

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO

JULIANA COLLI TONINI

PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS
uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória

VITÓRIA
2015

JULIANA COLLI TONINI

PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS

uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Tonini, Juliana Colli, 1986-
T665p Publicações artísticas : uma reflexão sobre publicações como
arte pública em Vitória / Juliana Colli Tonini. – 2015.
113 f. : il.

Orientador: Gisele Barbosa Ribeiro.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidad Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Publicações de arte. 2. Arte - Vitória (ES). 3. Arte pública. I.
Ribeiro, Gisele Barbosa. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

JULIANA COLLI TONINI

PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS

uma reflexão sobre publicações como arte pública em Vitória

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Gisele Barbosa Ribeiro

Aprovada em 03 de julho de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^o Dra. Gisele Barbosa Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^o Dra. Almerinda Silva Lopes.
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^o Dr. Rogério Câmara
Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

À vovó Terezinha e vovô Tônico, pai Valter, mamãe Tiley, Tias Raquel e Sirlene, irmãs Mariela e Mariana e primxs – que torceram e incentivaram para que eu pudesse ser a primeira da família a obter um título de mestre. Ao Luis Felipe Porto, Ayla Lourenço, Beatriz Teles, Aline Manente, Camila Torres, Fernando Cola, Karina Cometti e Ramon Alcântara – amigxs e companheirxs do dia-a-dia, dos rolês e de pensamento. Ao Gabriel Busato e Juliana Lisboa – pela paciência e parceria nos projetos de trabalho e de sonhos. À Bianca Strozzi – pelo carinho e sorriso que move montanhas. À Gisele Ribeiro – pela paciência amiga e conduta de uma verdadeira professora. Aos artistas envolvidos – pelo carinho e confiança.

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre as publicações que se configuram como espaço expositivo e público no campo da arte, com base em uma investigação de propostas artísticas que lidam com a veiculação da linguagem escrita no contexto da arte na cidade de Vitória – Espírito Santo entre as décadas de 1970 e 2010. Se a década 1960 é marcada por grandes transformações no campo da arte e no estatuto do objeto artístico, a partir desse período torna-se característica da prática artística contemporânea a participação do artista no debate crítico, onde se dá o deslocamento de seu discurso para o interior da poética do trabalho como parte constitutiva da materialidade da proposta artística. Nossa hipótese se fundamenta, portanto, no argumento de que a produção artística em Vitória, durante esse período entre 1970 e 2010, gerou trabalhos que problematizam seu modo de exposição e circulação, através da utilização da escrita em publicações consideradas como arte. Para tanto, investigamos as relações entre texto e trabalho de arte, sob a perspectiva das manifestações que utilizam a escrita, considerando especificamente as influências de práticas conceituais tanto no contexto brasileiro quanto na produção global. Analisamos ainda o campo da arte como campo discursivo que se configura como um espaço público de debates e reflexões, onde a própria noção de “público” é constantemente discutida. Por fim, buscamos propostas de artistas atuantes no contexto de Vitória, a partir de 1970, que investem nas relações da arte com a linguagem escrita apresentadas em publicações com múltiplos exemplares. Como resultado, apresentamos e analisamos algumas dessas propostas, considerando como funcionam nos moldes de um *site* de arte. Enquadrar essas práticas como publicações artísticas permite revê-las sob nova perspectiva, estabelecendo relações com a história e a crítica de arte, e principalmente, pensar a arte e o lugar do artista em outras concepções e territorialidades, para além dos paradigmas impostos pela história hegemônica, o mercado e os modelos tradicionais de exposição da arte como em galerias e museus.

Palavras-chave: publicações artísticas, texto e arte, arte em Vitória/ES, arte pública.

ABSTRACT

This work aims to study those publications that characterize as public exhibition spaces in the art field, based on an investigation over artistic proposals that deal with the propagation of the written language in an art context in Vitória – Espírito Santo (Brazil), between the decades of 1970 and 2010. If the 1960's are known for great transformations in the territory of art including the changes on the *status* of the artistic object, since then it has become characteristic of the contemporary practice the participation of the artist in the critical discussions provoking the displacement of its speech towards the work's poetics as a constitutive part of the materiality of the artistic proposal. Our hypothesis is based on that the artistic context in the city of Vitória during this period, between 1970 and 2010, produced pieces of work that questioned the exhibition and circulation traditional models, through the use of writing in publications considered as art. Therefore, we investigated the relationships between text and work of art, under the perspective of manifestations that employ writing, considering specifically the influences of conceptual practices both in the Brazilian and global production contexts. The field of art is analyzed as a discursive arena that configures itself as a public space for debates and reflections, where the notion of "public" itself is constantly questioned. Lastly, the proposals of artists active in the city of Vitória, since 1970, which invest in the relationships between art and written language – presented in multiple copy publications – is researched. As the result, it is presented and analyzed some of these proposals, considering how they work within the frame of art as a *site*. Framing these practices as artistic publications allow us to review them under a new perspective, establishing relationships with history and art criticism, and most importantly to rethink art and the place of the artist through other conceptions and territorialities, beyond the paradigms forced by the hegemonic history, the market and the traditional models of exhibiting art such as in galleries and museums.

Keywords: Artistic publications, text and art, art in Vitória/ES, public art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ensaio <i>Concept Art</i> (1963) de Henry Flynt, na publicação <i>An Anthology</i> . Fonte: http://www.fondazionebonotto.org/fluxus	19
Figura 2: Ensaio <i>Concept Art</i> (1963) de Henry Flynt, na publicação <i>An Anthology</i> . Fonte: http://www.fondazionebonotto.org/fluxus	19
Figura 3: <i>One and Three Chairs</i> (1965) de Joseph Kosuth no MoMA Nova York. Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435	21
Figura 4: <i>Arte como ideia como ideia</i> (2012) de Joseph Kosuth na 29a Bienal da São Paulo. Fonte: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805564-em-sp-para-bienal-joseph-kosuth-diz-que-repudia-mercado-em-nome-das-ideias.shtml	23
Figura 5: <i>Art-language</i> , volume 1, número 1, 1969. Fonte: http://www.leftmatrix.com	24
Figura 6: Trabalho de Joseph Kosuth no catálogo <i>January 5-31, 1969</i> . N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Fonte: http://www.primaryinformation.org/	27
Figura 7: Trabalho de Douglas Huebler no catálogo <i>January 5-31, 1969</i> . N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Fonte: http://www.primaryinformation.org/	27
Figura 8: Capa do catálogo <i>March 1-31, 1969</i> . N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Fonte: http://www.primaryinformation.org/	28
Figura 9: Página 29 do catálogo <i>March 1-31, 1969</i> com trabalho de Dewain Valentine. N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Catálogo formato 21.6x17.8 cm. Fonte: http://www.primaryinformation.org/	29
Figura 10: <i>Desenformio</i> (1963), Décio Pignatari. Publicado na em Invenção n5, ano 6 dez de 1966-jan de 1967. Fonte: arquivo pessoal Marli Siqueira Leite.	33
Figura 11 - Brasil Diarréia (1970), Hélio Oiticica. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2	36
Figura 12: Matisse (1978), Waltercio Caldas. Fonte: http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80	37
Figura 13: <i>Exposição de 0 a 24hs</i> (1973), Antonio Manuel. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=560&cd_idioma=28555	38
Figura 14: Arte correio (1976), Paulo Bruscky, Fonte: https://www.facebook.com/paulobruscky	40
Figura 15: Páginas do <i>Livro-objeto</i> (1975), Julio Plaza. Fonte: Galeria Homero Massena – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo (2009).	62
Figura 16: Página de Nenna para o jornal <i>Presença</i> , edição de 1971. Fonte: arquivo pessoal Nenna.	63
Figura 17: Detalhe da ficha de “Inscrição” utilizada na proposta artística <i>Inscrição</i> (1971), Nenna. Fonte: http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/search?q=inscri%C3%A7%C3%A3o	65
Figura 18: Lâmina 1 da edição do jornal <i>ar-TE</i> de 1973. Fonte: arquivo pessoal Nenna.....	68
Figura 19: Lâmina 1 da edição do jornal <i>ar-TE</i> de 1973. Fonte: arquivo pessoal Nenna.....	69

Figura 20: Detalhe dos recortes de jornais de Nenna na publicação <i>Impressões de Jornal</i> (1984) onde se pode ler o texto do texto 'Vitória e os anos setenta; os anos 80 serão dos jovens'. Fonte: Arquivo pessoal Nenna.	76
Figura 21: Capa do livro <i>Vereda Tropicália</i> . Fonte: <i>Vereda Tropicália</i> (1985), acervo da Biblioteca Central da Ufes.	78
Figura 22: Detalhe da diagramação do livro <i>Vereda Tropicália</i> . Fonte: <i>Vereda Tropicália</i> (1985), acervo da Biblioteca Central da Ufes.	78
Figura 23: Alberto Harrigan, <i>Sem Título</i> (colagem sobre papel milimetrado), s/d - Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fonte: <i>A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan</i> (2012)	72
Figura 24: Capas dos livros <i>24</i> (1981) e <i>Escracho</i> (1983), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html	73
Figura 25: Capas dos zines <i>GANG 1</i> (1980), <i>GANG 2</i> (1981) e <i>GANG 3</i> (1981), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html	74
Figura 26: Capas livro <i>Artesetceteras - Antologia Arte Pornô</i> (1984), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html	74
Figura 27: registro de pichações do grupo Balão Mágico, 1984. Fonte: http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-balao-magico/	79
Figura 28: Frente do <i>Questionário Manifesto</i> (1986), Balão Mágico. Fonte: arquivo pessoal Telma Guimarães.	82
Figura 29: Verso do <i>Questionário Manifesto</i> (1986), Balão Mágico. Fonte: arquivo pessoal Telma Guimarães.	83
Figura 30: A Universidade fora de suas torres de Marfins (1993), Crisitna Abelha em <i>A Gazeta</i> . Fonte: arquivo do Maes.	85
Figura 31: Oficina <i>Introdução às coisas</i> de Milton Machado em Nova Almeida, 1992. Fonte: Amarelinho (2013).	85
Figura 32: Frente da revista <i>Y</i> , edição de julho de 1990. Fonte: arquivo pessoal Nenna.	87
Figura 33: Ver da revista <i>Y</i> , edição de julho de 1990. Fonte: arquivo pessoal Nenna.	88
Figura 34: Panfleto, <i>Brain Slicer</i> (1998). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.	90
Figura 35: Bonina de sacola Plástica, <i>Brain Slicer</i> (1998). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.	91
Figura 36: Caixas, <i>Brain Slicer</i> (1998 e 2001). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.	91
Figura 37: Sacolas, <i>Brain Slicer</i> (2001). Fonte: arquivo pessoal Juliana Morgado.	93
Figura 38: Página de <i>A Bíblia – Nenna 1970/2001</i> (2003). Fonte: arquivo pessoal Nenna.	95
Figura 45: Página 06 com trabalho de Ludmila Cayres, do impresso como parte da exposição <i>Escala Afetiva</i> (2008) da galeria GAEU. Fonte: arquivo pessoal Ludmila Costa Cayres	104
Figura 46: Página 14 com trabalho de Luara Monteiro, no impresso como parte da exposição <i>Escala Afetiva</i> (2008) da galeria GAEU. Fonte: Arquivo pessoal Ludmila Costa Cayres.	105

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	9
II. TEXTO E ARTE.....	14
Aproximações entre arte e linguagem.....	17
Texto como arte	23
Publicação como exposição.....	26
Algumas publicações artísticas	32
II. #PÚBLICO #ESPAÇO #ARTE	43
#PÚBLICO.....	44
#ESPAÇO	48
#ARTE.....	53
IV. PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS EM VITÓRIA.....	57
1970's.....	60
Inscrição.....	63
ar-TE	65
1980's.....	70
Impressões de Jornal.....	75
Vereda Tropicália	77
Questionário Manifesto	78
1990's.....	84
Brain Slicer.....	89
2000's.....	94
Lugar Algum Lugar.....	98
Escala Afetiva	100
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
VI. REFERÊNCIAS.....	109

I. INTRODUÇÃO

A partir dos embates com a ideia de autonomia pregada pela arte moderna, as práticas artísticas contemporâneas vêm, de modo geral, se construindo de maneira indissociável do contexto sociocultural e político em que estão inseridas. Diante disso, os questionamentos suscitados por sua produção não se limitam apenas ao campo estritamente artístico. De acordo com o artista e escritor Ricardo Basbaum, seria impossível pensar na arte da atualidade em termos de uma “pureza visual” ou como um campo de visualidade autossuficiente e isolado. Nas palavras do artista:

Não se trata de negar a existência de uma potencialidade própria da visualidade, uma autonomia irreduzível do visível, enquanto portadora de uma ordem própria de construção do real; mais sim perceber, paradoxalmente, que a única possibilidade concreta de afirmá-la é poder construí-la em uma relação aberta de trocas com seu lado de fora, sua parte outra, heterogênea (BASBAUM, 2007, p.18-19).

Para pensar a arte contemporânea é necessário compreendê-la como campo de entrecruzamento e embate de diversas determinações. Um polo dessas inter-relações está localizado em torno dos vínculos que podem ser estabelecidos entre texto e um trabalho de arte, a partir da premissa de que a obra contemporânea – e mesmo a moderna, sob muitos aspectos – não estaria limitada pelos domínios estritamente visuais. Basbaum (2007, p.14) afirma que na contemporaneidade “operar no campo da arte é precisamente intervir nesta dupla articulação entre o campo discursivo e processamento sensorial.”

As vanguardas históricas iniciaram a produção de enunciados inserindo a palavra como parte constituinte da obra. Tal fato se observa nas pinturas e colagens cubistas, nas experiências com a linguagem no futurismo e no dadaísmo, incluindo as propostas que colocam o texto como obra de arte. Assim como no empreendimento nominalista dos *ready-made* de Marcel Duchamp. Glória Ferreira analisa tal contexto da seguinte forma:

A operação duchampiana¹ estabelece uma relação com a palavra intrínseca à

¹ Ricardo Basbaum também comenta o papel importante da linguagem na operação duchampiana a partir da argumentação de Thierry de Duve: “saber que esta pá de neve é arte é ser simplesmente informado; acreditar é absurdo, é ceder espaço à magia do artista, tombar sob a fascinação do fetiche. O que ‘faz arte’ deste artefato não é a pá de neve enquanto objeto, mas a frase que a designa como obra de arte” (DE DUVE *apud* BASBAUM, 2007, p. 33).

própria poética, e, assim uma articulação entre os campos verbal e visual – ou, ainda, uma forma de arte verbal sem ser literária – com profundas repercussões na arte contemporânea [...]. (COTRIM; FERREIRA, 2012, p. 14)

No contexto brasileiro, no entanto, é a partir dos movimentos concreto e neoconcreto, e em seguida das práticas conceituais, que se torna possível observar a intensa e incessante movimentação entre os campos verbal e visual. A presença do signo verbal no campo visual, ou melhor, o deslocamento do discurso do artista para o interior da poética do trabalho de arte como parte constitutiva da materialidade da proposta artística, além de garantir as intenções e interpretações dos projetos, passa a inserir o próprio artista no espaço da crítica e reflexão teórica.

Tal movimento acentua, como característica do artista contemporâneo, a sua participação no debate crítico, e seu agenciamento se dá de múltiplas e variadas maneiras: como exercício da crítica em jornais e revistas, textos teóricos, ensaios, periódicos eletrônicos, textos de catálogos, livros de artistas, manifestos, a própria proposta artística e etc. Embora sejam diversas suas intenções, meios e formas, esses escritos mantêm em comum a alternância entre a experiência pessoal e a necessidade de tornar questões conceituais, estéticas ou técnicas do campo da arte um problema público. Visam agregar novas significações e constituir uma esfera de debate comum ao campo da arte.

De modo geral, a produção artística, dos anos 1960 e 1970 em diante, abrange também questões referentes à sua apresentação e exposição junto ao público, problematizando a sua associação às instituições que legitimam e abrigam a produção contemporânea, como museus e galerias. Dos Gabinetes de Curiosidades do século XVI às concepções contemporâneas de museus, galerias, centro culturais e demais espaços de arte, diversas mudanças configuraram os espaços expositivos como conhecemos atualmente. Pela multiplicidade de linguagens e estratégias, a produção contemporânea pressupõe novas possibilidades que expandem os padrões modernos de apresentação.

Ao longo dos anos 60 e 70, um dos aspectos constitutivos da relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho – em particular, o *site specific*, ou *in situ*, na sua acepção mais ampla –, assim como da exposição no circuito de arte, é o fato de a materialização do trabalho ser indissociável da linguagem que o constitui, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos. O lugar ou a situação torna-se assim um espaço de reiteração de seu próprio discurso (COTRIM; FERREIRA, 2012, p. 19).

Baseado nos preceitos modernos de autonomia do objeto artístico, o espaço da arte denominado como "cubo branco" – embora ainda vigente em grande parte das configurações institucionais – foi perdendo, segundo Brian O'Doherty (2002), sua neutralidade, o que contribuiria para a desmistificação do espaço expositivo modernista, deixando aparente sua dimensão ideológica. A partir dos anos 70, torna-se cada vez mais frequente a criação, por parte das práticas artísticas, de seus próprios espaços expositivos ao invés da aceitação sem questionamentos de espaços pré-estabelecidos, supostamente neutros, para sua apresentação, incluindo aí espaços não necessariamente arquitetônicos, como no caso de publicações.

Nesta pesquisa, portanto, entende-se por “publicação” a ação de publicar um discurso no espaço público. “publicações artísticas” seriam, neste enquadramento, os artefatos ou proposições artísticas projetados na lógica da tiragem e da reprodutibilidade técnica, que se inserem no circuito como uma prática artística, a fim de problematizar e tornar público um discurso enunciado e escrito a partir do campo da arte.

Considerando ainda o contexto de onde parte esta pesquisa, abrigada pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, a dissertação tem como objetivo a reflexão sobre algumas publicações artísticas que se configuram como espaço expositivo e público, pertinente ao campo discursivo da arte. Tem como base a investigação de propostas que lidem com a veiculação da linguagem escrita no contexto da arte na Grande Vitória², Espírito Santo, produzidas entre 1970 e 2010.

Para tanto, é feita uma fundamentação teórica através da qual se investigam as relações entre texto e arte sob a perspectiva das manifestações que apostam na circulação artística da linguagem escrita a partir dos anos 1960-1970, considerando especificamente as influências de propostas conceituais tanto no contexto brasileiro quanto na produção global. Ainda baseado em uma literatura crítica, o trabalho discute como o campo discursivo da arte se configuraria como um espaço público de

² O recorte geográfico desta pesquisa limita-se à produção artística no contexto denominado Vitória – Espírito Santo. No entanto, alguns dos trabalhos abrangem outras regiões geográficas da Grande Vitória como Vila Velha ou Guarapari que são próximas à capital Vitória. A Região Metropolitana da Grande Vitória (RMGV), é formada pelos municípios de Cariacica, Fundão, Guarapari, Serra, Viana, Vila Velha e Vitória.

debates e reflexões, onde a publicação artística funcionaria nos moldes de um *site*³ de arte, incorporando o texto como parte indissociável do trabalho. A noção de “espaço público” é tratada aqui de modo amplo, visando expandir seu território para além de sua concepção tradicional como espaço urbano, mantendo, contudo, uma atenção sobre recentes formulações por parte de alguns teóricos da arte. No contexto desse debate sobre o termo “público”, Rosalyn Deutsche (2008) considera que o entendimento da arte como instância pública, na contemporaneidade, passaria pela compreensão da estrutura aberta e incerta inerente à própria esfera política, sujeita aos antagonismos e dissensos característicos de qualquer espaço realmente público⁴. Junto a uma pesquisa sobre o contexto histórico da arte no Espírito Santo, e sob a perspectiva de que a produção artística contemporânea vai além dos espaços institucionais tradicionais da arte, o trabalho parte, por fim, para uma investigação e pesquisa de campo, baseadas no recorte mencionado acima, a partir de visitas a bibliotecas, acervos públicos e privados, e entrevistas com artistas atuantes no contexto de Vitória, ES, da década de 1970 até os dias atuais.

A dissertação que apresentamos aqui é dividida, portanto, em três capítulos. O primeiro deles traça uma linha histórica de pensamento que possibilite estabelecer relações entre arte e linguagem escrita, de maneira a refletir como o campo da arte, hoje, está estruturado também discursivamente. Para isso, reflete sobre algumas propostas artísticas de orientação conceitual que iniciaram a incursão do verbal dentro da visualidade da obra além de referências brasileiras que foram significativas na relação entre texto e imagem. Além da contextualização histórica, busca aproximar o contexto global dos movimentos internacionais e das transformações no campo da arte ao contexto do Brasil. Faz-se necessário, neste caso, o estudo de autores e artistas como Ricardo Basbaum, no textos e livros que lidem com a linguagem escrita como *Além da pureza visual* (2007), Glória Ferreira e Cecília Cotrim, em *Escritos de artistas – Anos 60/70* (2012), e Cristina Freire, em *Poéticas do processo* (1999), entre outros.

No segundo capítulo, a pesquisa se dedica a refletir como as publicações

³ Como no texto de Gisele Ribeiro, *Da arte pública à esfera pública política da arte* (2012, p. 42), “a palavra *site* será mantida em inglês ao longo do texto por ser um termo atrelado ao desenvolvimento das práticas de *site-specific*, já que sua tradução por “lugar” ou “espaço” não parece ser suficiente para abarcar os sentidos ligados ao termo”.

⁴ Deutsche analisa o espaço público e sua relação com a arte propondo o retorno a questionamentos como “o que quer dizer que um espaço seja público?” (DEUTSCHE, 2008, p.3).

artísticas se configuram como espaço público dentro do campo da arte. Discute, portanto, como a publicação artística expande o campo de atuação do artista, além de problematizar e transformar os meios de produção, circulação e exposição do objeto artístico. Neste momento, tornam-se importantes os estudos de Miwon Kwon (2002), Rosalyn Deutsche (2008), Andrea Fraser (2008) e Cristina Freire (1999, 2006, 2009), a fim de procurar estabelecer pontos de ligação entre as publicações e as instituições artísticas, ou seja, como o âmbito discursivo da arte se configura como um *site* discursivo no espaço público da arte.

No terceiro capítulo, articula-se uma reflexão sobre os temas tratados nos capítulos anteriores e o objeto de estudo deste projeto. Primeiramente, a partir de autores que vêm trabalhando na construção de uma história da arte no Espírito Santo como Almerinda Lopes (2002, 2011 e 2012), para investir mais detidamente na pesquisa de campo gerando uma amostragem de propostas artísticas que poderão ser classificadas neste trabalho como publicações artísticas, produzidas no contexto da arte em Vitória, ES, entre 1970 e 2010. Para isso, foram feitas entrevistas com artistas ligados a esse contexto e pesquisa de campo, em bibliotecas, arquivos e coleções particulares. Deve-se ressaltar que esta pesquisa não teve a pretensão de mapear toda a produção de publicações artísticas na Grande Vitória, tampouco criar uma história geral ou genealogia de trabalhos artísticos ligados ao campo da linguagem escrita. Os trabalhos selecionados como amostra foram classificados em quatro décadas - 1970's, 1980's, 1990's e 2000's, representando uma porção dentre diversas outras publicações artísticas produzidas no contexto de interesse desse trabalho. Esta seleção se torna importante, contudo, por possibilitar relacionar o contexto local a uma transformação do âmbito artístico mais amplo, por contribuir para a reflexão sobre as relações artísticas no contexto de Vitória, ajudando a construir uma parte de sua história da arte e gerando novas possibilidades futuras para espaços expositivos no Espírito Santo. De modo geral, esta pesquisa também permite a ampliação da compreensão da discursividade das propostas artísticas contemporâneas.

II. TEXTO E ARTE

O final da década de 1950 e o início dos anos 60 se constitui como um marco histórico e um período de grandes transformações no campo, no estatuto e no objeto da arte. A expansão do circuito artístico, a utilização de novas técnicas, materiais, linguagens, aliadas à importância da conceituação, de acordo com Glória Ferreira (2012, p. 23), “redefinem igualmente as relações dos artistas com esses agentes, bem como instauram e redimensionam as novas funções e modalidades de intervenção”. A arte se transformaria a ponto de ser possível falar na desmaterialização do objeto da arte⁵, onde a forma ou a visualidade deixam de ser os elementos únicos e principais geradores de sentido da obra. A arte passa a introduzir múltiplas estratégias, criar novas significações e maneiras de se materializar.

Nesse contexto de redimensionamento do campo da arte, é interessante para este projeto as práticas artísticas que possibilitem inter-relações entre texto e obra de arte. Das relações e interseções que podem ser estabelecidas entre os campos verbal e visual, Basbaum (2007, p. 30-31) aponta três possibilidades do posicionamento do discurso verbal em relação à proposta artística: 1) quando o discurso pretende assumir um espaço privilegiado em relação à obra, circundando-a e, em alguns casos, produzindo uma tensão ou disputa entre texto e obra; trata-se do discurso oficial e institucional; 2) quando o discurso crítico se constrói a partir da mesma matéria da obra, ou seja, quando a crítica é assumida também como criação, posicionando-se ao lado da obra; seria o texto do crítico cúmplice, aquele que compartilha de questões com o artista; e 3) quando o discurso é construído pelos próprios produtores da visualidade, partindo do mesmo lugar que o trabalho, constituindo-se como texto de artista; trata-se do texto que se confunde com a proposta artística ou se torna parte fundamental dela.

Para este projeto, torna-se relevante a terceira possibilidade de produção de discurso, a que se refere ao texto ou escritos produzidos pelo próprio produtor da proposta artística, fazendo coincidir o lugar de onde se produz objetos e discursos.

⁵ Lucy Lippard (2001), *Six years of the dematerialization of the art object*, trata das manifestações artísticas que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física do objeto de arte.

Esses textos, que nas vanguardas teriam sua forma mais comum definida nos manifestos, na contemporaneidade, vão assumindo outras características e ligações com as propostas artísticas (BASBAUM, 2007). Desde essas vanguardas modernistas se percebe, portanto, a presença do signo verbal no campo visual; no entanto, seria a partir dos anos de 1960 que teríamos a proliferação da escrita do próprio artista no campo da arte como discurso e reflexão teórica.

Nesse contexto, contemporâneo, é possível notar que a participação do artista passa a acontecer também de outras maneiras, e a tomada da palavra pelo próprio artista marca seu ingresso no debate crítico dentro do campo da arte. Esses escritos aparecem de diversas maneiras e apresentam-se com diversas estratégias, porém guardam em comum a necessidade de tornar problemas conceituais ou estéticos um debate público do campo. Glória Ferreira (2012, p. 10) defende que os escritos de artista “indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto em alguns casos, apresentando-se enquanto obra.”

Ricardo Basbaum (2007, p. 34) analisa a produção de arte conceitual dos anos 60 como um momento importante para a expansão do campo discursivo da arte, onde se tem proposições artísticas que “terão nas palavras e conceitos os seus únicos materiais”. Trata-se de trabalhos onde o objeto plástico “se reduz praticamente à própria estrutura de suporte das palavras” e dessa maneira uma carta, um postal ou um catálogo poderiam ser considerados objetos artísticos.

Cada período histórico produziu diferentes tipos de escrita de artistas, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos de inscrição na história da arte. Segundo Glória Ferreira (2012), podem-se notar várias modalidades de escrita de artistas ao longo da história como, por exemplo, as notas e formulações científicas de Leonardo Da Vinci, no século XVI, ou os diários de Eugène Delacroix, no séc. XIX.

A presença dos artistas na reflexão sobre a práxis da arte se tornou, contudo, cada vez mais recorrente. Nas primeiras décadas do século XX, em sintonia com as vanguardas europeias, nota-se a presença significativa de dois tipos de escritas de artistas: os manifestos – como já mencionamos – e os textos teóricos. Segundo

Glória Ferreira (2012, p.12), trata-se da “tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte”. Esses textos eram, geralmente, veiculados em revistas, catálogos, jornais ou fixados nos muros da cidade. Visavam estabelecer os princípios e objetivos do movimento em questão. Nesse mesmo período, no entanto, seria possível notar também a inserção da escrita enquanto signo verbal no trabalho de arte, como nos casos das colagens e fotomontagens de alguns movimentos modernistas como o cubismo e o dadaísmo.

Marcel Duchamp, segundo Kristine Stiles (2012), teria definido o artista como alguém capaz de repensar, refazer e dar novos significados ao mundo através da linguagem e não apenas através da produção de objetos puramente visuais. No caso dos *ready-mades*, objetos utilitários supostamente sem nenhum valor estético em si, são retirados de seus contextos originais e atribuídos uma condição de arte ao ganhar uma assinatura e um espaço em exposições. Thierry de Duve diz que “o que ‘faz arte’ deste artefato não é a pá de neve enquanto objeto, mas a frase que a designa como obra de arte” (DE DUVE *apud* BASBAUM, 2007, p. 33). Desta forma o enunciado escrito é tão importante quanto, ou até mais que, o próprio objeto artístico. A palavra assume uma relação intrínseca à própria poética da proposta artística, e, assim, nota-se uma articulação entre os campos verbal e visual, ou, ainda, “uma forma de arte verbal sem ser literária – com profundas repercussões na arte contemporânea” (COTRIM; FERREIRA, 2012, p. 14).

Ao transformar um objeto qualquer em arte, Duchamp faz uma crítica radical ao sistema da arte e abre novas possibilidades no campo. O impacto da sua produção se tornou decisivo no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando várias publicações e exibições do seu trabalho começaram a emergir.

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte (COTRIM; FERREIRA, 2012, p. 10).

Sobre a inserção da palavra dentro do trabalho de arte, Glória Ferreira (2012) afirma que a presença do signo verbal no campo visual adquire uma nova dimensão nessas obras, na qual são reatualizadas questões introduzidas por Duchamp nos *ready-mades*. Conforme comentamos anteriormente, diferentemente dos manifestos, esse tipo de enunciado verbal foca os problemas correntes da própria produção artística

ao invés de funcionar apenas como defesa teórica das propostas artísticas. Essa mudança proporciona o ingresso do artista no terreno da reflexão e da crítica, transformando conceitos e criando novos, um embate com os diferentes agentes do circuito artístico. Assim sendo, a partir desta perspectiva, evidencia-se a interseção de “documento” ou “processo” com “trabalho” ou “prática” de modo que o discurso do artista apresenta-se como portador de significados artísticos, enquanto o que se requeria das “obras de arte” era que estivessem abertas a interpretações discursivas.

O deslocamento da palavra para o interior da obra testemunha a condição enunciativa do artista contemporâneo, agora mais próxima da articulação quase instantânea de práticas visuais e práticas discursivas. A proliferação, a partir dos anos 60, de textos de artistas (textos teóricos, ensaios, proposições, aforismos, depoimentos, etc.), a multiplicação de experiências com meios audiovisuais – gerando o cinema de artista e videoarte – e a crescente utilização da palavra como parte da materialidade da obra – ora um elemento a mais ao lado de outros estímulos visuais, ora trabalhada em sua espessura material ou contextual – podem ser vistas dentro dessa nova possibilidade (BASBAUM, 2007, p. 32).

Para Basbaum (2007, p. 34) “trabalhar a dimensão conceitual da obra, sem prejuízo da autonomia plástica, é um dos fatores decisivos na ampliação do campo da arte durante os anos 60.” Tal perspectiva torna pertinente para a compreensão da arte na atualidade, a terceira possibilidade de relação entre texto e trabalho de arte, proposta em sua classificação comentada anteriormente⁶, em que o discurso é construído pelo próprio artista, que se confunde com a proposta artística ou se apresenta como o próprio trabalho de arte.

Aproximações entre arte e linguagem

Os anos 1960 e 1970 foram marcados por diversas transformações políticas no mundo, tanto pelo pós-guerra quanto pelas ditaduras militares no caso da América Latina. Essas transformações ocasionaram um período de reflexão resultando em diferentes questionamentos, comportamentos e desejo de liberdade. No campo da arte talvez se tenha presenciado, junto a mudanças provocadas por um crescente enfoque auto-reflexivo, por meio de intensa comunicação, o maior número possível de mesclas entre diferentes linguagens bem como o aparecimento de trabalhos apontando quão particular era esse momento de transformações sócio-políticas.

⁶ Cf. p. 14.

O coletivo Fluxus se destaca nesse contexto por atuar em diversos campos artísticos e se estabelecer como questionador do sistema da arte. Para o historiador e crítico de arte Walter Zanini (2004, p. 11), “o Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte”. Apontaria, ainda, para a indissociação entre arte e vida incluindo o acaso, o processo e a participação do público num campo ainda pautado pelo objeto de arte tradicional e uma história da arte linear. Valorizando a criação coletiva, os artistas do Fluxus contavam com participantes e colaboradores de diversas partes do mundo. Nas palavras de Zanini:

O que George Maciunas pretendia, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho de que foi iniciador, era uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais (ZANINI, 2004, p.11-12)

Ainda segundo Zanini (2004), percebe-se que os artistas ligados ao grupo Fluxus buscavam integrar à arte diferentes linguagens como música, design, cinema e dança, se manifestando principalmente através de publicações, performances, *happenings*, instalações, entre outros suportes inovadores para a época.

George Maciunas que durante muito tempo foi o mentor e articulador do coletivo Fluxus, estabeleceu diversas redes e abriu campos de circulação da produção de diversos artistas pelo mundo. Seria assim um dos que tratou, aproveitando-se deste canais, de potencializar ainda mais a produção e distribuição de múltiplos objetos Fluxus, através de revistas, cartões, cartazes e outros gêneros de publicações que alteravam o valor do objeto da arte, possibilitando uma divulgação de ideias artísticas em larga escala.

Já Henry Flynt, músico e matemático integrante do coletivo Fluxus, interessado em Marcel Duchamp e John Cage, publicou em 1961, o ensaio *Concept Art* editado na famosa coletânea *An Anthology* (figuras 1 e 2) em 1963, produzida pelo coletivo Fluxus. No livro *Theories and Documents of Contemporary Art*, Kristine Stiles (2012, p. 974) afirma que para Flynt “assim como o som constitui o material da música, a linguagem pode instaurar o sentido visual na arte.”⁷ Ainda segundo Stiles:

[...] “arte conceitual” é antes de tudo uma arte em que o material principal

⁷ Tradução nossa.

é o "conceito", como o material, por exemplo, da música é o som. Desde "conceito" estão intimamente ligadas com a linguagem, o conceito de arte é uma espécie de arte que o material é a linguagem (STILES, 2012, p. 974, tradução nossa).

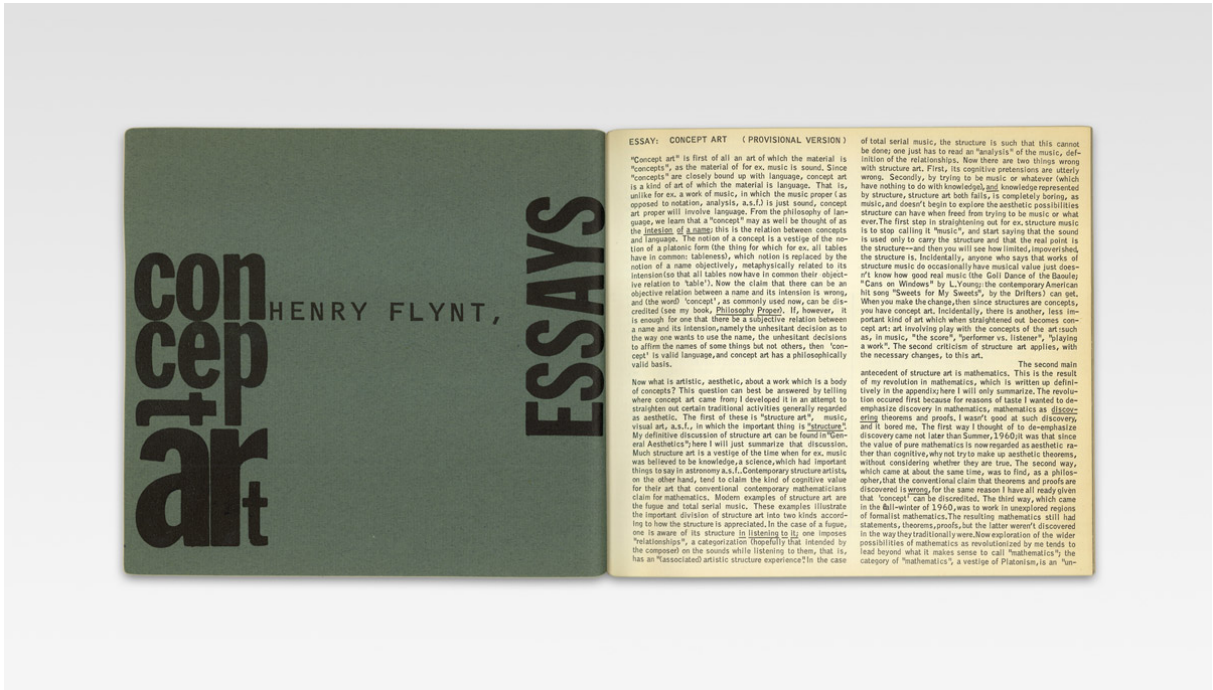


Figura 1: Ensaio *Concept Art* (1963) de Henry Flynt, na publicação *An Anthology*. Fonte: <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus>

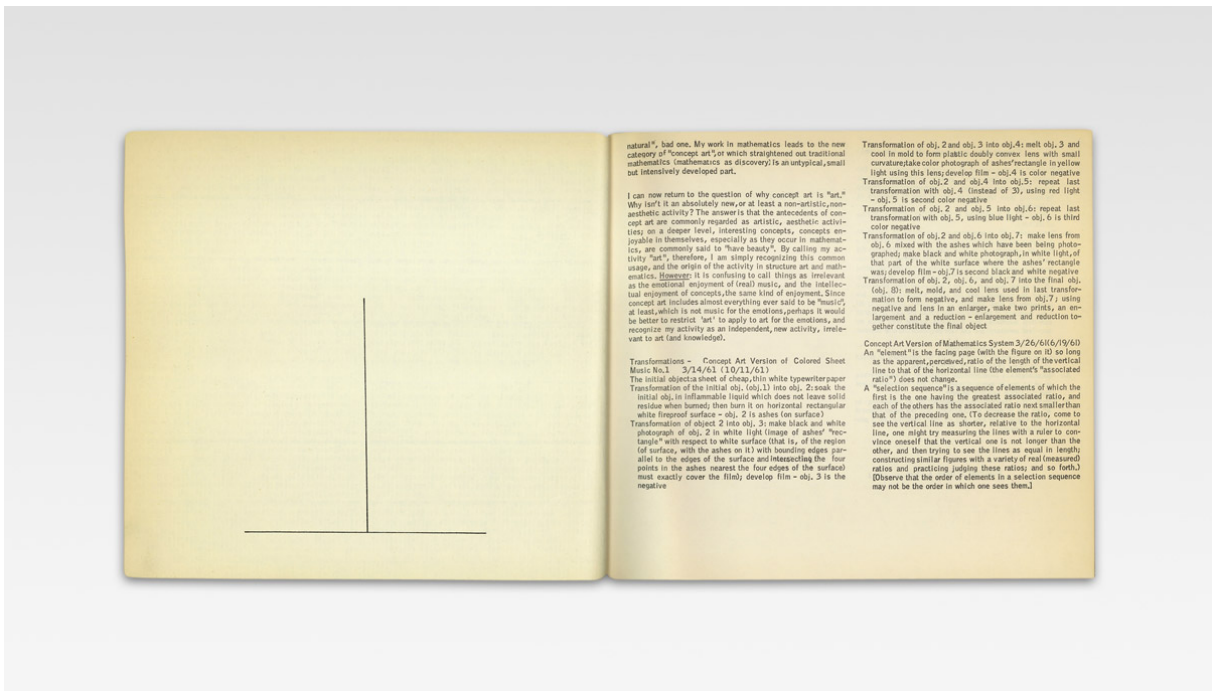


Figura 2: Ensaio *Concept Art* (1963) de Henry Flynt, na publicação *An Anthology*. Fonte: <http://www.fondazionebonotto.org/fluxus>

An Anthology é uma publicação classificada como livro de artista, segundo Zanini (2004), editada por La Monte Young e Jackson Mac Low, com design gráfico de George Maciunas, e publicada por Heiner Friedrich em Nova York entre 1963 e 1970. Suas edições trazem ensaios sobre arte conceitual, anti-arte, música, matemática, poesia entre outros temas casuais. Contribuíram também para esta publicação artistas como Yoko Ono e John Cage. Se Henry Flynt nomeou e inaugurou, primeiramente, o que convencionou-se chamar de “arte conceitual”, segundo Ricardo Domeneck, em artigo para revista *Modo de Usar & Co.*, Joseph Kosuth teria sido “um dos mais importantes artistas a desenvolver teorias e propostas artísticas em Arte Conceitual”. Seu trabalho foi em grande parte influenciado pelos questionamentos de artistas ligados ao coletivo Fluxus e Marcel Duchamp, que usavam a linguagem para investigar a função e natureza da arte, assim como a relação entre produtor e receptor do trabalho artístico. Em vários artigos, Kosuth propõe definições para a arte conceitual. Segundo Cristina Freire (1999, p. 29), para Kosuth, “a mais pura definição de arte conceitual pode ser um questionamento aos fundamentos dos conceitos de arte e o que isso passou a significar.”

No trabalho *One and Three Chairs*, 1965 (figura 3), exposto no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York, Kosuth representa uma cadeira de três formas: como um objeto do cotidiano, como uma fotografia e como uma definição da palavra cadeira retirada de um dicionário. O trabalho é assim composto por um objeto, uma imagem e um enunciado escrito. Kosuth não fez a cadeira, não produziu a fotografia e não escreveu a definição. Ao selecionar e reunir a cadeira real às suas representações, segundo Domeneck, o artista “trabalha primordialmente com questionamentos epistemológicos e estéticos, propondo uma investigação da natureza de nossa percepção do mundo através da linguagem”.

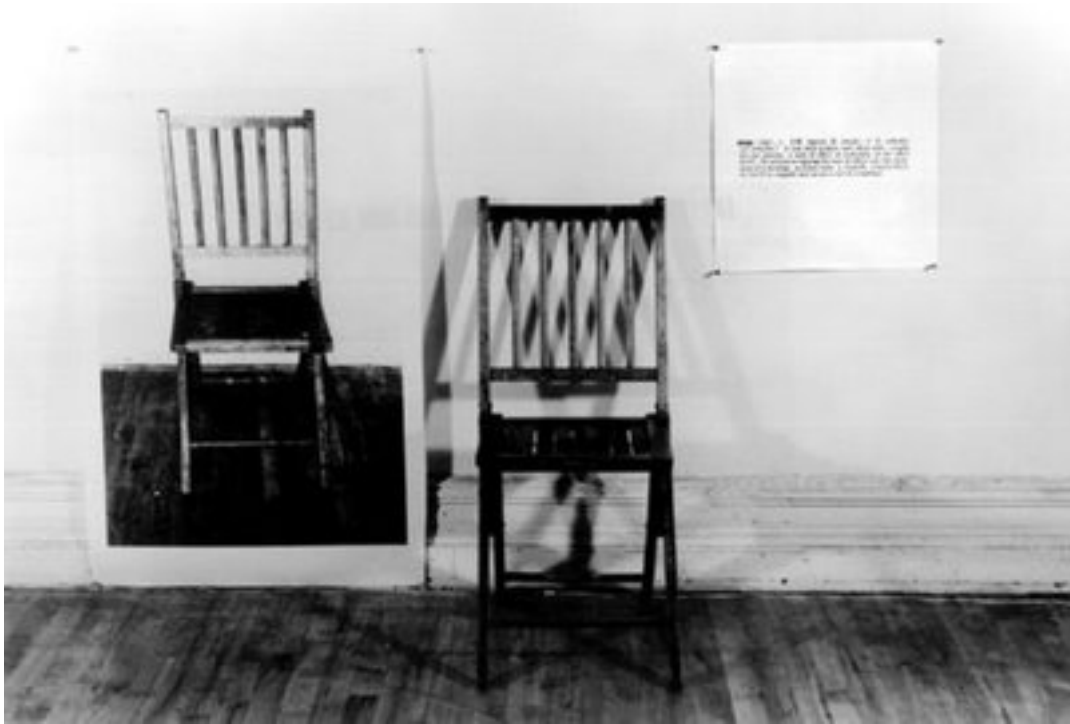


Figura 3: *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth no MoMA Nova York. Fonte: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435

O texto, no caso da definição da palavra cadeira, torna-se tão importante quanto a própria cadeira. Ao justapor essas três representações alternativas, Kosuth faz com que uma simples cadeira de madeira se torne objeto de debate e uma plataforma para explorar novos significados. Assim, Kosuth estimulava o espectador com as concepções do objeto físico, de sua representação enquanto imagem e seu significado verbal, interrogando se determinada forma de apresentação pode ter mais valor em detrimento das outras.

Para Kosuth, seria com a mudança da linguagem que a arte mudaria seu foco e assumiria uma identidade própria. Um trabalho relevante nesse debate das novas linguagens da arte e ampliação do campo seria o ensaio “A Arte depois da Filosofia” (in FERREIRA; COTRIM, 2012), publicado originalmente em três partes na revista *Studio International* 178, n. 915, n. 916 e n. 917 em outubro, novembro e dezembro, respectivamente, de 1969. Nesse texto, Kosuth argumenta que o discurso histórico-artístico tradicional havia chegado a seu fim e seu lugar, propõe uma investigação radical dos meios pelos quais a arte adquire o seu significado cultural e seu status como arte. Nas palavras do artista:

Com o ready-made *não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da

linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de “aparência” para “concepção” – foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente (KOSUTH, 2012, p. 217).

Os trabalhos de Kosuth, para Ricardo Domeneck, investigam as maneiras pelas quais a arte está ligada à linguagem. Suas instalações, exposições em museus e os próprios textos publicados em mídias como revistas ou jornais exploram o papel da linguagem e seu significado na arte. Na série *Arte como ideia como ideia* (figura 4), exposta pela primeira vez no Museu de Arte de Moderna (MoMa) de Nova York em 1968, Kosuth declara que a arte não estava no objeto propriamente dito, mas sim, nas ideias que eles representavam. Este trabalho faz parte da série apresentada anteriormente (figura 3) com base em definições epistemológicas de palavras extraídas do dicionário tais como "arte", "cadeira", "significado", "ideia". Conforme comentamos, com um propósito de apresentação, o artista utiliza a palavra original do dicionário e produz uma montagem ampliada específica para cada local onde o trabalho é exibido.

Dessa maneira, Kosuth coloca a definição da palavra como trabalho de arte e separa muito claramente a arte da sua elaboração formal. De fato, para a Arte Conceitual – e não apenas para Kosuth, como também para outros artistas ligados a esta corrente – a ideia é o aspecto mais importante do trabalho, com todas as implicações daí decorrentes. Kosuth explora uma arte calcada na linguagem, na exploração semântica. Opera no intervalo, também semântico, entre ver e olhar uma arte que se configura também discursivamente. O artista participou de várias publicações sobre arte desde a década de 60 e junto ao coletivo *Art&Language* foi um dos pioneiros a assumir o texto teórico como trabalho de arte.



Figura 4: *Arte como ideia como ideia* (2012) de Joseph Kosuth na 29a Bienal da São Paulo. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805564-em-sp-para-bienal-joseph-kosuth-diz-que-repudia-mercado-em-nome-das-ideias.shtml>

Texto como arte

O grupo *Art&Language* – fundado em 1968 na Grã-Bretanha pelos artistas Michael Baldwin, Harold Hurrell, Terry Atkinson e David Bainbridge – realizou diversos trabalhos ligados ao movimento conceitual que estabelecem jogos de significados com as palavras e problematizam a linguagem. A partir de 1969, o grupo adota como principal veículo de sua prática artística as publicações⁸. Nesse mesmo ano, publicaram a revista *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, editada também nos Estados Unidos com colaboração de Joseph Kosuth. O grupo participou em 1972 da Documenta, em 1975 lançou outra publicação, *The Fox*, em Nova York e, em 1999, realizou uma exposição no museu MoMA de Nova York, intitulada *The Artist Out of Work*.

Na edição de maio de 1969 da revista *Art-Language* (figura 5), foi publicada

⁸ *Art-Language*, The journal of Conceptual Art 1, volume 1, number1, May 1969 (editorial) In: FERREIRA Glória, COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 235-248. No texto de apresentação do grupo, na página 235, podemos ler: “O coletivo de artistas britânicos Art&Language estabeleceu os princípios teóricos da Arte Conceitual, tendo como veículo de sua prática o jornal por eles criado [...] O grupo continuará atuante, tendo retornado à linguagem pictórica para discuti-la” (FERREIRA; COTRIM, 2012, p. 235).

uma versão do texto “Sentenças sobre Arte Conceitual” de Sol LeWitt, em que é possível perceber que o artista propunha o uso da linguagem na arte como ruptura da prática e dos regimes artísticos modernistas, principalmente a pintura e a escultura. Conforme LeWitt escreve na sentença de número 19, “as convenções da arte são alteradas por trabalhos de arte.” (LEWITT, 2012, p. 206). O artista defende que muitos projetos de arte evoluíram de tal maneira que sua relação com as convenções da arte se tornou cada vez mais tênue. Assim, a forma visual desses projetos pode também ser regida pela forma dos signos da linguagem escrita.

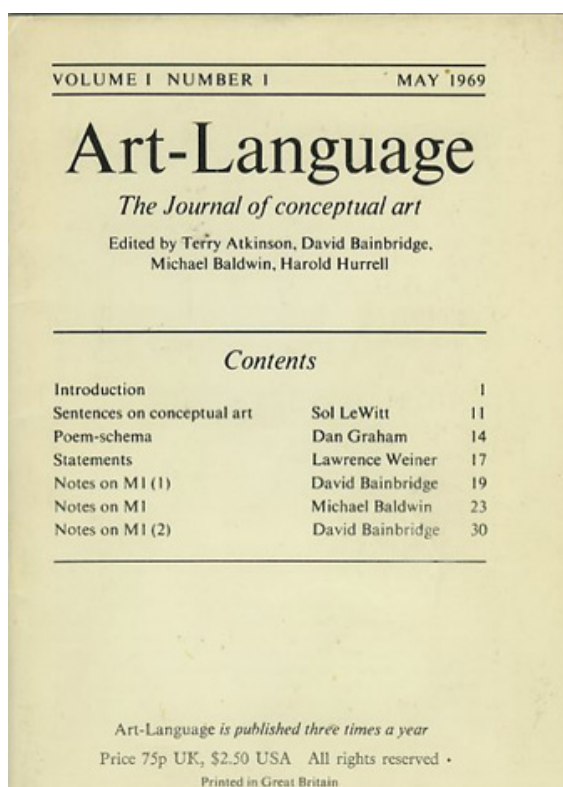


Figura 5: *Art-language*, volume 1, número 1, 1969. Fonte: <http://www.leftmatrix.com>

Os trabalhos do *Art&Language* parecem trazer com eles a complexidade dos lugares de inscrição e modos de recepção, propondo novos envolvimento com o trabalho de arte. Ainda nessa mesma edição *Art-Language*, no editorial que apresenta a publicação, percebe-se que os artistas propõem a própria publicação como um trabalho de arte. Conforme se lê no editorial:

Suponhamos que a seguinte hipótese seja proposta: que esse editorial, ele mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a 'Arte Conceitual', seja considerado como um trabalho de "Arte Conceitual" (ART&LANGUAGE in FERREIRA, 2012, p. 236).

O debate é travado a partir daquilo que pode ser chamado de forma da arte. A

Arte Conceitual propunha questionar a condição que parece governar rigidamente as formas das artes, que até então permaneciam ligadas exclusivamente ao âmbito visual. No entanto, torna-se importante observar a diferença entre Arte Conceitual e propostas artísticas conceituais, ou mais especificamente, como propõe Cristina Freire, conceitualistas. Para Cristina Freire (2009), a distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea (início dos anos 1960 aos 1980) – e conceitualismos – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas como arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista etc. – seria muitas vezes difusa. No entanto, essa distinção norteia ainda hoje várias vertentes da produção artística contemporânea.

As práticas coletivas do *Art&Language* e as propostas artísticas conceitualistas seriam possibilidades de ampliação do campo da arte, onde o discurso sobre arte é colocado não apenas como teoria ou crítica da arte, mas como arte. Nessa transformação do pensamento sobre arte, a linguagem assume papel essencial tanto na construção da materialidade da proposta artística como na identificação do trabalho como arte. Ainda de acordo com o editorial da revista:

Parágrafos sobre Arte Conceitual” e “Sentenças sobre Arte Conceitual” de Sol LeWitt, marcam o início da tendência denominada Arte Conceitual. Ambos trazem questões que, sob o impacto das releituras de Duchamp, remontam ao final dos anos 50 e ao início dos anos 60 com a introdução da linguagem tanto como meio de reconstrução da significação e identidade do objeto de arte quanto para desvelar o aparato conceitual linguístico usado pelas instituições de arte para conferir significados e identificar os objetos como arte, como já declarava Henry Flynt em “Concept Art” (1961) (FERREIRA; COTRIM, 2012, p. 176).

Além das transformações propostas pelo grupo *Art&Language*, referentes aos lugares de inscrição e modos de recepção das propostas artísticas – onde o texto também pode ser recebido e percebido como arte, por exemplo –, o grupo, através dos diálogos estabelecidos entre seus integrantes e participantes, considerava seus encontros uma prática artística. Criavam propostas e espaços de discussão para praticar e tencionar os limites do visível, bem como da ideia do objeto de arte. Levando em consideração que alguns de seus membros atuavam como professores, tratava-se de uma oportunidade de criar novas formas de agenciamento e participação com os alunos e com o público em geral.

Publicação como exposição

Seguindo o curso das transformações do campo da arte a partir dos anos 60, muitas experiências artísticas de orientação conceitualista, não necessariamente ligadas ao movimento anglo-saxão denominado Arte Conceitual, passariam a problematizar os papéis definidos anteriormente na produção do objeto de arte, do curador, do crítico, do historiador e do próprio artista, bem como, em muitos casos, a adotar outros espaços expositivos para suas práticas.

De acordo com o artista e pesquisador Silfarlem Junior de Oliveira (2012), em 1969, o galerista Seth Siegelau, teria organizado a exposição *January 5-31*, que ficou conhecida também como *January Show*. A exposição reuniria quatro artistas conceituais: Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner, e aconteceu em um espaço improvisado como galeria que, na verdade, se tratava de um ambiente comercial habitualmente alugado como escritório no centro de Nova Iorque. Cada um dos quatro artistas da exposição apresentou seu trabalho numa sala da “galeria-escritório” e na entrada, como se fosse uma sala de recepção, estaria exposto o catálogo (figuras 6 e 7) disponível para consulta. Com a disposição física dos elementos no espaço expositivo da galeria improvisada – onde o catálogo seria apresentado para o visitante antes do que a própria “obra de arte” bem como através de declarações nas próprias páginas do catálogo – seria possível perceber uma mudança na lógica tradicional de exposição do cubo branco (OLIVEIRA, 2012, p. 641-642).

O catálogo, enquanto publicação sobre os trabalhos de arte, tornou-se tão importante quanto, ou até mais importante que, os próprios trabalhos expostos na galeria. Neste catálogo, cada um dos artistas apresentaria uma lista de trabalhos realizados anteriormente, duas fotografias de seus trabalhos (não necessariamente aquelas expostos na mostra) e uma declaração de “intenções”, com exceção de Barry que não fez nenhuma declaração na ocasião da exposição. Não haveria nenhum texto crítico introdutório ou mesmo uma apresentação do organizador Siegelau com referência à exposição. Diferentemente de um catálogo tradicional, onde geralmente na introdução há um texto crítico descrevendo as qualidades do artista ou do objeto exposto acompanhado de imagens da obra em exibição, aqui encontraríamos as declarações dos próprios artistas sobre seus trabalhos.

(OLIVEIRA, 2012, p. 642-643).

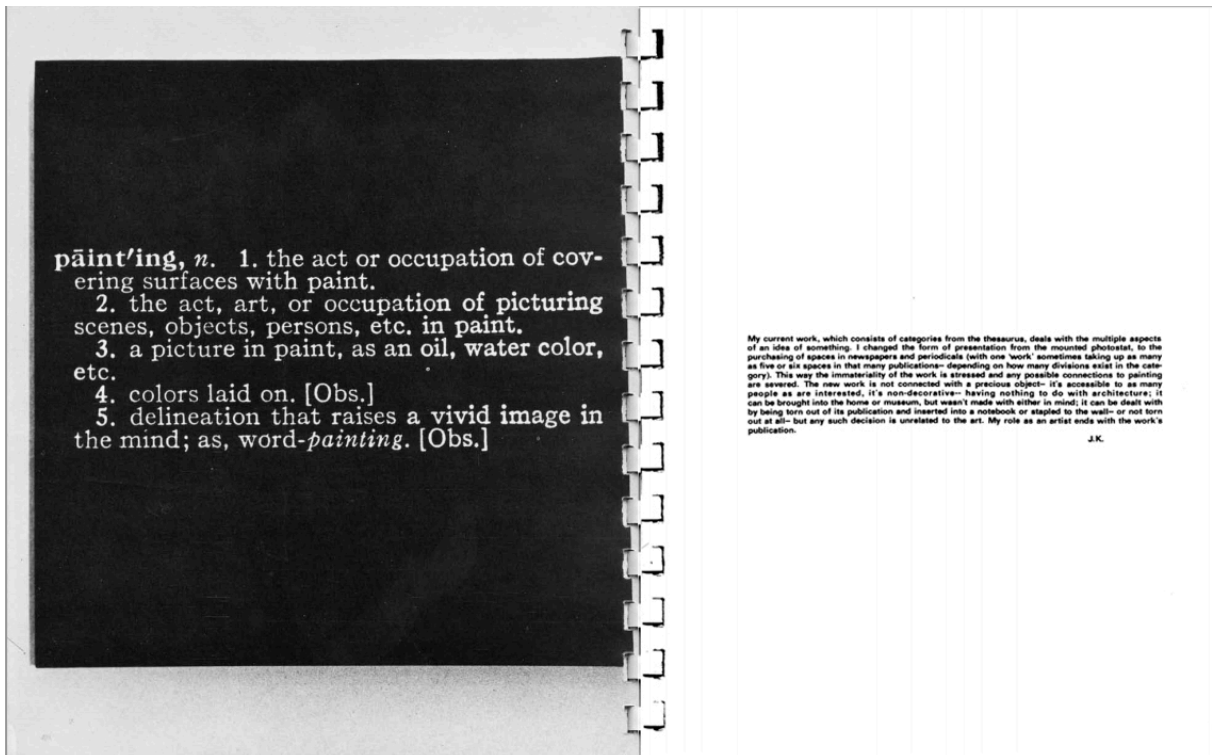


Figura 6: Trabalho de Joseph Kosuth no catálogo *January 5-31, 1969*. N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Fonte: <http://www.primaryinformation.org/>

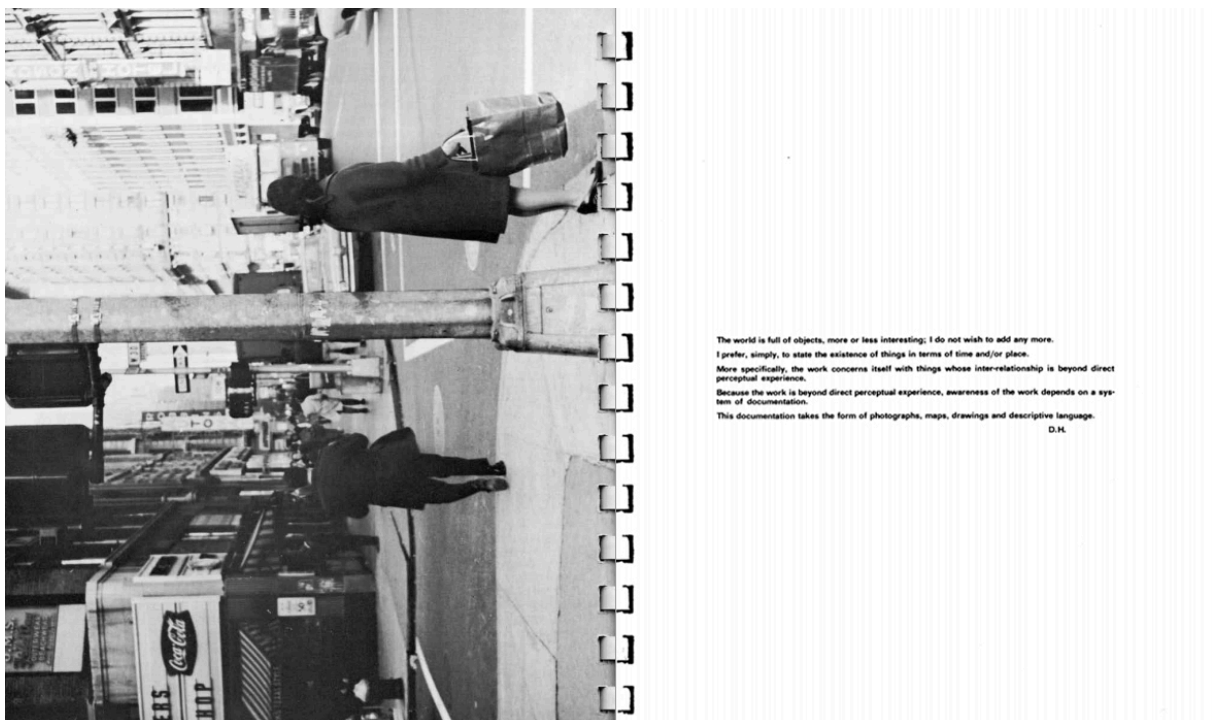


Figura 7: Trabalho de Douglas Huebler no catálogo *January 5-31, 1969*. N.Y., USA, S. Siegelau, 1969. Fonte: <http://www.primaryinformation.org/>

A publicação – neste caso, o catálogo – funciona para os propósitos de uma arte diluída nos meios de comunicação e a informação sobre a obra de arte também é um modo de apresentação da proposta artística. O catálogo, ao invés de ser unicamente um conteúdo extra, como se fosse um anexo à exposição com comentários sobre as obras e artistas, como tradicionalmente é, neste caso, adquire novas possibilidades e se apresenta como parte da proposta artística:

A transmissão da arte pode se dar de três modos: 1. Que os artistas saibam o que estão fazendo outros artistas. 2. Que a comunidade artística saiba o que estão fazendo os artistas. 3. Que o mundo saiba o que estão fazendo os artistas [...] Minha tarefa é dá-lo a conhecer às multidões [...]. [os meios mais adequados para isso são] os livros e os catálogos (SIEGELAUB *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 644).

Ainda segundo Oliveira (2012), nesse mesmo ano, Siegelauub desenvolve a mostra *March 1-31, 1969* (figura 8). Diferente de *January*, que fazia uma inversão na lógica tradicional expositiva já que expunha os trabalhos e o catálogo como uma mesma hierarquia, *March 1-31*, transforma “o espaço expositivo” da galeria no espaço da publicação, neste caso o catálogo, que permaneceu em exposição na galeria durante a mostra que durou um mês.

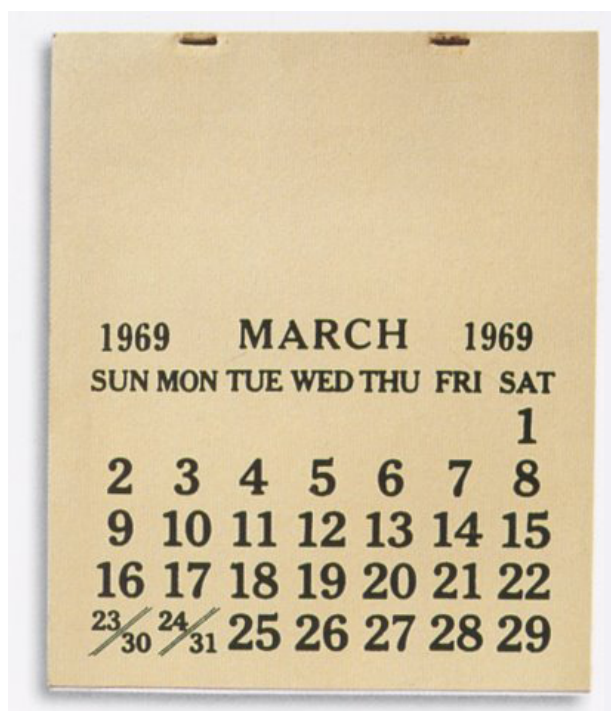


Figura 8: Capa do catálogo *March 1-31, 1969*. N.Y., USA, S. Siegelauub, 1969. Fonte: <http://www.primaryinformation.org/>

Em formato de calendário, o catálogo traz para cada um dos 31 dias do mês um artista correspondente convidado por Siegelaub. Os artistas teriam sido classificados por ordem cronológica e o editor manteria em branco a página reservada ao artista convidado que não enviou trabalhos. As contribuições foram estritamente baseadas na linguagem escrita, porém variariam bastante. Robert Barry, por exemplo, prometeu lançar dois pés cúbicos de hélio na atmosfera em algum momento da manhã do dia 5 de março de 1969. Stephen Kaltenbach apresentou uma série de afirmações filosóficas acerca da arte e Dewain Valentine escreveu sobre a criação de uma laje de luz com holofotes no *Central Park* (figura 9).

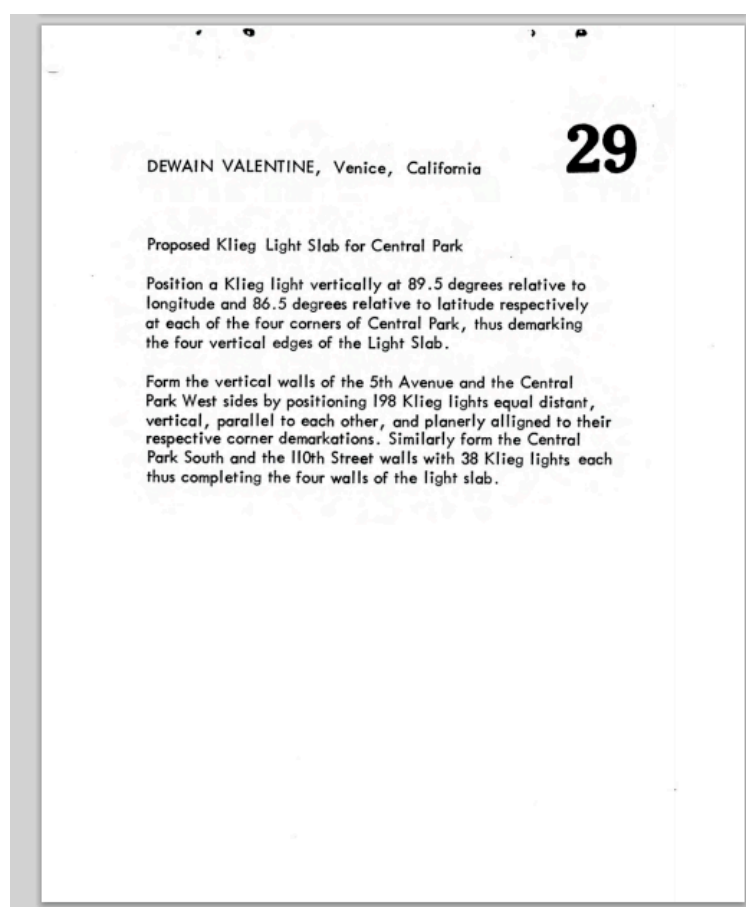


Figura 9: Página 29 do catálogo March 1-31, 1969 com trabalho de Dewain Valentine. N.Y., USA, S. Siegelaub, 1969. Catálogo formato 21.6x17.8 cm. Fonte: <http://www.primaryinformation.org/>

Seth Siegelaub produziu diversas outras publicações durante os anos 70 que são extremamente importantes na discussão do objeto de arte e seu lugar de apresentação, bem como a própria ampliação do campo artístico. As publicações de Siegelaub surgem a partir da relação sobre “a essência do trabalho, a “ideia”, e “a forma de apresentação da ideia”. Trata-se basicamente da relação entre a ideia da

proposta artística e a forma como ela é apresentada. Nas palavras de Seth Siegelaub:

Talvez pareça cínica, mas eu tendo a pensar que a arte é para artistas. [...] É aí que eu entro. O caso é "objetivar" o trabalho do artista. [...] É meu interesse fazê-lo conhecido às multidões. [...] A arte que me interessa por ser comunicada com livros e catálogos. [...] Mas quando a arte não mais depende de sua presença física, quando se tornou uma abstração, ela não é distorcida e alterada por sua representação em livros e catálogos. Ela se torna informação primária, enquanto a reprodução da arte convencional em livros ou catálogos é necessariamente informação secundária. [...] Quando a informação é primária, o catálogo por se tornar a exibição (SIEGELAUB *apud* LIPPARD, 2001, p. 124-126).

Este raciocínio permitiria, segundo Oliveira (2012), Siegelaub avançar em questões relativas à apresentação do trabalho artístico e a criação de estratégias para divulgar estes trabalhos. Nota-se uma preocupação, de Siegelaub e de outros artistas ligados às propostas conceitualistas, em estabelecer uma aproximação entre arte e a linguagem escrita, não no sentido de anular a visualidade da obra em detrimento do discurso mas no sentido de assumir que a arte não se restringe a um modo de apresentação puramente visual. Além de que os enunciados não seriam apenas explicações das obras, eles possuiriam uma própria poética e materialidade e poderiam ser eles mesmos, considerados como arte.

O modo de entender o objeto artístico proposto por Siegelaub modificaria a lógica tradicional do cubo branco (OLIVEIRA, 2012). A publicação se apresenta como arte e deixa de existir unicamente como objeto exposto nos padrões institucionais tradicionais. Esse modo de substituição do objeto de arte único pelo suporte múltiplo proporcionado pela reprodutibilidade técnica permite ampliar o entendimento que temos da arte para além dos seus objetos e, também, do mesmo modo, modificaria a perspectiva de atuação do artista e dos outros agentes do circuito como crítico, curador e o próprio público.

Ainda considerando as contribuições de Oliveira (2012), e dando continuidade à discussão da ampliação dos "espaços expositivos", ou melhor, da publicação que se configura como um espaço expositivo para além das tradições institucionais dos museus e galerias, é interessante refletir sobre as "obras para páginas de revista" do artista norte-americano Dan Graham. Artista, escritor e curador, Graham é um ativo agente do circuito de arte e tem uma produção ligada a múltiplas linguagens

artísticas como performances, vídeos e arquitetura. Em 1965, Graham realizou sua primeira obra para página de revista intitulada *Poem-Schema*⁹.

Com estas inserções em páginas de revistas (não necessariamente revistas de arte), Graham procurava realizar, conforme suas palavras, “uma forma artística que não poderia ser exposta em uma galeria/museu” e “uma redução ainda maior do objeto minimalista a uma forma bidimensional não necessariamente estética: um impresso disponível e reproduzível massivamente” (GRAHAM *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 646-647).

Segundo Oliveira (2012), esta proposta, comparada à de Siegelau, aposta nitidamente por um maior distanciamento daqueles espaços configurados até então como espaços “oficiais” da arte. Se compararmos os “poemas-esquemas” para páginas de revistas com as propostas de publicação de Siegelau, a proposta de Graham escaparia ainda mais à lógica do cubo branco porque utiliza a revista, um meio de comunicação com maior circulação, e portanto, com maior poder de alcance que o catálogo. O trabalho de Graham situa-se ainda como uma inserção em um determinado contexto, de uma determinada revista, e não na transformação por completo de tal espaço em um “espaço expositivo” da arte. Neste sentido, as intervenções nas páginas de revistas são ainda mais emblemáticas.

Uma obra pode funcionar simultaneamente no nível de linguagem artística e no nível de linguagem popular dos meios de comunicação; inclusive pode existir um diálogo entre ambas, comentando-se reciprocamente e dando-se mutuamente perspectivas dos pressupostos de cada uso da linguagem [...] A obra se constitui ao mesmo tempo em sua própria estrutura gramatical interna e enquanto posição física, externa, que ocupa (GRAHAM *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 647).

Tanto Graham quanto Siegelau, apontam que os meios de comunicação – nesse caso, as publicações impressas como catálogo e revista – seriam um modo de fazer a distribuição da informação sobre arte e também um modo de transformar o discurso “sobre” a obra na própria “obra” de arte. O discurso, desses trabalhos, torna-se conteúdo do próprio trabalho, assim como a materialidade do meio – seja o papel ou o acabamento, que fazem parte da proposta artística.

⁹ Publicada na primeira edição do jornal *Art-Language v.1 no1*, uma das revistas que expôs este trabalho.

Algumas publicações artísticas

Em consonância com as transformações sócio-políticas e culturais do país, é possível notar o surgimento de uma perspectiva de rupturas na arte a partir dos movimentos de vanguarda no final da década de 1950. Para as mudanças nas tradições das instituições de arte e ampliação do campo, tornam-se importantes as manifestações e produções conjuntas entre poetas e artistas, provindas do campo da poesia, especialmente a partir do movimento Concreto Brasileiro. Segundo Rogério Luz, em seu texto “O artista e a imagem do pensamento”, no prefácio do livro “Além da Pureza Visual” de Ricardo Basbaum (2007, p. 9), as proposições artísticas do período relativo ao movimento concreto e neoconcreto tratam-se de dispositivos conceituais que “implicam o corpo em múltiplas dimensões de inscrição, tanto visual quanto gestual, vocal, verbal e ideativa.” O Concretismo no Brasil teria sido uma das mais importantes correntes de vanguarda da literatura e da arte brasileiras que influenciaria poetas, artistas e músicos. Movimento de caráter expressivamente agressivo e experimental, buscava romper os padrões da arte tradicional levando a linguagem e a interpretação do texto ao extremo da visualidade da proposta artística.

No texto “Migração das palavras para imagens”, de acordo com Basbaum (2007), além das transformações da linguagem, esses movimentos de ruptura buscaram também romper com as tradições do objeto artístico. É possível notar que se tratava de um projeto de experiências com a linguagem, cujo objetivo maior era o de romper com todo o sistema de representação dominante. Ainda segundo Basbaum (2007), a arte concreta significaria uma ruptura com a arte que se fazia no país até o momento, principalmente pintura e escultura, presas ao sistema tradicional de representação.

As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo tornaram-se focos de produção desse movimento. O grupo paulista Noigandres formado por Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald constituiu-se, para o historiador Omar Khouri (2006), como uma das produções mais significativas no campo da poesia concreta brasileira e se destaca por trabalhar a poesia como linguagem e não apenas como língua ou literatura. O grupo mantinha duas publicações: a *revista Noigandres* editada entre 1952 a 1962 e *Invenção - revista de*

arte de vanguarda (figura 10), editada por Décio Pignatari entre 1962 a 1967. Ambos os periódicos “tiveram o importante papel de divulgar, em boa parte, na sua época, a poesia mais inventiva e instigadora que se fazia no Brasil e no Mundo”. (KHOURI, 2006, p 32). Por suas propostas radicais, a Poesia Concreta Brasileira, em suas realizações teórico-críticas e práticas, propunha repensar a tradição de se fazer poesia. No editorial da edição de 1962, pode-se notar o posicionamento do grupo e a importância da publicação na produção concreta do período:

Este é um laboratório de pesquisa e ação poética, com características de periodicidade e militância, voltado para a promoção, em trabalho de equipe, da obra de arte de vanguarda, e aberto portanto a todos aqueles que se queiram engajar no processo (PIGNATARI, 1962, p. 2).



Figura 10: *Desenfórmio* (1963), Décio Pignatari. Publicado na em Invenção n5, ano 6 dez de 1966-jan de 1967. Fonte: arquivo pessoal Marli Siqueira Leite.

Já o grupo de artistas concretos do Rio de Janeiro – composto por nomes como Mário Pedrosa, Amilcar de Castro, Lígia Clark, Lígia Pape, Hélio Oiticica – se distinguiria, segundo a pesquisadora Marília Solfa (2005), do grupo paulista, que estaria engajado em uma “extrema racionalidade”. Os artistas cariocas teriam iniciado experimentalismos e pesquisas em propostas artísticas mais intuitivas e diferenciadas,

que dariam origem ao neoconcretismo. Defenderiam, ainda, que a estrita manipulação de informações visuais seria insuficiente para as práticas artísticas e que os trabalhos não poderiam ser apreendidos apenas pela visualidade. Para Solfa (2005) o grupo neoconcreto teria rompido com as convenções artísticas tradicionais por meio da “Teoria do Não-objeto”, escrita por Ferreira Gullar e publicada originalmente no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1961:

Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (GULLAR, 1987, p. 240).

Ainda segundo Solfa, Gullar (1987) entende que a produção artística passaria a produzir objetos especiais, denominado por ele como os “não-objetos”, e que as denominações convencionais já não faziam mais sentido. As propostas artísticas neoconcretas, portanto, passariam a explorar as potencialidades da palavra em suas instâncias verbal, sonora e visual, ou seja, em num sentido multissensorial. Tais práticas passariam a conferir ao poema a categoria de imagem, de maneira a contribuir para dar um novo sentido à leitura poética dos trabalhos de arte.

Na reflexão sobre propostas artísticas conceituais brasileiras que expandem o campo da arte e possibilitam estabelecer reflexões entre texto e arte, é importante salientar o trabalho artístico de Hélio Oiticica. Carioca e integrante do grupo neoconcreto, Oiticica é um artista cuja produção se destaca pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, comumente com a presença de textos, comentários e poemas. Nas palavras de Glória Ferreira e Cecília Cotrim:

Hélio Oiticica inscreve palavra e texto no corpo do trabalho “plástico” e exercita a escrita enquanto desdobramento da experiência artística, praticando, no texto, a reflexão crítica sobre o processo que a engendra. O conjunto de seus escritos compreende anotações em seu diário, textos críticos sobre outros artistas, artigos de jornal, manifestos, cartas, poemas, especificações de projetos (FERREIRA; COTRIM, 2012, p. 82).

Não se trata de uma escrita submetida ao trabalho de arte ou que se coloca ao lado do seu trabalho artístico, mas sim de uma atividade central na produção do artista. Para a psicanalista e pesquisadora em arte Tânia Riviera (2011), a escrita de Oiticica na multiplicidade e heterogeneidade do seu trabalho, constitui uma

“complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem” (RIVIERA, 2011, p. 53). O artista abre-se crescentemente ao campo discursivo, colocando o texto como campo de experimentação na arte. Além de inscrever palavras nos objetos e ambientes físicos que inventa, a escrita de Oiticica, ainda segundo Riviera (2011), se impõe como desdobramento de sua prática artística.

Em tom digressivo, os escritos de Oiticica abordam diversos assuntos e em diferentes dicções, visto que a lógica linear de exposição e as soluções acabadas lhe parecem mais fragmentos e ideias abstratas. Artigos que escreve para publicação mantêm, contudo, o mesmo arranjo improvisado e fragmentário, e recusam o caráter intelectual e a formulação de ideias racionais e ou acadêmicas. Aproximando-se mais a um formato semelhante ao diário, o texto se auto-apresenta como anotação, avessa à disciplina argumentativa e às normas de estilo que regulam os gêneros discursivos. No texto “Brasil Diarréia” (figura 11), inicialmente um documento do artista e posteriormente publicado no *Caderno de Textos 1, Arte Brasileira Contemporânea*, editado pela FUNARTE (1973), Oiticica identifica como as características impensáveis para um Brasil da década de 1960, em que predominava, no âmbito da cultura, a concepção do nacional popular. Nas palavras do artista, “a formação brasileira, reconhece-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser construir (ninguém mais do que eu ama o Brasil!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia, mergulhar na merda” (OITICICA, 1973). O artista diagnostica um “policiamento” cultural feito pelas instituições e explica a “urgência” em criar esta “linguagem-Brasil”. Exige uma reformulação dos problemas locais dentro de um contexto universal.

O trabalho de Oiticica vai além da distinção tradicional entre poesia, literatura e arte, construindo muitas vezes, ainda segundo Tania Riviera (2011, p. 55-56), “objetos-palavras ou palavras-objetos,” na medida em que a própria relação entre linguagem e coisa, seja ela vida ou arte, seja uma questão a ser debatida. Para Riviera (2011), o trabalho artístico de Oiticica não se faz com a linguagem, mas na linguagem.

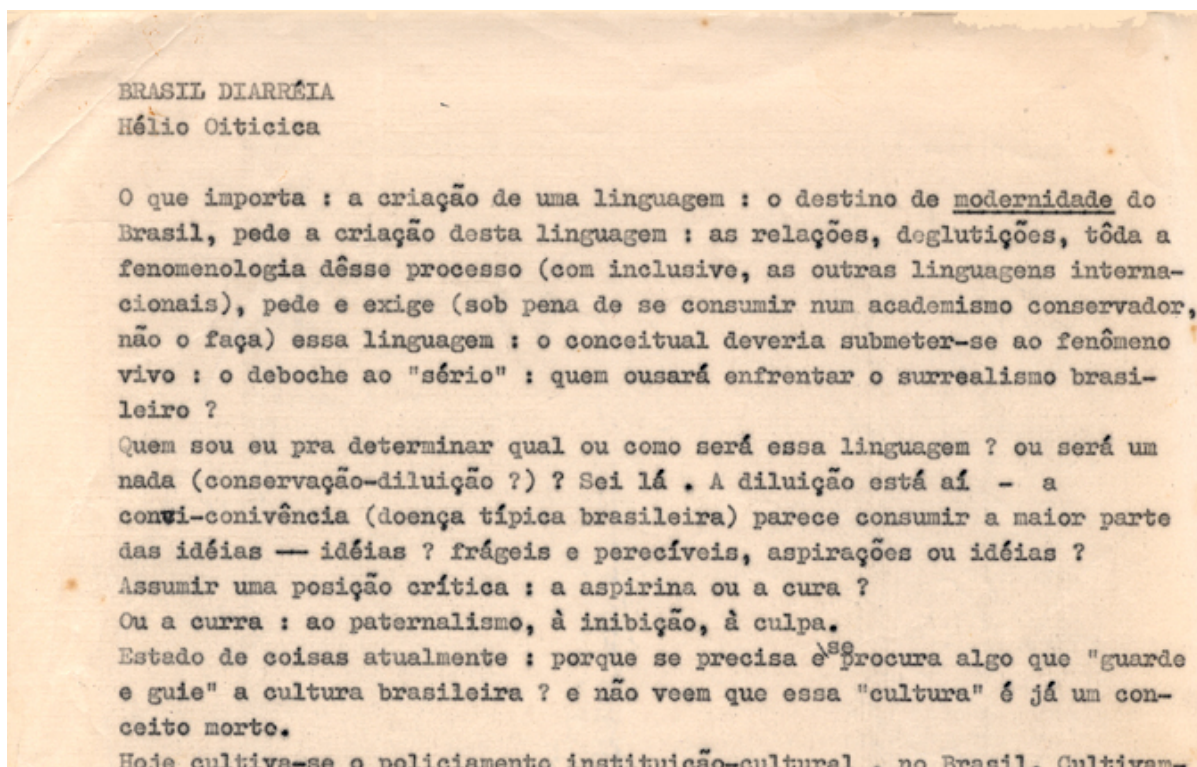


Figura 11: Brasil Diarréia (1970), Hélio Oiticica. Fonte:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>

Outro tipo de produção artística brasileira, de orientação conceitualista, que se relaciona com a ideia de texto e arte e que, por sua vez, tem influência dos movimentos concretos e neoconcretos brasileiros foi estudada pelo crítico inglês Guy Brett. Na exposição *Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira*, que aconteceu na Pinacoteca de São Paulo de 20 de outubro a 13 de janeiro de 2013. Brett, curador da exposição, reuniu diversas propostas artísticas produzidas desde o final da década de 1950 até a atualidade, que se constituem como formas experimentais de arte influenciadas pelo neoconcretismo. No catálogo da exposição, texto "Caixas e Livros", o crítico Frederico Morais (2013, p. 57) afirma que essas obras abordam dois conceitos importantes para a arte contemporânea que são a "obra de arte como um 'organismo vivo' e a participação ativa do espectador." O artista seria o autor de uma estrutura inicial, que mesmo podendo ser considerada concluída, somente alcança seu significado com a participação do espectador ao interagir com as caixas-forma e os livros-forma. Nessa lógica, o significado do trabalho acontece *a posteriori*, após sua inserção no circuito de arte, podendo, inclusive, ser modificado pelo meio e pelo público.

Os trabalhos “forma-livro” de Waltercio Caldas, da exposição em questão, para Guy Brett (2013), no texto “Guia geral do Terreno – catálogo da exposição”, consistem em estabelecer uma relação de embate com a linearidade da história na arte, um lugar para revisitar e ressignificar as tradições das instituições de arte. Esses trabalhos tornam-se importantes pois mostram a necessidade de repensar a apresentação do trabalho artístico e suas relações com o público e com o espaço. No trabalho *Matisse* (1978) nota-se o lugar de contato material com a história da arte do moderno ao contemporâneo (figura 12), onde Caldas (2013) propõe um novo olhar e novos significados para a apresentação do objeto artístico. Nas palavras do artista:

Quando se fala nos anos 1960, temos que considerar que todos os artistas trabalhavam submetidos à crueldade de uma ditadura... Mas devemos lembrar também que, apesar das dificuldades, inventavam formas de enfrentamento numa constante procura de soluções para a sobrevivência. Nossos esforços estavam na preservação de uma liberdade artística diariamente conquistada, quase utópica, que pudesse resistir à cooptação de suas práticas autônomas por oportunismos ideológicos do momento. A cultura viva em uma tensão política constante, e a situação exigia formas revolucionárias da atitude dos autores e em suas obras (CALDAS *apud* HANNUD *in* BRETT, 2012, p. 327)¹⁰.

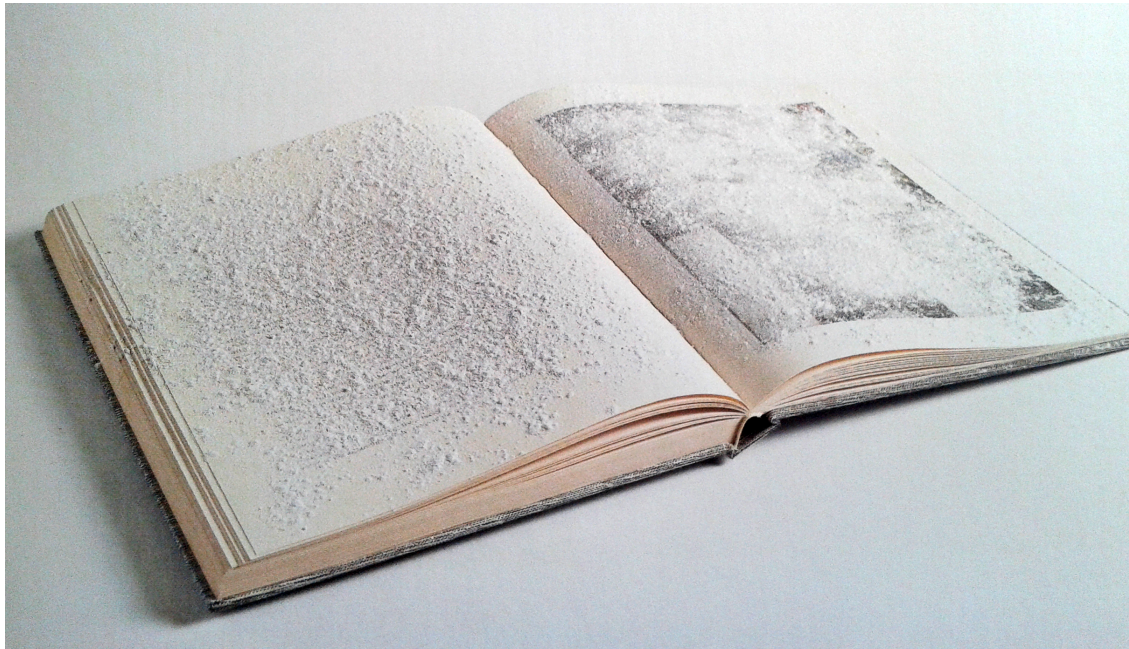


Figura 12: *Matisse* (1978), Waltercio Caldas. Fonte: http://www.walterciocaldas.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=D80

As transformações nos modos de apresentação das práticas artísticas pautada

¹⁰ Depoimento de Waltercio Caldas concedido a Giancarlo Hannud, no Rio da Janeiro, 15 de março de 2012 (HANNUD *in* BRETT, 2013, p. 327).

pela arte contemporânea, principalmente a partir dos anos de 1960-70, refletem uma vontade de autonomia dos artistas em relação às tradições das instituições de arte. Diversas propostas com estratégias distintas, provocaram um redimensionamento da produção artística por meio dos novos objetos – a mudança de papéis dos agentes do circuito, a produção teórica como arte e os meios de comunicação como meios de exposição. Os artistas passariam a buscar, a partir desse período, nas mais diversas proposições e publicações, um contato mais direto com o público ao realizarem também suas práticas artísticas em outros espaços expositivos.

A proposta artística de Antonio Manuel para a Exposição *0 a 24hs*, 1973 (figura 13), torna-se um exemplo relevante para esse contexto. Na primeira página do “jornal-exposição”, na parte superior, ao lado do título, há um pequeno texto em que o artista (ou o editor de O jornal) narra que a experiência do corpo é a obra; diz ter esgotado todos os circuitos; e continua dizendo que resolveu cancelar a exposição, que deveria ter sido aberta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, para que um jornal – O jornal, no caso, se transformasse nessa exposição.



Figura 13: *Exposição de 0 a 24hs* de (1973), Antonio Manuel. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=560&cd_idioma=28555

A veiculação de propostas artísticas nos meios de comunicação e o uso de tecnologias e mídias de larga escala como a fotocópia, mimeógrafo e *off-set*, por exemplo, ampliaram o alcance das manifestações artísticas e possibilitaram uma certa autonomia para os artistas para editarem suas próprias obras. De acordo com Cristina Freire:

Os ideais utópicos dessa geração incluíam romper com o mercantilismo na arte e compartilhar suas criações com um número maior de pessoas. Tratava-se de atuar na crença da força subversiva da arte (FREIRE, 1999, p. 29).

A utilização de outros meios para exhibir o trabalho de arte, antes restrito ao espaço físico do museu ou galeria, implica em uma discussão sobre o espaço institucional da arte. Para a artista Andrea Fraser (2006), a partir da década de 1960, começa a emergir uma concepção de “instituição da arte” que não inclui só museu, mas todo o campo da arte como universo social. A instituição arte não deixa de existir, passaria a ser definida como um corpo social e não mais como físico-espacial apenas:

Na passagem de um entendimento da “instituição” basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos a sua concepção como campo social, a questão referente ao que está dentro e fora torna-se muito mais complexa. Engajar-se nessas fronteiras tem sido uma preocupação coerente de artistas associados com a crítica institucional (FRASER, 2006, p. 29).

No Brasil, especialmente a partir dos anos de 1970, a orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiram outros métodos de realização dos projetos. Como elemento comum às mais diferentes propostas, os artistas desse período anunciam uma nova forma de circulação do trabalho artístico, fora do circuito fechado das galerias e museus. Essas novas possibilidades de desenvolvimento, exposição e fruição da obra de arte, estavam geralmente, inter-relacionadas com algum tipo de crítica às tradições das instituições de arte. Ainda segundo Freire:

São utilizadas os mais variados meios e técnicas: fotografias, xerox, off-sets, vídeos e filmes. Algumas características são comuns às proposições conceituais: a transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte postal), a reproduzibilidade, o sistema alternativo de circulação e a distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra (FREIRE, 1999, p. 30).

As práticas conceituais levariam a palavra do artista para dentro da poética da obra e o campo da arte passaria a ser estruturado também, discursivamente. Dessa forma, torna-se cada vez mais recorrente o entrecruzamento dos campos verbal e

visual e uma “mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra” (FREIRE, 1999, p. 30).

Nesse contexto, torna-se importante destacar o artista pernambucano Paulo Bruscky, na década de 1960, que desenvolveu trabalhos marcadamente conceituais explorando as possibilidades criativas dos meios oriundos da reprodutibilidade técnica. Estabeleceu também, uma rede de ligações com artistas de todo o mundo, inclusive com o coletivo Fluxus. No contexto de experimentação por novos suportes e linguagens, Bruscky atuou incisivamente no movimento da Arte Correio ou arte postal, que teve uma produção muito rica a partir dos anos 1970.

Para Freire (1999), os artistas do movimento arte postal passariam cada vez mais a aproximar a arte da vida cotidiana, buscando realizar seus trabalhos em meios reprodutíveis e de fácil divulgação (figura 14). Nesse sentido, a Arte Correio estaria ligada diretamente a outras práticas, como o uso da fotocópia (xerox) por exemplo. Uma característica marcante desse tipo de produção artística se trata da difusão dos trabalhos sem depender das galerias e museus, principalmente nas cidades periféricas, excluídos tradicionalmente do circuito artístico internacional.

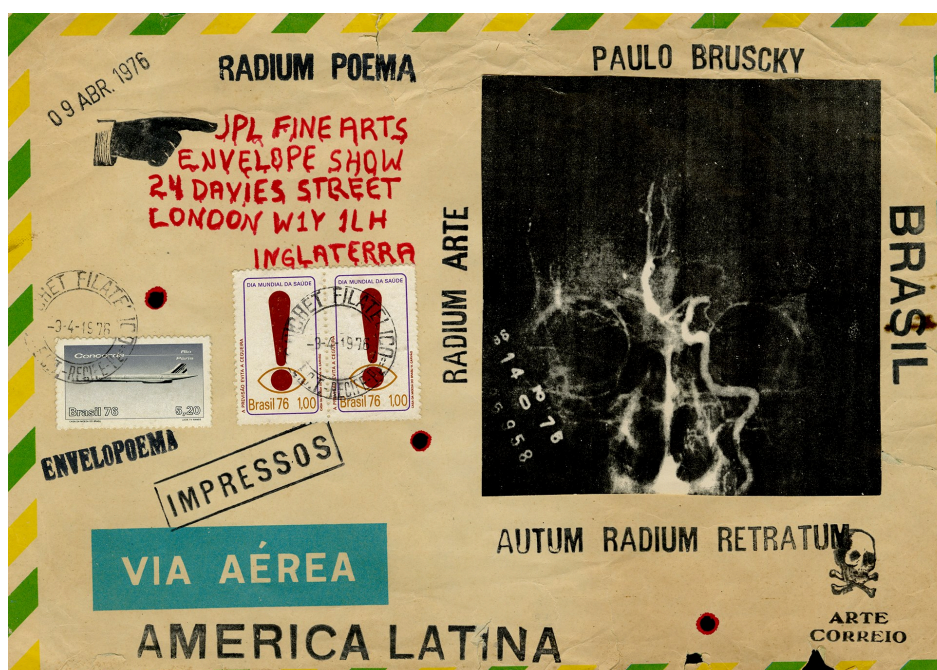


Figura 14: Paulo Bruscky, (1976). Fonte: <https://www.facebook.com/paulobruscky>

Para Bruscky (2012, p. 374), “a arte correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a

arte oficial, cada vez mais, achava-se comprometida com a especulação do mercado capitalista”. Em um contexto de carência de espaços institucionais para a arte em sua cidade (Recife) e de repressão política pela ditadura militar brasileira, os trabalhos de Bruscky são marcados por um discurso de provocações e inquietações políticas.

A denominada Arte Correio provocou a assimilação e difusão de novos suportes. Desde o final da década de 1950, o correio foi utilizado como intercâmbio entre propostas artísticas, mas, para Freire (1999), foi após a década de 1970, que passou a ser meio de veiculação de trabalhos e ideias, dando oportunidade para os artistas e países que estavam à margem do circuito internacional da arte. Bruscky desenvolveu seu trabalho por meio da experimentação e do compartilhamento, ao abordar, como um dos aspectos centrais de sua produção, a circulação do objeto artístico, além do questionamento sobre o estado da arte. Os trabalhos de Arte Correio, notadamente, provocam o entrecruzamento do campo verbal e visual, onde o texto faz parte da proposta artística e é suporte como meio de exposição.

* * *

A década de 1960 pode ser considerada um marco nas transformações do estatuto e objeto da arte. A partir de então, é possível notar diversas estratégias e trabalhos de arte que, além de ampliarem o alcance das manifestações artísticas, ampliaram os recursos e, principalmente, o debate dentro do próprio campo. O domínio comum desse campo específico (da arte) configura-se como um espaço público de exposição, debate e reflexão entre os agentes desse circuito como artistas, estudantes, galeristas e demais propositores e colaboradores.

A publicação artística veiculada através de catálogos, livros, revistas, jornais e outros meios, assume um papel de espaço expositivo e leva consigo o discurso do artista, fazendo com que outros meios de apresentação possam ser utilizados no âmbito da arte além dos espaços físico-arquitetônicos tradicionais.

Dessa forma, muitas transformações no campo da arte, como a Arte Conceitual e, no Brasil, as práticas conceitualistas e o movimento Concreto, por exemplo, aliadas ao acesso às novas mídias e tecnologias de reprodução, edição de textos e

imagens, contribuíram para ampliar as possibilidades de circulação das produções artísticas. Podemos entender que esses novos espaços de veiculação dos trabalhos de arte, por meio do espaço público, provocaram um redimensionamento da produção artística por meio de novas linguagens. A produção teórica pode passar a ser considerada como arte, e os meios de comunicação como meios de exposição. A arte transforma-se também em um diálogo público, a partir do próprio campo. Por isso, ao se pensar uma arte que seja pública, que esteja no domínio do “comum”, deve-se compreender a estrutura aberta da própria esfera política sujeita aos dissensos do próprio espaço público.

III. #PÚBLICO #ESPAÇO #ARTE

A arte contemporânea é hoje um território em disputa, sem uma teoria clara ou uma história sedimentada pelo tempo. Para o crítico Ronaldo Brito (2005, p. 207), “não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um ‘amontoado’ de teorias coexistindo em tensão, ora convergentes, ora divergentes”. É como se estivéssemos produzindo e, ao mesmo tempo, montando a história dessa produção artística considerada por Brito (2005) como o “outro novo” – o contemporâneo –, em relação às questões colocadas pelo “novo” do período modernista. A produção artística na atualidade questionaria o próprio conceito de arte como conhecido até então, embora sem pressupor a possibilidade de escapar por completo das fluidas determinações do campo. A arte contemporânea provocaria interrogações, permitindo que muitas práticas instiguem o público a produzir efeitos de sentido, em diálogo com o meio em que está problematicamente situada. Nesse sentido, questiona o percurso da arte na história; o objeto de arte enquanto produto; e problematiza os limites do campo, ao mesmo tempo que investiga suas relações com o mundo e suas estruturas. “A nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, a nível da ‘imediata’ formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma” (BRITO, 2005, p. 213).

Os debates a partir da década de 1960 acentuariam cada vez mais as discordâncias e divergências entre os agentes do campo. E a produção artística, principalmente de 1970 em diante, já não se concentraria mais apenas nas questões puramente estilísticas, técnicas ou materiais, mas ao redor de conceitos. Os trabalhos na contemporaneidade passariam a problematizar as tradições das instituições de arte. A produção à margem dos circuitos internacionais de exposição e fruição artística torna-se mais frequente. Nas palavras de Glória Ferreira:

Se as formas e a própria arte ganham um estatuto cada vez mais incerto, e não estão separadas do contexto que as vê surgir, os códigos do trabalho, seu sentido e significações comportam o questionamento radical do sistema museu-galeria e a geração de lugares distintos do espaço discursivo desse sistema. O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que a concepção e apresentação tendem a coincidir (FERREIRA, 2012, p. 19).

O artista passaria a assumir um papel cada vez mais crítico e se envolveria cada vez mais nos processos de reflexão teórica sobre o próprio campo e também

sobre a realidade social do seu entorno. A palavra e o discurso muitas vezes deslocam-se para o interior do obra, tornando-se parte da poética e da materialidade da proposta artística.

As transformações e expansão do campo da arte a partir desse período, além de trazerem novos modos de exibição, trariam também o debate sobre o espaço de apresentação e fruição. Um dos aspectos que indica a relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho, assim como da exposição no circuito da arte, é o pressuposto de que a materialização da proposta artística seria indissociável da linguagem que a constitui. O lugar ou situação de apresentação do trabalho se tornaria, assim, um espaço de reiteração do próprio discurso do artista, ao mesmo tempo em que se mostra como elemento constitutivo da poética do trabalho artístico.

A situação da arte na sociedade, sua relação com a história e o circuito comercial ou museológico se tornam elementos internos à prática artística. Glória Ferreira (2012, p. 25) afirma que “um dos traços comuns do período é o não confinamento da proposta artística em um meio estabelecido, mas sua disseminação em todo campo social”. As práticas artísticas adquirem novas dimensões e passam a explicitar o que Ferreira (2012) chama de “instâncias públicas” da arte com temas propriamente históricos, sociais, antropológicos, ecológicos e etc. Seria a politização da arte nos próprios termos da arte, não como subordinação da práxis artística à prática política ou adesão partidária, ainda que em alguns casos tal relação (entre práticas artísticas e políticas partidárias) sejam tensionadas. Dá-se, portanto, a necessidade de pensar esses novos espaços da arte como espaços públicos e o público como político.

#PÚBLICO

Segundo vários autores, desde aqueles ligados ao campo da teoria política até os que atuam no campo da arte, a palavra “público” seria bastante complexa, podendo funcionar com diversos significados. Em seus textos *Agraphobia* (2008) e “Sobre público” (2010), Rosalyn Deutsche descreve alguns significados do termo “público” e suas implicações na arte. Como substantivo, “público”, se refere a um conjunto de pessoas que participa e ou se interessa por algo. Pode funcionar como

"um público", "o público" ou ainda, "estar em público", o que não significa necessariamente estar em um espaço físico, mas sim estar envolvido em alguma interação ou através de um certo tipo de experiência que envolva um grupo de pessoas¹¹.

Para a discussão da arte na contemporaneidade, é interessante refletir como as propostas artísticas poderiam fomentar a condição de ser "público". Deutsche (2010) defende que o termo que mais aproxima a palavra "público" ao campo da arte, seria a palavra, do inglês, "*publicness*" que estaria diretamente ligada à qualidade ou estado de ser público ou, ainda, de ser possuído pelo público. No português, a palavra que mais se aproximaria desse significado seria "publicidade", e, no entanto, seu significado está atualmente mais atrelado à divulgação pública de mensagens nos meios de comunicação com o intuito de comercializar produtos e serviços.

Em seu texto sobre a formação de imagens no espaço público através de um processo de espetacularização e mercantilização das cidades, a arquiteta Paola Jacques (2009) afirma que, ao serem construídas nos moldes da publicidade e do marketing, as imagens do espaço público são transformadas em mercadoria, em peças publicitárias e, portanto, são representativas de um consenso. Neste sentido, para Jacques (2009), não haveria lugar para o dissenso, para o contra-hegemônico. Os espaços públicos contemporâneos seriam vistos como estratégicos na promoção das imagens construídas, e reduzidos ao imagético, não levando em conta as experiências sensíveis e os conflitos vivenciados nestes espaços.

Transformar o espaço público em imagem publicitária seria espetacularizá-lo; seria eliminar a sua vitalidade e suas especificidades, tornando-o homogêneo e consensual. Seriam essas as características de muitos dos projetos urbanísticos contemporâneos – produzidos em todo o mundo sob os mesmos moldes, gerando cidades padronizadas –, bem como das imagens geradas pela publicidade, difundidas em *outdoors*, revistas, e demais meios de comunicação. Para Jacques

¹¹ Já para a artista Martha Rosler (2007), em *Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte* (publicado originalmente em 1987), tal delimitação do "público" neste sentido não seria suficiente e deveria ser diferenciado de "audiência". "Al diferenciar "audiência", con la que me refiero a los consumidores de espectáculos, de "público", que se refiere más bien al ámbito de la toma de decisiones, me encuentro con una serie de preguntas que me llevan al tema que sugere el título de este artículo" (ROSLER, 2007, p. 136).

(2009), pacificar os espaços públicos, transformando-os em imagens espetaculares seria a própria negação do político.

Tais imagens consensuais de espaços aparentemente destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos e dos desentendimentos, são imagens de espaços apolíticos. Se pensarmos como Jacques Rancière, no desentendimento como categoria fundamental do político, nos conflitos e dissensos que caracterizam a própria vida pública, estes espaços públicos transformados em simples imagens espetaculares são a própria negação do político – caráter que está ou deveria estar, na base de qualquer formulação de esfera pública. Rancière é bem claro: “O que o consenso pressupõe portanto é (...), em suma, o desaparecimento da política (JACQUES, 2009).

O que significaria, portanto, dizer que o espaço de uma instituição, de um trabalho de arte ou de uma cidade é público? E o que isso tem a ver com política? O modo como definimos o espaço e as coisas que são públicas, segundo Deutsche (2008), estaria ligado à natureza da sociedade e ao tipo de comunidade política que queremos.

O filósofo Jacques Rancière (2005), entre outros pensadores, defende o público como espaço de conflito e dissenso, ou seja, o espaço público seria o lugar da política. Em “Arte e Política: estudos de Jacques Rancière”, o pesquisador Rodrigo Guéron (2011) argumenta que para Rancière, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, a política seria o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; seria o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não dessas ocupações do “comum”. Segundo Guéron, a dimensão estética do comum se daria pela maneira como um senso comum espaço-temporal seria configurado. Essas determinações e divisões do espaço comum se organizariam segundo “uma hierarquia de fazeres e competências”, onde – para Guéron (2011, p. 2654) – seriam determinadas maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de, ou seja, essa partilha também implicaria em uma hierarquia de visibilidades.

Ainda segundo Guéron (2011, p. 2654), o comum seria “um quadro e um teatro de funções e papéis predefinidos por critérios de legitimação e deslegitimação”. Isso significaria, ainda segundo Guéron, “que o comum se organizaria sempre segundo uma ‘partilha do sensível’, ou melhor, que a organização do comum é uma operação eminentemente política e, ao mesmo tempo, eminentemente estética”. Por isso, haveria uma estética na base da política, exatamente porque na base da

organização do que ele chama de “comum” haveria uma dimensão eminentemente e inevitavelmente estética. O conceito de “comum”, conforme coloca Guéron (2011, p. 2653), “está na origem do conceito marxista de ‘comunismo’, designa um espaço onde [...] constituímos a nossa subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a nossa dimensão inexoravelmente política”. Nas palavras de Jacques Rancière (2005, p. 16-17), “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.”

De acordo com a artista e pesquisadora Gisele Ribeiro (2012, p. 37), quando comenta as contribuições de Hannah Arendt com relação à noção de “espaço público”, poderíamos considerar esse espaço também como “aquele onde se produz o sentido das coisas do mundo – ou seja, onde se constroi a realidade através da pluralidade de perspectivas sobre o mesmo objeto”. Esse espaço, não necessariamente físico-espacial, configura-se como um espaço político sujeito às adversidades de ideias, desejos e opiniões das pessoas que formam determinada comunidade. Dessa forma, também se torna importante analisar a palavra “público” como adjetivo, onde ela se junta a outras palavras, como por exemplo “arte” e “espaço”.

A noção de “espaço público” deve ser tratada de modo amplo, visando expandir seu território para além de sua concepção tradicional como espaço urbano. O status “público” da arte não deveria ser-lhe atribuído por sua existência em um local pré-determinado como público, urbano, ou a céu aberto, mas em qualquer espaço que se configure como uma “esfera pública”. Nas palavras de Deutsche:

Em minha opinião, a condição para que uma obra de arte seja pública não se baseia por existir em um local que se predetermina como público, mas sim pelo fato de se executar uma operação: a operação de fazer espaço público ao transformar qualquer espaço que essa obra ocupe no que se denomina uma esfera pública (DEUTSCHE, 2007, p. 2)¹².

A “arte pública” não seria pública, portanto, apenas por se situar no espaço já previamente concebido como “público”, que na maioria das vezes coincide com o espaço urbano. Para Deutsche (2008, p. 24) “a arte que é ‘pública’ participa em, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos identidades políticas”. “Arte pública”, portanto, não seria apenas aquela que está localizada na

¹² Tradução nossa.

cidade; ou mesmo, um tipo de arte oriunda de um gênero artístico, como se fosse uma categoria como pintura ou escultura, por exemplo. Em seu artigo sobre a exposição *Public Vision* (1992), Deutsche comenta:

Qual o sentido de denominar "público" esse espaço posto em conflito? A frase "visão pública" tem várias conotações. Sugere que a visão está modelada por estruturas sociais e históricas; que o significado das imagens visuais se produz cultural e não individualmente; e que as imagens significam em um marco social. Em todos esses sentidos, o termo público implica que tanto as imagens como os sujeitos que as veem se constroem socialmente, que o significado é sempre público, não privado (DEUTSCHE, 2008, p. 24).¹³

A partir de Deutsche (2008), de Rancière (2009), assim como os pesquisadores destes autores como Ribeiro (2012) e Guéron (2011), pode-se entender que a arte como sendo pública, na contemporaneidade, passaria pela compreensão da estrutura aberta e incerta inerente à própria esfera política, sujeita aos antagonismos e dissensos do espaço público.

#ESPAÇO

A palavra "público" que *a priori* remeteria ao espaço físico do entorno urbano, vai, segundo Gisele Ribeiro (2012, p. 36), "ganhando pouco a pouco uma densidade de sentidos à medida que a noção de lugar ou *site*, vai assumindo um caráter discursivo". Rosalyn Deutsche (2008) diferencia o espaço público do âmbito estatal e substitui as definições de arte pública como aquelas onde a obra ocupa ou desenha espaços físicos e que se dirigem a públicos pré-existentes, por uma noção de arte pública como prática que constitui um público, comprometendo-o com uma luta política. Também se coloca claramente contra as imagens do espaço público que externalizam ou deslegitimam os conflitos, assim como vimos nas considerações de Paola Jacques (2009). Deutsche (2008) argumenta que o espaço social é produzido e estruturado por conflitos e que só a partir deste reconhecimento é que uma política democrática poderá surgir.

Nesse debate, Ribeiro (2012) afirma que a noção de "arte pública", predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, passaria a dar lugar à expressão "arte e esfera pública", como se pode

¹³ Tradução nossa.

observar no trecho:

Se, portanto, a canonização da expressão “arte pública” chegaria ao seu ponto mais alto no início dos anos 1990 – com publicações como *But is it art? The Spirit of Art Activism* (1995), de Nina Felshin, *Art in Public Interest* (1989) de Arlene Raven, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995) de Suzanne Lacy, e os eventos *Sculpture Chicago* (1995), com curadoria de Mary Jane Jacob, e *Sculptur Projekte Münster* (que acontece desde os anos 1970 a cada dez anos) – este ápice revelou não somente a exigência de mudanças de perspectiva, indicada pela crescente utilização da expressão “arte e esfera pública”, mas também, e de modo mais contundente, a necessidade de olhar a questão do público como questão política (RIBEIRO, 2012, p. 36).

Na discussão sobre as diversas possibilidades de entendimento do conceito de “esfera pública”, tendo como consequência suas implicações na arte atual, defende que

uma reflexão crítica não poderia evitar as contribuições de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, de 1962, onde o autor, no início dos anos 1960, assume a tarefa de discutir especificamente o termo “esfera pública” (em alemão *Öffentlichkeit*¹⁴) através de uma análise tanto histórica quanto sociológica da formação do conceito e de suas transformações no transcurso do desenvolvimento da sociedade burguesa e seus dispositivos políticos (RIBEIRO, 2012, p. 37).

Para Ribeiro (2012), tal reflexão inicial sobre a “esfera pública” daria base para as críticas e formulações de Chantal Mouffe que já permitiriam fugir do impasse entre singularidade, diferença e opacidade, por um lado, e universalidade, indistinção e transparência, por outro. Chantal Mouffe seria ainda mais radical, segundo Paola Jacques (2009), ao defender a ideia de um modelo agonista, onde o espaço público é sempre um eterno campo de batalha onde se enfrentam diferentes interesses sem possibilidade de conciliação final. Na perspectiva das professoras Jacques (2009) e Ribeiro (2012), não há possibilidade de emergência de qualquer tipo de consenso no espaço público a partir da noção de esfera pública, tal como formulada por Mouffe.

Mouffe deixa claro também que sua proposta difere da ideia de esfera pública (ou do espaço público político) de Habermas que, segundo ela, também buscava um tipo de consenso racional em uma situação discursiva ideal (JACQUES, 2009).

Consequentemente, com relação à esfera pública da arte, conforme defende Ribeiro (2012, p. 40), “já não se trata de tomá-la ou idealizá-la como um espaço neutro, transparente e consensual, mas compreendê-la junto às múltiplas esferas

¹⁴ Esse termo também é traduzido em inglês para “publicness”, conforme já mencionado.

públicas como esferas políticas forjadas por dissensos e confrontações”. Assim sendo, para Ribeiro (2012, p. 40), a noção de esfera pública de Mouffe se diferiria dos pressupostos da esfera pública de Habermas, pois “uma das possibilidades de atuação da arte incide exatamente em dar voz àquilo que o consenso geral tende a mascarar”.

Apostaríamos, como também o faz Chantal Mouffe, em que as práticas artísticas (tanto na América Latina quanto em qualquer outra parte) podem tornar visíveis aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os sites onde se poderia questioná-la. A arte poderia se ocupar de intervenções contra-hegemônicas não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente, reivindicando outra forma hegemônica desejavelmente mais democrática (MOUFFE, *apud* RIBEIRO, 2012, p. 40).

Para Ribeiro (2012), o pensamento de Chantal Mouffe sobre a noção de “político” e “esfera pública”, juntamente com a conceituação do termo “público” por Rosalyn Deutsche (2008)¹⁵ tornam-se importantes para o campo da arte na contemporaneidade por propor uma noção de arte pública como prática que constitui um público, comprometendo-o com uma luta política em uma sociedade que sempre terá diferentes pontos de vista sobre um objetivo. “A arte que é ‘pública’ participa em, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos identidades políticas” (DEUTSCHE, 2008, p. 24). Dessa forma, como defende Ribeiro (2012, p. 42), “a arte configura, por si mesma, uma esfera pública política cujas relações com outras esferas é permanente e fundamental para a sua constituição, [...] apesar da defesa de sua autonomia”.

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu (BUREN *apud* KWON 2002, p. 169).

Os limites dos quais o artista Daniel Buren fala, segundo a arquiteta, historiadora e professora Miwon Kwon (2002), englobam vários espaços diferentes que se inter-relacionam. Entre eles, o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, juntos constituem um sistema de práticas que está aberto às pressões sociais, econômicas e políticas da esfera pública.

¹⁵ Lembrando que a formulação de Rosalyn Deutsche parte justamente da teoria política de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau.

A arte atual não seria arte só porque está assinada por um artista ou porque é exibida em um museu. Para a artista Andrea Fraser (2008, p. 183-184), a “arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como objeto, gesto, representação ou apenas idéia”.

Dessa forma, segundo Gisele Ribeiro (2012), as práticas artísticas não poderiam abdicar da tarefa de tornar visíveis as forças hegemônicas em jogo no seu contexto. “Repetindo os argumentos de Chantal Mouffe, a crítica de todo tipo de fixação, do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável de todo campo só é possível se nos dispusermos a enfrentar os limites e contornos desta constituição” (RIBEIRO, 2012, p. 42). Ou seja, toda arte que se propõe a ser arte já seria institucionalizada. Não haveria como escapar dessa constituição, e quanto mais se tentasse fugir, mais se expandiria o campo de atuação da arte. O que se poderia fazer, então, seria atuar criticamente, entendendo quais limites são esses e qual tipo de institucionalização é essa. Ao invés de esconder a instituição, mascarando os conflitos existentes, seria melhor assumi-la e ser crítico a ela como um posicionamento político na esfera pública da arte. Nas palavras de Fraser:

São os artistas – assim como os museus e o mercado – que, em seus esforços de fugir da instituição da arte, geraram essa expansão. Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas “comuns” e trabalhar no mundo “real”, expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos (FRASER, 2008, p. 185).

Neste sentido, a crítica de Brian O’Doherty (2002) sobre o cubo branco se faz pertinente para o debate em torno dos espaços e a esfera pública da arte. Ainda de acordo com Ribeiro (2011, p. 1797), esse espaço nunca foi “neutro”, “mas um espaço repleto de sentido – torna-se possível perceber que a relação anterior entre contexto e conteúdo vai pouco a pouco dando lugar a uma inversão: o próprio espaço começa a ser emoldurado pelos trabalhos”. Ainda segundo Ribeiro, essa transformação do contexto em conteúdo é central no debate do livro *One Place After Another: site-specific art and locational identity* (2004) de Miwon Kwon, que investiga as práticas artísticas *site-specific*. Kwon (2004) analisa a origem da arte *site-specific* a partir da noção de espaço público, abordando também as transformações do conceito de *site-specificity*, da adequação dos trabalhos aos espaços físicos em que se inserem às práticas em que o trabalho se constroi a partir de uma dimensão

discursiva específica. Ou seja, a especificidade do *site* vai deixando de ater-se unicamente ao espaço físico para uma noção mais fluida de espaço, onde as propostas artísticas construiriam “espaços discursivos”, o que implicaria numa expansão do significado do termo *site* que passaria a assumir os contextos, sejam eles social, cultural, político, econômico ou outros, também como conteúdo da proposta artística (RIBEIRO, 2011).

Tal discursividade iria de encontro às considerações de Andrea Fraser (2008), quando formula que a “instituição arte” – entendida como campo social – também incluiria os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda os *sites* de produção de produtores da arte e do discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte. “E finalmente, como [Martha] Rosler coloca no título de seu ensaio seminal de 1979, também inclui os próprios ‘espectadores, compradores, comerciantes e realizadores’, todos eles” (FRASER, 2008, p. 182-183).

As intervenções *site-specific*, desde a década de 1960, se apropriam desses lugares mutantes, ou aqueles negligenciados pela cidade. Buscando uma maneira de incorporar o exterior da obra, instauram uma outra lógica do espaço, motivação compartilhada também com outras tendências da arte contemporânea. Segundo Ribeiro (2013), Douglas Crimp (2005), Miwon Kwon (2004) e Andrea Fraser (2008) argumentam que a partir dos anos 1960 começa a emergir uma concepção de “instituição arte” que não inclui apenas o museu ou mesmo os locais de produção, distribuição e recepção da arte. A noção de “instituição arte” se amplia e se torna possível também ser definida como um corpo social e não mais físico-espacial. Segundo Fraser (2008, p. 184) “A instituição da arte não seria algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte”.

De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de “instituição da arte” que não inclui só museu ou mesmo só os sites de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os sites nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada (FRASER, 2008, p. 182-183).

Ainda nas palavras de Fraser (2008, p. 183), “na passagem de um entendimento da ‘instituição’ basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos a sua concepção como campo social, a questão referente ao que está dentro e fora [dessa instituição] torna-se muito mais complexa”. E continua “não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipo de recompensas aspiramos” (FRASER, 2008, p. 187). Dessa forma, a instituição da arte é incorporada, representada e espacializada¹⁶ por indivíduos que são sensíveis, intuitivos e que possuem vontades. Que se juntam aos semelhantes e formam grupos, coletivos e comunidades. E que, acima de tudo, discordam uns dos outros nas esferas públicas políticas da vida.

#ARTE

A produção artística a partir dos anos 1960 (1970 mais especificamente) para Glória Ferreira (2012), teria proporcionado práticas artísticas, com novas possibilidades de apresentação dos trabalhos, proporcionando também, transformações no modo de fruição e exibição dessas práticas.

Essas propostas artísticas refletiriam, também, uma vontade de autonomia dos artistas em relação às tradições das instituições artísticas, o que aproximaria a arte da política. Política esta no sentido amplo do termo, diluída no processo artístico, de modo a reconhecer a verdade do sistema e escapar ao mascaramento proposto pela ideologia da arte. A ideologia, que necessariamente toca o político, para Ronaldo Brito, em “Análise do Circuito” (2006), seria incontornável para os trabalhos contemporâneos. Nas palavras de Brito:

Não há dúvida, porém, de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de “ser criador”- posição que lhe assegura uma situação confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade (BRITO, 2006, p. 265-266).

Os artistas passariam a buscar, a partir desse período, um contato mais direto

¹⁶ Termo para designar a ação de se colocar no espaço, seja físico ou social.

com “um público” ao reproduzirem também seus trabalhos em mídias de larga escala, por exemplo. Nesse período, teria se tornado comum os artistas editarem e exibirem seus próprios trabalhos em mídias de reprodutibilidade técnica, conforme Cristina Freire:

Os ideais utópicos dessa geração incluíam romper com o mercantilismo na arte e compartilhar suas criações com um número maior de pessoas. Tratava-se de atuar na crença da força subversiva da arte (FREIRE, 1999, p. 29).

É notável, a partir das discussões pautadas nesse período, a utilização de outros meios para produzir, exibir e difundir a arte antes restrita ao objeto de arte convencional e ao espaço do museu e/ou galeria. O professor de história da arte, Douglas Crimp (2005), no capítulo *A velha temática do museu, a nova temática da biblioteca*, faz dois relatos que seriam importantes para entender as transformações pelas quais o museu vem passando, e continuará, a partir das questões colocadas por trabalhos de arte contemporânea.

No primeiro relato, Crimp (2005) argumenta que, alguns anos atrás, uma bibliotecária da Seção de Arte e Arquitetura, da Biblioteca Pública de Nova Iorque, passou a se interessar por fotografia, e, enquanto estudava o que havia a respeito deste tema, descobriu que a própria biblioteca possuía diversos livros com impressões fotográficas de alta qualidade e teve a ideia de organizar uma exposição desse material. A funcionária teria reunido diversos livros ilustrados sobre a história da Terra Santa, arqueologia da América Central, castelos da Inglaterra, manuais técnicos e etc. Pela primeira vez a biblioteca percebeu que possuía uma extensa e valiosa coleção de fotografia, que até então era catalogada de maneira mais abrangente, ou seja,

o que antes se encontrava localizado na Seção Judaica sob a classificação “Jerusalém” passará a ser encontrado em Arte, Material Impresso e Fotografia sob a classificação “Auguste Salzman” (CRIMP, 2005, p. 67).

O que a bibliotecária fez na Biblioteca Pública de Nova York, para Crimp (2005, p. 67) “é apenas um exemplo do que está acontecendo de forma maciça em toda a nossa cultura”: a fotografia começaria a ser percebida como arte, e apenas como arte, saindo dos livros para as molduras nas paredes.

O segundo relato de Crimp (2005) também envolve biblioteca. Certa vez, na

ocasião de uma pesquisa para um trabalho cinematográfico, Douglas Crimp conta que estava mexendo nas prateleiras da Biblioteca Pública de Nova York, em especial a seção de transportes, quando deparou com o livro de artista de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*¹⁷.

Lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato do livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros sobre automóveis, auto-estradas e coisas do gênero. Eu sabia, e as bibliotecas evidentemente não sabiam, que o livro de Ruscha era uma obra de arte, e, portanto, pertencia à seção de arte. Mas agora, devido às reconfigurações causadas pelo pós-modernismo, mudei de idéia; agora sei que os livros de Ruscha são incompreensíveis do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista (CRIMP, 2005, p. 72).

A publicação de Ruscha, assim como várias outras propostas artísticas contemporâneas, são importantes nesse contexto crítico e de ruptura dos paradigmas vigentes. pois, ao se colocarem no circuito de arte como produção artística, promovem a expansão do campo da arte principalmente quando apresentam como arte em espaços que *a priori* não seriam tradicionalmente espaços de arte, como as fotografias categorizadas em outras seções - primeiro relato de Crimp, e o livro de Ruscha na seção “transporte” ao invés da seção “arte” - no segundo relato de Crimp. Dessa forma, quebram a lógica convencional do cubo branco e se apresentam como uma possibilidade de novos espaços de produção, apresentação e circulação de arte. Brito (2006) argumenta que se é impossível para os artistas modificar a ideologia do mercado, é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito e criar situações alternativas dentro dele.

Na década de 1960, foi possível observar intensas discussões e debates sobre novas possibilidades e alternativas ao sistema convencional de arte, sobre o campo expandido e sobre o circuito. Na década de 1970, houve uma intensa produção com orientação crítica e conceitual. Passados mais de 40 anos desde esse momento importante para a arte, por que ainda se faz relevante resgatar a produção conceitual desse período e pensar em propostas artísticas contemporâneas de orientação conceitual? Para Cristine Freire (2009), a relevância dos questionamentos lançados pelos artistas conceituais¹⁸ há décadas continuam

¹⁷ *Twentysix Gasoline Stations* é um livro de artista, foi publicado em 1963 pela editor Americana National Excelsior Press.

¹⁸ Embora muitos deles não aceitassem e ainda não aceitam a categoria ou classificação arte conceitual ou artista conceitual, os trabalhos tinham orientação conceitual.

mobilizando nosso pensamento, tanto no âmbito da pesquisa como nas práticas artísticas. “Parece que uma possibilidade é partir dessas estratégias conceituais, questionadoras e críticas do sistema da arte, como vetores para se pensar o corpo social e verificar a pertinência dessa força mobilizadora frente à reconfiguração geopolítica e ideológica do mundo” (FREIRE, 2009. p. 170-171). Nesse sentido, a arte na contemporaneidade se aproxima do político quando se torna fundamental indagar qual o conceito de arte e de instituições que almejamos e como operam nelas os conceitos de esferas públicas e políticas da arte.

IV. PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS EM VITÓRIA

No capítulo “Artes visuais e plásticas do Espírito Santo” do livro *Espírito Santo um painel da nossa história*, a professora e historiadora Almerinda Lopes (2002) traça uma genealogia da história da arte capixaba e diz que as transformações artísticas ocorridas nas décadas de 60 e 70 aconteceriam no Espírito Santo de uma maneira bastante peculiar, quando comparadas aos estados vizinhos.

Embora as mudanças logo começassem a se fazer notar, o processo mais profundo de transformação do moderno ambiente artístico-cultural, continuaria a processar-se em doses homeopáticas, por falta, entre outras coisas, de uma maior reflexão sobre a importância do processo expressivo para a redefinição do conceito de memória e identidade, mas também por falta de políticas culturais claramente definidas de incentivo às artes (LOPES, 2002, p. 78).

Para Lopes (2002), os primeiros indícios de ruptura com as tradições artísticas convencionais, até então restritas quase que exclusivamente à pintura, ocorreram em Vitória, no âmbito acadêmico, a partir da reestruturação da Escola de Belas Artes e sua federalização em 1961. Esse acontecimento teria possibilitado a ampliação das disciplinas e conteúdos ministrados na Escola e, mais importante ainda, permitiu que fosse expandido o corpo docente, que passou a incorporar professores vindos de outros estados como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na dissertação de mestrado *Galeria Homero Massena – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo*, a pesquisadora e gestora cultural, Bernadette Rubim Teixeira (2009), afirma que a década de 70 teria sido fundamental para o campo da arte em Vitória. Diferente das décadas anteriores, esse período teria sido marcado por algumas movimentações de fomento às políticas públicas para a arte, como a criação da Fundação Cultural do Espírito Santo, a integralização da Escola de Belas Artes à Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), a criação do Conselho Estadual de Cultura (CEC) que atualmente é Secretaria de Estado da Cultura (Secult), bem como a abertura de alguns espaços expositivos como a Galeria Homero Massena. Nas palavras da pesquisadora:

A carência de locais apropriados para realização de exposições, bem como a quase inexistência de um mercado de obras de arte no Estado, são dados que podem ser constatados na história da arte capixaba até a década de 1970, quando se inicia um processo de transformação do ambiente artístico cultural (TEIXEIRA, 2009, p. 68).

Poderíamos considerar, contudo, que a construção de história(s) da arte

contemporânea como um todo, em especial a do Espírito Santo, ainda é algo muito recente e em constante construção e movimentação. É de se concordar com Ronaldo Brito (2005) quando diz que é característica da contemporaneidade ter várias teorias coexistindo em tensão, ora convergentes, ora divergentes. A busca por remontar memórias, acontecimentos, trabalhos, obras, ações, eventos e diversas práticas artísticas para construir história na arte contemporânea do Espírito Santo é uma tarefa árdua. E ainda que existissem várias histórias narradas, dificilmente dariam conta de considerar toda a produção artística que existiu e existe.

Para Cristina Freire (2009), os arquivos públicos dos Estados, as bibliotecas, e até mesmo os arquivos e coleções particulares dos próprios artistas têm presença significativa na construção das memórias da arte contemporânea. Os livros de artistas, as fotografias, os vídeos de ações e performances, os textos e manifestos, assim como a poesia experimental, geralmente excluídos das coleções museológicas mais tradicionais, sobrevivem muitas vezes precariamente, engavetados e guardados em arquivos pessoais. “Muitos movimentos, grupos e artistas, sobejamente ignorados num passado recente, hoje são resgatados pela releitura desses acervos e se tornam conhecidos do público por meio de exposições e publicações” (FREIRE, 2009, p. 13).

Esses arquivos documentam ações e projetos que aconteceram em um dado espaço e tempo, e, por isso, são potencialmente capazes de, hoje, reconfigurar o papel da crítica e da história de arte em seus discursos e lugares. Um arquivo guarda um potencial de exposição e de histórias, e mantém relações constantes. Muitas vezes, o arquivo parece estar destinado a facilitar o acesso individual a uma informação específica, no entanto, acredita-se que “esse acesso vem guiado por um sistema que, no caso da exposição mais tradicional, faz-se linear e visível no espaço, ao passo que ao arquivo permanece na dimensão virtual, como um conjunto de narrações possíveis”¹⁹ (BLASCO *apud* FREIRE, 2009, p. 14).

Revisitar esses documentos e arquivos, bem como a produção artística de orientação conceitual dos anos 70, para Cristina Freire (2009), tem prós e contras. Pode-se ter uma perspectiva equivocada, por exemplo, quando encara-se essa produção, a partir de um pensamento vanguardista com relação ao período como algo nostálgico e isolado. Vasculhar esses arquivos, por outro lado, possibilitaria

¹⁹ Blasco, Jorge Gallardo. Notas sobre la posibilidad de un archive-expuesto In: Culturas de Archivo. Adiciones Universidad de Salamanca. Fundació Tàpies, Universitat de Valencia, p. 66-71. 2002.

criar novos pontos de partida, novos questionamentos, novas perspectivas, outros nomes, outros lugares e outras histórias para remontar as memórias e a história hegemônica, e, dessa forma, repensar a produção atual. Nas palavras de Freire:

Hoje, esses arquivos vêm sendo resinificados e vários artistas são recuperados para a história hegemônica no momento em que outros valores e distintos discursos agregam-se a essas coleções. Assim, a relação arquivo-exposição cresce no mesmo movimento em que a história da arte é revista e passa a incluir artistas e movimentos pouco conhecidos e apresentados até o momento (FREIRE, 2009, p. 22).

Esta investigação sobre publicações artísticas, assim como algumas propostas artísticas apresentadas a seguir, pretende contribuir para repensar a crítica e a história da arte do Espírito Santo, sem a pretensão de construir uma nova história em seu lugar. A pesquisa selecionou e deu destaque a alguns trabalhos, e, dentro dos seus limites, teve que excluir e/ou deixar outros trabalhos de fora. Tampouco esgotou as possibilidades de trabalhos e artistas. Os trabalhos selecionados, portanto, são apenas alguns trabalhos, dentro de um universo de infinitas possibilidades e conexões. No entanto, acreditamos que esta seleção permite um entendimento coerente da produção dentro do nosso enfoque, ainda que possa ser ampliada futuramente.

Ainda vale considerar que não foi foco de atenção desta pesquisa a territorialização ou geografia, tanto dos trabalhos quanto, principalmente dos artistas. O que levaria também a outras possibilidades. Não foi do interesse da pesquisa investigar se o artista nasceu no Espírito Santo, ou se seria radicado aqui, nosso enquadramento baseou-se no lugar de produção e recepção dos trabalhos. O que interessa aqui são as propostas artísticas produzidas a partir do – e para (ainda que não exclusivamente) – o contexto de Vitória/ES. É considerada, portanto, a dimensão em larga escala, proporcionada pela reprodutibilidade técnica de algumas propostas, e o alcance amplo que, de certa forma, rompe com as barreiras territoriais e coloca uma outra lógica nas comunidades e na formação de públicos.

O que interessa para este trabalho é desbravar e apontar alguns trabalhos produzidos e veiculados no contexto espaço-tempo delimitado, que, de alguma maneira, movimentam um cenário em Vitória – Espírito Santo e possibilitam relacionar as práticas artísticas locais com um contexto maior. Foram importantes para esta pesquisa os acervos da Biblioteca Central da Ufes, Biblioteca do Centro de Artes da Ufes, Arquivo do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA – Ufes),

Arquivo e Biblioteca do Museu de Arte do Espírito Santo (Maes), além de *blogs*, arquivos e acervos pessoais, entrevistas e depoimentos de artistas.

1970's

Durante a década de 1970, o jornalista e crítico de arte Tinoco dos Anjos escrevia sobre a situação dos artistas contemporâneos e as dificuldades de serem compreendidos ou mesmo assimilados pela crítica e mercado de arte em Vitória, no Espírito Santo. No jornal *A Tribuna*, de 08 de outubro de 1975, Dos Anjos publicou o artigo *Como explicar que certas coisas não se explicam?*, que reflete sobre o lugar do artista no Espírito Santo, assim como as manifestações artísticas menos convencionais. Na publicação, o crítico dá voz à palavra do artista no jornal e usa trechos de falas do artista Atílio Gomes Ferreira, mais conhecido como Nenna²⁰:

Nesse período, tive uma das maiores idéias de minha vida, em termos de transmitir arte: usar o "out-door" como um meio para transmitir uma mensagem relacionada com arte. A mostra seria ao ar livre e, em vez de a pessoa olhar para uma lata de óleo de cozinha num imenso "out-door", veria obras de arte. Por exemplo, na Beira-Mar, seriam utilizados aqueles "out-doors" comerciais que estão lá. Guardo essa idéia até hoje e espero conseguir armar uma estrutura financeira, porque para isso é necessário muito dinheiro. (NENNA *in* ANJOS, 1975)

Embora não seja este o foco desta pesquisa, torna-se importante citar, além de Dos Anjos, outros nomes da produção discursiva e crítica de arte desse período, como Carlos Chenier e Luis Carlos Maciel. Segundo a pesquisadora Sandra Fátima Dias Sales (2011), na dissertação de mestrado *Lindolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier: A crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980*, Carlos Chenier – artista e crítico ligado ao jornal *A Gazeta* – teria produzido diversos textos críticos, *releases*, notícias sobre exposições e eventos de arte durante as décadas 70 e 80. Já Luis Carlos Maciel, segundo Ferreira (2003), estaria mais ligado ao jornalismo cultural, e a mídia de alcance nacional teria noticiado e colaborado com artistas capixabas em publicações de grande circulação, como o jornal *O Pasquim* de 1971 e a revista *Rolling Stone* de 1972.

²⁰ O longo de sua carreira, o artista Nenna foi modificando a maneira como assina seus trabalhos. Nos primeiros anos assinava como Atílio Gomes Ferreira, depois Nenna B e nos trabalhos mais recentes, apenas Nenna. Nesta pesquisa adotou-se seu último nome artístico (Nenna) nas indicações no corpo do texto, enquanto as referências bibliográficas indicam seu nome completo como autor (Atílio Gomes Ferreira).

Em relação às exposições ocorridas no período, a título de contextualização, também merece menção, como evento artístico extremamente relevante para nossa reflexão, a exposição *Júlio Plaza Objetos*, do artista Júlio Plaza, realizada no *Foyer* do Teatro Carlos Gomes²¹, no período de 04 a 31 de julho de 1974. Para Bernadette Rubim Teixeira (2009), a exposição era composta de “esculturas” feitas de dobras e recortes em papel que criavam formas em três dimensões. O livro-objeto (figura 15) – lançado durante a exposição – reproduzia em suas páginas as formas expostas na galeria. A proposta de Júlio Plaza, de acordo com Teixeira (2009), extrapolaria o conceito de livro e romperia as fronteiras comumente atribuídas ao livro de leitura para assumi-lo como objeto de arte. Um exemplar do livro teria sido doado à Fundação Cultural do Espírito Santo, e nas palavras da gestora cultural:

Um exemplar foi doado à Fundação, no entanto, não se encontra mais no acervo, sequer foi catalogado, provavelmente não identificado como obra de arte. Pode, inclusive, ter sido descartado ou extraviado nas muitas mudanças por que passou a coleção de obras da FCES (TEIXEIRA, 2009, p. 80).

²¹ O espaço do *Foyer* do Teatro Carlos Gomes, improvisado como galeria era mantido pela Fundação Cultural do Espírito Santo. Funcionou durante a primeira metade da década de 1970 e seria o embrião do que hoje é a Galeria Homero Massena.

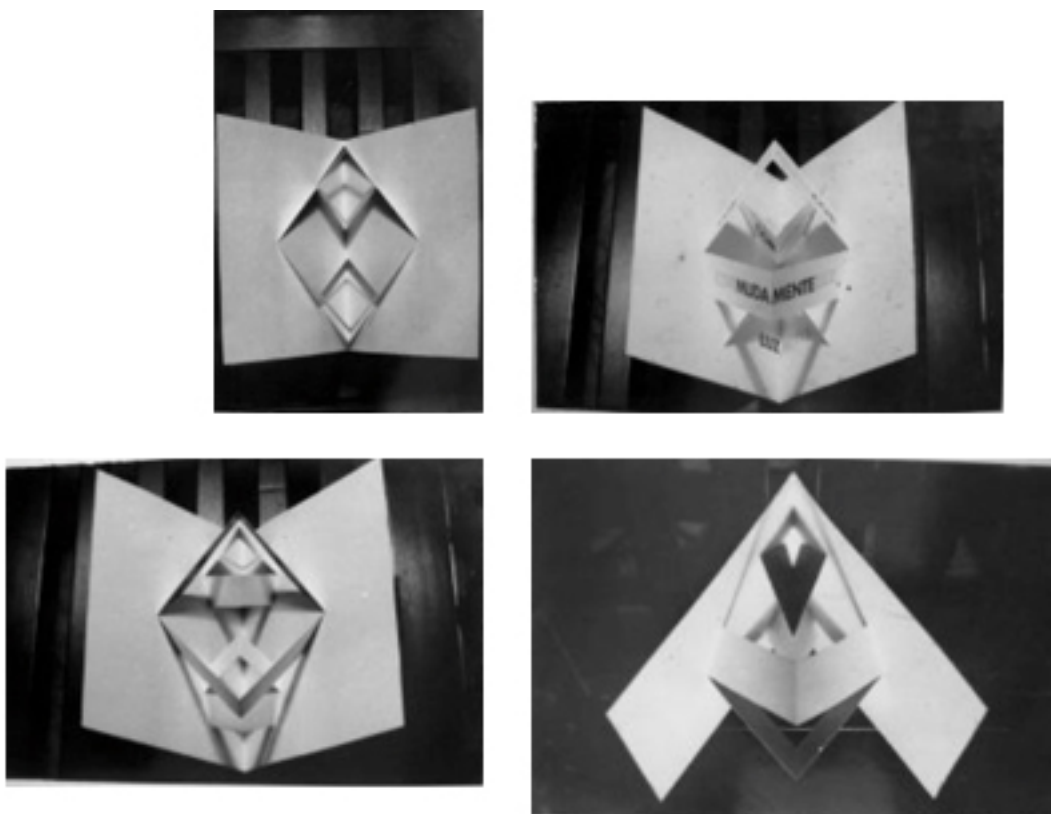


Figura 15: Páginas do *Livro-objeto* (1975), Julio Plaza. Fonte: Galeria Homero Massena – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo (2009).

O relato de Teixeira (2009) sobre a relação da Instituição com a proposta artística de Plaza, bem como a fala de Nenna que aparece no artigo de Dos Anjos (1975) em relação à ideia de usar o outdoor como proposta artística, demonstram a riqueza de pensamento e de produção de arte em Vitória nos anos 70. Em consonância com propostas artísticas reconhecidas em outros contextos culturais neste período também se destaca, nos primeiros anos da década de 70, o jornal *Presença*²² (figura 16), editado por Nenna e por outros artistas do Rio de Janeiro, com participação e colaboração de nomes como Hélio Oiticica e Euclides Marinho.

²² Segundo Nenna (2009) o jornal *Presença* teve circulação nacional e apenas algumas edições independentes viabilizadas juntamente com personalidades históricas da contra-cultura.

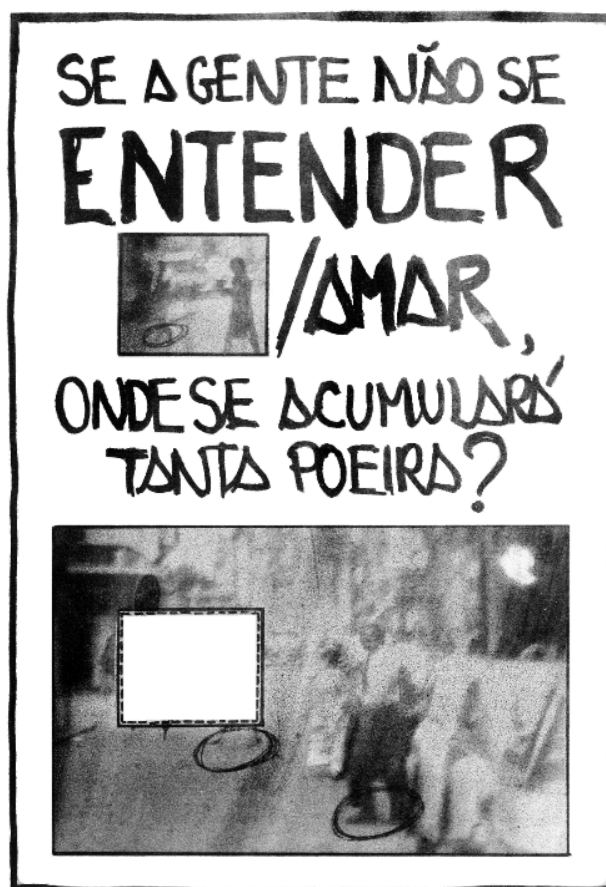


Figura 16: Página de Nenna para o jornal *Presença*, edição de 1971. Fonte: arquivo pessoal Nenna.

Dentre as diversas possibilidades de publicações produzidas no período dos anos 1970 em Vitória, duas, em especial, enquadram-se na proposta desse projeto, sobre publicações artísticas, sendo de interesse da pesquisa: *Inscrição* e *ar-TE*, ambas de Nenna.

Inscrição

Em 1971, o artista Nenna participou e ganhou o principal prêmio do I Salão de Alunos e Ex-Alunos da Escola de Belas Artes (LOPES, 2011), instituição que deu origem ao atual Centro de Artes da Ufes²³. O trabalho inscrito no Salão, intitulado

²³ No dia 5 de maio de 1954, o Governo Estadual promulgou a lei federal nº 3.868 de 31 de janeiro de 1961 e criou a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), que encampou cursos de institutos universitários, como a Escola de Belas Artes. O ano de 1968 marcou o início do processo de reestruturação da Ufes no que diz respeito à sua adequação às exigências legais, conforme a lei nº

Inscrição (figura 17) era formado por três partes: *Inscrição I* e *Inscrição II*, que consistiam em cópias da frente e do verso da ficha de inscrição preenchida pelo artista para sua participação no próprio Salão, e a terceira parte, *Amor*, que consistia em “matéria etérea”. Nas palavras do próprio artista em relato à cineasta Ana Murta (2007) em artigo publicado no *site Overmundo*²⁴: “Eles exigiram que a obra tivesse três peças e suporte. Coloquei uma moldura e preguei na parede frente e verso da ficha. O terceiro eu chamei de Amor, feito assim de matéria etérea”.

Para Murta (2007), Nenna teria discordado dos métodos de ensino acadêmico da Escola de Belas Artes, visto que suas práticas artísticas – geralmente ligadas a processos conceituais – seriam estranhos à maioria dos professores e colegas da instituição. De acordo com Almerinda Lopes (2011), o trabalho teria desnorteado a comissão organizadora do Salão devido ao caráter radical e inovador da proposta em relação ao que vinha sendo produzido no âmbito artístico da Universidade.

Ainda que o trabalho de Nenna atendesse aos critérios estabelecidos pelo Salão – já que, seguindo o regulamento, era formada por 3 partes, emolduradas conforme a necessidade de ter um suporte, e mencionava a técnica utilizada (“xerox” nos trabalhos *Inscrição I* e *Inscrição II*, e “todas” para “*Amor*”) – *Inscrição* teria provocado divergências de opinião entre a comissão organizadora e os participantes do Salão. Nas palavras de LOPES (2011, p. 622):

Enquanto uns defendiam a exclusão do jovem estudante do Salão, por ignorarem o conceito da proposta, outros não viam como refutar a sua participação, por ele atender às normas preconizadas pelo regulamento. A polêmica iria acirrar-se ainda mais entre os membros do júri de premiação, presidido pelo professor da instituição e artista cinético, Maurício Salgueiro. Este, depois de prestar aos colegas os devidos esclarecimentos sobre a proposta, conseguiu persuadi-los a concederem ao jovem participante o principal prêmio do Salão. Todavia, a decisão de premiá-lo iria provocar críticas, protestos e perplexidade. Alguns chegaram a indagar sobre os critérios adotados pelo júri, observando: como pode alguém participar de um salão de arte sem apresentar obras de arte, e ainda ser o premiado?

Para o próprio artista em relato no seu *blog* pessoal, o trabalho *Inscrição* se tratava de uma proposta artística ousada para o contexto onde se inseria, e o júri,

5.540/68 de Reforma Universitária. A reestruturação organizou a Universidade em centros universitários compostos por seus respectivos departamentos acadêmicos (CENTRO DE ARTES UFES, 2015).

²⁴ Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

formado por Maurício Salgueiro, Maria Helena Lindenberg e Wallace Neves, teria sido “corajoso” ao eleger este trabalho ganhador do prêmio principal do Salão. “Talvez seja o trabalho mais sofisticado que já realizei” (FERREIRA, 2009). Nas palavras do artista:

A ficha de inscrição, ‘enquadrada’ rapidamente, pois não foram aceitas as cópias soltas... ficou durante muitos anos pendurada nas paredes do Diretório Acadêmico, recentemente andei procurando notícia e não cheguei a lugar nenhum (FERREIRA, 2009).

O fato de, *a priori*, as cópias soltas não terem sido aceitas no Salão – gerando a necessidade de emoldurá-las para que pudessem atender às regras e garantir sua participação na mostra – demonstra, até hoje, a potência do próprio trabalho. *Inscrição* se apropria da matéria discursiva da própria instituição para discutir e colocar em questão a própria instituição. Constituído por objetos declaradamente reproduzíveis (“xerox”), *Inscrição* se configura como uma publicação artística em potencial.

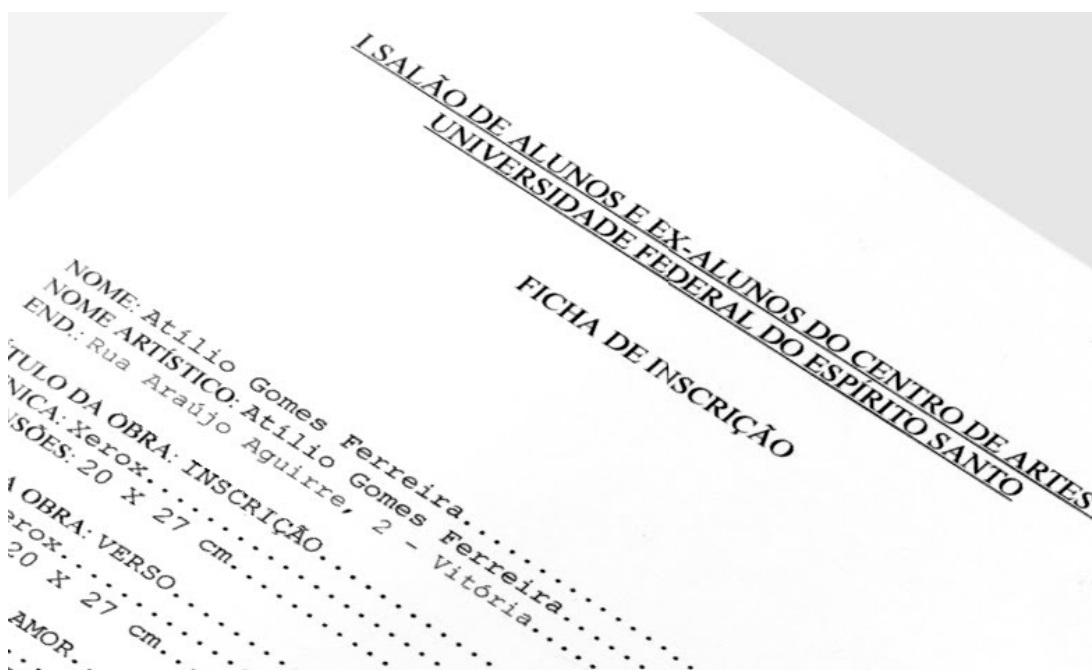


Figura 17: Detalhe da ficha de “Inscrição” utilizada na proposta artística *Inscrição* (1971), Nenna.
Fonte: <http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br/search?q=inscri%C3%A7%C3%A3o>

ar-TE

ar-TE é um jornal idealizado e editado por Nenna no início da década de 70. Impresso e distribuído gratuitamente, era formado por 2 lâminas de papel A2 com

duas dobras e trazia um projeto gráfico bastante inovador para o período e contexto de sua veiculação. Na edição de abril de 1973, nota-se – já na descrição do jornal: “ar-TE, uma respiração sufocante” (figura 18 e figura 19) – a presença de textos críticos e irônicos sobre arte e cultura.

Segundo Nenna (FERREIRA, 2015), sua produção gráfica nesse período estava muito ligada ao ativismo cultural. Como também atuou profissionalmente como designer gráfico nos anos 70-80, isso contribuiu para que tivesse uma produção de arte independente. Em diálogos por *e-mail*, questionamos essa produção independente, e, nas palavras do artista:

Seu questionamento me levou a uma rápida e agradável viagem no tempo e reparei que minha produção gráfica é maior do que eu tinha percebido até agora. Talvez por eu considerar ainda como uma atividade « menor » em relação à produção em arte. Foi uma atividade mais ligada ao ativismo cultural. E no período dos anos 70 quando trabalhei profissionalmente como designer gráfico, me permitiu manter minha produção de arte independente das pressões de mercado (FERREIRA, 2015).²⁵

A relação entre atividade “menor” ou “independente” acontece, geralmente, quando se compara a produção dessas publicações com a produção artística tradicional museu-galeria e/ou de grandes circuitos. A partir do relato do artista, nota-se que naquele período havia uma diferenciação entre uma produção supostamente “de arte” e uma produção “independente”. Indagando sobre esta diferença e hierarquização e sua possível presença nos dias de hoje – quando já seria possível refletir, analisar e ter um novo olhar sobre esse tipo de produção –, perguntamos ao artista sobre sua posição atual frente a essa produção “menor”, que responde:

Sinceramente não sei se uma atividade "menor"... questão de relatividade. Mas do ponto de vista de criação artística/autoral sim. Nem mesmo me preocupei em preservar esses trabalhos nem incluí-los entre minha produção. Quase sempre realizei essas iniciativas devido a inexistência de algo semelhante na região capixaba, da mesma forma que me dediquei a comentar algumas exposições para tentar incentivar a produção local, sem jamais pretender ser um 'crítico de arte'. Um desejo de colaborar com o desenvolvimento cultural, não provinciano [no sentido péssimo da palavra...] que sempre desejei para o Espírito Santo. Uma tentativa de destruir a previsão/maldição do ilustre viajante e cientista francês Auguste de Saint-Hilaire que em 1818 afirmou: "As luzes [do conhecimento] e instrução só poderão penetrar na província do Espírito Santo com extrema lentidão" (FERREIRA, 2015).²⁶

²⁵ Mensagem recebida por e-mail em março de 2015.

²⁶ Mensagem recebida por e-mail em março de 2015.

O jornal seria, portanto, uma possibilidade de veicular pensamento e troca de informações sobre arte e cultura, em um contexto que teria dificuldades de circulação e de produção de arte, quando comparada a outras cidades brasileiras nesse período. Neste sentido, *ar-TE* teria uma relação direta com a cidade de Vitória.

A cidade era muito provinciana na época e o meu desejo foi de colocar alguma semente de possibilidades em circulação. Nem mesmo assinei como editor... Graficamente ele era muito radical para os padrões da época. Insisto nessa coisa de "época", pois mesmo acreditando que você tenha conhecimento sobre essa grande diferença, é importante deixar claro. Como exemplo... se você desejasse acompanhar a música que se fazia na Europa e principalmente nos Estados Unidos, tinha que importar, pois só chegaria ao Brasil um ou dois anos depois. E quase sempre com as embalagens mutiladas quando da edição nacional, também precária na qualidade de som. Isso para Cream, Jimmi Hendrix, etc... Fora música erudita. Ai então era impossível. Hoje temos o instantâneo global! (FERREIRA, 2015).²⁷

Percebe-se, no depoimento do artista, que o jornal seria um modo de atender ao desejo dos seus produtores, como Mauro Villar e o fotógrafo Sagrilo, de movimentar o cenário artístico cultural do Espírito Santo. A ironia e o sarcasmo faziam parte do discurso dos artistas na publicação. As imagens e o projeto gráfico do jornal também reforçam esse discurso da ironia, como se pode observar na edição de 1973 (figura 19), onde vemos a imagem de um gorila pisoteando o Centro de Vitória, com a frase "Espírito Santo pode virar deserto" e a descrição do que seria deserto, um lugar solitário e sem gente.

²⁷ Mensagem recebida por e-mail em março de 2015.

1980's

No início dos anos 1980, Nenna edita outras publicações, como *Impressões de Jornal* (1984) e *Vereda Tropicália* (1985). *Impressões de Jornal* (figura 20) consiste numa espécie de livreto, montado a partir de recortes de jornais sobre os trabalhos do próprio artista, que o mesmo havia guardado até aquela data. Esses recortes remontam notícias, memórias, pontos de vista e críticas sobre a produção artística de Nenna e, também, de Vitória. Um dos recortes que compõe a publicação é o artigo de Carlos Chenier, “Vitória e os anos setenta; os anos 80 serão dos jovens”, publicado originalmente no jornal *A Gazeta* de 22 de dezembro de 1979. A partir da publicação de Nenna, percebe-se nas palavras de Chenier a indignação com o período ditatorial da década de 70 e sua repressão à produção artística local:

Aqui se desenvolveu poesia, cinema, artes plásticas, etc. Com a criação do Museu de Arte Moderna²⁸, chegou-se a três mostras de nível nacional com a participação de delegações até de nove estados. E de repente, não mais que de repente, a mão governamental tolhe tudo. Qualquer associação, agrupamento, tentativa era considerada uma tentativa de subversão. E aos olhos dos censores, sempre vigilantes contra os perigos da democracia, a juventude, foi, após 1969, cada dia mais sendo colocada nas esquinas, sem voz; sem cor e nem mistérios (CHEINER *in* FERREIRA, 1984).

Para Chenier (1979), apesar dos anos 70 terem sido difíceis para a produção local, a década que se iniciaria – o texto foi publicado originalmente no final do ano de 1979 – trazia esperanças para os novos tempos. Nas palavras dele, (CHEINER *in* FERREIRA, 1984) “o que devo considerar desse decênio que ora termina é que os anos 80 serão de muita discussão em torno das artes plásticas, envolvendo desde o cinema (Super8 ao VT) e as novas propostas que irão surgir.” Para o autor, uma juventude com força e discussão estaria saindo para as ruas e haveria propostas de arte diretamente ligadas aos bairros da periferia da cidade ele menciona nomes de jovens artistas que iriam desenvolver novas realizações no campo da arte em Vitória e incentiva o público-leitor: “teremos que ter confiança, pois há o espírito de renovação no ar, talvez com um certo otimismo, cheiro de primavera em pleno verão” (CHENIER, 1984).

As trocas, intercâmbios e parcerias entre artistas de Vitória e Rio de Janeiro teriam sido intensificadas na década de 1980. Além de Nenna e Oiticica, como

²⁸ O Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, para Lopes (2002), foi criado em 1965 por Roberto Newman e o fechado por falta de apoio e recursos em 1970.

veremos na publicação abaixo, podemos citar outra parceira importante nesse contexto, entre o capixaba Alberto Harrigan e o carioca Eduardo Kac. Harrigan expôs duas vezes nesse período, em 1979 e em 1982, na Galeria de Arte Homero Massena, na época ainda administrada pela Fundação Cultural do Espírito Santo. De acordo com Lopes (2012), ele teria uma intensa produção ligada ao movimento brasileiro de Arte Postal, e teria, também, participado junto com Kac, do Movimento Arte Pornô.

Para Lopes (2012), a Arte Postal – conhecida também como Arte Correio –, além de subverter as determinações e o controle da censura do regime militar, afrontava e burlava os limites das instituições culturais. Inseria-se em um campo ampliado de ação e circulação independente, livre e à margem da intermediação do museu ou da galeria. Ao propor trocas de imagens e mensagens entre artistas de diferentes lugares, culturas, e opiniões, a Arte Postal tornava-se uma tentativa de instaurar um fenômeno de comunicação em rede. Nas palavras da historiadora:

Assim, parte das proposições criativas era realizada para o consumo e para transformação e recriação em fluxo contínuo de envio e recepção, isto é, aquele que recebia a imagem ou texto deveria interferir livremente, modificando-o e reenviando-o a seguir a outra pessoa de sua escolha, e assim sucessivamente. Na verdade, cada objeto de Arte Postal enviado e recebido, deveria gerar outro, como resposta e efetivação do processo de comunicação, ampliando sempre a rede ou corrente de participantes ativos (LOPES, 2012, p. 1218-1219).

Em entrevista sobre Alberto Harrigan, concedida via vídeo-conferência²⁹, Eduardo Kac (2015) comenta que “como ele morava no Rio, ele não editava especialmente em Vitória. Além do que com a história da Arte Correio, não tinha muito essa coisa territorial. Você fazia, enviava e as pessoas mexiam”. Com essa prática, Harrigan teria participado de diversas exposições e proposições artísticas desse período. Muitos desses trabalhos mantinham ligações com o campo discursivo da arte, característica marcante das práticas ligadas à Arte Postal (figura 20).

²⁹ Entrevista concedida em 27 de fevereiro de 2015, via Skype.

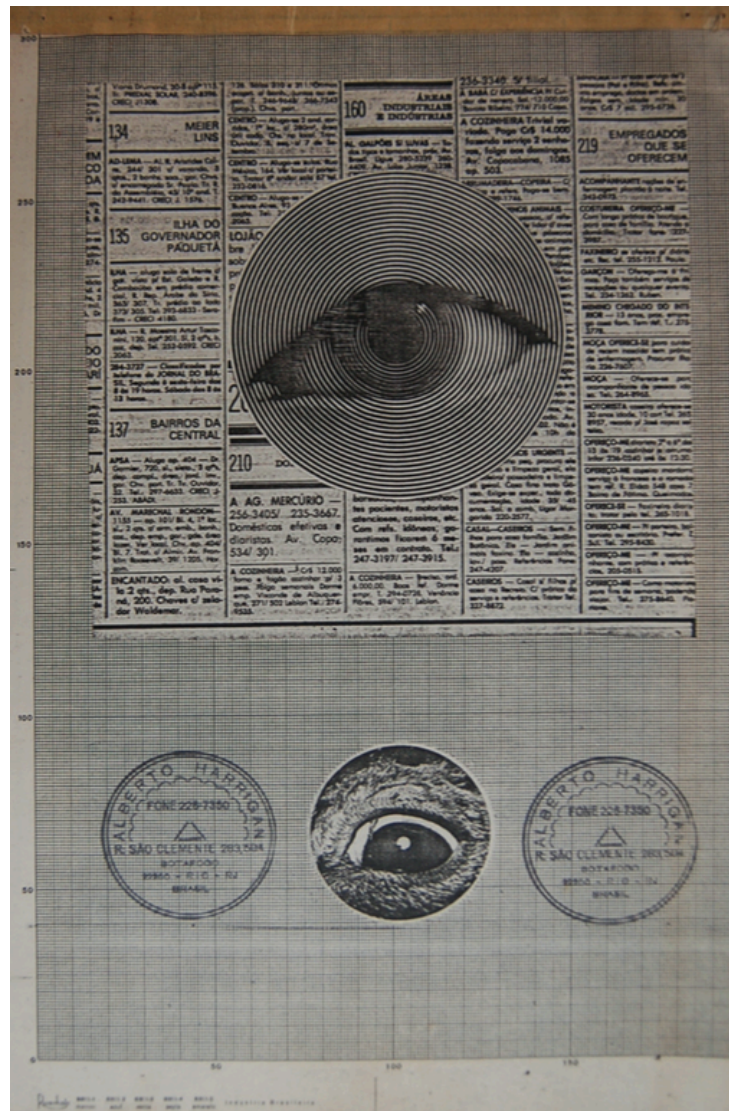


Figura 20: Alberto Harrigan, Sem Título (colagem sobre papel milimetrado), s/d - Participou da XVI Bienal de São Paulo. Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural São Paulo. Fonte: A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan (2012).

No início da década de 80, Kac e Harrigan – que para Kac (2015) seria apenas “Bob” –, juntamente com Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Glauco Matoso, Bráulio, Ulisses Tavares, dentre outros, formavam o Coletivo Gang:

Em 1980, eu junto com um grupo de pessoas - o Bob inclusive, lançamos o que nós chamamos de Movimento de Arte Pornô. Não era para repetir a pornografia oficialmente, até por quê não existia uma pornografia. O Brasil ainda estava sob uma ditadura militar. E o que se entende por pornografia hoje, com a internet por exemplo, não era o que se entendia naquela época (KAC, 2015)³⁰.

³⁰ Entrevista concedida à autora em 27.02.2015 via Skype.

Para Kac (2015), “a pornografia comercial explora a sexualidade, já a ideia do Movimento de Arte Pornô explorava a pornografia como um sistema semiótico muito particular, imaginativo e político”. Em meio a diversas produções artísticas desse movimento – como *happenings*, performances, poesia experimental, vídeos, manifestos, intervenção na imprensa, entre outros –, seria bastante perceptível a participação de Harrigan nas publicações artísticas de Eduardo Kac.

Dessas publicações, destacam-se os livros de artista *24* e *Escracho* (figura 21) e o *fanzine GANG* (figura 22). Para o pesquisador e colecionador Jean-Dominique Carré (2015), o primeiro livro, *24*, trata-se de uma publicação independente, com tiragem de 500 exemplares e impressão *off-set*, editada em 1981 no Rio de Janeiro pelo próprio Coletivo Gang, e conteria 24 pornopoemas ilustrados por Harrigan. *Escracho*, ainda segundo Carré (2015), também se trata de um livro de artista, impresso em *off-set* em 1983 e com tiragem de 1000 exemplares, publicados e veiculados de maneira independente. Já os *fanzines*, que se aproximam mais do formato revista, tiveram 3 edições: *GANG 1*, em setembro de 1980, *GANG 2*, em abril de 1981 e *GANG 3*, em setembro de 1981.



Figura 21: Capas dos livros *24* (1981) e *Escracho* (1983), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html

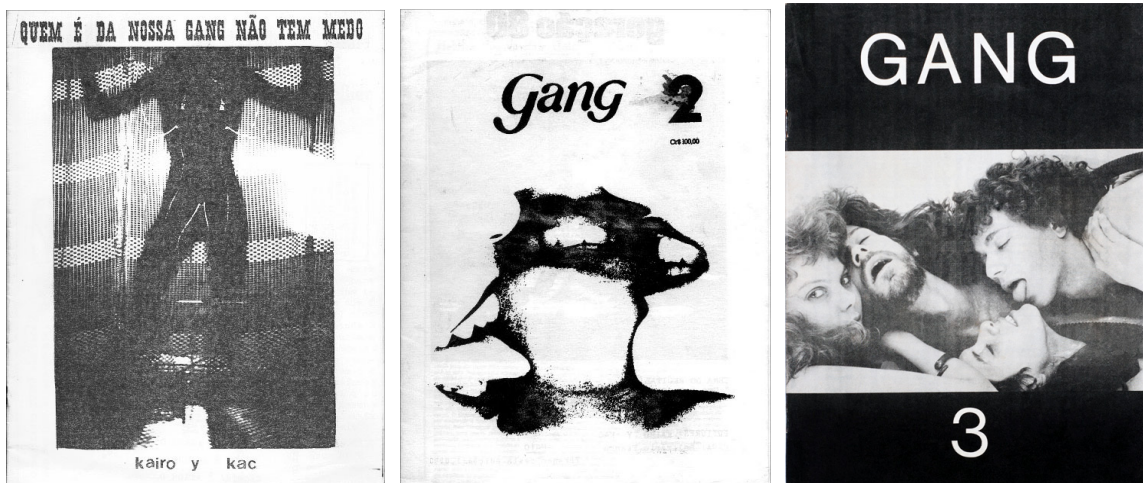


Figura 22: Capas dos zines GANG 1 (1980), GANG 2 (1981) e GANG 3 (1981), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html

Kac (2015) relata ainda que, em 1984, o Coletivo GANG publicou um livro chamado *Artesetceteras - Antologia Arte Pornô* (figura 23). Foi a única publicação comercial, que teve distribuição em escala nacional. Nas palavras do artista:

Falar que é uma publicação comercial é risível por que saiu pela Codecri do Pasquim. O livro era feito em papel jornal, um pouco mais pesado. *Antologia* foi o único livro “comercial”, que teve distribuição nacional, que você encontra em livraria. Mas ainda assim a Codecri tinha alcance e recursos limitados (KAC, 2015).³¹



Figura 23: Capas livro *Artesetceteras - Antologia Arte Pornô* (1984), Eduardo Kac com participação de Alberto Harrigan. Fonte: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html

³¹ Entrevista concedida à autora em 27.02.2015 via Skype.

Para Eduardo Kac (2015), Harrigan participou de quase todas as suas publicações, como os *zines*, os livros e os manifestos. Em nossas entrevistas, conta que “ele participou das revistas, os zines. Ele está nos três zines. Planejamos um quarto, que não saiu. Mas atenção, que o primeiro como foi feito em xerox, mudava toda hora. O 2 e o 3 foram impressos, mas o primeiro foi feito em xerox. Ou seja, se ele não estiver em um, não quer dizer que ele não esteja no outro. O ideal é você tentar achar 2 ou 3 exemplares do número 1 para ver se ele aparece” (KAC, 2015). Mesmo participando de diversas publicações, de acordo com Kac (2015), Harrigan era um artista mais ligado ao desenho e à colagem. Dessa forma, o trabalho de Alberto Harrigan é interessante para nossa discussão já que se aproxima do contexto dessas práticas editoriais, embora sua produção artística não se encaixe exatamente nos limites do enquadramento proposto para esta pesquisa.

Retomando o artigo de Cheiner (1984) sobre a juventude capixaba dos anos 80 – ainda sob repressão, censura e cerceamento político imposto pela ditadura militar, mas já apontando para os “novos ares”, descrito pelo autor –, destacam-se nesse período, em Vitória, diversas publicações artísticas como, por exemplo, o *Questionário Manifesto*, de um grupo de jovens conhecido como o Balão Mágico, e *Impressões de Jornal* e *ar-TE*, ambos de Nenna.

Impressões de Jornal

Impressões de Jornal (figura 24) é uma publicação independente³² editada pelo próprio artista e veiculada publicamente com uma pequena tiragem feita a partir de fotocópias do tipo “xerox”. A maioria dos textos e recortes da publicação não são de autoria do próprio artista, o que faz com que se assemelhe mais a uma espécie de *clipping* de divulgação de seu trabalho. Em diálogos por *e-mail*, interrogamos o artista sobre a circulação e a tiragem dessa publicação. Em suas palavras:

No início dos anos 80, [coincidindo com a chegada do pós-modernismo no Brasil] me mudei para o Rio de Janeiro. Circulando no ambiente das artes plásticas carioca e como eu já tinha desenvolvido um conjunto de trabalhos nos anos 70, o 'Impressões de Jornal' serviu para reunir, de

³² Entende-se independentes ou alternativas, as publicações que contestavam o regime ditatorial imposto a partir de 1964 e que constituem, hoje, movimentos e/ou correntes de pensamento livre. Que não constituem meios de comunicação de massa, ou seja, que pensam de forma independente e que não estejam ligados a esquemas governamentais ou econômicos.

forma agradável, praticamente todas as referências jornalísticas que documentavam o meu percurso. Que utilizei na divulgação de minha individual carioca. Fiz pelo menos uma dúzia de cópias, que circularam entre jornalistas, artistas e outras pessoas do métier. A edição é muito boa graficamente, foi feita em xerox e bem embalada e finalizada como uma revista. Gosto muito do resultado (FERREIRA, 2015).³³



Figura 24: Detalhe dos recortes de jornais de Nenna na publicação *Impressões de Jornal* (1984) onde se pode ler o texto do texto 'Vitória e os anos setenta; os anos 80 serão dos jovens'. Fonte: Arquivo pessoal Nenna.

³³ Mensagem recebida por <u.nenna@gmail.com> em março de 2015.

O conteúdo da revista *Impressões de Jornal* deriva de publicações veiculadas originalmente em jornais de grande circulação da mídia capixaba. No entanto, carrega muitas particularidades e insere uma nova ótica ao texto original, no caso, publicado nos jornais de grande circulação do Estado. Os recortes de Nenna trazem o olhar crítico do artista sobre a produção artística do período. E os textos, ao serem re-editados, re-publicados e re-inseridos no circuito, em um novo espaço-tempo, a partir de uma nova publicação, criam novos significados e novos sentidos para seu público.

Vereda Tropicália

Nessa mesma época, verão de 1984, Nenna escreve e publica o “longo poema/argumento” para um vídeo, lançado pela editora Ímã, de Sandra Medeiros, com o título *Vereda Tropicália*. Em formato de livro (figuras 25 e 26), o texto narra uma viagem partindo do Rio de Janeiro e que percorre o Espírito Santo. Para Lopes (2011, p. 622), o livro de Nenna seria uma “obra produzida com projeto gráfico bastante ousado para a época”, que faria homenagem ao artista Hélio Oiticica. O trabalho reafirmaria sua gratidão ao artista de *Tropicália*, com quem Nenna fez diversas parcerias e o teria influenciado, de certa forma. De acordo com o jornalista Amylton de Almeida, em artigo originalmente publicado no jornal *A Gazeta* de 1985, o livro *Vereda Tropicália* seria “[...] o primeiro do Estado com tal nível gráfico, deixando de lado o aspecto artesanal comumente empregado.” (ALMEIDA *in* FERREIRA, 2003)

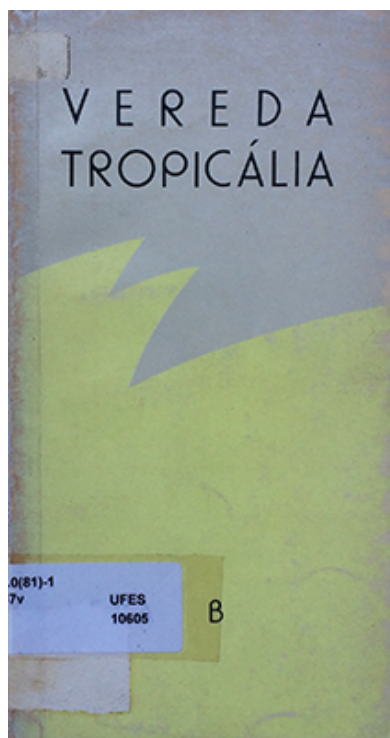


Figura 25: Capa do livro *Vereda Tropicália*. Fonte: *Vereda Tropicália* (1985), acervo da Biblioteca Central da Ufes.

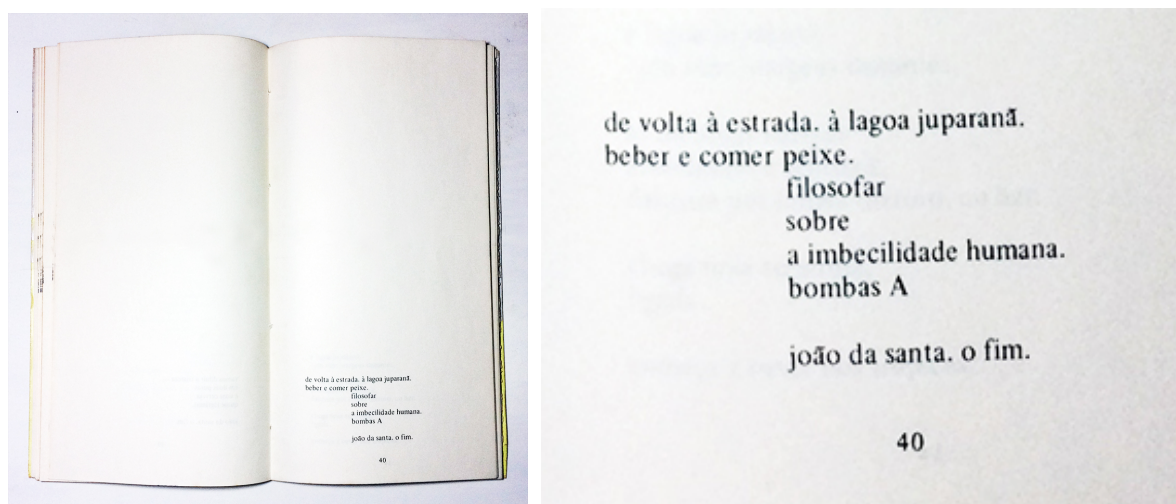


Figura 26: Detalhe da diagramação do livro *Vereda Tropicália*. Fonte: *Vereda Tropicália* (1985), acervo da Biblioteca Central da Ufes.

Questionário Manifesto

Para entender esta proposição artística, e mais especificamente sua classificação como publicação artística, torna-se importante entender o contexto do

seu desenvolvimento. Para as pesquisadoras Cristiane Bhise e Gabriela Knoblauch (2005), o Balão Mágico foi um movimento cultural formado por estudantes de diversos cursos da Universidade Federal do Espírito Santo da década de 80. Os estudantes³⁴, que se identificariam com o grupo, utilizavam pichações, vídeos, danças, teatro, performances, intervenções e – o que é mais interessante para esta pesquisa – as publicações, para contestar práticas autoritárias, reivindicar melhorias na estrutura física e no ensino, bem como a democratização da Universidade. Ainda segundo as pesquisadoras, o grupo teria sido formado no início dos anos 80, que coincide, também, com o início da abertura política no Brasil. Utilizavam a ironia e as práticas artísticas (figura 27) como linguagem para ações políticas e militantes, baseados na ideia de que assuntos sérios não necessariamente deveriam ser tratados com tanta seriedade.

O Balão Mágico foi ganhando proporções inesperadas. De um grupo inicial de 17 alunos da Comunicação Social, o movimento cresceu e começou a gerar polêmica com os seus "happenings" ou performances, como forma de criticar a sociedade e a Universidade. Um exemplo foi o dia em que os alunos de Comunicação Social fizeram uma marcha à Reitoria protestando por novas máquinas de escrever e câmeras de vídeo. O Balão Mágico estava lá para apoiar o movimento (BHISE; KNOBLAUCH, 2005 p. 94).



Figura 27: registro de pichações do grupo Balão Mágico, 1984. Fonte: <http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-balao-magico/>

³⁴ Segundo Bhise; Knoblauch (2005) destacam-se como participantes do grupo, nomes de artistas como Saskia Sá, Cleber Carminatti, Rosana Paste, Paulo Sérgio Souza (Soco) e Rosângela Cristina Bimbats (Nina).

O *Questionário Manifesto* seria, portanto, uma proposição militante e artística desenvolvida no âmbito acadêmico do curso de Comunicação Social da Ufes, em 1986. Para Bhise e Knoblauch (2005), os alunos desse curso que faziam parte do Balão Mágico, insatisfeitos com a postura autoritária e conservadora de alguns de seus professores, teriam proposto um questionário aos calouros do curso como forma de manifesto, com o intuito de questionar a relação aluno/professor, o autoritarismo, o método e as práticas conservadoras das disciplinas. Em um dos relatos sobre as proposições do grupo diante da instituição, oferecido por um desses alunos da época, Cleber Carminati (hoje professor no curso), nota-se a insatisfação: “o professor Domingos Freitas Filho, que na época ministrava a disciplina Teoria da Comunicação I [...] nos chamou de alienados, disse que éramos uma geração mal acostumada com a televisão e nos comparou com o grupo infantil de sucesso da época: o Balão Mágico, formado pela Simoni, Jairzinho...” (CARMINATTI *in* BHISE; KNOBLAUCH, 2005).

Já na dissertação de mestrado *Balão Mágico: Movimento Estudantil e a Formação em Comunicação Social na Ufes*, a pesquisadora Hervacy Brito (2013) afirma que, quando o questionário declara ser um manifesto (figuras 28 e 29), posiciona-se declaradamente como instrumento de protesto. Materializaria discursivamente a proposta, criando um contraponto com o professor e o método tradicional utilizado até o momento. Nas palavras de Brito (2013, p. 97), “a ideia de complicar o endereçamento não seria sem objetivo, pelo contrário, seria uma estratégia para engajar outros alunos na manifestação, utilizando-se da ironia como ponto de partida”. A escolha do instrumento questionário manifesto revelaria também, ainda segundo Brito (2013, p. 99), “uma ironia sutil e uma crítica a um cientificismo da realidade presente na universidade”. Ainda segundo a pesquisadora:

Escolher um questionário como forma de manifesto ironiza de dentro para fora, uma forma de fazer e ser universidade lançando mão do que seria um instrumento científico do saber: um questionário aparentemente fechado, que possibilitaria a geração de números, a quantificação rigorosa, científica (BRITO, 2009, p. 99).

De acordo com Hervacy Brito (2013), a ideia de brincar com os calouros faria parte de um jogo semântico que teria como intenção seduzir o público, brincar com eles enquanto lança a ironia sobre outros. As alternativas de respostas, em todo questionário, sugerem e induzem a uma resposta, e o *Questionário Manifesto* usa

desses recursos como linguagem da prática artística. Qual o papel do aluno? Cego, surdo? Papelão? A interrogação ao final das respostas desfaz a limitação da resposta, e, ao invés de fechar a questão, abre novas perspectivas e novos questionamentos. Em entrevista à Hervacy Britto (2013), Cleber Carminati relata:

A gente tinha esta relação com os alunos, às vezes os alunos não nos entendiam, achavam que a gente era baderneiro, e de fato a gente aprontava em sala de aula. E às vezes tinha uma dimensão política, então a gente não ficou afastado da política. Fazia parte do CA, ia pras reuniões de Departamento, só que dentro de uma proposta de intervenção mesmo, que o manifesto tinha nos pautado e a gente tinha aquelas orientações. Era arte, então a gente fazia figurino para ir às reuniões. A gente se grafitava todo, a roupa era toda grafitada, fizemos várias coisas deste gênero. (CARMINATI in BRITO, 2013, p. 27-28)

Segundo a entrevista de Carminati à Brito (2013), o Balão Mágico não teria a pretensão nem a intenção de ser um movimento. Os alunos estariam justamente questionando as tradições de uma instituição pública conservadora em um momento em que o país passava por uma abertura política pós-ditadura militar. Pelo relato de Carminati, percebe-se que os alunos queriam fazer política brincando, se divertindo, misturando arte, diversão e transformação.

E a expressão artística ganhou destaque, mesmo que ela não fosse como os críticos de arte diziam, não fosse arte. Mas era manifestação artística e era manifestação artística política. Tinha uma perspectiva mais política, da política das relações da vida. Tudo está em relação, você pode chamar de relação política. Pegando a frase do Leminski “tudo que respira conspira”. Então é ato político. E nessa perspectiva a gente achava que tava mesmo fazendo política. (CARMINATI in BRITO, 2013. P. 42)

Questionário Manifesto, Impressões de Jornal e ar-TE se encaixam em nosso enquadramento como publicações artísticas, porque utilizam dos meios da reprodutibilidade técnica para desenvolver uma prática artística discursiva, onde a palavra e a voz do propositor ganha destaque e se coloca no espaço público como parte da prática.

QUESTIONÁRIO MANIFESTO

Sugestões do Balão Mágico UPES aos
calouros 86/1.
Perguntas a serem feitas como testa-
tiva de melhoria da relação professor/aluno

1- Qual é o papel do professor?

- a- () de casa?
- b- () de mil?
- c- () higiênico?
- d- () de sãca?
- e- () papelão?
- f- () tutor?
- g- () proprietário?
- h- () orientador?
- i- () animador cultural?
- j- () guardião dos bons-costumes?
- k- () burocrata?
- m- () tecnocrata?

2- Qual o papel do aluno?

- a- () cego?
- b- () surdo?
- c- () mudo?
- d- () paralisado?
- e- () infantil?
- f- () papelão?
- g- () papelote?
- h- () coadjuvante?
- i- () figurante?
- j- () participante?
- k- () questionador do consue-cosum?
- m- () cientista?
- n- () crítico?
- o- () consciente?
- p- () político?

3- Qual o papel da educação?

- a- () formar os agentes da exploração?
- b- () formar profissionais da ideologia?
- c- () formar os agentes da repressão?
- d- () condicionar?
- e- () sacralizar verdades prontas?
- f- () preparar o indivíduo para o mundo?
- g- () aperfeiçoar o espírito humano?
- h- () libertar o espírito universal?

4- O que é educar?

- a- () compartilhar conhecimentos?
- b- () despertar para o prazer?
 - b₁- () de viver?
 - b₂- () de amar?
 - b₃- () de fofocar?
- c- () tudo?

5- O que é educador?

- a- () conservador do velho?
- b- () aprendiz do novo?

6- O que é aprender?

- a- () decoreba?
- b- () colação?
 - b₁- () plástica?
 - b₂- () goma-arábica?
 - b₃- () colorida?
 - b₄- () de grau?
- c- () geração de novos valores?
- d- () renascença?
- e- () adiestramento?
- f- () preencher seu próprio questionário?

7- O que é democratizar a universidade?

- a- () paredes brancas para todos?
- b- () paredes brancas para alguns?
- c- () espaço para todos?
- d- () espaço para alguns?
- e- () fumar "uns" com o reitor?
- f- () escolher quem vai nos mandar?
- g- () enlouquecer total?
- h- () trocar o "cunhado" pelo diploma?
- i- () trocar o diploma pelo "cunhado"?

8- O que é dominação?

- a- () Roda Globo?
- b- () pisação?
- c- () exumeração?
- d- () moralismo?
- e- () tautologia?
- f- () cargos de chefia?
- g- () propriedade privada?
- h- () propriedade particular?
- i- () religião?
- j- () massoquismo?
- k- () sadismo?

9- O que é comunicação?

- a- () propaganda?
- b- () paredes brancas?
- c- () formalismo?
- d- () "1984" de Orwell?

10- Existe liberdade de expressão na UPES?

- a- () sim?
- b- () não?
- c- () porém?
- d- () contudo?
- e- () todavia?
- f- () mas...

11- Qual o partido político detentor do poder na UPES?

- a- () FDS?
- b- ()pf?
- c- ()pt?
- d- ()pc?
- e- ()do b?
- f- () e o PV?

Figura 28: Frente do *Questionário Manifesto* (1986), Balão Mágico. Fonte: arquivo pessoal Telma Guimaraes.

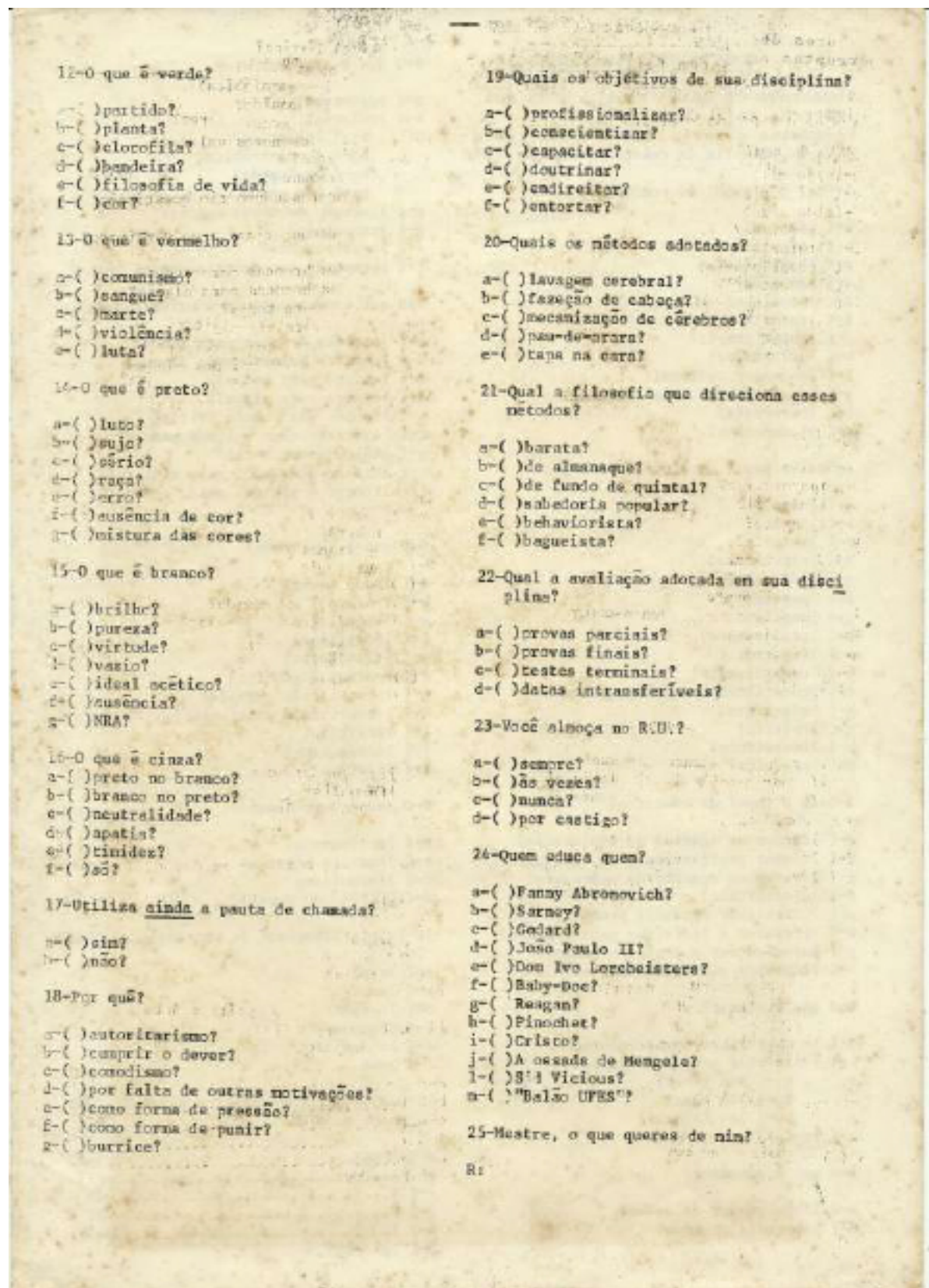


Figura 29: Verso do *Questionário Manifesto* (1986), Balão Mágico. Fonte: arquivo pessoal Telma Guimaraes.

1990's

Entre 1989 e 1999, houve uma produção discursiva de arte bastante interessante, desenvolvida no contexto dos Festivais de Verão de Nova Almeida. No artigo *A Universidade fora de suas torres de marfins* (figura 30), publicado pela jornalista Cristina Abelha, no jornal *A Gazeta* de 17 de janeiro de 1993, os Festivais seriam idealizados pelo artista e então diretor do Centro de Artes da Ufes José Carlos Vilar, e organizados pelo próprio Centro de Artes da Universidade. Em formato de oficinas, palestras, performances, debates e vivências coletivas, os Festivais teriam o objetivo de reunir artistas e estudantes para produzir e debater fora do meio acadêmico da Ufes.

Nessa década, nota-se a presença de muitas reportagens, textos críticos, resenhas, programação dos festivais e entrevistas com os artistas participantes em diversas edições nos jornais locais. Em depoimento ao jornal *A Gazeta*, Vilar diz que “a intenção desse festival não é produzir obras-primas, mas reforçar o intercâmbio entre artistas e interferir no processo cultural do país” (ABELHA, 1993). Nesse depoimento, percebe-se que o artista e organizador do evento considera o Festival como um grande norteador da produção artística contemporânea capixaba nos anos 90.

No artigo *O cotidiano recriado transforma-se em arte*, de 27 de janeiro de 1993, a jornalista e assessora de imprensa do Festival, Iluska Coutinho, descreve a oficina do artista Milton Machado no ano anterior do Festival, e divulga a segunda edição da oficina no Festival daquele ano, que iria acontecer nos próximos dias. Para Coutinho (1993), jornais velhos, papelão, fios de nylon poderiam virar arte desde que se trabalhasse a linguagem. E, neste caso, a linguagem – explorada através da publicação “jornal”, como se pode observar na figura 31 – seria o propósito da oficina “Reintrodução às Coisas”, de 1993³⁵.

³⁵ Como explicitado na legenda da fotografia a seguir, a oficina de Milton Machado no ano anterior (1992), se chamava “Introdução às coisas”.



Figura 30: A Universidade fora de suas torres de Marfins (1993), Cristina Abelha em A Gazeta. Fonte: arquivo do Maes.



Figura 31: Oficina *Introdução às coisas* de Milton Machado em Nova Almeida, 1992. Fonte: Amarelinho (2013).

Para o artista e pesquisador Edison do Carmo Arcanjo, em sua dissertação de mestrado *Amarelinho: Uma Experiência com Arquivos dos Festivais de Verão em Nova Almeida* (2013), Ricardo Basbaum, um dos artistas atuantes no Festival, seria um exemplo evidente de artista que trabalha a diluição de fronteiras entre texto e imagem, ou teoria e prática artística.

Como experiência artística, seu trabalho avança ainda mais nesse território movente. Em sua experiência artística, não parece haver mais sentido a expressão teoria caminhando lado a lado, pois a teoria é uma das práticas que constituem, juntamente com outras práticas, o trabalho de arte em curso (ARCANJO, 2013, p.47-48).

Segundo o artigo *A arte contemporânea em debate*, publicado no jornal *A Gazeta* de 19 de janeiro de 1999, Roze Frizzera também descreve que o trabalho discursivo em arte de Basbaum e sua ligação com o Festival:

Sua obra mescla o objeto e o discurso. Na série NBP, exposta em Vitória há três anos, ele propunha um intercâmbio com o público, pedindo que as pessoas deixassem mensagem sobre a obra. Um pouco dessas mensagens será o tema da sua palestra. No festival Basbaum ministra a oficina Eu e Você, que discute exatamente as relações entre corpo e palavra usando como ferramenta, a imagem e o texto (FRIZZERA, 1999).

Para além do Festival de Verão, destaca-se também, nesse período, a revista Y do artista Nenna (figura 32 e figura 33), com entrevistas com Ligia Pape, textos de Elisa Lucinda, Saskia Sá e outros.

Nesse período, há diversas outras práticas artísticas ligadas ao campo discursivo da arte no contexto de Vitória, como o texto crítico “Excedo em tudo”, da artista Elisa Querioz, publicado no catálogo de sua exposição *Objeto obeso*, realizada na Galeria Espaço Universitário (GAEU), em 1998. Outros textos de Nenna veiculados nos jornais locais, como “A cidade faz história” e “O Caso Krajcberg”, ambos para o jornal *A Gazeta* de 7 setembro de 1991 e 27 de agosto de 1995, respectivamente, foram importantes para o contexto deste momento. No entanto, um dos trabalhos mais emblemáticos desse período foi iniciado no final da década, e teria se estendido até os primeiros anos da década seguinte. Trata-se da proposta artística *Brain Slicer*, da artista Juliana Morgado.

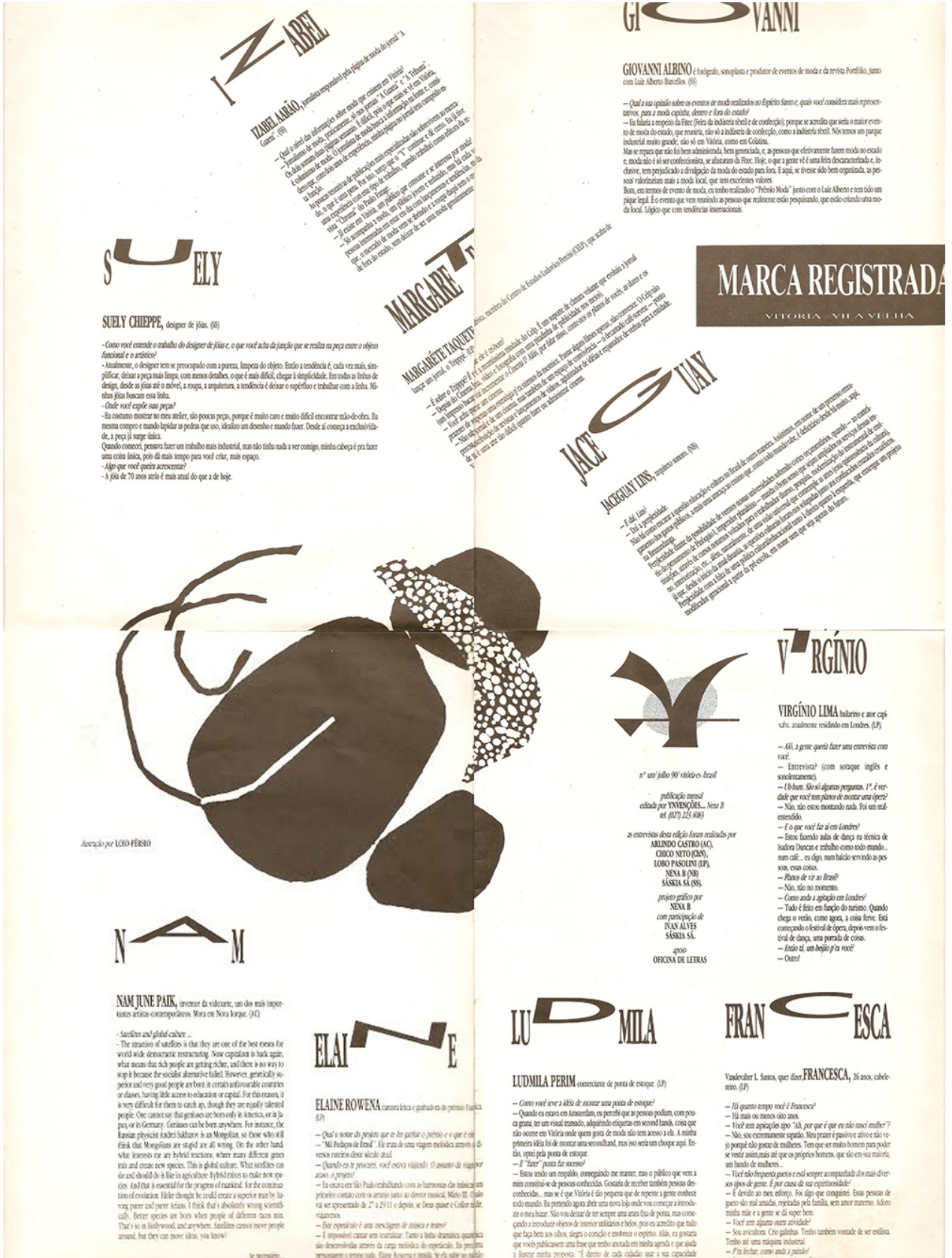


Figura 33: Ver da revista Y, edição de julho de 1990. Fonte: arquivo pessoal Nenna.

Brain Slicer™

Brain Slicer™, ou *La Cortadera de Cerebro*, trata-se de uma proposição artística de Juliana Morgado iniciada no final da década de 1990, que se desdobrou em diversas propostas até início dos anos 2000. A primeira edição do *Brain Slicer* foi realizada para uma exposição na Galeria de Arte Espaço Universitário – GAEU, da Ufes, em Vitória, no ano de 1998, juntamente com o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), para a obtenção do título de graduação em Artes da própria artista na instituição em questão, em 1999. Em 2001, a proposta artística de Morgado foi apresentada na Galeria da Embaixada Brasileira, em Berlim, Alemanha. A terceira edição, também em 2001, foi realizada na III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre.

Nas palavras da artista (MORGADO, 1999, p.12), na primeira edição, o trabalho traz um manual com instruções

para o uso apropriado do *Brain Slicer™*, deve-se colocá-lo sobre o cérebro, que deve estar na posição vertical, segurá-lo com as duas mãos, uma de cada lado respeitando a mão esquerda no lado esquerdo e a mão direita no lado direito da peça, com a parte afiada das lâminas viradas para baixo. basta firmá-lo, tocando com os dedos na parte externa da peça, dois da mão esquerda e dois da mão direita, em posição paralela à mesa, ou ao lugar usado como apoio, e, apenas com um golpe para baixo, sem interrupções, indo de uma extremidade à outra, estará efetuado o fatiamento em poucos segundos.

O produto *Brain Slicer*, como proposta artística, busca promover e comercializar um fatiador de cérebro (figura 34). É apresentado ao público dentro da lógica do campo da arte, por meio de jogos e estratégias de linguagem. O discurso verbal apresenta-se em textos escritos nos objetos da proposta (figura 35 e figura 36), como agente tensionador, de maneira a criar um ambiente de ironia e perversão. Para a própria artista, em sua monografia de fim de curso, *BRAIN SLICER™: useful, practical and durable. CORTADERA DE CEREBRO: utilidad, singularidad y durabilidad* (1999), os textos desse trabalho – e não somente desse, mas de todos os outros da série *Brain Slicer* – são apresentados propositalmente como parte da poética do trabalho, em português e/ou inglês e/ou espanhol. Segundo Morgado:

A presença do texto em português é para evidenciar uma das estratégias geralmente usadas em materiais publicitários importados, para que o consumidor compreenda imediatamente uma determinada informação,

que é as traduções produzidas na língua do país onde o produto será divulgado e comercializado. O texto em inglês e/ou espanhol referencia as empresas norte- americanas e latinas, e não somente essas, mas fábricas que produzem quinquilharias e as vendem, exportam, para os países mais pobres (MORGADO, 1999, p. 25).



CORTADERA DE CEREBRO

©Juliana & Morgado, Inc. 1998

Un producto hecho para facilitar su vida

**Usted, ama de casa,
no ensucie sus manos,
no rompa sus uñas,
solamente un golpe
para bajo y listo!**

No tire este papel en la vía pública.

**Visite nuestros estantes.
Compruebe nuestros productos.**

Figura 34: Panfleto, *Brain Slicer* (1998). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.



Figura 35: Bonina de sacola Plástica, *Brain Slicer* (1998). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.



Figura 36: Caixas, *Brain Slicer* (1998 e 2001). Fonte: Arquivo pessoal Juliana Morgado.

A proposta artística *Brain Slicer* ou *La Cortadera de Cerebro*, apropria e utiliza diversos objetos, materiais, estratégias e linguagens da publicidade para discutir as relações entre o mercado da publicidade e o mercado de arte. Os objetos ou mídias usados no trabalho, como, por exemplo, sacola plástica de bobina, sacola avulsa com alça, caixa de papel, panfleto, adesivo para carro, vídeo e *website* possuem textos em suas superfícies. Esses textos são impressos por diversas técnicas de impressão, como serigrafia, *off-set*, flexografia e outros, para promover a venda do “fatiador de cérebro”. Além dos objetos relacionados às mostras realizadas, o próprio Trabalho de Conclusão de Curso da artista parece se apresentar como um veículo de promoção do *Brain Slicer*, configurando-se, portanto, como parte da proposta

artística. Em entrevista com a artista, questionamos sobre essa perspectiva:³⁶

Juliana Colli: Você considera que seu trabalho de graduação faz parte da proposta artística?

Juliana Morgado: Como assim? A escrita que eu deixei na biblioteca?

JC: Sim.

JM: É... ele foi até montado de uma forma...

JC: Fugindo do formato acadêmico?

*JM: Mais ou menos. Eu lembro que ele tinha umas coisas legais. Eu tenho cópia dele, guardado em algum lugar. E tenho cópia de tudo. Eu lembro que eu criei um texto falando do que era o *Brain Slicer*. (MORGADO, 2015)*

Para Morgado (2015), o convite da exposição na GAEU constitui-se como um objeto/produto que também faria parte da própria proposta artística. “Era uma caixinha preta, na época era demais! Não se tinha esse tipo de material aqui. Eu produzi junto com um designer. Você tirava os folhetinhos da caixa que continham o texto apresentando a cortadeira como produto” (MORGADO, 2015).

O trabalho foi modificado em suas edições, e os objetos também. De acordo com Morgado (2015), na primeira edição, com ajuda de uma equipe, os objetos foram produzidos de maneira quase que artesanal. Ainda assim, tinham uma tiragem e se inseriam no circuito de arte a partir da lógica da reprodutibilidade técnica. Mas devido a limitações de recursos, foram produzidas poucas cópias, por exemplo, no caso das sacolas em gravura ou serigrafia. “Uma coisa é fazer uma tiragem de gravura, que é interessantíssima também. Por que uma gravura nunca é exatamente igual a outra. A não ser se for muito tecnicista - o que eu acho até que perde um pouco - por que o mais legal é ela ter diferença” (MORGADO, 2015).

A reprodução e serialização dos objetos, ou seja, as cópias dos objetos, é um conceito que faz parte da poética da proposta artística de Juliana Morgado, “não só a obra dentro desse conceito de reprodutibilidade técnica, mas quando a própria reprodutibilidade faz parte do próprio conceito da obra” (MORGADO, 2015).

Na edição do *Brain Slicer*, na Bienal do Mercosul de 2001, a reprodução dos objetos foi feita de maneira muito mais ampla e em larga escala. No caso específico

³⁶ Entrevista com Juliana Morgado realizada em 4 de março de 2015, em Jardim da Penha, Vitória-ES.

das sacolas plásticas, elas foram produzidas em escala industrial, técnica flexogravura³⁷, com tiragem de cerca de 100 mil exemplares, segundo Morgado (2015). Com financiamento da própria instituição Bienal de Artes Visuais do Mercosul, esse fator proporcionou um alcance diferente do trabalho que teve outras ações. As sacolas saíram do espaço físico da Bienal e foram distribuídas em feiras livre (figura 37) da cidade, dando novos significados à proposta artística.



Figura 37: Sacolas, *Brain Slicer* (2001). Fonte: arquivo pessoal Juliana Morgado.

A proposta artística *Brain Slicer* utiliza de mídias da comunicação como folder e *website* e outros objetos comuns do cotidiano, como embalagens de sacolas e caixas, como parte da poética do trabalho. Embora os produtos não sejam exatamente as mídias mais convencionais da comunicação quando se trata de publicações, tal como revista, livro ou jornal, o trabalho de Juliana Morgado se encaixa em nosso enfoque sobre publicações artísticas, porque utiliza a reprodutibilidade técnica, a lógica de reprodução em escala e a serialização de mídias de comunicação para desenvolver uma prática artística discursiva, onde o

³⁷ Flexografia é um processo de impressão muito utilizada na fabricação de embalagens. Possui uma fôrma, um clichê de borracha ou fotopolímero, é relevográfica. O sistema pode ser considerado como um "bisneto" do carimbo. Usa-se tintas líquidas altamente secativas, à base de água, solvente ou curadas por luz UV ou feixe de elétrons. Uma de suas virtudes é a flexibilidade para imprimir os mais variados suportes, de durezas e superfícies diferentes.

conteúdo textual para “promover o fatiador de cérebro” torna-se fundamental para a proposta artística. Outra questão importante com relação à proposta de Morgado é o modo como entende a escrita e seus modos de circulação como potentes ativadores de uma dimensão política da arte. Em uma de nossas entrevistas, a artista nos responde com a seguinte pergunta:

Engraçado... eu queria te fazer uma pergunta. Você que está pesquisando a presença da escrita nas obras... A relação da escrita como algo extremamente forte dentro da produção. Você acha que, geralmente quando a escrita comparece – geralmente, mas não sempre – ela entra com um teor mais político? (MORGADO, 2015).

2000's

No início desta década, Nenna edita e publica *A Bíblia – Nenna 1970/2001* (2003), publicação independente distribuída pelo próprio artista (figura 38) que consiste em um livro impresso, com design gráfico assinado por ele e Hebert Pablo. Foi produzido com recursos da Lei Rubem Braga, da Prefeitura Municipal de Vitória, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo e apoio privado como o Centro Educacional Charles Darwin. O livro apresenta trabalhos de Nenna entre os anos 1970 e 2001, como memórias de exposições, recortes de jornais, desenhos, frases e depoimentos de outros artistas e produtores sobre suas produções.

“O secretário de Cultura do Pará, Olavo Lira Maia, mandou retirar da exposição que se realiza no Teatro da Paz, em Belém, algumas gravuras do pintor capixaba Nenna, por considerá-las obscenas. A retirada dos quadros apressou o encerramento da mostra de arte, sob alguns protestos dos 22 artistas expositores e do público. [...]”

O Globo - 1979

1979 TROPICASSO

“O Tropicasso foi realizado em 79 para implicar com a censura. Tinha sido convidado para uma mostra itinerante que começaria por Brasília e os desenhos eróticos de Picasso estavam proibidos de serem editados no Brasil. O Tropicasso é uma série de três gravuras impressas em off-set, mixando um trabalho meu - Triste Trópico - com desenhos eróticos de Picasso.”

Nenna - entrevista a Carlos Chenier / A Gazeta, novembro de 1981

Figura 38: Página de *A Bíblia – Nenna 1970/2001* (2003). Fonte: arquivo pessoal Nenna.

Nos anos 2000, há diversas outras práticas artísticas que lidam com as relações entre arte e texto, produzidas no contexto de Vitória. Também pode se usar como exemplo a proposta artística de Juliana Morgado (artista que abordamos anteriormente), *Mostruário de Arte*® (figura 39), que teve uma parte realizada em uma mostra no Espaço Cultural Sala Egydio Antônio Coser³⁸, localizado no edifício Palácio do Café, em Vitória, entre agosto e setembro de 2006. Nesse trabalho, Juliana Morgado se apropria da linguagem da publicidade e de elementos do mercado de arte para, juntos, constituírem o seu sentido. É com o objetivo de tentar compreender, particularmente, certas práticas de apropriação efetuadas na produção artística contemporânea, que este trabalho de Morgado articula um conjunto de ações e confronta criticamente com os próprios objetos, imagens, estilos, circuitos, práticas e percursos cotidianos, linguagens e sistemas apropriados.

³⁸ Espaço Cultural que pertence ao Centro do Comércio de Café de Vitória, situado na Av. Nossa Senhora dos Navegantes, 675 - ed. Palácio do Café – Térreo.

A proposta se materializa em uma instalação na galeria, realizada e assinada pela (copyleft) Juliana & Morgado Inc., algo que se aproxima a uma “corporação” onde a artista cria o trabalho, porém sua construção é gerada em parceria, com uma série de artistas e profissionais de diversas áreas (MORGADO, 2015). Esse procedimento se apresentou no seu trabalho, pela primeira vez, na mostra *Brain Slicer™: useful, practical and durable*, em 1998, que analisamos anteriormente.



Figura 39: Mostruário de Arte®, 2ª versão - instalação CCSP São Paulo (2006). Foto: Sérgio Bonilha
Fonte: arquivo pessoal Juliana Morgado no Facebook.

Outra proposta nesse contexto é o artigo da artista Marilá Dardot (2009), que descreve sua relação com a linguagem do texto quando submetido à publicação. Publicar, ou seja, colocar o texto no espaço público e formar um público implicaria, para a artista, uma série de questões e limitações sobre a sua própria maneira de escrever. O trecho que citamos abaixo faz parte do texto “Correspondências”,

publicado pelo Museu Vale³⁹, no livro *Criação e Crítica* (2009), com organização de Glória Ferreira e Fernando Pessoa (figura 40). De acordo com o Museu, os Seminários Internacionais Museu Vale⁴⁰ surgiram a partir de duas demandas, nas próprias palavras retiradas do *website* do Museu Vale (2015):

a necessidade de promover a exposição de um pensamento crítico de arte, com palestras de artistas, filósofos, críticos e curadores, a fim de criar e fomentar um público de arte contemporânea, e também para atender à própria arte contemporânea, que, ao romper os limites entre arte e pensamento, faz do pensamento uma obra de arte.

A cada seminário, o Museu Vale publica um livro com os textos dos palestrantes, que é oferecido gratuitamente ao público participante do Seminário, no primeiro dia de atividades, e distribuído, posteriormente, para bibliotecas, instituições de ensino, artistas e críticos do país. Será na edição de 2009 dos Seminários, que “Correspondências” será publicado. Considerando o artigo da artista para a coleção, com circulação na cidade de Vitória, relevante para o contexto deste momento:

Marilá: Aqui estou, tentando encontrar como começar esta correspondência, coisa difícil por saber que vai ser publicada – de outra forma seria mais fácil, mais fluida. Fico pensando que seria melhor falarmos da vida do que da Arte. Pra falar a verdade, a arte em si me interessa muito pouco. Ela só funciona quando me joga para longe ou para perto, para trás ou para frente, às vezes um pouquinho para o lado: quando a percepção vagueia, percorre caminhos estranhos, transborda; quando os tempos se embaralham e a ansiedade some. Então o que importa não é a arte, mas o que nos leva a ela, e pra onde ela nos leva (DARDOT, 2009, p. 145-146).⁴¹

³⁹ O Museu Vale foi inaugurado em outubro de 1998, é uma iniciativa da Fundação Vale, instituição que realiza ações, projetos e programas sociais nas regiões onde a companhia siderúrgica Vale está presente.

⁴⁰ Os seminários Internacionais Museu Vale tiveram 8 edições até o momento de 2006 a 2013.

⁴¹ Esse texto faz parte de uma proposta artística entre Marilá Dardot e o artista Cao Guimarães, comissionada e publicada originalmente na BOMB 102, março de 2008, NY, EUA.

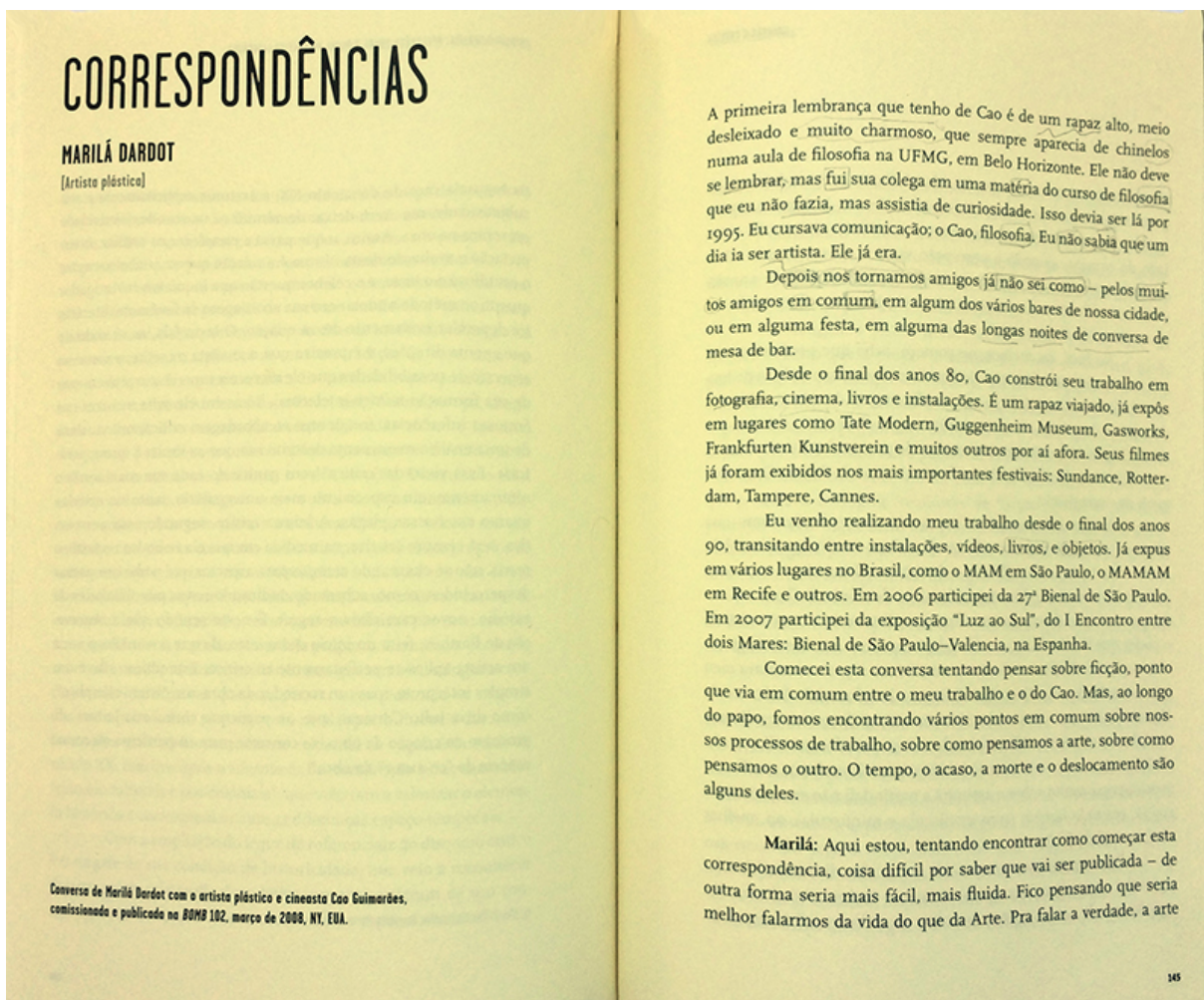


Figura 40: *Criação e Crítica* (2009), Museu da Vale. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Apesar de diversos trabalhos interessantes no contexto texto e arte, dois trabalhos se destacam no enquadramento proposto para este projeto, são eles: *Lugar Algum Lugar*, de Julio Tigre, e a proposta coletiva *Escala Afetiva*.

Lugar Algum Lugar

Lugar Algum Lugar é um livro do artista Júlio Tigre (2005), publicado com financiamento da Lei Rubem Braga de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Vitória. É também comercializado, embora tenha exemplares doados a bibliotecas e instituições públicas como parte da contrapartida social exigida pela própria Lei de Incentivo.

O livro de Júlio Tigre (figural 41) faz um apanhado da sua trajetória artística com textos teóricos, imagens, relatos, memórias e poemas que, representando e

reinterpretando os seus trabalhos, constituem um registro documental da sua poética. Traz, ainda, textos de outros artistas, como Lincoln Guimarães Dias, e memórias e perspectivas de outras pessoas sobre seus trabalhos, como os registros fotográficos e projeto gráfico de Ricardo Esteves. No entanto, *Lugar Algum Lugar* extrapola os limites do registro documental. Os recortes feitos pelo próprio artista, bem como as escolhas gráficas e editoriais da publicação, inserem novos significados sobre os trabalhos. E assim como as próprias práticas de Júlio Tigre, o livro se torna um trabalho singular.



Figura 41: Detalhe de página do livro *Lugar Algum Lugar*. Fonte: *Lugar Algum Lugar* (2005). Fonte acervo Biblioteca Central da Ufes.

Segundo Tigre (2005, p. 158), “A importância do lugar, ponto geográfico localizável em um mapa, como agente detonador dos processos de criação das obras, levou-me por fim a adotá-lo como um obra em si mesma. A obra é o lugar”. No trecho retirado da própria publicação (figural 42), o artista reflete como o espaço-tempo de seus trabalhos são parte da sua proposta artística, assim como o livro em questão.



Figura 42: Detalhe das páginas 158-159 do livro *Lugar Algum Lugar*. Fonte: Lugar Algum Lugar (2005). Fonte: acervo Biblioteca Central da Ufes.

Escala Afetiva

Escala Afetiva – Olhar Sobre o Acervo por Luciano Cardoso (2008) trata-se de uma exposição coletiva (figural 43), realizada na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) da Ufes, em Vitória, que teve como parte de sua proposta artística um impresso com tiragem de 500 exemplares. A publicação foi distribuída no próprio espaço expositivo durante o período que durou a exposição, de maio a junho de 2008. Em entrevista⁴², uma das artistas participantes da exposição, Ludmila Costa Cayres, afirma que os diálogos, debates e até mesmo as discussões e desentendimentos durante o desenvolvimento da proposta artística foram tão importantes quanto, ou mesmo mais importantes que o próprio resultado final exposto na galeria. O impresso distribuído durante a mostra ampliava, segundo Cayres, o debate proposto pelos artistas sobre o “olhar do acervo”, e fazia parte da poética artística em jogo na exposição (CAYRES, 2015a).

⁴² Entrevista com Ludmila Costa Cayres realizada em 12 de fevereiro 2015, no Centro de Vitória-ES



Figura 43: Registro da exposição *Escala Afetiva* (2008) da galeria GAEU. Fonte: <https://hnarte.wordpress.com/portfolios/gabriela-gro/>

Ainda segundo Cayres, a partir de um convite da Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) ao artista Luciano Cardoso, a exposição – que propunha uma reflexão sobre o acervo da galeria – teria tomado forma quando Cardoso estende o convite a um grupo de treze artistas (Gabriel Borém, Victor Monteiro, Mônica Nitz, Ludmila Cayres, Renata Ribeiro, Diego Scarparo, Mariana Moraes, Melina Almada, Elaine Pinheiro, Gabriela Gro, Ivo Godoy, Luara Monteiro e Thiago Balbino) que assumem em seguida a curadoria da mostra (CAYRES, 2015b).⁴³

Todo o processo curatorial, segundo Cayres, teria sido desenvolvido em um grupo virtual na internet e alguns encontros presenciais. O impresso (figura 44), que recebe na capa o nome *Olhar Sobre Eu*, tem na primeira página um texto de abertura de Luciano Cardoso, e, em cada página seguinte (figura 45 e figura 46), há uma proposição poética - cada qual para cada um dos treze artistas/curadores. Nas palavras da artista:

⁴³ Mensagem recebida por e-mail em março de 2015.

Por ter sido um processo de muita reflexão e debates entorno dos conceitos abordados, do que pretendíamos propor enquanto linha curatorial, todas essas conversas reverberaram direta e indiretamente para as proposições dos artistas no impresso. Trechos de e-mails trocados entre os artistas/curadores e artistas que compunham o acervo da galeria e que teriam trabalhos expostos (meu caso), notas de cadernos, poesias, e até mesmo objetos (um palito de fósforo) faziam parte dessa publicação em formato de bloco. Algumas dessas questões tinham relação direta com as discussões do grupo por e-mail. (CAYRES, 2015b)

Indagada ainda sobre o modo como entendiam a publicação, no sentido de considerá-la também como objeto artístico, ou, ao contrário, se a consideravam apenas como peça suplementar e periférica, Cayres reafirma sua importância como “proposição poética” (CAYRES, 2015).⁴⁴

Os impressos foram colocados em um display de acrílico pregado na parede, juntamente com outros trabalhos expostos. Era uma proposição poética. A exposição partia de uma discussão de curadoria de acervo. A provocação colocada por Luciano, ao estender o convite a mais 12 artistas era: Como mostrar um acervo de arte contemporânea escapando dos moldes modernos de apresentação? Por isso a ideia de chamar artistas para compor o corpo curatorial. Era uma curadoria como um gesto poético. Cada artista/curador ficou responsável por um trabalho do acervo. Os trabalhos foram selecionados pelo Luciano, dentro de uma escala afetiva dele com os artistas e trabalhos do acervo da galeria. A partir daí cada artista se vinculou a um trabalho, porém haviam discussões gerais e toda a exposição foi pensada coletivamente. Daí surgiram propostas que se relacionavam com os trabalhos do acervo. Outros objetos foram criados e colocados juntos com as obras do acervo. A maneira que os trabalhos foram dispostos ou até mesmo apresentados foram modificados. Eu, por exemplo, fiquei com um trabalho que foi uma exposição work in progress. Não haviam objetos. Havia vestígios da experiência. Então tive que pensar em como eu poderia de alguma maneira reviver isso em um espaço, junto com outros trabalhos como pinturas, esculturas e etc... Dentre as propostas poéticas que surgiram em diálogo com as obras do acervo surgiu a ideia do impresso, que foi uma maneira de aglutinar os olhares dos artistas sobre o acervo, e ainda mais, sobre os conceitos trabalhados na curadoria, compilados em um lugar só: a publicação. O visitante podia levar o impresso, ou seja, ali ele levava um trabalho de arte com ele. (CAYRES, 2015b)

As propostas *Lugar Algum Lugar* e *Escala Afetiva* se enquadram em nossas publicações artísticas, porque materializam o discurso do artista numa lógica de objetos reproduzidos tecnicamente. O livro de Julio Tigre se configura como um trabalho de arte e o impresso *Olhar sobre Eu* é parte integrante da mostra coletiva *Escala Afetiva*. Os trabalhos utilizam a publicação para desenvolver uma prática artística discursiva, onde o conteúdo textual dos artistas se torna fundamental para a proposta artística.

⁴⁴ Mensagem recebida por < velminha@yahoo.com.br > em março de 2015.

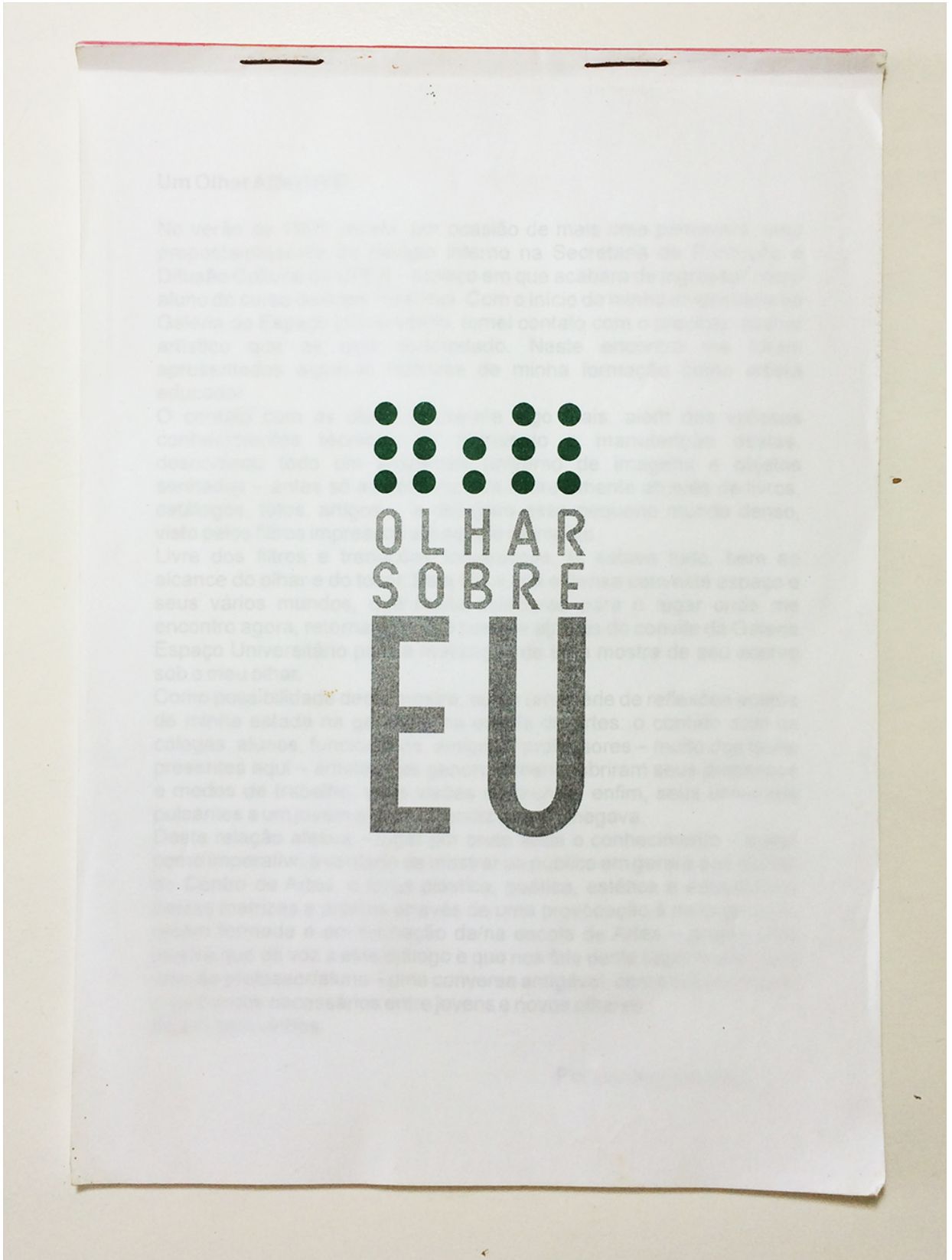


Figura 44: Capa do impresso como parte da exposição *Escala Afetiva* (2008) da galeria GAEU. Fonte: arquivo pessoal Ludmila Costa Cayres

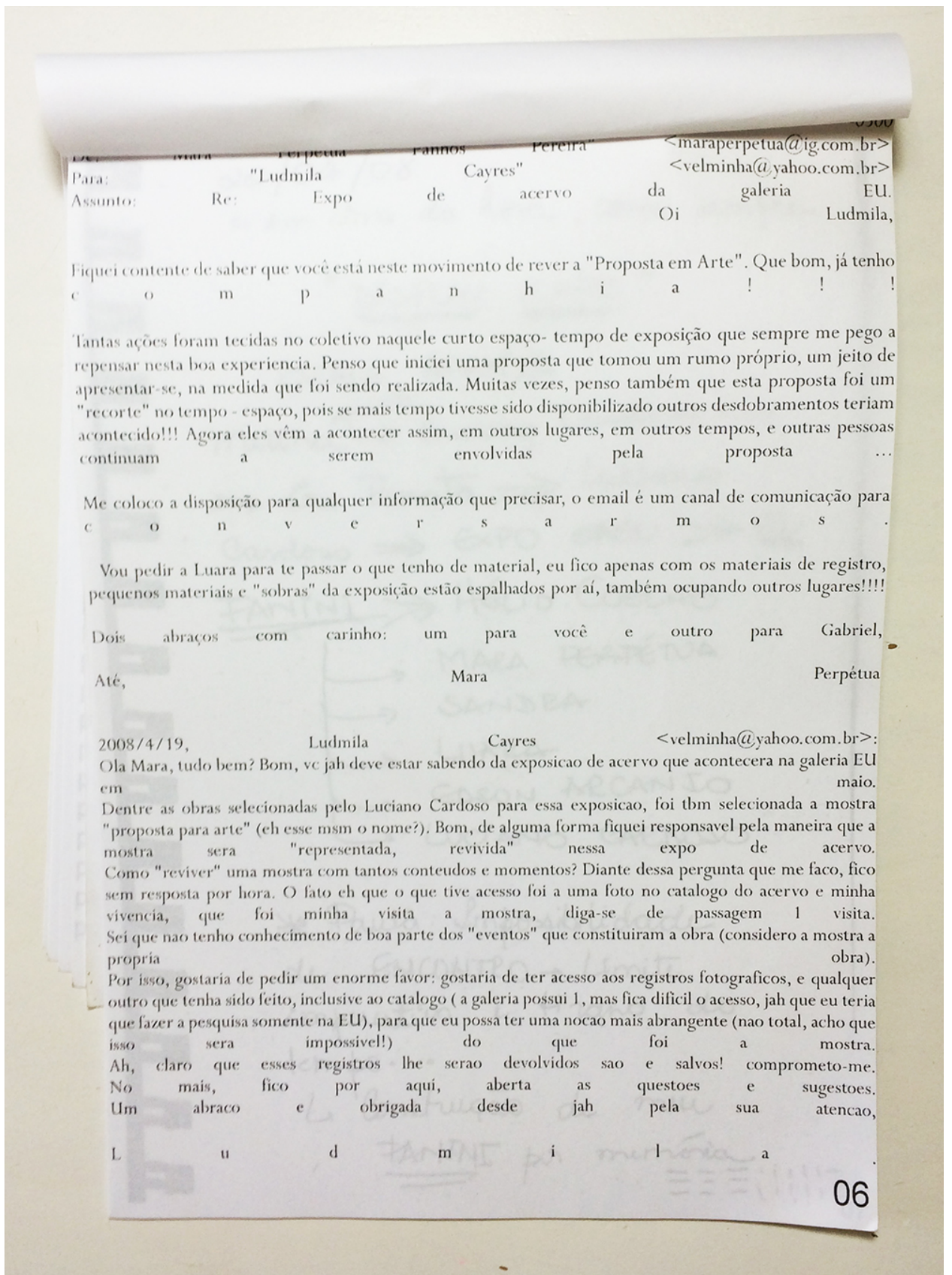


Figura 45: Página 06 com trabalho de Ludmila Cayres, do impresso como parte da exposição *Escala Afetiva* (2008) da galeria GAEU. Fonte: arquivo pessoal Ludmila Costa Cayres

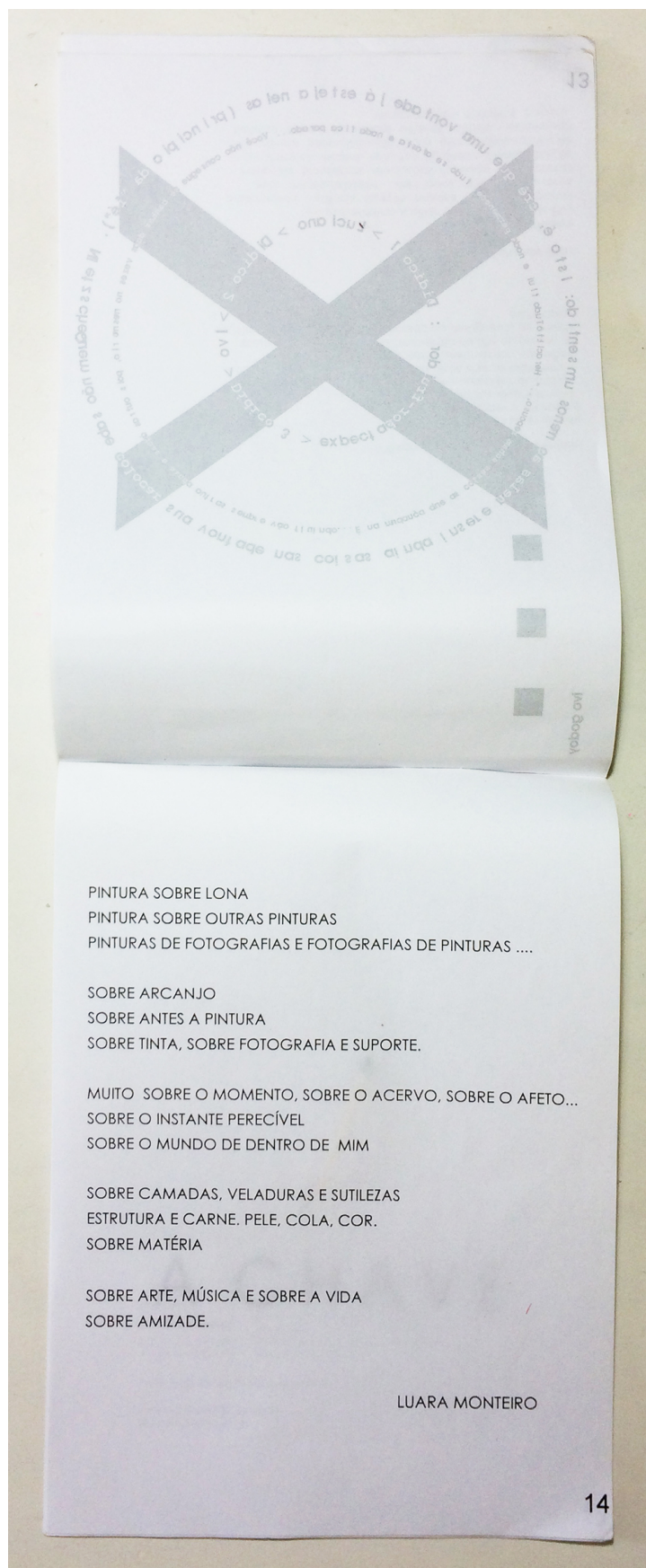


Figura 46: Página 14 com trabalho de Luara Monteiro, no impresso como parte da exposição Escala Afetiva (2008) da galeria GAEU. Fonte: Arquivo pessoal Ludmila Costa Cayres

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se investigar como as publicações artísticas se colocam no campo da arte como uma prática que busca problematizar e tornar público um discurso enunciado e materializado em escrita. Partiu-se do pressuposto que o campo da arte é um campo estruturado para além do visual, ou seja, as relações artísticas na contemporaneidade podem ser pautadas também pelas produções textuais dos artistas. Ao longo da pesquisa, buscamos refletir sobre as relações entre texto e arte, e como essas práticas discursivas se configuram como um espaço expositivo e público dentro do próprio campo.

A hipótese se fundamentou no argumento de que a produção artística em Vitória – Espírito Santo, entre 1970 e 2010, gerou trabalhos que se enquadram no que propomos como publicações artísticas. Investigamos e expomos algumas propostas e os respectivos artistas atuantes no contexto espaço-tempo definido, bem como citamos algumas propostas artísticas que mantêm relações entre linguagem escrita e a ideia de publicação e reprodutibilidade técnica. Os trabalhos foram separados em quatro décadas. Para a década de 1970, destacamos as propostas artísticas *Inscrição* e *ar-TE*, ambas de Nenna. Para a década de 1980, descrevemos sobre *Vereda Tropicália* e *Impressões de Jornal*, de Nenna, e o *Questionário Manifesto*, do Balão Mágico. Para a década de 1990, descrevemos sobre *Brain Slicer™*, de Juliana Morgado, e, para a década de 2000, destacamos *Lugar Algum Lugar*, de Julio Tigre, e a proposta coletiva *Escala Afetiva*.

Concluimos que o enquadramento (não definitivo, mas contingencial) de determinados trabalhos como publicações artísticas permite inserir uma outra lógica e um novo olhar sobre os trabalhos analisados. Como é o caso do *Questionário Manifesto* (1986), do grupo Balão Mágico, que, visto predominantemente como militância política, é geralmente mais estudado e analisado a partir do campo da comunicação. Em nosso enfoque, atribuímos outros sentidos e olhares sobre a proposta.

Nossa seleção permite estabelecer relações com a história e a crítica de arte, e, principalmente, pensar a arte e o lugar do artista em outras concepções e territorialidades, para além dos paradigmas impostos pela história hegemônica, pelo mercado e pelos espaços tradicionais de arte como galerias e museus. Repensar

algumas propostas artísticas, enquadrar (como arte) alguns trabalhos, que num primeiro momento parecem situar-se à margem do campo artístico, como é o caso do jornal *ar-TE* (1973), bem como refletir sobre alguns acontecimentos, como no caso do impresso que fez parte da exposição *Escala Afetiva* (2008), permite pensar que as manifestações artísticas não se restringem somente à esfera artística. Reafirmamos o argumento de Basbaum (2007), que a arte contemporânea não está restrita somente ao visual, que é necessário compreendê-la como campo de entrecruzamento de diversas determinações, sejam elas sociais, culturais, políticas, ambientais, e etc.

O enquadramento da pesquisa permite, também, estabelecer conexões entre os acontecimentos do campo da arte em Vitória, no Espírito Santo, e um contexto mais amplo, no sentido de repensar a história e revisitar os jargões e pré-conceitos do tipo “não tem nada em Vitória” ou “nada acontece por aqui”. A proposta artística *Inscrição* (1971), por exemplo, surgiu no mesmo período em que diversas outras propostas conceitualistas estavam acontecendo no Brasil e no mundo, como América Latina, Europa e Estados Unidos, ligadas principalmente à Arte Conceitual.

Refletir sobre os trabalhos *Brain Slicer* (1998 e 2001) e *Lugar Algum Lugar* (2005) torna possível perceber que o campo da arte está estruturado também discursivamente, onde o texto é parte da proposta artística. Essas publicações se inserem no circuito de arte e no espaço público, seja espacialmente materializado e veiculado por um livro ou sacola plástica, ou socialmente formando um público específico, onde a publicação artística funciona nos moldes de um *site* de arte.

Outros trabalhos e propostas, mesmo que não se encaixem na proposta desta pesquisa, foram apenas citados a título de registro. Porém, tornam-se importantes para este projeto e para o campo da arte, pois possibilitam criar novas conexões e novas perspectivas sobre essas práticas. É o caso da exposição de Julio Plaza, no *Foyer* do Teatro Carlos Gomes, e as contribuições de Albert Harrigan às publicações de Eduarco Kac. Apresentar esses trabalhos e arquivos possibilita conhecer uma experiência e compartilhar uma informação e/ou proposta artística para que outros pesquisadores, artistas ou interessados possam transformá-los e pesquisá-los mais a fundo. Reforçando as palavras de Graciela Carnevale, cabe-nos “recuperar essas práticas como possibilitadoras de novos debates sobre o sentido e a função da arte

ao resgatar o valor crítico da prática artística como ferramenta para construir processos de subjetivação e comunicação, e de intervenção ativa no social” (CARNEVALE *in* FREIRE, 2009, p. 60).

O papel e a função das instituições de arte mudou. A história da arte, assim como qualquer história, não é neutra senão um território de disputas e interesses. Dessa forma, retrabalhar os conceitos do que conhecemos por história, do que entendemos por arte, do que se acredita como uma prática artística, e a maneira como operamos as instituições tornam-se importantes para os tempos atuais.

VI. REFERÊNCIAS

- ABELHA, Cristina. *A Universidade fora de suas torres de marfins*. Vitória: A Gazeta de 17 de janeiro de 1993.
- ANJOS, Tinoco dos. *Como explicar que certas coisas não se explicam?* Vitória: A Tribuna. 08 out. 1975.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BHISE, Cristiane; KNOBLAUCH, Gabriela. *Superfantástico*. In: MARTINUZZO, José A.; (org.). *Balzaquiano – Trinta anos do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo 1975 - 2005*. Vitória: Imprensa Oficial do Espírito Santo, 2005.
- BRETT, Guy. Guia geral do terreno. In: BRETT, Guy (org). *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- BRITO, Hervacy. *Balão Mágico: Movimento Estudantil e a Formação em Comunicação Social na Ufes*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.
- BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.
- _____, Ronaldo. *Análise do Circuito*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- BRUSCKY, Paulo. *Arte Correios e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado*. In: Glória; COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.
- CARRE, Jean-Dominique. *o movimento de arte pornô no brasil (the porn art movement in brazil)*. In: ARCHIVES. Disponível em: <http://http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/KAC_Eduardo.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.
- CENTRO DE ARTES UFES. Disponível em: <<http://www.car.ufes.br>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- CHEINER, Carlos. Vitória e os anos setenta; os anos 80 serão dos jovens. In: NENNA (org.). *Impressões de Jornal*. Vitória: publicação independente, 1984.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DARDOT, Marilat; *Correspondências*. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (org). *Criação e Crítica – Seminários Internacionais Museu Vale 2009*. Vila Velha: Museu Vale, 2009.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Barcelona: MACBA, 2008.
- _____, Rosalyn. Público. In: *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporânea*. Barcelona: MACBA, 2010. <http://www.macba.cat/es/publicacion-ideas-recibidas>

DOMENECK, Ricardo. *Joseph Kosuth*. In: Revista Modeos de Usar & CO. Setembro de 208. <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008_09_01_archive.html> Acessado em dezembro de 2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.

FERREIRA, Atilio G. In Veritas III - falha de memória no acervo da Ufes. In: *Nenna Histórias da Arte*. Vitória, agosto de 2009. Disponível em: <<http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

_____, Atilio G. A Vida na Província - I - Desconstruindo Taru. In: *Nenna Histórias da Arte*. Vitória, agosto de 2009. Disponível em: <<http://nennahistoriasdaarte.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

_____, Atilio G. Veritas III - falha de memória no acervo da Ufes. In: *Apagando Nenna*. Vitória:, agosto de 2009. Disponível em: <<http://apagandonenna.blogspot.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____, Atilio G. *Impressões de Jornal*. Vitória: publicação independente, 1984.

_____, Atilio G. *Bíblia Nenna 1970/2001*. Vitória: publicação independente, 2003.

_____, Atilio G. *Ar-TE*. Vitória: publicação independente, 1973.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____, Cristina. *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____, Cristina. *Poéticas do Processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo, MAC: Iluminuras, 1999.

FRIZZERA, Roza. *A arte contemporânea em debate*. Vitória: A Gazeta, 19 de janeiro de 1999.

GRAHAM, Dan. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: COCCHIARALE, Fernando e & GEIGER, Anna Bella (org). *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

GUÉRON, Rodrigo. *Arte E Política: estudos de Jacques Rancière*. In: 20° Encontro Nacional da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

HANNUD, Giancarlo. *Waltercio Caldas*. In BRETT, Guy (org). *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

- JACQUES, Paola B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *In: Arqtextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, *Vitruvius*, jul. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.110/41>>.
- KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. *In: FACOM* - no 16 - 2o semestre de 2006.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, London: MIT Press, 2002.
- LANGUAGE,&Art. Arte-lingagem. *In: Glória; COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.
- LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. *In: Glória; COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Previously published, 2001.
- LOPES, Almerinda. Artes visuais e plásticas no Espírito Santo. *In: BITTENCOURT, Gabriel. (Org.). Espírito Santo: um painel da nossa história*. 1ed. Vitória: EDIT, 2002.
- _____, Almerinda. Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade. *In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo: UEC, 2011.
- _____, Almerinda. *A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Albert Harrigan*. *In: Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília: UNB, 2012.
- LUZ, Rogério. O artista e a imagem do pensamento. *In: BASBAUM, Ricardo (autor). Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- MORAIS, Frederico. Caixas e Livros. *In: BRETT, Guy (org). Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- MORGADO, Juliana. *BRAIN SLICER™: useful, practical and durable. CORTADERA DE CEREBRO: utilidad, singularidad y durabilidad*. Trabalho de Conclusão de Curso em Graduação em Artes – Departamento de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.
- MURTA, Ana. Estilingue Gigante e Oceano de Luz. *In: Overmundo*. Espírito Santo, março de 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.
- MUSEU VALE. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Silfarlem J. *Inversões conceituais: A publicação como espaço de exposição no campo ampliado*. *In: VIII EHA - Encontro de História da Arte – 2012*.

- PIGNATARI, Décio (editor). *Invenção: revista de arte de vanguarda*. Edição n 2, ano I. São Paulo: Editora Massao ohno, 1962.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. *In: Poiésis*, n 20, p. 33-44, Dezembro de 2012. Niterói: PPGCA - UFF, 2012.
- _____, Gisele. Comunidade / arte / utopia / ideologia. *In: Anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) 2011*, p. 1793-1808. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.
- RIVERA, Tania. A Excrita de Hélio Oiticica. *In: Poiésis*, n. 17, p. 53-64, Jul. de 2011. Niterói: PPGCA - UFF, 2011.
- ROSLER, Martha. *Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte*. *In: Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- SOLFA, Marília. *A teoria do Não-objeto, a teoria dos Specific Objects e a emergência de novos meios artísticos no Brasil e nos Estados Unidos*. *In: IEA-I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, 2005. v. 3.
- STILIES, Kristine. SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. Califórnia: University Of California Press, 2ª edição, 2012.
- TEIXEIRA, Bernadette Rubim. *Galeria Homero Massena – Interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo*. Vitória: PPGA Ufes, 2009.
- TIGRE, Júlio. *Lugar algum lugar*. Vitória: Lei Rubem Braga, 2005.
- ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*. *Ars*. Ano 2. Nº3. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA – USP, 2004.

ENTREVISTAS

MORGADO, Juliana. Entrevista concedida à autora em 04.03.2015.

KAC, Eduardo. Entrevista concedida à autora em 27.02.2015.

CAYRES, Ludmila. Entrevistas concedida à autora em janeiro e fevereiro de 2015.

FERREIRA, Atilio. Entrevistas concedidas à autora em janeiro e fevereiro de 2015.