia, no vídeo ou em instruções e desenhos esquemáticos. Com relação a essa dada situação, a crítica e pesquisadora Gwen L. Allen afirma que a chamada “desmaterialização da arte” resultou em uma materialização do impresso, com a pesquisa artística se aprofundando nas formas de veicular essas proposições.⁷

Em 1969, o curador Harald Szeemann realiza a exposição *When attitudes become form*. Segundo ele, os artistas escolhidos não seriam de forma alguma produtores de objetos, mas articuladores de conceitos, processos, situações e informação.⁸ Assim como colocado por Lucy Lippard, a desmaterialização da arte não significava uma ausência da produção formal, mas uma prevalência da ideia em relação à forma, que, nesse sentido, fortalecia a desmistificação do objeto de arte. Em *When attitudes [...]*, Szeemann não abre mão da forma, mas desenvolve uma discussão em torno dessa possibilidade formal que se apresenta dentro de uma produção conceitual.

Seguindo essa premissa, o catálogo da exposição também se apresenta como um desdobramento das próprias ideias que estavam sendo debatidas na mostra. A publicação realizada por Szeemann não opera por uma lógica de registro do que estava sendo apresentado naquele momento, mas por um caminho de autonomia que, à sua maneira, não depende da exposição para fazer sentido. É como se o tempo de apreensão dessa produção conceitual pudesse, assim, ultrapassar o tempo de duração da exposição, não resumindo o livro ao que é para ser visto no espaço. Isso é algo que o editor/curador Seth Siegelaub vem a definir como a possibilidade de se pensar no catálogo e nos livros de artista como fontes de informação primária de uma situação de arte. Assim, o catálogo em si não

⁷ ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s. In *Catalogue When attitudes*. Pág. 508.

⁸ SZEEMANN, Harold. *When attitudes become form*. Pág. 193.



dependeria mais de uma exposição para existir; ele, em alguns casos, poderia até ser a exposição em si.⁹

Como já foi dito, o catálogo de *When attitudes become form* não se apresenta como um livro que documenta a mostra, mas como objeto autônomo que pode ser visto/lido como uma exposição paralela. Szeemann compõe a publicação com informações produzidas pelos artistas, como cartas, propostas, diagramas, fotografias, frases e projetos não realizados. Nenhuma foto de trabalho realizado para a exposição aparece no catálogo. Ao traçar essas escolhas que acabam por trazer uma autonomia ao livro, Szeemann confunde a função do curador com a do editor, deturpando fronteiras que antes eram claras. A partir do gesto editorial afirmativo, Szeemann, de certa forma, produz uma possível exposição dentro da exposição ou um arquivo editorial dessa exposição que não dependeria da mesma para existir.

Em 1968, apenas um ano antes da exposição de Harald Szeemann, Seth Siegelaub edita *Xerox book*, uma publicação que pensava de forma radical a possibilidade do livro como suporte expográfico. Em *Xerox book*, Siegelaub parte de balizas pré-determinadas – como o tamanho do papel e a forma de impressão através de fotocópia – e convida os artistas Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner para ocuparem, cada um, 26 páginas do livro. Assim, a livre ocupação desse espaço-livro compõe a publicação/exposição idealizada por Siegelaub. No livro, tudo o que vemos é o nome do artista seguido pelo conjunto de páginas feitas por ele, e assim repetidamente, até chegarmos ao último artista da lista, que obedece a uma ordem alfabética. O espectador/leitor, ao lidar com *Xerox book*, tem a todo instante a sensação de repensar o livro nas suas características materiais, espaciais e temporais. Os trabalhos afirmam claramente essa posição, seja propondo sequências que lidam com a temporalidade das páginas, como o de Carl Andre; com as possibilidades de impressão, como os de Robert Morris e Robert

⁹ ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s. In *Catalogue When attitudes*. Pág. 506.

Barry; com a página enquanto parte de um *grid*, como o de Lawrence Weiner; ou com a percepção do espectador/leitor frente à produção daquele objeto, como o de Joseph Kosuth.

A possibilidade de se pensar a publicação enquanto objeto autônomo já havia sido explorada por diversos artistas; no entanto, a produção de arte essencialmente impressa ganha força com as práticas conceituais a partir dos anos 60. O que diferencia *Xerox book* de outras publicações de artista é a possibilidade que ela abre de ser tratada como um espaço expositivo que se encerra no próprio livro; no caso, uma exposição coletiva que discute exatamente o seu suporte. Se diversas publicações, como *La conquête de l'espace*, de Marcel Broodthaers, *Statements*, de Lawrence Weiner, e *100 cubes*, de Sol LeWitt, seguiram explorando questões de temporalidade, espacialidade e circulação, o vínculo com a narrativa permanece visível nessas produções. Nesse sentido, ao desvincular uma ideia de narrativa atrelada historicamente ao livro, *Xerox book* reafirma a autonomia do objeto e suas qualidades materiais.

Ainda hoje, apesar do grande número de livros de artistas, não são tantas as experiências de publicações que obtêm êxito em constituir uma exposição/livro na sua totalidade. Uma exposição/livro, nesse caso, seria um livro no qual a obra seja intrinsecamente ligada ao objeto impresso. Assim como em um *site-specific*, os trabalhos de arte, quando publicados, não mais se desvinculariam do suporte para o qual foram concebidos, simplesmente porque não fariam sentido em outro suporte que não aquele. Esse seria o caso de *Xerox book*. A simplicidade dos artifícios da publicação (um livro impresso em *xerox*) reforça a síntese e a negação dos próprios artifícios, caros ao experimentalismo conceitual que situa o período. A impressão em xerografia e o tamanho do papel ofício impõem limites que agregam àquelas obras uma situação que impossibilita sua realização de outra forma que não naquele livro. Os limites aqui são parte da própria produção das obras. Se os vínculos concretos com o pensamento conceitual são inegáveis, *Xerox book* também pode ser visto como uma continuidade de uma série de propostas que repensaram o livro enquanto objeto. Esse é um percurso que pode

ser vinculado às teorias da *Gestalt* aprofundadas pela *Bauhaus*, mas que tem na sua gênese o caminho já traçado na poesia de Stéphane Mallarmé. Em *Un coup de dés [...]*, a apropriação do espaço do livro e a produção de temporalidade propostas por Mallarmé criam bases para uma ocupação das páginas em branco como espaço expositivo e tridimensional, onde as qualidades físicas do suporte acabam definindo o conteúdo que será desenvolvido para esse suporte, algo que posteriormente também vem a ser utilizado como matéria para a poesia concreta. Seguindo essa trajetória, a experiência desenvolvida por Siegelauß leva ao limite as qualidades sensoriais do objeto. Ao utilizar uma síntese gráfica que facilita a produção e circulação da publicação, o editor/curador cria uma exposição impressa que tem por objetivo atingir um público mais amplo e diverso do que aquele que normalmente veria uma exposição no museu.

Algumas revistas seguem a esteira da materialização do impresso como forma de veicular a arte pouco objetificada das décadas de 60 e 70. A *O TO 9*, editada por Vito Acconci e Bernadette Mayer entre 1967 e 1969, e as brasileiras *Nervo óptico* e *Navilouca* são algumas que podemos situar nessa fronteira da exposição impressa. A *Navilouca* surge a partir da experiência literária, sendo idealizada e editada pelos poetas Torquato Neto e Waly Salomão, e busca na poesia concreta alguma legitimação para essa experiência, com a presença dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, de Décio Pignatari e de novos nomes de uma poesia dita marginal. Porém, são nas relações verbo-visuais que pensam a ocupação do espaço da página e a revista na sua totalidade que a ideia de exposição impressa se faz presente.

Nesse sentido, podemos citar a experiência da *Navilouca* como um paralelo distante do *Xerox book*. A revista publicada em 1974, que dura apenas seu número inicial por uma escolha conceitual que deseja para aquela situação a possibilidade de um múltiplo de arte, também abarca a vontade de produzir uma materialidade para determinadas práticas que se encontram à margem do mercado cultural. À



sua forma, os editores da *Navilouca* definem a revista como um suporte autônomo que não se limita à ilustração de algo que ocorre fora dele. Pelo contrário, os conteúdos propostos por cada participante não são compilações das obras desses artistas, poetas, escritores e cineastas, mas trabalhos produzidos para ocupar aquele espaço e que, embora passem pelo texto, na revista ganham configurações visuais. Nesse sentido as obras se apresentam como partes autônomas dentro de um conjunto, que seria a própria revista.

A *Navilouca*, esteticamente, talvez seja quase antagônica à *Xerox book*. A revista, impressa em *offset* e com um projeto gráfico marcante que utiliza as cores primárias ciano, magenta e preto, se opõe à neutralidade do livro editado por Siegelaub. Se, em *Xerox book*, a simplicidade dos recursos editoriais já produz uma unidade conceitual e, a partir das limitações de produção, os artistas participantes tornam-se inteiramente responsáveis pelo conteúdo das páginas ocupadas, em *Navilouca*, a noção de exposição impressa, poderia se configurar como uma exposição de um “autor-curador”, com a interferência marcante do seu projeto gráfico e editorial sobre seu conteúdo. A unidade da programação visual da *Navilouca*, realizada por Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, em parceria com seus editores e colaboradores, aproxima esteticamente os trabalhos propostos em prol de uma unidade estilística e conceitual. Seu partido estético dialoga com diversas referências, como as revistas populares da época, e utiliza clichês gráficos e recursos visuais tipográficos caros às fotonovelas e aos periódicos *Manchete*, *Realidade* e *Rolling Stone*. No entanto, esse conjunto de referências é posto em campo de igualdade com o universo programado da poesia concreta e das vanguardas artísticas. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda aponta a publicação como um objeto pós-tropicalista que perpassa tanto a estética da arte visual de Hélio Oiticica e Lygia Clark, da poesia concreta dos irmãos Campos, do cinema experimental de Ivan Cardoso ou dos poetas ditos marginais Waly Salomão, Torquato Neto e Chacal quanto o universo popular das publicações baratas de banca de jornal. Essa miscelânea que a encaixa no termo pós-tropicalista, de certa forma, é o que acaba criando posteriormente, aos olhos da história, uma imagem da contracultura que marca o período.

Ao definir-se como uma revista na qual os artistas e poetas propunham o conteúdo a ser trabalhado posteriormente pelos seus editores e programadores visuais, a *Navilouca* reflete a discussão que também é prolífica naquele momento, a de uma proposta curatorial autoral, ou a exposição de autor. Nesse ponto voltamos a Harald Szeemann. Em 1972, ele, como curador responsável pela *Documenta 5*, realiza um possível desdobramento das ideias levadas a cabo na exposição *When attitudes become form*. Na *Documenta 5*, Szeemann, nas suas palavras, pretende que a mostra deixe de ser um museu de 100 dias para se tornar um evento de 100 dias, com ações, *happenings* e processos que discutam a problemática dessa nova materialidade da arte contemporânea que está além da ideia de objetos agrupados em um museu. No entanto, a presença, nesse caso, do curador como um propositor ativo que interfere nas relações entre as obras para desenvolver um discurso crítico chega a incomodar alguns dos artistas participantes. A posição adotada por um grupo que inclui nomes como Sol LeWitt, Hans Haacke, Richard Serra, entre outros é redigir um manifesto que coloca Szeemann como um artista-curador e os próprios artistas participantes da mostra como parte de uma obra maior – no caso, a *Documenta* em si. Alguns desses artistas chegam a retirar suas participações, dilatando essas divergências. Torna-se claro que o período que abrange o final da década de 60 e meados da de 70 é marcado por um processo no qual diversas fronteiras do campo da arte até então pré-estabelecidas são reconfiguradas. As funções do curador, do artista, do museu/galeria e da publicação passam a ser potencialmente contaminadas e experimentadas em novas convenções, deixando as categorias estanques para um legado moderno que está em transição para o contemporâneo. Nesse momento, as noções de pureza de meios e práticas já não parecem fazer sentido, e a possibilidade de produção de arte como algo publicável, que circula além dos museus e galerias, ganha força com seu potencial político e democratizante. No caso do Brasil, o contexto político da ditadura encontra na publicação alternativa um meio de circulação de informação crítica. De certa forma, esses impressos são forças de resistência que veiculam um panorama estético de uma época na qual



os meios institucionalizados, como a imprensa e os museus de arte, são constantemente vigiados pelos aparelhos da censura.

Ainda que o potencial político de circulação do livro indique uma noção de neutralidade, essa ideia hoje já parece superada. Certamente a publicação abrange um circuito muito mais amplo do que o da exposição, mas ainda assim possui uma via de endereçamento que é inerente ao objeto. Quem publica e edita sempre se dirige a alguém que consome essa publicação, mesmo que isso possa em algum momento sair do controle. Isso não indica, de modo algum, o fracasso dessa produção, mas aponta para um sintoma que é caro a toda produção de imagem atual, à qual o livro como suporte está atrelado. Esse sistema que se amplifica nas décadas de 60 e 70, e que hoje, pelas facilidades dos meios de produção e por uma necessidade de alimentar a circulação da produção artística, cresce de forma exponencial, como é possível verificar nas diversas feiras de publicação independente. Eventos como *Tijuana* e *Feira Plana*, em São Paulo, e a *NY Art Book Fair*, em Nova York, movimentam significativamente esse mercado editorial, e certamente tal legado é fruto de uma investigação potente de determinados artistas que, nas décadas de 60 e 70, utilizaram o impresso como suporte para a criação e circulação dos trabalhos. Não por acaso, a *NY Art Book Fair*, a maior feira de publicação independente do mundo, foi criada pela editora *Printed Matter*, que veio a ser fundada em 1976 por Lucy Lippard e Sol LeWitt para criar e distribuir livros de forma independente. Com a *Printed Matter*, esses artistas, ao se desvincularem do mercado editorial convencional, acabaram por criar um novo mercado que hoje se encontra plenamente estabelecido.

Hoje podemos observar o crescimento vertiginoso dessas práticas, que, por razões distintas, possibilita vazão a uma demanda crescente de um mercado editorial alternativo. Se o livro como suporte para uma produção de arte já é uma prática instituída e as motivações derivadas da arte conceitual apresentam hoje algum esgotamento, por que produzimos tantos (e cada vez mais) livros de artista? Deparo-me agora com duas sentenças que talvez expliquem o fato: a primeira, “o mundo existe a fim de terminar num livro”, de Mallarmé, e a segunda,

do artista visual Lawrence Weiner, que, em uma entrevista, fala da incoerência de se categorizar um livro como livro de artista, “um livro é um livro. Artistas são pessoas, e pessoas fazem livros”. Portanto, se cada vez existem mais pessoas no mundo e mais coisas, imagens e objetos criados por pessoas que amplificam a própria noção de mundo, nesse sentido é profundamente compreensível que mais livros sejam publicados, sendo de artistas ou não. E, nesse cenário, a produção dos chamados “livros de artista” segue rompendo ainda como força de resistência o circuito ainda fechado e elitizado da arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Gwen. *The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s*. In Catalogue When attitudes become form.

CARRIÓN, Ulises. *The New art of making books*. In Kontexts, n. 6-7. Center for Book Arts, 1975.

CHERIX, Borja-Villel (org.). *Marcel Broodthaers*. New York: Museum of Modern Art, 2016.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. In Revista Arte & Ensaios n. 25, Rio de Janeiro: UFRJ.

MORAIS, Fabio. *Site Specific, um Romance*. Santa Catarina: Par(ent)esis, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei, 2010.

SEIGELAUB, Seth. *Xerox book*. Nova York: Seigelaub/Wendler, 1968.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SZEEMANN, Harald. *When attitudes become form*.



Periódicos

Navilouca, Rio de Janeiro, n. 1. 1974.

¿Hay en Portugués?, Santa Catarina: Par(ent)esis, n. 6. 2016.

¿Hay en Portugués?, Santa Catarina: Par(ent)esis, n. 7. 2017.

