

A epígrafe *soy yo*.

Este não é um texto que define ou conclui algo (essas possibilidades ainda existem?), mas movimenta pensamentos em um exercício

SABÃO

o, queda e
passar por
im. Se você
garantam a
– há de ter
sambando
dos alguns

brasileiras e

cendo com
as régua
alabarismo
al não nos
niseta com
nvencer de
onta nossa
do, penso o
significam
o ser como

Este não é um texto que define ou conclui algo (essas possibilidades ainda existem?), mas movimentando pensamentos em um exercício honesto de labirintite: ginástica, pirueta, desequilíbrio, queda e fraturas expostas. Talvez o ato de sua leitura seja como passar por aquelas escovas rotativas de lava-rápido – escrevê-lo, foi assim. Se você tem tontura ao ler algo que deixa muitos fios soltos que garantam a possibilidade da vida em lacunas, tome um remédio antes – há de ter um, não posso indicar porque não tomo remédios – ou leia sambando bem devagar Porque É Proibido Pisar na Grama – passados alguns anos, tive uma recaída e viciiei-me de novo nessa música.

1.

O lugar de onde falo, neste texto, é o das artes visuais brasileiras e suas narrativas históricas.

Não há no Brasil grandes estudos sobre o que vem acontecendo com o atual boom da publicação. Medir o que fazemos com as régua padronizadas do norte hegemônico é um exercício de malabarismo colonizado para nos teorizar por um modelo ao qual não nos encaixamos. Seria a clássica tentativa de enfiar uma camiseta com a língua do Mick Jagger em nossas pernas e de nos convencer de que a história “universal”, aquela entre NY e Europa, conta nossa história também. Determina, mas não conta. Nesse sentido, penso o quanto, aqui, Anne Moeglin-Delcroix e Clive Phillpot não significam absolutamente nada. Nem determinam. *Rien. Nothing*. A não ser como

leitura de cultura geral, na melhor das hipóteses, ou como mais uma evangelização colonizadora à qual podemos aderir de modo cego, avalizando o que o norte fala como verdade absoluta a ser dublada por nossa vira-latices.

A história oficial do livro de artista costuma dizer que o estadunidense Ed Ruscha foi importante – claro, um estadunidense apontado como o mais importante e, assim, escolhido para pautar a história – ao, nos 1960, fazer livros com uma fotografia desestetizada, neutra e burra – termos que os conceituais estadunidenses usavam – deslocando o lugar da fotografia ao libertá-la do preciosismo técnico moderno, operado pelo museu, e rebaixá-la rumo ao ordinário meio editorial: do papel fotográfico e seus grãos de prata à retícula da impressão em larga escala. Nessa época, no Brasil a fotografia mal existia em relação ao nosso discurso moderno, salvo um Geraldo de Barros – não sou nada alfabetizado em fotografia, quem puder e quiser me corrigir nesse item, me escreva. Muito menos havia um uso consciente das técnicas de impressão em larga escala como possível campo para a arte. Se aqui não havia tradição moderna de fotografia e nem inclinação gráfica da produção artística, creio que Ed Ruscha nada significa para nós. Simples assim. Seria o mesmo que tentar convencer o norte de que se aqui a atitude antropófaga é uma de nossas matrizes modernas, ela deveria ser parâmetro também para o norte. Isso acontece? Não. O norte vê a atitude antropófaga como um exotismo periférico em relação à arte moderna centralizada em NY.

Logo, Ed Ruscha é, para nós, uma ave exótica. É possível estudar a fauna brasileira através de aves exóticas?

Em 1968, como resposta à censura de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, a peça foi publicada em livro, cujos procedimentos de

censura eram mais lentos. A encenação foi fotografada em um diálogo estético com as HQs, com a fotonovela e com o cinema marginal, deslocando, com essa rede de linguagens tramadas esteticamente, o lugar tridimensional do teatro para o meio editorial. Do palco para o gráfico. É esse fato-livro que está em meu DNA de artista brasileiro que vive em São Paulo, a cidade onde Plínio Marcos viveu. É essa fotografia de guerrilha tentando burlar a ditadura civil-empresarial-militar e ao mesmo tempo misturando várias matrizes estéticas da época que me interessa, e não a fotografia *standard* e burra de Ruscha, servindo de crítica comportada, neutra e equilibrada à carrocracia estadunidense. Se Ruscha estava retratando uma estética e uma realidade fordistas, *Navalha na Carne* estava experimentando uma estética marginal – no sentido udigrudi do termo – e desacatando uma realidade autoritária. *Navalha na Carne* é um dos centímetros da régua que uso para medir o que fazemos aqui em matéria de publicações de artista.

“Ah, mas *Navalha na Carne* não é um livro editado no âmbito das artes visuais, como usá-lo para falar de livro de artista?” perguntaria um purista sozinho, solitário, choroso e rancoroso, sofrendo em meio a uma realidade miscigenada.

Nas artes visuais brasileiras nunca houve livro de artista, isso é coisa de francês com inglês teorizando para estadunidense ver: aqui sempre teve, e tem, gente das mais variadas linguagens que edita de forma misturada, miscigenada e guerrilheira. Ou gente que leva adiante suas experimentações estético-formais até chegar, por motivos variados, aos vocabulários gráfico, editorial e livresco.

Aqui tem *Navilouca*. Suruba gráfica. Tudo feito na unha.

Carimbar *A Ave*, de Wlademir Dias-Pino, os álbuns de Mira Schendel ou um gibi de Raymundo Collares com o termo “livro de artista” é o mesmo que dizer que o jazz (aspas) de Frank Sinatra é uma influência importante para a bossa nova. Joga-se o jogo hegemônico da dita história universal e seus termos ditos universais, que o norte nos manda usar até mesmo de modo retroativo. Colonização retroativa é o cúmulo da canalhice, é entregar nossos exemplos históricos, depois de esvaziados e descontextualizados de nós mesmos, de mão beijada para que a história hegemônica enxerte neles seu discurso e se fortaleça ainda mais como hegemonia. Para aceitarmos passivamente, sem uma negociação política, que nomear coisas de modo retroativo seja natural, a história “universal” da arte deveria deslocar, com toda naturalidade de uma história que se aceita móvel, o possível marco inicial da performance para 1931, para o dia em que Flávio de Carvalho furou uma procissão de Corpus Christi. Ou até mesmo assumir que a tal estética relacional já existia no neoconcretismo brasileiro, sem esse nome. A história “universal” da arte fará isso? Não, a negociação política que mexe nos eixos hegemônicos está sempre fora de cogitação.

A Ave, os álbuns de Mira e os gibis de Collares são obras a serem estudadas dentro da narrativa da arte brasileira, arte essa que não deu muita bola para o “livro de artista”.

“Livro de artista” soa-me apaziguador e bom moço – tentativa de tirar visto estadunidense – também por ser um termo cujo uso tenta definições conceituais e de formato daquilo que o tesão é não definir para continuar vivendo em estado de: suruba. Aliás, esqueci de dizer que há anos evito o termo “livro de artista”, que além de nos enfiar goela abaixo uma história que não é nossa, reduz ao códex algo que é bem mais amplo e complexo – códex, inclusive, de produção cara no Brasil, um dos fatores de sua inviabilidade. Costumo usar o termo

“publicação”. E evito ao máximo a muleta “de artista”, a não ser quando quero localizar pontualmente um lugar de fala. E se chamarem o que escrevo de “escrita de artista”, anoto o nome e me vingo, cedo ou tarde.

Pegue um manual do livro de artista e vá detectar um, nas feiras de arte impressa que há dez anos vêm acontecendo em várias cidades do Brasil. Você terá dificuldade pois a capacidade de hibridização que essa produção gráfica tem já fez do livro de artista um objeto chato e carola. É fácil usar o termo “livro de artista” como carimbo. Complexo é conviver com obras cuja natureza demanda que, ao invés de cunhar termos que as denominem de forma essencialista e classificatória, se deixe pairar sobre elas camadas e camadas de regimes estéticos, históricos, contextuais e formais que segundo a segundo recombina-se e relativizam possíveis definições. Prefiro essa segunda opção aos carimbos, objetos de cartórios e burocracias. A segunda opção é aquela que vê qualquer manifestação artística como um bicho vivo, complexo e em pleno metabolismo, e não como uma cobaia morta e mapeada. Para mim, mais que no termo “livro de artista”, *A Ave*, os álbuns de Mira e os gibis de Collares se encaixam nessa segunda opção.

Por favor, limpe os pés no capacho escrito *livre d'artiste & artist's book*, venha para fora, dê cá a mão e digressemos.

O lance de dados de Mallarmé é de 1897. Ou seja, no Brasil a página impressa mal tinha 90 anos, pois até 1808 a atividade tipográfica e a edição de livros eram proibidas por Portugal. As poucas bibliotecas existentes no Brasil colônia eram formadas por edições vindas da Europa e tinham o acesso restrito a uma elite de membros da igreja e da administração colonial. Não havendo tipografias no país, as raras obras editadas por autores brasileiros eram enviadas a Portugal para lá serem impressas e voltarem ao território nacional de forma

oficial e com acesso controlado. A importação de livros era também proibida. Mas, claro, isso não impediu o contrabando que, por exemplo, permitiu que os inconfidentes mineiros possuíssem uma boa biblioteca iluminista.

Somente com a vinda da família real em 1808 implantou-se uma tipografia no Rio de Janeiro que atendesse à demanda gráfica de papéis e relatórios – a capital administrativo-burocrática do império português passava a ser o Rio – e também à necessidade de leitura da ociosa corte portuguesa recém chegada ao país. Aos poucos, a atividade editorial foi sendo liberada, mas sua interdição já era um trauma estrutural brasileiro que a confinou a uma elite.

Eu me pergunto então sobre a relevância de Mallarmé – francesamente universal – para que compreendamos a página brasileira se aqui a página como espaço discursivo e estético era algo tão recente em 1897. Já havíamos nos familiarizado com a página? Ela era natural e minimamente democrática entre nós, para que já a tratássemos sob preceitos formalistas e modernos? Já tínhamos uma população letrada? Ou tínhamos era que conquistar o espaço-página na marra, no tapa, no contrabando, roubá-lo de uma elite econômico-intelectual assim como escravos garimpeiros desviavam e furtavam o ouro que, acumulado de forma escondida, compraria sua liberdade?

No Brasil, a atividade editorial parece-me um ato de guerrilha em relação à história de um país autoritário fundado como empresa capitalista onde, ao invés de cidadãos, os habitantes eram/são apenas funcionários-escravos alienados da divisão internacional do trabalho – esta afirmação, até poucos anos atrás, soaria desbotada, mas o golpe de 2016 a reatualizou. Nossa relação com a página, com o espaço público que ela é, passa pelo ato de roubá-la de uma elite letrada e monopolista,

e é isso que vejo nas atuais feiras de impressos: pequenos editores e auto-editores desafiando o monopólio de editoras que atuam não só arbitrando e legitimando o que deve ser publicado, como reforçando nossa proibição editorial ao colocar livros no mercado cujo preço beira a um décimo do salário mínimo. Daí minha preguiça, no âmbito da arte, com o termo e a discussão sobre livro de artista em um país cujo objeto livro é, econômica e sócio-estruturalmente, um artigo de elite que não faz parte do cotidiano médio brasileiro.

Um século antes de Mallarmé, em 1798, a Inconfidência Baiana teve seu estopim quando Salvador acordou coberta de cartazes e panfletos – chamados de boletins sediciosos – colados em pontos movimentados da cidade e que, em uma população em sua maioria analfabeta, iam sendo lidos em voz alta e passados de boca em boca. Serviam a letrados e iletrados. Sob a proibição tipográfica, os boletins eram manuscritos e conclamavam o fim da monarquia, a morte do rei, a liberdade do povo: a proclamação de uma república baiana. A panfletagem manuscrita era comum na época e mesmo após 1808 a prática tipográfica seguiu restrita, de modo que, por exemplo, durante sete meses do ano de 1820 o jornal *O Conciliador do Maranhão* foi “editado” de forma manuscrita.

Lembremos que Gregório de Matos escreveu sua obra na época da proibição editorial portuguesa e permaneceu manuscrito até início do século 20, quando foi editado pela primeira vez. O que chegou a nós, de seus poemas, foram as cópias manuscritas feitas e refeitas ao longo do tempo por amigos e depois admiradores, fato que inclusive coloca em dúvida a fidelidade autoral de muitos poemas a ele atribuídos. O ato de criar panfletos manuscritos a serem espalhados pela cidade – proto-lambes ou proto-pichação – somado à página resistente e petulante – e, talvez, de autoria misturada – de Gregório de Matos não seria mais relevante para nós do que a página estética de Mallarmé?

Sobre páginas resistentes e petulantes: se mesmo com a proibição portuguesa à imprensa, a Inconfidência Baiana baseou-se em panfletos e cartazes espalhados, escritos à mão, contaminando toda Salvador, me pergunto se não seria esse o lance de dados que importa, o da resistência e improviso, ao se pensar uma possível história da página no Brasil. Perceber o quanto a atividade editorial era responsável pela difusão iluminista e tentar reproduzi-la aqui, de forma subversiva e improvisada, manuscrita, frente à proibição, não é o que de fato ilustra nossa relação com a página? Não seria esse sentimento de guerrilha panfletária e de desacato, não à página como forma já institucionalizada mas à sua proibição como agente da esfera pública, o mesmo vetor que há em arregaçar as mangas e construir a própria utopia editorial de, por exemplo, um Flávio de Carvalho auto-editando sua *Experiência nº2* em 1931? Ou de um Rogério Sganzerla, aos oito anos de idade – pasme –, indo sozinho a uma tipografia e pedindo para imprimir seu primeiro livro, *Novos Contos*, em 1954? Ou de um Wladimir Dias-Pino editando *A Ave* a mão, em 1956? Ou da peça *Navalha na Carne* burlando a censura teatral ao editar-se em livro em 1968? Ou ainda – onde quero chegar – da cena, que hoje vemos nas feiras, de pequenas editoras e artistas se auto-editando na unha?

Frente a essas experiências editoriais como ato de inconfidência, e não como mera experiência gráfica, auto-expressão ou especulação formal, o termo “livro de artista” não se torna um bibelô classificatório e anêmico em relação a o que realmente importa na atividade editorial brasileira, que é burlar nossa estrutural e econômica proibição editorial? Mais importante do que falar de livro de artista, não seria perceber, nos auto-editores e editores das feiras atuais, sua atividade editorial como uma prática artística em si, cuja natureza performativa e ativa, detendo os meios de produção e circulação, é muito mais relevante que o possível resultado “artístico” de seus objetos gráficos?

Se o *livre d'artiste* e o *artist book* encontram seus tataravós nos álbuns de gravuras e livros ilustrados dos séculos 18 e 19, não poderíamos encontrar nossos tataravós nas paredes da Salvador de 1798, análogas a um álbum público de urgências políticas, já que tínhamos que dispensar os livros ilustrados porque livros eram proibidos aqui?

Creio que só é possível falar de publicação no Brasil empurrando o termo “livro de artista” para uma nota de rodapé qualquer e deixando a narrativa principal pautar-se por nossa história político-social, pela nossa história da edição e pelo que significamos no campo geopolítico. Se o norte hegemônico baseia sua atividade editorial em um diálogo com sua tradição livresca – de Mallarmé (literatura) a Ruscha (artes visuais), para ficar nas balizas e referências que uso nesse texto – aqui a tradição livresca lida com sua proibição estrutural e histórica de editar conjugada à dificuldade de fazer o conhecimento circular em um país onde o analfabetismo – real e funcional – é um projeto político aplicado pelas velhas oligarquias e onde livros custam absurdos 5% a 10% do salário mínimo. Nada disso é pouco quando se pensa que fazer o conhecimento circular para além dos restritos círculos onde isso é autorizado no Brasil foi um dos fatores que insuflaram a bateção de panela da família manifestoche revoltada com o acesso de negros à universidade pública, um reduto contraditório, nada envergonhado, da alta classe média, e que tem exemplo numa USP sustentada grande parte pelos impostos pagos pela classe Z para que só as classes A e B estudem através da “meritocracia” de quem já nasce há poucos passos da linha de chegada.

(Você se lembra que avisei que isso aqui era um túnel de escovas rotativas, não é? Tomou o remédio? Acendeu o cigarro? Não vá perder o brinco.)

Especulemos com “e” de estória, história também é isso. Deixando o termo “livro de artista” como nota de rodapé de nossa narrativa, o que diria o texto principal? No contexto brasileiro, sem dúvida o concretismo é quem já na década de 1950 irá especular esteticamente o formato livro e iniciar certa tradição de edições que questionam e reinventam este formato. Se a Inconfidência Baiana espalhou panfletos manuscritos por Salvador em uma época em que imprimir era proibido no Brasil Colônia, não faz todo sentido que um ícone da edição concreta brasileira, como a *Caixa Preta* (1975), de Augusto de Campos e Júlio Plaza, tenha formalmente o aspecto de uma explosão gráfica espalhável cujo desmembramento físico é capaz de disseminar de forma coletiva sua própria informação, ao invés da unidade encadernada livresca que pede um leitor solitário apartado de qualquer ideia de polis? Se ler um livro sozinho em casa é natural, manipular a *Caixa Preta* sozinho, em casa, não seria frustrante? Ela não atíça a vontade de estar com o outro, mostrar para o outro, ler/ver com o outro? Ter a *Caixa Preta* não gera a vontade de dar uma festa e espalhá-la pela casa? Essa fragmentação que pede alteridade ao invés de ensimesmamento – em relação à leitura, mas também à própria atividade editorial, caso das revistas coletivas que substituem a ideia tradicional de editor por uma alteridade/edição coletiva – não está em boa parte do que de mais importante foi feito na atividade editorial brasileira sobretudo em relação às experimentações gráficas entre literatura e artes visuais, como a revista *Artéria* ou as publicações do poema/processo? Aliás, essa fragmentação gráfica não é visível nas feiras de arte impressa hoje, e nos lambes e stickers espalhados pelos muros e postes das grandes cidades brasileiras?

Questiono então se o Brasil faz parte ou não da narrativa histórica do tal livro de artista. Com sinceridade, acho que não. Essa narrativa é um pouco apertada para nós que, durante boa parte de nossa história,

tivemos que burlar o livro por questões autoritárias e econômicas. Nos anos 1970 da *Caixa Preta*, o que o livro de artista fazia no eixo EUA-Europa – Ruscha, Weiner, Peter-Feldman, Roth, etc. – não tinha absolutamente nada a ver conosco, até porque as artes visuais brasileiras pouco se interessaram pelo formato códex. Há pouca ou nenhuma correspondência entre o livro de artista produzido no norte hegemônico dos 1960-70 e o que era produzido no Brasil nessa mesma época. Já as revistas fragmentadas editadas por Edgardo Antonio Vigo na Argentina, por exemplo – fusão de arte conceitual latino-americana entre artistas e poetas –, não só têm a ver com as experimentações gráficas praticadas aqui, como estabeleceram diálogo real ao publicarem artistas brasileiros do poema/processo, da arte conceitual, da arte correio. Estudar a arte setentista de natureza gráfica no Brasil definitivamente é olhar para a América Latina e através da América Latina reolhar para o Brasil, e não para o norte. Da fauna do norte, por exemplo, adoro Lawrence Weiner mas, se paro para pensar nesse meu amor, é amor por um animal exótico. No Brasil, Weiner é um coala, simples assim, que nada significava aqui no 1968 de seu paradigmático *Statements*. Suas práticas ressoam mais aqui hoje, já como história, do que na época em que estabeleciam as balizas da arte conceitual estadunidense.

E nossas balizas?

Creio que nos cabe assumir nosso ar de guerrilheiro canibal, de acadêmico mais a serviço de escola de samba do que das academias do norte hegemônico que propagam o conhecimento que têm de si mesmas como algo universal. É bastante subserviente que nas universidades do Brasil se aprenda história da arte de um lado e história da arte brasileira de outro, sem que se misture uma coisa na outra, fato que deixa bem claro a hierarquia: há uma história que acontece,

que rege a humanidade, na qual o Brasil não está inserido, e a nós cabe uma sub-história, a nossa, que estudamos de forma ligeira. Na graduação, gastei dias com o fauvismo e o expressionismo alemão. Para quê? Não faço ideia. E minha turma ficou semanas lendo Greenberg, sem ler uma linha de Mário Pedrosa. O livro adotado como base foi o do Gombrich, e não o do Walter Zanini.

É possível escrever nossa história sem nos curvar aos centros, mas nos vendo em rede, cujo lugar onde nos encontramos é apenas um dos nós da trama, assim como pode ser NY ou Cidade do México? A ver. E se esses nós intercambiassem entre si suas régulas locais? Utopia? Mas, por que não? Se a história renasceu depois de 2008, e vem desabando pesada em nossas cabeças, voltemos a falar de utopia, ressignificando-a em relação a o que ela significou – dos assassinatos à inocência – no século 20.

A arte brasileira sempre olhou pouco para a América Latina – como se o Brasil não fosse América Latina. Nosso complexo de pano de chão sempre preferiu bajular e se dirigir à Europa e, a partir do pós-guerra, aos EUA. A história oficial da arte brasileira segue esse “não considerar-se América Latina”, com Max Bill de destaque no abrelatas. Mas, talvez, no campo da publicação isso possa ser diferente. Na ramificação gráfica daquilo que se pode chamar de arte conceitual brasileira, nos anos 1970, houve um intercâmbio real entre o Brasil e os países vizinhos – a coleção do MAC-USP comprova. Talvez isso seja sintomático.

Voltando ao livro de artista, e voltando das últimas digressões, a história de Ed Ruscha pouco importa aqui, deixemos ela para lá, ela já está bem contada, oficializada e autenticada pelo MoMA e seu projeto colonizador. Aliás, o MoMA, essencialista, classificatório e com toda

sua dureza anglo-saxã, talvez tivesse dificuldade de teorizar *Navalha na Carne* (estou voltando a esse assunto também, ok?, cadê seu remédio?) ou colocá-lo em um lugar histórico, dentro da narrativa da publicação de artista. Esse é um problema do MoMa e de quem pensa por suas régua. Se no Brasil não tivemos tal narrativa – e muito menos um museu preocupado em detecta-la – podemos começar a construí-la alargando seu espectro e estabelecendo uma régua ou uma métrica tão miscigenada quanto o que foi/é produzido aqui. Se as régua geralmente são retas e usam a linha histórica imperial NY-Europa, podemos começar aqui por uma curva francesa (é uma pena que a curva francesa tenha o termo “francesa” no nome... *pero, voilà*, subvertamos). Se nosso ismo mais determinante, o Tropicalismo, aconteceu em um território cuja elasticidade foi dos Mutantes cantando em programas de auditório aos *Ninhos* de Hélio Oiticica na exposição Information (em 1970 no MoMa, veja só), levando assim ao extremo a miscigenação de linguagens e lugares, não seria no mínimo inteligente agregar à essa curva francesa o centímetro que corresponde à geleia geral?

O norte não vai entender a geleia geral e estudiosos da arte brasileira farão simpósios sobre samba, mesmo sem sambar. E ainda terão uma inveja – do tamanho da que o minúsculo FHC tem do Lula – ao conhecer a música que o Caetano fez para a Lygia. Dylan cita alguém das artes visuais estadunidenses? (Se cita, eu me redimo aqui... Não conheço tanto Dylan.) E no dia que eles souberem que na base da proto geleia geral, na *Experiência nº2* (1931) e no *New Look* (1956) o Flávio de Carvalho já fazia ação situacionista e a documentava dentro dos preceitos do *site* e *non-site* – não entre agora, Ruscha, espera um pouco, aguarda na fila com o Smithson – eles mandam um drone da NSA eliminar o Flávio de Carvalho. Ou patrocinam um golpe na arte brasileira, para colocar no poder mais um artista Carmem Miranda que represente o exotismo tropical.

Em resumo, na história do norte um Flávio de Carvalho nada importa. A gente é que tem que ver nele nosso DNA. O pior da colonização é a burrice conformada do colonizado que bota a capa vermelha do Superman e tenta voar, se atirando do décimo oitavo andar. Um morto ridículo.

A história da arte é escrita via dominação geopolítica, as apostilas são enviadas do “centro” para a “periferia”, como fez/faz o MoMa/CIA. Porém, para a história da arte oficial as publicações são apenas um detalhe, um apêndice que dura três parágrafos, se muito. Fato que talvez dê a liberdade de cada lugar escrever sua história, alheia à narrativa dominante. Talvez seja da natureza editorial ser uma resposta às cenas locais. E nossa produção de publicações talvez só possa ser historicizada através dos modelos históricos, e também atuais, locais.

Brasil: temos uma das produções gráficas mais caras do mundo seguida por uma distribuição difícil, o que torna o livro inviável para qualquer mortal – leia-se pequenos e/ou auto-editores. Vendo o que é produzido nas atuais feiras de impressos, talvez isso explique escolhas por formatos editoriais mais baratos e fáceis de circular do que o livro industrial, como zines, cartazes, panfletos, postais, cartões, etc., ou mesmo a tradição de revistas fragmentadas – fato que não elimina a produção de livros, mas a coloca pau a pau com a produção impressa em geral, sem que o códex seja necessariamente um carro-chefe para pequenos editores. Nesse sentido, a opção pelo viável como resistência/insistência estabelece um diálogo histórico com a urgência editorial que houve, por exemplo, no fato de um jornal manuscrito ser editado no Maranhão séculos depois de Gutenberg ou, ainda, no fato de nosso maior poeta barroco ter sido copiado a mão por séculos, sem ser editado. Só pode ser essa urgência em acelerar nossa atrasada história editorial – além de querer roubar essa história

das mãos de uma elite econômico-intelectual legitimadora – que explica as feiras de publicações, hoje em dia, e não a vontade de livro de artista. Nossa história talvez paute-se mais no ato editorial que no objeto por ele produzido.

Lembro que também não somos um país de tradição editorial encarnada no tecido social e talvez essa seja uma das consequências de jamais termos tido um circuito editorial de arte com fôlego. Ou seja, medir-nos pelo modo como Ruscha subverteu o preciosismo da fotografia moderna ao encarná-la na lógica ordinária do meio editorial, aqui não cola. Sequer temos um meio editorial. É impensável um artista brasileiro com o mesmo número de publicações que Ruscha fez nos 1960-70. Se teve, foi sob a lógica latino-americana: auto-edição marginal ao circuito, técnicas baratas e/ou caseiras de impressão, revistas coletivas, atividade gráfica na rede de arte correio, produção gráfica como guerrilha simbólica – tudo a ver com o que se vê nas feiras hoje, certo? E mesmo ler-nos pela lente da exposição como publicação, de Seth Siegelau, é injusto conosco, já que não temos um circuito institucional e de mercado nacional que, por consequência, gere um circuito editorial, como tinha os EUA de Siegelau na década de 1960.

Há minutos, as tautologias deste texto-pomba-gira dá voltas na pista de dança para dizer que o que se inscreveu na história da arte brasileira foi mais o ato gráfico-editorial que o livro de artista. O ato foi sempre urgente, não o objeto. Falar e discutir sobre livro de artista no Brasil parece-me o mesmo que discutir as qualidades nutritivas do caviar: um elitismo pedante. Livro de artista, como mais um gênero ou categoria da arte, em nada me interessa. Me interessa atitude gráfica. Atitude, não objeto. Se objeto, este como produto de atitude. Uma editora que de vez em quando edita um livro de artista, não me interessa. Me interessa a atitude quixotesca e mal-educada de uma editora

de urgências gráficas que respondam a outras urgências: estéticas, formais, políticas. Penso que o que tivemos desde sempre no Brasil – e continuamos tendo, como no atual boom da publicação – foram atos quixotescos que, embora pareçam isolados e personificados em gente que faz o que faz por paixão, ao ser colocados em perspectiva, ou melhor, em rede tramada, revelam que eles não são atos isolados: são HISTÓRIA. A nossa.

Numa colonização proibitiva em relação à atividade editorial, antes de termos o objeto “página” tivemos o ato “panfletos”. Isso não é pouco. E se, no Brasil, você fala sobre “livro de artista” sem se aprofundar na história editorial do país, me desculpe, mas...

A curva francesa dos atos é minha régua para medir nossas publicações.

O Brasil teve, em 1918, seu proto-modernismo rascunhado em *O Perfeito Cozinheiro das Almas desse Mundo*, caderno coletivo atribuído a Oswald de Andrade, editado como fac-símile na década de 1980. Teve, em 1931, a edição de *Experiência nº2* de Flávio de Carvalho. Teve, em 1956, Flávio de Carvalho usando jornais e revistas de forma malandra para que propagassem no tecido midiático o passeio que fez pelo Centro de São Paulo com seu *New Look*. Entre 1957 e 1959, o Brasil teve Amílcar de Castro desenvolvendo o novo projeto gráfico do *Jornal do Brasil*, desenhado conforme as bases estéticas do concretismo que estava sendo discutido e revisto pelo neoconcretismo exatamente nas páginas desse mesmo jornal – metarreferência imagético-discursiva das mais complexas, ali, na banca de jornal, dando um olé na crença concreta e, mais tarde, embrulhando peixe.

Aliás, a tradição de se meter com jornais é longa na arte brasileira: *Experiência nº2*, de Flávio de Carvalho, se apropria e reproduz um

recorte de *O Estado de São Paulo* como documentação; no final dos 1960, o jornal *Rex Time* foi o braço gráfico da Rex & Sons, a galeria do Grupo Rex; no início dos 1970, Antonio Manuel apropria-se de matrizes de impressão de jornal, as altera com contra-informações e imprime versões desviadas e clandestinas; em 1973, o mesmo Antonio Manuel tem uma exposição censurada no MAM-RJ e a transforma em um objeto gráfico: um caderno de seis páginas veiculado em 15/07/1973 dentro da edição de *O Jornal*, com o título *Exposição Antonio Manuel – De o a 24 Horas*; desde a década de 1970, é recorrente o uso de classificados como espaço para obras-anúncios, cujo exemplo mais prolífico é o da equipe Bruscky & Santiago; no final dos 1970, Glauco Mattoso edita o *Jornal Dobrabil*, publicação gay datilografada, no começo editada com xerox, cujas diagramações estéticas geometrizadas resultaram na rara ambiguidade de aliar estética marginal e construtivista – mininal!, imagine só uma estética construtivista biba sambando na cara do lixo/luxo? (desculpa, bi, essa dicção cabeleireira foi inevitável); ainda no final dos 1970, o grupo 3nós3 usa a mídia – impressa e televisiva – como um dos espaços de suas intervenções no espaço público.

O Brasil teve também, a partir da década de 1950, toda a produção gráfica concreta e suas dissidências, como o poema/processo. Teve, em 1967, *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, impresso em uma espécie de papel *kraft* para que pudesse ser lido na praia, sob a luz do sol, afirmando a leitura como ato público e tropical: ler com o corpo na rua. Teve *Navalha na Carne*, em 1968 – olha só: se você for falar do meio editorial como a documentação de performance que, ao traduzi-la graficamente, transforma-se em obra em si, já que no Brasil a ideia de performance e documentação também é mais tardia, que tal ver isso não só no Flávio de Carvalho, mas também no livro *Navalha na Carne*? Teve em 1974 a revista *Navilouca*, medindo com curva francesa a ponte 1922-1972, cujo trevo de saída e de sobrevivência ia ser o do

desbunde. Teve esculturas, nomeadas de *Livro da Criação*, fotografadas ao lado de bicicletas, telefones públicos e garrafas de bebida, por uma artista, Lygia Pape, que inventou embalagens de bolachas para a Piraquê pensando-as como sólidos geométricos, implantando assim efetivamente a utopia concreta na gôndola da vendinha da esquina, para além do discurso elitista e autoprotégido da arte. Teve em 1977, na exposição Poéticas Visuais, de Walter Zanini e Júlio Plaza no MAC USP, máquinas fotocopadoras para que o público copiasse o que quisesse e levasse consigo uma versão portátil da exposição – em um exercício de reedição particular e constante da própria mostra. Sobre a fotocópia, teve no início dos 1980 Hudinilson Jr. se atracando sensualmente com máquinas fotocopadoras que produziram imagens de seu corpo que se tornariam livros, zines, xerogravuras e *outdoors*. Teve, desde os anos 1970, obras voando de avião ou sobre rodas e cruzando o território via correio para se juntar e formar inúmeras revistas intermídia, entre artes visuais e poesia: desencadernadas, fragmentadas, coletivas – lembrando Leminski: “Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 1970 não são gente. São revistas”.

O Brasil teve, entre o final dos 1970 e o início dos 1980, as edições monográficas *Arte Brasileira Contemporânea*, editadas pela Funarte, que iam do formato catálogo (Rubens Gerchman, Antônio Manuel, Wesley Duke Lee) a formatos autorais que caberiam perfeitamente no termo “livro de artista” (Waltércio Caldas, Artur Barrio), passando por gestos autorais do artista tensionando o formato catálogo (Cildo Meireles, com duas maquetes destacáveis e montáveis de seus cantos; Lygia Pape, com duas “páginas” de seu *Livro da Criação* reproduzidas de forma tridimensional). Teve a Bienal de São Paulo de 1981 expondo a arte correio – projeto de Júlio Plaza dentro da curadoria geral de Walter Zanini – e compensando essa institucionalização forçada através de um gesto editorial: publicar no catálogo a lista de artistas participantes com seus respectivos endereços, propiciando assim, a

qualquer um que o adquirisse, uma porta de entrada para a imensa rede de arte correio. Etc.

Não é linda a curva francesa dos últimos parágrafos, caótica, rebolada e cheia de métricas possíveis para as publicações e, por que não?, para os livros de artista feitos hoje na arte brasileira? Se isso tudo, somado ao etc. que cada um pode incluir, não servir de modelo para que meçamos nossa produção de publicações, temos mais é que limpar com Perfex a nossa geleia geral e ir descascar as batatas do jantar servido em homenagem ao *livre d'artiste* e ao *artist book*, lá no norte.

Parei os exemplos dos últimos parágrafos no início dos anos 1980 para restringi-los à época em que a história hegemônica começava a cunhar o termo “livro de artista”. Dessa forma, procuro evidenciar que aqui, se não havia o discurso e nem a produção provenientes deste termo, havia atos gráfico-editoriais de sobra que não podem ser esquecidos pelo simples fato de que não se encaixam no conceito de livro de artista, que deve ser apenas um capítulo dessa história bem maior. Creio que aqui, tal conceito não deve ser usado para lapidar modelos editoriais rumo ao essencial do que seria o códex e, assim, deixar de fora o que nele não se encaixa, mas deve ser alargado e engordado por nossos exemplos históricos de atos editoriais que não couberam no códex, até ser explodido de modo que a palavra “livro” rompa seus limites e se torne “publicação”, termo mais alinhado à história da arte brasileira. Afinal, na história do Brasil tivemos panfletos manuscritos, antes de páginas impressas. Tivemos o viável.

Editar, no Brasil, não me parece resumir-se a um ato de natureza livresca. Aqui, editar é picho no muro e impressão sobre o papel que acenda o molotov que nos salvará da PM, na manifestação de rua contra nossa proibição estrutural e econômica de editar livros.

2.

Mas, falando tanto de “norte” – e tentando desmistificá-lo – assumo que fica corroendo uma questão, como pirraça. Sempre que ouço aquele manjado “ah, lá fora isso seria valorizado”, ou “nos EUA isso valeria horrores”, ou “na Europa eles entenderiam”, vem-me uma reação passional e a vontade é de dizer: mude pra lá e case com uma amiga sapa para ganhar cidadania. A colonização do pensamento calcando nossa vira-latices há de ter limites. Mas, sim, há momentos – e muitos – que o “ah, lá fora isso seria valorizado” bate na minha cara e eu, como um bom vira-lata, concordo, boto o rabinho entre as pernas por alguns segundos, mas logo empino o rabo de novo e saio latindo desaforado na canela do gringo.

É o caso da publicação de artista.

Digressão rápida: intriga perceber que um país que tem Flávio de Carvalho, neoconcretismo, Frederico Morais, Walter Zanini entre outras toneladas de etc., seja, ao mesmo tempo, excessivamente objetual (a performance, por exemplo, ainda é um bicho estranho, a não ser quando objetualiza-se na domesticidade da fotografia e do vídeo ou é apresentada em mostras temáticas), retiniano e formalista (talvez o resquício da nossa pesada tradição concreta, o estético retiniano ainda é determinante entre nós) e completamente preso a modelos institucionais engessados e felizes com as próprias paredes brancas aptas a rodízios de exposições e equipes educativas. (Este parágrafo começa com “um país que teve...” e, claro, há aí a arbitrariedade de achar que o sudeste, ou São Paulo, é o Brasil. Não, não é. Se acha, mas não é. São Paulo é o Alasca que sonha em ser Miami. São Paulo é a cidade que reproduz de forma perversa, para o resto do país, a hegemonia norte-sul. Mas, para localizar este texto: o circuito de

arte contemporânea a que me refiro aqui é o que está ou passa por São Paulo, onde vivo e conheço. Do mesmo modo, as feiras de arte impressa que me inspiraram a escrever a primeira parte desse texto são as da cidade de São Paulo, às quais visito.) Volta da digressão.

Além da que está na digressão acima, temos outra jabuticaba: a contradição de que aqui o circuito de mercado é anos-luz mais experimental e ousado que o institucional – se nisso há certo tino comercial, é outra digressão que nem vou desenvolver aqui. Nesse quesito, por exemplo, há alguns anos o mercado vem tentando jogar luz sobre uma produção que a história da arte brasileira oficial tratou de invisibilizar – ao mesmo tempo em que ela endeusava o concreto e o neoconcreto –, produção que eu ousaria incluir em um nicho que poderia ser chamado de arte conceitual brasileira: um caldeirão complexo e apagado pelo culto à arte carioca dos 1970 e à geração 1980 de pintores, que abarca publicações, arte correio, arte xerox, experimentações gráficas entre as artes visuais e a poesia visual, poema/processo, além das interseções que esse campo tem com o audiovisual, as novas mídias e a performance.

Essa produção, cuja lógica é a editorial, cujo suporte principal é o papel e cujo vocabulário estético é o gráfico, esbarra em várias questões típicas brasileiras: não gostamos de livros (e/ou impressos em geral, a proibição portuguesa realmente nos sequelou), nossa história editorial não é das mais fortes (basta comparar com Argentina e México) e, por fim, não lemos de verdade. Desculpa qualquer coisa, como diriam tios velhos indo embora, mas quem não lê três livros de literatura contemporânea por mês, para mim se encaixa na estatística de que “somos um país que não lê de verdade” – é só pensar o quanto é possível ler um livro de cem páginas nos mesmos 120 minutos gastos frente a uma tela de cinema (nem vou falar de Facebook e Netflix).

Basta ir a Paris para ver como a atividade editorial faz parte do relevo urbano – cito Paris aqui para agradar à USP e ao FHC – ou, mais perto, a Buenos Aires.

Fala-se muito em analfabetismo funcional, mas a meu ver há também o analfabetismo estético-formal e cito a leitura de literatura contemporânea porque acredito que lemos pouco “forma”, sem querer aqui esbarrar no blá blá blá de conteúdo e forma. Digressão de bêbado: há alguns anos, comecei a colecionar textos de críticos e curadores brasileiros, sobre arte ou artistas contemporâneos, cujas epígrafes – aquela pequena carteirada que se dá no início de um texto – eram de literatura nada contemporânea, ou seja, anacrônica em relação à arte contemporânea discutida no texto (Clarice é campeã, seguida de Guimarães; Manoel de Barros é bronze – ok, pode-se dizer que este último é contemporâneo; mas, na forma, não considero).

Volta da digressão: tudo isso somado (não gostar de livros ou papéis + falta de costume de ler formas contemporâneas de escrita + x), a meu ver, contribui para que o circuito brasileiro de arte não tenha olho, e nem faça questão de ter, para a arte conceitual brasileira histórica ou atual, e nem para os circuitos e espaços que a arte conceitual naturalmente instaura como, por exemplo, o circuito gráfico-editorial da publicação. É claro que há aí também uma questão financeira (talvez o x da soma que ensaiei acima). O circuito de arte gira em torno do mercado e sabe-se bem que quem determina a história é o museu e quem patrocina o museu é a elite financeira que instaura o mercado que busca aval intelectual no museu. Sim, circuito fechado, fechadíssimo – onde a maioria dos artistas é formada pelos pós-adolescentes outsiders que nascem das famílias abastadas deste circuito fechado e fazem sucesso na base daquela meritocracia brasileira que conhecemos bem. Portanto, o que acaba sendo cunhado

como “boa arte”, e conseqüentemente entra para a história, é aquilo que virou moda e foi economicizado dentro do jogo fechado no qual a instituição avaliza intelectualmente o que o mercado forja como moda, a fim de virar *commodity*. E as publicações nessa lambança toda? Descupaê, mas papeizinhos conceituais dificilmente nascem com a possibilidade de ser *commodity* (já volto nisso).

E depois, a história corrige isso? Às vezes.

Nesse quesito econômico, até mesmo reescrever a história da arte parece algo impossível: conseguiria a história deslocar o eixo da narrativa oficial e desbancar a pintura que, desde pelo menos 1950, passou o bastão para que outras práticas levassem adiante as quebras de paradigmas que a pintura conseguiu apenas até as vanguardas históricas? A história da arte assumiria que seu olho estético é afinado também por questões nada estéticas, como certos discursos que conseguem fundir especulação financeira com especulação estético-intelectual (pensemos nos anos 1980-90)? Provavelmente não, afinal há milhares de pinturas e objetos pós 1950 em posse de bancos, corporações e milionários que investiram pesado nessas obras como um bem durável que, assim como ouro, nunca seria desvalorizado. A história não pode ousar desvalorizar essas obras. No máximo, ela agrega alguns itens em suas franjas – publicações ou performance, por exemplo – mas sem mexer em seu eixo pictórico-objetual central. Daí as revisões históricas, como a disputa de museus por coleções Fluxus a partir dos anos 1990, sem que isso signifique desmistificar um, digamos, inimigo Fluxus, como Pollock.

Na bolsa de valores da arte, a pintura ainda é o objeto perfeito de especulação financeira, além de ser um gênero palatável a qualquer um. A pintura se comporta bem na parede de casa e na retina já alfabetizada

pela tradição. Essa lógica se estende à escultura e ao objeto que, como a pintura, têm a unicidade e a consistência material que garantam, respectivamente, a exclusividade da posse e a conservação física que qualquer bem durável passível de investimento financeiro requer. Mas, papeizinhos conceituais dificilmente nascem com a possibilidade de ser *commodity* (eu disse que voltaria nessa questão). No mercado de arte, é público e notório que obras em papel valem menos – qualquer jovem pintor de vinte e poucos anos já entre no mercado com um lugar definido e com um valor alto. Ou seja, o papel impresso da publicação de artista é esmagado pelo rolo compressor que é a relação que a arte tem com o mercado de luxo dos bens duráveis (papel tem fama de não ser bem durável, sobretudo em país tropical), e talvez esse seja o carma que as artes visuais vão carregar para sempre: sua instauração e circulação operam sob uma lógica palaciana cujos valores ditos estéticos são arbitrados por questões mercadológicas e de investimento financeiro material e, assim, expõe-se “de forma democrática” para o grande público – em museus, instituições e galerias – aquilo que, tanto como objeto quanto como especulação estética, é de posse de uma elite financeira, resultado das relações de um comércio de luxo que, sim, dita o que é ARTE. Pintura é ARTE. Papelzinho impresso que, ordinariamente, tem tiragem e passa de mão em mão, podendo rasgar e estragar, é arte.

Usei o termo “posse”, 43 palavras atrás, pensando que o que está ligado à ideia capitalista de propriedade deveria estar ligado à ideia de posse de artefatos culturais que um indivíduo tem ao seu redor para demarcar seu território simbólico pessoal, e isso não se trata de colecionismo – sim, romantismo meu; dancemos um bolero mas não me traga flores, detesto. A arte, como artigo de luxo inacessível ao reles mortal que vive fora do 1% mais rico, não propicia democraticamente esse território simbólico pessoal construído no lar – que a música ou a

literatura propiciam, por exemplo. (Escrevo isso, neste *blog*, de dentro do território simbólico pessoal que possuo em casa: a Bacanas Books.)

Essa questão capitalista que se inscreve de forma pesada no entendimento do que é artes visuais não seria um problema – mercado é mercado, o jogo é cristalino, ele investe naquilo que dá lucro e prestígio, é simples assim – se tivéssemos artistas preocupados em fazer sua poética passar de forma democrática pela constituição física e simbólica dos lares das classes C, como a minha, para baixo – mas isso não vou discutir aqui, cada artista com sua consciência – e ainda se tivéssemos um contrapeso das nossas instituições de arte. Mas, em relação às instituições, não temos: elas têm mais relação com o mercado que com a produção artística. Não precisa ir muito longe. É só olhar os artistas que participam de exposições em instituições: a maioria está em galerias, ou seja, as instituições “pesquisam” a produção artística no mercado. E é só olhar os acervos de nossas instituições: são acervos de objetos – duráveis ou não – e não de atos e ideias. Além disso, as instituições portam-se mais como prédios do que como polos, de forma que curadores precisam sempre preencher arquitetura de forma espetacular e, convenhamos, publicações não estão aí para isso. Papeizinhos conceituais dificilmente preenchem os espaços expositivos fadados à sociedade do espetáculo.

Claro que há exceções, mas exceções são aquelas coisas perversas que servem para a regra botar a mão nas cadeiras e dizer “tá vendo, não é bem assim, olhe esse caso, você está sendo radical”, para então te dar as costas, ir embora e continuar sendo: regra. Então, vamos celebrar sim as exceções mas continuar tentando sabotar as regras.

Dessa equação toda, sobra um resultado lá no fim: vivemos a atual contradição de ter parte do mercado debruçada sobre a arte gráfico-

conceitual brasileira dos anos 1970 – que nossas instituições ainda ignoram – enquanto há uma completa cegueira em relação à arte gráfico-conceitual brasileira atual. Moral da história/estória: vivemos um momento em que as publicações no Brasil só prestam se o papel estiver amareladinho. (Esses dias uma amiga me explicou que o termo “grilagem” vem do fato de que, para falsificar escrituras com as quais se pudesse vender terras que não eram suas, dava-se aparência de envelhecidas a essas escrituras deixando os papéis em gavetas cheias de grilos, a fim de que o amarelecimento sustentasse a lorota de que o vendedor era proprietário antigo... veja só. Será que devo fazer isso para que meus trabalhos conceituais ganhem importância? Arte conceitual grilada?)

Voltando às publicações, a cena e o circuito atuais que existem e ganham visibilidade nas feiras Tijuana, Plana, Miolo(s), etc., não passam pelo circuitão de arte, ele mal sabe o que é essa produção. Quem frequenta essas feiras já deve ter percebido a pujança da gravura fora das grades do *passé-partout*, da parede e do embolorado circuito purista da gravura como belas artes. E quem hoje debruça-se no “resgate” do poema/processo há de percebê-lo atualizado no contemporâneo de um ocupeaceidade, por exemplo. Sem falar no *restart* contemporâneo da relação simbiótica que a arte conceitual latino-americana sempre teve com o meio gráfico. Isso tudo é visível nas feiras. Mas os pouquíssimos curadores que vejo nessas feiras, quando os encontro, quase sempre são uníssonos: “legal, muito legal tudo isso, mas é confuso, muita coisa, muita informação, não consigo ver direito”. Mas, em relação à SP-Arte ou à própria Bienal de São Paulo, eles não dizem o mesmo.

Confesso que fico espantado com essa falta de interesse de agentes do circuitão, com o modo como mal conseguem encostar em uma mesa de feira de publicação, segurar uma na mão e minimamente conversar com o editor ou artista ali à sua frente, para tentar entender. Cito

curadores e agentes porque eles, já há bastante tempo, são quem faz a ponte instituição-produção artística. Já configura-se como negligência histórica instituições – como o MAC USP, por exemplo de vocação – não se interessarem pelo que acontece há pelo menos 10 anos em matéria de publicações no país. Enquanto isso, outras instituições detectam o modismo das publicações e montam feiras a rodo, como penduricalho de programação e espetáculo – fato que, ainda que raso, tem sim um lado positivo: é uma forma de impulsionar a cena, ainda que essas feiras-penduricalho pareçam-me moda volátil.

Porém contudo entretanto, eis uma contradição que assumo feliz da vida: ao mesmo tempo que pauto a falta de interesse institucional pela atividade gráfica atual, devo ressaltar que a produção de publicações deve fugir, como o diabo da cruz, das instituições. O papel histórico desse formato, no âmbito da arte, é não se deixar domar pela lógica museal (o word está me apontando que essa palavra não existe) e, dessa forma, afirmar outra possibilidade de produção artística que não seja a do objeto de luxo legitimado por um acordo firmado por cima (Brasil!), pelas elites econômico-intelectuais, e cultuado na fusão de catedral e palácio que é o cubo-branco. Mas, enquanto as publicações fogem da instituição, como o diabo da cruz, esta deveria se auto-repensar e se auto-reconfigurar para absorver sim! esta produção, partindo do pressuposto que uma instituição de arte deveria estar não só aberta ao dissenso que a desafia, mas ainda preservar, como arquivo e acervo, os dissensos que fazem parte da história da arte e que provavelmente serão o principal instrumento a ser usado para que essa história possa ser revisada e reescrita permanentemente. Mas esse conflito político não me parece existir no Brasil. Em um país que odeia ter de lidar com a história, parece-me que as instituições de arte fazem questão de não arquivar dissensos que, lá na frente, podem desmentir a história que elas mesmas estão escrevendo.

Vamos às exceções de instituições que já possuem acervos contemporâneos de publicações? Biblioteca da UFMG, Museu da Pampulha e CCSP – com aquisições recentes, não por iniciativa das instituições, diga-se –, Projecto Múltiplo no CCSP, etc. Mas, é preciso mais. Senão irá se repetir a distorção de um só museu no país ter um recorte significativo da arte conceitual brasileira e latino-americana dos 1970, caso do MAC-USP. E quando algo está restrito a um só lugar, esse fato gera o que há de pior: poder.

Acho que estou acabando este texto.

E, falando tanto de museus e circuitos, para encerrar devo derrapar aqui num novo cavalo de pau, dessa vez rumo à primeira pessoa mais deslavada, em nova digressão (não posso prevenir se será a última, perdão... mas deve ser): acabo de me lembrar de que com o tempo tornei-me um artista bipolar, bissexual, ou biquilquer-coisa. Minha prática bi, entre o expositivo e o editorial, também me fez perceber o quanto o meio editorial das publicações dialoga com o meio expositivo, o circuitão, aliás é feito por artistas que transitam também pelo circuitão, mas, ao mesmo tempo, o circuitão mal sabe o que é produzido nesse meio editorial, e o vê como um primo pobre e complexo. Aí é que percebi que fui forçado à ser bi. Parece que tenho duas obras, ou dois eixos de produção e pensamento, já que o circuitão separa o joio do trigo. E não vou nem entrar aqui na minha outra bipolaridade: artista visual escritor. Sou bibipolar, ou quadri-polar. Mas nunca mordi ninguém na rua.

Fecha a digressão, bi.

Eu já havia pincelado (ih, metáfora pictórica) esse último assunto ao falar há pouco dos agentes do circuito de arte que pouco se importam

com as feiras de impressos. Ao mesmo tempo, essa ignorância do circuito de arte contemporânea em relação à produção gráfica de seus artistas força-me a pensar que talvez essa produção responda mais à cultura que ao elitismo econômico e intelectual do circuito de arte contemporânea. Somente em um ambiente de feira de impressos, por exemplo, um artista aderido à lógica e às narrativas da arte contemporânea e protegido por seu território de códigos compartilhados, estará lado a lado de uma cooperativa de xilogravura, de um designer tatuador e esquetista que faz cartazes, de uma revista de arquitetura, de artistas de vinte anos que mal saíram da graduação, de artistas que atuam fora das legitimações da formação acadêmica e do circuito oficial: tudo isso em um ambiente horizontal de troca cultural no qual os códigos são criados no momento de ser compartilhados. Imoral da estória: nessa polissemia, talvez eu tenha encontrado boa ressonância para a minha atuação bibi.

Fazer a arte contemporânea sair de sua torre palaciana e circular em um ambiente de diversidade cultural – para mim, as feiras de impressos são isso: eventos culturais – é tão desafiador quanto convencer o circuitão de arte de que o que fazemos é obra de arte, e não rascunho de lado B.

É desafio em mão quádrupla, vida bibipolar, mordendo de leve.

3.

Os bons modos estruturais de um texto dizem que nesse item 3 eu deveria falar sobre a produção atual de publicações de artista no Brasil, já que vim batendo muito nessa tecla. Mas, pô, já fiz tanto isso nesse *blog*.

5.

Pulei para o cinco porque não quero encerrar este texto com número par. Não gosto de números pares. Para fechar esse sabão todo, escolho aqui um dos projetos mais importantes e ousados da arte contemporânea brasileira, a meu ver. O projeto *Dupla Central*, parceria da Editora Ikrek com a revista *A Recreativa*.

Trata-se de um espaço expositivo cuja arquitetura é a página dupla central da revista de passatempo *A Recreativa*, para o qual os Ikreks convidam, todo mês, um artista para pensar e “instalar” um trabalho. Ou seja, há um espaço expositivo na página dupla central da revista *A Recreativa*, assim como há o Octógono ali no centro da Pinacoteca, assim como há vários espaços expositivos nas várias galerias de arte da cidade, assim como há no MAM, no Itaú Cultural e afins. Com a diferença de que a página dupla central d’*A Recreativa* é um espaço expositivo móvel e que circula fora do circuito oficial da arte – ou seja, o tipo de espaço fetichizado por qualquer circuito que se prese, menos o nosso (ops, escapou!).

Sua bênção, vô Siegelaub. (Informe-se, como escrevia Hilda Hilst em suas crônicas de jornal.)

Na Rodoviária, indo para Taubaté, ou antes de descer a Serra das Araras para o Rio, alguém vai ali na banca de jornal, compra *A Recreativa* para preencher o tempo de viagem e, de repente, abre numa página que, como num pop-up, descompacta um espaço expositivo de arte contemporânea brasileira.

Voltando láááááá para o primeiro parágrafo da parte 2, “isso lá fora seria disputado a tapa”. Aqui a coisa é mais lenta. Mas a gente

não se cansa, tipo moleque brincando na rua. Vai, vai, corre, joga!
– e a gente vai tentado trincar o vidro que protege o eixo central da história da arte, com uma pedrada bem dada. Mas, diferente do moleque que foge correndo, a gente fica em frente ao vidro quebrado, assume que “fui eu” e ainda assina:

Errei Muito (errando a assinatura de R. Mutt).

SABÃO

Fabio Morais

Coordenação editorial
Regina Melim e Gabi Bresola

Projeto Gráfico
Pedro Franz

Fontes
Alegreya e Space Mono

Tiragem
300 exemplares

Impresso na Gráfica Cinelândia, maio de 2018.

Sabão foi originalmente publicado
no *blog* bacanasbooks.blogspot.com

URGENTE é uma coleção de textos curtos
em livros pequenos para serem lidos agora,
para circularem já. Leia e passe adiante.

par(ent)esis

Disponível em versão digital:
www.plataformaparentesis.com/site/urgente

Ilha de Santa Catarina, 2018.

SABÃO

Fábio

Coordenação
Regina Mel

Projeto Gráfico
Pedro Fran

Fontes
Alegreya e

Tiragem
300 exempl

Impresso n

Sabão foi o
no *blog* bac

URGENTE
em livro
para cir

par(ent)e

Disponível e
www.platafo

Ilha de Sant