

SITUAÇÕES DE LEITURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA: PRÁTICAS NO TRÂNSITO ENTRE O VISÍVEL E O LEGÍVEL E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EXPOSITIVAS

Maria Ivone dos Santos

PPGAV-UFRGS

Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq)

Resumo: Partindo da publicação *As extensões do contato* e do processo de inscrição que a precedeu, passo a discorrer sobre as operações de escrita, edição e leitura em nossa prática. Busco circunstanciar igualmente as mudanças de paradigma do texto no campo da arte contemporânea, como abertura ao não-visível e como ruptura ao pensamento moderno e à noção de obra. A prática expositiva das obras que se dão no modo texto nos coloca no cerne da problemática da recepção, ao propor outra performance ao espectador. Diante do vazio crítico que esta questão encontra em nosso meio, nos entregamos ao desafio de problematizá-la neste texto, trazendo autores que contribuem para o esclarecimento do tema. Como a performance do público aparece como componente central em obras contemporâneas cujo acesso se dá pela leitura? Iremos detectar implicações destas práticas e de sua recepção a partir da análise de alguns exemplos, finalizando com um olhar sobre as questões relacionadas aos lugares e modos como vêm sendo catalogadas estas práticas no arquivo, na biblioteca e no museu, buscando ver que diferenças instauram no campo da arte contemporânea.

Palavras-chave: Leitura. Visível. Arte contemporânea. Exposição.

Abstract: Taking as a departure reference the publication entitled *As extensões do contato* and the creation process that preceded it, I will discuss about writing, edition and reading processes in our practice. I explore as well the circumstances in which the text paradigm changes in the field of contemporary art, as an openness to the non visible and as a rupture with the modern thinking and the “work of art” notion. The practice to expose works of art which were created in the text mode places us in the core of the problematic of reception as it suggests a different performance to the spectator. In the face of the critic void that this question finds in our milieu we dedicate ourselves to the challenge of putting it into discussion, bringing up authors that contribute to this theme elucidation. How the public's performance appears as a central component in the contemporary works that are accessed by reading? We will detect the implications of such practice and its reception from the analysis of some examples, ending by looking to questions related to the places and ways in which this practice has been cataloged in the archive, library and museum, intending to see what are the differences that it establishes in the field of contemporary art.

Key-words: Reading. Visible. Contemporary art. Exhibition

Escrever nada tem a ver com significar, mas com
agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões
ainda por vir. (DELEUZE/GUATTARI. 1995. p. 13)

Este texto surgiu da necessidade de abrir perspectivas de entendimento das proposições gráficas *As extensões do Contato* (2004-2009), desenvolvidas por mim e apresentadas em três circunstâncias em 2009. A partir destes trabalhos, que têm a característica de se constituírem pela leitura, abre-se igualmente uma inquietação teórica, através da qual busco compreender os modos de uso de um mapa, de um texto e dos enunciados na arte. Procuro também investigar possibilidades expositivas para estas proposições. Pergunto: Como o uso do texto, e de outras formas de tratamento relacionadas à leitura, introduz diferenças importantes na área das artes visuais? De que forma estas produções, ao implicarem um deslocamento da visualidade pura para a operação de leitura, demandam do público outra performance? Que antecedentes históricos do uso do texto nas artes visuais podem ser utilizados para este entendimento e como os encontramos em produções contemporâneas? De que forma estes exemplos nos ajudam a compreender a transição do regime da visibilidade para o da legibilidade, e da visibilidade para a invisibilidade, operado pela arte contemporânea? Para onde nos envia a operação de leitura e que mediação esta prática possibilita na arte? Que alterações estatutárias ocorreram na noção de obra quando o trabalho passa a ser apenas um meio de trânsito do sentido, produzindo outro tipo de experiência?

Um processo de inscrição: da marca ao texto

No processo de finalização de minha tese de doutorado, em 2003, eu vinha trabalhando uma série de experimentações reunidas em seu capítulo central, o “Duplo tocar do gesto e da fotografia”¹. Nelas, experimentava o gesto captado pela fotografia e explorava os limites do tocar, os espaços negativos, suas figuras e procedimentos. Nesse estudo eu chegava num limite de experimentação com uma série de passagens entre o gesto e a matéria, as quais culminaram em fotografias, imagens em preto e branco. Estas meditações, imagens de procedimentos plásticos, eram quase brancas. As fotografias, de caráter bastante radical, foram reunidas em sequências, montadas lado a lado; algumas, em propostas individuais. Um destes conjuntos de manipulações e passagens foi intitulado *Topografias de um contato* (2001-2002). Tal como ocorre num processo de mapeamento, tratavam das relações entre território e sua representação. Continuei a trabalhar sobre estas imagens criando mapas que reuni em 2004, sob o título de *Cartografias de um Contato*.

¹ DOS SANTOS, Maria Ivone. *Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une œuvre et de son errance*. 2003. 380 p. Tese (Doutorado em Arte e Ciências da Arte - opção Artes Plásticas, orientada por Jacques Cohen) - Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris. Composta de dois volumes, o primeiro reúne a reflexão propriamente dita e o segundo, os anexos, suplementos de informações, tais como traduções de textos e encarte com o conjunto de trabalhos anteriores, afora os comentados na tese.

Eu também via surgir em meu processo artístico, entre 1991 até a presente data, uma série de trabalhos nos quais, além dos procedimentos plásticos, passavam a ser enfatizados palavras e enunciados, seja no título, que apontava as questões presentes no objeto, seja no texto, vindo como elemento integrante de uma proposição. Alguns exemplos anteriores são *Du bout des doigts* e *Zone d'ombre*. Este uso da palavra vai se configurando de forma mais clara e freqüente também em minha prática expositiva recente, na qual o texto assume uma função importante ao conduzir, de certa forma, as narrativas.²



Fig. 1: MARIA IVONE DOS SANTOS

Du bout des doigts (Da ponta dos dedos) 1993

Dedais forjados em ouro, ferro, prata, cobre e estanho, gravados na sua base respectiva: Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata et Siglo XX.

Fonte: arquivo da artista



Fig. 2: MARIA IVONE DOS SANTOS

Imagens2: *Zone d'ombre* (Zona de sombra) 1994

Fundição em ferro, tiragem de dois exemplares.

Fonte: arquivo da artista

2 Reenvio a uma série de exposições desenvolvidas por mim a partir de 2004, nas quais utilizo o texto no espaço expositivo, convidando o público a observar aspectos relativos ao local expositivo e ao contexto. Este aparece de distintos modos, seja na forma de comentários nas vídeo-cartas, seja impresso para leitura no modo carta: *Vendo a Vista*, espaço 803-804, Florianópolis – SC (2004); *Vendo o entorno*, Fundação Ecarta, Porto Alegre (2005), curadoria de Icléia Cattani; *Vendo a Bruma sobre o lago*, Espaço Idéia – FURG, Rio Grande (2007).

Retomo o processo que precedeu as *Cartografias de um contato*, mostradas pela primeira vez em 2004, na exposição *Plasticidade*, na CEMIG em Belo Horizonte, com curadoria de Stéphane Huchet³. Havia feito para aquela ocasião três mapas, surgidos em consequência da fase de intensas experimentações plástico-conceituais. As primeiras edições em plotter destas cartografias davam continuidade às preocupações anteriores e desenvolviam outras estratégias da relação entre experiência e obra tal qual eu vinha trabalhando.

A série dos três mapas criava uma dobradiça entre o meditativo, aberto pela observação das marcas (topografias) deixadas nas sucessivas impressões de meus dedos sobre a superfície plana e espessa de uma grossa camada de massa de modelar, e outra experiência que se produzia a partir da justaposição de modos de leitura codificados e de signos da linguagem. As operações plásticas que precederam se deram dentro de uma delimitação de pesquisa e foram conduzidas por certa premeditação. Eu estabelecia regras e parâmetros que me dispunha a seguir: marcar, extrair um positivo, observar pela fotografia, obter uma imagem no tamanho do referente, comparar. Buscava obter um ajuste entre a marca e a imagem resultante, o que me fez construir uma fôrma em metal, preenchida pela massa de modelar de cor branca, que serviria de base para manipulações. O formato desta bandeja correspondia às tiragens fotográficas 18 x 24 cm, que eu desejava obter no final⁴. Nesta base maleável, eu iria operar e experimentar distintas passagens dos meus gestos, produzindo marcas e relevos. Passei a observar o trânsito da marca física e de sua materialidade à imagem, propondo igualmente passagens entre meios. Ao tocar esta superfície maleável, eu produzia relevos e os observava pela fotografia para, na sequência, extrair dessa superfície um positivo em gesso. Este bloco sólido, branco e opaco era, por sua vez, igualmente fotografado. As imagens obtidas no negativo PB seriam ampliadas no tamanho exato do seu referente, como acima descrito.

Para fotografar os blocos de gesso, eu utilizava películas em preto e branco *Ilford Asa 50*, buscando obter um negativo de grão bem fino e mais fechado que, quando ampliado, me desse um fundo branco, de aspecto seco e levemente modelado pelo meio tom.⁵ Passei a observar esses relevos de gesso fotografados e percebi que as

3 HUCHET, Stéphane. *Plasticidade*. CEMIG – Espaço Cultural, Lau Caminha Aguiar, Liliza Mendes, Maria Ivone dos Santos e Patrícia Franca, 2004, Belo Horizonte. Catálogo contendo texto crítico e entrevistas do curador aos artistas. Encarte com outros trabalhos dos artistas.

4 O formato escolhido para a bandeja, cuja altura, largura e profundidade eram 1,5 x 24 x 18 cm respectivamente, correspondia ao formato final da ampliação fotográfica que eu desejava obter, na escala de 1:1.

5 As tiragens a partir de negativo foram realizadas em papel fibra, por Vilma Sonáglio, em Porto Alegre.

imagens se assemelhavam a representações de paisagens, como as que conhecemos em mapas de relevo topográfico. Este fato me impulsionou a digitalizar as fotografias e a elas sobrepor uma trama cartográfica como se fossem partes delimitadas de um território.⁶ Senti a necessidade de ampliar certas imagens. Seguindo a lógica das regras por mim inicialmente estabelecidas, passei a apor a notação de escala nas margens destes mapas. Assim, em meio às linhas que se cruzavam nesta superfície branca, pontuava zonas e atribuía localizações. Em relevos ou depressões, veria surgir pontos maiores ou menores (vilas, cidades e capitais), sinalizando assim regiões e sentidos e produzindo diferenciações baseadas em ênfases pessoais.

Passei a empregar palavras selecionadas e emprestadas de minha memória lingüística, e que eram vocábulos de distintas origens: do espanhol, do francês, do italiano e do português, minha língua natal. Estas denominações apareciam nos distintos mapas, desvelando distintas sonoridades e aludindo procedências: *Ermo*, *Aún duele* e *Il Grêle*, *Sempre*, *La nue propriété* e *Coincidere*. Tão logo as nomeava e indicava, tão logo eram apostas sobre o mapa, estas palavras pareciam ativar aberturas para outros sentidos, para além dos aspectos indicativos do gesto inicial que originaram. As palavras atuavam e protagonizavam importantes funções. Depois de conviver com elas por algum tempo, busquei investigar o que ocorria nas passagens entre diferentes meios: impressão, positivo em gesso, fotografia, processos de digitalização e, novamente, impressão. Perguntava-me sobre o que ocorria a partir da inclusão destas denominações e como acionaria a potência do mapa pela partilha e pelos procedimentos de publicação e de difusão.

6 O trabalho gráfico foi executado por Gláucis de Moraes, seguindo as minhas orientações.

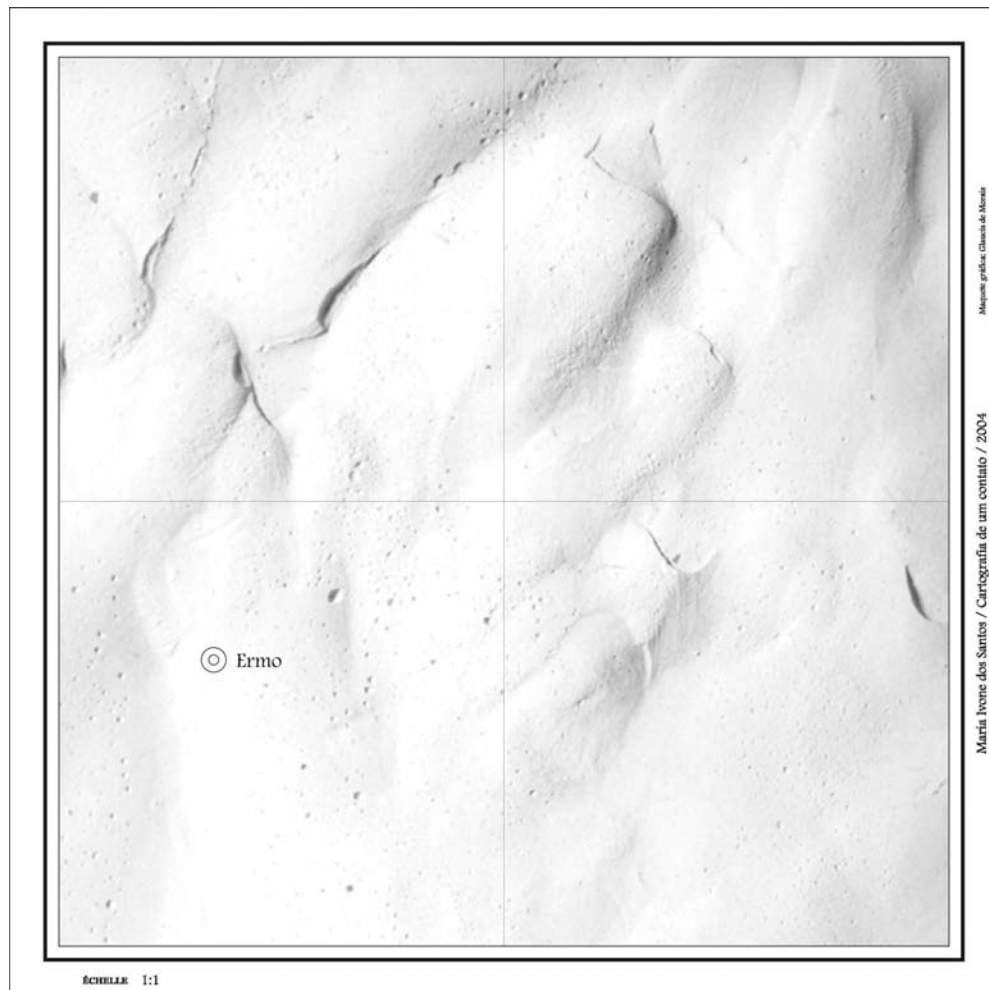


Fig. 3: MARIA IVONE DOS SANTOS

Cartografias e um contato, 2004

Plotagem de três mapas sobre papel *presentation*, medindo respectivamente: **Ermo**, 20 x 20 cm (formato imagem), escala, 1:1; *Il grêle e Aùn Duele*, 40 x 40 cm (formato Imagem); Escala 2:1; *Sempre, La nue propriété e Concidere*, 80 x 80 cm (formato imagem). Escala 4:1.

Fonte: arquivo da artista

Como relatei a Stéphane Huchet por ocasião da exposição *Plasticidade*, sobre a presença quase conceitual do termo “plástico” em meu trabalho - havia implícita na marca uma operação de passagem do sensível ao invisível (índice), potencializado pelo legível (palavra enunciada), que se dava na transição entre meios ⁷:

[...] Sentia que chegava a um impasse que me fazia nomear estes ‘tatonements’ (tateamentos), fazendo vir à tona o lugar das emoções, produzindo quem sabe um mapeamento ao mesmo tempo sensível e aberto de minha dupla existência. Eu inseri propositalmente, como um enigma, em uma de nossas correspondências, a carta geográfica que Lewis Carol fez para o livro *A Caça ao Snark*. Esta carta mostra um perímetro quadrado vazio cuja legenda, aposta logo abaixo deste

⁷ HUCHET, Stéphane. Op. cit.

desenho, diz o seguinte: “*Fig. 1 Carta do oceano*”. Penso que se não houvesse o perímetro do corte que estabelecia tal carta, este espaço molhado pelas palavras, sem outro ponto de orientação, escoaria por todos os lados e inundaria o ambiente. A carta geográfica é uma forma de conter o espaço (SANTOS. M. I. dos. In: HUCHET, S. 2004, p. 8).

Os aspectos, ao mesmo tempo plásticos e mentais destas cartografias, a função dos textos e de seu trânsito se prestavam a este movimento que eu desejava explorar e compartilhar. Nas margens destas novas “cartas”, a notação de escala aludia a uma provável referência ao território real de um contato. Se, na primeira carta, *Ermo* encontra-se na escala 1:1, o nome ao mesmo tempo remetia a uma operação de ordem imaginativa e dubitativa. Que espaço descampado seria este proposto nesta cartografia, aparecendo como território a ser explorado pela leitura?

Em 2009, surgiria a circunstância que me possibilitaria dar continuidade a este trabalho sob a forma de edição em *off-set*. Abriria, pela via da difusão e de uma partilha possível, uma outra ramificação para este trabalho. Do conjunto de três mapas até então denominados “*Cartografia de um contato*”, escolhi publicar o do meio, *Il grêle* e *Aùn Duele*, num formato final de 50 x 50 cm, mantendo inalterado o tamanho da imagem original, ou seja, 40 x 40 cm.

Nesta etapa, pensei num desdobramento de *Aùn duele*, uma das zonas demarcadas nesse mapa. Passei a trabalhar na redação de um texto intitulado “*Geografia humana*”, traduzido do português para o francês. Este trabalho de escrita densa produziu em mim uma experiência muito marcante. Recordo que, enquanto escrevia o texto, sentia que se alterava o ritmo de minha respiração. Na peça gráfica, este texto ocuparia a borda superior (em francês) e a inferior (em português).

Concebi a terceira peça gráfica, *Indicações*, tomando por modelo as placas de sinalização. Ali aparece *Aùn Duele*, mas também figuram os seus desvios, outros lugares na proximidade. A sinalização de direção de *Aùn Duele* vinha precedida de uma seta para uma saída inominada, onde aparecem as novas zonas, *Syrtes* e *Rêmora*. Diferentemente do mapa anterior e do texto que o segue, esta placa de sinalização, assim disposta, aponta para a existência de um território não cartografado ainda. Seriam estas outras regiões a percorrer e a explorar nos prolongamentos e continuidades futuras desta publicação?⁸

8 O trabalho gráfico foi executado nesta fase por Michel Zózimo da Rocha, seguindo o meu projeto e orientação.

As três peças gráficas, reunidas sob o título *Extensões do Contato* (2004-2009), foram impressas em *Offset*, numa tiragem de 500 exemplares para cada uma das pranchas. Separaram-se 100 conjuntos com três pranchas cada um, assinados e reservados para uma circulação mais controlada, acondicionadas em envelopes próprios, confeccionados especialmente para a tiragem. As demais 400 cópias destes conjuntos, não assinadas, vêm servindo para a circulação da proposta sob a forma de operações de troca entre artistas e outros interessados (ou destinadas à comercialização). Vou propondo, desta forma, uma interlocução e um exercício do modo discreto de recepção ao qual aludia anteriormente.



Fig 4: Maria Ivone dos Santos

As extensões do contato (2004-2009)

Cartografia de um contato - Geografia Humana - Indicações.

Duas das três peças gráficas medindo 50 x 50 cm cada, acondicionadas em envelope de cartão branco. Tiragem em *Offset* de 500 exemplares; destes, 100 conjuntos foram reservados, assinados e numerados.

Fonte: arquivo da artista

Passei então a pensar no modo de difusão destas peças gráficas, dada a multiplicidade de cópias proporcionada pela edição. Poderia integrá-las tanto numa

exposição coletiva quanto numa individual, ou, talvez, vivessem melhor sendo consultadas sobre uma mesa, pela abertura do envelope que as contém, sendo observadas e manipuladas por uma única pessoa que as abriria para fazer a experiência da leitura.

O que vejo em comum entre as três *Extensões do Contato* é a presença de elementos gráficos e de modos de representação que implicam a leitura e, por conseguinte, demandam do público uma interpretação e uma atitude diferente da que temos diante de uma obra puramente visual. A imersão proporcionada pela leitura parece ser intrínseca a esta proposta. O visível e o legível parecem reenviar a regiões existenciais e ausentes. Apesar de invisíveis, estas passam a existir na experiência e na forma de contato que se dá entre o ver e o ler. Paulo Silveira chamaria de *vidência* a capacidade iniciada pela leitura e pelo olhar, que demandaria um ajuste circunstanciado da forma de ver e do estatuto de quem vê⁹: [...] “A especialização operativa e o contexto definirão a precisão caso a caso: poderá ser leitor, espectador, observador, examinador, escrutinador, etc. Ser vedor é pré-requisito para poder ver, tanto quanto para poder ler certos trabalhos” (SILVEIRA, P, 2008. p. 57).

As extensões do contato no espaço expositivo

As *Extensões do Contato* problematizam a função expositiva, tendo sido mostradas e testadas em três ocasiões ao longo de 2009, conforme detalharei a seguir¹⁰. Recordo que na exposição *Plasticidade* (2004), em que eu havia mostrado as *Cartografias de um contato pela primeira vez*, optei por fazer tiragens menores de cada mapa. Foram em papel mais fino, depois colocados diretamente na parede, afixados por alfinetes.

Com a edição, a segunda cartografia passou a ser acompanhada de duas outras peças gráficas. A publicação me permitiu expandir as questões relacionadas à exposição e à recepção; também pude refletir melhor sobre as estratégias de leitura implicadas nesta proposta. Pude constatar *in loco*, na exposição **Parallèles //22°S. – 50°N**, no Museu de Artes de Verviers, Bélgica, em março de 2009, o que ocorria com

9 SILVEIRA, Paulo. As existências da narrativa no livro de artista. Tese. 2008. 321 p. (Doutorado em História, Teoria e Crítica) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Orientação do professor Dr. Hélio C. Ferverza. Acessível em : <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em: 10 out, 2009.

10 Parallèles //22°S. – 50°N – Museu de Artes de Verviers, março a maio, Bélgica. //22°S.-50°N. As extensões do Contato, Livraria Zouk, junho, Porto Alegre. Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”, setembro a outubro, Campinas. As três exposições ocorreram em 2009.

estes trabalhos quando posicionados ao lado de experimentações mais visuais e táteis da gravura.



Fig. 5: MARIA IVONE DOS SANTOS

As extensões do Contato (2004-2009)

Parallèles //22°S. – 50°N

Vista exposição. Montagem sobre mesa e parede, 60 x 170 cm.

Museu de Artes de Verviers - Bélgica

Fonte: arquivo da artista

Constatei que, colocados sobre a mesa e protegidos por um vidro, estes impressos implicavam um modo de atenção mais focada, dada a proximidade entre o corpo e o dispositivo. Na mesa, as peças eram apreciadas numa vista aérea ajustada ao corpo, o que favorecia tanto a leitura do mapa quanto dos textos e das sinalizações. As cópias, colocadas lado a lado, indicavam a direção de leitura que se dava da direita

para a esquerda, bem como a passagem de uma a outra. Iniciando no modo mapa, continuava no modo texto e prosseguia na placa de sinalização com a zona aberta e seu entorno. Estes aspectos, relacionados à proximidade necessária à visualização das inscrições e informações ali apostas e a seu ordenamento não envolveriam o leitor numa atração, conduzindo-o a executar operações de montagem e de edição destes espaços num plano mental?

Talvez este modo de acesso acercado, entre obra e público, possibilite ao vedor/leitor — tal qual ocorre num gabinete de estampas — mergulhar por momentos na observação e leitura, abstraindo do objeto visto. Dito isto, a leitura pareceu propiciar uma expansão do contato entre a proposta artística e o público, afirmando-se como uma forma de partilha que conduz o leitor para além do visível. No espaço do legível, o texto impresso cumpriria a função de *médium* e de trânsito, impulsionando-o na direção de espaços virtuais, deixando pulsar e colocando em aberto as possíveis multiplicações formativas deste ato. Seguindo esta primeira experiência expositiva, ocorreu-me uma série de perguntas: Para onde nos guiarão as leituras e as indicações apostas nestas peças gráficas e onde de fato se aloja a experiência desta obra? Como considerá-la? Seria ela uma experiência em si ou se poderiam, a partir da leitura, desencadear outras zonas de exploração expositivas e de ordem performativa?

Configurou-se uma segunda ocasião para mostrar este trabalho. Parti da decisão de testar a exposição das peças gráficas, inscrevendo-as, desta vez, não mais num espaço de exposição, mas numa livraria. Interessavam-me, neste segundo momento, local e contexto, e, deliberadamente, que esta montagem pudesse estabelecer outras relações de pertinência tanto perceptivas quanto simbólicas. As peças foram emolduradas individualmente e dispostas verticalmente numa das paredes da Livraria Zouk, em Porto Alegre, guardando a sequência da leitura anteriormente testada.¹¹ Busquei proporcionar ao público um tipo de disponibilidade mais pausada e concentrada, como a que oferecem as livrarias, além de desenvolver um outro enfoque nesta relação entre ver e ler, entre imagem e escrita. As livrarias são lugares que pressupõem de parte do usuário certa postura. Ele geralmente folheia e consulta os livros previamente à compra. Em conseqüência, busquei também desenvolver outro enfoque desta relação entre ver e ler.

11 A Livraria Zouk, e Porto Alegre, mantém um conjunto de cópias do trabalho *As Extensões do Contato*, em sua mapoteca, para comercialização,

Para a abertura da exposição na livraria, desenhei outra circunstância de relação com o público. Anunciei que este lançamento seria acompanhado de uma conversa que teria como objetivo tecer “algumas considerações sobre a performance da leitura na arte contemporânea”. Para a ocasião, selecionei uma série de trabalhos que eu desejava mostrar e comentar, de Cage aos artistas do conceitualismo ou as experiências do movimento Fluxus; de Yves Klein, quando busca a via do jornal, a Bruscky e Cildo Meireles, de Muntadas a Leila Danziger, cada qual tencionando ao seu modo os sistemas da arte e pensando outras experiências mediadas pela leitura.¹² A partir desta enumeração e análise, eu buscava trazer à luz as questões cuja observação passava, para mim, a ser fundamental. Tanto a exposição na livraria quanto a conversa pareceram contribuir para a criação de um ambiente favorável para discutir as distinções de regimes da passagem do visível ao legível. Ali pude igualmente vivenciar um modo de experiência expositivo distinto do anterior. O enfoque mais atento ao contexto do que ao display expositivo sintonizava o público nas questões intrínsecas ao regime de leitura no qual eu estava interessada em trabalhar. Pensar a leitura e potencializar o contexto produzia certa demarcação de campo importante, que parecia guardar certa coerência com a proposta.

As *Extensões do Contato*, enquanto edição, colocaram-me diante de problemas relacionados à recepção. Tal qual ocorre com um livro, a publicação por si só passa a ser um tipo de espaço relacional e aberto à interpretação.¹³ Ao se proporem como leitura e na instância de publicação, *As extensões do Contato* talvez busquem acentuar estes outros modos de compartilhamento da experiência da arte. Penso que o texto e o mapa se comportam como linhas de fuga para além da previsibilidade expositiva única, podendo ser mostrados individualmente ou consultados sobre uma mesa. As figuras-textos parecem assim dispostas e ofertadas para leitura. Colocadas em um funcionamento disseminado, elas abrem um leque amplo de questões. O que de fato diferencia este tipo de proposta artística de outras estratégias de comunicação? Como pensar a serialização enquanto presença singular em uma exposição? Como cada um lê a proposta? A que experiências elas reenviam? Seria

12 O lançamento-conversa durou 45 minutos e ocorreu às 16h30min do sábado, 11 de julho de 2009. Reuniu 40 pessoas nas dependências da Livraria Zouk, em Porto Alegre

13 OBRIST, H. U. *do-it*. New York: e-flux, 2004, p. 13. [] Na primeira edição do livro, *do-it*, o artista-autor Hans-Ulrich Obrist compilou 362 propostas, enunciados verbais de artistas que haviam sido elaborados a partir de 1968. De Mel Bochner a Cildo Meireles, entre outros mais recentes, Felix Gonzales Torres (1994) e Philippe Parreno. O autor daria sequência à conversa que teve com Christian Boltanski e Bertrand Lavier, no café Select em Paris, em 1993, na qual Boltanski havia sinalizado as possibilidades performativas de textos na instalação de suas obras, tal como ocorre para um músico com uma partitura.

possível que quem as lesse e partisse destas proposições para performar outras ações, como acontece com um texto literário adaptado, ou com a música?¹⁴

Se o que ocorre como experiência para o leitor — entregue à leitura do enunciado exposto —, que passa a ser uma zona desconhecida para o criador, seriam estas proposições abertas a outras práticas? Seria o público conduzido pela leitura a um outro deslocamento, transportado por esta operação? Seria a leitura um dos modos de produzir deslocamentos? Seriam as palavras, assim instaladas, que o conduziriam a possíveis divagações e a viver outras experiências?

Com o intuito de observar no campo mais geral da arte contemporânea, veremos o que se alterou quando das relações entre a obra gráfica, prática expositiva e as operações de leitura. Como a inclusão dos signos de linguagem - o texto e sistemas de representação de outros campos - problematizariam tanto a recepção quanto a análise crítica da noção de obra de arte? Como se dá o trânsito entre o que é visível e o que se apresenta como ausência (portanto invisível)? Que parâmetros considerar? Mesmo se estas questões não sejam uma novidade na arte moderna, parece-nos importante circunscrever exemplos dos usos do texto na arte contemporânea. Que importância atribuir ao contexto desta mediação, seja ele um texto adesivado, um texto manuscrito, veiculado num impresso ou um texto correndo em um painel luminoso? Como se dá temporalmente o envolvimento proporcionado pela leitura em algumas proposições artísticas e que tempo de introspecção elas demandam?

As práticas conceituais e a leitura como abertura no campo da arte

No texto *Arte Conceitual: uma possibilidade de nada*, Jean-Michel Foray faz pensar sobre os movimentos de passagem de uma arte material à imaterial, que veio contrapor-se à crítica modernista de Clement Greenberg, e que daria vazão às experiências contemporâneas de decentramento do objeto em direção aos contextos.¹⁵ Segundo Foray, haveria na arte moderna uma tentação ao invisível, que

14 Idem p. 13. Referimos-nos, aqui, ao ato de ver alguma coisa e aos fins para os quais a linguagem é empregada, podendo adquirir um caráter performativo. Se seguirmos as observações apontadas por J. L. Austin, *How To Do Things With Word*, datado de 1955 e citadas por Obrist, distinguiremos os atos performativos de descrições ou reportagens.

15 FORAY, Jean. Michel. *Art Conceptuel: une possibilité de rien*. — In: *Artstudio*. nº 15, *L'art et les mots*. Paris: 1989. p 44-55, apud ROCHA, M. Z da. 2008, (p. 152). Versão minha para o português, transcrita por Michel Zózimo da Rocha em janeiro de 2008 e publicado na íntegra nos anexos da sua pesquisa: *Endemias Ficcionalis e o discurso da arte como vetores da prática artística*. (Mestrado em Poéticas Visuais) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Esta dissertação apresenta uma reflexão minuciosa sobre a leitura na arte contemporânea e recolhe em seu conteúdo ricas análises do Movimento Fluxus e da arte conceitual. Michel abre

se manifestava desde as vanguardas históricas e que teria desenhado um caminho para que a linguagem e o texto fossem integrados à prática do artista visual. Algumas experiências decorreriam da ruptura com a idéia de objeto e com a prática artística atrelada às Belas Artes, nas quais se dava primazia à prática da pintura e da escultura. Nesta transição do moderno ao contemporâneo, veremos que surgem outros gestos radicais e deslocados, ligados à linguagem. Em diversas partes do mundo se observa a introdução paulatina de deslocamentos da prática, como a inclusão de textos em proposições artísticas.

Estas práticas, que vieram na esteira dos deslocamentos operados em grande parte por Duchamp, conduzem a uma expansão do papel do espectador, que passa a ser solicitado de outra forma face ao que é proposto como agenciamento (objeto, proposição ou outro). Não mais veríamos o artista se ocupando estritamente das especificidades da prática do âmbito do que está posto e visível, mas agindo no entrelaçamento, completando, desenvolvendo estratégias de encontro. O observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposição, tal como se observa nas noções de *Non-Site* problematizadas por Robert Smithson.¹⁶

Poder-se-ia dizer também que os objetos, textos ou imagens e documentos resultantes destas formas de arte serviriam de mediação para as questões enunciadas por cada uma das propostas e estas se dariam também num plano mais mental e invisível:

[...] De fato, a partir do final dos anos 60 os artistas utilizam a linguagem na arte. Alguns dentre eles realizarão assim, partindo desta tentação, uma passagem ao ato radical, criando obras literalmente invisíveis, transmitidas unicamente por um enunciado. Não é somente a primazia do visível nas artes plásticas que se encontra assim contestada. É também uma forma de arte ligada ao objeto (e ao artesanato do artista, ligado à mão e ao seu saber fazer). A estética implicada por essa forma de arte do final dos anos 60 é uma estética contextual, que aponta para a ausência mais do que para a presença. (FORAY apud ROCHA, M. Z da. 2008, p. 152).

outra via, que não tão somente a da citação da arte, nem a da inserção da arte nos circuitos industriais; mas seu trabalho opera de forma difusa entre realidade e ficção, como leitura. Disponível online: <http://hdl.handle.net/10183/13508>

16 Lembro das questões levantadas pelo trabalho ANON SITE – Franquin, New Jersey, composto de uma caixa de madeira contendo pedras trazidas para o espaço expositivo, sendo mostradas acompanhado de uma fotografia aérea do território. A forma da caixa retomaria o perímetro do mapa. (Franklin, New Jersey), 1968. Remeto à leitura do texto *Fragments of a Conversation*. In: ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS, 2nd Edition, edited by Jack Flam, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; University of California Press, LTD. London, England; 1996. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm>. Acesso em: 25 nov. 2009.

Ainda seguindo Foray, a arte conceitual apresentaria condicionantes que afetariam a arte moderna, pois o objeto de arte que ocupava até então uma posição central e que se pretendia autônomo e isolado, passa a ser vivenciado de um ponto de vista ajustado pelas indicações da proposta dada pelo artista. A partir de então, o objeto, quando presente, passa a integrar um sistema complexo, com implicações de caráter heterotópico e relacional. O público “leitor” ou decifrador passaria a integrar o estatuto da obra sendo colocado em trânsito, como o ativador de presenças e de ausências.

Parece importante ressaltar que entendemos que a leitura, enquanto prática, não garante uma compreensão inequívoca do sentido. Em alguns casos, ela parece deslizar noutro patamar de problemas. Nos cruzamentos entre o visível e invisível, e entre legível e ilegível, existe a intermediação dada pelo signo. A leitura se abre então como operação de interpretação, como operação aberta. Ao público-leitor caberá projetar conteúdos e imaginários de acordo com sua própria bagagem. O público, convidado a um deslocamento pela experiência do ler, é confrontado também com os contextos de inscrição, seja uma exposição de arte, seja uma publicação ou outros modos mais pessoais de aceder à experiência proposta. Para onde de fato estas experiências o enviariam? Que campo relacional elas poderiam instaurar nestes diferentes contextos, públicos e íntimos?

O uso extensivo da linguagem na arte, a partir dos anos 60, fez ver que a linguagem é tomada como “uma *forma-medium* dotada de uma qualidade suplementar de transmitir mensagens e de ser também um modo de auto-reflexão da prática artística”. Se a linguagem é concebida enquanto material e forma, ela não tem necessariamente que ter uma relação de pertinência com o real; um real que ela (linguagem) tenta pegar e apreender. Integrada às práticas da arte, a linguagem passa a produzir zonas de experiência inéditas, portanto de aberturas para outros espaços da experiência artística, conforme esclarece Foray:

“Mesmo se a arte é ela mesma uma discussão com a linguagem, um meio que a linguagem inventa para se aproximar um pouco mais de uma realidade sempre fugidia, o real não se confunde nunca com a arte (ou linguagem). E ainda mais, a obra de arte pode ser - como a literatura - um sistema que duplica (*double*) a linguagem e que se instala, mudo, no real, como um tipo de cavalo de Tróia o qual seria suficiente abrir a barriga para ver o que dali escorre: tais soldados, uma multidão de discursos”. (FORAY apud ROCHA, M. Z da. 2008, p. 152).

Outros exemplos mais precisos irão nos auxiliar a circunstanciar historicamente algumas destas questões. Em trabalhos do grupo *Art & Language*, Michel Balwin, Harold Hurrell, Terry Atkinson e David Bainbridge problematizam, desde 1966, a linguagem integrada às publicações.¹⁷ Criando propostas e espaços de discussão para praticar e tencionar os limites do visível, bem como da idéia de arte, ao reduzirem a importância do objeto a um veículo passavam a privilegiar os processos mentais e o trânsito de idéias publicadas na revista na qual podiam expor a discussão sobre o sistema da arte e sobre os contextos de inserção das idéias.

Veremos, então, que o uso da linguagem na arte aparece como ruptura da prática e dos regimes artísticos do moderno, da pintura e da escultura. Isto fica claro nos textos e proposições de Le Witt, Michel Baldwin e Mel Ramsden, entre outros. No trabalho de *Art and language*, intitulado *Drawings (Typed mirrors)*, de 1966-67, o que é descrito como um desenho apresenta-se sobre uma superfície espelhada na qual sobressai um texto em relevo.¹⁸ O texto alerta o espectador que a superfície real (espelhada) não coincide com o que está nela refletido. Na tentativa de ler o texto, ele (o espectador) é encaminhado a observar a superfície real e a virtual, para a qual a sua atenção está sendo dirigida. Num outro trabalho do mesmo período, reaparece a problemática do que se encontra reinscrito na exposição. Na parede, vêem-se duas formas retangulares, absolutamente iguais, medindo 31 x 61 cm, colocadas lado a lado, com um intervalo de 15 cm aproximadamente. Na base da primeira, encontra-se escrito *Painting* e na segunda, *Sculpture*. Ao nos reportarmos à data e às inscrições desses trabalhos, pensamos que estas duas palavras sinalizem um sistema pertencente às Belas Artes. As palavras convidam ao exame do que há de pintura na primeira e do que há de escultura na segunda. Absolutamente iguais quanto ao aspecto, vemos que esta análise das características pode tranquilamente se dar nos dois sentidos e vice-

17 *Art & Language*, The journal of Conceptual Art 1, volume 1, number1, May 1969 (editorial) In: FERREIRA Glória, COLTRIN, Cecília. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 235-248. No texto de apresentação do grupo, na página 235, podemos ler: O coletivo de artistas britânicos *Art & Language* estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo como veículo de sua prática o jornal por eles criado [...] O grupo continuará atuante, tendo retornado à linguagem pictórica para discuti-la.

18 BALDWIN, Michael, RAMSDEN, Mel. *Art & Language, Works: 1965–1978 / 2007–2008*. Catálogo impresso por ocasião da Exposição no Mulier Galerie, Wieliengen 14, Knoeke Zoute, Bélgica, em agosto e setembro de 2008, p. 13.

versa: [...] “Os ‘artistas conceituais’ britânicos ainda estão tentando penetrar nessa noção de metacamadas da arte-linguagem. Duchamp escreveu no começo do século ‘que queria pôr a pintura de novo a serviço da mente’ [...] A pintura, a escultura *et alii* jamais deixaram de estar a serviço da mente, mas só podem servir à mente nos limites daquilo que são.”¹⁹

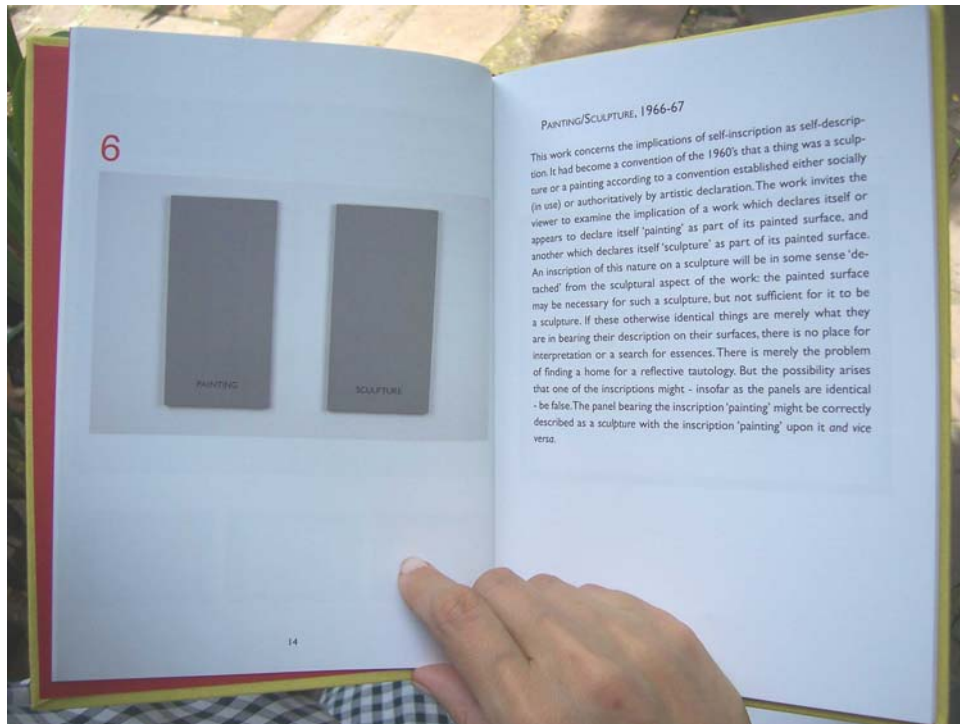


Fig. 6: ART & LANGUAGE

Pintura/ escultura

1996- 67

Pintura, 31 x 61 cm.

Fonte: Arquivo da artista, souvenir da leitura do catálogo Art & Language, Works: 1965–1978 / 2007–2008.

Nos trabalhos de Art & Language e do movimento conceitualista, o regime do visível-legível parece trazer com ele a complexidade dos lugares de inscrição e modos de recepção, propondo temporalidades e envolvimento singulares, segundo cada caso.²⁰ O uso do texto, seus modos narrativos e as diferentes funções que cumprem, criam tempos de apreciação que convidam a performances e atitudes distintas da que temos diante de uma obra puramente visual ou plástica. Vejamos, porém, como se dá esta inclusão do texto no campo das artes visuais na contemporaneidade, à luz de

19 Art&Language. In: FERREIRA Glória, COLTRIN, Cecília. *op. cit.* p. 243-244.

20 OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Phaidon. Londres, 2002 (p. 305). [...] Remeto a esta referência importante, que apresenta e discute as bases e a complexidade da experiência conceitual que se iniciou nos anos 50 e persiste até os nossos dias. Ilustrada por muitos exemplos, de Duchamp, Cage, Rauschenberg, Ruscha, Kossuth, Art&language, Cildo Meireles e Martha Rossler, entre outros, o livro é dividido por campos problemáticos: instruções, performance e documentação e processo, sistemas e séries, palavra e signo e apropriação; política, ideologia e crítica institucional.

outros exemplos, problematizando estas entradas e contribuindo para uma distinção destes modos de experiência.

Anne Moeglin-Delcroix diz que nas obras que se manifestam enquanto texto existe implícito um tempo de leitura e de meditação diferente daquele que temos diante de uma pintura, o que implica outras abordagens. Moeglin observa, com pertinência, o teor das críticas que se sucederam à apresentação da obra "*Lettres autour du centaure*" (1976), do artista alemão, radicado na França, Jochen Gerz, apresentada na Bienal de Veneza em 1976.²¹ Ela nota que a grande maioria dos textos críticos da época sobre esta proposta atinha-se aos aspectos visuais presentes na proposta apresentada, mas que nenhuma se detinha no conteúdo do trabalho:

Ora, ler toma tempo, não somente para decifrar, mas ainda para meditar. Ler verdadeiramente é reler. Mas a arte contemporânea, colocando fim na necessidade de contemplar as obras por elas mesmas, nos faz perder o hábito de lhes consagrar o tempo que algumas pedem. (...) Certas obras pedem, de fato, que nos atardemos, às vezes mais tempo do que diante de um *chef-d'œuvre* de arte clássica, e mais ainda quando elas comportam um texto, um livro. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p 77-78).

Gerz, atento a esta contradição, dizia igualmente²²: "Ninguém escreveu que a crítica do trabalho não teria sido possível sem a leitura material do livro, do manuscrito e do cavalo (aspecto interno e externo) de aproximativamente nove horas. Não podemos ficar diante de Mona Lisa por tanto tempo." (GERZ, 1976. p. 97-120.)

Moeglin processa esta escuta e afirma que "para o artista, olhar verdadeiramente esta obra da qual o livro era parte integrante, pois ele representava também um aspecto interno, exigia mais tempo que o que seria necessário para observar o mais célebre quadro da história". Com a exposição deste trabalho, Gerz nos alertaria para o fato de que na arte o público às vezes é uma ficção. Esta obra, em uma grande exposição como a Bienal de Veneza, talvez tenha ganho destaque, mas seu acesso não foi compatível com o olhar distraído que caracteriza os visitantes destas feiras e eventos. Isto nos remete a uma segunda questão importante e sobre a qual gostaríamos de voltar mais adiante, relacionada à experiência da obra por parte do público, seus âmbitos e lugares.

21 Jochen Gerz. XXXVII. Biennial de Veneza de 1976. O artista divide o pavilhão com Joseph Beuys e Reiner Rutenbeck.

22 GERZ, J. *Lettres autour du centaure* (correspondance), 1976. p. 97-120. In: *De l'art, textes depuis 1969*, énsb-a. Paris. 1993. As cartas em torno do Centauro são uma correspondência inacabada entre Jochen Gerz e um interlocuto anônimo. Elas levantam a questão estética ligadas à concepção e à leitura da instalação.

O texto e a prática escrita apareceram para os artistas como uma forma diferente de avançar nos limites disciplinares das artes “plásticas”, hoje assumidas como “visuais”. Alteram tanto os âmbitos do que é convencionalizado como pertencente à prática, quanto aos da abordagem teórica. O texto escrito potencializaria certas intencionalidades do artista e se incorporaria ao seu fazer, tal qual ocorreu com Gerz, em um determinado ponto de sua prática artística:

[...] Com o tempo, eu consegui chegar num estado que me permitia prosseguir, como depois de uma doença, a atividade artística. A linguagem oferece para isto os termos necessários, e podemos esconder a atividade atrás do produto. É o que eu faço hoje, cada vez mais.”²³ (GERZ, 1976, p. 110.)

Ainda na via crítica, veremos, noutro exemplo, como uma obra viria a produzir um comentário fundamental face à crescente invasão da informação proveniente dos meios de comunicação sobre o imaginário. Nos anos 60 e com o surgimento da televisão, o artista Öyvind Fahlström,²⁴ brasileiro-sueco, desenvolveria um trabalho importante em que mostrava uma das facetas da leitura como resistência.²⁵ Sua prática de edição e apropriação dos conteúdos das mídias instaura e potencializa um campo de tensões críticas. Este artista criava pela pintura uma trama curiosa e lúdica que colocava em jogo o contexto e a informação. Buscava a exploração do display expositivo como um lugar para trabalhar a imagem. Com o tempo, sua prática ganhou uma dimensão cada vez mais contundente. Interessou-se pela produção de cinema e de outras mídias, bem como pelos impressos, buscando trabalhar outros modos de recepção mais acessíveis, difundindo suas obras em edições e múltiplos.

Detectamos em sua prática, tanto pictórica quanto gráfica, bem como em seus textos, que ele de certa forma “digeria” o mundo que lhe chegava através do cotidiano e das mídias televisivas, devolvendo-o enquanto re-edição comentada. A obra de Fahlström perderia a importância se não fosse lida, pois o que é percebido como uma espécie de

23 Tradução nossa: “Avec le temps, je suis de nouveau parvenu à un état me permettant de poursuivre, comme après une maladie, l’activité artistique. Le langage offre pour cela les termes nécessaires, et l’on peut ainsi cacher l’activité derrière le produit. C’est ce que je fais à présent de plus en plus.”

24 Öyvind Fahlström nasceu no 28 de dezembro, em São Paulo, Brasil. Passou sua infância entre São Paulo e Rio de Janeiro, tendo viajado em férias para a Suécia em 1939, não podendo retornar ao Brasil devido à Segunda Guerra. Iniciou seus estudos na Suécia, tendo vivido em Paris, indo para Nova York em 1961. Representa a Suécia na Bienal de Veneza de 1966. Escreve peças de teatro e produz uma obra extremamente inventiva, tanto no que tange a aspectos compositivos, quanto expositivos. Suas pinturas e experiências gráficas diversas desvendam um pouco da intricada relação que este artista tecia com a comunicação, a propaganda e as linguagens deste período (60-70).

25 FAHLSTRÖM, Öyvind. IVAM Centre Julio Gonzáles. Valencia: 1992. p. 138. De 10 de junho a 23 de agosto de 1992, o IVAM Centre Julio Gonzáles (Valência-Espanha), lhe dedicaria uma exposição. O catálogo contém importantes reflexões sobre o artista (e textos do artista), pinturas e experiências gráficas diversas, que desvendam um pouco da intricada relação que ele tecia com a comunicação, a propaganda, a linguagem do seu tempo.

textura carrega de fato uma forte carga de informação. Quando nos deparamos com as anotações do artista, manuscritos feitos de próprio punho e depois reproduzidos, eles nos produzem uma experiência incômoda. Atravessando um primeiro nível de leitura, vemos que estas notícias e imagens elaboradas em suas pinturas e serigrafias difundiam o seu ponto de vista dos fatos.²⁶ Para o artista, a publicação passava a ser uma forma de ação política. Lendo, entrevendo e comentando, ele exercia a sua posição de enunciador engajado no tempo do mundo em que (vi)via”.



Fig. 7: Öyvind Fahlström

Column No.4 (IB-affaire), 1974

Serigrafia, 59 x 48 cm

Fonte: Arquivo da artista, souvenir da leitura do Catálogo da exposição de FAHLSTRÖM, no IVAM, Centre Julio Gonzáles. Valencia em 1992.

Alguns outros trabalhos envolvendo a linguagem e os signos escritos apresentam outras complexidades estimulantes quanto às suas perspectivas performativas. Vemos que isto já se colocava nas vanguardas históricas da modernidade. Os textos já tramariam tanto a exploração do contexto visual quanto o do sonoro, criando propostas para vivenciar ou atualizar a obra. Trago o exemplo precursor das *Ursonattes* de Schwitters²⁷, que existiam sobre o modo de partitura escrita para ser lida pelo artista ou outro, em voz alta. O artista dizia que escutar esta sonata a viva-voz

26 Em 2007, a Bienal do MERCOSUL mostraria um conjunto de serigrafias com desenhos e textos (em inglês) que foram apresentadas ao grande público sem tradução. No catálogo, não foram publicadas imagens das obras e, como atestação da passagem desta obra por aqui, consta apenas o texto crítico de Gabriel Perez Barreiro.

27 <http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm>. Acesso em: 17 nov. 2009.

era melhor do que lê-la, pois, ao vivenciá-la no modo sonoro, o público teria acesso à intensidade enunciativa e libertária da proposta.

O texto desempenharia, neste caso e nos que enumeraremos a seguir, as funções que lhe são intrínsecas, sendo uma forma e um veículo de deslocamento. Seguindo as orientações performativas indicadas e agenciadas pelos artistas, se desenvolveriam estratégias de desestabilização, emprestando vias não hegemônicas e reativas, tanto no que remete ao uso que estes fariam da comunicação quanto da experiência literária. Estas práticas na arte produzem movimentos sísmicos. Vêm sendo marcadas por uma intensa movimentação *intermediática*, que desde os anos 1960 resulta em propostas de natureza muito variada²⁸.

Outros exemplos do aspecto performativo do texto podem se encontrados na arte brasileira. Deter-nos-emos naqueles que tecem diferenças em relação aos do conceitualismo internacional, pois aqui se desenvolveram na esteira dos problemas políticos e do fechamento democrático intenso na América Latina a partir dos anos 60. Este ambiente adverso parece ter sido determinante para o desenvolvimento de linguagens não-objetuais, de acordo com Cristina Freire. Veremos duas propostas históricas — uma de Cildo Meireles e outra de Paulo Bruscky —, nas quais a instauração do trabalho também ocorre pela leitura.

Cada um dos textos foi redigido para ser veiculado em um contexto dado, seja numa exposição, publicação ou anúncio em jornal cotidiano. As propostas de leitura desses artistas tornam possível uma abertura poética e imaginativa. Nos textos de Cildo, datilografados e emoldurados, denominados de desenhos tipográficos *Estudo para Espaço*, *Estudo para Espaço/Tempo* e *Estudo para Tempo* (1969), o artista adota a forma de uma instrução que se dirige ao visitante da exposição. O texto aparece como um convite a viver uma experiência.²⁹ Já o anúncio de Bruscky, escrito junto com Daniel Santiago, foi veiculado no jornal o Diário de Pernambuco em 1974, inserido na coluna dos classificados:

28 SILVERA, Paulo. As existências da narrativa no livro de artista. p. 36. O autor comenta a noção de intermídia e mostra tanto o texto de Higgins, *The sommeting Else* (Newsletter, v.1, fevereiro de 1966), quanto o diagrama sobre intermídia publicado na revista *Umbrella* (v. 20, n. 3/4, out.1997. p. 96). Ambos os documentos nos servem de suporte à teorização das movimentações pelas quais passam os artistas depois dos anos 60 e deixam para aprofundamento zonas de interrogação teórica. Ao apresentar sob a forma de um mapa as distintas direções pelas quais passou grande parte da produção artística contemporânea, este esquema se propõe como uma alternativa também de entendimento da arte para além das divisões dadas pela história da arte e que encontramos presentes nos textos dos artistas.

29 OBRIST, Hans U. Do-It, New York: e-flux: 2004. p. 228.

Composição Aurorial

Exposição Noturna da Arte Espacial Visível a olho nu da cidade do Recife. A equipe Bruscky & Santiago, responsável pela idéia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto. A Equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 Km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea. Correspondência para: Equipe Bruscky & Santiago, Caixa Postal 850 Recife – PE- Brasil. (FREIRE, 2006. p. 46)

Inseridas no espaço destinado aos classificados, estas inscrições textuais produzem no leitor um efeito irradiante e humorado sem, no entanto, perderem a dimensão crítica que as originou. Como bem define Cristina Freire, são um outro espaço de exposição e de troca de informações artísticas, diferenciando-se das galerias e museus. No Brasil, como ocorre ainda hoje, pode-se pensar que estes espaços de visibilidade tenham passado a ser gerenciados pelos próprios artistas, pois o que existia não era suficientemente ativo para veicular estas propostas contemporâneas.³⁰ Havia para Bruscky e para seus amigos a necessidade de se reunir em grupos, criando sistemas autogerenciados e autônomos. Estas ações, por conseguinte, rompiam com as formas de entendimento da prática artística até então acantonada nos enquadramentos disciplinares da pintura, da escultura e, em alguns casos, da tão política arte da gravura, pouco absorvida pelo mercado ainda pequeno do “país que vai pra frente.”

Referindo-se às experiências desta ordem, na produção brasileira e latino-americana dos anos 60 e 70, Cristina Freire mostra que Paulo Bruscky, em especial, buscou atuar pela via da ação e da publicação para quebrar a hegemonia de sistemas de mercado, e da censura, que o atacou de forma bastante violenta.

Ao perfazer o percurso “expositivo” de alguns dos modos de leitura que já fizeram história e à luz da retomada destas poéticas hoje, nas estratégias tanto artísticas quanto curatoriais, vemos que também os modos de circulação e de agenciamento expositivo merecem um aprofundamento e uma revisão histórica mais conseqüente. No Brasil, temos Cristina Freire e Paulo Silveira, para citar apenas dois importantes expoentes da teorização sobre os veículos de mobilidade da arte, registros,

30 FREIRE, Cristina; BRUSCKY, Paulo. Arte, Arquivo e Utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006. p. 46-47.

documentos ou livros.³¹ Porém, não é demais lembrar que muitas iniciativas tendem a ser minimizadas pela imprensa quanto às suas intenções e impactos, mas vêm ganhando nas pesquisas universitárias um olhar atento.³² Relevamos a importância destes aprofundamentos em nosso contexto, pois sabemos do dano que ocorre com absolutamente tudo que entra apenas na ótica do evento e da indústria da distração. Teorizar passa a ser, portanto, um outro gesto de resistência política, tanto para o artista, que traz seu depoimento e ponto de vista, quanto para o teórico, que vem buscando reconhecer e circunstanciar estas práticas no campo.

Mesmo que reconheçamos a fragilidade destas práticas e sua instrumentalização como produto, cabe ressaltar aqui a admiração pelo gesto de liberdade que elas nos inspiram e estimulam desde então. As publicações e ações poéticas e críticas que viemos discutindo neste texto resistem, proporcionando trocas discretas e sempre muito efetivas. Os lugares demarcados por estas práticas são campos vastos e abertos. Neles se descortina uma forte carga de dimensão relacional, como podemos observar diante de projetos curatoriais recentes.



Fig 8: Loja - Curadoria de Regina Melim

Vista da montagem realizada no Centro de estudos da fotografia, em Curitiba, em novembro de 2009.

As *extensões do contato* aparecem ao fundo, dispostas sobre a mesa, juntamente como outros impressos e múltiplos.

Fonte: Fotografia do arquivo de Regina Melim.

31 Cabe salientar a emergência de enfoques teóricos de cunho mais conceitual e processual relacionados com a produção gráfica e com as publicações de artistas no Brasil, tanto nos Comitês de História da Arte quanto na ANPAP, bem como em pesquisas desenvolvidas na UFRGS e USP, UFMG, UDESC, UERJ e UNICAMP.

32 ALBERTONI, Fernanda. Narrativas Verbais: constructo ficcional nas artes visuais. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientada por Mônica Zielinsky.

No Brasil, destaco as iniciativas de Regina Melim (UDESC), que vem dedicando um olhar aos processos gráficos de reprodutibilidade, reunindo propostas em publicações portáteis: **pf** (2006) e **amor: leve com você** (2007). **Coleção - exposição portátil** - formato publicação de artistas (2008) e mais recentemente **Loja** (2009). Nestas proposições a artista agencia estratégias curatoriais de obras múltiplas e publicações vistas como uma 'exposição portátil', induzindo o público-leitor a certa performance, tal como a artista enuncia³³.

Estas ações que agem e convocam o diálogo das "intermédias" inaugurados por Fluxus; possuem sua potência reflexiva e sua temporalidade estendida, infiltrando-se de forma sutil nos interstícios sociais e dentro do próprio sistema artístico. Lembremos das palavras de Javier Penáfiel a propósito de sua *Agenda dos fins dos Tempos drásticos*, apresentada na Bienal de São Paulo³⁴ de 2008:

[...] o processo de exibição-exposição deve ser ampliado por um processo de edição anterior e posterior a ela. Tudo está bastante presente no trabalho em São Paulo. Uma exposição tem um tempo morto, de perfil necrófilo, que se torna bastante anacrônico com relação aos tempos tão alterados da atividade artística em sua proliferação de metodologias, produtividade, destinatários etc.(PENÁFIEL, 2008)

As publicações do artista face a um sistema de catalogação: o arquivo e o museu

Observamos que as publicações dos anos 1960-70, ao operarem o descentramento da noção de obra e das funções do sistema expositivo, contribuíram também para uma mudança de trânsito entre os sistemas de legitimação e entre regimes das artes plásticas. Ao implicar as operações da leitura e da reprodutibilidade, muitas proposições gráficas privilegiavam o experimentalismo em detrimento de critérios de durabilidade e de gêneros, estabelecidos e valorizados pela tradição e pelo mercado

33 MELIN, Regina. Outros espaços expositivos. Revista da pesquisa CEART-UDESC. V.2, n. 2. 2007. p. 1-10. Acessível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Regina%20Melim.pdf<http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Plasticas/Regina%20Melin%20-%20AP.pdf>. Acesso em: 5 nov, 2009.

34 A polêmica Bienal de São Paulo de 2008 mostrava muitas propostas que problematizavam a noção de invisibilidade pela via da edição e que se davam enquanto agenciamentos de conteúdos, muitos pela via de publicações. Considerando os textos teóricos veiculados nos *Blogs* e jornais naquela ocasião, vimos a maioria deles se preocupar em denunciar e polemizar a existência de um andar vazio, mas poucos enfrentaram o desafio de pensar nas práticas gráficas e de edição ali mostradas. Havia um enfoque interessante a vivenciar, mas não espetacular, relacionado ao tema que tratamos hoje, ao espaço de leitura e à sua dimensão relacional extra-expositiva. Muitas das obras mostradas pediam um tempo de imersão mais distendido: Mabe Bethônico, com seu intrincado sistema União Ibirapuera; Javier Penáfiel, com sua AGENDA DO FIM DOS TEMPOS DRÁSTICOS, para citar apenas alguns. Minhas considerações decorrentes daquela experiência serão objeto de um próximo texto, em elaboração: A Bienal de São Paulo de 2008: os desafios da invisibilidade.

de arte. Foram abertas múltiplas e novas problemáticas no campo da arte. Foi tencionada a idéia de exposição e de acervo, dando vazão aos arquivos de artista. Nasceram as primeiras redes entre artistas e simpatizantes destas formas de arte. Os modos de contato entre a proposição e o público passariam a ser, em grande medida, administrados pelo artista enquanto editor, autor e distribuidor da obra. Caberia a ele assumir também a posição de protagonista de políticas de distribuição, estabelecendo formas de contato com seu público.

De que maneira documentos, livros, impressos e objetos impressos, por vezes de aspecto banal, encontrariam o seu lugar nas catalogações de uma biblioteca? Ou como iriam ser considerados pelo museu? Sabemos que estas práticas vêm impondo uma discussão sobre a forma das exposições e sobre a guarda e conservação destas obras em arquivos, bibliotecas e museus. Cristina Freire problematizou as questões sobre este tipo de acervo, tanto no que tange à memória dos gestos e processos artísticos, quanto ao modo de guarda destes objetos efêmeros, muitos deles realizados com materiais simples, o mais das vezes de aspecto nada sofisticado, buscando circunstanciar instruções, montagem, contextos, entre outros aspectos indicativos dos modos de recepção de cada obra.³⁵

A natureza da proposta de Bruscky, antes descrita - um recorte de jornal ou um conjunto de correspondência -, bem como outras propostas reunidas no arquivo do artista, arquivo ao qual ela pertence, segue sendo um desafio para os museus e arquivos brasileiros (Freire, 2008, p. 24).

Este problema não foi diferente em outros contextos mais profissionais e organizados, como nos Estados Unidos. Isto fica patente se observarmos o caso da publicação modesta de Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, devolvida pela Biblioteca do Congresso por não se enquadrar nas categorias e parâmetros existentes. Isto motivou o artista a publicar um pequeno anúncio na revista *Artforum*, de março de 1964, no qual promovia a venda do livro por \$3.00.³⁶

35 FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. Este livro destaca a existência no Brasil do acervo institucional do MAC-USP, que reúne um vasto conjunto de produções conceituais, livros, arte postal e publicações de artista, bem como outras documentações.

36 SILVEIRA, Paulo. As existências da narrativa no livro de artista, p. 72. [...] Segundo comenta o autor: Edward Ruscha publicou um anúncio na revista *Artforum*, v. 2, n. 9, mar.1964, 12,7 x 5,5 cm, no qual promovia a comercialização de seu livro a partir desta recusa. O título do anúncio era "Rejeitado", 2 out. 1963, pela Biblioteca do Congresso, Washington 25, D.C. "Hoje, paradoxalmente, estes trabalhos entram num ranque de colecionáveis, tendo o exemplar sido valorizado em " algumas centenas de dólares".

Neste sentido, cabe salientar que o Museu MAC-USP buscou, desde seu início, dar atenção a estas questões. Walter Zannini foi um ferrenho defensor de um espaço para a arte de cunho mais conceitual e experimental, visto que estas práticas da arte que já impunham, desde o início, desafios epistemológicos importantes, conforme nos relata Cristina Freire, hoje se acrescem de outros desafios face às políticas da história da arte. Para Freire, a história da arte não é neutra e se apresenta como um território de conflitos e interesses, começando pela demarcação do que possa ser arte e suas condições de visibilidade:

Nesta medida, a imagem é um campo de batalhas e a crítica das imagens (que nada tem a ver com a crítica do juízo Kantiana) implica no estudo das condições que engendram o que chamamos arte. Para tanto, retrabalhar os modelos epistemológicos do que conhecemos por história, os modelos estéticos do que entendemos por arte e os modelos institucionais do que aceitamos por museu e arquivo parece tarefa urgente que não se pode desprezar impunemente. (FREIRE, 2009, p. 23).

Outros tantos arquivos gerenciados por artistas encontram-se em diferentes locais no Brasil. Um levantamento do estado destes espaços hoje se faz necessário. Vimos o arquivo de Paulo Bruscky sendo mostrado e sendo aberto ao longo destes anos³⁷. No Rio Grande do Sul, cabe salientar a existência do arquivo e da coleção da artista Vera Chaves Barcelos³⁸ e as reflexões de Ana Albani de Carvalho sobre a produção gráfica desenvolvida pelo Espaço NO³⁹. Este arquivo reacende a importância de uma compreensão mais contextual dos jogos propostos pelos artistas que passaram por Porto Alegre e que se perderiam se ficassem relegados, fora de um sistema historiográfico. Criações, artistas e produções permanecem pouco ou nada conhecidas e estudadas.⁴⁰ Diante da diversidade das propostas e dos sistemas experimentais postos em prática pelos artistas, como poderiam estes arquivos ser mais bem utilizados? De que forma a catalogação deve levar em conta os aspectos tanto

37 Paulo Bruscky possui um importante acervo documental acerca das vanguardas artísticas do pós-guerra, incluindo trabalhos originais do Grupo Fluxus e Gutai (Japão), tendo mantido correspondência regular com alguns de seus membros. Em 2004, teve seu atelier transportado e remontado na 26ª Bienal de Artes de São Paulo, Bienal de São Paulo. Cristina Freire fez a curadoria da exposição com mais de 150 trabalhos do artista, "Ars Brevis", a primeira retrospectiva dedicada a Bruscky no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 2007. Em 2009, a 7ª Bienal do MERCOSUL mostra um conjunto importante de obras, dentre as quais se encontram outras propostas similares às que aqui analisamos e apresenta a correspondência trocada entre Paulo Bruscky e Edgardo Antonio Vigo (Argentina), entre 1975 e 1992.

38 Disponível em <http://www.fvcb.com/>. Acesso em: 5 nov, 2009.

39 CARVALHO, A. M. A. (Org.). Espaço N.O. Nervo Óptico. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 132 p. [] Publicação decorrente da Dissertação (Mestrado) defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV. Nervo Óptico e Espaço NO (Nervo Ótico): a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70, 1994. Orientada por Maria Amélia Bulhões Garcia.

40 Parte do material documental que integra o Centro de Documentação e Pesquisa – CDP da Fundação Vera-Chaves Barcellos – é oriundo do grupo e do Espaço NO que funcionou entre 1979 e 1982, em Porto Alegre. Além disso, o arquivo também foi formado com material sobre arte contemporânea, conservado pela artista no decorrer dos anos.

conceituais como contextuais destes objetos singulares? Poderiam estas práticas ser reconstituídas numa futura exposição? O arquivo não poderia constituir-se em outra forma de apresentação das propostas?

Esperamos que no futuro estes acervos, estas distintas experiências que a arte conceitual e processual nos vem legando possam ser mantidos, consultados e vivenciados, colocando-nos novamente em face da liberdade de ações tão distintas entre si e que constituem um dos capítulos mais interessantes da história da arte recente. Os arquivos de artistas e do próprio MAC-USP, e outros que se constituem na atualidade⁴¹, na medida em que cada vez mais tenham seus conteúdos abertos e estudados pela pesquisa, irão possibilitar a reorientação de temas e conteúdos da história da arte contemporânea. Nela irão se inscrevendo gestos e ações até hoje inexpressivas pela raridade de textos que dêem conta da amplitude desse tipo de experiências, naturalmente ainda muito nômades e pouco domesticáveis. Como alerta Antoni Mercader, a dimensão crítica salvaria alguns gestos, trazendo-os para uma dimensão mais coletiva, pondo-os na sintonia fina que lhes falta⁴². Cristina Freire, ao delimitar melhor estes assuntos e denunciar a fragilidade das instituições públicas brasileiras que abrigam estes acervos, defende a idéia de uma reorientação narrativa destas práticas por um programa crítico:

Deveremos partir destas idéias conceituais, questionadoras e críticas do sistema da arte, como vetores para se pensar o corpo social e verificar a pertinência desta força mobilizadora frente à configuração geopolítica e ideológica do mundo (FREIRE, 2009, p.171).⁴³

Revolta à origem

O presente texto pôde partir de minha prática pessoal envolvendo a linguagem, a publicação e a leitura, para enveredar por considerações de ordem mais contextual e teórica. Discorreu e discutiu sobre a natureza singular de proposições que envolvem o

41 Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo e o Centro de documentação e pesquisa do PPGAV-UFRGS e Biblioteca da EBA, da UFMG.

42 MERCADER, Antoni. O desafio da patrimonialização da arte conceitual: *Grup de treball*. In: FREIRE, C, LONGONI, Ana. *Conceptualismos del sur /sul*. São Paulo: ANABLUME Editora, 2009. p. 88.

43 FREIRE, Cristina. op. cit. p. 170. A autora nos lembra, igualmente, da fragilidade dos museus públicos brasileiros e das coleções particulares que vem sendo vendidas para instituições privadas e para museus da Europa e dos Estados Unidos, fazendo com que o mercado se afirme como mecanismo de atribuição de valor.

modo leitura e seu contexto. Se um enunciado produz deslocamento é porque ele assume a função de ser uma obra-veículo, cujo sentido se forma, como num flash, na recepção do público.

Por outro lado, este texto apresentou o desafio relacionado à guarda, consulta e apresentação de propostas desta ordem por parte de museus, arquivos e instituições. Mais do que guarda de objetos, o novo museu trataria de resguardar as condições de execução de uma idéia e do processo que ela desencadeou, da instrução ou da proposta, ao registro de ações ocorridas.

Persistem ainda questões importantes a serem retomadas, distinguidas e observadas, caso a caso (quarenta anos se passaram). Este conjunto de questões implica novos temas e múltiplos processos de trabalho. Veremos que a noção de proposição, de reprodutibilidade e de edição seguirão desestabilizando os parâmetros da noção de obra e trarão um novo entendimento da natureza arte de hoje. Estaria o outro (o duplo) sentido da palavra edição na base do processo de ficcionalização no qual está entrando a arte?

Os modos de agir das propostas apresentadas neste texto apontam para além do valor da obra e de sua inserção dentro de uma prática autoral do mercado guiada por especialistas. Hoje, porém, percebe-se uma paulatina abertura para estas propostas dentro do campo da arte.⁴⁴ Surgem e se consolidam espaços mais específicos de inserção e de comercialização de publicações que facilitam o acesso às informações sobre a diversidade de propostas, acesso potencializado pela rede de informações via web. Desmitificando os objetos e os espaços onde ocorre a arte, a prática do texto e das publicações de artista demarcou uma zona de conquista política, que, sem sombra de dúvida, constitui um importante espaço de liberdade. Questões fundamentais sobre as quais desejamos que prossiga uma discussão sistemática, reunindo grupos de interlocutores tal como ocorreu em Porto Alegre em 2009.⁴⁵ Interessa-nos continuar a observar a hegemonia das instituições e sistemas de arte sendo tencionadas pelas atitudes dos artistas e observar com atenção as transições de regime que as acompanham, com estas mesmas instituições incorporando iniciativas ora tomadas e gerenciadas pelos artistas, de modo a renovar o ambiente do sistema de arte até

44 Documenta 12, Kassel de 2007; as Bienais de São Paulo de 2006 e de 2008 e a 7ª Bienal do Mercosul (2009).

45 Em novembro de 2009, o Grupo Veículos da Arte (CNPQ), PPGAV-UFRGS, realizou em Porto Alegre as Jornadas Preparatórias, visando à realização de um seminário internacional sobre o tema: PONTOS DE VISTA: LUGARES, PRÁTICAS E POLÍTICAS DAS PUBLICAÇÕES EM ARTE - ENSAIOS CRÍTICOS E PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS. Proposto por Joerg Bader e Maria Ivone dos Santos, buscou discutir a natureza de propostas contemporâneas e seus contextos críticos, contando com a participação de Joerg Bader, Mabe Bethônico, Maria Ivone dos Santos, Glória Ferreira, Jordi Vidal (não-presencial) e Hélio Ferverza. O programa detalhado encontra-se disponível em: www.ufrgs.br/artes/escultura/.

agora acostumado a lidar tão somente com objetos.⁴⁶ Como sublinhar a dimensão crítica destas diferentes experiências levantadas na arte no Brasil?

Um ponto final

Pensando no contexto da revista Palíndromo da UDESC, neste *locus* no qual este texto está sendo publicado e lido, eu desejo finalizar compartilhando um endereçamento teórico e poético, colocando em funcionamento algumas das propostas envolvendo a leitura na arte, como as relatadas no livro *Art Conceptual - une enthologie*.⁴⁷

Diante da leitura da proposta de Douglas Huebler, de 1968, eu me senti executando uma ação performativa. Vi-me percorrer uma sequência de páginas brancas, nas quais o artista inscreveu diferentes enunciados espaço-temporais, que seriam localizados na base de cada página.⁴⁸

Assim, na página 201, se lê:

“A superfície absorve, neste instante-mesmo, uma quantidade indeterminada de calor emanando do corpo do receptor.”

Nestas proposições, quase-momentos, vemos que o artista manteria os parâmetros da escrita na base da página e seguiria nos remetendo a outras aventuras. Entre as páginas 203 e 206, ele dispõe um ponto em negrito, centralizado na folha, seguido de textos veiculados na base da página.

Na página 205 se lê:

46 Livraria Florence Loewy, em Paris. <http://www.florenceleowy.com/>. Espace e-flux com sede em Nova York, entre outros tantos projetos listados. Acessível em: <http://www.e-flux.com/projects/list>. Por ocasião do ano da França no Brasil, se pode conhecer uma gama importante de iniciativas editoriais francesas reunidas pelo Centro Nacional de Arte (CNAI), numa coleção com mais de 250 livros e artistas. Acessível em: <http://www.cnei.com/info.html>. Parte desta coleção foi mostrada na Galeria Vermelho e no Centro Cultural São Paulo, em 2009.

47 Ver importante esta compilação para o francês, de textos referenciais para o entendimento de experiências realizadas por artistas conceituais. HERMANN. Gauthier, Raymond, Fabrice, VALLOS, Fabien, *Art Conceptual - une enthologie*. Édition Mix: Paris, 2008.

48 Idem, p. 197 e 210. Refiro-me, aqui, ao intervalo dedicado a Huebler, experiências que transcreveremos parcialmente no corpo deste ensaio, cuja tradução do francês é nossa.

■

O ponto representado acima, no momento mesmo em que ele é percebido, se estende ao infinito e em todas as direções, e continuará assim na velocidade da luz, até o dia em que o Brasil tenha um governo verdadeiramente democrático. Então ele retornará à sua natureza primeira de ponto impresso sobre o espaço em duas dimensões e este enunciado não funcionará mais como obra de arte.

No percurso de uma página a outra as distintas experiências mentais e temporais escritas por Huebler num tempo longínquo (1968) se reascendem pela leitura. A leitura aciona o funcionamento destes enunciados que me estimulam a uma reflexão sobre a minha posição enquanto artista e leitora

Na página 483 se lê:

■

Encontra-se representado acima um ponto que só existe sobre esta superfície quando o receptor pisca os olhos.⁴⁹

Até o próximo ponto.

49 Ibidem, p. 483. Douglas Huber nasceu no ano de 1924 e faleceu em 1997. Ele faz parte de um dos principais representantes da arte conceitual, tendo sido conhecido pelos seus estudos variáveis, que assimilam a obra à sua documentação. [...] A documentação tomava forma de fotografias, cartas, desenhos e linguagem descritiva (Tradução nossa).



Fonte: Arquivo da artista, souvenir da leitura das páginas dedicadas ao Douglas Huebler, texto de 1968, publicadas em francês no livro, Art Conceptual - une enthologie de 2008.

Referências:

- CARVALHO, A. M. A. (Org.). *Espaço N.O. Nervo Óptico*. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

- DELEUZE/GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- FORAY, Jean Michel. *Art Conceptuel: une possibilité de rien*. — In: Artstudio. nº 15, L'art et les mots. Paris: 1989.

- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Paulo Bruscky - *Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

- GERZ, J. Lettres autour du centaure (correspondance), 1976. p. 97-120. In: *De l'art, textes depuis 1969*, Paris : énsb-a. 1993.

- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*, Paris: Jean-Michel Place/ Bibliothèque Nationale de France, 1997.

- OBRIST, Hans U. *Do-It*, Vol. I, New York: e-flux.: 2004.

- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*, Londres: Phaidon, 2002.

Catálogos:

- BALDWIN, Michael, RAMSDEN, Mel. *Art & Language, Works: 1965–1978 / 2007–2008*. Catálogo impresso por ocasião da Exposição no Mulier Mulier Galerie, Wieliengen 14, Knokee Zoute, Bélgica, em agosto e setembro de 2008.

- FAHLSTRÖM, Öyvind. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzáles, 1992.

- HUCHET, Stéphane. *Plasticidade*. CEMIG – Espaço Cultural, Lau Caminha Aguiar, Liliza Mendes, Maria Ivone dos Santos e Patrícia Franca, Belo Horizonte, 2004.

Textos em coletâneas:

- ART & LANGUAGE, “The journal of Conceptual Art 1, volume 1, number1, May 1969 (editorial)” In: FERREIRA Glória, COLTRIN, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREIRE, C, LONGONI, Ana. *Conceptualismos del sur /sul*. São Paulo: ANABLUME Editora, 2009.

- HUEBLER, D. « Dessins et Œvres variables ». In : HERMANN. Gauthier, REYMOND, Fabrice, VALLOS, Fabien, *Art Conceptual - une entologie*. Édition Mix: Paris, 2008.

Dissertações e teses:

- ALBERTONI, Fernanda. *Narrativas Verbais: constructo ficcional nas artes visuais*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) orientada por Mônica Zielisnky) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2. v.
- DOS SANTOS, Maria Ivone. *Extensions du corps, mémoire et projection: réseau d'une œuvre et de son errance*. 2003. 380 p. Tese (Doutorado em Arte e Ciências da Arte - opção Artes Plásticas, orientada por Jacques Cohen) - Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, Paris, 2. v.

Textos em meio eletrônico e on-line:

- SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Tese. 2008. 321 p. (Doutorado em História, Teoria e Crítica) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Acessível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em: 10 out, 2009.
- ZÓZIMO DA ROCHA, Michel. *Endemias Ficcionalis e o discurso da arte como vetores da prática artística*. (Mestrado em Poéticas Visuais) 2008, 166 p. — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível online: <http://hdl.handle.net/10183/13508>. Acesso em: 7 out, 2009.
- Artigos on-line e sites:
 - MELIN, Regina. *Outros espaços expositivos*. Revista da pesquisa CEART-UDESC. V.2, n. 2. 2007. p. 1-10. Acessível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Regina%20Melim.pdf<http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Plasticas/Regina%20Melin%20-%20AP.pdf>, Acesso em: 5 nov, 2009.
 - SCHWITTERS, Kurt: <http://www.costis.org/x/schwitters/ursonate.htm>. Acesso em: 17 nov. 2009.
 - PEÑAFIEL, Javier: <http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/javier-penafiel>. Acesso em: 5 jan. 2009.
 - SMITHSON, Robert: <http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm>. Acesso em: 25 nov.
 - Fundação Vera Chaves Barcelos: <http://www.fvcb.com/>. Acesso em: 5 nov. 2009.