

Revista

EXPANDIDA

ALEXANDRE SÁ
GRAZIELA KUNSCH
NEWTON GOTO
REGINA MELIM
ROSANA RICALDE
TRAPLEV



PPG/ARTES



COEXPA
COORDENADORIA DE EXPOSIÇÕES



Revista

EXPANDIDA

**29 DE MAIO A 21 DE JULHO DE 2017
DE SEGUNDA A SEXTA, DAS 10H ÀS 18H**

**DEPARTAMENTO CULTURAL - DECULT
GALERIA CANDIDO PORTINARI - UERJ
RUA SÃO FRANCISCO XAVIER, 524
MARACANÃ - RIO DE JANEIRO**

A Galeria Candido Portinari é espaço privilegiado de difusão das artes reconhecendo – nas mais variadas linguagens – valores que distinguem cada uma delas como instância legitimada e legitimadora de arte.

Nesse sentido, constitui-se em importante instrumento de democratização das práticas institucionais que, sem criar hierarquizações entre saberes e fazeres distintos, oferece oportunidades iguais àqueles que têm nas artes matéria-prima de expressão, projetos, anseios, verdades.

Por meio dessa galeria, a UERJ dá visibilidade a artistas de diversos campos, ao abrir espaço para a exposição de conceitos como: erudito, popular, contemporâneo, moderno, expressões individuais e coletivas. Linguagens como: desenho, pintura, escultura, instalação, vídeo e performance que proporcionam ao público multiplicidade de gestos, olhares, percepções.

São oportunidades que, se por um lado únicas, por outro se constituem, no conjunto, em uma mesma totalidade, pois se relacionam num mesmo contexto, se comunicam, influenciam, renovam, dinamizam no diálogo, na troca de experiências.

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

R454 Revista expandida / Regina Melim et al, curadoria de Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino. - Rio de Janeiro : UERJ, DECULT, Galeria Cândido Portinari, 2017. 28 p.

ISBN 978-85-5676-015-9
Catálogo da exposição realizada no período de 29 de maio a 21 de julho de 2017.

1.– Arte – Periódicos - Exposições. I. Barreto, Jorge Menna. II. Gesomino, Renata. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento Cultural.

CDU 069.9: 7.02(05)

REVISTA EXPANDIDA

Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino

Revistas e publicações em arte são meios especializados frequentes de uso e participação para os convidados dessa exposição, quer sejam artistas, curadores, alunos de artes, e/ou professores. A partir de uma provocação curatorial e um tom de retrospectiva, os participantes receberam a proposta de visitar suas produções gráficas e editoriais para escolherem suas páginas favoritas ou estrategicamente mais significativas. Deve ser reiterado que esse processo de singularização aconteceu de certa forma, baseado no acaso, gosto ou rejeição: os critérios de escolha adotados pelos autores são, desta forma, pessoais, o que transformou a empreitada num jogo aberto a possibilidades e cruzamentos inusitados.

Deslocadas de seus contextos originais, as páginas encontram-se especializadas na galeria Candido Portinari da UERJ,

sendo apresentadas a partir do uso de imagens projetadas nas paredes, por plotter etc, e até mesmo transmitidas em looping por aparelhos de DVD, fones de ouvido e computadores.

Procurou-se também adaptar a galeria a uma espécie de sala de leitura, onde o público-leitor é convidado a conhecer a produção gráfica dos convidados. Assim, edições (históricas) de diversas revistas de arte (algumas extintas) editadas pelos artistas, que compõem a mostra coletiva, foram disponibilizadas informalmente sobre mesas, vitrines, pedestais e bancadas, juntamente com convidativos sofás, para o livre manuseio e apreciação dos visitantes.

Nesse novo contexto de avizinhamentos que desconsidera uma suposta coerência editorial, revisto e imprevisto convivem, gerando uma cartografia possível de produções e produtores que têm se dedicado a cultivar o fértil terreno da esfera publicada.

Desta maneira, a exposição conta com exemplares de publicações históricas da artista de Niterói Rosana Ricalde, que é formada em gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), e tem como uma de suas principais características trabalhar a escrita e a fala, na combinação com suportes extemporâneos e inusitados, como etiquetas, máquinas de escrever antigas e carimbos.

A presente exposição revela ainda parte de sua atuação no extinto jornal Inclassificados que apresenta o Manifesto Dada encartado em um de seus volumes, bem como foram distribuídas cópias xérox da obra intitulada Caça-palavras de 2003, realizada a partir do uso do não menos simbólico, Manifesto Antropófago, que vem acompanhado de uma caneta para o público aderir à proposição conceitual, no ato desafiador e criativo de encontrar palavras (re)construindo seu próprio texto, seu próprio manifesto.

A artista paulista Graziela Kunsch, cuja atuação no meio artístico atravessa funções diversas como as de crítica de arte, professora, editora e curadora, traz para a exposição páginas relativas à sua produção junto à revista de arte Urbânia 5.

A revista em questão apresenta um forte acento sociopolítico, buscando abrir espaço de visibilidade para projetos artísticos contestadores e também para projetos na área do ensino da arte com perfis problematizadores, que não integram o currículo oficial. Outra característica marcante no singular modo de produzir e editar da artista se encontra no seu trato com o “acaso”. Em troca de e-mails com o também professor e artista e curador da exposição Revista Expandida, Jorge Menna Barreto, quando interpelada a respeito de sua escolha da página que integraria a exposição coletiva, sua resposta foi reenviar o próprio e-mail e respectivas definições feitas por Barreto:

“Grazi dear,

Obrigado pelo envio da página! Muito legal ler esse texto fora do contexto e pensar nisso que você fala do seu “modo de operar como editora”, que fisga o momento ótimo de tensão, o “momento-problema”, reconhecendo o fio eletrizado que ali já está talvez até mesmo porque não se entenda enquanto “texto para ser publicado”. É um flagrante que você faz, um reconhecimento de uma pulsação que de uma certa maneira ainda não está “vestida para vir a público”. Instigado pela página, retornei à Urbânia 5 e me deu vontade de voltar a lê-la. Já deixei separada aqui :-)

Beijo, Jorge”

Ainda no tocante às revistas, podemos encontrar na exposição algumas páginas editadas e escolhidas cuidadosamente pelo artista Traplev na revista de arte Recibo que tem sido publicada desde 2002. A revista propriamente dita se caracteriza por ser uma publicação experimental em suporte impresso. Um de seus principais focos é criar e editar projetos, propostas e ações relacionadas tanto às mais diversas práticas artísticas quanto às suas respectivas análises críticas, além do mapeamento da circulação e dispersão das ideias/propostas.

Traplev, formado em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), em Florianópolis, como os demais artistas mencionados, também possui uma produção plural onde podemos encontrar curiosas inserções entre questões próprias do universo da economia e da matemática ligadas a contextos institucionais e administrativos de forma crítica. Destarte, suas obras se dividem em instalações, produção de imagens com recursos tecnológicos diversos, objetos entre outras. Sua pesquisa como artista se evidencia também nos editoriais de projetos colaborativos da revista Recibo, utilizando como prática artística a apropriação de escritos e imagens críticos sobre arte e seus embates com a cultura contemporânea.

Newton Goto é artista visual, pesquisador e atualmente mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É mais um artista que compõe a categoria de “artista-editor” e na presente exposição oferta ao público um complexo esquema intitulado Circuitos compartilhados, que consiste numa larga coleção de DVDs e mostras de vídeos, de aproximadamente mais de 80 “circuitos artísticos autogeridos”, isto é, criados de maneira independente por artistas contemporâneos brasileiros. A “página-projeto” exibida na exposição Revista Ex-

pandida contém todas as informações e etapas do acervo ao histórico de um projeto desenvolvido a partir da criação de um inventário de registros de ações artísticas em circuitos, descritos por Goto como “autôdependentes”.

Regina Melim é curadora, editora, professora e pesquisadora da pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), de Florianópolis, autora de uma plataforma independente que foi criada no ano de 2006, chamada Parentesis com o objetivo de produzir e publicar projetos diversos artísticos e curatoriais, bem como os demais artistas-editores, em formato impresso. A página escolhida por Melim e que integra a presente exposição traz um importante e denso levantamento histórico da produção de revistas de arte pelo mundo ao longo dos anos, seu papel e pertinência no meio de arte estabelecido.

Alexandre Sá, professor, pesquisador e editor-chefe da revista Concinnitas, apresenta na exposição o vídeo intitulado Proibidão de 2015, em que uma compilação de imagens extraídas do youtube são dispostas de maneira a problematizar o percurso sociopolítico e cultural no país e que se inicia com a instauração do AI5, atravessando o massacre do Carandiru até o momento político atual. Frames e fragmentos aparentemente aleatórios são justapostos ao som do funk, revelando o processo de violência simbólica que se dá na ação midiática: “eles só queriam exercer o seu direito de manifesto pacificamente”.

Regina Melim

REVISTAS DE ARTE E ARTE DE REVISTAS

Clive Philpot

É fácil encontrar falhas na generalização sobre revistas que lidam com artes visuais desde a natureza diversa dessas publicações. Publicações com definições apressadas imprecisamente. Por exemplo, revistas importantes que não se enquadram nem no domínio da revista de arte nem na de revistas de teatro. Da mesma forma, podem muito bem tratar-se de publicações que cobrem todas as artes e até mesmo assuntos gerais, no seu contexto. Assim, como várias formas de arte englobam e se adovem umas às outras, a mesma ocorre com revistas apropriadas dedicadas a áreas específicas ou áreas de arte.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Página-texto, originalmente publicado na revista **¿Hay en Portugués?**, cujo objetivo é difundir textos significativos para a arte contemporânea que, por inúmeras razões, não foram traduzidos, publicados, reeditados ou veiculados no Brasil. A revista foi produzida na disciplina “Outros Espaços da Arte”, ministrada por Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, durante os meses de maio e junho de 2014.

Site: http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Trabalho para a página de registro em inglês publicada na Revista Artforum, v. 31, n. 4, fevereiro de 1993, pp. 10-14.

1970. A ideia por trás “Um 48 páginas de exposição torna difícil” era dar a cada um dos seis críticos a oportunidade de editar uma seção de seis páginas da revista e colar uma página à disposição dos artistas. Os resultados foram variados. Michel Chapiro editou uma página para Daniel Buren, mas não teve espaço página inteira de Bruno e Anselmo para a “exposição”. Lucy Lyppard pôde a qual o público artista deveria trabalhar como resultado, e trabalhos de outros artistas mostraram uma organização diferente do comum. Mas nem todos os artistas usaram sua oportunidade para apresentar arte, muitos simplesmente usaram o espaço para a apresentação e documentação de trabalhos por visitantes.

Outra revista emblemática que interveio a ideia foi a mais literária *Journal* que começou em 1975, em sua introdução, John Perreault disse que a edição “não era ‘seba’ arte mas em arte. É uma exposição postual... que procura simultaneamente um meio lugar de uma vez...”. Assim como no caso de *Studio International*, ele considerou aqui um dose arte criada para a situação de documentação propriamente dita. Mais uma vez Daniel Buren não teve espaço para um trabalho de arte, assim como Robert Barry, Lawrence Weiner, John Baldessari, e Leo Levine. Também havia grupo mais exclusivamente textual simulado em alguns lugares entre os trabalhos de arte e teoria, tal como se vê de Allan Piper.

A revista *Schwarz* assim como outras posteriores relacionadas com arte postal, tal como *Calcutt* Voltaire (criada dos anos 70), está mais próxima de antologias reais de trabalhos de arte do que de qualquer uma das revistas anteriores porque mostra mais artistas e textos refletidos que os duas revistas relacionadas – *Studio International* e *Journal* – que enfocaram a seis artistas individuais e a oportunidade de gerar imagens, mais sofisticadas.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Muito quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem delimitada, sabemos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Podem, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, sociólogos, curadores, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendam a ambos.

Tradução publicada originalmente na revista 'Hay en Português?', parte da disciplina 'Outros Espaços da Arte', ministrada por Regina Melim no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UDESC, Florianópolis, 2014. O texto original foi publicado na Revista Artforum, v.18, n.6, 1980, pp.52-54.

REVISTAS DE ARTE E ARTE DE REVISTAS

Clive Philpot

É fácil encontrar falhas nas generalizações sobre revistas que lidam com artes visuais devido à natureza diversa dessas publicações. Problemas com definições aparecem imediatamente. Por exemplo, revistas importantes que debatem artes visuais, ou que têm um papel significativo na história de revistas sobre artes visuais, podem muito bem tratar-se de publicações que cobrem todas as artes e até mesmo assuntos gerais, na sua essência. Assim como várias formas de arte respingam e se aderem umas nas outras, o mesmo ocorre com revistas aparentemente dedicadas a artes específicas ou áreas de arte.

Mesmo quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem definida, notamos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Pode-se, por exemplo, dis-

tinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, colecionadores, *marchands*, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendem a muitos desses grupos ao mesmo tempo, bem como ao leitor comum. Pode-se também identificar revistas que lidam com o mercado da arte, a história da arte, a crítica da arte, notícias e informação de arte, prática da arte, estética e política da arte, assim como aquelas revistas que são experimentais de alguma maneira. Contudo, a maioria das revistas de arte raramente existe por um único propósito, mas possuem uma conjunção de funções. Além disso, algumas revistas são produzidas visando lucro (ou perda calculada), outras dependem de subsídios, enquanto outras circulam de graça.

Mesmo quando focamos num único aspecto da história das revistas de arte, diferenças entre as funções ou as circunstâncias de publicação geram comparações difíceis e generalizações sujeitas a inúmeras exceções. Entretanto, parece possível sugerir certos padrões, ainda que não totalmente livres de distorção, que permeiam a profusão das publicações.

Há uma crescente tendência a identificar uma categoria de revistas de arte como “revistas de artistas”, um fenômeno intimamente associado com os “livros de artistas”. Com relação ao livro de artista, pretendo sugerir que esse conceito, ou mais especificamente o conceito de livro de arte, pertence à década de 1960 e às posteriores, e que a tentativa de encadear uma história que remonta aos anos 1920/30, a Lissitzky, Duchamp, entre outros, é um mal entendido sobre a natureza das origens dos livros de artistas. O recente aumento da consciência entre artistas contemporâneos e outros profissionais ligados às artes sobre a maneira com a qual artistas antigamente se envolviam com material impresso, tem feito, entretanto, que esses trabalhos sejam vistos como novidade.

O mesmo mal-entendido em relação às revistas de artista e de arte também parece estar em diversos campos. Enquanto é verdade que artistas como Lissitzky, Schwitters e Van Doesburg eram também ativos como designers, tipó-

grafos e escritores, e tratavam seu trabalho em qualquer dessas áreas como sendo importantes por si só, eles simplesmente usaram suas habilidades para produzir revistas, por mais bonitas e não convencionais que pudessem ser. Ao contrário de artistas da década de 60, eles não estavam conscientemente usando a produção de uma revista para questionar a natureza de peças de arte, nem tampouco faziam arte especificamente para disseminação através de um meio de comunicação de massa. Em 1969, por exemplo, o fato do grupo de Art and Language ter questionado se o editorial do primeiro número da revista *Art-Language* poderia “ser considerado um trabalho de arte...” é indicativo de uma atitude totalmente diferente em relação à revista e à natureza do que constituía a arte naquele momento.

“Revistas de artistas” parece ser um termo genérico usado para descrever revistas nas quais artistas foram os responsáveis centrais: assim como o termo “livros de artistas” engloba uma área designada como “livro arte”, “revistas de artistas” engloba “revistas de arte”. Por revista de arte entenda-se uma arte concebida especificamente para o contexto da revista e, portanto, trata-se de arte que só é concretizada quando a revista em si tiver sido composta e impressa.

Nos anos 60, Dan Graham e Joseph Kosuth usaram espaços de anúncios em jornais e revistas que não eram de arte como contextos ou agentes de peças de arte, e Stephen Kaltenbach usou uma revista de arte – *Artforum* – com intenção similar. A relevância das peças léxicas de Kosuth, em particular, deve ter sido incompreensível para praticamente todos aqueles que pararam para lê-las nos jornais quando elas apareceram pela primeira vez. Por outro lado, a edição de *Studio Internacional* de julho/agosto de 1970 foi publicada especifi-

camente como uma exposição, de tal forma que seu público já orientado às artes teve que fazer apenas um leve ajuste para compreender sua intenção. Além das páginas únicas em revistas de arte e de edições especiais de revistas, nos anos 70 revistas como *Schmuck* e *Extra* apareceram com a intenção primária de agir inteiramente como veículos para arte de revistas, ou literalmente como arte.

Revistas de arte têm paralelos nas revistas dos anos 20 e anteriores, se não predecessores. Algumas edições de *Merz* e *291*, por exemplo, embora fossem planejadas como trabalhos projetados ou apresentações secundárias de trabalhos de arte, recentemente quase adquiriram o status de arte, agora que sua falta de singularidade e a falta de qualidades autográficas tenham deixado de ser um obstáculo – possivelmente como resultado das atitudes de artistas em relação à reprodução na década de 60 e 70. Entre as revistas que neste mesmo período adquiriram também este status, incluem-se *Mecano*, *New York Dada*, *The Next Call*, *Le Couer à Barbe* e outras.

Outra classe de revistas de artistas é aquela dedicada à teoria e/ou prática, assim como à história e à crítica. Essas revistas se proliferaram desde o final dos anos 60, e representam outro exemplo de artistas substituindo os intermediários tradicionais que havia entre seu trabalho e o público. Desse modo, não apenas imagens em revistas foram disseminadas já como um trabalho de arte em sua forma primária, expulsando assim reproduções, mas também textos de artistas em revistas de arte substituíram as funções descritivas e interpretativas do crítico.

Art-Language tem sido mencionada como uma publicação surgida em uma época na qual a definição de um traba-

lho de arte era uma questão aberta. Ela começou examinando teoria da arte e prática, tornando-se uma ferramenta para por o adubo para fora dos canteiros da arte e posteriormente tornou-se um instrumento para demolir a superestrutura existente da arte. A evolução do grupo Art and Language envolveu um corpo de membros mutante, em constante mudança, bem como fusões e dissidências, resultantes de pontos de vistas comuns ou distintos. Assim, *Analytical Art* deixou de publicar após duas edições e *The Fox* após três; ambas se juntaram em sucessão com a *Art-Language* por causa da compatibilidade de atitudes entre os artistas envolvidos nas duas revistas citadas anteriormente, e entre membros da Art and Language. Da mesma forma, Charles Harrison migrou para a *Art-Language* como editor depois de trabalhar como assistente de editor na *Studio International* por vários anos. Entretanto, nem toda a equipe da *The Fox* se fundiu à *Art-Language*, alguns dos editores publicaram uma nova revista, a *Red-Herring*. Um pouco antes disso, discordâncias no grupo editorial da *Artforum* causaram o rompimento que levou à formação de outra nova revista, a *October*, que se movia na direção de revistas com orientação política tais como *Left Curve*, *Artery* e *Praxis*.

Revistas de artistas preocupadas com teoria e política floresceram entre as guerras. Muitas dessas revistas abertamente políticas como *Die Pleite* e *Jedermann sein eigner Fussball* funcionaram normalmente por apenas poucas edições. Porém, mais uma vez uma grande diferença entre os dois períodos deve ser notada. No caso de revistas de cunho mais geral, tais como *Van Stijl*, *L'Esprit Nouveau*, *i10*, etc., artistas como Van Doesburg, Le Corbusier, Oud e Moholy-Nagy, que trabalharam como editores e como colaboradores,

não deram a essa atividade uma posição exclusiva; era uma atividade entre muitas outras de igual importância. Essa atitude contrasta com a preocupação, quase exclusiva, com a verbalização e teoria de muitos artistas no fim dos anos 60 e início dos 70.

Como sugerido anteriormente, a maior parte das generalizações sobre revistas de arte é super simplificada. Assim, há um grande número de revistas de artistas dos anos 20 e anteriores, e dos anos 60 e posteriores, que não se enquadram no domínio da revista de arte nem no de revistas de teoria. Da mesma forma que muitas simplesmente promovem ou discutem aspectos da arte da época, elas também podem ser produzidas como expressões de grupos particulares ou indivíduos e, portanto, numa escala pequena: elas podem compartilhar algumas características das revistas de arte ou de teoria. Nos anos 70, revistas como *Art-Rite*, *File*, *Interfunktionen*, *Pages* e *Avalanche* operaram na periferia dessas áreas, ou no território intermediário entre elas. Exemplos anteriores de revistas orientadas para o artista incluem *Blast*, *Sic*, *G (Gestaltung)*, *Vesch*, e *Ray*.

É nessa área de atuação, mais preferencialmente do que nas duas previamente descritas, que é razoável ver alguma continuidade, porque em ambos os períodos essas revistas tiveram funções similares: eram direcionadas aos interesses e preocupações dos artistas, geralmente editadas por eles e raramente buscavam audiências maiores. Não há uma divisão clara entre as revistas mais antigas e as mais recentes, exceto ocasionalmente, em relação ao quanto as mais recentes se aproximam, ou em parte assimilam, os papéis exercidos pelas outras duas categorias de revistas de artistas contemporâneos.

Há muitos motivos para o aumento de interesse pelas publicações de artistas dos anos 60, mas duas tendências parecem ser de particular importância: primeiro, a transformação da arte até o ponto em que o conceito foi enfatizado sobre o objeto; segundo, o crescimento da experiência da arte através de revistas e livros, devido ao aumento das publicações de arte.

O processo de desmaterialização na arte geralmente estacionava quando conceitos exigiam documentação. Assim, várias peças de arte invisíveis exigiam textos para que pudessem ser percebidas; alguns trabalhos em regiões remotas só podiam ser acessíveis através da fotografia; da mesma forma desenhos na parede exigiam rascunhos para sua execução.

Processos de pensamento e ideias geralmente precisam ser expressados ou elaborados verbalmente e/ou visualmente; assim, notas, diagramas, rascunhos ou anotações tornam-se significativos. Para esse fim, esses processos raramente dependem de envolvimento com uma mídia específica, portanto, um envelope velho e uma caneta esferográfica podem ser mais apropriados que carvão em papel jornal, ou pintura em tela, ou ainda solda em aço. Por isso mesmo, o conteúdo de um texto feito por um artista visual pode permanecer o mesmo, independente do tipo de letra no qual foi feito, ou do tamanho da fonte, a cor da tinta ou ainda da qualidade do papel. Exatamente como poemas convencionais podem

ser escritos, datilografados ou impressos de inúmeras formas sem perder sua integridade, a expressão de ideias visuais também o podem em palavras. A integridade do trabalho só pode ser afetada quando a estrutura visual, ou a ênfase, dos elementos é significativamente alterada. (Isso não nega certos efeitos da escrita manual ou mecânica, do contexto, da mensagem do meio – somente para desenfatar sua relevância, que pode ser comparada ao efeito de montar uma peça de parede única num local ao invés de outro).

Similarmente, trabalhos diagramáticos que ilustram um conceito podem executar adequadamente sua função dentro de uma escala de limites razoáveis, qualidade de reprodução, etc. A caligrafia do artista, mais uma vez, não precisa ser essencial para a comunicação da ideia. Fotografias também, quando usadas com finalidade ilustrativa – como acontece em jornais – podem sofrer pela impressão, corte¹ ou redução, sem necessariamente afetar seu conteúdo.

Consequentemente, 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 do mesmo meio que são empregados pelos seus contribuintes 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.

Há uma outra dimensão para o uso de mídia impressa de massa para o fazer arte: o público potencial para o trabalho é multiplicado imensamente. Ao comprar espaço de anúncios em revistas e jornais, Dan Graham e Joseph Kosuth exibiram seus trabalhos perante uma audiência ampliada. A edição da exposição da *Studio Internacional* de 1970, que incluiu artistas como Baldessari, Pistoletto, Buren, Huebler, e Kaltenbach, alcançou uma audiência maior e geograficamente mais diversa que uma exposição em galeria. Da mesma forma, um livro de artista pode ser impresso por um artista, se os recursos permitem, numa edição de centenas e, com boa distribuição através dos correios, livrarias, galerias e bibliotecas, pode ser apreciado por muito mais pessoas, em muitos países, do que um trabalho único. Objetos sem raízes tais como livros e revistas também chegam a lugares improváveis, lugares aonde a arte não chega com frequência. Quando a arte é acessível em edições de centenas, ou milhares, ela também é desmistificada, o culto do objeto único e precioso cai por terra. O sistema construído ao redor dos objetos únicos ou de edição artificialmente limitada, pelo mercado da arte e pelo *marchand*, pode em teoria, e geralmente na prática, ser contornado.

A afirmação de que uma reprodução de um trabalho de arte numa revista vale por duas exposições individuais tem sido citada muitas vezes. Enquanto isso atesta a existência de uma variação da síndrome do “publique ou pereça” no mundo da arte, bem como o poder das revistas de arte de dar status a um artista é, se verdadeiro, um fato desolador, uma vez que a reprodução de pinturas e trabalhos gráficos, em particular, tendem a se tornar substitutos para os originais. Os editores e impressores se orgulham em alcançar a cor real dos originais, assim como a resolução do detalhe, mas é preocupante pensar em quantos dos trabalhos de arte, mesmo os deste

século, as pessoas “conhecem” apenas por reproduções, como por exemplo, no caso da pintura, e assim todo o sentido de escala, superfície, textura e cor é uma suposição. Além do mais, num outro extremo, quando se considera a distância que separa uma performance completa, por exemplo, de uma parte do trabalho, pensamos em termos de anos-luz. O “Museu sem Paredes” é um museu de cópias. Carl Andre expressou sucintamente sua atitude em relação à fotografia:

A fotografia é uma mentira. Eu temo que grande parte da nossa exposição à arte se dê através de revistas e slides, e eu acho isso terrível na medida em que isso é anti-arte porque a arte é uma experiência direta com algo no mundo e a fotografia é simplesmente um rumor, um tipo de pornografia da arte².

O efeito das reproduções pode ser perverso. Considere a parábola de John Baldessari, “A melhor forma de fazer arte”:

Um jovem artista numa escola de arte idolatrava as pinturas de Cézanne. Ele olhava e estudava todos os livros de Cézanne que achava e copiava todas as reproduções dos trabalhos de Cézanne que encontrava em livros. Ele estava visitando um museu quando pela primeira vez viu uma pintura real de Cézanne. Ele odiou-a. Não se parecia em nada com os Cézannes que ele havia estudado nos livros. Desde aquele momento, ele fez todas suas pinturas do mesmo tamanho das pinturas reproduzidas em livros e ele as pintou em preto e branco. Ele também imprimiu legendas e explicações nas pinturas como nos livros. Frequentemente ele usava apenas palavras. E um dia ele percebeu que poucas pessoas iam a galerias e museus, mas muitas olhavam livros e revistas como ele e geralmente as recebiam por correio, como ele. Moral: é difícil colocar uma pintura numa caixa de correio³.

Uma atitude diferente foi expressa por Iain Baxter quando disse que: “Reproduções de revistas são parte da paisagem de hoje⁴.” Artistas com essa abordagem, que usam fotografia e mídia de massa, podem de fato assumir o controle de uma fonte secundária desnaturada de seus trabalhos e usá-la para promover seus trabalhos primários concebidos nos termos das especificações do meio originalmente secundário. (Devemos acrescentar que as reproduções de arte são não somente parte da paisagem de hoje, mas também reproduções de paisagens remotas, campos de batalhas, políticos e pessoas famintas).

Nem todas as associações de reproduções de revistas são negativas; argumenta-se, por exemplo, que “foi como resultado da má interpretação do Cubismo Sintético que Malevich teria alcançado suas próprias conclusões revolucionárias.” Supondo que sua relação com o Cubismo tenha se dado especialmente através de fotografias e “jornais de arte que eram cuidadosa e atenciosamente lidos”, pode-se concluir que reproduções de revistas podem muito bem ter contribuído para esta – criativa – má interpretação⁵.

A inquietação de alguns artistas preocupados com a adequação das reproduções, seja em livros ou em revistas, de uma arte que fora executada numa variedade de materiais, particularmente nos anos 70, levou-os a se recusar a ter ilustrações de seus trabalhos em catálogos ou exposições das quais eles tivessem participado. Nas revistas, por outro lado, espaços vazios representando a ausência de reproduções tendem a ser poucos, ou mesmo a não existir.

Uma maneira de lidar com esse problema, como dito anteriormente, é fazer arte especificamente para reprodução. Por exemplo, o “*The Magazine Show*” foi colocado entre outros anúncios na edição da *Artforum* de dezembro de 1976.

O Instituto de Arte e Recursos Urbanos comprou sete páginas de espaço promocional e apresentou o trabalho de seis artistas que fizeram trabalhos para “se adaptar ao espaço, formato, e processo litográfico” da revista. Assim, ainda que a ideia fosse interessante, os resultados, em preto e branco, não foram tão impressionantes, exceto talvez pela peça diminutiva e irônica de Robert Ryman.

A maioria dos livros de arte e da arte postal é feita tendo em mente o processo de multiplicação. Um trabalho pioneiro em livros: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Heubler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (o *Xeroxbook*) foi publicado por Seth Siegelaub e John Wendler numa edição de 1.000, em 1968. Este grupo de artistas usou a máquina Xerox para produzir largamente trabalhos sequenciais que não eram desnaturalizados pela reprodução impressa; de fato, eles foram concebidos tendo em mente as capacidades da máquina. Este método de compilar um livro, fazer 1.000 fotocópias de cada imagem e depois reuni-las em 1.000 livros, tem sido empregado para fazer revistas também.

No início dos anos 70, o *L.A. Artist's Publication, Assembling*, o *Ace Space Company's Notebook 1* e *Space Atlas* foram exemplos de uma prática para fazer revistas onde virtualmente qualquer coisa era incluída, desde que os contribuintes submetessem os 200, 500 ou qualquer número de cópias dos seus trabalhos que fossem requisitados, ajustados ao tamanho pré-determinado da edição. Entre as publicações em *offset*, mimeografadas, ou xerocadas, estavam muitos desses trabalhos concebidos como peças de arte de múltiplas impressões. Estas revistas estavam abertas a quase qualquer um que tivesse vontade de colaborar, e seus editores se limitavam a fazer pouco mais que coordená-las. A revista *Schmuck*

não foi muito diferente em relação às revistas anteriores, mas na sua primeira edição foi sugerido que ela poderia existir não só “como veículo para artistas apresentarem suas ideias”, mas também “sua arte”.

Essas “revistas de portas abertas” podem ser consideradas polos independentes das revistas comerciais, com sua substancial propaganda e direção editorial clara. Portanto, são, com frequência e de modo similar entre elas, dependentes de redes de relações pessoais que por isso tendem a limitar seu conteúdo e, conseqüentemente, apresentam certos territórios demarcados para seus respectivos leitores.

Exemplos de revistas comerciais que tentaram apresentar arte em suas páginas não são numerosos. Seth Siegelaub contribuiu para o estabelecimento dos parâmetros da edição especial da *Studio International* de julho e agosto de 1970. A ideia por trás “das 48 páginas de exposição nessa edição” era dar a cada um dos seis críticos a oportunidade de editar uma seção de oito páginas da revista e colocar essas páginas à disposição dos artistas. Os resultados foram variados, Michel Claura deu suas oito páginas para Daniel Buren, nas quais inseriu páginas listradas de branco e amarelo para a “exposição”. 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 sequencialidade fora do comum. Mas nem todos os artistas usaram essa oportunidade para apresentar arte; muitos simplesmente usaram o espaço para a apresentação e documentação de trabalhos pré-existentes.

Outra revista estabelecida que incorporou a ideia foi a mais literária *TriQuarterly* do inverno de 1975; em sua introdução, John Perreault dizia que a edição “não era ‘sobre’ arte,

mas era arte. É uma exposição portátil... que acontece simultaneamente em muitos lugares de uma vez...”. Assim como no caso da *Studio International*, os conteúdos aqui iam desde arte criada para a situação até documentação propriamente dita. Mais uma vez Daniel Buren usou seu espaço para um trabalho de arte, assim como Robert Barry, Lawrence Weiner, John Baldessari, e Les Levine. Também havia peças mais exclusivamente textuais situadas em algum lugar entre os trabalhos de arte e teoria, tais como as de Adrian Piper.

A revista *Schmuck*, assim como outras posteriores relacionadas com arte postal, tal como Cabaret Voltaire (versão dos anos 70), está mais próxima às antologias reais de trabalhos de arte do que de qualquer uma das revistas anteriores⁶ que empregam meios mais baratos e menos refinados do que as duas revistas estabelecidas – *Studio International* e *TriQuarterly* – que ofereciam aos seus artistas colaboradores a oportunidade de gerar imagens mais sofisticadas.

A ideia 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 ainda parecer inovadora. Entretanto, o fato de que muitos artistas fizeram livros ou revistas de arte por mais de uma década, alguns por quase duas décadas, certifica a versatilidade e o potencial dessa mídia redescoberta.

Pode ser uma experiência gratificante examinar o conteúdo de livros de arte ou uma antologia de revistas-obras, tendo em vista a diversidade de ideias que estão sendo promulgadas, e porque as alianças dos artistas – que frequentemente trabalham em outra mídia – são tão variadas. Estas amplas inconformidade e heterogeneidade podem surgir frente à mídia de massa que parece somente encorajar conformidade e homogeneidade, fazendo com que as expectativas para a arte, e para a sociedade, deem saltos.

1. *Crop*: corte, reenquadramento da imagem no espaço da publicação. N.T.

2. In *Avalanche*, Outono 1970, p. 24. N.A.

3. In John Baldessari, *Ingres, e outras parábolas*, Londres, 1972, p.11. N.A.

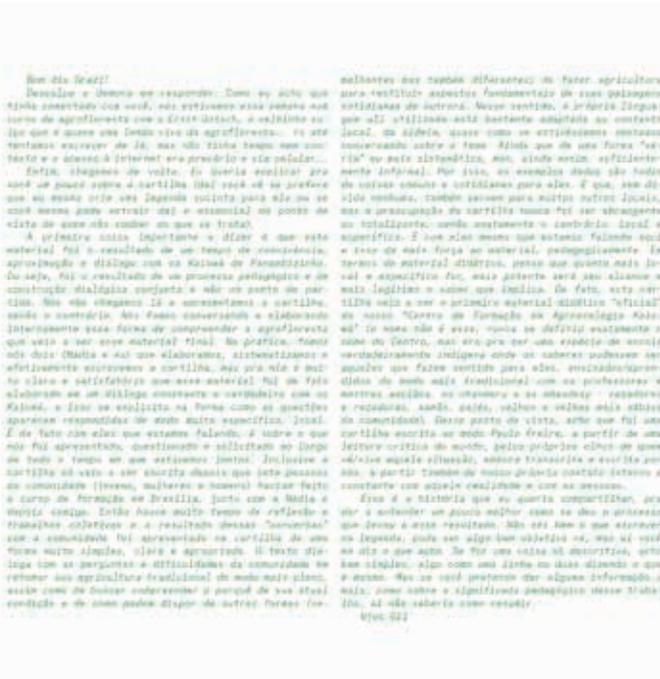
4. *Arte Conceitual e aspectos conceituais*, Nova Iorque, 1970, p.31. N.A.

5. John Golding, “O Quadrado Preto”, *Studio Internacional*, março/abril, 1975, pp.97, 100. N.A.

6. O autor está se referindo às revistas do início dos anos 70, citadas anteriormente no texto: *L.A. Artist's Publication, Assembling*, o *Ace Space Company's Notebook 1* e *Space Atlas*.

Graziela Kunsch

Página-texto, originalmente publicado na revista **Urbania 5**, que era parte do seu projeto como artista convidada para a 31ª Bienal de São Paulo, 2014. Construída em colaboração com Lilian L’Abbate Kelian, pesquisadora e educadora democrática, a revista tem como foco de investigação a educação contra-hegemônica / a educação para a autonomia e foi lançada uma semana antes do término da exposição. Site: <https://naocaber.org/revista-urbania-5/>



Bom dia Grazi!

Desculpa a demora em responder. Como eu acho que tinha comentado com você, nós estivemos essa semana num curso de agrofloresta com o Ernst Gotsch, o velhinho suíço que é quase uma lenda viva da agrofloresta... rs até tentamos escrever de lá, mas não tinha tempo nem contexto e o acesso à internet era precário e via celular...

Enfim, chegamos de volta. Eu queria explicar pra você um pouco sobre a cartilha (daí você vê se prefere que eu mesmo crie uma legenda sucinta para ela ou se você mesma pode extrair daí o essencial do ponto de vista de quem não souber do que se trata).

A primeira coisa importante a dizer é que este material foi o resultado de um tempo de convivência, aproximação e diálogo com os Kaiowá de Panambizinho. Ou seja, foi o resultado de um processo pedagógico e de construção dialógica conjunta e não um ponto de partida. Nós não chegamos lá e apresentamos a cartilha, senão o contrário. Nós fomos conversando e elaborando internamente essa forma de compreender a agrofloresta que veio a ser esse material final. Na prática, fomos nós dois (Nádia e eu) que elaboramos, sistematizamos e efetivamente escrevemos a cartilha, mas pra mim é muito claro e satisfatório que esse material foi de fato elaborado em um diálogo constante e verdadeiro com os Kaiowá, e isso se explicita na forma com as questões aparecem respondidas de modo muito específico, local. É de fato com eles que estamos falando, é sobre o que nos foi apresentado, questionado e solicitado ao longo do tempo em que estivemos juntos. Inclusive a cartilha só veio a ser escrita depois que todo processo de construção (livres, debates, reuniões, discussões) chegou ao fim. Então houve muito tempo de reflexão e trabalho coletivo e o resultado dessas "conversas" com a comunidade foi apresentado na cartilha de uma forma muito simples, clara e apropriada. O texto dialoga com as perguntas e dificuldades da comunidade de retorno: sua agricultura tradicional de modo mais amplo, assim como de buscar compreender o porquê de sua atual condição e de como podem dispor de outras formas co-

de todo o tempo em que estivemos juntos. Inclusive a cartilha só veio a ser escrita depois que sete pessoas da comunidade (jovens, mulheres e homens) haviam feito o curso de formação em Brasília, junto com a Nádia e depois comigo. Então houve muito tempo de reflexão e trabalhos coletivos e o resultado dessas "conversas" com a comunidade foi apresentado na cartilha de uma forma muito simples, clara e apropriada. O texto dialoga com as perguntas e dificuldades da comunidade em retomar sua agricultura tradicional de modo mais pleno, assim como de buscar compreender o porquê de sua atual condição e de como podem dispor de outras formas (semelhantes mas também diferentes) de fazer agricultura para restituir aspectos fundamentais de suas paisagens cotidianas de outrora. Nesse sentido, a própria linguagem ali utilizada está bastante adaptada ao contexto local, da aldeia, quase como se estivéssemos sentados conversando sobre o tema. Ainda que de uma forma "séria" ou mais sistemática, mas, ainda assim, suficientemente informal. Por isso, os exemplos dados são todos de coisas comuns e cotidianas para eles. E que, sem dúvida nenhuma, também servem para muitos outros locais, mas a preocupação da cartilha nunca foi ser abrangente ou totalizante, senão exatamente o contrário. Local e específica. É com eles mesmo que estamos falando aqui e isso dá mais força ao material, pedagogicamente. Em termos de material didático, penso que quanto mais local e específico for, mais potente será seu alcance e mais legítimo o saber que implica. De fato, esta carti-

lha veio a ser o primeiro material didático "oficial" do nosso "Centro de Formação em Agroecologia Kaiowá" (o nome não é esse, nunca se definiu exatamente o nome do Centro, mas era pra ser uma espécie de escola verdadeiramente indígena onde os saberes pudessem ser aqueles que fazem sentido para eles, ensinados/aprendidos do modo mais tradicional com os professores e mestres anciãos, os nhanderu e as nhandesy - rezadores e rezadoras, xamãs, pajés, velhos e velhas mais sábios da comunidade). Desse ponto de vista, acho que foi uma cartilha escrita ao modo Paulo Freire, a partir de uma leitura crítica do mundo, pelos próprios olhos de quem vê/vive aquela situação, embora transcrita e escrita por nós, a partir também de nosso próprio contato intenso e constante com aquela realidade e com as pessoas.

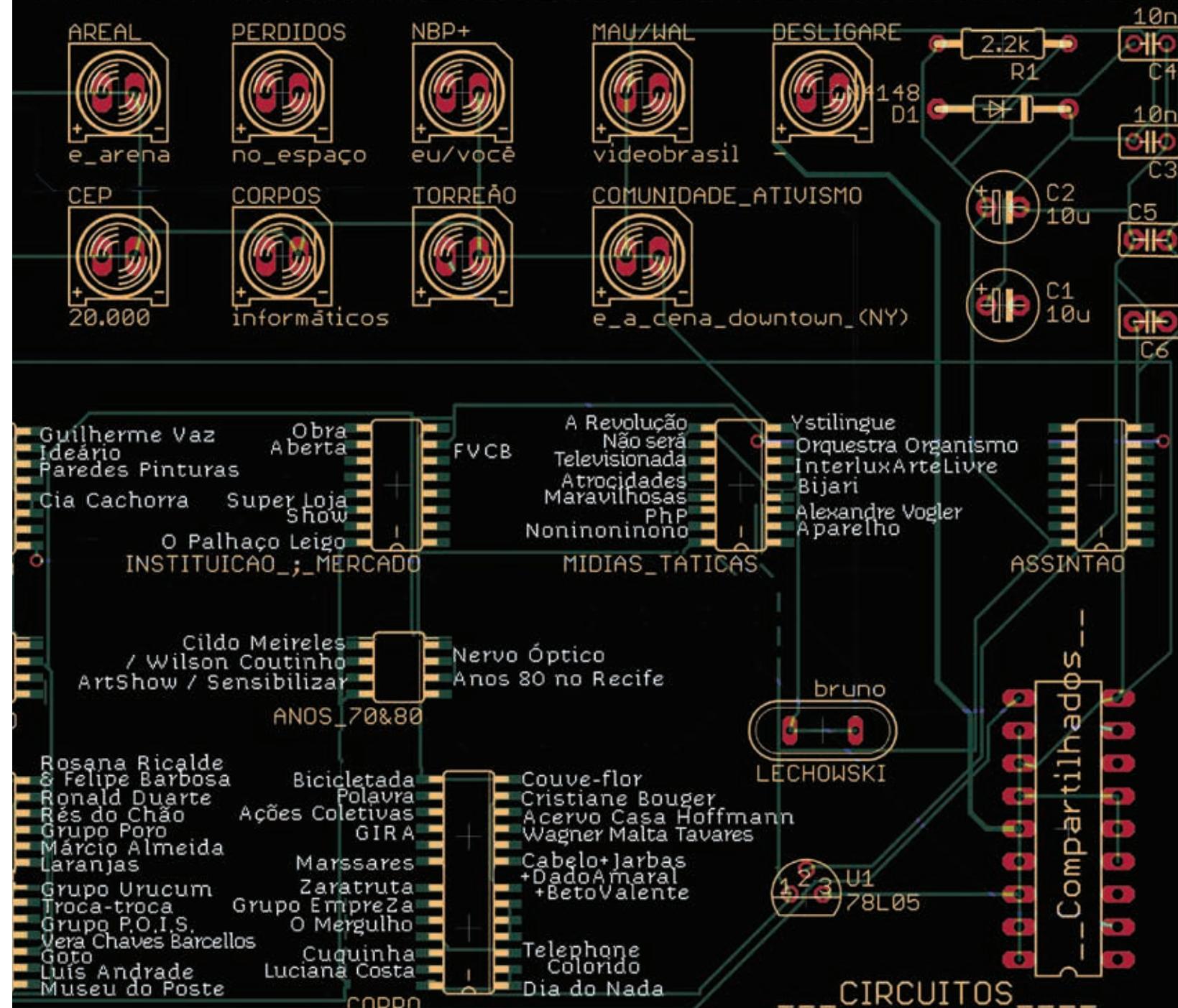
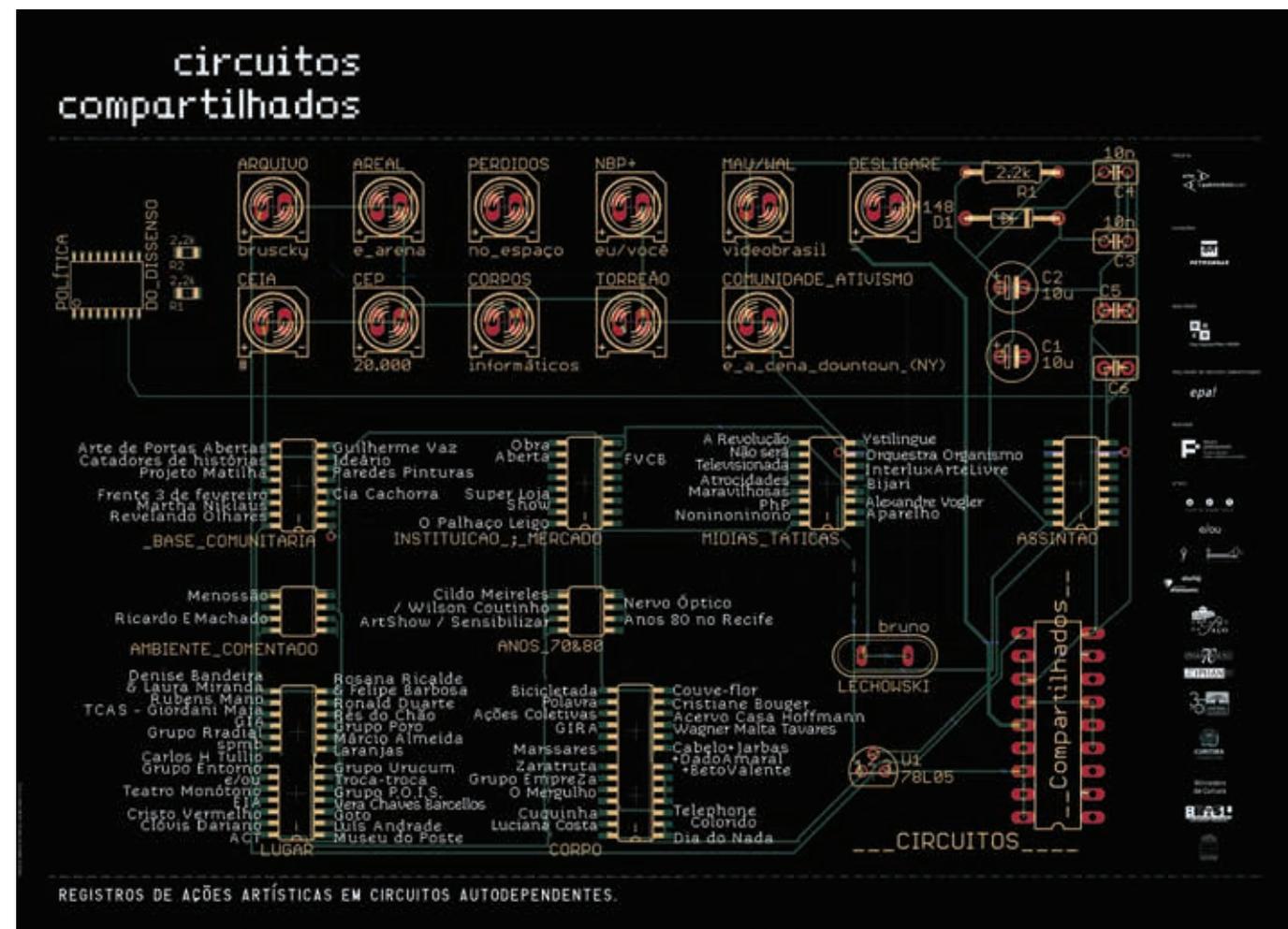
Essa é a história que eu queria compartilhar, pra dar a entender um pouco melhor como se deu o processo que levou a esse resultado. Não sei bem o que escrever na legenda, pode ser algo bem objetivo né, mas aí você me diz o que acha. Se for uma coisa só descritiva, acho bem simples, algo como uma linha ou duas dizendo o que é mesmo. Mas se você pretende dar alguma informação a mais, como sobre o significado pedagógico desse trabalho, aí não saberia como resumir.

bjos Gil

Newton Goto

Página-diagrama, originalmente publicado durante o projeto **Circuitos Compartilhados**, que teve sua estreia em 2014 na Cinemateca de Curitiba. O contexto associa-se às práticas dos coletivos de artistas, arte de ativismo cultural, ações colaboracionistas em arte, espaços alternativos, etc, ou seja, diversos tipos de iniciativa onde o artista se coloca não só como o fazedor da obra como também enquanto mediador do diálogo dela com o público.

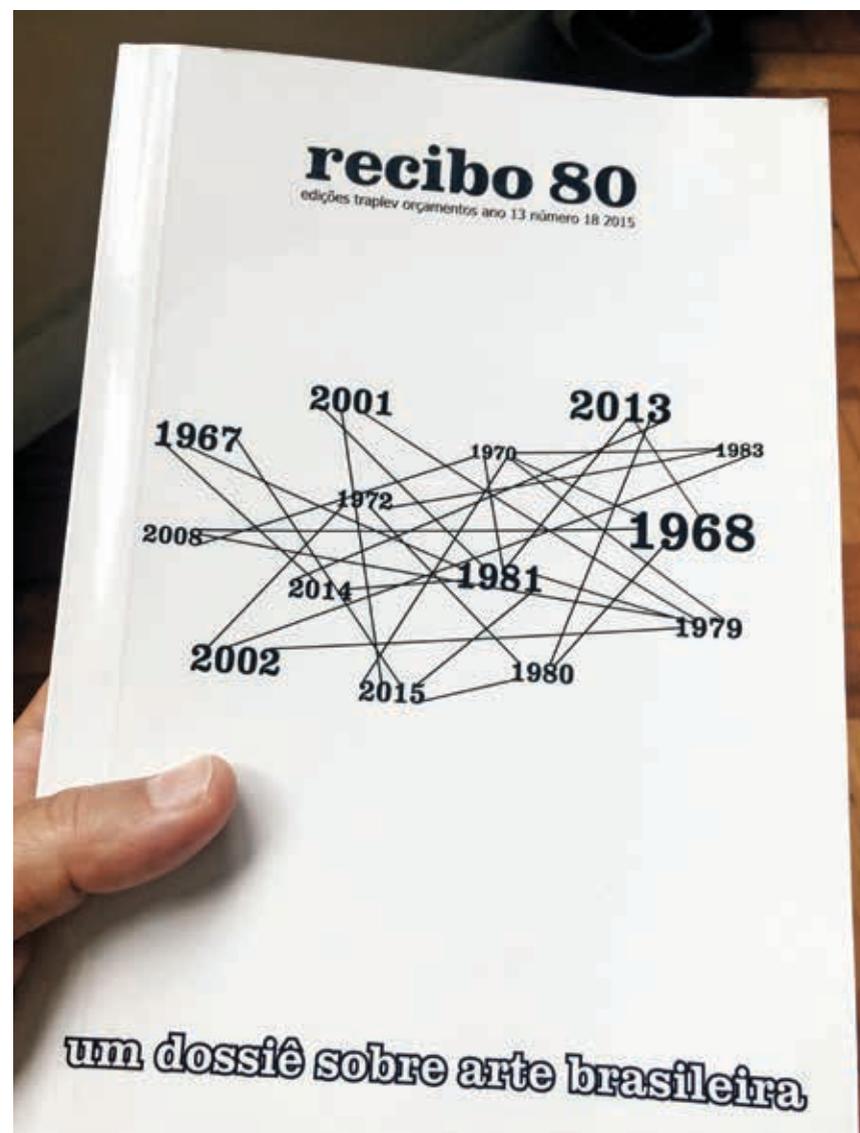
Site: <https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/>



Roberto Traplev

Recibo é um projeto iniciado em 2002 na cidade de Florianópolis. A revista pode ser inicialmente categorizada enquanto projeto editorial, que aborda temáticas diversificadas por um viés artístico com caráter crítico, reflexivo e propositivo. Conta com a participação de diferentes autores e colaboradores, entre artistas visuais, designers, curadores, críticos e editores, articulando de forma experimental modos diversos de criação e edição que reverberam sobre sua forma e conteúdo.

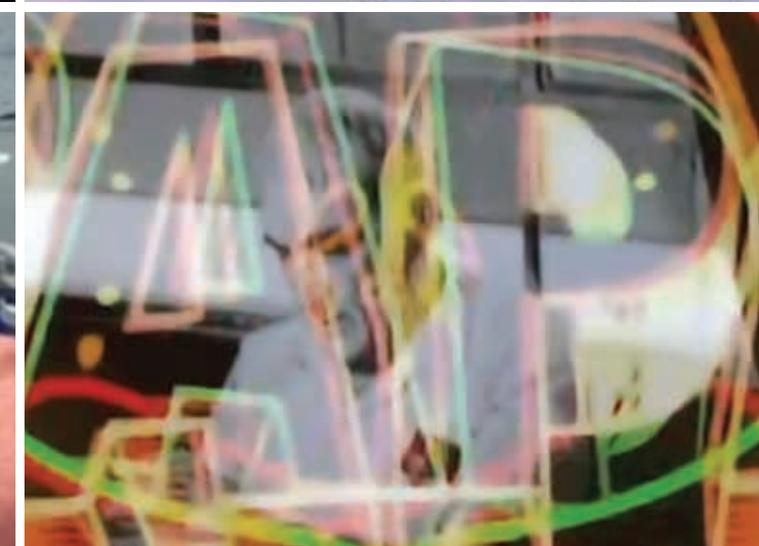
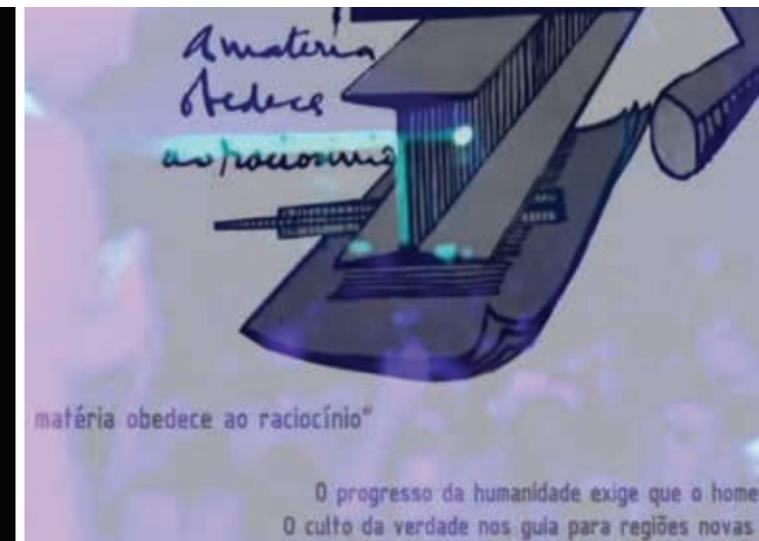
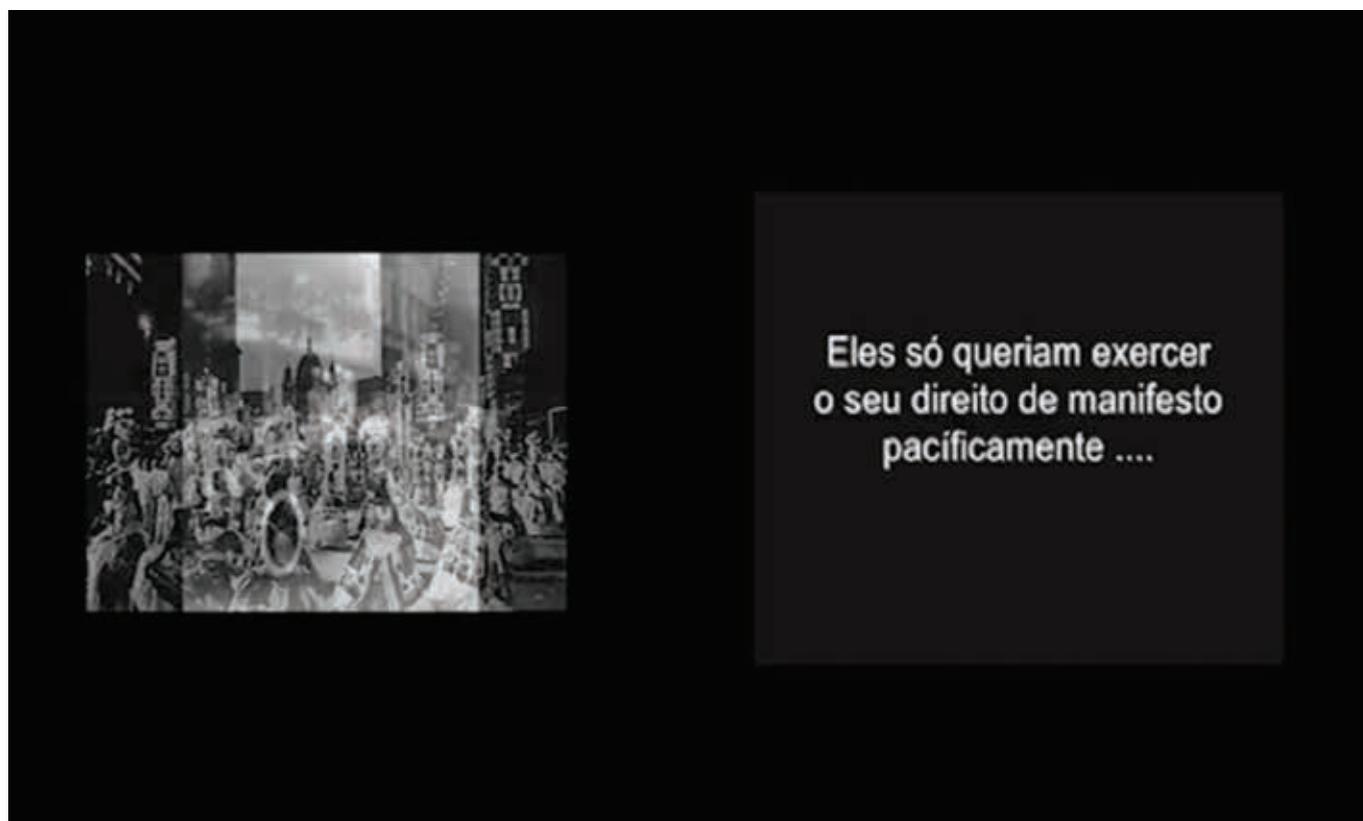
Site: <https://traplev.hotglue.me/?recibo0>



REVISTAS
RECIBO
edições diversas

Alexandre Sá

De maneira análoga ao processo de Rosana Ricalde que se realiza justamente na ação ou intervenção do público-leitor-observador, Sá disponibiliza um vídeo composto por fragmentos e frames que são capturados do youtube e removidos de seus contextos originais dando continuidade a uma leitura semiótica onde a rearticulação de signos visuais produzem novas possibilidades de narrativas rompendo com a noção de autoria, ficção e realidade. Título: **Proibidão**, ano: 2015, duração: 20'36". Site: <https://youtube.com/watch?v=saV4XUeVQlw>



BIOGRAFIAS

Alexandre Sá é pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2011. É diretor do Instituto de Artes da UERJ (Iart/UERJ), sendo professor da especialização em Ensino da Arte da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e do Iart/UERJ, além do curso de Artes Visuais da Universidade do Grande Rio (Unigranrio) – onde também é coordenador. É um profissional híbrido que trabalha com diversas linguagens (performances, instalações, textos críticos e vídeos) e a particularidade de sua pesquisa plástico-teórica está nas relações entre o texto, a imagem, a poesia, o corpo e a psicanálise. Atua também como crítico de arte, escrevendo textos para revistas especializadas e integra a comissão editorial da revista *Concinnitas* do Instituto de Artes da UERJ. Integra o Fórum Clínico do Campo Lacaniano (RJ) e está em processo de formação psicanalítica nesta mesma instituição.

Graziela Kunsch se formou em Artes Cênicas no Teatro Escola Célia Helena (1996) e Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (2001). Foi professora-substituta da UERJ em 2004, tendo sido responsável pelas disciplinas de Desenho II, Gravura e Estudos específicos em arte contemporânea. É mestra (2008) e doutora (2016) em Meios e Processos

Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Eca/USP). Sua tese de doutorado, intitulada “Não caber + Início da pesquisa Estou na frente da câmera mas a minha cabeça está atrás dela ou A performance da diretora ou A performance da crítica” defendeu que a pesquisa artística não pode se subordinar à obediência acadêmica. Artista, educadora, editora, crítica e curadora; para ela, na arte o aperfeiçoamento só surge da inadequação.

Newton Goto é especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2000) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2004. Trabalha com Arte experimental, contextual, relacional; circuitos, ativismo, espaço público, cartografia participativa. Atua como artista, pesquisador, curador e produtor. Desde 2001 é coordenador da EPA! Expansão Pública do Artista, entidade autônoma voltada à reflexão histórica e crítica sobre o circuito artístico, organismo dedicado também à produção artística, ao estabelecimento de redes de trabalho colaborativo e ao debate propositivo sobre políticas culturais contemporâneas para as artes visuais, com ênfase na interface entre arte e sociedade. Coordenador do projeto de acervo compartilhado Circuitos Compartilhados, cujas ações reverberam junto a museus, universidades, insti-

tuições culturais e circuitos brasileiros e internacionais. Idealizador e curador do projeto de intercâmbio cultural Rotação de culturas (2014) e coordenador do projeto de intervenção urbana Galerias subterrâneas (Curitiba, 2008). É membro do coletivo de artistas E/Ou (2005-2013) e realizador da série de trabalhos Descartógrafos.

Regina Melim é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica-Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professora associada no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/CEART/Udesc). Coordena, nesta mesma universidade, junto com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a Sala de Leitura | Sala de Escuta, um espaço que abriga um acervo de publicações de artistas (impressas e sonoras) para pesquisa, leitura e escuta a todos os interessados no tema. Em 2006, criou a par(ent)esis, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordena, desde 2012, a publicação *¿hay en portugués?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/Udesc.

Rosana Ricalde é bacharel em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi indicada ao Prêmio PIPA em 2010. A artista descobre e renova uma memória não linear da escrita e da fala ao combinar suportes obsoletos (carimbos, tipos de

máquina de datilografar, etiquetas) com ditados esquecidos do latim ou transmitidos pela tradição oral; com verbos da língua portuguesa agrupados por expressarem uma ação comum; ou com poemas da literatura brasileira de autores de séculos passados. Foi premiada na terceira edição do Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça. Participou de residências artísticas em São Tomé e Príncipe, na V Bienal de Arte e Cultura de 2008, na Croácia, na EkoSusak de 2008 na Holanda, pelo Perambulações de 2005. Além de seu trabalho com a Cosmopoca, Rosana ainda é representada pela galeria portuguesa 3+1 Arte Contemporânea e a Baró, de São Paulo.

Traplev é artista e mestre em Artes Visuais (2007) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Coordena as ações de Traplev Agenciamentos e ou Orçamentos, desde 2005. Lá organiza seminários, projetos de expedições temporárias, workshops, curadorias, exposições e projetos colaborativos. Desde 2002 edita a Publicação Recibo da qual é editor responsável. Expõe regularmente desde 1999. Suas duas últimas exposições individuais foram na Sé, em São Paulo, (abril/junho 2017) e em Brasília (junho/agosto 2017) na galeria da Funarte. Sua prática artística concentra ações no contexto da crítica e proposições de difusão e circulação das ideias, também em projetos de colaboração. Com a publicação Recibo já distribuiu mais de 70 mil exemplares por todo o país. Traplev é representado pela Galeria Sé em São Paulo.

REVISTA CONCINNITAS

Editor Chefe
Alexandre Sá Barreto

Corpo Editorial
Analu Cunha
Fernanda Pequeno
Inês de Araujo
Jorge Menna Barreto
Marisa Flório Cesar
Mauro Trindade
Renata Gesomino

Assistente Editorial
Amanda Accioly Videira

Assistente de Conteúdo
André Sheik Luz
Débora Seger

Assistentes da Graduação
Leonardo Araujo
Joyce Delfim

Assistentes do Mestrado
Tania Queiroz
Fernando Boechat

Bolsista de Iniciação Científica
Anna Corina

INSTITUTO DE ARTES

Direção
Alexandre Sá

Vice-direção
Inês Araújo

Coordenação da Graduação
Maria Moreira

Coordenação da Pós-graduação
Maurício Barros de Castro

Coordenação Adjunta da Pós-graduação
Denise Espírito Santo

Coordenação de Extensão
Marisa Flório

Coordenação de
Pós-graduação e Pesquisa
Roberto Conduru

Coordenação da Licenciatura
em Artes Visuais
Ana Valéria de Figueiredo da Costa

Coordenação do Bacharelado
em História da Arte
Tamara Quírico

Coordenação do Bacharelado
em Artes Visuais
Inês de Araújo

Secretaria
Luana Bruno Soares (chefe)

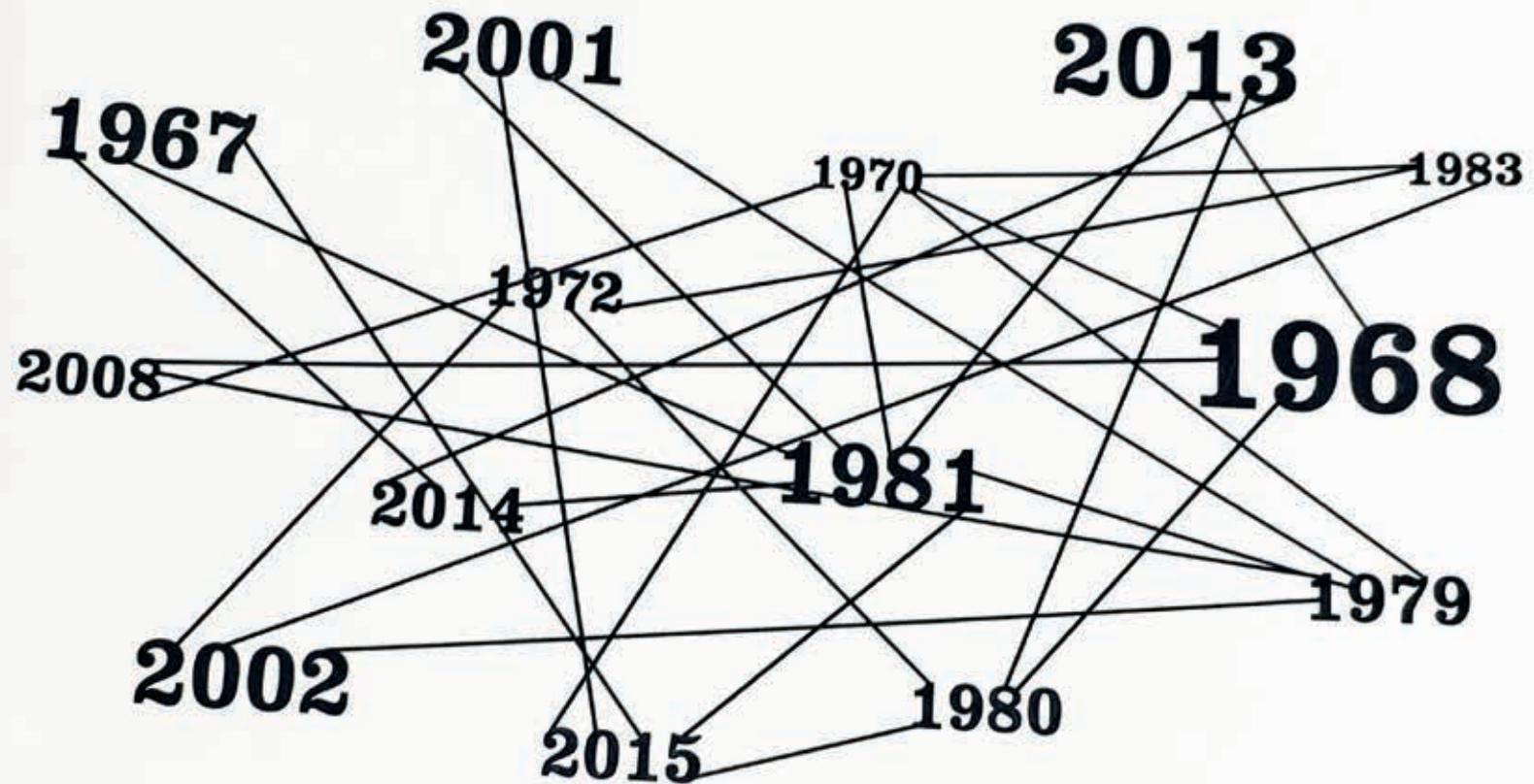
Revista

EXPANDIDA

Departamento de Ensino da
Arte e Cultura Popular
Valéria de Aquino (chefe)
Ana Valéria de Figueiredo da Costa (vice-chefe)

Departamento de
Linguagens Artísticas
Marcelo Wasem (chefe)
Jorge Menna Barreto (vice-chefe)

Departamento de Teoria
e História da Arte
Alexandre Ragazzi (chefe)
Mauro Trindade (vice-chefe)



Reitor
Ruy Garcia Marques

Vice-reitora
Maria Georgina Muniz Washington

Sub-reitora de Extensão e Cultura
Elaine Ferreira Torres

Diretor do Departamento Cultural
Ricardo Gomes Lima

Coordenadora de Exposições
Fernanda Pequeno

Comunicação Social
Rosana Rocha
Rosane Fernandez
Jenifer Silva (bolsista)
Lygia Gonçalves (bolsista)

Revisão de Texto
Rosane Fernandez

Projeto Gráfico
Alexandre Machado
Ana Cristina Almeida

Equipe Técnico-administrativa
Heloísa Barboza
Renato Cascardo
Rosana Dias da Silva

Curadoria
Jorge Menna Barreto
Renata Gesomino
Revista Concinnitas

Arte-educação
Patricia Chiavazzoli
Jéssica Barbosa (bolsista)
Joyce Delfim (bolsista)

Produção e Montagem
Leandro Almeida
Rafael Ferezin
Rejane Manhães

Bolsistas Cultura
André Luiz Viana
Bárbara Nicodemos
Cirlene Ferreira
João Marcos Rocha
Lisa Miranda
Lucas Bentim
Monique Araújo
Rayssa Ruiz
Rodrigo Santos

Iluminação
Rafael Ferezin

Realização



Impressão

