

PAULO SILVEIRA



As odisséias possíveis

RESUMO

As publicações conceituais, da land art e contemporâneas podem ser consideradas herdeiras dos livros produzidos pelos artistas viajantes, embora esses não tivessem a autonomia de linguagem que estaria disponível na segunda metade do século XX. O tempo e a função os separam, mas as semelhanças relativas os aproximam.

PALAVRAS-CHAVE

Livro de artista; artistas viajantes; land art; arte conceitual; arte contemporânea.

AS ODISSÉIAS POSSÍVEIS

Poucos artistas tiveram experiências análogas às dos artistas viajantes dos períodos dos descobrimentos e colonização dos novos continentes. Em outras palavras, pouquíssimos foram comissionados para a função profissional de ilustradores do desconhecido, produzindo obras para meio gráfico adequado à circulação. As configurações culturais mudaram e junto com elas mudaram as implicações no uso da palavra artista, assentada agora sobre uma complexa malha de teorizações. Mas pode-se, como procedimento de edição nestes comentários, eleger balizas para o intervalo de tempo de quase cem anos que terminaria hoje.

No início do século XX existiram algumas ocorrências de artistas viajantes à antiga, utilizando meios tradicionais não-fotográficos, ou seja, recursos de desenho, pintura e gravura já consagrados pelos seus círculos, especialmente ilustradores. Esse é o caso de Alexandre Jacovleff (ou Jacovleff, nascido na Rússia, 1887-1938), que havia publicado no início da década de 20 seus *Dessins et peintures d'extrême-orient* e *Le Théâtre Chinois: peintures, sanguines et croquis*, elaborados durante alguns anos de estada na China e Japão. Isso o credenciou como artista oficial da expedição Citroën à África, a chamada "Croisière Noire", liderada por George-Marie Haardt e Louis Audouin-Dubreuil em 1924, percorrendo o novo território por onde seria construída uma estrada de ferro pelo escritório colonial francês. Seu novo trabalho foi exposto em galeria de arte, depois no Louvre, e publicado em 1927 como *Dessins et peintures d'Afrique*. Mais tarde, em 1931 e 1932 ele participaria de nova expedição à Ásia, a "Croisière Jaune", da qual resultaria *Dessins et peintures d'Asie: croquis de route et notes de voyage*, 1934 (Birbaum, 1946, p. 3-24; Haardt de La Baume, 2000, p. 27 e 29). Mas o estilo naturalista e funcional faz de Jacovleff um eco do século anterior, o que coloca seus livros de fora do período de maturidade artística que se avizinharia. Ou seja, nele o exercício da linguagem artística é discreto, apesar da técnica refinada. Ainda assim deve ser considerado como um importante exemplo desse período.

Pulando no tempo e passando para um retrato atualizado com nosso momento presente, apontaria novamente a presença do livro, mas agora como adicional à confirmação do estatuto de artista contemporâneo, em acordo com o multifacetado estoque de recursos que constituem a obra. Isso acontece com Pierre Huyghe (francês que divide residência entre Nova York e Paris). Os recentes espaços de exposição por

ele construídos ou reconstruídos são como territórios de redescobrimto, parques de interior, integrados à sociedade urbana, protegidos das intempéries, como são os museus e galerias, e tendendo a oferecer um pacote de atrações: som, luzes, cenografia, maquetes, *animatronics*, projeções e publicações, sem contar o suporte de artigos promocionais oferecidos ao público pelas instituições onde passa. Tornam-se, ao mesmo tempo, paisagens de si mesmo e de sua circunstância.

É especialmente notável o conjunto Celebration Park, para exposições no Museu de Arte Moderna de Paris e na Tate Modern, de Londres. A exposição incluía o vídeo e as peças suplementares de *A journey that wasn't*. Em fevereiro de 2005, Huyghe partiu de Ushuaia, na Argentina, para a Antártida, na busca da confirmação ou não de um rumor a propósito de uma nova espécie animal (possivelmente um pingüim albino) vista nas novas praias descobertas pelo degelo em uma ilha desconhecida. No navio alugado foram, também, mais seis artistas e a tripulação de dez membros. Após o retorno, foi produzida uma apresentação noturna de orquestra sinfônica no Central Park de Nova York, seguindo uma partitura (composição de Joshua Cody) a partir da topografia da ilha desconhecida encontrada, acompanhada de um espetáculo múltiplo. Com autorização do público, tudo foi inteiramente filmado, com repetições. O registro do evento foi editado com as imagens trazidas da viagem, resultando num fascinante curta-metragem. E como quase tudo se interliga em Huyghe, algumas reproduções também circulam em outras obras, como na edição comercial de 500 agendas com encadernações douradas. Na exposição parisiense, a edição estava representada por falsos volumes empilhados num grande bloco cúbico colocado ao centro da sala (essa instalação não foi repetida em Londres). As agendas eram simulacros (com páginas em branco), salvo um único exemplar, verdadeiro, para consulta do público. Embora com imagens que sugerem ou registram locais e situações, é o tempo sua unidade estrutural mais importante, marcado por grades gráficas delimitando espaços cronológicos, como é usual nesse tipo de produto. As grades, de espaços "preenchíveis", não são apenas divididas por dias. Existem páginas com subdivisões, seja da hora, seja do minuto, chegando mesmo ao instante impossível de agendar, o que está de acordo com as premissas do grêmio que ele criou com outros companheiros de uma mostra coletiva, a Association des Temps Libérés (visando colocar em suspensão a resolução de um processo de produção e a "refletir sobre os protocolos temporais e espaciais" que definem a exposição, deslocando a definição para outros formatos). Por extensão, para Huyghe "a expedição é um formato de exposição interessante", em que "não se faz nada mais que inventar ficções e prover os meios reais para verificar suas existências" (Huyghe, 2006, p. 122 e 124).

Ou seja, num exemplo inverso, desta vez é o próprio artista o empreendedor que promove a expedição, que desta vez está pervertida, inteiramente a serviço de propósitos do mundo da arte. O que encontramos no mercado simbólico contemporâneo parecem

ser projetos bem mais próprios ao ser e estar presente que ao apenas ser ilustrativo (não que existam conflitos entre essas noções, elas são companheiras). Huyghe parece ter plena consciência da riqueza de possibilidades de dimensões camaleônicas como lugar, tempo, forma, realidade ou ficção.

Quando o mundo era plano, ele era cravejado de zonas obscuras, de zonas de não-saber de onde nascem os mitos e os monstros. Não existiam imagens, mas narrações, narradores e narratários, alguém contava que tinha avistado algo sem dúvida grande e verde, o relato era passado a um terceiro e ao final nos encontrávamos com uma sereia! Em resumo, participávamos da produção dos mitos. [...] O rumor é obscuro, semificcional, e isso o torna interessante. Se numa certa época imaginávamos esses monstros e essas histórias, hoje eles são produzidos por George Lucas, é a Industrial Light and Magic que faz aparecer os monstros que povoam o imaginário "mainstream". Eles possuem os copyrights e circulam de forma diferente. São os protagonistas dos contos capitalistas, mas não se pode narrá-los. O mundo voltou a ser plano, mas a obscuridade não é mais a mesma. (Huyghe, 2006, entrevista, p. 125).

Seu interlocutor, Hans Ulrich Obrist, questiona: "É mais um 'conto capitalista', então...". Huyghe responde: "Sim, certamente, apenas podemos produzir os contos de nosso tempo! É por isso que eu ofereci a esse gênero de sociedade o cuidado de produzir esse monstro". Uma metodologia muito particular, assim, estaria na raiz do seu dar-se em exibição, ou em espetáculo: "O coeficiente crítico pode ser contrabalanceado pelo 'celebrativo'" (um pouco antes, p. 123).

Vistos esses extremos luxuosos das relações que definem a postura de um artista acadêmico ou contemporâneo perante o registro de deslocamentos, e que eventualmente pontuam o interesse que sua obra possa ter a esse ou aquele público, devem ser lembradas as atitudes plásticas dominantes, face aos deslocamentos espaciais possíveis, no intervalo entre os cenários de Iacovleff e Huyghe. Algo como uma introdução à viabilidade artística de ser viajante. Penso que o saldo se avizinha positivo.

De que epopéia - por definição um grande relato - um artista poderia participar? Ou, que narrativa épica ele poderia criar? Existiria espaço de heroísmo, como criador ou como personagem, a quem cabia apenas a crônica visual dos feitos de outros? Provavelmente não. As aventuras em tom maior tenderam a passar longe de sua vida. Discursos maiores, descritivos ou ficcionais, pela força do texto ou pela força da imagem, são incomuns na história da arte. Mesmo para o pequeno relato, a confiança íntima posta em obra (de qualquer categoria artística), o espaço foi se desdobrando lentamente.

Muita tinta foi gasta até que o artista ocupasse o papel de protagonista de sua própria biografia. A partir do estabelecimento da imprensa, caso ambicionasse as formas básicas de narração em terceira pessoa, reais ou ficcionais, a ele restava se ater às soluções ilustrativas. Somente bem mais tarde - mas não tarde demais - houve a disponibilidade de espaços de comunicação, mesmo que sobre suportes dominados pelo verbo. Mas ainda havia tempo para relatórios visuais originais, desta vez com a imposição, com bom grau de independência, da identidade artística.

Ocorreram aqui e ali alguns episódios em que artistas tiveram a oportunidade de construção de exposições escritas ou pictóricas, seja pela representação mais ou menos mimética dos períodos pré-moderno e moderno, seja pelo esforço experimental da arte contemporânea. No primeiro caso, podem ser apontados os chamados artistas viajantes. De trabalho escassamente reconhecido pela crítica (parece que em geral sua produção tem sido pouco valorizada como arte), a produção desses cronistas visuais encontrou seu canal na publicação de álbuns de viagem. Num certo sentido, poder-se-ia dizer que eles fizeram um prólogo aos livros contemporâneos (leia-se dos anos 60 para cá) que tinham a viagem ou o reconhecimento de territórios como fato gerador do próprio livro. E nesse último percurso entre o fato e o livro final, a própria transferência lúcida e intencional de dados. Em qualquer dos casos, alguém (o artista) transfere informação¹ ordenada a outro que o lê, ou que o vê, ou que o escuta. Não trato, aqui, do diário de trabalho, que é geralmente privado e muito pessoal, mas que no fundo anseia ser "descoberto" (e que pode acabar, cedo ou tarde, sendo publicado por algum editor como obra íntegra). Muitos são os diários nesta condição elaborados durante, após ou por causa de deslocamentos, e alguns foram mesmo intencionados para essa passagem, como *Noa Noa*, de Paul Gauguin, publicado em fac-símile em 1926. Interessa-nos o livro publicado e o artista que tem como objetivo a publicação, seja um contratado da Companhia das Índias, seja um experimentador da *land art*.

O serviço prestado no passado pela arte (ou, mais especificamente, pela representação visual) para a compreensão e divulgação do mundo fisiográfico e natural é freqüentemente lembrado em escritos oriundos de comentaristas de diversas procedências, cientistas ou não. Mas sobretudo o seu caráter ilustrativo ou funcional é destacado: a arte, aqui, é ofício, no seu sentido mais pragmático, ainda que indícios da poética pessoal de seus autores possam ser percebidos. Isso é especialmente explícito nas justificativas dos organizadores ou participantes das expedições científicas da idade moderna.² Nesses casos, a dimensão reprodutiva (mimética) da arte precisaria se impor a outras qualidades. Para a ciência aplicada às expedições, o artista viajante tinha de ser útil dentro da missão a cumprir. Não se trata de descobrirmos as potencialidades estéticas da ilustração científica (pictórica, gráfica ou fotográfica) ou a sua qualidade artesanal (do seu acabamento até sua objetividade como figura), nem tampouco em nos deter nos álbuns publicados após as expedições. Interessa-nos identificar o deslocamento

1

Este artigo foi originalmente apresentado em seminário da Profa. Dra. Maria de Fátima Costa, e, com ajustes, faz parte da pesquisa de doutorado *As existências da narrativa no livro de artista*, orientada pelo Prof. Dr. Helio Ferverza, PPGAV/UFRGS. A flexibilidade do uso da palavra "informação" está esclarecida nos comentários introdutórios da tese. Também aqui ela é usada como em Moles, 1978.

2

Ver, a esse respeito, a reflexão de Pablo Diener, "La estética classissista de Humboldt aplicada al arte de viajeros", em *Americista: la ciencia del nuevo mundo*, ano 2, n.3, segundo semestre de 1999, p.41-49.

funcional da narrativa de viagem operada no âmbito da expressão artística, especificamente nas suas dimensões plástica e afetiva. Se em momentos anteriores as artes visuais não passavam de tradutoras das constatações descritivas de naturalistas, produzindo ilustrações companheiras do texto (ainda que insubstituíveis), no final do século XX, principalmente, poderão ter encontrado a sua ressignificação, propiciada pelos exercícios e propostas da arte contemporânea.

Humboldt acreditava que o conhecimento ampliado da natureza desconhecida contribuiria para o incremento da qualidade artística, por exemplo, da pintura de paisagem.

E entretanto, é forçoso reconhecer, o alargamento do horizonte, o conhecimento de formas naturais maiores e mais nobres, o sentimento da vida voluptuosa e fecunda que anima o mundo tropical oferecem essa dupla vantagem de prover a pintura de paisagem dos materiais mais ricos, e de excitar mais ativamente a sensibilidade e a imaginação de artistas menos afortunadamente dotados. (Humboldt, 1999, p. 419)

Para Humboldt, esse artista muito especial precisaria ser habilitado na descrição pormenorizada. O que ele nos descreverá deverá estar sedimentado (ou em sedimentação) no conhecimento direto da natureza.

No país das palmeiras e dos fetos arbóreos, no lugar dos tristes liquens ou dos musgos que, na direção das regiões glaciais, recobrem a casca das árvores, o Cymbidium e a baunilha aromática pendem do tronco das anacardiáceas e das figueiras gigantes. A fresca verdura da Dracontium, e as folhas profundamente recortadas da Pothos contrastam com as flores brilhantes das orquídeas. As Bauhinia trepadeiras, as passifloras, [...] (Humboldt, 1999, p. 421)

E conclui mais adiante:

É permitido ao artista dividir os grupos; sob seu pincel, o grande encantamento da natureza se decompõe em traços mais simples e em páginas soltas, como as obras escritas pelas mãos dos homens.

Os álbuns de viagem, publicados na Europa como a mais eficiente documentação do sucesso da empreitada, e simultaneamente um catálogo variado da flora, fauna e costumes exóticos (a serem explorados comercialmente), são uma fonte a mais para o

estudo do exercício artístico de fundamento acadêmico e classicista. Eles têm merecido a atenção renovada de pesquisadores, desta vez num olhar recuperador que os examina no sentido da periferia para o centro, do colonizado para o colonizador. Olhar, esse, que acaba se juntando ao do seu colonizador, porque passam a ser olhares cruzados. Da Europa, o olhar experimentado na morte; dos novos continentes, o olhar retroverso de quem se procura.

A sedução do sol - ouro, de um modo ou outro - não cessou nunca de fazer do europeu um turista perpétuo, que vigia seu mundo cartográfico, mas não vai a lugar nenhum. Preso entre o desejo de esquecer e a compulsão de lembrar, ele é condenado a retornar obsessivamente ao seu próprio cenário primordial da inocência perdida. (Jean Fisher, 2003, p. 251; publicado originalmente em Review: 1492-1992, New York, 1992.)

Relativamente pouca coisa inédita deve existir na natureza para ser narrada, descrita ou dissertada pelas ferramentas dos artistas. Já se conhece o tomate, o milho ou o chocolate. Um peru, uma lhama ou um pingüim não surpreenderia ninguém. E qual recanto deste mundo não ficaria próximo do olhar dos satélites de sensoriamento remoto? Mas como a propensão a contar para outro como foi uma experiência de deslocamento parece ser uma das mais fortes propulsoras de produção artística, o artista só terá autonomia para descrever viagens com trabalhos realmente pessoais quando não mais houver a necessidade primeira de seu ofício de ilustrador.

De volta aos álbuns publicados, poderíamos perguntar se existe hoje uma produção bibliomórfica que traga em si traços ou semelhanças de propósitos com os álbuns dos artistas viajantes. Certamente não, no aspecto funcional. Afinal, os tempos são outros. Mas quanto à relação do artista com a prospecção do mundo físico, gerando ao final uma publicação artisticamente procedente, mesmo que cientificamente inútil, não há dúvidas quanto a generosidade do tempo presente. Os livros de artistas propiciariam a instauração da posse total do códice, propriedade intelectual num sentido pleno que incorpora leitura e visibilidade. Se o propósito for apenas registrar uma viagem, a produção já será numericamente significativa. E se for a experimentação conceitual, então teremos um acervo vasto e de qualidade para ser examinado.

No quesito deslocamento em uma trajetória nacional, talvez o trabalho mais incensado seja o pequeno livreto *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha, considerado uma das obras instauradoras da categoria.³ Misterioso e brilhante, o trabalho mantém semi-oculta a história da sua concepção e elaboração, além de ter passado a receber o aporte de interpretações de terceiros, em geral atribuindo-lhe soluções narrativas. A visão silenciosa dos postos de gasolina dentro de cenários tipicamente

3

Sobre a instauração da categoria "livro de artista", ver Phillpot (várias datas, especialmente 1993), Moeglin-Delcroix (1985 e 1997), Drucker (1995) e Silveira (2001), sem páginas específicas.

estadunidenses (ou os constituindo), no gosto e no aspecto, sem a presença humana, colaborou no estabelecimento de uma estética do ordinário que nos é imediatamente associada ao seu país.

A viagem pode se dar, também, apenas na ficção literária. Nesse caso a récita será irremediavelmente pobre, se comparada ao imaginário das viagens mitológicas ou das viagens de descobrimento e prospecção. Aparentemente o mundo real (ou natural) fornece dados intrincados em redes mais ricas do que a imaginação. Construir-se-á, então, resignadamente, uma estética do irrisório. Mas a comparação é injusta. Tomos ou álbuns elaborados por artistas com a narração ou descrição dos resultados de expedições, cenários raros ou de viagens intercontinentais estavam destinados a não ter sucessores. Que recantos do planeta restaram? Pois justamente do pouco, do pequeno e do precário surgiram livros muito especiais, amparados por uma arte que se queria autônoma a ponto de com frequência ser auto-referente. A arte conceitual, de modo geral, o minimalismo e a *land art*, dentre outras correntes, ofereceriam um substrato até então inesperado: a otimização do aproveitamento artístico do documento e do detalhe. Quanto ao registro de ações, de deslocamentos geográficos ou do detalhamento da mínima porção de ambiente natural ou urbano, o universo dos assuntos se multiplicou num repertório amplo, ainda que com limites, mas com produção sem fim. Não há maiores dificuldades em se trocar de continente em poucas horas, num mundo que está acessível a todos que possam comprar as necessárias passagens. Então o que de ímpar descrever? As opções, desta vez, se concentram no próprio país, na cidade, na casa, no pátio, no jardim.

Excursões, por menores que sejam, substituem grandes viagens. Richard Long resume: "Uma caminhada é apenas mais uma caminhada, uma marca, assentada sobre milhares de outras camadas de história geográfica e humana sobre a superfície da terra" (em Stiles e Selz, 1996, p. 565). Seguramente a *land art* tenha sido (talvez ainda seja) o ponto máximo da aventura do artista frente ao mundo natural, momento em que a natureza e a paisagem tiveram um retorno pleno ao mundo da arte, como material e assunto, amparadas em fundamentos conceituais próprios. Como muitas ações eram efêmeras, o uso de aparelhos fotocinematográficos para registrá-las se tornou uma constante. Além de fotografias, eram usados croquis, diagramas, tabelas estatísticas, memoriais descritivos e todo tipo de documentos. Essa coleção de registros acabava principalmente nas paredes e vitrinas de museus e galerias, em filmes e vídeos, e em publicações diversas.

Na edição do inverno de 1976/1977, a revista nova-iorquina *Art-Rite* (n.14) dedicou todas as suas páginas aos livros de artistas. Após uma coletânea de conceitos a esse respeito, sua seção "catálogo" abriu com sugestões de trabalhos ligados à *land art* inglesa, sob o título "British pastoral" (p. 16), que o autor (não creditado) classifica como pós-conceitual. São citados Richard Long, Hamish Fulton, David Tremlett, Glen Onwin,

Howard Selina, Gilbert and George e Susan Hiller. Esta última é apontada, por ser mulher, como uma raridade, desconhecida (então) mesmo na Grã-Bretanha; mas ressalva: "Nós não sabemos nada do trabalho dela, mas não precisamos da sua carreira para gostar do livro" (refere-se a *Rough sea*, 1976). Outros livros ligados à natureza são citados em outras seções da revista, demonstrando o amplo espaço ocupado por esse tipo de publicação.

Uma profusão de trabalhos com coleções e sistemas seriais artificialmente forjados emulava um conhecimento enciclopédico de mundo, muitas vezes pervertendo a funcionalidade intelectual de seus modelos editoriais. A esses livros, Anne Moeglin-Delcroix classificou como livros inventários (capítulo "Livres-inventaires", Moeglin-Delcroix, 1985, p. 74). O grupo inclui levantamentos de toda ordem, mas dentro dos temas naturais há também curiosas classificações de fauna ou flora, especialmente a última, assemelhando-se a tratados de botânica. O que certamente eles não são, como nos é lembrado.

Esses livros são, portanto, livros de botânica? Numerosos indícios mostram que esse não é o caso: elaboração cuidada da diagramação da página; preferência pela flora banal achada sobre "lugares restritos" esquecidos (estacionamentos, jardins, lagos) ou "limites" indeterminados (orlas de praias, de canteiros de obras); não-sistematicidade de investigação; gosto evidente pelas litanias (visual ou sonora) dos nomes de plantas em latim. (Moeglin-Delcroix, 1985, p. 76)

Dentro do critério da proximidade ou semelhança com a arte dos viajantes, talvez a *land art* tenha mesmo proporcionado resultados mais evidentes, se bem que às vezes possam parecer anecdóticos, dadas as diferenças de proporções e finalidades. Para a completude da ação artística proposta, os registros precisavam ser editados em paralelo aos eventos ou imediatamente após. Em muitos casos, os livretos resultantes adquiriam valor próprio, com autonomia suficiente para confirmarem seu estatuto de obra⁴ de vanguarda. Destaque-se, aqui, os livros de Richard Long e de Hamish Fulton, ambos britânicos, com tomadas da natureza, descrição de caminhadas, coleções de imagens de menires, plantas, pedras, caminhos etc. A *walk past standing stones*, de Long, 1980, e *Ajawaan*, de Fulton, 1987, são ambos em sanfona, como os populares livretos de cartões-postais. Também em sanfona é *Flower arrangement for Bruce Nauman*, de Dennis Oppenheim, publicado em Nova York em 1970. Nele existe apenas uma única e longa foto em preto-e-branco com um campo de flores quase brancas frente a um bosque. Mas a fotografia não precisa, necessariamente, ser o suporte ilustrativo desse tipo de produção. A palavra sozinha, apenas a palavra, pode ocupar as páginas do livro. Isso evidencia a sua condição conceitual. Em *Ajawaan*, de Fulton, colunas de palavras recobrem

4

Estas reflexões consideram que um livro de artista pode ou não ser uma obra de arte. Mesmo que não seja, ainda assim será obra, coisa feita, feição do engenho do pensamento e dos afetos humanos; no mínimo será uma obra "da" arte. Quanto ao chamado livro-obra (a especificidade menos questionável dos livros de artista), considero ultraconservadora a possibilidade de ele não ser uma obra de arte.

a paisagem lacustre que ocupa o fundo: *wind, dusk, tree, bear, rain, moon, echo, fish, rock* etc. A obra não mistifica seu motivo. Na página de abertura há, numa única linha, o enunciado que explica a grande imagem a seguir, obtida na região de Saskatchewan, no Canadá, em data e condições explicitadas. Mas antes Fulton já tinha publicado trabalhos inteiramente com palavras, sem qualquer imagem, como *Song of the skylark*, 1982. Nele, sobre páginas branco-amareladas e em caracteres sem variação tipográfica, apenas textos telegráficos, como nesta página: "Afternoon dusk / A two mile circular run / 13 december 1981 / Frozen tracks / A night of snow and wind". A imaginação do leitor completa a obra.

Quanto a uma aproximação ritual com a paisagem, destaque-se, também, as publicações que documentam ações performáticas. Embora exista um franco predomínio de ações urbanas, a natureza teve seu quinhão de experimentos. Por exemplo, de Allan Kaprow, a publicação *Echo-logy*, 1975. De poucas páginas, como geralmente eram os impressos de Kaprow, mas com formato de programa de teatro, documenta a performance realizada em Far Hills, Estados Unidos, em 3 e 4 de maio de 1975, com fotos em preto-e-branco legendadas registrando as etapas da obra.

Alguns trabalhos realizados após o período áureo do conceitualismo parecem estar aproveitando muito bem os grandes circuitos internacionais de distribuição, estando cientes do que seja um empreendimento artístico. De grande tiragem e ampla comercialização mundial está *Litter only*, 2000, de Alexandra Martini, artista e projetista industrial com estúdio em Berlim. Integralmente colorido, de capa dura e formato de bolso, ele se constitui numa grande amostragem de fotografias de lixeiras de rua (latas de lixo), obtidas em várias cidades do mundo, como Berlim, Tóquio, Oslo, Barcelona, Johannesburgo ou Rio de Janeiro. Suas páginas são inteiramente não-literárias, cada uma inteiramente coberta por uma foto, mas impõem a construção de certo ritmo, ainda que essa cadência seja repetitiva e pareça interminável, como se não importasse se o livro tivesse algumas imagens a mais ou a menos. Termina por parecer com um *flipbook*, em que reconstruímos a visão de Martini. Ele não transporta a narrativa tradicional, mítica, literária ou dramática, mas sim a narrativa próxima de zero, ritmada pelo folhear (o princípio mecânico ou cinemático do livro), transformando o trabalho como um tipo muito particular de crônica visual, característica da arte contemporânea e herdeira do experimentalismo dos anos 60 e 70. O percurso é vívido e é o percurso duplo do livro, dentro dele, físico nele (horizontal), e contado por ele, lembrado (vertical). O livro não serve ao leitor de narrativas vulgares⁵ (literárias, locucionáveis), porque pouco lhe importa perceber a sucessão de reflexões, decisões ou ações anteriores à impressão da obra. O vedor do livro de artista, por outro lado, como todo vedor de arte, busca a vidência da obra final e dos processos de sua elaboração. Ou seja, sua outra história, a história dela, obra.

A discussão da natureza *versus* cidade é a crítica do excesso de refugos e da divisão do território com eles compartilhado. O recanto é valorizado. O nicho que habito é o

5

O adjetivo "vulgar" é aqui usado em seu sentido corriqueiro: pertencente ao vulgo, comum, banal, usual, de qualidade inferior, notório etc. Não se quer, com isso, fazer juízo de valor, mas sim exprimir um grau de complexidade.

fragmento instaurado e consagrado pela minha ocupação, mesmo que na indistinção crescente entre o espaço do campo e o da cidade. Mais ou menos por esse caminho se move a proposta de Maria Helena Fernandes, *Vaga em campo de rejeito*, publicado em 2003, dentro da série Documentos Areal (onde os próprios artistas autores comentam ou documentam seus projetos, fazendo do próprio livro uma parte integrante ou complementar de sua obra). A ação aconteceu em Arroio dos Ratos, pequeno município do sul do Brasil, constituindo-se basicamente da identificação de um espaço triangular plano e vazio da cidade (uma "vaga" entre edificações, a estação rodoviária e a câmara de vereadores) e a posterior apropriação de uma porção de terreno na periferia, numa área de depósito de refugos da exploração de carvão mineral, para ali reproduzir a vaga original, com o auxílio da população. Nada ali tinha a afeição cultural das pessoas, o que não impediu a sua participação crescente, até com sugestões de acabamento. O projeto se concretizaria com a publicação do livro descritivo do processo, com textos e ilustrações, processo esse tratado como atividade colocada entre a excepcionalidade e a sua negação. A artista desejava, assim, construir um vazio sobre outro, o inerte sobre o inerte. A vida e a colaboração que sustentaram o empreendimento viabilizaram o cumprimento da proposta. Quanto à apresentação gráfica, o livro resultante fica na fronteira entre um livro-obra e apenas um livro. Por isso, alguns pesquisadores não o aceitariam como livro de artista, o que é uma divertida consequência de se apostar na vida na fronteira. Mas pode-se dizer que dentro da classificação de Clive Phillpot (1982 e 1993), pela qual a categoria do livro de artista incorpora livros-objetos, livros-obras e apenas livros, esse seria considerado do terceiro grupo. Se é uma obra "de" ou "da" arte, essa é uma discussão que adiaremos.

A colocação em destaque de pormenores de áreas específicas, a aproximação detalhada do muito pouco, atende às expectativas de época. A energia dessa concentração de foco pode ser explicada pela potência do fragmento, como apontada analiticamente por Omar Calabrese.

Concluindo: a suspensão da fragmentaridade bloqueia o caminho para o normal e deixa intacto o excepcional: a autonomia do pormenor faz, pelo contrário, que se torne hiperexcepcional o normal. O sistema estético que dele deriva é um sistema eternamente em excitação.
(Calabrese, 1988, p. 102)

Calabrese, nesse momento do texto, fazia a crítica aos excessos de publicação de "não-livros" na Itália, e a elogiar a escrita fragmentar de Barthes, bem como a ocupação do papel da poesia pelo fragmento. Ele aproxima poetas e artistas plásticos pela busca da fragmentação para o reencontro de uma "paleta" de palavras e frases. E a propósito de artistas e fragmentos, podemos lembrar a insistência das fotos de uma mesma cabine

telefônica em Nova York no livro de Sophie Calle e Paul Auster (ele autor dos textos), *Gotham Handbook: New York, mode d'emploi*, publicado em 1998. Auster, que já havia utilizado Calle como personagem, oferece-se, agora, como companheiro de criação, numa Nova York que se assume como a personificação máxima do Novo Mundo. Trocamos o vale e as florestas pela grande cidade, tanto quanto tentamos entender seu caráter ambiental. A longa caminhada, apesar de tudo, permanece. Mas caminha-se por longas avenidas, caminha-se pela geografia dos quarteirões e suas etnias. O entrar e sair de estações de metrô determina o zoneamento dos cenários. Também são baseados no andar urbano os experimentos de muitos artistas, geralmente com a utilização de filme ou vídeo. Os jovens persistem na página impressa, como Mary Ellen Carroll, que com uma câmera nas costas percorre a Broadway, em Nova York, do rio Harlem até Battery Park, fotografando sua caminhada em intervalos (talvez em cada cruzamento), mantendo os acidentes visuais, como a trepidação (e o foco mantido no infinito). O livro resultante, *Without intent*, 1996, é tão simples quanto o passeio que registra, mas eficiente, mesmo que inserido num repertório já nosso conhecido.

Outro importante procedimento de aproximação às viagens é o uso real ou metafórico dos produtos culturais ou burocráticos que as representam. Assim, existe uma vertente francamente cartográfica, no sentido exato do termo, que usa mapas ou mapeamentos; uma vertente colecionadora de suvenires, como guias, postais, ingressos, embalagens etc.; uma vertente que se apropria dos símbolos operacionais dos traslados: passagens, passaportes, certidões etc.; e outras, compostas ou menos evidentes. Passando-se do real ao virtual, a Internet vem servindo como espaço complementar eficiente na elaboração de trabalhos textuais participantes de propósitos das artes visuais. Ali, entre outros exemplos de jovens artistas, pode ser encontrado um projeto baseado em texto e com narração tradicional que tenta usar os canais básicos à disposição, físicos ou virtuais. Num exercício de comunhão com outras nacionalidades, Sonya Spry, australiana radicada na Holanda, desenvolveu o projeto *World Passport (ou Take One, They're Free)*, iniciado em 2001. A artista imprime seus passaportes contendo uma pequena ficção em inglês, uma única cena narrada sem imagens, disponível também na Internet. Aos colaboradores das traduções disponibilizadas no sítio são oferecidos passaportes (novos livretos) com o texto no novo idioma. O espaço também comercializa produtos para sua manutenção e explica as razões da proposta, fruto das dificuldades de imigração acumuladas nas andanças de Spry fora da Austrália (nos Estados Unidos, Inglaterra, Ásia e Holanda).

Com o uso de mapas ou cartas existem muitas experiências. Mas há os próprios mapas específicos para a obra de arte. Alguns têm muito pouco de geográfico para oferecer. No lugar disso, a simpática vontade do redescobrimento do que já está aos nossos pés. É assim o mapa (carta dobrável) de *Quartier 6: cinq parcours de choix et de curiosités*, 2003, de Jean François Karst e Sébastien Vonier. Os tempos de percursos sugeridos dos seus cinco circuitos duram entre vinte e cinco minutos e uma hora, através

de um bairro da cidade de Rennes, França. Os traçados coloridos no mapa indicam os rumos a serem seguidos. E no verso, pequenas fotos dos detalhes urbanos oferecidos para recuperação mnemônica. Como o livro já comentado de Mary Ellen Carrol, também aqui se dá a inserção sem culpa, mas com leveza, em repertório já consagrado.

Por fim, resta reconhecer que as soluções visuais através de sistemas artificialmente constituídos (e com graus narrativos variados) estão hoje definitivamente estabelecidas no repertório artístico. O artista apresenta e classifica como o faziam seus antecessores, mas propondo sua própria realidade cartográfica, taxonômica, topográfica etc. Embora o vídeo tenha absorvido boa parte dos experimentos com deslocamentos ou trajetórias, os formatos gráficos ainda guardam possibilidades específicas insuperáveis, como o sabor cosmopolita da arte postal, diretamente associada a muitas manifestações do livro de artista. Patrocinado pela editora londrina Book Works e a galeria parisiense Yvon Lambert em 2000, Jonathan Monk distribuiu um convite em sanfona (com registro de ISBN, International Standard Book Number), dentro de envelope com o título *Meeting #13*, marcando o encontro entre todos nós: "A la Tour Eiffel, le 13 Octobre 2008 à midi". Pode ser que nós consigamos estar lá na hora pretendida, ou não. Talvez não tenhamos conseguido, caso a leitura destas informações esteja sendo feita após a data marcada. Em todo caso, resta a sensação sedutora de termos propriedade de um grau satisfatório de cosmopolitismo. Os artistas viajantes dos séculos anteriores conheceram uma emoção intensa, porém rala quanto ao volume e disparidade de informações se comparada à torrente cacofônica e invasiva de estímulos da vida atual. Resumindo muito, estarmos nessa supereposição é o nosso normal, não mais a exceção. Entretanto, onde quer que vá, o artista contemporâneo dificilmente será um forasteiro.

Em 1835, em Paris, o germânico Johann Moritz Rugendas, artista viajante, publicava seu *Voyage pittoresque au Brésil*, livro de certa importância na construção imaginária de uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que atendia os propósitos de seu artista e autor. Cento e cinquenta anos depois, na passagem de ano de 1985 para 1986, seu compatriota Martin Kippenberger (1953-1997) conhecia o interior de uma prisão do Rio de Janeiro. Tido como um dos enfants terribles do cenário artístico internacional, viajante e boêmio, no dizer de Klaus Honnef (1992, p. 128) ele seria "um artista com 'olhar mau' e lança esse olhar sobre a realidade mais absurda do que por vezes a imaginação artística pode conceber". Na cadeia carioca, Kippenberger acreditou aprender (ou imaginou) o código dos textos das camisetas dos detentos. Em 1986 ele publicaria, em Colônia, seu pequeno populário de camisetas do presídio brasileiro, sob o título *241 Bildtitel zum Ausleihen* (ou *241 títulos de quadros para empréstimo*), subtítulo *für Künstler (para artistas)*. Os dizeres das camisetas estão transcritos em português (às vezes com algumas incorreções), e o significado proposto, na linha seguinte, em alemão. A última camiseta é a do posto de gasolina que ele comprou em Salvador, na Bahia, e batizou com o nome de um criminoso de guerra nazista.⁶

XIV

MASIOR BAHIA

Primeiro o dinheiro da bebida, e então o perdedor.

IX

HAWAII SURFING

Um preto rico é branco, um branco pobre é preto.

XX

FIORUCCI IN BRASIL

Tivesse eu 2 carros, não teria chegado tarde demais.

XXVII

OCEAN PACIFICAS

Quando os cabelos nascem na extremidade errada do corpo.

XXXVIII

SORE WEAR

Um pacote para três.

LIII

WIND + WAVE DESIGN

Madre Teresa faz apenas o seu serviço. US\$ 1700, por 10 dias.

LXXII

QUESTION BRASIL

As papelarias no Rio também são boas (quentes).

CCXLI

(Posto de gasolina Martin Bormann 0055-248-0913)

Aqui não há mais a imagem ilustrando o que foi visto, ou o texto substituindo a imagem. Existe texto a propósito de texto, como um vira-lata caçando a própria cauda, inserido num mercado predominantemente visual. É certamente uma maneira pitoresca (talvez perversa) de apresentar o país, a partir de um ponto de vista intestino. Na contracapa, o artista (ou outra pessoa, talvez um companheiro de viagem), de costas, veste uma camisa com o texto: "Martin Kippenberger - The Magical Misery Tour - Brazil - December 15, 1985 - March 22, 1986". Muita coisa mudou do Rio de Rugendas para o Rio de Kippenberger, para pior ou para melhor. Mudou a paisagem, mudou a segurança

em desfrutá-la. Mudaram, também, os estilos e os canais para descrevê-la. E mudou, por fim, o grau de propriedade, posse e independência do relato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRNBAUM, Martin. *Jacovleff and other artists*. New York: Paul A. Struck, 1946.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FISHER, Jean. *Vampire in the text: narratives of contemporary art*. London: Institute of International Visual Arts, 2003.
- HAARD DE LA BAUME, Caroline. *Alexandre Jacovleff: l'artiste voyageur*. Paris: Flammarion, 2000.
- HICKEY, Dave. Edward Ruscha: Twentysix gasoline stations, 1962. In: *Artforum*, jan. 1997, p. 60-61.
- HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Colônia: Taschen, 1992.
- HUMBOLDT, Alexandre de. *Cosmos: essai d'une description physique du monde*. Paris: UTZ, 1999. (Tomo I)
- HUYGHE, Pierre. *Celebration Park*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/ARC, 2006.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- _____. *Livres d'artistes*. Paris: Centre Georges Pompidou/B.P.I.; Éditions Herscher, 1985.
- MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.
- PHILLPOT, Clive. Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art. In: *Art Libraries Journal*, vol. 18, number 1, 1993, p. 4-13.
- PUBLIC ART FUND and Whitney Museum of American Art announce a collaboration for the 2006 Whitney Biennial: Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn't*, A Central Park musical based on an adventure in Antarctica. Press release. New York, 2005. 4 pág.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da temura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.



PAULO SILVEIRA é doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; autor do livro "A Página Violada", Ed. UFRGS. É integrante do grupo de pesquisa "Veículos da Arte" (CNPq).