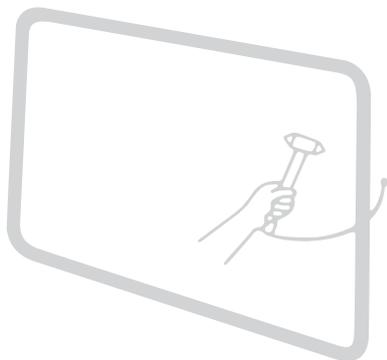


A crítica e o livro de artista

Paulo Silveira

Bacharel em Artes Plásticas, mestre e doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; integrante do grupo de pesquisa Veículos da Arte (IA/UFRGS/CNPq).



RESUMO

A renovada postura crítica frente à obra de arte contemporânea deve ser capaz de lidar com o livro de artista em todas as suas formas, o que inclui todo o grupo de objetos ou documentos assemelhados que compartilham espaços de exibição equivalentes, mesmo que sejam conceitualmente excludentes.

ABSTRACT

When before contemporary artwork, a renewed critical posture should be concerned with the artist's book in all its forms, including the entire group of comparable objects or documents that share corresponding exhibition spaces, although they are conceptually different.

Após um relativamente longo período estudando metodicamente, a partir das regras e procedimentos da universidade, sentimo-nos aptos a reunir um apanhado de observações a propósito da atividade crítica sobre um produto específico da arte contemporânea, ou uma possível categoria, o livro de artista. Dizendo isso, podemos adivinhar que as artes visuais são tanto o ponto de partida como de chegada de nossas observações, ainda que possamos transitar por outros campos (a literatura, o cinema, a estética, a sociologia, a economia). Porém, não importa quão escorregadio possa ser nosso objeto de análise, será do mirante construído pela história e teoria da arte que o contemplaremos, sem deixarmos de olhar de volta, criticamente, para a plataforma que nos ampara. Para estas reflexões, a crítica só é possível porque a história e a teoria a precedem.

O tempo do hoje, do mercado simbólico de agora, é o tempo da confirmação das obras do espaço da intermídia, onde coisas, proposições e ações simples ou complexas convivem com expressões artísticas unívocas e inequívocas, historicamente estabelecidas. Esse fato é suficiente para tomarmos cuidado com a facilidade e praticidade de transportarmos para o exercício da crítica do livro de artista o conhecimento acumulado em outras manifestações plásticas celebradas, como a pintura e a escultura. A paisagem simbólica, a partir da segunda metade do século XX, passou a incorporar artistas potencializados com habilidades (ou habilitações) inéditas. São competências amparadas nas vanguardas históricas que as precederam e que levarão a um grau único de capacitação, indo desde uma renovada compreensão do estatuto do projeto, até a regência dos oportunos sistemas digitais na labuta mecânica de ateliê, tudo passando pelo refinamento da formação universitária, sobretudo em sua dimensão

teórica. É no círculo do renovado empoderamento conceitual, tecnológico e administrativo do artista que localizaremos os fenômenos ou objetos que serão os assuntos de nossas pesquisas.

A identidade do crítico também não está isenta de sofrer mudanças. Como agente influenciador (e por isso debatido) da economia da arte, seu trunfo maior, até bem pouco tempo, era a proximidade intelectual com galeristas, de um lado (quanto a critérios de apreciação), e com a imprensa, de outro (quanto a critérios de comunicação). As personificações dos assim chamados “críticos de arte” eram com frequência assumidas por escritores ou jornalistas, habitualmente sem formação formal em artes. Muitos eram figuras surgidas da vida cultural empírica, reconhecidas como agentes diretos de um mercado socialmente oferecido como culto (e quantos escritores e jornalistas foram eficientes formadores de opinião, aceitos como porta-vozes inquestionáveis do gosto visual). Mas também o perfil desse profissional parece estar sofrendo uma mutação qualitativa. Ele passa a oferecer seu espaço institucional para os egressos do ensino acadêmico organizado, com uma formação intelectual especializada e aprimorada, que leva em conta os fins a que se destina. A atividade crítica passa a se confirmar como indissociável da concepção teórica amadurecida de si mesma, o que pode ser não apenas uma consequência da qualificação do ensino de graduação, mas também do avanço das pesquisas de pós-graduação.

Tendo como pano de fundo a doce circunstância do crescimento intelectual e artístico da pesquisa acadêmica em artes, lembramos de alguns argumentos que precederiam ou acompanhariam o juízo de obras de arte bibliomórficas ou documentos associados.

Em face da obra, nosso primeiro passo será a identificação do objeto de crítica. Se for o livro de artista, talvez sejamos solicitados a formular conceitos mais precisos. Ou seja: o que é isso? A possibilidade mais generosa poderá ser o estudo a partir de arcos mais amplos. Trata-se da opção pelo sentido lato, na qual o livro de artista é um filo, um tronco formal. Seu grupo de manifestações incluiria o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o precedeu historicamente e ainda o

É FORÇOSO RECONHECER QUE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS NÃO TÊM MUITO
TEMPO A PERDER COM O ESTABELECIMENTO DE DEFINIÇÕES E SÃO MENOS
VOLÁTEIS E PASSIONAIS QUE O HUMOR DOS ARTISTAS.

acompanha), o livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – por que não? – os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo “livro-referentes”, mesmo que remotamente. Se fôssemos pesquisadores de outras áreas (desenho industrial, comunicação, história etc.) talvez parássemos em limites mais evidentes, como o do objeto funcional ou o da primazia da forma. Estar no campo das artes nos autoriza a circular na imprecisão, se isso for desejável. Entretanto, se precisarmos fazer ou propor delimitações, isso deve ser aceito com naturalidade. É forçoso reconhecer que as instituições culturais não têm muito tempo a perder com o estabelecimento de definições e são menos voláteis e passionais que o humor dos artistas. Aqueles que gerenciam coleções (museus, bibliotecas, centros, acervos privados) sabem ou estabelecem com relativa clareza os conceitos classificatórios. Porém, flutuar sobre campos vizinhos é uma ideia bastante atraente.

Lembro alguns versos de Pablo Neruda, a estrofe final de seu poema *O caçador de raízes*, confiando na relação ativa entre o detalhe e o todo: “Quando escolhi a selva/ para aprender a ser,/ folha por folha,/ estendi as minhas lições/ e aprendi a ser raiz, barro profundo,/ terra calada, noite cristalina,/ e pouco a pouco mais, toda a selva.” Fica, assim, estabelecida uma preferência dialética pelo maior e pelos componentes menores que o formam. Nosso objeto de crítica, amparado pela razão e pela emoção, reiteramos, é o livro de artista *lato sensu*. Partindo dessa premissa, e deixando de lado os meios históricos tradicionais (definidos, sobretudo, pelos procedimentos artesanais ou pelo suporte), reconhecemos dois eixos principais de identificação

funcional das coisas artísticas analisáveis. Será preciso verificar as diferenças, para a arte, entre um objeto e uma publicação.

A palavra “objeto” possui vários significados: coisa material, coisa mental, assunto, tema, finalidade. Aqui nos referimos ao sentido menos flexível e menos abstrato. Designamos como objeto uma coisa física e sem vida perceptível pelos sentidos. Para ser classificado artisticamente (e sob uma lógica inventarial), precisará ser uma obra que enfatiza suas qualidades próprias de coisa inanimada, individual, distinta e coerente. Assim, entre objetos artefatos e objetos espontâneos, entre originais e derivados, há os arqueológicos, os etnográficos, os cerimoniais, os de devoção, os *objets trouvés*, os *ready-made*, os minimalistas, os conceituais, os promocionais, a memorabilia etc. Se abriremos o armário cairá tudo sobre nós: o bricabraque é numeroso. Podemos tomar como exemplo desde um simples picolé de água de Cildo Meireles até o dicotômico *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp (o *Grande Vidro*, 1915-23, não mais uma pintura simples, mas um quadro mesmo, e os 320 exemplares da *Caixa Verde*, 1934, um portfólio ou um livro-objeto). Sem dúvida o segundo caso é mais complexo porque é uma ocorrência formadora, estando na gênese da passagem entre o que chamamos de moderno (o ontem imediato da arte) e o que chamamos de contemporâneo (o hoje, o agora). O exemplo de Meireles, mais recente, abrange o problema da circulação e da mensagem; o segundo, histórico, se divide em dois, entre a peça exclusiva e a publicação. Ainda que diferentes em suas configurações e estratégias, os dois artistas têm em comum uma concepção que executa a arte como um empreendimento. Entre ambos, todo um período evolutivo criativamente tensionado no intervalo de transmissão

de saberes ou juízos entre o esoterismo, com “s”, e o exoterismo, com “x”.

A observação parece sugerir que objetos (de artistas) e publicações (de artistas) compartilham espaços simbólicos que se sobrepõem em algumas zonas. Porque concebidos por artistas, esses objetos e essas publicações pertencem, sobretudo (mas não exclusivamente), ao sistema da arte. Tanto uns como os outros podem ser, mas também podem não ser obras de arte. E em muitos casos os críticos se dividirão quanto a isso. O que parece ser fato é que poucos objetos apresentam ou representam um *corpus* artístico (conjunto da obra e enunciados). Apenas pertencer a um repertório pode ser a ocorrência mais frequente. Quanto às publicações (especialmente as gráficas), que não temem valores como a funcionalidade, a maioria apresenta ou representa uma totalidade artística, tendendo a ser, pelo menos, uma parte importante do *corpus*. Será justamente nesse espaço particular do mundo da arte – onde água e óleo se misturam – que o desfrute crítico do livro de artista deverá atuar.

Num patamar mais específico, agora só para os objetos livro-referentes, deverá ser considerada a possibilidade do conflito na opção entre a obra única e a múltipla, ou entre a apresentação solitária e a vivência do espírito de rede. A escolha do artista poderá ser analisada pelo ponto de vista da psicologia, mas também sociologicamente, politicamente, ideologicamente. Que estratégia, por exemplo, escolherá um artista de uma região que não oferece o luxo intelectual da opção pelo uso da impressão em *offset*? Esse problema não é raro. Em muitos locais (o Brasil entre eles) a impressão *offset* não é habitualmente ensinada para a ação expressiva. Os cursos livres de técnicas artísticas e as universidades não costumam oferecer esse

conhecimento. E no que diz respeito ao mercado consumidor de arte, será preciso que seja bastante amadurecido para aceitá-lo. Em realidades acanhadas, portanto, caso o artista se incline pela multiplicação, sua saída será o uso das técnicas artesanais de gravura (xilografia, litografia, serigrafia...), facilmente encontráveis em ateliês e escolas.

A solução mais efetiva a aproximar o estudante de arte da “cozinha” do espírito de rede poderá ser o uso da cópia eletrostática ou fotocópia, que no passado abriu possibilidades de troca antes inexistentes. Por outro lado, um artista jovem mais contestador poderia achar que o uso de fotocopiadora seria uma insistência anacrônica por causa de suas limitações técnicas. Ele poderia perguntar pelo lugar das novas tecnologias gráficas, pelos recursos digitais, pela impressão por demanda. O miasma crítico que envolve o sistema da arte provavelmente não o levaria a isso. Dificilmente ele encontraria resenhas críticas aptas a lidar tanto com o *offset* como com a impressão digital. Ficará muito mais cômodo (e fácil), para quem comenta a criação, evitar as dimensões que temporalizam as partes em relação ao todo ou que ultrapassam a contemplação. Será confortável contornar as dificuldades de análise da obra de arte narrativa que se constrói em páginas. A redução do trabalho de apreciação às ferramentas tradicionais da análise da expressão bidimensional evitará o pré-requisito de conhecimentos técnicos adicionais. Porém, será um desserviço ao exercício da formação de novas linguagens em arte.

Abandonar a atenção ao livro de edição, porque ele oferece problemas ao exigir novas qualificações intelectuais, e procurar maior segurança na análise estética do livro-objeto, porque ele é mais plástico e mais passivo, poderá resultar em insatisfações. A erudição sofrerá com isso. O mais

marcante constrangimento é perceber a intromissão de exemplares imaturos nas exposições coletivas, sobretudo naquelas organizadas entre pares. É difícil localizar a origem do fenômeno. É possível que a imediata sensação de originalidade (frequente na categoria) leve o artista a acreditar num grau de qualidade que sua obra efetivamente possa não ter alcançado. Esse problema foi especialmente evidente no avançar dos anos 1980, uma década de alta produtividade para obras com ênfase na condição física. Outro fator determinante pode ser a escassa fortuna crítica escrita a respeito do livro único, deixando o mercado das referências bibliográficas livre para manuais técnicos que enfatizam o artesanato envolvido, sem contextualização teórica significativa. Na ausência de estudos críticos mais aprofundados, o artista sequer tem como saber qual a posição estilística que sua obra ocuparia num cenário maior ou que valores básicos poderiam ser percebidos nela. Tome-se um exemplo a partir dos seguidores da genialidade. Um iniciante poderá ficar encantado pelos poderosos e deslumbrantes livros de Anselm Kiefer, não perceber a própria ingenuidade e incorrer na produção de obras *naïfs*, acreditando-se inserido num caminho arrojado. Provavelmente estará ingressando nas longas fileiras de artistas inexperientes que se parecem com Kiefer.

Poderíamos buscar muitos exemplos de desinformação teórica, da parte de artistas, e prática, da parte de historiadores e críticos. O uso realmente artístico do conhecimento histórico, estético e técnico acumulado em encadernação e nas chamadas “artes do livro”, acaba sendo repassado a poucos e passando ao largo dos bancos universitários. Felizmente existem esforços de criação de conhecimento que são reconhecidos como eficazes. Na direção que aponta das oficinas ao

pensamento erudito, podem ser lembrados os eventos especiais e os encontros com teóricos em centros mais ativos, como no Center for Book Arts, em Nova Iorque. Da Europa também vem uma lição persistente e consistente de atuação universitária, incluindo a construção de um circuito internacional de captação de informações para dentro da instituição, e disponibilizado universalmente. Esse trabalho vem sendo feito pela University of West of England, em Bristol, sobretudo através da sua School of Creative Arts e do Centre for Fine Print Research (expandido a partir de 1994, com destaque crescente no campo do livro de artista nos anos 2000). E exclusivamente para o livro de artista no sentido estrito (de edição) também existem empreendimentos universitários, surgidos de projetos de profes-

e acervos privados, ressurgem pouco a pouco. As gavetas se abrem para reencontros antes inesperados. Quanto ao livro-obra, poucas dúvidas. Porém, o estado de ser um documento ou de ser uma obra de arte reivindica determinações que passaram a ser problemáticas, especialmente quando dirigidas a funcionalidades ambíguas e não excludentes.

Com o avanço da pesquisa organizada, os livros de edição (as publicações) parecem receber a parcela mais atenta e mais crítica da atenção. O motivo básico parece ser seu modo de inserção no sistema simbólico, seu *modus operandi*, sua sutil intromissão, trazendo elementos novos ou imprevistos: a narrativa visual, os exercícios sistêmicos, os volumes inteiros sem nada para ler, a

O QUE FAZER COM ESSAS OBRAS QUE AINDA SOFREM A INDIGÊNCIA DE COMPREENSÃO, POUCO VISTAS, POUCO LIDAS, POUCO COMENTADAS?

sores corajosos. É o caso das Éditions Incertain Sens, na Université Rennes 2, França, ligada ao laboratório Oeuvre et Image, do departamento de artes plásticas (estabelecimento oficial em 2000). E assim por diante, pelo mundo afora nós poderíamos localizar casos estimulantes. No Brasil, o esforço crítico tem nascido quase exclusivamente da universidade. Na graduação, a transferência de informação ainda parece ser tímida. É apenas verticalmente, e de cima para baixo, através do desenvolvimento cada vez mais rápido das pesquisas de pós-graduação, que o conhecimento vem se sedimentando, seja pelo levantamento historiográfico e compreensão teórica e crítica, seja pela reflexão em poéticas visuais. Graças a isso, a produção passada, escondida em museus

fotografia funcional, a fotografia disfuncional, a palavra multifuncional e ambígua. Este último, o texto, chega ao mundo da arte aos borbotões, sob muitas formas: exercícios concretos, manifestos, proposições conceituais, estilizações, legendas, receitas, instruções para *performances*, narrativas de todas as formas. Reivindicando o estatuto de obra visual, o livro textual legível transgride as normas de avaliação da composição artística.

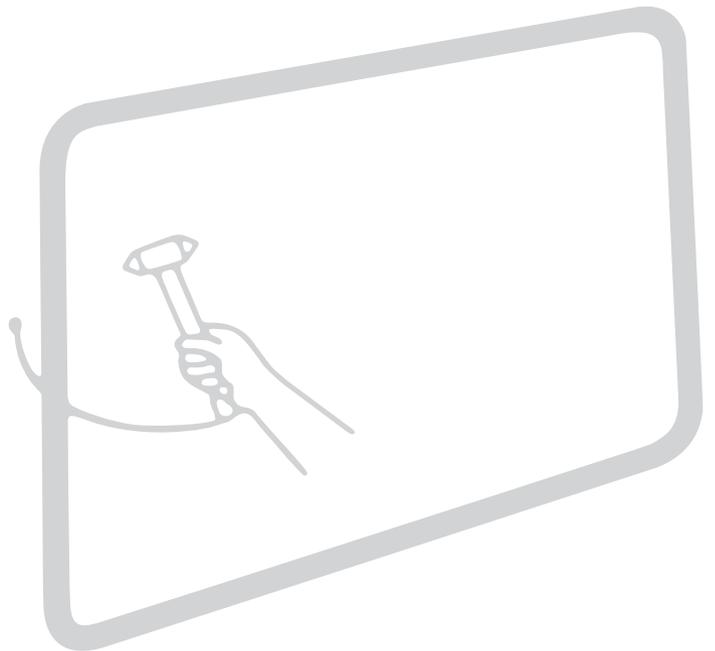
Na extremidade oposta, no cotidiano de livrarias e bibliotecas, o livro visual analfabeto, sem qualquer informação legível, mas que cria novas linguagens e confunde os consumidores da palavra impressa. O que fazer com essas obras que ainda sofrem a indigência de compreensão, pouco

vistas, pouco lidas, pouco comentadas? É folclórico o mal-entendido com *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha, que teria sofrido recusa por uma instituição (rejeitado pela Biblioteca do Congresso, em Washington, como divulgado em anúncio de *Artforum*, março de 1964, p. 54) ou padecido com o engano temático em outra (classificado em “meios de transporte” na Biblioteca Pública de Nova Iorque, segundo Freire, 1999, p.39). Mesmo que esses equívocos tenham se passado há algumas décadas, na literatura geral sobre arte moderna e contemporânea ainda persistem aproximações teóricas que parecem inseguras. Entretanto, já podemos esboçar algum otimismo, já que a apresentação da produção de certos artistas contemporâneos obriga o estudioso a oferecer ilustrações apropriadas, sob pena de o pesquisador parecer displicente. Será assim com Anselm Kiefer, Dieter Roth, Edward Ruscha, Paulo Bruscky, Julio Plaza, Artur Barrio, Waltércio Caldas e outros. Note-se que já há bastante tempo, em 1979, Wladimir Dias-Pino teve seus livros elogiados com extrema admiração por Ulises Carrión (1941-1989), um personagem-chave para a compreensão da rede e dos espaços alternativos (CARRIÓN, 1997, p. 71 e 166). Temos pressa de outros e maiores esclarecimentos, mas é aos poucos que a paisagem do passado vai ficando mais nítida. Nos últimos anos a brasileira de origem suíça Mira Schendel (1919-1988) vive uma onda de intenso reconhecimento, o que inclui um regular ciclo de exposições internacionais, da Documenta 12 ao MoMA, atraindo atenção aos seus cadernos. E foi uma oportunidade ímpar a rerepresentação internacional de Lygia Pape (1927-2004) na Bienal de Veneza de 2009 com o seu livro-objeto *O livro da criação*, 1959. É tarefa do pensamento crítico a ponderação teórica que facilita a fruição da obra em todas as instâncias, inclusive as geopolíticas.

Um grupo básico de pressupostos, portanto, embasa a postura crítica frente à obra bibliomórfica, dos quais ressaltamos dez: (1) identificando o objeto da crítica entre os livros únicos ou os de edição, (2) conhecendo a produção intelectual internacional sobre a estética do livro de artista em todas as suas expressões, (3) identificando as razões do artista em optar por expor ou publicar, (4) tendo conhecimento das técnicas envolvidas, pelo menos em seus princípios expressivos, (5) localizando os pontos de balizamento entre a “naifização” e a intelectualização, (6) reconhecendo as variações internas e até mesmo a existência de disparates formais dentro de um grande grupo ideal, (7) percebendo o valor informacional da obra verbal-visual e a possibilidade de ela ser funcional, (8) considerando que a arte pode ocupar espaços comercialmente tão diferentes quanto os museus e as livrarias, (9) avaliando a obra isoladamente e a sua participação no *corpus* artístico e (10)

compreendendo as diferenças de fruição e leitura entre o livro-obra mais retiniano e o livro comum apenas legível, toda a análise deverá estar ciente da pertinência do livro de artista ao sistema específico das artes, aos limites imprecisos do mercado simbólico, ao nosso tempo corrente.

Em toda e qualquer situação, o livro de artista será sempre obra. Sempre. Seus arautos decidirão ou não, e tentarão nos convencer se ele é uma obra “de” arte ou se é uma obra “da” arte, por mais tola que possa parecer uma divisão feita dessa forma. O que teria uma importância apenas relativa, já que não ter o olhar crítico tornado apto para o desfrute dessa riqueza, isso sim seria uma bobagem.



REFERÊNCIAS

ARTFORUM. New York: Artforum International Magazine, v.2, n.9, p. 55, 1964, March 1964.

CARRIÓN, Ulises. Bookworks revisited. In: _____. *Quant aux livres/ On books*. Genève: Héros-Limite, 1997. p.71, 166. (Conferência de 1979, com publicação em 1980; apresentações de Clive Phillpot e Anne Moeglin-Delcroix.)

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC-USP/Iluminuras, 1999.

