

Gestos do contato:

dois livros de artista e sua relação com a fotografia.¹

Mariana Silva da Silva

Artista e professora. Participou de exposições no Brasil e no exterior. Recebeu entre 2002-2004 Bolsa CAPES, em 2008, Bolsa Unesco Aschberg para residência de artista no Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda. Em 2004 edita o livro independente *Para preencher um buraco* e, em 2009, *Objets trouvés*. É professora da UERGS, no curso de Artes Visuais e na UCS, Caxias do Sul, RS, nos cursos de Artes Visuais e Design de Moda. Entre 2005-2006 foi professora no Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, SC.

Resumo. O presente artigo analisa as relações entre livro de artista e a fotografia a partir de trabalhos recentes da autora. Nesta pesquisa artística em particular, é possível constatar o livro de artista como veículo frequente e desencadeador de poéticas visuais contemporâneas. Os livros de artista aproximam-se, por sua vez, de produções de outros artistas que igualmente se dedicaram a elaborar imagens fotográficas em livros. Desta forma, propondo um gesto de contato entre o leitor e a materialidade daquele veículo.

Palavras-chave. livro de artista, fotografia, gestos.

Gestures of contact: two artist's books and their relationship with photography.

Abstract. This article analyzes the relationship between artist's book and photography starting from the author's recent work. In this artistic research, in particular, is possible ascertain the statement of the artist book as a frequent vehicle and trigger of contemporary art. The artist's book, in turn, is close to the production of other artists who also have engaged in elaborate photographic images within the pages of the book. In this way, proposing a gesture of contact between the reader and the materiality of that vehicle.

Keywords. artist's book, photograph, gestures.



Partindo de minha pesquisa artística particular em que a fotografia tem papel fundamental, é possível constatar a afirmação do livro de artista como veículo freqüente e desencadeador de poéticas visuais contemporâneas. Analisam-se as relações presentes entre estas duas instâncias, o livro de artista e a fotografia, a partir de dois trabalhos próprios, *Para preencher um buraco* (2005) e *Posições para leitura* (2005).

Os dois livros de artista aproximam-se, por sua vez, de produções de outros artistas que igualmente se dedicaram a elaborar imagens fotográficas dentro das páginas do livro. Desta forma, propondo um gesto de contato entre o leitor e a materialidade daquele veículo. O olhar próximo e o ato de intimidade inerentes ao folhear das páginas são ressaltados em diversificadas obras tais como *A tour of the Monuments of Passaic* (1967), de Robert Smithson e *Le Luxembourg* (2002) de Sophie Ristelhueber.

O primeiro livro analisado, *Para preencher um buraco* trata-se de uma edição independente de 200 exemplares impressos em *off-set* e parte de uma intervenção artística na arquitetura urbana. A proposição realizada durante dois anos desencadeia uma série de fotografias que adquirem uma seqüencialidade através do livro.

A série de imagens que constitui *Posições para leitura* foi realizada especificamente para ser veiculada no livro de artista coletivo *Ciranda: ensaios em narrativas visuais* (organização de Paulo Silveira, 2005). Nesta proposta, como em anteriores, a operação desencadeada preserva sua constituição fotográfica, porém é marcadamente diferente – é relevante a concepção do livro de artista como um campo específico dentro das artes visuais, mas acrescenta-se aqui um pensamento sobre os gestos de ler e fotografar. Neste sentido, a própria ideia de leitura e manipulação do objeto entram em jogo no trabalho visual. A câmera fotográfica toma o lugar do livro e vice-versa, provocando uma distensão do gesto fotográfico que se sobrepõe ao gesto de ler.

Para preencher um buraco (fig. 1 e 2) é um trabalho em que o gesto de tapar buracos e o gesto de fotografar são indissociáveis. A fotografia amplia uma experiência aparentemente singular, pensando-se também como um fazer experiencial aliado à forma livro. Segundo Silveira (2001, p. 77), “o livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro mesmo”.





Fig. 1. Mariana Silva da Silva: *Para preencher um buraco*, 2005, livro de artista.

A fotografia neste caso não funciona somente como registro, nem tampouco como fim. Ela é um meio, no que o termo tem de duplo sentido: *meio* como mídia e *meio* como um recurso que estaria *no meio*, no grau do intervalo entre a documentação e obra. Muitos artistas passam a acionar o próprio corpo em suas propostas, seja numa performance, seja em uma ação sem espectadores como em uma caminhada. O fato é que a fotografia, neste contexto, adquire uma função ambígua, como aponta Baqué (1998, p. 18), “um papel ao menos ambíguo, quando não paradoxal: da simples e pura documentação ao que seria, talvez, a própria obra”².



Fig. 2. Mariana Silva da Silva: *Para preencher um buraco*, 2005, livro de artista.



A fotografia encontra-se entre dois pontos, o espaço ao nosso redor e o espaço da arte. É esta propriedade que Florence de Mèredieu (1994, p. 268-269) denomina de *espaço transitório*. O trabalho anteriormente mencionado de Robert Smithson (1938-1973), publicado inicialmente na revista *Artforum*, de 1967, e posteriormente como livro de artista homônimo, posiciona-se neste sentido de refletir sobre o caráter intermediário da fotografia.

O artista passa a fotografar lugares degradados na periferia da cidade de Nova Jersey. São registrados, por exemplo, uma ponte, uma estrada decadente, arranjos de materiais encontrados, empilhamentos de canos, resíduos industriais. Smithson denomina estes elementos de *monumentos*, jogando com a aparente inexpressividade destes locais. Paul Wood (2002, p. 48) observa que:

[...] Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, ainda assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com a sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, em Nova Jersey. Ali ele se põe a fotografar espaços predominantemente industriais como se as indústrias fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial.

Os monumentos do artista não rememoram nem comemoram nada, antes lamentam drásticas modificações do terreno industrial. Smithson elaborou conceitos que conectam o gesto do artista ao gesto de fotografar, o espaço da vida ao espaço da arte, o *site* (sítio) e o *non-site* (não-sítio). O *site* é apresentado como o um espaço dentro do mundo, e todos seus componentes culturais, sociais, geográficos implicados e o *non-site* é de certa forma a conexão do *site* a um espaço expositivo através não só de fotografias, como também de materiais provenientes do *site* mesmo, mapas e documentos. Trata-se de propostas artísticas que acontecem entre dois espaços e entre dois tempos (entre dois *sites*), que não são permanentemente contrários, mas que se inter-relacionam.

Para Durand (1995, p. 117), a pesquisa de Smithson localiza na fotografia sua complexa posição: “A dialética que se instaura então coloca em jogo o centro e a periferia, o interior e o exterior, o ponto focal e os limites da nitidez, e se observa que ela é formulada tomando emprestado um vocabulário da fotografia”²³. Há uma relação dos conceitos formulados pelo artista ao ato fotográfico em si, a questão da seleção e do recorte do espaço e do tempo (a ruptura com o *site*) o deslocamento deste recorte para outro contexto, bem como o princípio de retenção de um tempo em movimento (questão importante para Smithson quando relacionada aos processos de dispersão infinitamente entrópicos).



Os conceitos de Smithson tornam-se aqui relevantes na medida em que exatamente articulam-se às operações empregadas no ato fotográfico: a constituição do ato mesmo encontra-se nos gestos do artista. Em minha proposição, não se pode pensar no trabalho inserido no contexto do site sem pensar em seu desdobramento fotográfico na construção do livro.

Um *livro de buracos*, de intervalos urbanos é o que nos oferece a artista Sophie Ristelhueber (1949-) que realizou uma exposição e um livro homônimo (fig. 3), *Le Luxembourg* (2002). Livro também, sobre trajetos e passagens, reúne fotografias do Jardim de Luxembourg, grande praça existente na cidade de Paris, a textos do escritor Jean Echenoz. Em um primeiro momento talvez, não nos seja possível saber exatamente de que lugar a artista partiu (apesar do título), pois o que vemos são imagens de calçadas vazias, intervalos de chão, alguma vegetação rasteira a areia de parque. A exuberância dos jardins, bem como suas famosas esculturas das rainhas da França, não foram fotografadas. Mas, ao lermos o texto, citações às esculturas vão sendo pontuadas, breves descrições das “vinte mulheres do jardim de Luxembourg” (RISTELHUEBER, 2002, p. 11). A artista fornece uma imagem em potencial da totalidade do parque para nós que lemos o texto e nos remetemos àquele espaço, concomitantemente em que nos expõe recortes daquilo que nem sempre vemos.

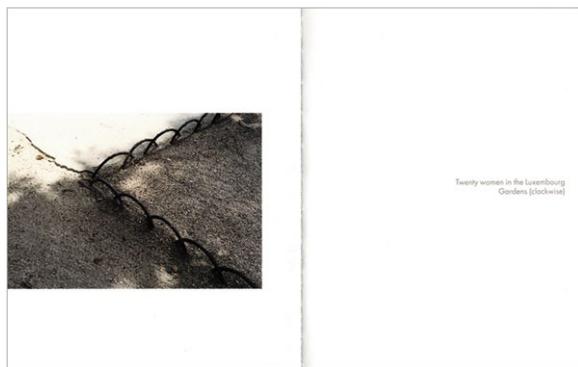


Fig. 3. Sophie Ristelhueber: *Le Luxembourg*, 2002, (textos de Jean Echenoz).
Fonte: Ristelhueber, 2002.

O que torna interessante este livro é especialmente a ausência do objeto referido pelo texto, e a presença daquilo que é aparentemente *uma* ausência. São fotografados intervalos espaciais sem referenciais geográficos específicos, sem a



informação cultural ou histórica tão presente nas estátuas das vinte rainhas. Os jardins num contexto urbano opõem-se à saturação de construções arquitetônicas, abrindo uma zona verde em meio à urbe. Eles mesmos, entretanto, são *intervalos planejados*, possuem áreas com funções previamente estabelecidas pelos arquitetos e paisagistas. A artista parte assim do que teoricamente seriam as áreas mais *esvaziadas* da cidade, mas que possuem também ruídos e excessos. Aquilo que Ristelhueber vem escolher são os espaçamentos que fogem ao planejamento, espaçamento para os passos e espaçamento de tempo.

Falamos de livros que giram ao redor desses buracos suscitados pelo próprio dispositivo fotográfico. Distintamente de *Para preencher, Le Luxembourg* apresenta textos, mas de maneira semelhante organiza-se a partir de uma seriação de fotografias que expõem um ponto de vista regrado, Ristelhueber aponta seu foco sempre para o chão, recortando toda informação que não seja exatamente o solo. Este trabalho com o ponto de vista e a organização das tomadas de maneira quase colecionista é visualizado também em nosso trabalho.

Durand (1995) nos aponta que a fotografia exerce muitas vezes uma função de arquivar, catalogar e coletar determinadas informações. Ela pode ser atestado e documento, como nos colocam as imagens produzidas pelo casal Bernhard (1931-2007) e Hilla Becher (1934-). Os artistas realizam uma pesquisa tipológica de espécies de construções arquitetônicas, muitas em desuso e ultrapassadas. Exercem um protocolo de operação, com um ponto de vista rígido no enquadramento e na apresentação das fotografias. Quando se trata dos Becher, não se deve esperar nenhuma fotografia que não siga metodicamente o programa pré-estabelecido.

Para Baqué (1998, p. 147-170), esta vertente neutra, quase mínima é uma tentativa de romper com um dos paradigmas da fotografia jornalística, o *instante decisivo*, algum momento único e insubstituível em que o fotógrafo deve dar o *tiro*. Tal impessoalidade, entretanto, não é totalmente absorvida, há diferenças marcantes entre o trabalho dos Becher e a obra aqui analisada. Os artistas direcionam o aparelho e batem a foto, já nossa proposição parte de um gesto específico: não se trata somente de uma escolha, mas de uma sobreposição de gestos (fotografar e tapar buracos).

O enquadramento que se repete e a seriação de fotografias deve-se à própria situação que igualmente volta a acontecer, o encontro dos buracos nas ruas. *Para preencher um buraco* vem somar espaços e tempos em que este encontro



deu-se, e o breve gesto que o sucedeu. O livro tem como objetivo reunir todos os locais na cidade de Porto Alegre em que foram encontrados os buracos, transportando de certa forma este espaço/tempo para outros espaços/tempos. A forma livro condensa a cidade quase que na palma da mão, recortando intervalos vividos durante a construção do trabalho.

O fruidor deste objeto pode acompanhar-me passo a passo. O livro possibilita uma presentificação de todo o processo construtivo, um percurso que começa com o encontro do buraco e seu posterior tapamento. Uma sequencialidade que se sobrepõe, imagens inseridas na mesma página podem indicar um dos possíveis tempos do livro de artista. Paulo Silveira (2001, p. 73) esclarece-nos este ponto:

O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico.

Se no livro não temos a ilusão do movimento como no cinema em que imagens fotográficas são encadeadas sequencialmente, temos, entretanto, a possibilidade da simultaneidade. Lado a lado, as imagens podem co-existir em um mesmo espaço/tempo. Tal dado torna-se relevante na medida em que o próprio livro pode existir juntamente a uma determinada situação provocada por um gesto artístico. Livro e fotografia unem-se frequentemente nas artes visuais. Assim como livros que estão conectados a ações, como em nosso caso. O trabalho artístico é um complexo formado pelo gesto do artista, somado ao gesto fotográfico e à formulação do livro.



Fig. 4. Mariana Silva da Silva: *Posições para leitura* (projeto para livro *Ciranda*), 2005.





Fig. 5. Mariana Silva da Silva: *Posições para leitura* (projeto para livro *Ciranda*), 2005.

Anne Moeglin-Delcroix (1997) em *Esthétique du livre d'artiste* aponta-nos que uma das razões para a expansão do livro de artista nas décadas de 60 e 70 foi uma espécie de crescente renúncia, por parte dos artistas, da expressão subjetiva, procurando muito mais práticas de coleta e inventários sistemáticos, dentro de uma proposta de submissão ao real. Neste sentido, muitos dos livros de artista que se relacionam com a fotografia partem em princípio de regras estabelecidas previamente pelo próprio artista.

Desta forma, para realizar a proposta intitulada *Posições para a leitura* (fig. 4 e 5), coloquei como roteiro de operação um enquadramento definido pelo posicionamento de meu corpo quando lendo. O trabalho foi produzido para o livro *Ciranda* e partiu de um convite a diversos artistas para que realizassem um livro coletivo. Este livro foi dividido em partes iguais entre todos os participantes, mas não exigiu uma linguagem única de constituição. Sendo assim, interessou-me investigar o ato de leitura em si e sua relação com o corpo do leitor.

Dando continuidade a uma série de imagens que investigam a relação do corpo que fotografa e é ao mesmo tempo fotografado, parti a pensar em como poderia trilhar este trajeto entre a leitura e seu objeto – o livro – entre a fotografia e seu dispositivo – a câmera. Mariane Rotter (2008, p. 78) relaciona a proposta *Posições para leitura* a *Uma história da leitura* de Alberto Manguel, para quem:

[...] a escolha do local exato para a leitura é essencial, e que a combinação certa entre livro e local faz o leitor se desligar do mundo real e entrar no universo de sua leitura. Mangel descreve o prazer que é para ele ler na cama – nas diversas camas por que passou – que a cama é o refúgio ideal para mergulhar no universo do livro. Imagino que, para M., o lugar



perfeito para ler seja sua poltrona, na intimidade de sua casa. [...] A partir de *Posições para leitura*, M., assim como Manguel (acredito), quer convidar o leitor a tomar o livro nas mãos, e então, que ele encontre o melhor lugar para folhear seu livro, que irá se transformar com a magia desse encontro. E se de fato a conexão for feita – do lugar certo com a leitura ideal – caímos num sentimento de redundância, explorando na página do livro um mundo semelhante ao que nos circunda no exato momento da leitura.

É por isso que *Posições para leitura* (fig. 6) convida o leitor a adentrar pelas imagens, mergulhando nas páginas do livro em um contato muito mais direto e íntimo do que quando as mesmas fotografias foram expostas em paredes de uma galeria. Silveira, em texto que aborda exatamente esta relação de proximidade entre livro e fotografia com seu leitor, faz uma bela reflexão sobre este espaço que se abre em nossas mãos quando em posse de um objeto desta espécie:

Mas uma a uma, foto a foto, o resultado é encantador. Motivo mais que suficiente para nos apressarmos em ter nas mãos a publicação que geraram. O livro, por isso, parece ser o meio ideal, ou, pelo menos, quase perfeito. A fotografia se dá bem com a página impressa, sejam elas, imagem e página, origem, meio ou fim da obra de arte. E o livro de artista é o livro excepcional. É um múltiplo democrático que oferece à fotografia [...] espaço para exercícios verbo-visuais narrativos, conceituais ou nem tanto, além da óbvia função documental. (SILVEIRA, 2004, p. 155).



Fig. 6. Mariana Silva da Silva: *Posições para leitura* (projeto para livro *Ciranda*), 2005.



¹ Versão anterior deste artigo foi publicada nos anais do evento: XXX Congresso Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2010, Rio de Janeiro.

² Tradução nossa: «Et un rôle pour le moins ambigu, quand il n'est pas paradoxal: de la simple et pure documentation à ce qui serait, peut-être, l'oeuvre elle-même».

³ Tradução nossa: «La dialectique qui s'instaure alors met en jeu le centre et la périphérie, l'intérieur et l'extérieur, le point focal et les limites de La netteté, et on observera qu'elle se formule en empruntant le vocabulaire de la photographie [...]».

Referências.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

DURAND, Régis. *Le temps de l'image: essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995.

MERÈDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*. Paris : J.-M. Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

RISTELHUEBER, Sophie. *Le Luxembourg*. Paris: Musée Zadkine, Éditions des musées de la Ville de Paris, 2002.

ROTTER, Mariane. *Meu ponto de vista: o cotidiano e os lugares da imagem*. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SILVEIRA, Paulo. A fotografia e o livro de artista. In: Alexandre Santos; Maria Ivone dos Santos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da SMC e Editora da UFRGS, 2004.

_____. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

SILVEIRA, Paulo (org.). *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

