

# O livro como lugar – campo expandido do livro de artista

Bernadette Panek

Artista plástica, curadora. Professora, pesquisadora, coordenadora do curso de Especialização em História da Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Curitiba/PR. Doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

## RESUMO

O texto trata da atuação de diferentes artistas na abordagem do livro como suporte do pensamento artístico e da problemática entre o livro de artista e a publicação informativa, assim como da relação do livro com o monumento público ou da própria interferência na arquitetura. Aborda propostas de bases políticas e situações escultóricas com poéticas relacionadas à instalação, à performance ou à videoinstalação. Atinge também poéticas conexas à temporalidade.

## ABSTRACT

The text tackles different artists' performance in their approach to the book as artistic thinking media. It deals with the issues between the artist book and informative publishing, as well as the relationship of the book with the public monument or architectural interference in itself. Addresses political based proposals and sculptural situations related to installations, performance art, or video-installations. It also reaches temporality-related poetics.

O livro é um lugar assim como o museu é um lugar...  
Christian Boltanski

Em seu texto “O espaço ampliado da escultura”, Rosalind Krauss trata da maleabilidade do conceito escultura, enquanto discute o significado de um termo cultural, expandindo-se a ponto de incluir quase tudo. Nos momentos finais de sua escrita a autora sugere esse mesmo problema para outros campos da arte. Se partirmos desse ponto de vista, podemos colocar o livro como veículo de expressão, cujos termos de oposição no contexto cultural seriam provavelmente: o livro como suporte de leitura, o livro como espaço de exposição ou mesmo o livro como base, suporte e veículo de uma produção artística.

Um bom exemplo é o livro de Lawrence Weiner, *Por sí mismo*, e a exposição de mesmo nome realizada no Palácio de Cristal, no Parque Del Retiro, na cidade de Madrid, em 2001. Ao nos aproximarmos do local de exposição, avistamos um belo edifício totalmente transparente e vazio, possibilitando a total visibilidade de sua magnífica arquitetura. Ao adentrar, o espectador se sente isolado no interior de uma enorme vitrine. Aos poucos, enquanto tenta descobrir qualquer interferência artística, olha para o céu e se depara, enfim, lendo os pequenos enunciados deixados ao alto, nos vitrais em curva. Esses pequenos dizeres em cores encaixam-se no enquadramento de alguns dos vidros superiores, em posição vertical. A intervenção desses enunciados é marcada pela sutileza, nada de excessos. Tudo é muito leve, assim como a própria arquitetura do espaço.

Isso acontece também quando Lawrence Weiner transporta essa mesma ideia para as páginas do livro. Os enunciados expostos no local da exposição e os apresentados no texto são os mesmos.

Porém, a adaptabilidade dos enunciados acontece de maneira distinta em cada suporte, assim como o idioma é adequado conforme a cidade onde encontra-se o espaço expositivo. Weiner propõe ao observador, tanto num caso como no outro, a construção de uma analogia entre a linguagem, o espaço e seus materiais. No livro, são apresentadas algumas fotos dos detalhes arquitetônicos do Palácio de Cristal, justamente onde encontram-se seus enunciados. Quando trabalha a linguagem, o autor apresenta as palavras no interior de pequenos retângulos, os quais lembram o enquadramento dos vitrais do Palácio. Esses retângulos encontram-se atados a círculos laranjas, como se tais palavras estivessem flutuando sobre as folhas. Notamos essa situação quando estamos com o livro nas mãos, e ao virar as páginas o levamos ao movimento, à tridimensionalidade.

Lawrence Weiner não traz para seu livro, literalmente falando, a documentação da exposição. Ele utiliza o livro como outro lugar, outro contexto distinto do local expositivo e trata explicitamente da problemática da passagem de um contexto a outro. Propõe a equivalência dos idiomas em sua obra, enquanto também afirma: meu trabalho é designado inicialmente a ser traduzido tanto na forma física como na linguagem (SCHWARTZ, 1989). Nesse caso, uma situação contrária acontece com a poesia, pois, quando traduzida para outros idiomas, pode perder parte da ideia inicial. O artista propõe, na verdade, um paradoxo, pois existe uma possibilidade de a recepção alterar-se conforme a língua, o dialeto, da mesma forma que a significação de um objeto pode mudar conforme o contexto.

Enquanto Weiner sutilmente leva para as páginas em movimento a sutileza de suas interferências na arquitetura, Rachel Whiteread paralisa uma

biblioteca inteira. Ao adentrar numa pequena praça, no já antigo bairro judeu, na cidade de Viena, o pedestre se depara com um enorme bloco de concreto, praticamente no meio do caminho. A primeira impressão causa um certo estranhamento – o que faz essa barreira em meio à praça? Essa estrutura monolítica, impenetrável é o projeto de Whiteread para o Memorial ao Holocausto austríaco. A proposta pretende lembrar a morte de suas 65 mil vítimas judias.

O projeto, a princípio, causou muitas controvérsias. Entretanto, o monumento não poderia estar em posição mais acertada. Essa praça está conectada não apenas com a história global, mas intensamente com a vida desse local. O Memorial fixado na Judenplatz não poderia estar em outra parte, uma vez que a memória da história austríaca judaica, de certa forma, concentra-se nesse exato lugar. O Memorial não seria o mesmo em outra região da cidade. Na verdade ele foi edificado sobre os restos de uma sinagoga, onde, em 1421, um trágico incêndio foi provocado por razões conectadas às perseguições religiosas. Depois das escavações realizadas, as ruínas foram, de certa forma, incorporadas ao projeto do Memorial como um todo. Para que o bloco de concreto não ficasse sobre a plataforma da antiga sinagoga, onde o livro *Torah* era lido, em respeito às tradições do judaísmo, a posição inicial do projeto da biblioteca de Rachel foi levemente deslocada.

No projeto para o monumento, a artista envolve, com a mesma força, questões de estrutura e forma, assim como a problemática social e histórica. Na verdade, nesse memorial para a Judenplatz, ela estrategicamente apresenta uma biblioteca invertida, propõe o espaço em negativo. O processo escultórico fundamental de Rachel tem base na moldagem de artefatos do cotidiano, assim como também da própria arquitetura, ou seja, ela molda o espaço negativo entre os objetos. Impede assim, por completo, a visibilidade das lombadas dos livros e mostra, por metáforas, a morte do pensamento. Essa biblioteca nega, de maneira densa, a própria informação. De forma ilusória, a identificação permanece para dentro do bloco de concreto. A biblioteca é transformada, tanto no campo visível, quanto no cerebral, num sólido impenetrável. Alude também à queima de livros dos intelectuais judeus pelos nazistas.

A carga desse enorme bloco de concreto, nessa pequena esplanada, representa todo o peso da memória inerente à praça, assim como à história da humanidade. Essa “biblioteca sem nome” é a metáfora perfeita para lembrar toda a problemática judaica e a banalidade com a qual a memó-



Rachel Whiteread, *Judenplatz Holocaust Memorial* (Memorial do Holocausto), 1995. Viena. 10 x 7m x 3,8 m de altura.

ria é tratada. As inscrições em volta da base do monumento indicam os nomes dos campos de concentração nazistas onde os judeus austríacos foram assassinados. A dimensão aparentemente gigantesca desse sólido em negativo, na verdade, é determinada pelo tamanho dos apartamentos residenciais em torno à praça. O que traz a nós a presença de muitos dos fantasmas da memória da humanidade. Aliás, para quem vê de cima, a parte superior da biblioteca é a modelagem exata da própria arquitetura desses apartamentos vizinhos à praça.

Anselm Kiefer, *Volkszählung*  
(Censo), 1991. chumbo.



Outro exemplo em forma escultórica, mas não como monumento público, é a crítica severa de Anselm Kiefer à história contemporânea da Alemanha, que o leva a realizar uma obra de força, mas também de dimensão

incomensurável. Ele confronta a história de seu país, enquanto dedica a obra *Volkszählung* (censo), de 1991, à memória do traumático censo, na Alemanha, em 1987. Kiefer organiza enormes livros fundidos em chumbo em uma espécie de biblioteca. Quando nos aproximamos, para uma inspeção mais cuidadosa, desses gigantes folhos, organizados nas prateleiras, ou mesmo jogados debaixo delas, como se já não houvesse mais lugar nessa enorme seção de uma biblioteca, observamos uma infinidade de “bolinhas” em relevo, e não de palavras impregnadas nas páginas. Essas “bolinhas”, na verdade, simbolizam a redução dos seres humanos a pequenas ervilhas contadas num censo, as quais aludem à atividade mais inútil, mais sem sentido de contá-las. Kiefer se expressa por metáforas contra o poder do Es-

tado, cujo povo pejorativamente é reduzido a meras sementinhas através de um recenseamento. Ou seja, tudo e todos são absolutamente iguais, é a massificação como acontecimento. Associado aos pesados temas da história da Alemanha, falar em censo demográfico não deixa de remeter também à história do holocausto, à problemática de controle dos sistemas de domínio. A representação de gigantes livros em chumbo também nos leva às trágicas lembranças da queima de livros. Assim, Kiefer representa os complexos e autoritários sistemas de controle a engolir seus súditos, enquanto aborda os pesados tópicos da história alemã. Ironicamente, esse trabalho é por vezes intitulado de “Sessenta Milhões de Ervilhas”.

Existe uma outra figura no centro dessa biblioteca, a qual nos remete à célebre gravura “Melancolia I” (1514), de Albrecht Dürer. O sólido geométrico encontrado no piso, entre os gigantes infólios, faz referência ao poliedro encontrado na aludida gravura. Enquanto a figura geométrica na obra de Dürer é compacta, representada na bidimensionalidade, na escultura de Kiefer esse poliedro, além de transparente e tridimensional, encontra-se no mesmo plano do espaço do visitante. A aparência é de uma vitrine poliédrica. Essa possibilidade de a visão atravessar a materialidade do poliedro nos leva à tão disseminada simbologia da transparência por parte dos sistemas de poder. A figura do poliedro em “Melancolia I” está praticamente na proporção da figura feminina alada, envolta pelos objetos implicados ao conhecimento matemático, geométrico, os quais fazem alusão às invenções, ao gênio criativo. Poderíamos considerar a melancolia associada às novas descobertas como simbologia das tragédias históricas, ao levar em conta que as grandes invenções vêm acompanhadas de grandes desgraças. Na verdade, a vida não deixa de ser a representação de uma desmedida ironia.

Outra problemática na obra de Kiefer é a escolha do material. Com certeza, o artista não opta gratuitamente pela fundição em chumbo – elemento associado à melancolia. Na verdade, acontece um paradoxo. O chumbo protege, faz o papel de barreira, enquanto não possibilita passagens, trocas. Mas, ao mesmo tempo, é um elemento macio, oferece maleabilidade na utilização para as construções escultóricas. Enquanto significado, o chumbo, na obra de Kiefer, não deixa de representar grandes paradoxos da humanidade.

Nessa mesma esfera monumental relativa ao objeto-livro, Edith Derdyk coloca nada menos que quatro toneladas de papel à frente do espectador. Confronta o observador com essa enorme pilha de papéis, com esse peso em branco, sem dizer, sem escrever nada. Sequer expõe uma simples nota. Ademais, o intitula “Onda seca” (2007). Um gigantesco livro construído página a página de folhas em branco, as quais levam o visitante à imensidão do vazio. Ao entrar num contexto político, confronta, desnuda o peso do silêncio. Poderia ser a representação absoluta de um povo calado. Numa direção mais poética relaciona-se à estrutura de montagem com o quebrar das ondas, ou a um livro com suas páginas em movimento. Mas que ondas são essas? Ondas secas, brancas, sem escrita alguma? Enquanto propõe o vazio ao espectador, lhe mostra a autoridade e o peso do silêncio.

Aliás, o próprio espaço de exposição, o Octógono da Pinacoteca de São Paulo, oferece diferentes ângulos de visão. O que vem a colaborar ainda



Edith Derdyk, *Onda seca*. Octógono, Pinacoteca, São Paulo, 2007.

mais com a dimensão da proposta de Derdyk. Mesmo a elevada altura do pé-direito, dessa área do edifício, confirma a forma gigantesca da onda em branco. A colossal onda de silêncio, a imensidão da página em branco, poderia apavorar a qualquer intelectual - porém Mallarmé estaria completamente atraído. Junto à escultura/livro a artista mostra também um vídeo, cujas imagens expõem o movimento das folhas. A passagem de uma a uma, a temporalidade colocada em questão, a história passando de página a página.

Passando a uma outra dimensão relativa à temporalidade, no que se refere ao livro de artista, temos a proposta de On Kawara: *One million years*. Na verdade, ela está dividida em duas seções: passado e futuro. A divisão relacionada ao passado (*Past – For all those who lived and died*) é consagrada a todos aqueles que viveram e faleceram, e encontra-se estampada em ouro. Os volumes destinados ao futuro (*Future – For the last one*) estão estampados em prata, e são dedicados ao último ser. Enquanto os volumes do Passado iniciam e terminam numa determinada data, nos volumes do Futuro a data de início pode variar em relação às diferentes edições. Aliás, Kawara realiza uma infinidade de variações na apresentação dessa mesma proposta. Para a Documenta XI (Kassel, 2002), o artista apresenta a proposta inicial de 1970-71 *One Million Years (Past)*, a qual consiste de dez volumes e inicia-se no ano de 998.031 aC e finaliza em 1969 dC, data na qual o artista começou a realizar essa obra. Cada livro consiste de 200 páginas e cada página contém 500 anos; a disposição das datas é absolutamente sequencial, passando de um livro a outro. Apresenta também em Kassel a seção dedicada ao Futuro – *One Million Years (Future)*, produzida em 1981 em Nova York, quando o ano de abertura é 1981dC; e finaliza em 1.001.980 dC, composta também de dez volumes.

Na verdade, o que acontece na exposição para a Documenta XI é a instalação dessa proposta no interior de vitrines. De um lado da sala, os dez volumes do Passado encontram-se dentro de uma pequena vitrine pregada à parede, nove deles fechados, na posição vertical; e um deles aberto. A mesma situação se repete, no lado oposto da sala, com o Futuro. No centro da sala uma enorme vitrine. No interior dela, dois personagens, um homem e uma mulher sentados em frente a uma mesa, com microfones a contar a passagem dos anos, um a um, em voz alta. Todos os números pares são lidos pela voz masculina, enquanto os ímpares pela voz feminina. É a passagem da linguagem escrita para a verbal. A temporalidade abstraída e isolada, numa outra espécie de *container*, indica o quanto o ser humano está preso à imaterialidade do tempo. Essa situação, no interior desse espaço isolado, mas completamente transparente da vitrine, nos revela uma problemática absolutamente claustrofóbica, na qual a velocidade da vida contemporânea não nos deixa perceber o quanto estamos aprisionados ao decorrer do tempo.

Já a proposta para a exposição “Nómadas y Bibliófilos” (2003) a apresenta em apenas dois volumes (edição de 1999). Um dedicado ao Passado, com a mesma sequência de datas da publicação anterior e outro consagrado ao Futuro, cujo ano de início é 1993 e finaliza, logicamente, um milhão de anos depois, em 1.001.992. Cada página dos dois volumes contém 500 anos, que se distribuem em dez colunas, subdivididas em cinco blocos de cem anos. Cada bloco contém dez linhas e cada linha uma década. Numa ação obsessiva, Kawara representa uma contagem de tempo matemática, metódica, uma vez que repete a mesma ação, ou seja, a impressão de números e mais números indicando a passagem, ano a ano, de décadas, séculos e milênios. Ele confronta, assim, a total

abstração do tempo com a materialidade dos números, sobre as páginas desses volumes, de porte potente. Enquanto passa ao leitor uma sensação de abismo temporal, faz com que ele entre em pleno devaneio, ao percorrer a infinidade de páginas do Passado e do Futuro.

Outra situação da proposta de On Kawara, de certa forma, próxima à transportabilidade da obra de Lawrence Weiner, é transferir sua obra de um lugar a outro. Passa do livro para a gravação em CD. Isso ocorre em 1993, por ocasião de sua exposição no Dia Center for the Arts (Nova York – ja-

DESMATERIALIZA A LINGUAGEM PARA APENAS ESTETICAMENTE ASSEMELHAR-SE À ESCRITA E UTILIZA O SISTEMA DA GRAFIA COMO MATRIZ COMPOSICIONAL.

---

neiro a dezembro de 1993). Nessa exposição, primeiramente, em uma das salas, Kawara apresenta os volumes de *One Million Years (Past)*, enquanto no ambiente ao lado, encontra-se a gravação de *One Million Years (Future)*, na qual a voz contínua de um homem e de uma mulher contam ano após ano, em direção ao futuro. Um segmento dessa exposição da gravação é transportada ao CD. O tempo nesse espaço é limitado em apenas 74 minutos, onde a contagem inicia-se em 1994 dC e segue até 2613 dC.

Enquanto On Kawara encontra-se numa busca de problemática temporal, Hanne Darboven explora uma estética a partir de algarismos. Em seus livros emprega uma linguagem de signos. Utiliza um sem-fim de permutações baseadas em complexas combinações numéricas. A artista constrói verdadeiras estruturas visuais. Toma o número como número puro e não como mediador de conteúdos matemáticos. Aplica um desenho incrivelmente sistematizado, quando a escrita é ilegível, não comunicável. Joga entre a realidade e a representação, enquanto constrói uma trama entre a escrita e o desenho. Desmaterializa a linguagem para apenas esteticamente assemelhar-se à escrita e utiliza o sistema da grafia como matriz composicional.

Darboven transforma seus livros num gigantesco manuscrito aberto, quando estrategicamente os transporta para o local expositivo. Preenche quase por completo todas as paredes da arquitetura. Utiliza uma estética de aparência obsessiva. Suas páginas esquematizadas, desenhadas, dominam as salas. A artista evoca a presença do visitante. Faz com que ele seja quase engolido

pelas páginas descobertas e o leva para o interior do campo de representação, uma vez que provoca uma relação distinta de quando o leitor tem o livro em suas mãos. Não propõe uma experiência tátil, e sim visual, mas um visual que exige o corpo e o olhar do espectador.

NAS PAREDES PLENAS DE SUAS GRAFIAS, EXPÕE, PÁGINA APÓS PÁGINA, UMA OBSESSÃO EM MOSTRAR UMA DETERMINADA IDEIA, COMO SE QUISESSE EXIBIR POR INTEIRO A MEMÓRIA DE UM LIVRO OU MESMO DE TODA UMA BIBLIOTECA.

---

Próxima à atitude de Lawrence Weiner, Darboven explora a passagem entre o livro e o espaço arquitetônico. Nas paredes plenas de suas grafias, expõe, página após página, uma obsessão em mostrar uma determinada ideia, como se quisesse exibir por inteiro a memória de um livro ou mesmo de toda uma biblioteca. Por meio de metáforas, expõe, critica o conhecimento, a história. A artista organiza uma estrutura complexa a partir de séries numéricas, enquanto envolve o ato de escrever, o tempo da escrita, a composição musical, e a progressão do tempo associado a eventos históricos. Elabora um jogo complexo entre o legível e o não legível. Propõe uma instalação como experiência visual, enquanto joga, brinca com a questão inerente ao livro – ser legível. Para Hanne Darboven escrever não quer dizer descrever, na verdade ela escreve, mas literalmente não descreve nada. Sua grafia é construção e invenção (DARBOVEN, 1994, p.9-69). Em seu livro *Quartet* > 88 <, assim como na exposição de mesmo nome, Darboven, em meio a toda a grafia, insere fotos de Gertrude Stein, Virginia Woolf, Marie Curie e Rosa Luxemburgo, mulheres indagadoras, em busca da problemática feminista, envolvidas em ques-

tões políticas e sociais. Nessa instalação trabalha também com objetos achados ou realizados, e os conecta com sua própria escrita, e certamente com o problema histórico apresentado.

Modelo exemplar de envolvimento entre o livro de artista, a página e a videoinstalação é o trabalho do artista catalão Antoni Muntadas, que abarca muito claramente a problemática política colombiana em seu trabalho *On translation: El aplauso*. Inicialmente, é apresentada uma videoinstalação em forma de tríptico, como se fosse um livro de três folhas. Ao primeiro olhar, notamos uma sucessão de imagens, literalmente correndo, na tela central, enquanto nas laterais vão passando, mais lentamente, imagens de aplausos. O espectador, ao adentrar no real espaço da instalação, é inteiramente envolvido pelas três projeções. Essa situação é provocada pela posição das duas telas laterais em diagonal. Na verdade, esses painéis estão direcionados a um palco, onde encontra-

-se o espectador. Uma relação muito similar acontece com a posição da TV no cotidiano de uma casa, quando praticamente domina, engole todos os habitantes do referido espaço.

Por sua vez, a projeção central mostra uma sequência de imagens em preto e branco retiradas da mídia colombiana, sem a presença de som algum. Cada projeção dura poucos segundos, a mudança de imagem para imagem é muito rápida, o espectador precisa permanecer um determinado tempo para realmente captar o que se passa com elas. Na verdade, é uma série de cenas de violência política, militar, sexual, provindas dos noticiários locais. Já nas telas laterais permanecem o som e a sequência de imagens de aplausos de audiências anônimas. O decurso sem interrupção dos aplausos – imagens e sons – coloca o observador em estado de impaciência, aflição. Pois o que essa plateia anônima aplaude é uma sucessão de cenas brutais, violentas. O teatro da vida recebe aclamações – ironias da mídia. Assim, *Aplauso*, de Muntadas, realmente traduz a aceitação pública da violência através dos meios de comunicação.

Acontece também aqui a transferência de um meio a outro de uma mesma proposta. Ou seja, existe uma inserção de *On Translation: El Aplauso* no catálogo da exposição *Muntadas – Intersections*, quando cada uma das trinta páginas dedicadas a essa obra mostram imagens de aplausos anônimos, assim como na videoinstalação. Sobrepostas a essas imagens coloridas, encontram-se pequenas imagens em preto e branco, como pequenas janelas, representando, na verdade, a telinha da TV. Essas imagens mostram o que a videoinstalação exibe na tela central, ou seja, cenas de violência física, social, militar, aliás, qualquer tipo de violência da mídia televisiva local. Para entender melhor essa proposta de Muntadas, é importante saber qual é a estrutura da mídia colombiana.

Na verdade, os noticiários colombianos estão todos estruturados da mesma maneira. Acomodam facilmente imagens de violência como situações cotidianas, habituais, assim como de muitos outros países. No caso, um bom exemplo é a adaptação de uma reportagem sobre o assassinato de um grande político, ou um massacre de trabalhadores, ao lado dos resultados do campeonato local de futebol, além da grande variedade e quantidade de notícias como essas. Seguindo tal estratégia, a violência acaba automaticamente neutralizada. A questão encontra-se justamente nessa estrutura do código visual, quando a brutalidade das imagens aparece como uma ordem natural das coisas.



Martha Hellion,  
*Meghaduta (Nuvem Mensageira)*, 2009.  
Local: Escola de  
Belas Artes/UFMG.

A relação das imagens em P/B e a cores na obra de Muntadas representa a problemática de uma situação real da mídia televisiva na Colômbia. Aconteceu o seguinte: depois de uma reportagem particularmente violenta, os diretores dos meios de comunicação se reuniram para examinar qual a responsabilidade que os envolvia coletivamente na manipulação da informação. Concluíram que a partir daquele momento as imagens de violência seriam apresentadas em preto e branco. Na verdade, essa medida foi efetiva por pouco tempo. O distanciamento provocado pelas fotos P/B, ao oferecer um caráter de arquivo, fez a população enxergar a selvageria das atrocidades da violência. Mas, ironias da humanidade, esse código acabou se integrando também na consciência visual da audiência, e assim, por consequência, foi mais uma vez neutralizado. E, em seguida, os noticiários voltaram ao uso habitual das imagens em cor. *On Translation: El aplauso* é uma leitura particularmente crítica do contexto colombiano, mas também, num sentido mais amplo, do papel dos meios de comunicação no tratamento da violência.

Já a proposta de Martha Hellion vem relacionada à problemática política do movimento de 1968, no

México. Um grupo de jovens havia programado lançar balões de papel com protestos políticos, desde diferentes pontos da cidade. Certamente, Martha foi uma das participantes e sobreviveu ao ataque militar graças aos problemas de comunicação entre os lançadores do grupo de balões. Nos tempos atuais, com os celulares, a situação seria outra. Mas, devido às falhas referidas, esse pequeno grupo atrasou-se para chegar à concentração na Plaza Tlaltelolco, onde, na verdade, estava programado um brutal ataque militar surpresa. Aconteceu um enorme massacre a estudantes, trabalhadores e população civil. Dentro de toda essa barbárie, um pequeno grupo de militantes salva-se, devido à sua própria luta pela liberdade.

Hoje, a ideia de Martha é programar uma série de lançamentos em diferentes lugares do planeta. E com ajuda da respectiva documentação fotográfica, realizar a publicação de um livro de artista. Um desses lançamentos aconteceu durante a semana do seminário “Perspectivas do Livro de Artista” realizada na Escola de Belas Artes da UFMG (2009). O processo de lançamento inicia-se com a colaboração do público, que faz interferências no balão de papel, documentando seus sonhos e desejos, em forma de palavras ou desenhos. É uma maneira poética de lembrar a trágica experiência da Plaza Tlaltelolco. Martha alude a esses balões como “Nuvens Mensageiras”.

Outro arquétipo é a problemática entre o livro de artista e a publicação informativa. Momento no qual surge a seguinte questão: por que não incluir o *Manual da ciência popular* de Waltercio Caldas na expansão do livro de artista? O Manual, na verdade, faz parte de uma série de publicações realizadas pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), cuja intenção era divulgar a obra de alguns artistas brasileiros. Nesse momento, Cal-

das transforma a função informativa da referida publicação num objeto de arte. Em cada uma das páginas, o artista expõe uma série de trabalhos conceituais, acompanhados de pequenos dizeres. As obras apresentadas, no Manual, existem também para outros espaços e não foram realizadas especialmente para a ordem gráfica, porém não é uma simples reprodução de algumas de suas obras. Elas aí se reúnem com um mesmo propósito, pois Caldas faz, de um livro informativo, um livro de artista. Ele explora todas as questões do espaço do livro como campo primário e as imagens que ali estão não funcionam como ilustração e nem mesmo apenas como divulgação de sua própria obra.

Caldas traz seus objetos para uma outra dimensão e desloca-os rumo à proposta de um manual – “você também pode fazer”. Para o artista, esse livro questiona, ou melhor, ironiza a concepção contemporânea, que existia à época, de que se o espectador tocasse a obra teria capacidade de melhor entendê-la. É uma brincadeira do artista com a expressão: isso é arte!. Ironicamente, propõe ao espectador a construção desses objetos. Como em todo manual, está explícito – faça você mesmo. Faz uma crítica à expressão de inúmeros espectadores: “Isso? Eu também faço”. De forma estratégica e silenciosa, provoca o espectador. Mesmo o texto de Paulo Venâncio, no final do livro, entra nesse jogo – Leitura preparatória. “De espectador sou deslocado a uma situação de produtor, convidado a produzir determinados objetos. Significa dizer que qualquer um pode produzir esses objetos, basta seguir as instruções” (CALDAS, 2007, p. 74).

E por que não trazer à lembrança o prefácio de *Um lance de dados*, de Mallarmé? O poeta, já na primeira frase, nos diz que não é para lê-lo e, se isso acontecer, para o esquecer em seguida. Caldas, por sua vez, diz o seguinte no início do prefácio da primeira edição, pela Funarte, em 1982: “Caro leitor: todos os prefácios se assemelham. Insinuem alguma ironia, resumem rapidamente o que vai acontecer e desaparecem antes do assunto principal. [...] O prefácio é um não-lugar, espécie de estágio acima das orelhas” (CALDAS, 2007, p. 5).

## REFERÊNCIAS

CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (1ª publicação - Rio de Janeiro: Funarte, 1982)

DARBOVEN, Hanne. *Constructed Literary Musical*. Germany: Cantz Verlag, 1994. Entrevista de Ingrid Burgbacher-Krupka a Hanne Darboven.

SCHWARZ, Dieter. *Learn to read art*: Lawrence Weiner Books 1968-1989. Köln: Buchhandlung Walter König, 1989.

VENÂNCIO, Paulo. Leitura preparatória. In: Waltercio Caldas. *Manual da ciência popular*. Arte Brasileira Contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## CATÁLOGOS

*Muntadas – Intersections*. Casa da Moneda – Biblioteca Luis Angel Arango. Santafé de Bogotá D.C., Colômbia. August – October 1999.

*Nómadas y Bibliófilos: concepto y estética en los libros de artista*. Sala de Exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastian, 2003. Comisaria: Gloria Picasso.