¿HAY EN PORTUGUÉS?

A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER

Lawrence Weiner

IF IN FACT THERE IS COMMUNICATION
ALL COMMUNICATION IS A FORM OF TRANSLATION

THE NEEDS & DESIRES OF ONE HUMAN BEING
REQUIRE A TRANSLATION INTO LANGUAGE (ART MUSIC ETC)
TO BRING ABOUT A STRUCTURE OR SITUATION THAT WILL
ANSWER TO THOSE NEEDS & DESIRES

A TRANSLATION FROM ONE
LANGUAGE TO ANOTHER

IF IN FACT ALL THINGS SHOULD BE AVAILABLE TO ALL PEOPLE
EACH THING MUST BE ADAPTABLE TO THE NEEDS OF EACH GROUP OF PEOPLE
(PERHAPS TO ENRICH LIFE AS IT IS OR PERHAPS TO
CHANGE WHAT COULD BE CHANGED)

WHEN A WORK REFERS TO THOSE OBJECTS & MATERIALS
THAT ARE IN THEMSELVES AN EMPIRICAL REALITY ALL THE
VAGARIES POSSIBLE CANNOT CHANGE A SILK PURSE INTO A SOWS EAR
WHAT IS LOST IS THE ELEGANCE WITHIN THE CULTURE
WHOSE LANGUAGE WAS USED TO PRESENT THE WORK
IN FACT STYLE IS STILL ONLY THE
MEANS TO PRESENT A CONTENT THAT SHOULD BE
ABLE TO FUNCTION WITHOUT ANY PROPS AT ALL

A STONE IS A STONE

THIS DOES NOT OBVIATE THE SENSUALITY
OF THE ORIGINAL OBJECT BUT
THE TRANSLATION ALLOWS EACH CULTURE
TO ADAPT THE OBJECT TO FULFILL THEIR OWN NEEDS
A TRANSLATION IS REALLY THE MOVING OF
ONE OBJECT TO ANOTHER PLACE

New York City, December 1995

UNA TRADUCCIÓN DE UN LENGUAJE A OTRO[1]

Lawrence Weiner

SI DE HECHO EXISTE LA COMUNICACIÓN
TODA COMUNICACIÓN ES UNA FORMA DE TRADUCCIÓN

LAS NECESIDADES & DESEOS DE UN SER HUMANO
REQUIEREN UNA TRADUCCIÓN AL LENGUAJE (ARTE, MÚSICA, ETCÉTERA)
PARA ASÍ PRODUCIR UNA ESTRUCTURA O SITUACIÓN QUE
RESPONDERÁ A ESTAS NECESIDADES & DESEOS

UNA TRADUCCIÓN DE UN
LENGUAJE A OTRO

SI DE HECHO TODAS LAS COSAS DEBEN ESTAR A LA DISPOSICIÓN DE TODO EL MUNDO
CADA COSA DEBE SER ADAPTABLE A LAS NECESIDADES DE CADA GRUPO DE PERSONAS
(TAL VEZ PARA ENRIQUECER LA VIDA TAL COMO ES O TAL VEZ PARA
CAMBIAR LO QUE PUEDE SER CAMBIADO)

CUANDO UNA OBRA SE REFIERE A ESOS OBJETOS & MATERIALES
QUE SON EN SÍ MISMOS UNA REALIDAD EMPÍRICA TODOS LOS
CAPRICHOS POSIBLES NO PUEDEN CAMBIAR QUE AUNQUE LA MONA SE VISTA DE SEDA MONA SE QUEDA
LO QUE SE PIERDE ES LA ELEGANCIA DENTRO DE LA CULTURA
CUYO LENGUAJE HA SIDO USADO PARA PRESENTAR LA OBRA
DE HECHO EL ESTILO SIGUE SIENDO SÓLO EL
MEDIO DE PRESENTAR UN CONTENIDO QUE DEBERIA
PODER FUNCIONAR SIN NINGÚN TIPO DE SOPORTE

UNA PIEDRA ES UNA PIEDRA

ESTO NO OBVIA LA SENSUALIDAD
DEL OBJETO ORIGINAL PERO
LA TRADUCCIÓN LE PERMITE A CADA CULTURA
ADAPTAR EL OBJETO PARA SATISFACER SUS NECESSIDADES PARTICULARES
REALMENTE UNA TRADUCCIÓN ES EL MOVIMIENTO DE
UN OBJETO A OUTRO LUGAR

Ciudad de Nueva York, Diciembre de 1995

---

1. Tradução do texto original em inglês A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER, por Eurídice Arratia em *Mi Libro es su Libro, Selección de textos y obras traducidas*, Lawrence Weiner, editado por Alias, Cidade do México, 2008.

UMA TRADUÇÃO DE UMA LÍNGUA A OUTRA[1]

Lawrence Weiner

SE DE FATO EXISTE A COMUNICAÇÃO
TODA COMUNICAÇÃO É UMA FORMA DE TRADUÇÃO

AS NECESSIDADES & DESEJOS DE UM SER HUMANO
REQUEREM UMA TRADUÇÃO PARA A LINGUAGEM (ARTE, MÚSICA, ETC)
PARA ASSIM PRODUZIR UMA ESTRUTURA OU SITUAÇÃO QUE
RESPONDERÁ A ESTAS NECESSIDADES & DESEJOS

UMA TRADUÇÃO DE UMA
LÍNGUA PARA OUTRA

SE DE FATO TODAS AS COISAS DEVEM ESTAR À DISPOSIÇÃO DE TODO MUNDO
CADA COISA DEVE SER ADAPTÁVEL ÀS NECESSIDADES DE CADA GRUPO DE PESSOAS
(TALVEZ PARA ENRIQUECER A VIDA TAL COMO ELA É OU TALVEZ PARA
MUDAR O QUE PODE SER MUDADO)

QUANDO UMA OBRA SE REFERE A ESSES OBJETOS & MATERIAIS
QUE SÃO EM SI MESMOS UMA REALIDADE EMPÍRICA NEM TODOS OS
CAPRICHOS POSSÍVEIS PODEM TRANSFORMAR VIVA EM VAIA
O QUE SE PERDE É A ELEGÂNCIA DENTRO DA CULTURA
CUJA LÍNGUA FOI USADA PARA APRESENTAR A OBRA
DE FATO O ESTILO SEGUE SENDO APENAS O
MEIO DE APRESENTAR UM CONTEÚDO QUE DEVERIA
PODER FUNCIONAR SEM NENHUM TIPO DE SUPORTE

UMA PEDRA É UMA PEDRA

ISTO NÃO EVITA A SENSUALIDADE
DO OBJETO ORIGINAL MAS
A TRADUÇÃO PERMITE A CADA CULTURA
ADAPTAR O OBJETO PARA SATISFAZER SUAS NECESSIDADES PARTICULARES
REALMENTE UMA TRADUÇÃO É O MOVIMENTO DE
UM OBJETO PARA OUTRO LUGAR.

Nova York, Dezembro de 1995

---

1. Tradução para o português da versão em espanhol UNA TRADUCCIÓN DE UN LENGUAJE A OTRO, por Eurídice Arratia em *Mi Libro es su Libro, Selección de textos y obras traducidas*, Lawrence Weiner, editado por Alias, Cidade do México, 2008.

Meus livros terminam no lixo[1]

Edward Ruscha

Quando um livro é publicado, cada um decide o que quer fazer com ele. Adoraria saber por onde passaram todos os livros que fiz. Recentemente, sonhei acordado com um personagem imaginário conhecido como Sabichão , e coloquei esta história no papel. Permita-me ler este texto.

"O Sabichão[2] é um indivíduo que se aproxima de ti e se mete a contar histórias e fatos relativos a assuntos particulares da tua vida. Ele me encontrou e disse: de todos os seus livros publicados, apenas 171 estão com a capa virada para cima, sem proteção; 2026 estão na posição vertical, em bibliotecas, e 2415[3] estão embaixo de outros livros empilhados. A pilha mais pesada sobre um de seus livros tem 31 quilos[4] , em uma livraria em Colônia, na Alemanha. 58 livros foram perdidos; catorze foram completamente destruídos pelo fogo ou pela água; 216 livros podem ser considerados em mal estado. 319 estão inclinados num ângulo entre quarenta e cinquenta graus.

18 foram deliberadamente jogados fora ou destruídos. 53 nunca foram abertos, muitos deles acabaram de ser comprados e, por enquanto, foram deixados de lado.

Dos cerca de 5.000 livros de Ed Ruscha que já foram comprados, apenas trinta e dois foram utilizados de forma estritamente funcional. 13 foram usados como peso para papel ou outros pequenos objetos, 7 foram usados para matar pequenos insetos, como moscas e mosquitos, 2 serviram para segurar portas, 6 para transportar comida, como amendoins até a mesa de centro, e 4 para nivelar pinturas na parede. 221 pessoas cheiraram suas páginas. 3 livros continuam em movimento contínuo desde que foram comprados; os 3 estão em um barco perto de Seattle, Washington."

Não seria interessante saber de todas essas coisas?

---

1. Tradução-remixagem do original inglês e da versão francesa, por Richard Crevier, publicados no catálogo da exposição *Family of Man*, de Jonathan Monk, editado em 2006 por Domaine de Kerguéhennec, Bignan, França. O texto original, em inglês, foi publicado pela primeira vez no *New York Times*, v. 121, n. 41, 854, em 27 de agosto de 1972, p. D12. Publicado novamente em *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages,* textos de Ed Ruscha selecionados e reunidos por Alexandra Schwartz, The MIT Press, Cambrige, Massachussetts; Londres, pp. 46-47: A. D. Coleman, "My Books End UP in the Trash".

2. No original inglês, "Information Man" ("Homem Informação"); na versão francesa, "Monsieur Je-sais-tout" ("Senhor Eu-sei-tudo"). Como esta tradução é um sampler onde foram mixados o original inglês, mais seco, e a versão francesa, mais floreada, a tradução para o brasileiro optou pelo termo Sabichão. N.T.

3. Na versão original, 2715; na francesa 2115. Tradução matemática ou lapso? Não importa. A tradução brasileira optou por subtrair 2715 de 2115, dividir a diferença por 2 e acrescentá-la ao número menor, para se chegar a um resultado justo: 2415. N.T.

4. Na versão original, 68 pounds, na versão francesa 34 kg. Consultando alguns sites que convertem peso em quilo, todos dão o resultado de 68 pesos = 30.8 quilos. A tradução brasileira optou por respeitar a conversão matemática. N.T.

Sabichão[1]

Edward Ruscha

Seria bom se um dia um homem se aproximasse de mim na rua e dissesse: "Bom dia, eu sou o Sabichão. Você não disse a palavra "seu" nos últimos treze minutos e disse a palavra "elogio" há dezoito dias, três horas e nove minutos. Faz quatro meses e meio que você não pronuncia a palavra "petróleo", mas você escreveu esta palavra na sexta-feria passada às 21h35 e usou o termo "bom dia" há cerca de trinta segundos."

Este Sabichão teria também informações precisas sobre a disposição e a localização das coisas. É bem capaz que ele me dissesse que, dentre todos os meus livros publicados, 17 estão com a capa virada para cima, sem nada que os cubra. Dois mil e vinte e seis estão posicionados verticalmente em bibliotecas, enquanto dois mil, setecentos e quinze estão embaixo de outros livros empilhados. O maior peso empilhado sobre o mesmo livro é de trinta e um quilos, em uma livraria em Colônia, na Alemanha. Cinquenta e oito livros foram perdidos; catorze foram totalmente destruídos pelo fogo ou pela água[2], enquanto duzentos e dezesseis podem ser considerados em um mal estado. Trezentos e dezenove livros estão inclinados em um ângulo entre quarenta e cinquenta graus, e a maior parte está provavelmente em prateleiras um pouco tortas. Dezoito livros foram jogados fora ou destruídos de propósito. Surpreendentemente, cinquenta e três livros jamais foram abertos, a maioria foi comprada há pouco tempo e, por enquanto, deixada de lado. Dos cinco mil livros de Edward Ruscha que já foram comprados, apenas trinta e dois[3] foram utilizados de forma estritamente funcional: treze foram usados como peso para papel ou outros pequenos objetos. 7 foram usados para matar pequenos insetos, como moscas e mosquitos, e 2 serviram para autodefesa. Dez serviram para manter abertas portas pesadas (como os livros são empacotados de dez em dez, o pacote serve para calçar portas). Dois serviram para nivelar pinturas na parede, enquanto um serviu de toalha de papel no ato de verificar o óleo do carro. Três estão embaixo de travesseiros.

Duzentas e vinte e uma pessoas cheiraram as páginas do livro, a maior parte, provavelmente, no ato da compra.

Três livros estão em movimento contínuo desde sua compra, há mais de dois anos; estão em um barco perto de Seattle, Washington.

Os palavrões proferidos a propósito dos livros se distribuem assim: trezentas e doze pessoas usaram palavrões para criticá-los, enquanto quatrocentas e trinta e cinco pessoas usaram palavrões para fazer um elogio. (Este número elevado se deve talvez ao fato de que, hoje em dia, os palavrões não são mais necessariamente negativos.)

Seria bom saber destas coisas.

---

1. Tradução para o português da versão francesa, "Monsieur Je-sais-tout", de Yann Sérandour, do original em inglês, para *Nouvelle Revue d'Esthétique: Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, n. 2, 2008, p.p. 23–24, PUF, Paris. N.T.

2. Destruições entre as quais poderia-se incluir a queima de Bruce Nauman, publicada três anos antes sob o título de *Burning Small Fires*. Permito-me indicar ao leitor meu artigo "Serial Readers. Fortune et infortune des livres d'Edward Ruscha", nesta mesma edição. Nota da tradução francesa . Segue trecho do artigo citado pelo autor:

"[...] Se esta hipótese mais ou menos fantasiosa não foi mais que o produto de um "infeliz acaso", isto é bem diferente de uma outra queima, como num *flashback* punitivo e maligno, que volta *Various Small Fires* contra si mesmo. A destruição do livro de Ruscha – publicada anonimamente sob o título de *Burning Small Fires* e apresentada como um conjunto de fotografias reproduzidas em um grande cartaz que vai dobrando-se até a capa –, não é o produto de uma combustão espontânea, como os "pequenos fogos" representados nas páginas do livro de Ruscha, que vinham por magia devorar o papel. A presença de uma mão folheando o livro de Ruscha em uma destas fotografias trai a intenção original deste gesto, que Bruce Nauman pôde reivindicar assinando alguns exemplares. [...]"

SÉRANDOUR, Yann. "Serial Readers, Fortune et Infortunes des livres d'Edward Ruscha", In *Nouvelle Revue d'Esthétique: Livres d'artistes. L'esprit de réseau,* n. 2, 2008, p. 52, PUF, Paris. N.T.

3. O leitor preocupado com a exatidão aritmética certamente notará que o número total de livros que serviram a algo de utilitário é de trinta e cinco, e não trinta e dois. Depois de verificar o manuscrito e as diferentes publicações originais a partir da do artista, resta admitir que o "Sabichão" pode ter cometido um erro de cálculo... (Correspondência com o artista, fevereiro de 2005). Nota da tradução francesa.

Livro de artista como espaço alternativo[1]

Kate Linker

Duas referências literárias estão vinculadas à utilização atual que os artistas plásticos fazem da forma do livro. Uma, é o Livro dos livros, de Mallarmé, concebido para purificar "as palavras da tribo". A outra, é o objeto para privilegiados, chamado "edição de luxo", nascido da amizade entre poetas e pintores. Cada uma supõe um público altamente especializado, introduzido de uma maneira ou de outra no *hall* da elite. Para Mallarmé, um saber formal controlaria a entrada da Citadelle literária, análoga à fortaleza da arte. E, no caso do "livro ilustrado", a tiragem e o preço reservam o acesso a uma pequena classe de conhecedores. Os dois casos, por suas exclusões, estabelecem a estrutura contra a qual o livro de artista se colocou.

O livro como meio artístico tem hoje sua própria bibliografia, bem desenvolvida. Sob o nome de "arte do livro" (*book art*), de "obra-livro" (*bookwork*) ou de "livro de artista" (*artist's book*), este tipo de arte originalmente de massa, concebido de forma específica no formato de livro, é um produto dos anos 1960 que ganhou importância nos 1970. Entretanto, é no contexto do interesse dos anos 1970 por espaços alternativos que ele merece discussão nesta edição. Pois, mais que um meio a serviço de ideias estéticas, a arte do livro foi um instrumento político ou um modo de reagir contra uma série de questões[2] do sistema de arte. Ela foi saudada como o espaço alternativo absoluto. O texto que segue, se propõe a situar seu ideal e sua realidade no seio da dialética entre as reivindicações do artista e o desejo de atingir o público.

A história do livro como espaço alternativo

Um dos elementos da história da arte do livro é a distância que ele progressivamente toma em relação às tradições comuns da literatura e da gravura. Embora suas origens remontem à Europa, nas publicações futuristas, nos textos construtivistas e nos *livres d'artiste*[3], o livro de artista (*artist's books*) propriamente dito tem uma dimensão internacional. No momento preciso em que o alemão Dieter Roth começa, no início dos anos 1960, a utilizar as técnicas dos meios de massa para explorar as qualidades físicas do livro, nos EUA, Ed Ruscha estava impondo imagens impassíveis, neutras, organizadas em sequência, como uma nova forma anti-literária. Quase ao mesmo tempo, a característica natural[4] do livro anuncia-se nas atividades "inter-média" dos artistas Fluxus[5]. A ênfase dada pelo Fluxus sobre a publicação, no sentido da sentença "tornar público ou proclamar", conduziu naturalmente à mistura do filme, do festival, da performance e da ação de rua com o espaço "público" do livro. Uma dessas emanações mais tangíveis foi a editora *Something Else Press*, fundada por Dick Higgins em 1964, com o intuito de publicar artistas, escritores e compositores. Seu catálogo de 1967–1968, *The Arts of the New Mentality*, dá o tom de uma editora alternativa. Numa situação onde a indústria do livro e dos meios de comunicação impedia o acesso aos meios estabelecidos[6], a única solução para os artistas, escreve Higgins, poderia ser a de editar seus próprios livros.

Higgins considerava, em princípio, a equivalência entre o livro e a exposição, o que a arte conceitual, historicamente falando, iria confirmar. Uma de suas principais contribuições foi a de afirmar o livro em seu papel de meio para as artes visuais[7]. A relação era de simbiose, pois os livros

Se a expansão do pós-guerra estendeu a cultura pública além dos limites até então claramente fixados, o livro, também como prática, reflete uma maneira de por fim à delimitação do território artístico em uma sociedade compartimentada. Nisto, ele participa de um desejo geral – evidentemente também dos múltiplos, da performance, da arte conceitual e da arte "pública" – de reformular uma situação comercial e de visibilidade da arte concebida, em grande parte, pela sociedade do século XIX. Como a galeria e o museu são o reflexo de um público restrito, e de objetos em número limitado e bastante convencionais, o livro corresponde a uma situação na qual não só o público é bem maior, mas também é influenciado esteticamente por fatores que vão bem além das esferas artísticas.

Deste ponto de vista, a arte do livro encontrou um papel a representar na política do espaço. Sua contribuição específica reside no fato de que o livro procura um espaço de arte além do espaço, em reação ao objeto comercialmente limitado e ao paradoxo da esfera pública. Nele, o equivalente do objeto único, com suas conotações hierárquicas, é visto em um lugar particular, o museu, que é restrito tanto do ponto de vista sócio-cultural quanto em termos propriamente físicos. Pois, se não se pode ter mais que um número determinado de pessoas para usufruir dos museus, a dependência em relação ao museu, visto como vitrine da *polis* – único lugar de exposição aberto ao grande público – parece uma escolha política mal feita. Além disso, os espaços alternativos, mesmo evitando a censura institucional, impõem restrições similares de espaço, tempo e condições de visibilidade. Dessa forma, parece que uma alternativa à pintura, à escultura, à performance ou a outras formas de arte por natureza espaciais, seria uma proteção eficaz contra suas deficiências mais evidentes. Não se trata de uma substituição, mas de uma forma de arte que se coloque ao lado das formas de arte mais convencionais. Como uma forma de arte original, não traída pela reprodução, mas sim definida por sua reprodutibilidade, o livro fornece um número potencial infinito e simultâneo de exposições.

Neste desejo de atingir um público maior, o livro se aproxima das ambições utópicas do vídeo, que postulam a existência de um público de massa, liberado das restrições espaço-temporais dos lugares públicos. Mas, ao contrário do vídeo, ele não necessita de nenhuma tecnologia onerosa e, consequentemente, é menos vulnerável à apropriação comercial. Nestas condições, sua força principal é a oposição à galeria: os livros propõem não somente um valor de mercado limitado, mas também um contexto de "leitura" privada que é o contrário do espaço comercial. Seu modelo, saído da literatura, é o do onipresente livro barato[13], sinal eloquente da invasão da cultura de massa na esfera privada.

A insistência sobre os aspectos de repetição e transmissão, desenvolvido no domínio das artes, é o sintoma da confiança reduzida em relação ao objeto assinado[14]. Não só a ideia de *imprimatur*[15] é absurda em um mundo rico de informações, mas também o fundamento da utilização comercial da arte, o objeto único e precioso, se transformou numa tática pouco judiciosa em uma época onde a consciência social é necessária. Portanto, como Benjamin notou em seu ensaio bastante citado[16], a diminuição da aura que acompanha as técnicas de reprodução tem um efeito enorme sobre os contextos de visibilidade. Da mesma medida que a aura do único é a materialização da distância, o objeto múltiplo reflete a necessidade de relações mais íntimas com a arte: o desejo "*de posséder de l'objet la plus grande proximité possible*"[17] (de possuir do objeto a maior proximidade possível),

não só forneciam os vetores para a arte mas, em seu próprio desenvolvimento, se nutriam da ideologia do movimento. A mudança[8] do objeto para a informação, e da galeria para o texto, encontra uma confirmação nesta forma de múltiplo barato e não comercial que é o livro. Quaisquer que tenham sido os sucessos da arte conceitual, sua propensão às definições alimentou a definição do próprio livro. A exposição *Working Drawings* de Mel Bochner, em 1969, na New York School of Visual Arts, era composta de desenhos xerocados expostos em grandes pastas-arquivo, com folhas soltas. Um número da *Aspen Magazine* em forma de caixa (outono – inverno de 1967) continha pequenos livros, obras originais de LeWitt, Bochner, Morris e Graham, e não reproduções. Quando, no mesmo ano, o primeiro[9] dos livros de LeWitt foi seguido de textos do *Art & Language*, na Inglaterra, a situação do livro como arte e do livro como exposição pareceu clara[10].

O papel fundamental do livro como espaço alternativo foi definitivamente estabelecido em 1968, quando o galerista Seth Siegelaub começa a editar livros ao invés de organizar exposições. O *Xerox Book*[11], de 1970, continha trabalhos em série de Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris e Weiner. A ideia da equivalência entre exposição e espaço (impresso) era central; central também era a ideia de se dirigir a um grande público, implicitamente internacional. A exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1970, instaurou o catálogo como espaço de exposição. Os artistas foram convidados a participar respondendo a um questionário: estes textos de artistas, reunidos em um livro, constituem uma exposição sem fim, em oposição à limitação temporal do acontecimento. A *Thomas Alva Edison Centenary Issue* continuou esse processo tratando o livro como uma performance. Esta publicação se desenvolveu como um processo autônomo, produzido e difundido inteiramente a bordo de um trem. O material foi colhido dos passageiros, depois impresso, reunido e revendido no fim da viagem[12]. Tudo aconteceu sob a facilidade, o conhecimento e o desprendimento irônico em relação às galerias.

Os objetivos políticos do livro de artista

Um tal caminho cronológico, traçando a emergência dos livros de artista, fornece apenas uma metade da história. A outra metade concerne em seu fundo ideológico e seu engajamento nas relações entre artistas e sociedade. De fato, a substituição do museu pela casa, da galeria pelo metrô, não é acompanhada somente por mudanças de ordem comercial; a intimidade caminha de mãos dadas com a banalidade.

Esta intimidade tem, teoricamente, um valor considerável como uma tática artística. Ela assinala a passagem, apoiada sobre a teoria da comunicação, da concentração sobre a estrutura da arte para a atenção dada à transmissão. No fosso que separa "a arte para o grande público" da "arte para um público restrito"[18], o livro fornece um modo de libertar a arte do seu isolamento tradicional. Como meio, o livro é uma solução ao problema posto por Brecht, sobre a forma convencional, aquela que torna interessante os interesses do público visado. Pois, se o livro é um meio de transmitir informação, meio distinto da arte por seu custo baixo e acessibilidade, ele também é uma forma histórica direta, informal, rica de associações na consciência pública. "(...) Na busca de um público maior, escreve Clive Phillpot, o livro barato e as brochuras são tão onipresentes que a arte do livro pode facilmente ser assimilada, neste aspecto familiar, na vida da maior parte das pessoas"[19]. Efetivamente, é possível que seu valor como meio público resida precisamente pelo livro estar fora do domínio da arte[20], exterioridade esta que suprime a intimidação pelo hermetismo da forma.

Para o artista, a contrapartida por essa tomada da palavra pública através de um modo interpessoal, é sua distância em relação aos sistemas de apoio que administram a arte atualmente. Na natureza do livro se encontra a crítica a esse tipo de legitimação, pois constitutivamente ele concentra ao mesmo tempo a exposição, a difusão e a crítica. Assim, o livro participa de um ceticismo generalizado, crescente a partir do final do anos 1960, ao tocar nas restrições ligadas à produção da obra. Lawrence Alloway descreveu o livro de artista como "uma situação controlada por uma só pessoa"[21], observação que caracteriza bem a atitude militante dos artistas em relação a seu trabalho. A tendência é a de suprimir a ética da mediação, que se encarna nos museus sob a forma de filtros entre o artista e o público; nas galerias sob a forma de intermediários em um mercado restrito e altamente seletivo; e nas revistas, sob a forma de árbitros e do espelhamento dos interesses do mundo da arte.

---

1. Tradução para o português da versão francesa de Jérôme Glicenstein, revista e anotada por Anne Moeglin-Delcroix, para a *Nouvelle Revue d'Esthétique: Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, n. 2, 2008, pp. 13-17. O texto original, em inglês, foi publicado pela primeira vez na revista inglesa *Studio International*, 1980, n. 990, vol. 195, pp. 75–79. N.T.

2. *Défauts*, na tradução francesa, que também pode ser traduzido como "defeitos". N.T.

3. Em francês, no texto original. Em inglês, esta expressão francesa remete usual e paradoxalmente ao livro precioso para bibliófilos, e é sinônimo de "livro ilustrado", cuja origem remonta aos editores franceses do final do século XIX, como Vollard. Nota do tradutor francês.

4. *Natif*, na tradução francesa, que também pode ser traduzido como "nativo". N.T.

5. Ver Ken Friedman, "Notes on the History of the Alternative Press", *Lightworks*, inverno de 1977, n. 8–9, p. 43, para uma discussão sobre a influência geral do Fluxus.

6. *Débouchés établis*, literalmente, "oportunidades estabelecidas"; traduzido como "meios estabelecidos". N.T.

7. Lucy R. Lippard, "The Artist's Book Goes Public", *Art in America*, janeiro-fevereiro de 1977, p. 40.

8. *Le glissement*, em francês, literalmente "a escorregada, o deslizamento". N.T.

9. Na verdade, se trata daquele que foi publicado na *Aspen Magazine*, Serial Project n. 1. Nota da tradução francesa.

10. Para uma discussão sobre esta questão, Lucy R. Lippard, op. cit., p. 40.

11. Na verdade, editado em 1968, em Nova York, por Seth Siegelaub e John W. Wendler, tiragem de mil exemplares. Nota da tradução francesa.

12. David Mayor, "Book Art Hermetics", *Artists' Bookworks*, Londres, British Arts Council, 1975, p. 78.

13. *Livre de poche*, que, traduzido literalmente, seria "livro de bolso". Porém, este termo, no Brasil, se refere a um tipo específico de edição barata e de tamanho pequeno, então a tradução optou por traduzir as várias vezes que *livre de poche* é citado no texto, como "livro barato". N.T.

14. Lawrence Alloway, "Network: The Art World Described as a System", *Artforum*, setembro de 1972, pp. 31-32.

O interesse de um espaço de arte, além da questão política dos espaços segregados, leva em consideração que o livro é menos uma forma, com as restrições materiais que isto implica, que um quadro ou uma matriz. Ele funciona como um receptáculo informal, para uma definição mínima, suscetível de acolher conteúdos variados sem exclusividade. Uma vez que ele pode ser produzido de modo fácil e distribuído pelo correio, ele oferece ao trabalho do artista um dos raros meios inteiramente democráticos. Os processos concretos de fabricação confirmam ao menos esta reivindicação messiânica. Não importa quem pode literalmente realizar algo que pareça um livro e o enviar; o público pode ser escolhido no lugar de ser imposto pelos filtros sociais das galerias e dos museus. Por os livros terem pouco valor financeiro, eles são desprovidos de todo interesse para os galeristas; os lucros, artísticos e outros, são diretamente percebidos pelo artista. E este controle sobre o julgamento público modifica de maneira significativa a definição profissional dos artistas, até então atribuída sobretudo pela exposição pública e pelas reações do mundo da arte.

Como imagem, a estabilidade de uma galeria, controlada pelo sucesso crítico e pelos ganhos financeiros, é a antítese da cena aberta pela comunicação postal. E, considerado somente em termos de disponibilização de um espaço, o livro já tem, dentro de sua curta história, fornecido um corretivo às políticas de exclusão dos meios de difusão estabelecidos. A arte política não só encontrou um meio de difusão, ela também encontrou uma forma discursiva, eficaz em termos históricos, e um público potencialmente mais diversificado. Paradoxalmente, a difusão pública, implícita na ideia de cobertura midiática, transformou-se nos anos 1970 na garantia da esfera privada. O encontro de intenções bem afirmadas e de um público potencial forneceu um dos últimos refúgios de expressão pessoal sem intermediário. Deste modo, os livros permitem as experimentações em "escalas menores", eclipsadas pela pintura, pelo filme, etc.; eles oferecem uma forma para a expressão da confissão ou da singularidade extrema; e autorizam a exploração dos aspectos plurais, secundários ou heterodoxos de uma obra[22]. É assim que um setor "mais barato" ou "alternativo" fornece um antídoto ao "estilo" único e homogênio, habitual nas técnicas artísticas.

Um motivo suplementar foi a descentralização do sistema de arte, sua mudança para Nova York, Londres, etc, com uma base nacional alargada e internacional. A descentralização não reflete apenas a possibilidade para os artistas isolados se fazerem conhecidos – crítica ao poder mediador do sistema –, ela reflete também a relação de simbiose que os livros mantêm com este mesmo sistema. A arte do livro utilizou a tendência da arte de ser "reconhecida" através de sua difusão – circulando em revistas – e fez disso sua essência como meio. Em uma época onde "a grande difusão é o equivalente moderno da glória clássica"[23] – onde a cobertura dos eventos é essencial –, as técnicas midiáticas já arraigadas à arte foram enxertadas na substância mesma de uma forma. A distinção, contudo, é ética, e implica mais a relação direta que a mediação, a arte original mais que a arte de segunda mão, e uma recepção em massa, bastante grande, no lugar do hermetismo.

Este público mais importante, almejado pela difusão, é reflexo das mudanças estruturais que se produzem na vida moderna. Um dos resultados do aumento dos canais de informação abertos pelas mídias foi a ruptura com as normas absolutas da arte. Isto é menos a prova do pluralismo da arte pós-moderna, que do reflexo, na arte, decorrente do alargamento vez em localizar e em criar espectadores, em familiarizar um público com aquilo que ele deve descobrir como seu interesse latente. Este problema, em grande parte, fez direcionar a difusão para um mercado voltado à arte, onde as oportunidades são pouco numerosas e funcionam sobre um modelo regional. As livrarias de museus concordam muitas vezes em vender, mas em quantidade limitada, e a seleção é feita em relação às exposições e às coleções. As galerias vendem – e editam – as produções de seus artistas, geralmente para lhes fazer promoção, mas a escolha é evidentemente reduzida. Algumas livrarias especializadas emergiram em centros artísticos regionais (por exemplo: *Bookspace* em Chicago, *Other Books and So* em Amsterdam[26]), para sustentar os esforços paralelos de diversas pequenas editoras.

A algumas livrarias situadas em espaços alternativos se juntaram distribuidores de pequeno porte, cujas redes de difusão estavam estabelecidas e que vendiam no varejo por correspondência. É interessante notar que se a edição coletiva floresceu na Europa, e a distribuição em larga escala é um fenômeno próprio do Novo Mundo[27], e particularmente dos Estados Unidos. Aqui, as técnicas de massa empregadas, como a prospecção direta por correio e as vendas através de catálogos, são moeda corrente no bombardeamento midiático do pós-guerra. Assim, esses meios, em grande parte saídos da publicidade, são condições conhecidas e utilizáveis por uma geração completamente formada pelos médias. (O Bookbus, por exemplo, fornecedor itinerante concebido de acordo ao modelo dos programas de circulação de bibliotecas públicas, é impensável em solo europeu). A Printed Matter de Nova York, maior difusora, nota que de 25 a 30% de seus clientes são europeus ou australianos, e que os artistas europeus têm frequentemente recursos para difundir sua produção em seus próprios países[28].

As políticas adotadas em matéria de difusão refletem o fato de que a arte do livro, por este fazer parte de um sistema de comunicação humana, tem necessidade de procedimentos sistemáticos e que, ao contrário dos produtos distribuídos pelas galerias, o livro é menos especializado e menos seguro de seu público. E o desaparecimento de certa clientela conhecedora de arte e em busca de reconhecimento social concentrou a atenção sobre um "saber-fazer" saído da organização da sociedade num sentido maior. De fato, o estatuto da arte do livro neste momento será incompreensível sem o conhecimento das estratégias de venda que ele tem percorrido. Uma das coisas ensinadas pela sociedade industrial moderna, com sua multiplicidade de associações e de interesses, é que o conteúdo ou os interesses específicos extra-artísticos podem fornecer um meio de integração. A discussão atual sobre a distribuição se orienta em torno da criação de listas de distribuição especializadas e da informação de serviços para que livros específicos sejam dirigidos aos públicos especializados. Uma das influências da origem desta aproximação é a livraria moderna, onde as divisões por categorias (política, engenharia, mídia) permitem não somente a localização dos livros, mas também as grandes vendas. Além disso, este meio de "atingir" um público maior está na medida da ambição mais vasta do livro de artista, que prevê o dia em que seus produtos, ultrapassando a esfera artística ou as seções consagradas à arte do livro, irão se dissolver no "*continuum*" da coisa impressa[29]. Esta ambição é confirmada pela negociação de contratos especiais pelos distribuidores para incitar as grandes lojas a "adotar" o livro

do público da sociedade contemporânea pluralista. As mutações de conteúdo, às vezes geográficos e sociais, liberaram uma diversidade equivalente de reações[24]. Essas reações, distribuídas na escala no público, modificaram as expectativas profissionais e econômicas dos artistas. A diversidade de conteúdo assegura, ao menos hipoteticamente, um público potencial para todo e qualquer tipo de livro. Mesmo para o livro popular e barato, a configuração do mercado é variada e permite uma transformação social.

A difusão: um substituto da galeria?

Isto é o que se reivindica para os livros de artista. A realidade, ou o que eles conseguiram até agora, é de fato completamente diferente. Apesar do desejo de superar a política dos espaços segregados e de penetrar num público mais amplo, a arte do livro se tornou o que Martha Wilson chama um "artesanato que sobreviveu em uma sociedade tecnológica"[25]. Como todo artesanato, seu alcance se manteve curto e sua circulação em grande parte confinada ao mundo da arte. A dificuldade não está na produção, de onde originou uma abundância de livros, mas na incapacidade de desenvolver uma infra-estrutura adaptada aos objetivos da arte do livro. Paradoxalmente, o livro tem obtido sucesso em espaços alternativos, necessitando o equivalente nas galerias, para sua difusão.

O fato de "tornar-se público", inerente à edição, está na origem do principal dilema da arte do livro. Para o artista, o mecanismo da difusão implica muitas contas, faturas, documentos e necessita, para um funcionamento profissional, um tempo muito importante. Aqui, os problemas emanam das origens anti-institucionais que fazem a força da arte do livro. Como os livros têm a tendência de serem editados por indivíduos ou por coletivos, por pequenos editores ou, ocasionalmente, por galerias e museus, eles estão separados dos grandes pontos de venda onde atuam os editores comerciais. O caso de um Doubleday ou de um Dalton, a serviço de leitores que consomem livros comuns e baratos, é pouco distante das reflexões práticas dos artistas do livro. Poucas livrarias importantes se ocupam do livro de artista. Não somente esses objetos, com suas dimensões e formas variadas, têm dificuldade em manter-se nas estantes regulares de uma livraria, mas ainda seu mercado é muito reduzido em um domínio onde os contratos são negociados em função das quantidades. É de onde vem o problema circular que consiste desta de artista. Ela é implicitamente negada pela realidade de muitos livros de artistas que, dentro de sua essência reflexiva ou "artística", parecem voltar ao território cuja intenção era a de escapar. Clive Phillpot notou que a criação de formatos diferentes, como as preocupações estreitas e "formalistas", contrárias à estrutura e ao interesse do livro comum, podem constituir obstáculos aos objetivos a longo prazo do livro de artista[30]. Obviamente, são os sinais indicadores públicos: indícios que apontam que a arte do livro deve escolher entre suas funções de substituir a galeria e de veicular preocupações maiores.

Se esta questão problemática da clientela/leitores/amantes dos livros é central, há também indícios do fato de que os artistas do livro deveriam revalorizar seu papel em função de uma estratégia a longo prazo. Do mesmo modo que a distribuição necessita uma mediação, que os meios de subsistência dos artistas do livro necessitam o desenvolvimento de técnicas comerciais, a procura por um público mais amplo sugere que a arte do livro poderia depender, pelo menos temporariamente, de um grande número de instituições às quais ela teve a intenção de evitar. Já pode-se constatar uma discreta evolução coletiva. Os livros raros ou esgotados transformaram-se em objeto de valor; numerosos livros, particularmente os de artistas reconhecidos, fizeram-se objetos de trocas comerciais destinadas habilmente a uma elite[31]. Além dos colecionadores, os principais compradores de livros hoje em dia são os museus, em busca de aquisições baratas e de exposições fáceis de montar, assim como as bibliotecas públicas e as universitárias. O apoio destas últimas é tão importante (a categoria "aquisições diversas" permite qualquer tipo de compra), que Ingrid Sischy chega a afirmar que "a entrada do livro" na sociedade poderia se fazer pela pequena porta do mundo acadêmico[32]. Da mesma maneira que o museu, apesar das exclusões e associações que ele evoca, a biblioteca oferece ainda o melhor meio de atingir um número apreciável de pessoas. Como o museu, ela fornece uma estrutura que permite a familiarização, um modo de dividir com o público a arte do livro. E, contrariamente ao museu, ela é livre de conotações hierárquicas, e classifica a *Littérature*[33] de Mallarmé junto à sub-literatura, e a Arte junto à arte. Pode ser que sua infiltração pela arte do livro seja a ferramenta mais pragmaticamente política que se tenha.

---

15. Wikipedia: *Imprimatur* é uma declaração oficial da Igreja Católica, que diz que um trabalho literário ou similar não vai contra as ideias da igreja e que é uma boa leitura para qualquer católico. Em latim, *imprimatur* significa "deixem-no ser impresso". Acesso em 15/03/2012. N.T.
16. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", In: Hannah Arendt (ed), *Illuminations*, New York, Schocken, 1969, pp. 222–223.
17. Tradução francesa de M. de Gandillac, em *Poésie et révolution*, Paris, Dénoel, 1971, p. 178. Nota da tradução francesa.
18. Saul Bellow, citado por William Phillips, em "Popular and Unpopular Art", *Partisan Review,* 1977, n. 3, p. 337.
19. Clive Phillpot, "Some Questions About Book Art", texto inédito, lido no *II Encontro Anual de Editores de Arte Associados*, Chicago (Illinois), School of the Art Institute of Chicago, 13 de outubro de 1978.
20. Ibid.
21. Lawrence Alloway, "Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language", *Artforum,* abril de 1974, p. 34.
22. Em francês, no texto original. Nota da tradução francesa.
23. L. Alloway, art. cit., p. 28.
24. Ibid, p. 31.
25. Martha Wilson, intervenção na *Los Angeles Conference of Alternative Visual Arts*, 26–29 de abril de 1978.
26. Fundada pelo artista, editor e teórico do livro de artista Ulises Carrión.
27. Os dois principais distribuidores no momento em que escrevemos, são *Art Metropole*, em Toronto, no Canadá, e *Printed Matter*, em Nova York.
28. Em conversa com Ingrid Sischy, diretora, em agosto de 1978.
29. C. Phillpot, "Some Questions About Book Art", op. cit.
30. Ibid.
31. L. Lippard, "The Artist's Book Goes Public", op. cit., p. 41.
32. Em conversa com Ingrid Sischy, agosto de 1978.
33. Em francês, no texto original. Nota da tradução francesa.

Dar é dar[1]

Eric Watier

Em 1953, Williem de Kooning dá um desenho a Robert Rauschenberg para que ele o apague.

■

Em 22 de junho de 1954, André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram e Gil J. Wolman enviam gratuitamente o número 1 da revista Potlatch a cinquenta pessoas. Os 28 números seguintes também serão enviados gratuitamente.

■

Junho de 1959: a página dois do número um da revista *Internacional Situacionista* tem a seguinte menção: "Todos os textos publicados na *Internacional Situacionista* podem ser livremente reproduzidos, traduzidos ou adaptados, mesmo sem a indicação de origem." Esta menção é reproduzida em todos os números da revista, até o último, em 1969.

■

Em julho de 1959, Jean Tinguely apresenta, na galeria Iris Clert, *Métamatics*: máquinas self-service para pintar e desenhar.

■

Em 2 de outubro de 1959, abre a primeira Bienal de Paris. Jean Tinguely apresenta (no exterior do museu) a máquina *Métamatics 17*, que distribui quarenta mil desenhos.

■

Em 21 de julho de 1960, Piero Manzoni organiza um happening na Galeria Azimut, em Milão: *Consumo de arte dinâmica pelos espectadores devoradores de arte*. Após deixar a marca de seu polegar em ovos cozidos, ele os dá aos espectadores para que comam. O ritual repetiu-se em Copenhagen, em 1961.

■

Em setembro de 1960, Jean Tinguely dá, no catálogo de sua exposição no Museu Haus Lange, todas as instruções para que qualquer um realize um *Relief méta-matic*.

■

Em julho de 1961, em Nice, durante o Primeiro Festival do Novo Realismo, Raymond Hains distribui partes de Sobremesas da Palissade.

■

Entre 1961 e 1965, Arthur Koepcke fabrica 21 carimbos, um deles com a menção:

sample
with no value

■

De volta a Paris no final de 61, Robert Filliou divulga por correio *O homem é solitário*, primeiro "poema-suspense".

■

Entre 1962 e 1980, Ben cria 48 carimbos, um deles com a menção:

UM PRESENTE
DO BEN

e um outro:

proposta de troca
n°.....

■

Por princípio, os textos Fluxus não são submetidos a nenhum copyright. Ainda hoje, qualquer um pode utilizar o nome "Fluxus".

■

Em Kyoto, em 1964, durante a ação *Cut piece*, Yoko Ono convida o público a cortar e levar um pedaço de sua roupa.

■

Na ocasião de um concerto Fluxus organizado por Knizak, em 1966 em Praga, Serge III Oldenbourg dá seu passaporte e seu terno a um soldado tcheco. Denunciados, Knizak e Serge III são detidos e presos. Serge III é liberado depois de catorze meses de prisão (ele é trocado por um espião).

■

Entre janeiro e abril de 1968, Daniel Buren envia por correio papéis listrados em branco e verde, sem indicação de origem.

■

Em 10 de maio de 1968, On Kawara envia o primeiro postal da série "*I GOT UP AT...*". Muitos se seguirão.

■

Em 1968, em Paris, dentro de *Há vida sobre a terra?*, Jochen Gerz envia cerca de oitocentos sacos plásticos a conhecidos e desconhecidos. Ele pede que os encham com "as relíquias de suas vidas que lhes atrapalham". Ele se propõe a enterrar estas relíquias sob cimento, a quarenta metros sob a terra.

■

Entre as ideias de Ben, há esta: "Esta ideia é gratuita, pode pegá-la. 1969."

■

Desde 1969, Lawrence Weiner dá alguns de seus trabalhos ao domínio público (eles são acompanhados da menção "Collection Public Freehold").

■

Em 1969, em Nurenberg, Daniel Spoerri organiza mercados de escambo, que ele chama de Kularings, onde ele troca seus fetiches pelos do público.

■

Em maio de 1969, Christian Boltanski publica seu primeiro livro *Pesquisa e apresentação de tudo o que resta de minha infância 1944–1950*. Ele envia 150 pelo correio.

■

Em 6 de novembro de 1969, Michel Journiac cria *Missa para um corpo*, na Galeria Daniel Templon, em Paris, onde ele distribui hóstias feitas com seu sangue.

■

Em 5 de dezembro de 1969, On Kawara envia o seguinte telegrama a Michel Claura: "I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON'T WORRY ON KAWARA"; em 8 de dezembro: "I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY ON KAWARA" e em 11 de dezembro: "I AM GOING TO SLEEP FORGET IT ON KAWARA".

■

Em dezembro de 1969, Gordon Matta-Clark frita algumas fotografias com folhas de ouro. Ele as enviará como presente de natal, a seus amigos.

■

Em 1970, On Kawara envia o primeiro telegrama da série "I AM STILL ALIVE ON KAWARA". Muitos se seguirão.

■

Em 11 de janeiro de 1970, Christian Boltanski envia *Carta manuscrita pedindo ajuda a trinta pessoas*.

▪

Em março de 1970, Christian Boltanski e Jean Le Gac enviam, sem explicações, cinquenta chaves que permitem aos destinatários entrar em um apartamento da rua Rémy Dumoncel. Lá, não há nada a ser visto, apenas um manequim na janela.

▪

Em outubro de 1970, em Düsseldorf, Daniel Spoerri fabrica mil *Nanás* de açúcar colorida para comemorar uma exposição de Niki de Saint-Phalle. É o começo da Eat Art Gallery. Muitos artistas criarão obras comestíveis.

▪

Em outubro de 1970, em Milão, para o décimo aniversário do Novo Realismo, Daniel Spoerri prepara uma refeição Eat-Art, e Restany recebe uma coroa papal feita de pão de Gênes.

▪

Em 1971, Gordon Matta-Clark distribui ar puro aos pedestres de Nova York.

▪

Em 1971, durante sua exposição *Commemor* em Aix-La-Chapelle, Robert Filliou propõe, aos países que pensam entrar em guerra, substituir seus monumentos aos mortos antes e ao invés da guerra.

▪

Para o Natal de 1971, Gino de Dominicis envia a mensagem seguinte: "Gino de Dominicis deseja a todos a imortalidade do corpo".

▪

Em março de 1972, Michel Journiac realiza *Homenagem a Freud (Observação crítica de uma mitologia travestida)*. Esta obra é divulgada primeiro por correio.

▪

Em 1972 e 1973, Jonier Marin deixa, no chão, moedas de 100 liras (o preço de um café expresso) e fotografa os pedestres que se abaixam para pegá-las. Esta ação (como outras de Jonier Marin) chama-se *Money Art Service*.

▪

Em 14 de dezembro de 1976, Chris Burden envia cem notas novas de dez dólares a cem pessoas: gente do meio artístico, amigos e pessoas de negócios. O dinheiro é enviado em um envelope ordinário com a menção, no verso: "Chris Burden - 823 Oceanfront Walk - Venice California 90291 - USA"; no interior, um cartão com a mensagem: "Merry Christmas from Chris Burden" (que é também o título da ação).

▪

Em 6 de outubro de 1978, durante uma ação chamada *In Venice money grows on trees*, Chris Burden e dois amigos colam cem notas novas de um dólar nas folhas de duas palmeiras nas calçadas de Veneza. Apesar das notas serem visíveis e estarem ao alcance das mãos, algumas permanecerão no lugar durante dois dias.

▪

Em 1978, Maurizio Nannucci publica *Art as social environment*, um livro de 160 páginas destacáveis para serem distribuídas como folhetos. Em cada página está escrito em vermelho: ART AS SOCIAL ENVIRONMENT (MAURIZIO NANNUCCI).

▪

Em 1982, Karel Rösel passeia pelo Beaubourg com uma bolsa onde está escrito: "100 francos para oferecer". Ninguém pensou em pedir.

▪

Em 1984, Cildo Meireles cria a nota de zero dólar.

▪

Em 1984, na FIAC, o público é convidado a pegar e mergulhar no azeite de oliva, os pequenos mata-borrões impressos que Joseph Beuys expõe na galeria Lucrezia Domizio.

▪

Em 1988, Felix Gonzalez-Torres expõe uma pilha de fotocópias (15,2 x 21,6 x 27,9 cm) sobre uma base (76,2 x 24,1 x 31,7 cm). O público é convidado a pegar as folhas. Desde esta data até sua morte em 1996, Felix Gonzales-Torres criará regularmente esculturas feitas de cartazes, de livros ou de bombons. O público pode pegar o que quiser, o papel do proprietário da obra passa a ser (se ele o deseja) o de mantê-la em seu estado ideal.

▪

Em 1989, Michael Asher é convidado pelo Novo Museu de Villeurbanne (fechado para reforma) para realizar uma obra pública. Ele distribui gratuitamente aos moradores do bairro setecentos objetos em aço fundido, com as seguintes inscrições:

"HABITAR É UM DIREITO!
NÃO ACEITE A EXPULSÃO
OU A DISCRIMINAÇÃO
INFORME-SE NA:

AÇÃO DE LYON PARA
A INSERÇÃO SOCIAL
PELA HABITAÇÃO: 78 38 26 38

ASSOCIAÇÃO DE VILLEURBANNE
PELO DIREITO À HABITAÇÃO:
78 94 95 61"

No lado de baixo:

"Este objeto saiu da fusão das antigas caldeiras do Novo Museu de Villeurbanne, no início de sua reforma em fevereiro de 1991. Ele é destinado a ser distribuído gratuitamente aos moradores de baixa renda, cujo direito à moradia é algo previsto."

▪

Na página sete de suas *Obras Completas tomo 8 (Houit)*, Lefred Tourron apresenta a moeda de zero franco: "A moeda de zero franco: a ser usada quando tudo está justo".

▪

É em novembro de 1990 que James Lee Byars apresenta e distribui seu livro P.I.I.T.L. (*Perfect is in The Louvre*), na Biblioteca Nacional de Florença.

▪

Em 1990, na saída de um metrô no México, Francis Alÿs propõe *Troc*. Ele oferece aos pedestres um par de óculos. Em troca, lhe dão um

brinquedo que ele troca em seguida por uma jarra, uma pelúcia, um chapéu, uma camisa, um sanduíche, um par de sandálias, uma tocha e depois por um saco de amendoins.

Em 1991, sob o pseudônimo de Evelyne Durand, Tania Mouraud organiza em toda a França uma exposição em cadeia de cartazes: toda pessoa que quiser, recebe 50 cartazes que deve colar nas ruas. Os cartazes apresentam os nomes de vítimas (e as datas) de crimes racistas cometidos na França entre 1980 e 1990.

Em 1991, Clegg & Guttman instalam uma biblioteca externa em forma de uma vitrine cheia de livros. Os livros, cedidos temporariamente por moradores locais, podem ser emprestados à vontade. Uma foto em tamanho natural da vitrine é ainda apresentada em uma sala de exposições de Graz.

Desde 1992, Roberto Martinez apresenta pilhas impressas de distribuição livre. Elas são acompanhadas de uma caixa para recolher os objetos deixados em troca.

Em 1993, Antonio Gallego produz e distribui seus primeiros folhetos. Esta ação coletiva continua até hoje, sob o nome de *Folhe'atore*[2].

Desde 1993, Roberto Martinez produz e oferece gratuitamente cartazes impressos. Ele também distribui folhetos.

Em primeiro de janeiro de 1994, em sua ação *Money for art*, Lee Mingwei dá nove esculturas de papel (origamis feitos com notas de um dólar) a Tony, Sophia, Francisca, Kan, Adi, John, Frank, Jay e Jennifer. Seis meses depois, apenas Kan e Jennifer gastaram suas esculturas.

Em 1995, Claude Levèque imprime *Queremos acabar com o mundo real* em 3000 cartazes offset à disposição do público, em concertos.

Em 6 de novembro de 1995, Antonio Gallego marca um encontro[3] com dez artistas na Place de la République, para distribuir mil obras-folhetos aos passantes.

Desde meados dos anos 90, Matthieu Laurette tenta ensinar, a quem quer aprender, a arte de "viver reembolsado".

Em 1995, com o primeiro *geste ECONOMIE: 100 x 5 FRANCS*, os Acólitos da Arte distribuem gratuitamente, na saída do metrô da Champs Elysées, cem envelopes contendo cada um cinco francos, e um explicativo deste gesto. Não há qualquer traço desta ação (nem de outros *geste ECONOMIE*). A compra da obra não pode ser feita a não ser pela repetição do gesto com um montante em dobro do montante inicial, a cada aquisição.

Desde 1996, Roberto Martinez oferece gratuitamente autocolantes.

Desde março de 1997, Véronique Hubert produz folhetos que distribui, às vezes em público, em frente as FNAC, ou em galerias, lojas, etc...

Na sexta-feira 23 de janeiro de 1998, na Medamothi Artistic Cockpit, em Montpellier, é distribuído o número 1 da *DOMAINE PUBLIC*, revista gratuita, livre de direitos e com tiragem ilimitada, onde os artistas são convidados a dar um trabalho ao domínio público. Neste dia, vinte e seis artistas responderam. São eles: Lawrence Weiner, Carolitis, David Brunel, maraal, Paul-Armand Gette, Pedro Bericat, Florian Bellanger, Enna Chaton, Antoni Muntadas, David Leapman, Alain Vilar, Roselyne Pélaquier, Philippe Jaminet, Antoine Desjardin, Marti Guixé, Pierre Granoux, Erik Bullot, Martin Bourdanove, Jean-Paul Thibeau, Max-Carlos Martinez, ArClios ProDUCTioN, Frédéric Dejean, Jean-Fraçois Demeure, Pierre Neyrand, Frauke Furthmann e Frédéric Khodja.

Durante a parada techno de 1998, Antonio Gallego lança 150.000 folhetos em azul-branco-vermelho, da Colonne de Juillet, na Praça da Bastille, em Paris.

Durante dez dias em 1998, em Estocolmo, Alfredo Jaar e seus assistentes distribuem em *The gift*, 15.000 caixinhas de papel vermelho. Impressas no interior de cada uma, fotografias de Ruanda e o contato dos Médicos sem Fronteiras.

O Escritório de design Bonaccini_Fohr_Fourt cria *Gratosland* (zona de gratuidade parcial), no CRAC Alsace em Altkirch em 1998, e depois *Free Land*, nas salas da galeria Jorge Alyskewycz, em Paris, em abril de 1999.

Em 2000, em sua ação *O Presente*, Jochen Gerz convida os habitantes de Lille, Roubaix e Tourcoing, a se fotografarem no Centro de Arte de Fresnoy. Após aceitar ser fotografado e ter participado da exposição de retratos, cada um dos 702 voluntários ficará com o retrato de um outro participante.

Em 2003, etc..

---

1. Tradução para o português do original francês publicado na Revista *Allotopie n° 8 Copyleft*, Les Éditions Incertain Sens, 2003, pp. 13–25.

2. No original Tract'eurs, junção de tracts (folheto) e acteurs (atores, no sentido de atuantes). N.T.

3.No original, "Le 6 novembre 1995, Antonio Gallego donne rendez-vous [...]". O verbo donner (dar), acentua a repetição em cadeia deste verbo em todo o texto. Em português, este detalhe é intraduzível. N.T.

ether
books
and so

Um fim e um começo[1]

Ulises Carrión

Estudava na Sorbonne em Paris quando vim para cá (Amsterdam) a fim de conhecer a cidade. Estava visitando a Europa e simplesmente me apaixonei por este lugar. Vim várias vezes de Paris para Amsterdam. Até que num certo momento me decidi: vou viver aqui. Era o lugar onde eu queria ficar. Eu não conhecia ninguém e nada. Tinha apenas um sentimento. Isso foi em 1970. Fiquei 4 anos ilegal e isso não era um problema para mim. Depois desses 4 anos, Aart (van Barneveld) e eu tivemos um ideia... precisamos de um lugar para livros... um lugar onde se troque livros de artista. Era um sonho totalmente absurdo porque eu estava ilegal aqui e nós não tínhamos dinheiro algum. Era realmente impossível. Mesmo assim, nós saíamos de bicicleta pelas ruas procurando um lugar. Sempre que víamos um espaço vazio, perguntávamos o preço. Mas era totalmente absurdo.

Aí, as coisas aconteceram rapidamente. Recebi um visto. Encontramos um lugar. Tudo aconteceu em alguns meses. Começamos a Other Books do zero, não tínhamos nada. Mas nunca pensei em termos de "será que devemos realmente fazer isto?... temos chance de sucesso?" Nós simplesmente tínhamos que fazer. Havia um lugar e algumas idéias bastante claras. Temos que fazer isso, foi o que decidimos. Em nossas contas precisávamos de 300 florins por mês. Totalmente utópico. Mas de qualquer forma, já estava decidido. Precisávamos de 300 florins mensais: vamos então garantir seis meses, isso somava 1800 florins. Vamos pedir dinheiro aos amigos. Então, perguntamos aos mais próximos se podiam nos dar 100 florins. Em troca, lhes daríamos um certificado e futuros descontos. Tudo ok. Ficamos atônitos com a facilidade em conseguir dezoito pessoas. Foi muito rápido. Todas disseram "Sim, é fantástico! Aqui está: 100 florins". Ficamos muito surpresos. Até mesmo nossos amigos mais próximos, que não tinham dinheiro, estavam prontos para dar os 100 florins! Quando completamos os 1800, dissemos "Chega. Não queremos mais nada, já temos dinheiro para seis meses (risos)". Mas é claro que quando inauguramos a Other Books já não tínhamos dinheiro algum. Foi todo gasto em papel, madeira, lâmpadas. Mas, no final deu tudo certo. A Other Books se bancou desde o início. A questão é que trabalhávamos basicamente por envio postal. É claro que nos primeiros dias não funcionou por correio, mas qualquer cidade com um tamanho considerável tem público suficiente para sustentar algo nas primeiras semanas. A partir daí, é claro que muitas outras coisas precisam acontecer.

Quando comecei a Other Books, eu já não escrevia. Mesmo assim, insistia em denominar-me escritor. Antes, eu era um escritor, no sentido de escrever, de trabalhar com a linguagem conscientemente. Eu queria dizer coisas através dela. Mas, anos antes da Other Books, eu parei de escrever. Continuei a usar a linguagem mas sem tentar dizer algo, diferente da forma como um escritor trabalha. Eu usava a linguagem como desenho, volume e cor, da maneira como um artista visual faria. Nunca mais escrevi de novo. Na verdade, eu nem ligo mais. Acredito que aí existem duas questões: não me considero escritor porque, como já disse, uso a linguagem de um ponto de vista não linguístico; mas me considero um escritor no sentido de que penso que o meu trabalho é importante para a linguagem.

Estou absolutamente convencido que meu trabalho, e o de muitas outras pessoas, é importante para a linguagem, tal como existe e como é usado. Também enquanto literatura. (Agora que a Other Books está mudando) terei tempo novamente para a minha própria obra. Isto é importante. Mas o fato é que a minha obra individual tomou estranhas formas. Uma delas é exatamente não trabalhar como indivíduo, mas como instituição. Talvez a palavra "instituição" seja um termo errado, teria de haver um nome ainda que fosse algo impessoal... como uma loja, uma galeria, pode-se ainda chamar de arquivo, instituto, companhia, grupo, seja o que for. Isso significa que há uma espécie de véu, sabe? Não para encobrir e nem proteger, mas para criar uma distância entre o artista e o indivíduo. É ser alguém que não atua com o próprio nome, mas, agora, como Other Books and So. Isso foi uma coisa que, mesmo sem saber, coloquei em prática com a Other Books, desde o começo... através dela e de outras experiências, de conversas com pessoas e amigos que estavam envolvidos com as mesmas questões, se tornou evidente para mim a importância de se fazer um trabalho de arte que fosse como uma instituição pública... que fosse uma loja, uma galeria ou qualquer outra coisa. Eu diria dessa forma: deixa-se de ser uma pessoa, um indivíduo, que faz um determinado trabalho somente em seu nome, para tornar-se uma instituição, um corpo social que trabalha entre outros corpos sociais. Não se é mais um artista, mas uma galeria, ou como se fosse uma galeria. Acho isso muito interessante. Pode-se ainda ser uma livraria. Ou uma revista, por exemplo. Publicar uma revista pode ser um trabalho de arte, mas a revista, o nome da revista, a existência física da revista são um escudo. É claro que há alguém por trás de tudo, mas as pessoas não sabem: "Esta é a obra de Fulano". Não. "Esta é a revista Fulana". Veja, há uma certa distância entre as duas coisas, e você está lá. Porém, por trás.

O que eu vou fazer agora que a Other Books and So deixa de existir como loja e galeria, é o arquivo. Vou começar algo chamado Other Books and So Archive. Manterei esse nome porque uma parte importante do meu próprio trabalho estará no arquivo. Quero trabalhar intensamente com isso. Vou guardar tudo em casa. Também pode acontecer de eu ter um atelier e usá-lo como um endereço público para o arquivo. Terei exemplos (da Other Books) de tudo que posso manter, já que as coisas não são minhas. O arquivo já existe, pois venho coletando nos últimos anos, através da Other Books and So, um número enorme de publicações. Bom, isso já é um começo. Com o fechamento da Other Books há muito material que se tornará parte do arquivo. Fora isso, é claro, há a troca natural de materiais e trabalhos entre os amigos... Creio que o financiamento para a Other Books veio das vendas, mas, para o arquivo, ele virá do meu trabalho pessoal, pois o arquivo será o meu atelier. Isso não significaria uma despesa extra para mim.

Para a Other Books and So, desde o início, nos inscrevemos para receber subsídios estatais. As próprias pessoas ligadas ao governo nos aconselharam a fazer isso. Disseram-nos – e essa é a natureza da mentalidade holandesa

– que todo mundo achava que Aart e eu éramos loucos de não termos pedido antes um subsídio... "É muito bom, é fantástico, vocês têm que pedir", nos disseram. Ok, então vamos nos inscrever. Mas existia o problema de que éramos uma loja de livros, e em teoria não se tem direito de pedir subsídios quando se está vendendo coisas. Pode-se provar que as vendas são tão baixas que fica impossível falar de qualquer lucro. Mas, de qualquer forma, o subsídio não é possível se há venda.

Ok. Os responsáveis pelos subsídios nos aconselharam algumas formas de transformar a lei, de burlá-la, de enganá-la, e assim poderíamos justificar tudo. Poderíamos ganhar dinheiro para projetos, ao invés de para a Other Books and So. Bom, mesmo com todos os conselhos, as belas palavras e todos os elogios que recebíamos, não foi possível. Fizemos uma segunda tentativa e ela também não funcionou. O tempo foi passando até que chegou um momento que eu e o Aart decidimos parar com a Other Books. Pensamos que seria bacana encontrar aquela gente (do governo) e dizer a ela: "Muito obrigado pela sua ajuda, mas podem esquecer os nossos pedidos que ainda estão sendo analisados, pois vamos fechar. Acabou." Para nossa total surpresa, escutamos isso: "Ah não, agora será muito simples e fácil ganhar o subsídio. Vocês serão um arquivo. Não existe mais problema de venda ou não venda". E nós dissemos: "Ah é? Agora é fácil?" E eles responderam: "Ah, muito fácil, e dessa vez vocês não irão receber fundos somente para projetos como pediram. Não, vocês vão ganhar um salário, um seguro, e tudo mais! Tudo permanente!" Seria fantástico. Mas os meses foram se passando e nós nunca ganhamos nada.

No inicio de 1978, decidimos que fecharíamos em setembro. Pediram-nos para esperar até dezembro. Dissemos que esperaríamos até 1º de dezembro e nenhum dia a mais. A última coisa que escutamos é que teríamos que esperar até abril. Mas nós não esperaríamos. Era possível que acontecesse em abril, e que ganhássemos esse subsídio idiota quando já não existíssemos mais, quando já fôssemos um arquivo. Quem sabe?, eles poderiam inventar qualquer coisa. Mas também podia ser que aparecesse um pequeno obstáculo nesse ou naquele ponto e, em abril, nós não teríamos mais nem o espaço que temos agora. Todas as nossas inscrições para subsídios foram baseadas nesse espaço. Claro que será fácil achar outro lugar se ganharmos essa merda. Talvez nós ganhemos. Talvez isso seja possível, mas, honestamente eu não estou mais nem aí. Do fundo do meu coração, já não ligo. Eu posso vislumbrar o futuro. Um futuro rosado sem este subsídio. De novo, é como no começo da Other Books, quando o "como isso vai funcionar?" não era uma questão. Não nos perguntávamos sobre isso. Tínhamos que fazer algo porque naquele momento essa era a coisa certa a se fazer. Agora, se é com ou sem subsídio, na nossa casa ou num prédio, isso não é importante, vai funcionar. Eu tenho certeza de que vai funcionar.

1. Tradução da versão publicada em *Umbrella The Anthology*, editada por Judith A. Hoffberg, Umbrella Editions, 1999, pp. 22–24. Trata-se de uma entrevista com Ulises Carrión que, originalmente, foi extraída da A.I.R Holland por Jan Van Raay. Reimpressa com permissão da *Artzien* n3 (jan.1979). Editada e publicada por Michael Gibbs em Amsterdam. N.T.

...você sabe de uma coisa: publicações são coisas tão confortáveis de fazer, fascinantes e portáteis, que dá vontade de não fazer outra coisa...

...que se não for possível na guggenheim, o farei por conta própria, ou ainda tentarei outros editores, como segalov, que é marido da crítica de arte lucy lippard, especialista em coisas 'diferentes', etc.... [1]

1. Fragmento de carta de Hélio Oiticica para Vera Pedrosa escrita em 1º de outubro de 1971. In: Frederico Coelho, *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica – 1971–1978*, Editora da UERJ, Rio de Janeiro, 2010, pp. 226 e 217.

Questionário para um 'Livro de Artista'[1]

Nelson Leirner

.

P – O que é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

.

P – Você considera este seu trabalho 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Não foi o que eu disse.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Também não foi o que eu disse.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Também não foi o que eu disse.

.

P – Então o que foi que você disse?
R – O que você me perguntou?

.

P – Perguntei o que é um 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R - 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

.

P – Você considera este seu livro um 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Não, ele é um 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Não foi o que eu disse.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Também não foi o que eu disse.

.

P – Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA'?
R – Também não foi o que eu disse.

.

P – Então o que foi que você disse?
R – O que você me perguntou?

.

P – Perguntei o que é um 'UM LIVRO DE ARTISTA'?

São Paulo, 1984

---

1. Recolhido por Cláudia Neverovskys. Publicado no catálogo da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, Centro Cultural São Paulo, CCSP, 1985.

Sobre exposições e o mundo como um todo[1]

Conversas com Seth Siegelaub

Charles Harrison: Você acha que as exposições interferem no modo de ver a arte?

Siegelaub: Podem interferir, geralmente de forma negativa. Em um amplo sentido, tudo é uma situação, inclusive numa exposição, o contexto externo – os outros artistas, os outros trabalhos – implica sobre a obra. Quanto menos padronizada é a situação expositiva, mais difícil se torna "ver" um trabalho de arte. Assim, uma exposição com seis obras de um artista, e apenas uma de um outro, traz à luz uma série de ideias anteriores à exposição que prejudicam o processo "de ver". As escolhas na pré-organização de uma exposição impedem a visão das questões intrínsecas de cada trabalho de arte. Os temas, os juízos críticos, as preferências por determinados artistas, expressados pelas diferenças entre as quantidades de trabalhos, prejulgam a arte.

Harrison: As exposições podem estar a serviço das intenções do artista? Se sim, como?

Siegelaub: Quando vários artistas expõem juntos, eles dividem um espaço e um tempo comuns. Esta situação ressalta as diferenças mais óbvias, apenas por uma questão de proximidade. Se as condições para o fazer da arte fossem as mesmas para todos os artistas – os mesmos materiais, tamanhos, cores, etc. – existiria ainda os grandes artistas e os medianos. A questão do contexto sempre foi importante. A natureza da exposição começa a assumir uma condição "neutra" quando se padroniza os elementos que envolvem o lugar onde a arte é "vista". Creio que as exposições podem servir para esclarecer ou chamar atenção para alguns interesses predominantes de determinados artistas. Hoje, sabemos que as coisas que parecem iguais não o são necessariamente. Algumas exposições, melhor que outras, destacam as diferenças. A maioria destaca as semelhanças, em detrimento dos trabalhos, individualmente.

Harrison: Se a responsabilidade do curador é padronizar, que tipo de escolha ele pode fazer?

Siegelaub: A escolha de determinados artistas e do ambiente onde seus trabalhos serão expostos.

Harrison: O que condiciona essas decisões?

Siegelaub: A sensibilidade pessoal do curador, obviamente. Todos somos críticos e a crítica mais importante se reduz, em última instância, a "sim" ou "não". Depois disso, suas decisões deveriam ser da esfera prática e logística, não estética. O curador deveria ter o mínimo de responsabilidade possível sobre os trabalhos.

Harrison: As necessidades para as exposições têm mudado tanto quanto a arte. Se sim, como?

Siegelaub: Até 1967, os problemas das exposições de arte eram bastante claros, porque até então a "arte" e seu "modo de ser apresentada" eram coincidentes. Quando uma pintura era pendurada, toda a informação artística, intrínseca e necessária, estava ali. Mas, pouco a pouco, surgiu uma arte que não precisava ser pendurada, cuja questão da apresentação era semelhante à que até então envolvia o fazer e o exibir a pintura: tornar o público consciente do que o artista fez. A obra deixou de ser visual em sua natureza, ela já não

Harrison: Em quê sua função, como curador de exposições, se difere de qualquer outra?

Siegelaub: Em manter a situação da exposição o mais uniforme possível para cada um e para todos os artistas, não me utilizando de nenhuma informação verbal exterior, como introduções de catálogos, títulos temáticos, etc. Tento evitar que se prejudique o momento da observação.

Harrison: Isso é bom até que se veja sua "marca" naquilo que você faz.

Siegelaub: É verdade. E o fracasso é eminente. Infelizmente, depois de umas vinte exposições, um curador começa a se tornar o assunto. E isso se transforma em algo tão ofensivo quanto os prefácios, os títulos temáticos, etc.

Harrison: Então você acredita que os curadores possuem um tempo de atuação, até que sua atividade comece a ser nociva para o artista?

Siegelaub: Apenas se forem bem sucedidos. Porque suas opiniões começam a ser mais importantes do que realmente são.

Harrison: Importantes para quem?

Siegelaub: Para o público que vê as exposições que ele monta.

Harrison: E você acredita que essa situação pode afetar os artistas?

Siegelaub: Ela pode ser prejudicial para os artistas pelas mesmas razões.

Harrison: Você acha que isso significa que para os artistas pode ser perigoso estarem associados a você?

Siegelaub: Não sei. Certamente agora sim. Talvez eu seja uma amarra muito forte. Realmente não sei. Atualmente, há alguns artistas que me interessam, que seguramente são o centro de algum de meus interesses. Sinto agora que meu dilema é o de ser capaz de lidar com a arte em geral, sem me comprometer com nenhum artista específico. Todo mundo empurra os artistas, isso me parece ok, mas eu quero me afastar disso.

Harrison: Para dedicar-se a alguma outra coisa?

Siegelaub: Eu não sei. Continuo interessado na distribuição da arte e na informação artística. Pessoalmente, dou grande importância à minha rede de contatos com livrarias e à minha agenda com endereços no mundo todo, como um aspecto importante do que faço. Interessa-me que a arte chegue a todo o mundo e, com este objetivo, tenho planos de seguir publicando edições multilingues. Esta é uma atitude muito importante para a comunicação. Os museus americanos, com seu típico chauvinismo, nunca publicam em mais de uma língua, somente em inglês.

Harrison: Isso quer dizer que apesar de ser um novaiorquino você está interessado na descentralização?

Siegelaub: Acredito que Nova York esteja começando a afundar como centro. Não porque será substituída por outra cidade, mas porque o centro será onde qualquer artista estiver. Atividade internacional. É mais importante mandar os artistas às exposições do que mandar arte. Os centros artísticos surgem porque os artistas vão para lá por: 1) fatores geográficos e climáticos, 2) contatos com outros artistas, 3) acesso à informações e à canais de poder e 4) dinheiro. Esses fatores agora começam a se equilibrar em todo o mundo. Fazer parte dessa situação de mudança me interessa muito.

Harrison: Você acredita que a nova arte forçou uma nova relação entre os artistas e os marchands, críticos, curadores, etc , ou seja, as pessoas

necessita dos meios tradicionais de exposição, mas sim de meios que sirvam para apresentar as ideias intrínsecas da arte. Por muitos anos soube-se que a maioria das pessoas conhecem a obra de um artista através de 1) publicações impressas ou 2) de conversas, mais do que por um contato direto com a arte. Para a escultura e a pintura, às quais a presença visual – cor, escala, tamanho, localização – é algo importante, uma fotografia ou um relato é uma adulteração. Mas quando a arte atual trata de coisas que não guardam nenhuma afinidade com a presença física, seu valor intrínseco, que é comunicativo, não é alterado por sua apresentação em um meio impresso. O uso de impressos e livros, para comunicar e disseminar, é o meio mais neutro de apresentar a nova arte. Hoje, o catálogo de uma exposição pode atuar como informação primária, em oposição à informação secundária sobre arte, em revistas, catálogos, etc. E alguns casos, a "exposição" também pode ser o "catálogo". Devo acrescentar que a apresentação – "o modo como tomamos consciência da arte" – é uma propriedade comum da obra, tanto quanto as cores e o bronze são para os pintores e escultores. Se o artista escolhe apresentar uma obra na forma de um livro ou uma revista, ou através de uma entrevista, adesivos ou outdoors, isto não deve ser confundido como a "arte" ("será que o assunto tem importância"?)

Harrison: A resposta do curador a uma "ideia" de arte é ainda primária. Onde não há informação disponível, quem se responsabiliza em fazer com que o público tome consciência do trabalho de um artista, pode fazer com que essa ação seja totalmente invasiva, uma espécie de filtro entre o trabalho e o público.

Siegelaub: A questão é em que ponto um artista desistirá de suas escolhas. Essa é uma diferença importante e vital entre as obras atuais e as anteriores. Enquanto os pintores quase nunca especificaram a quantidade de luz necessária para observar suas obras, ou qual o tamanho da parede onde deveriam ser penduradas – sempre deixavam isto implicitamente – esse novo corpus de obras nega explicitamente qualquer responsabilidade para a apresentação. A única coisa necessária para se ver uma pintura é a luz. Essas novas obras não se interessam por isso. A questão do lugar onde a obra será vista não tem nada a ver com a sua fatura. Se está claro que a apresentação do trabalho não deve ser confundida com a obra em si, então não há má interpretação. Se o público tem acesso a um trabalho, e sabe que esse acesso não está sob o controle do artista, não é sua preocupação, então a apresentação foi efetiva.

Harrison: E como isso fica claro?

Siegelaub: A padronização da situação expositiva começa a tornar claras as intenções específicas do artista.

Harrison: Você não sente que esses novos tipos de trabalhos, por sua natureza, poderiam ser deturpados, como tem acontecido frequentemente em exposições coletivas?

Siegelaub: Não. Ao selecionar os trabalhos, pode-se escolher ideias, entre artistas, que sejam paralelas entre si, da mesma forma que se poderia pegar cinquenta pinturas listradas e fazê-las parecer mais semelhantes do que realmente são. Pode-se construir qualquer situação expositiva desse modo. Articular uma exposição não é nem mais nem menos fácil do que quando a pintura era pintura e a escultura era escultura. Você ainda pode fazer as coisas parecerem do jeito que você quer. Números não mentem, contabilistas sim.

relacionadas com arte de um modo secundário?

Siegelaub: Sim, definitivamente. Eu acredito que os artistas jamais tenham estado tão articulados sobre o que fazem como estão agora[2].

Harrison: Então, qual é a natureza dessa nova relação?

Siegelaub: Há dois tipos de pessoas: os artistas e todos os demais.

Harrison: Os artistas têm a arte e os outros têm relativo poder para manipular ou promover a arte. Então onde está a relação? E o que há de novo nisso?

Siegelaub: A necessidade de intermediários tem começado a desaparecer. Os novos trabalhos são mais acessíveis como arte, para o público. Eles necessitam de menos explicações interpretativas.

Harrison: Você acha que a arte já precisou de explicações interpretativas?

Siegelaub: Não sei nada de história, mas a arte de que falamos parece ser muito mais auto-explicativa do que qualquer outra. Ela passa de uma mente a outra tão diretamente quanto possível. A necessidade de uma comunidade de críticos que a expliquem parece totalmente supérflua agora.

Harrison: Talvez seja por que eles têm menos especificidades com que trabalhar?

Siegelaub: Sim. Eu acho que uma tendência básica que está por trás de todo o trabalho artístico hoje em dia é a habilidade do artista de definir limites gerais e não se preocupar em ser específico. A tendência atual, em praticamente todo o trabalho artístico, é na direção de uma visão geral das coisas, ao invés de como uma coisa específica se parece.

Harrison: E como isto pode ficar explícito nas exposições?

Siegelaub: Organizando exposições onde as condições gerais sejam propostas aos artistas e todas as decisões acerca de detalhes sejam deixadas inteiramente para eles. Os artistas são os melhores juízes de seu próprio trabalho. A impressão de desprendimento de Harald Szeemann, que se tinha em sua exposição "Quando atitudes tornam-se formas", ajudava muito na visão individual dos trabalhos.

Harrison: Talvez, o mais importante que um crítico ou curador pode fazer é chamar atenção para o que é arte, isolando o que não é, e atuando para desvalorizar isso[3].

---

1. Tradução para o português do original inglês publicado no livro organizado por Alexander Alberro e Black Stimson, *Conceptual Art: A critical Anthology*, MIT Press, Cambridge,/Massuchusetts, Londres, 1999, pp. 198–203. Esta entrevista foi primeiramente publicada na *Studio International*, 178:917, dezembro de 1969, pp. 202–203.
2. "Eu estou dizendo que é parte da obra de arte. Não tenho que olhar para os críticos para dizer algo acerca de minha arte. Sou eu quem tem que dizer". Douglas Huebler.
3. "Quero remover a experiência da obra de arte". Joseph Kosuth.

Quatro entrevistas[1]

Arthur Rose

Os quatro artistas que respondem às perguntas formuladas por Arthur Rose têm trabalhado no campo da arte conceitual, mais que a maioria de seus colegas. Em certo sentido eles podem ser considerados precursores do movimento. Essas trocas francas e concisas contêm muitas observações que incidem, de modo geral, sobre diferentes aspectos da estética conceitual.

Douglas Huebler disse: "na realidade não me preocupa que a documentação seja exata ou exaustiva. Os documentos não provam nada. Só fazem a peça existir". Ao explicar como chegou às suas atuais teorias, Joseph Kosuth responde: "comecei a compreender... que as pessoas inteligentes e sensíveis à minha volta tinham experiências com porções não artísticas de seu mundo visual, que eram de tal qualidade e consistência que a demarcação de experiências semelhantes como arte não tinha apresentado nenhuma diferença significativa". E conclui sua exposição com essas palavras: "Talvez o gênero humano já estivesse começando a superar a necessidade de uma arte a esse nível". Ao discutir sua arte, Lawrence Weiner observa: "Pode-se dizer que o tema principal são os materiais, mas sua razão de ser vai muito mais além dos materiais, apontando para outra coisa e essa outra coisa é a arte".

Robert Barry

Pergunta: Como você chegou ao tipo de obra que faz agora?

Barry: É uma continuação lógica de meu trabalho anterior. Há alguns anos, quando pintava, parecia que os quadros podiam ter um aspecto em um determinado lugar, mas devido à iluminação e outras coisas, tornarem-se muito diferentes em outro. Ainda que o quadro continuasse sendo o mesmo objeto, era outra obra de arte. Então comecei a trabalhar em quadros que incorporavam, como parte de sua estrutura, a parede em que deviam ser pendurados. Ao final deixei de pintar e comecei com as instalações de cabos (as quais podem ser vistas na exposição). Cada instalação de cabos era feita para que se adequasse ao lugar onde deveria ser instalada. Não se podia movê-la sem destruí-la. A cor tornou-se algo arbitrário. Comecei a usar fios de nylon transparente muito finos. Por fim, os cabos, de tão finos, eram quase invisíveis, o espaço da exposição. Com características diferentes, uma é de AM e a outra de FM, mas ambas ocupam o mesmo espaço no mesmo momento. Esses são meus materiais.

Além, ainda, na exposição haverá um espaço cheio de ondas ultrassônicas. Também utilizei micro-ondas e radiações. Existem muitíssimas possibilidades, quero explorá-las e estou convencido de que há muitas coisas que não conhecemos no espaço que nos rodeia e que, embora não as vemos ou tocamos, sabemos que estão ali.

Douglas Huebler

Pergunta: Você falou que a obra "entra na mente". Como acontece isso?

Huebler: Através de um sistema de documentação que inclui o uso de mapas, desenhos, fotografias e linguagem descritiva. Os documentos não têm por que ser necessariamente interessantes, quer dizer, os documentos não são "arte". O que quero é usar esses elementos para criar uma condição de absoluta coexistência entre "imagem" e "linguagem". Por exemplo a "imagem" de minha New York Variable Piece/1 é uma descrição do espaço feita a partir da localização de "pontos" que, ou bem são estáticos ou se movem vertical e horizontalmente segundo uma disposição aleatória. Não existe nenhum modo de experimentar perceptivamente essa obra. Mas pode ser experimentada totalmente graças a sua documentação.

Pergunta: Alguma de suas obras podem ser experimentadas como presença física?

Huebler: Não, nenhuma – pelo menos por enquanto – e, no entanto, possuem uma substância material. A área de uma "escultura zonal" é imensa e as áreas estão localizadas por pequenos sinais que, sem dúvida, não demorarão muito a desaparecer. O material de extensão do trabalho desaparece durante o período de tempo em que é efetuado. Contudo, também existe hoje graças à documentação.

Pergunta: Você dá alguma importância particular às áreas das suas obras?

Huebler: Não nenhuma. Quando vou ao lugar para documentá-la, para "marcá-la", só penso "aí esta", isso é tudo. O que me parece importante é que não se diferencie dos próximos metros

Isso foi o que me levou ao uso de um material, quase invisível, ou ao menos não perceptível por meios tradicionais. Embora isso apresentasse problemas, oferecia também infinitas possibilidades. Ao chegar a esse ponto descartei a ideia de que a arte deva ser necessariamente algo a se contemplar.

Pergunta: Se sua obra não pode ser percebida, como o espectador pode apreciá-la ou ao menos saber de sua existência?

Barry: Eu não só ponho em questão os limites da nossa percepção, como o da própria natureza da percepção. As formas, claro, existem, são controladas, e possuem suas próprias características. São formadas por vários tipos de energias que existem mais além dos limites estreitos e arbitrários dos nossos sentidos. E são utilizados diversos instrumentos para produzir a energia, detectar, medir e definir sua forma.

Ao participar desta exposição revelo a existência de minha obra. Apresento todas essas coisas em uma situação artística utilizando o espaço e o catálogo. E acredito que isso deixará de ser um problema na medida em que as pessoas vão se acostumando com esse tipo de arte. Como com qualquer outro tipo de arte, cada pessoa interessada tem uma reação pessoal baseada em sua própria experiência e imaginação. Naturalmente isso é algo que não posso controlar.

Pergunta: Exatamente, qual é o tipo de energia que você utiliza?

Barry: Um tipo de energia são as ondas eletromagnéticas. Na exposição tem uma peça que utiliza a onda de transmissão de uma emissora de rádio durante um período de tempo determinado, não como meio de transmitir informação, mas como objeto. Outra obra usa a onda de um determinado transmissor para fazer a ponte entre dois pontos distantes: Nova York e Luxemburgo, esta ação é feita várias vezes durante a duração da exposição. Devido a posição do sol e às condições atmosféricas favoráveis durante o mês de janeiro – o mês da exposição – foi possível montar esta obra. Em outra época, sob condições diferentes, teríamos que recorrer a outro local. Há outras duas obras com pequenos emissores que só atingem parece importante e que não se diferencie dos próximos metros, ou do próximo quarteirão, ou do que seja. É um pouco como quando se vê a linha divisória de um estado. Tanto os lugares selecionados, como a forma que descrevem, são "neutros" e só servem para formar "essa" obra. Efetivamente não se atribui nenhum valor privilegiado aos elementos que formam a obra em detrimento de outras coisas possíveis que não tenham sido escolhidas. De modo semelhante, eu gostaria de advertir que as obras de "duração" não "completam" necessariamente o destino do material utilizado dentro de sua situação específica. Elege-se um período de tempo e documenta-se tudo o que ocorre àquela situação. Em algumas obras a estrutura é a cronologia "lógica", mas em outras a sequência mistura-se enquanto se completa a documentação.

Pergunta: Parece-me necessário perguntar se toda essa documentação é precisa, completa ou lógica.

Huebler: No mesmo sentido que falei que não me preocupa a aparência específica, a documentação precisa ou exaustiva também não me importa. Os documentos não provam nada. Fazem com que a peça exista e a mim interessa que essa existência ocorra do modo mais sensível possível. O lugar em que uma coisa se localiza envolve todo seu entorno e eu gosto muito mais dessa ideia, do que pensar o que "sinto" ou o que parece.

Joseph Kosuth

Pergunta: Toda obra que você tem feito nestes últimos anos tem chamado de Arte como ideia como ideia. Por que e como você chegou a essa conclusão e o que significa exatamente?

Kosuth: Bom, há alguns anos comecei a me dar conta da separação entre as ideias que temos e o modo como utilizamos os materiais, distância que talvez não seja muito grande quando se começa a obra, mas a distância é insuperável quando se trata do espectador. Eu queria eliminar essa distância. Também comecei a compreender que não há nada de abstrato sobre um material específico. Os materiais sempre têm algo desanimadoramente real, estando organiados ou não.

Também comecei a compreender que as pessoas inteligentes e sensíveis a minha volta tinham experiências com porções

não artísticas de seu mundo visual, que eram de tal qualidade e consistência que a demarcação de experiências semelhantes como arte não tinha apresentado nenhuma diferença significativa; que talvez o gênero humano já estivesse começando a superar a necessidade de uma arte a esse nível; que estávamos começando a enfrentar o mundo esteticamente. Essa impressão que eu tinha sobre a distância entre os materiais e as ideias foi o que me levou a apresentar uma série de fotos sobre a definição de água dada pelo dicionário. O que me interessava era apresentar, simplesmente, a ideia de água. Antes eu havia usado água de verdade porque gosto de sua qualidade incolor e sem forma. Não considerei as fotos como obra de arte; o artístico era a ideia. As palavras da definição proporcionavam a informação artística; da mesma maneira como a forma e a cor de uma obra podem ser consideradas sua informação artística. Mas queria ainda uma arte mais completa e queria evitar que a distração pudesse ser uma razão para sua existência. Queria afastar a experiência da obra de arte. Nessa série passei de apresentar uma abstração particular (água, ar) para abstrações de abstrações (sentido, vazio, universal, nada, tempo).

Pergunta: Pode nos falar do que você está fazendo agora?

Kosuth: Meu trabalho atual, que consiste em categorias do dicionário ideológico, trata dos múltiplos aspectos de uma ideia sobre algo. E, como a obra anterior, é uma tentativa de tratar a abstração. A mudança mais importante diz respeito à forma de apresentar, pois passei da fotomontagem ao emprego de espaços em revistas e jornais (às vezes uma "obra" ocupa cinco ou seis espaços em outras publicações, depende de quantas divisões existem dentro desta categoria). Desse modo a imaterialidade da obra fica acentuada e corta pela raiz qualquer possível conexão com a pintura. Essa obra mais recente já não está relacionada em nada com o objeto preciosista, é acessível a todo aquele que está interessado nela; não é decorativa, não tem a menor relação com a arquitetura; pode ser guardada em casa ou no museu, mas não foi executada com intenção de nenhuma dessas coisas; se quiser, pode extraí-la da publicação em que ela ocorre e colá-la em um diário ou colá-la sobre uma placa de anúncios, ou se pode deixá-la como está, mas todas essas decisões não tem nada a ver com a arte. Meu papel como artista se conclui com a publicação da obra.

Pergunta: Porque você acredita e disse que a "arte de nosso tempo" não pode ser pintura nem escultura?

Pergunta: Se aceitamos sua ideia de arte e que o artista já não tenha que acrescentar nada ao mundo visual humano, qual será o futuro da arte?

Kosuth: Primeiro gostaria de destacar outro fato. As principais tendências filosóficas deste século mostram uma rejeição total à filosofia tradicional. Sensivelmente, já não é possível tirar conclusões sobre o mundo como se tirava antes. Entre as pessoas cultas e os jovens, a religião também perdeu seu sentido. Os pressupostos tradicionais da filosofia e da religião são irreais no presente estado da inteligência humana. Se a filosofia (e a religião) acabaram, é possível que a viabilidade de arte encontre-se relacionada à sua capacidade de existir como finalidade pura e auto-consciente. O futuro da arte poderia existir como uma espécie de filosofia por analogia. Contudo, isso só ocorrerá se a arte for capaz de manter-se "auto-consciente" e se ocupar exclusivamente de problemas artísticos, mudando na medida em que eles mudem. Se a arte se converter em uma "filosofia por analogia" será porque seu rigor intelectual (em termos da habilidade do artista em "criar") é igual em qualidade à intensidade do melhor pensamento do passado. Se na nossa época não pode existir uma filosofia propriamente dita, seria absurdo que a arte tentasse se passar por filosofia. Mas uma arte que se ocupe dos problemas especiais que só se referem à arte, pode chegar a preencher esse vazio que o homem do nosso tempo tem em seu pensamento.

Lawrence Weiner

Pergunta: Quando você realizou suas primeiras obras, que consistiam em pintura aplicada diretamente ao chão ou às paredes (estou pensando nas obras chamadas "pulverizar o chão durante tantos minutos com spray" – uma das quais foi reproduzida em *Arts Magazine* em outubro – , ou pintura jogada na parede, ou pintura que se derrama pelo chão) o que você propunha exatamente?

Weiner: Fazer arte.

Pergunta: Fala-se que alguns artistas da "antiforma" foram influenciados por aspectos de algumas de suas obras. Isso é verdade e qual a principal diferença que você considera entre essas obras e a sua?

tempo" não pode ser a pintura nem a escultura?

Kosuth: Atualmente ser artista significa se perguntar sobre a natureza da arte. Se perguntamos sobre a natureza da pintura não podemos nos perguntar pela natureza da arte; se um artista aceita a pintura (ou a escultura) está aceitando a tradição que está ligada a elas. Precisamente por isso a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se alguém pinta quadros está aceitando (não questionando) a natureza da arte. Está aceitando que a natureza da arte é a tradição européia da dicotomia pintura-escultura. Mas nos últimos anos as melhores obras novas não foram nem pinturas nem esculturas, e é cada vez maior o número de jovens artistas que fazem uma arte que não é nem uma coisa nem outra. Quando as palavras perdem seu sentido convertem-se em um sem sentido. Temos nossa própria época e nossa própria realidade e não nos faz falta nos justificarmos agarrando na história da arte européia. Nada do que se faz poderia ser feito se não tivéssemos os conhecimentos que estão a nossa disposição, isso é obvio. Nunca se pode escapar totalmente do passado, mas olhar para trás intencionada e monotonamente é pura timidez criativa. A mentalidade acadêmica e conservadora deseja uma justificativa histórica: uma espécie de homogeneização do culto aos antepassados e anseio de aprovação paterna. Deveríamos aprender sobre o passado, mas não dele, para poder saber o que era real e o que agora não queremos fazer.

Pergunta: A dificuldade da obra e o uso da linguagem, mais do que as cores, não vai cansar as pessoas?

Kosuth: As ideias do artista são inerentes às suas intenções e a nova arte depende da linguagem, mas também da filosofia e das ciências. Naturalmente essa mudança de orientação do perceptivo ao conceitual é uma mudança do físico para o mental. E, onde, por parte do espectador não existe um interesse intelectual, é desejável que exista um interesse físico (visão ou toque). Os que não são artistas muitas vezes insistem em que haja algo que acompanhe a arte porque a ideia de arte por si mesma não os deixa muito satisfeitos. Necessitam essa excitação física que acompanha a arte pra sentirem-se interessados. Mas o artista de verdade sente um interesse obsessivo pela arte, como sente o físico pela física ou o filósofo pela filosofia.

Weiner: Não vejo como posso tê-los influenciado, sua intenção primeiramente é fazer objetos que se possa exibir e isso não tem nada a ver com as intenções de minha obra.

Pergunta: Um aspecto primordial de sua obra é a existência de um receptor. A pessoa que recebe a obra – tal como eu entendo – tem que decidir se tem que construir a peça, se tem que fazê-la ou se não é necessário. Por quê?

Weiner: Porque não tem nenhuma importância.

Pergunta: O que é que não tem importância?

Weiner: A condição da peça. Se eu tivesse que escolher sua condição, tomaria uma decisão artística que daria um peso desnecessário e injustificado ao que é uma apresentação e que, portanto, tanto tem muito pouco a ver com a arte.

Pergunta: O que interessa a você da subtração como processo artístico?

Weiner: O processo não me interessa. Enquanto que a ideia de subtrair é, se não mais, pelo menos tão interessante quanto à instalação de um objeto fabricado num espaço, que é o que faz a escultura.

Pergunta: Que papel tem o tempo na sua obra?

Weiner: Serve como designação de quantidade.

Pergunta: Qual você diria ser o principal tema de sua obra?

Weiner: Os materiais.

Pergunta: Você diz que o principal tema de sua obra são os materiais e contudo diz que não é um materialista, como você entende isso?

Weiner: Materialista implica em um compromisso, primeiramente, com os materiais. Mas meu compromisso primeiro é com a arte. Pode-se dizer que o tema principal são os materiais, mas sua razão de ser vai muito mais além disso, apontando para outra coisa, e essa outra coisa é a arte.

---

1. Tradução para o português da versão espanhola publicado no livro organizado por Gregory Battcock, *La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp.109–116.

O objetivo de *¿Hay en Portugués?* é difundir textos significativos para a arte contemporânea que, por inúmeras razões, não foram traduzidos, publicados, reeditados ou veiculados no Brasil. Os textos aqui traduzidos pertencem aos seus autores originais ou aos proprietários dos respectivos direitos. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, com tiragem de 1.000 exemplares distribuídos gratuitamente.

¿Hay en Portugués? foi produzida no seminário temático '*espaços impressos*', ministrado por Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, durante os meses de maio e junho de 2012.

Adriana Barreto, Ana Gil, Bil Lühmman, Daniela Souto, Fabio Morais, Giovana Hillesheim, Janaí de Abreu, Julia Amaral, Lu Renata, Patrícia Peruzzo e Regina Melim.

Número Zero – Edição Experimental

Apoio par(ent)esis