

Como garrafas lançadas ao mar¹

Regina Melim²

RESUMO

O texto fala de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes para serem mostrados pois são proposições que se instalam muito bem nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros. A mobilidade e os desvios de suas trajetórias, talvez, sejam as suas mais instigantes qualidades. São como garrafas lançadas ao mar, que qualquer pessoa pode encontrar ou receber, levar consigo e estender a sua duração, ativando-a e compartilhando-a em outros contextos.

Palavras-chave: Múltiplos, mobilidade, publicações de artista.

ABSTRACT

The text refers to works that do not necessarily require walls to be shown, because they are propositions that fit very well into the pages of a book or a magazine, on single sheets or cards, and so forth. Its mobility and the way it deviates from its course may be its most intriguing qualities. They are like messages in bottles, which anyone can find or receive, take with them, prolong their lifespan and extend it into other contexts.

Keywords: Multiple, mobility, artist publications.

¹ Uma primeira versão desse texto foi publicada no Catálogo do 32º. Panorama da Arte Brasileira, Itinerário + Itinerâncias/ Seminário Decantações, Museu de Arte Moderna de São Paulo, pp. 267, 2011.

² Regina Melim(UDESC, Florianópolis, Brasil) é professora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC. Coordena nesta mesma Universidade, junto com Raquel Stolf, a Sala de Leitura | Sala de Escuta, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista para pesquisa, leitura e escuta a todos os interessados no tema. Em 2006 criou a plataforma par(ent)esis para pesquisa, produção e edição de projetos no formato de publicações impressas. Coordena desde 2012 a publicação *¿hay en portugués?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.



Certa vez, em uma conversa³ com Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski referiu-se à distribuição da publicação *point d'ironie* como uma espécie de garrafa lançada ao mar. Qualquer pessoa pode encontrar ou receber. É algo que viaja por toda parte e não sabemos onde ela vai parar. Na maioria das vezes, pode ir para o lixo, mas também você nunca saberá quem fixou-a em uma parede.

Uma exposição num espaço de museu e galeria sabemos mais ou menos quem vai visitar. Uma exposição dentro de uma publicação é algo que está sempre se movendo, encontrando e criando novos públicos. Sua distribuição ou circulação demanda a mesma importância que a sua produção. Ou seja, é preciso criar dispositivos para que esse trabalho possa ser apresentado ou exibido. Além disso, a iniciativa de estabelecer uma publicação como um lugar possível para a produção de uma exposição, acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas. São múltiplos ou trabalhos que dentro dos impressos encontram seu lugar e que requerem da parte do espectador (leitor) um tempo e um modo diferenciado para serem apreendidos.

Esse foi, seguramente, um dos propósitos que levou Seth Siegelau, notório realizador de exposições impressas, no período de 1968 a 1972, a editar uma série de exposições em catálogos⁴. Galerista aos 23 anos de idade, em suas primeiras investidas curatoriais não se limitava simplesmente a dispor obras no espaço físico de sua galeria. Queria mais que isso. Sobretudo, fugir dos clichês ou fazer parodia de si mesmo, evitando repetições ou situações curatoriais cômodas. No pouco tempo de sua existência⁵, a Seth Siegelau Contemporary Art realizou exposições onde as pessoas eram convidadas, muito mais que passar pelos trabalhos expostos, a experimentar e discutir sobre os mesmos, num ambiente criado para que estes pudessem ser visualizados adequadamente.

³ Conversa realizada no período da exposição *point d'ironie* no Centro Internacional de Artes Gráficas (MGLC), em Liubliana (Eslovénia), em 13 de janeiro à 29 de fevereiro de 2004. www.mglc-lj.si

⁴ *November* (1968), de Douglas Huebler, *Statements* (1968), de Lawrence Weiner, *Xerox Book* (1968), *January 5-31* (1969), *March* (1969), *July, August, September* (1969), *Studio International*, *July, August* (1970), como editor, convidando seis críticos e curadores para que cada um realizasse uma exposição no espaço de 8 páginas da revista, e *Aspen Magazine* (1971), entre outros projetos.

⁵ A Seth Siegelau Contemporary Art durou de outono de 1964 à primavera de 1966.



Se alguns catálogos de exposições são possibilidades de prolongar o tempo de visitação de uma mostra, visto que trazem de volta uma experiência, para Siegelaub um catálogo poderia se converter no objeto de referência de um acontecimento efêmero de que é feito uma exposição ou ser o verdadeiro espaço da exposição. Na organização da exposição *January 5-31*⁶ (1969), por exemplo, Siegelaub desloca procedimentos usuais estabelecidos no sistema de arte, invertendo a relação usual entre os trabalhos expostos e o catálogo: uma sala comercial, alugada por um período de um mês para essa mostra, e ocupada apenas por uma mesa com vários exemplares do catálogo. O catálogo como espaço expositivo tornava-se o dispositivo capaz de prolongar a efemeridade do tempo da exposição. No formato de uma publicação, suas dimensões espaciais e temporais passavam a ser traduzidas como número de páginas. Permitindo, ainda, deslocar o que sempre esteve vinculado como informação secundária ou registro de uma exposição para, ela própria, a publicação, tornar-se o veículo primário das práticas artísticas que ali se instalavam.

Em *Xerox Book*⁷ ou *Livro das cópias*⁸ (1968) Seth Siegelaub já havia legitimado este formato de exposição. Visitar essa mostra consistia, e perdura até o presente, em um ato de folhear e encontrar proposições artísticas que se prolongam nas 175 páginas da exposição impressa, e não mais em um número de dias de exibição. Embora o *Livro das cópias* não tenha sido fotocopiado integralmente, e sim apenas a sua matriz, pelo alto custo que isto significava na época, o projeto sinalizava a reprodução como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio, esse, que alargava profundamente a audiência de uma proposição artística e alterava a forma convencional de circulação e, principalmente, de sua recepção⁹.

⁶ Participaram dessa exposição: Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner e Robert Barry.

⁷ Participaram dessa exposição: Carl André, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Robert Morris e Sol LeWitt.

⁸ Denominação que Seth Siegelaub preferia adotar afim de que ninguém tivesse a impressão de que o projeto tinha alguma coisa a ver com a empresa Xerox.

⁹ Ao utilizar e enfatizar o meio de reprodução como estratégia crítica a unicidade e autenticidade de um trabalho de arte, o *Livro das cópias* ecoa no formato semelhante àquele utilizado por Mel Bochner, em 1966, quando realizou a exposição *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, na School of Visual Art, em Nova York, reproduzindo, a partir de fotocópias, uma série de trabalhos dos artistas participantes dessa mostra. Ressalta-se, contudo, outras questões levantadas por Mel Bochner nesta exposição, como a presença de um outro tipo de objeto de arte (a publicação), de um outro conceito de trabalho artístico (a exposição) e de um outro conceito de autoria (a exposição como sendo seu próprio trabalho artístico). Estas questões desdobram-se em outras tantas, mas isso exigiria um outro texto.

*

Em 1977, o MAC/ USP, realiza uma exposição denominada *Poéticas Visuais*, endereçada a exibição de múltiplos que se valiam da imagem e da palavra. Durante um mês o público que ia ao museu poderia, não apenas conviver com trabalhos enviados pelo correio por aproximadamente duzentos artistas, mas fotocopiar grande parte do que estava sendo ali exposto. Walter Zanini, diretor dessa instituição e também organizador da mostra junto com Julio Plaza, escrevia em seu texto *As Novas Possibilidades* o quão era decisiva a presença de publicações de artistas com essas investigações e de como não mais se submetiam aos condicionamentos da obra tradicional. Julio Plaza complementava em seu texto, *Poéticas Visuais*, como essas ações *anartísticas*, espécie de *samizdat*¹⁰, eram fáticas na comunicação, promoviam trocas e possibilitavam reproduções de uns para os outros. Como uma *exposição portátil*¹¹, o catálogo dessa mostra reproduzia todos os trabalhos que foram enviados pelos artistas e continua até hoje sendo fotocopiado entre pesquisadores e artistas.

*

Ainda que tenha dito '*Isso é muito mais do Seth do que meu*'¹², Lucy Lippard realizou projetos que, sem dúvida, configuravam-se como exposições dentro de publicações. O catálogo de fichas soltas para as *Numbers Shows: 557.087* (Seattle, 1969) e *955.000* (Vancouver, 1970), *2.972.453* (Buenos Aires, 1971) e *C. 7500* (Valencia, 1973), bem como o livro *Six years of dematerialization 1966-1972* (1973), podem ser tratados como importantes exposições. Seu livro, seguramente, é um projeto curatorial disposto na forma de um grande arquivo, contendo exposições, ações, proposições, publicações e projetos que aconteciam de modo *desmaterializados* e em locais inesperados: dentro de revistas, livros, ateliês, livrarias, e uma série de espaços alternativos não institucionalizados. Seria algo como ela própria declarou:

¹⁰ Prática de copiar e enviar clandestinamente livros e bens culturais produzidos durante o regime comunista nos países que compunham o Bloco Oriental.

¹¹ Denominação utilizada por Walter Zanini no texto *As novas possibilidades* no Catálogo desta exposição.

¹² Declaração feita em entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist (OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. SP: Bei, 2010, p. 254.)



'é isso que está acontecendo, são essas as informações: faça alguma coisa com isso'¹³. E é nesse contexto que, por volta de 1975, Lucy Lippard e um de seus maiores interlocutores, o artista Sol LeWitt, iniciam um dos mais interessantes projetos curatoriais daquele período, inaugurado em 1976 e que permanece até o presente momento: a Printed Matter¹⁴.

*

Em 1993, uma conversa e uma lista de artistas fazem surgir o projeto *Do it*. Bertrand Lavier, Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist eram os protagonistas deste projeto curatorial que, durante aproximadamente dez anos, existiu no formato de mostras que percorreram vários lugares na Europa. Em 2004, após a realização de uma versão para televisão e outra para a internet, foi lançado a versão impressa com proposições de 174 artistas. *A exposição, a partir de então, pode ser encontrada em estantes de casa, cabeceira de cama, etc., num tempo que só é limitado pela durabilidade do material e pelo cuidado com a edição*¹⁵.

Em 1997, outra conversa, dessa vez entre Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist e Agnès B, faz surgir o projeto *point d'ironie*, exposição itinerante feita de múltiplos impressos. Com uma tiragem de aproximadamente 100.000 exemplares, esses múltiplos são distribuídos gratuitamente, até hoje, em várias partes do mundo¹⁶. Muitos deles, conforme ressaltou Boltanski, realmente devem ir para o lixo. Mas há, também, uma grande parcela que, desde então, vem habitando os lugares mais distintos e improváveis, em acervos públicos e privados ou exposições, em paredes de um estúdio ou de um restaurante, como papel de embrulho ou como tema de pesquisa nas universidades. Christian Boltanski declarou em entrevista que sempre lembra que quando chegou no aeroporto de Bogotá, em vez de ter o seu nome, no lugar estava o seu próprio *point d'ironie*. Soube, também, que em um restaurante em Tóquio uma parede inteira foi coberta com o *point d'ironie* de Louise

¹³ Idem. p. 270.

¹⁴ Atualmente localizada no número 231, na 11th Avenue, em Nova York. Além de Lucy Lippard e Sol LeWitt também foram membros fundadores: Edit deAk, Walter Robinson, Pat Steir, Irena von Zahn, Mimi Wheeler e Robin White e Carl Andre que se juntou ao grupo pouco tempo depois. É desse período também a criação da Franklin Furnace, em Nova York, pela artista Martha Wilson. Considerado um dos grandes acervos de publicações de artistas, em 1994 foi vendido ao MoMA (NY). Um ano antes, em 1975, um outro artista, Ulises Carrión, em parceria com Aart van Barneveld, cria em Amsterdã a Other Books and So. Considerada a primeira livraria especializada em publicações de artista na Europa em 1979 transforma-se em Other Books & So Archive. Em 1974, em Toronto, o Grupo General Idea cria a Art Metrópole.

¹⁵ SCHULTZ, Vanessa. *Lugar publicação: artistas e revistas*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC, Florianópolis, SC, 2008.

¹⁶ Encontram-se, geralmente, em museus, bibliotecas e lojas da rede Agnès B.



Bourgeois. E que o *point d'ironie* de Gabriel Orozco foi largamente utilizado como papel de embrulho. Era época de Natal e todos pegaram para embalar seus presentes. São esses usos, algo que para Boltanski, tornam-se bastante interessantes e inovadores, onde o objeto não tem valor como objeto de arte, tem apenas um valor afetivo. Salvo exceções, ninguém pega um *point d'ironie* pensando que um dia terá um valor de mercado. É algo distribuído, espalhado. Nós podemos coloca-lo na parede, mas quando cai, ele é jogado fora e colocamos um outro.

*

Quando realizei a primeira exposição dentro de uma publicação, o *PF* (2006)¹⁷, esses exemplos que acabei de citar me acompanhavam como referências¹⁸. Se, no início, denominei esta primeira iniciativa curatorial de *espaço portátil*, não tardou para que me apropriasse do termo *exposição portátil*, proposto por Walter Zanini no texto do catálogo da exposição *Poéticas Visuais*, uma vez que a ideia que rondava todo o projeto era a de que essa exposição pudesse ser transportada facilmente. O que me movia era pensar o espaço impresso como um espaço expositivo. Um espaço para se visitar folheando, como uma exposição itinerante que não termina nunca. Pensar em propostas como e para um espaço móvel, que possibilitasse deslocamentos e trânsitos pelos mais distintos lugares e contextos. A portabilidade foi, portanto, algo que comecei a perseguir nas iniciativas curatoriais dali em diante. Após o *PF*, uma publicação com a participação de 36 artistas, essa empreitada continuou com *amor: leve com você* (2007), com 64 artistas e um curador, *Coleção* (2008), com 36 artistas e *Arquivo Projeto A2* (2010-2013), com 10 artistas.

A exposição *amor: leve com você*, no subtítulo já estava expresso a ideia de transportá-la para os mais distintos lugares. Do tamanho de um passaporte, essa exposição foi pensada para ser carregada dentro do bolso.

Coleção, uma publicação realizada com carimbos¹⁹ trazia Paulo Bruscky como a referência mais imediata. Em 2003, na exposição *Imagética* (Curitiba), enquanto observava na Casa

¹⁷ Com essa exposição portátil, surge a par(ent)esis – uma plataforma independente que criei em Florianópolis, SC, para pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações.

¹⁸ Não posso deixar de mencionar também outra importante referência que foi a iniciativa de Helmut Batista com o jornal (e Catálogos) *Capacete*, durante o período de 2001 a 2004.

¹⁹ Cada artista era representado por um ou mais carimbos, confeccionados mediante suas instruções, uma almofada com tinta de impressão e um bloquinho de folhas destacáveis, cujo verso continha as



Romário Martins (um dos locais desta mostra) uma vitrine repleta de carimbos de Bruscky, não tive dúvida: saí da exposição segura de que aqueles carimbos só fariam sentido se pudessem ser utilizados e imaginei o quanto seria interessante poder levar as folhinhas impressas com os seus trabalhos²⁰.

Tempos depois realizo *Arquivo Projeto A2*, assim designada pelo tamanho do papel que foi oferecido a cada artista, apresentado de diferentes modos e formatos, a partir dos cortes e das dobras realizados neste espaço expositivo.

Mas, se com esses projetos a intenção era distender a noção de espaço expositivo, como uma possibilidade a ser somada a outros territórios de experimentações e a outros tantos circuitos já existentes, foi inseparável pensar também o que significava publicar ou expor textos, conversas, aulas, instruções, depoimentos, ideias, apropriações e, enfim, a escrita nas artes visuais. Foi daí que surgiram, *Conversas* (2009-2013), com Ana Paula Lima e Ben Vautier, Fabio Morais e Marilá Dardot, Alex Hamburger e Ricardo Basbaum, *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS, assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem notas de rodapé* (2010), de Daniela Castro e Fabio Morais, *Pourquoi o Mal?* (2011), de Jorgen Michaelson, *Site Specific: Um Romance* (2013), de Fabio Morais, *Inventário de Destruições* (2014) e *Dar é Dar* (2015), de Eric Watier, *Livros mobiliam uma sala, mesmo* (2014), de Lawrence Weiner, *Sobre o Amor* (2015), de Gabriel Mejía Abad, *Réplica [Replica]* (2016), de Ivana Vollaro, *Freme* (2016), de Kenneth Goldsmith e *Instruções de Uso* (2017), de Bélen Gache.

Dentro do contexto acadêmico, surgiu em 2012 a publicação *¿Hay en Portugués?* produzida a partir de seminários da Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, com 8 edições já lançadas e distribuídas gratuitamente, e quatro múltiplos: *Lina* (2014), de Fabio Morais, *Espaços para / Tempo de* (2015), de Traplev, *ESPERO TUA (RE)VOLTA* (2016), de Leto William e *Quase o Mesmo. Em Torno da Tradução* (2017), de Ivana Vollaro. E, ainda, o projeto *AULA*, onde convido um artista, ex-aluno, para ministrar uma aula e parte do conteúdo apresentado é desdobrado em uma publicação impressa. *Rodapé* (2015), de Fabio Morais, foi o que inaugurou essa série. *Efeitos de Museu sem Museu: a crítica institucional em contextos precários*, de Felipe Prando está no prelo.

indicações sobre o trabalho e o propositor. Expostos sobre uma mesa, os carimbos ficavam à disposição do público para a realização de sua própria coleção, que, uma vez construída, poderia ser levada para a casa.

²⁰ Algum tempo depois, o livro/exposição de Hervé Fischer, *Art et communication marginale: Tampons d'artistes*, publicado em 1974, foi agregado como outra preciosa referência. Crédito a Cristina Freire o acesso a essa publicação.



*

Mas, como expus no início desse texto, é impossível prever quais os itinerários ou percursos que uma publicação irá percorrer, porque são muitos. Sua mobilidade e seus desvios de trajetória, talvez, sejam suas mais instigantes qualidades. São, mesmo, garrafas lançadas ao mar e que qualquer pessoa pode encontrar ou receber, levar consigo e estender a sua duração, ativando-a e compartilhando-a em outros contextos. Como múltiplos que se propagam, cuja força está na circulação e na expansão do circuito da arte.