

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

33

NOVEMBRO, 2012

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

33

NOVEMBRO, 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTE

Diretor

Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor

Carlos Augusto Nunes Camargo

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS

Coordenação

Mônica Zielinsky

PROGRAMA EDITORIAL

Revista Porto Arte

Série Visualidade

Série Interfaces

CONSELHO EDITORIAL

Alvaro Valls (UNISINOS)

Eliane Chiron (UNIV. PARIS)

Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

François Soulages (UNIV. PARIS)

Gilberto Prado (USP)

Hélio Ferverza (UFRGS)

Jean Lancry (UNIV. PARIS)

Margarita Shultz (UNIV. CHILE)

Maria do Carmo Nino (UFPer)

Maria Celeste Wanner (UFBa)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS)

Patrícia Franca (UFMG)

COMITÊ EDITORIAL

Blanca Brites

Maria Amelia Bulhões

Paulo Silveira

Sandra Rey

EDITORAÇÃO

Pedro Biz

BOLSISTA

Fernanda Fuscaldo (IA/UFRGS)

Porto Arte. - v.1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre :

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, 1990 -.

Semestral

A partir do v. 5, n. 8 (nov. 1993) passa a
incorporar o subtítulo Porto Arte : revista de Artes
Visuais.

ISSN 0103-72691 (versão impressa)

ISSN 2179-80011 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. I. Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais.

CDU 7 (05)

Bibliotecária: Mara R. B. Machado, CRB10/1885

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>



ASSINATURAS E PERMUTAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – INSTITUTO DE ARTES – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248 – 3º andar – CEP 90.020-180 – Porto Alegre, RS – Brasil

Fone: (51) 3308.4313 – Fax: (51) 3308.4314 – portoarte@ufrgs.br – www.artes.ufrgs.br

O relato, a demonstração, a crítica, entre outras obrigações metodológicas de nosso cotidiano editorial, mantido com satisfação há mais de duas décadas, habilitam-nos a exercer o privilégio de reunir nas páginas a seguir algumas reflexões sobre periódicos editados por instituições superiores de ensino e pesquisa em artes visuais. Trata-se da produção intelectual comunicada em duas de suas formas mais notáveis: as publicações voltadas às considerações históricas e teóricas (dominantes e quase compulsórias na vida acadêmica), e as dirigidas parcial ou integralmente à prática de exercícios de pesquisa plástica (com presença ainda discreta no meio institucional).

Para esta edição de *Porto Arte*, em seu número 33, a seção Dossiê oferece espaço para estudos de caso oriundos de faculdades de arte que efetivamente publicam. Singulares e especializadas, por exemplo, são as experiências internacionais vividas em cursos de graduação e pós-graduação em artes visuais da Universidad Nacional Autónoma de México, da Université Rennes 2 e da University of the West of England, Bristol: na primeira, os livros seriados que, ao desprezar a forma dos anais tradicionais, integram e documentam os seminários de meios múltiplos, coordenados por José Miguel González Casanova; na segunda, um jornal “à moda antiga”, fruto de laboratório de pesquisa em artes plásticas, comentado por Marie Boivent; e na terceira, o empreendimento

Depiction, demonstration, criticism and other methodological obligations of our daily editorial life—gladly maintained for more than two decades—enable us the privilege of gathering, in the following pages, some reflections on periodicals edited by institutes of superior education and research in visual arts regarding intellectual production as conveyed in two of its most known forms: publications regarding historical and theoretical considerations (dominant and almost mandatory in academic life), and the ones partially or integrally concerned about the performing of plastic research exercises (with a yet unobtrusive institutional presence).

For the current and 33rd edition of *Porto Arte*, the Dossier segment gives room for case studies from art schools that publish. The unique and specialized international experiences lived in undergraduate and graduate courses in Visual Arts at Universidad Nacional Autónoma de México, Université Rennes 2 and University of the West of England, Bristol: in the first one we have a series of books that, by despising the traditional form of annals, integrate and document the multiple media seminars coordinated by José Miguel González Casanova; the second one has an “old fashioned” journal, product of a research lab in plastic arts, reviewed by Marie Boivent; and in the third there is the development of a simultaneous specialized publication

de publicação especializada simultânea de anuário (bianual), boletim mensal e revista semestral, apresentados por sua editora Sarah Bodman. Seguem-se dois exemplos da produção periódica no Brasil, aqui representada pelas revistas dos programas de pós-graduação em artes da Universidade de São Paulo, descrita por Gilberto Prado, Marco Giannotti, Sônia Salzstein, Mario Ramiro e Raul Cecílio Jr, e da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por Sheila Cabo Geraldo, ambas consideradas em relação ao contexto no qual se inserem. E finalmente, como avaliação dos esforços de professores, alunos e técnicos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, propomos uma triangulação: um panorama histórico da própria *Porto Arte*, em artigo de Blanca Brites; uma apresentação da novíssima *Revista-Valise*; por suas atuais editoras Daniela Kern, Claudia Zimmer, Fernanda Gassen, Helene Sacco, Marina Polidoro e Viviane Gil Araújo; e reminiscências dos primeiros tempos do programa de apoio aos periódicos na UFRGS, propostas por Paulo Silveira. Em resumo, *Porto Arte* contempla duas forças urgentes das expectativas no ensino e na pesquisa: o estímulo institucional pelo fortalecimento crescente da prospecção e divulgação do conhecimento, e a natural ambição de teóricos e artistas em participar ativamente da rede de informações.

Acompanhando o Dossiê, a seção Textos traz importantes relatos sobre implantação e resultados das atividades de pós-graduação, em artigos de Katerina Reed-Tsocha e Yiftah Peled, enquanto Marília Andrés Ribeiro apresenta sua pesquisa sobre a arte brasileira

of an annual (which is actually biannual), a monthly newsletter and a biannual journal, presented by its publisher Sarah Bodman. In this edition, there are also two examples of periodical production in Brazil, represented here by journals edited by the University of São Paulo's and the Universidade do Estado do Rio de Janeiro's Graduate Programs in Arts, the first described by Gilberto Prado, Marco Giannotti, Sônia Salzstein, Mario Ramiro and Raul Cecílio Jr, and the latter by Sheila Cabo Geraldo, regarding the respective contexts of both productions. And finally, as an assessment of the efforts of professors, students and technicians at the Federal University of Rio Grande do Sul, we propose a triangulation: a historical panorama of *Porto Arte* itself, in Blanca Brites' article; an introduction of the brand-new *Revista-Valise* by its current publishers Daniela Kern, Claudia Zimmer, Fernanda Gassen, Helene Sacco, Marina Polidoro and Viviane Gil Araújo; and Paulo Silveira's article regarding recollections of UFRGS's program of periodical publishing support's early days. In short, *Porto Arte* considers two urgent agencies of the demands in education and research: encouragement of the growing strengthening of the prosperity and spreading of knowledge, provided by the institution, and theorists' and artists' natural ambition to actively participate in the information network.

Following the dossier, the [Textos] segment gathers important accounts on graduate activities' implementation and its results in articles by Katerina Reed-Tsocha and Yiftah Peled, while Marília Andrés Ribeiro

nos anos 1960 e 1970. E concluindo esta edição, Bruna Fetter entrevista Luis Pérez-Oramas e André Severo, curador e curador associado da 30ª Bienal Internacional de São Paulo, que esclarecem sua divisa *A Iminência das Poéticas*.

Enfim, reitera-se a vocação programática de *Porto Arte*: a manutenção de uma rotina comprometida com a instrumentalização dos conhecimentos em artes visuais que tenham a pesquisa como meio ou como fim.

presents her research on Brazilian art of the 60's and 70's. And, to sum up this edition, Bruna Fetter interviews Luis Pérez-Oramas and Andrew Sangar, 30th Bienal de São Paulo's curator and associate curator, respectively, with a clarification of this Bienal's slogan, *The Imminence of Poetics*.

At last, we recall *Porto Arte*'s programmatic vocation: the maintaining of a routine committed to the practical usage of knowledge in Visual Arts that has research as a means or as an end.

DOSSIÊ: A universidade e os periódicos de arte

Organização: Blanca Brites e Paulo Silveira

- 09** BLANCA BRITES
Revista Porto Arte: uma biografia autorizada
- 19** DANIELA KERN, CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR, FERNANDA BULEGON GASSEN, HELENE GOMES SACCO, MARINA BORTOLUZ POLIDORO EVIVIANE GIL ARAÚJO
Revista-Valise: da criação à experiência de edição
- 25** GILBERTTO PRADO, MARCO GIANNOTTI, SÔNIA SALZSTEIN, MARIO RAMIRO E RAUL CECÍLIO JR.
Ars: Revista de Artes Visuais do PPGAV, ECA/USP
- 33** JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA
Meios Múltiplos
- 45** MARIE BOIVENT
Sobre Sans Niveau ni Mètre: o jornal do Gabinete do Livro de Artista
- 63** PAULO SILVEIRA
A publicação periódica como um problema acadêmico: algumas reminiscências
- 73** SARAH BODMAN
Publicar e ser danado: como ser um editor institucional *underground*
- 83** SHEILA CABO GERALDO
O curso das ruas e o estalar dos galhos pisados: desafios de publicar nas universidades

TEXTOS

- 91** KATERINA REED-TSOCHA
O estúdio como estudo: reflexões sobre a implantação de programas de doutorado em belas-artes
- 101** MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70
- 115** YIFTAH PELED
Metodologias em poéticas visuais

ENTREVISTA

- 133** LUIS PÉREZ-ORAMAS, ANDRÉ SEVERO E BRUNA FETTER
A 30ª Bienal de São Paulo: entrevistas com Luis Pérez-Oramas e André Severo

CADERNO DE VERSÕES

- 151** ENGLISH
- 213** ESPAÑOL
- 219** FRANÇAIS

BLANCA BRITES



Revista *Porto Arte*: uma biografia autorizada

RESUMO

O artigo apresenta um histórico da revista *Porto Arte*, publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, comentando aspectos de sua evolução formal desde a sua primeira edição, em 1990.

PALAVRAS-CHAVE

Porto Arte. Instituto de Artes da UFRGS.
Publicações acadêmicas. Periódicos.

REVISTA PORTO ARTE: UMA BIOGRAFIA AUTORIZADA

As revistas universitárias de arte no Brasil têm em comum o fato de serem relativamente recentes, assim os vinte e dois anos de existência da *Porto Arte* podem parecer pouco para quem a recebe, mas é muito para quem viveu seu crescimento e acompanhou seu percurso na busca de consolidação e aperfeiçoamento. Os periódicos acadêmicos de arte estão, na sua maioria, vinculados aos cursos de pós-graduação existentes no país e, esses se estruturaram, a exceção do curso da USP, Universidade de São Paulo, nas últimas duas décadas, e atualmente se encontram em expansão.

A revista *Porto Arte* foi criada em 1990, com a finalidade de incentivar a produção teórica reflexiva, resultante das pesquisas desenvolvidas pelos professores do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), propiciando condições para debates mais sólidos e consequentemente formando uma massa crítica. Desde sua criação, além da apresentação de textos com abordagem histórica, teórica e crítica, área já tradicionalmente reconhecida, a revista abria espaço para a escrita de artistas pesquisadores, para que esses apresentassem as reflexões advindas de seu processo de trabalho. Ao trazer para o âmbito acadêmico, mesmo de forma incipiente, a conjugação desses procedimentos – pesquisa *em arte* e pesquisa *sobre arte* –, esta revista surge com um enfoque inovador.

O então diretor do IA, professor Raimundo Martins, no primeiro editorial descrevia assim o perfil da revista:

A Revista Porto Arte representa a pluralidade disciplinar do conhecimento artístico com o objetivo de acompanhar e refletir o desenvolvimento de pesquisas e inquietações contemporâneas. Visa tanto ao estímulo da produção artística quanto à sua divulgação no âmbito acadêmico e no âmbito da comunidade na qual a Universidade Federal do Rio Grande do Sul está inserida”.¹

¹ Editorial do primeiro número da revista *Porto Arte*, ano 1, n.1, maio 1990.

Na perspectiva de traçar uma “biografia” da *Porto Arte* é que percorremos sua trajetória destacando momentos significativos de seu histórico, conscientes que mesmo sendo “autorizada”, essa se faz sob um único olhar, e nem sempre desvela o

que está oculto, sobretudo no quesito sentimentos e energias envolvidas para sua concretização.

A *Porto Arte* surge como periódico semestral – Revista do Instituto de Artes da UFRGS – ligada aos três departamentos que compõem a referida instituição: Departamento de Música (DMUS), Departamento de Artes Dramáticas (DAD) e Departamento de Artes Visuais (DAV). Esta constituição estava expressa no Conselho Editorial formado por professores das três áreas: Armino Trevisan (Artes Visuais), Luiz Paulo Vasconcellos (Artes Dramáticas) e Marcelo Guerchfeld (Música). O primeiro número contava com três artigos sobre música, quatro referentes ao teatro e quatro na área de artes visuais, elaborados por professores do IA/UFRGS. Tendo a tiragem de mil exemplares, a revista vinha suprir uma demanda docente e discente, alinhando o perfil acadêmico do IA às demais áreas do conhecimento na UFRGS. Inicialmente, a coordenação da revista esteve vinculada à direção do IA, mas, considerando que desde as primeiras edições foi mais expressiva a participação de docentes da área de artes visuais, a administração da mesma foi transferida, em 1991, para o recém criado curso de Mestrado em Artes Visuais. Contudo a participação dos pesquisadores dos demais departamentos do IA, se estenderia até seu quarto número.

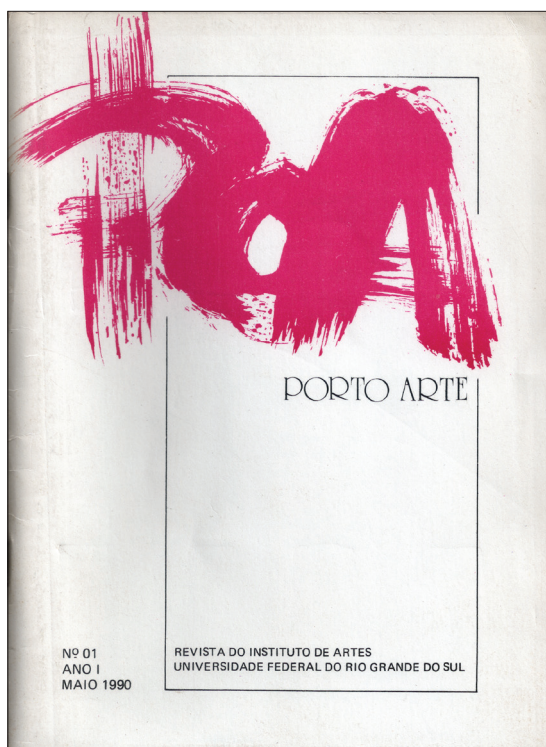
A revista teve como principal mentora a vice-diretora do IA à época, professora Iceia Borsa Cattani, sendo também sua primeira editora responsável e uma das idealizadoras do curso de Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Percebe-se assim, que desde seu início o periódico está intimamente associado à pós-graduação em artes visuais, por ser sua publicação considerada um requisito para instauração do mesmo. A *Porto Arte* foi estrategicamente lançada, oficialmente, em novembro de 1990, quando da realização do IV Congresso Brasileiro de História da Arte, organizado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), seção RS, ocorrido nas dependências do Salão de Atos da UFRGS. A apresentação da revista em um evento de tal amplitude reforçava a importância de um curso de pós-graduação em artes visuais, a fim de absorver a demanda de espaço para a reflexão na área da arte, que o momento exigia. Os anais do referido colóquio, cujo tema era “Modernidade”, foram publicados na Coleção Estudos de Arte, n. 2, vinculado ao embrionário Programa Editorial do IA.²

Hoje, a *Porto Arte* pode ser considerada a revista acadêmica de artes visuais mais antiga com continuidade de publicação no país.

O nome *Porto Arte* faz uma clara alusão à cidade de Porto Alegre, tendo sua origem no ancoradouro que recebeu seus primeiros habitantes, os imigrantes açorianos. Mas é possível também fazer alusão ao “porto” enquanto local de fluxo, de efervescência, de intercâmbio, que recebe, exporta, divulga, informa, amplia, reúne, discute questões que, em nosso caso, envolvam a arte. Devemos lembrar ainda, em relação à cidade, que esta é afetivamente chamada por seus moradores, pela abreviação

2

Vale registrar que além do PPGAV, o Instituto de Artes congrega mais dois programas de pós-graduação, tendo cada um sua respectiva revista. Em 1989 foi criada a revista *Em Pauta* sob a coordenação do PPG Música, e a revista vinculada ao PPG Artes Dramáticas denominada *Cena* foi lançada em 2000.



Porto Arte, v. 1, n. 1, 1990.

de POA. Assim POA também pode ser interpretada como uma síntese de Porto Alegre e Porto Arte. A partir dessas associações foi criado o primeiro logotipo da revista, presente em seus oito primeiros números.

O projeto gráfico³ da revista caracterizava-se pela simplicidade e mesmo despojamento, na intenção de apresentar-se ajustada à proposta de um periódico acadêmico dirigido a questões de arte. A capa traz uma composição centrada no logotipo,⁴ construído com as letras “POA”, estampado em uma única cor, com pinceladas indicando uma grafia manual, tendo logo abaixo escrito em preto o título: *PORTO ARTE*, e em caixa alta, bem mais a abaixo, “Revista do Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul”. A cada número o logotipo recebia nova cor. Internamente o texto era composto de forma tradicional em um único bloco na página inteira, e as notas, referências e apresentações dos autores concentravam-se ao final de cada texto. Com a tiragem de mil exemplares, o periódico era impresso no Setor Gráfico do Centro de Pós-Graduação em Música, do DMUS-IA/UFRGS, apoio de grande valia no momento, mostrando a colaboração entre os programas. O número dois da revista sofreu pequenos ajustes gráficos e recebeu a inserção de

3

A programação visual esteve a cargo de João Flávio F. Rodrigues.

4

Este primeiro logotipo foi criado por Renato Heuser, artista e professor do DAV-IA/UFRGS.

uma nova seção: “Relatos de Pesquisa”. Em busca de intercâmbios, foram dirigidos convites também à participação de pesquisadores de outras universidades.

Os primeiros anos foram de implantação, consolidação de sua periodicidade e afirmação no meio acadêmico em seus vários patamares: dentro da própria unidade (IA), no plano nacional, bem como junto a setores mais amplos da comunidade cultural. A *Porto Arte*, a partir de 1992, conta com a colaboração de pesquisadores brasileiros externos ao programa e de estrangeiros, o que vai crescendo e mostrando que a revista acompanhava o perfil internacionalizante do programa de pós-graduação naquele momento. É possível constatar tal participação ao contabilizar no seu todo uma média de 30% de artigos estrangeiros a cada edição do periódico, o que permanece até o presente. Os artigos em língua estrangeira eram traduzidos, pois a proposta da revista era de uma maior abrangência de público nacional, considerando o pequeno número de periódicos acadêmicos na área de arte circulando na época.

A sexta edição, de novembro de 1992, foi apresentada sem nenhum destaque mais significativo, no entanto deve ser salientada sua importância. Este número define a identidade da revista, pois a mesma passava, a partir de então, a receber exclusivamente artigos da área de artes visuais. Nem mesmo na apresentação,⁵ o professor Raimundo Martins faz qualquer menção a este fato, mais vale transcrever parte da mesma:

A publicação do sexto número da revista *Porto Arte* constitui um marco no projeto editorial do Instituto de Artes da UFRGS. Este marco representa divergentes idéias, conceitos, propostas para as diferentes cabeças e seguimentos que trabalham, ensinam, aprendem e fazem arte nesse espaço institucional. No fluxo das diferenças – indispensável como elemento instigador e motivador da atividade artística e acadêmica – a *Porto Arte* emergiu e cresceu como fórum documental da contradição, da discussão, da criação e da crítica.

Percebe-se pelo teor do texto que a revista ganhava força e expansão, mas ainda no próprio departamento de artes a receptividade para com os artigos oriundos de artistas era recebida com “cautela”, pois mesmo a comunidade acadêmica ainda não estava familiarizada com esta prática. Aos poucos, a própria difusão da revista contribuía para formação de outras maneiras de aceitação e compreensão do fazer e pensar arte, que certamente repercutia também junto ao curso de graduação, tanto no bacharelado como na licenciatura.

Enquanto periódico exclusivo da área de artes visuais e vinculado ao PPGAV, a revista colaborou também para a consolidação do referido programa, o que vai se

5

Extraído da apresentação, assinado pelo diretor Raimundo Martins, marcando o final de sua gestão. Revista *Porto Arte*, n.6, ano 1, dezembro de 1992.

refletir na constituição da nova Comissão Editorial, composta então pelas professoras Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões e Maria Teresa Brunelli, todas vinculadas ao curso de pós-graduação. Essa comissão propõe uma reformulação visual da revista, assim como um aprimoramento de suas abordagens. Mudanças essas que vão se concretizar na edição número 8, de novembro de 1993.

No referido número, fica sistematizada a inclusão do núcleo temático, já presente na edição anterior, disponibilizando com esse recurso a concentração de múltiplas visões sobre um mesmo tema, o que torna o debate mais dinâmico e profícuo. A escolha e elaboração do assunto ficavam a cargo de um professor do curso e, sempre que possível, estaria vinculado à pesquisa do proponente. As demais modificações visavam um melhor ajuste da revista aos padrões científicos, assim seus textos passavam a ser normatizados no que se referem ao *abstract*, palavras-chave, apresentação de notas. O rigor e a seriedade da revista como meio multiplicador de conhecimento, através da divulgação das pesquisas desenvolvidas junto ao PPGAV e de pesquisadores de outros centros, colaborava para seu reconhecimento. Reconhecimento esse que se evidenciava no apoio para editoração e impressão, vindos da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRGS, da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Todo esse processo exigia constantes negociações para que a pesquisa *em arte e sobre arte* fosse considerada, com suas peculiaridades, na mesma categoria das demais áreas geradoras de conhecimento.

A revista conservava até então o visual modesto do primeiro número, que não era mais representativo do alcance e qualidade dos textos recebidos, exigindo uma apresentação visual mais arrojada. A mudança, efetivada no oitavo número, ocorre como processo natural para torná-la condizente com o perfil avançado da revista seguindo sua linha editorial. Foi então aberto um concurso junto ao Departamento de Comunicação Visual da UFRGS para o novo projeto gráfico da revista, sendo escolhida a proposta das alunas Karen Schelling Ferraz, e Lisiane Shleininger Frey sob orientação dos professores Joaquim da Fonseca e André Prytoluck.

A reformulação visual foi radical, com a substituição da logomarca inicial “POA Revista do Instituto de Artes”, pela nova “Porto Arte: Revista de Artes Visuais”. Para a capa, foram reproduzidos trabalhos, de artistas e/ou alunos convidados, aplicados como textura, em uma cor uniforme que mudava a cada edição. A intenção era que, logo ao primeiro relance, a capa levasse a uma associação às artes visuais. Ainda na capa, abaixo do logotipo à direita, formando uma coluna vertical, era impresso o nome dos autores e os títulos de seus respectivos artigos, o que de imediato já indicava o conteúdo do número em questão. O formato da revista também foi alterado de 21 por 15,5 cm (altura x largura) para 23 por 15,5 cm, e esta passa a ser apresentada em papel plastificado. A remodelação gráfica se estendeu também ao interior do



Porto Arte, v. 5, n. 8, 1993.

periódico, assim a disposição do texto na página ficou dividida em duas colunas. Outra inovação foi a apresentação do sumário de todas as edições já publicadas ao final de cada revista. A destacar que esses dados referem-se às condições de editoração e divulgação em 1993, quando ainda não estávamos plenamente na era da internet.

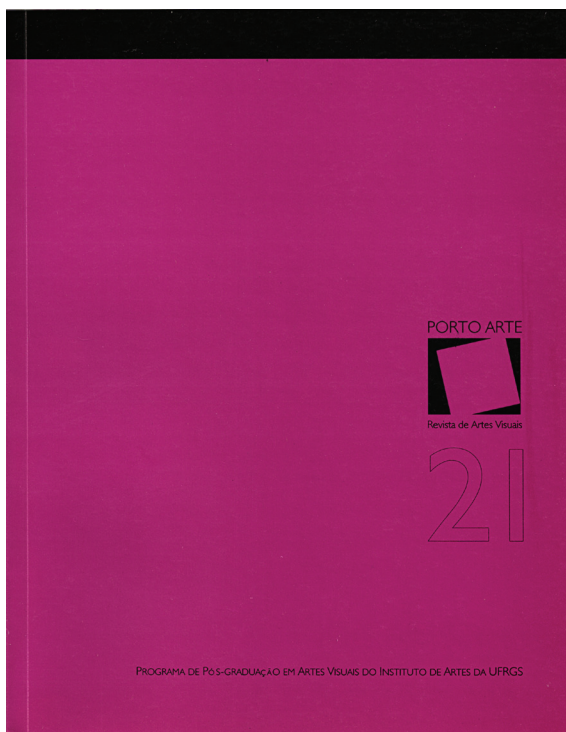
Para a comemoração dos cinco anos do curso de Mestrado em Artes Visuais, em 1996, a *Porto Arte* editou um número especial correspondendo ao número 12, no qual trazia o histórico do curso, onde estavam apresentadas suas linhas de pesquisa, estrutura, gestão, funcionamento, assim como as pesquisas em andamento de seus docentes. Também constam os resumos das dissertações defendidas até a data, e as atividades decorrentes dos intercâmbios internacionais. O próprio fato de editar um número comemorativo mostra a energia e satisfação do grupo responsável, pois a consolidação da revista e de seu programa editorial se fazia com esforço e dedicação.

A partir do o número 21, a revista novamente passa por reformulação visual e já é editada com novo *design* gráfico. Para programação visual da capa, o professor Flávio Gonçalves,⁶ retrabalhou a logotipia, tornando-a mais simples, e adicionou um filete preto na margem horizontal superior que acompanha a capa posterior, e se ajusta com o logotipo também em preto. A intenção foi buscar um visual mais

⁶

Flávio Gonçalves é artista e professor do PPGAV-IA/UFRGS.

despojado. Para tanto, além do logotipo, foi eliminada qualquer outra informação na capa, constando somente o número da edição e a identificação: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS. Na lombada permanece o número da edição e “Porto Arte”.



Porto Arte, v. 13, n. 21, 2004.

Ainda na capa, o número correspondente à edição teve sua dimensão aumentada, mas em contrapartida aparece somente em contorno linear, dando leveza ao conjunto. Em seu novo visual, a dimensão da revista foi ampliada para 23 por 18 cm, com capa impressa em uma cor única uniforme, o que facilita rapidamente o reconhecimento da edição, tendo acabamento com plastificação fosca. Na parte interna, a programação visual seguia o mesmo tratamento simplificado da capa. A página volta a ser constituída por um único bloco de texto, mas com margens bem arejadas, e nestas estão dispostas as notas. A partir dessas reformulações, as fotografias que acompanham o texto são expostas em cores e em dimensões mais generosas, permitindo melhor visibilidade das mesmas. O *design* gráfico interno foi elaborado por Vitor Mesquita,⁷ sob coordenação da professora Sandra Rey.

7

Este era então aluno do Bacharelado em Artes Visuais do IA-UFRGS, com experiência na área.

Este número marca também uma nova estruturação da revista, sinalizada na inserção do “Caderno de Versões” apresentado em língua inglesa ou na inclusão do texto original, quando o mesmo estiver em outra língua que não o inglês. Este recurso foi usado visando auxiliar a difusão da revista em permutas internacionais e a consequente expansão do PPGAV. Outra mudança é identificada em seu sumário, onde o “Dossiê” substitui o “Núcleo Temático”, mas mantendo o mesmo objetivo: reunir em média seis artigos sobre um mesmo tema, com diferentes abordagens, propostos e organizados por um professor do programa. Em sua composição consta ainda o setor de artigos diversificados, agrupados sob a denominação de “Textos”, podendo também trazer “Relatos de Pesquisa”, “Notas de Leitura” ou “Entrevistas”.

Mais recentemente, a partir do número 30,⁸ seguindo as exigências de atualização e maior visibilidade no ambiente virtual, a revista foi disponibilizada no sistema *online*, sendo incrementadas as informações ocultas (palavras-chave, *meta tags* e outras) e internacionalizado o sumário em espanhol, inglês e francês. Outra conquista a ser destacada foi a de disponibilizar o *download* da versão integral dos números da *Porto Arte* em um único arquivo, mas sendo mantido o sistema de consulta por separatas, e subdividido também em separatas o antigo caderno único de versões em outros idiomas.⁹ Todos os números da revista *Porto Arte* passaram a ter também uma versão integral alternativa na internet,¹⁰ sendo possível ser consultada, copiada ou impressa a partir de qualquer conexão. O procedimento também possibilita que artistas, autores, fotógrafos, tradutores e outros façam a inserção da revista (que pode ser folheada) em blogues e portais profissionais.

No relato frio de inúmeros dados, não transparece a estratégia, a dedicação, o tempo investido, as divergências superadas, o interesse comum para manter a revista ativa. Muitas outras interpretações são possíveis ao virar cada página...

8

Ver <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/>.

9

Ver <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/issue/view/2035/showToc>.

10

Ver <http://issuu.com/portoarte/docs/portoarte30> e <http://issuu.com/portoarte/docs/portoarte31>.

BLANCA LUZ BRITES

Professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Instituto de Artes na graduação e pós-graduação. Mestre em História da Arte (1975), doutora em História da Arte Contemporânea (1986) e pós-doutora em arte contemporânea pela Université Paris I, Panthéon-Sorbonne (1998). Atua principalmente em temas das artes visuais ligados a acervo, museologia, curadoria, arte no Rio Grande do Sul e arte no espaço urbano. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, desde 1990.

DANIELA KERN
CLAUDIA ZIMMER
DE CERQUEIRA CEZAR
FERNANDA BULEGON GASSEN
HELENE GOMES SACCO
MARINA BORTOLUZ POLIDORO
VIVIANE GIL ARAÚJO



*Revista-Valise: da criação à experiência
de edição*

RESUMO

Este artigo visa compartilhar as reflexões empreendidas durante o processo de preparação, experiência de criação e desenvolvimento da *Revista-Valise*, periódico acadêmico, administrado por discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, focado na área de Artes Visuais e de edição semestral. São apontados os passos e as etapas da construção da revista, tais como os objetivos do projeto, a formação da equipe editorial, delimitação de escopo, tutoriais, convite a pareceristas, abertura de edital, e recebimento e distribuição dos artigos para leitura e avaliação por pares.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa em artes visuais. Periódicos científicos. *Revista-Valise*.

REVISTA-VALISE: DA CRIAÇÃO À EXPERIÊNCIA DE EDIÇÃO

Apresentação

Iniciativa do corpo discente do PPGAV/UFRGS, a *Revista-Valise* é um espaço para a publicação de artigos, entrevistas, notas de leitura, traduções e resumos de tese que tem por objetivo principal a divulgação de pesquisas em âmbito de pós-graduação *stricto sensu*, realizadas por pós-graduandos ou mesmo pós-graduados, no campo das Artes Visuais e áreas afins. A *Revista-Valise* também prevê a publicação de um ensaio visual, para cada uma de suas edições, obtido por meio de convite a artistas. Reservou-se igualmente um espaço para artigo de pesquisador convidado, com solicitação direta ao autor, admitido na forma de colaboração especial à publicação. As demais participações pressupõem submissões *online*, sem definição antecipada de número máximo de aceites, ficando a extensão de cada edição sujeita ao volume de artigos semestralmente aprovados por meio do processo de avaliação duplo-cego.

Diante da ampliação do campo das Artes Visuais, a *Revista-Valise* abrange igualmente os desvios para outras áreas do conhecimento que partem do campo da arte. Neste sentido, é importante assinalar o intenso envolvimento das artes visuais com áreas correlatas, fato que tem apresentado a permeabilidade das referências teóricas, ativado discussões potentes e promovido pontos de intersecção entre práticas e projetos distintos.

A proposta para a elaboração da *Revista-Valise* foi lançada durante uma reunião discente do PPGAV/UFRGS, realizada no segundo semestre de 2010, quando foi formada a equipe responsável por redigir a proposta a ser encaminhada à Comissão de Pós-Graduação (Compós). Na ocasião, foi colocada em pauta a necessidade de implementação de um projeto que fomentasse a publicação científica pelos discentes de mestrado e doutorado em âmbito nacional, prática de fundamental importância para a divulgação das pesquisas desenvolvidas.

A elaboração do projeto foi o próximo passo. Assim, após tramitar pela Compós, iniciamos a fase de elaboração efetiva da revista, estruturando seu foco/escopo e seus meios de implementação.

Para elaborar o nome da revista, partimos do termo *palavra-valise*, surgido em um encontro entre Alice e Humpty Dumpty, personagens de Lewis Carroll. No livro *Alice*

no *País do Espelho*, Carrol, por meio de Humpty Dumpty, apresenta à Alice o sentido do termo: “[...] é uma palavra braquilógica, como se fosse uma maleta em que você guarda ao mesmo tempo os artigos de toalete e uma muda de roupa íntima. Há dois significados empacotados em uma palavra só” (Carroll, 2008, p. 120). Do interesse pelo desdobramento morfológico da *palavra-valise* surgiu o nome *Revista-Valise*, pensado como um novo componente que nasce do encontro das duas palavras distintas. Tal imagem pode ser tomada como metáfora do objetivo da *Revista-Valise*: o de acolher produções e perspectivas diversas, compartilhadas em um mesmo ambiente com vistas à incorporação de novos sentidos.

Partindo desse intuito, o meio digital se apresentou como um espaço possível para a difusão da *Revista-Valise* e, desta forma, ela foi inserida no Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER)¹ e obteve seu cadastro e número de ISSN. O sistema SEER proporcionou certas diretrizes para a revista, tais como a clareza dos objetivos e a estrutura necessária para a efetivação da avaliação cega por pares, que garante imparcialidade na seleção dos trabalhos para publicação e transparência nas decisões editoriais. Desta forma, as submissões de artigos são realizadas através do site <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise>. O passo seguinte é a triagem dos artigos pelas editoras, que encaminham cada um deles, sem identificação, para dois avaliadores, sejam eles membros do Conselho Editorial da revista ou pareceristas *ad hoc*. Quando necessário, uma terceira avaliação é solicitada.

Para a composição do Conselho Editorial pensamos, sobretudo, na abrangência de atuação, convidando pesquisadores atuantes no campo das Artes Visuais e afins, de diferentes universidades do país, com o objetivo de intensificar a troca de experiências. Enviamos, do mesmo modo, convites aos avaliadores *ad hoc*, no momento da distribuição dos artigos. É importante destacar a resposta positiva dos conselheiros e pareceristas *ad hoc* solicitados a participar da *Revista-Valise*, que possibilitou que o projeto da revista, desde o seu primeiro número, fosse levado adiante.

Ainda com a intenção de promover discussões, a *Revista-Valise*, juntamente com o Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq-UFRGS), realizou em outubro de 2011 o *Seminário de Pesquisa do PPGAV/UFRGS – O Espaço de Publicação no Processo Artístico*.² Tal evento visou promover uma reflexão acerca das formas de concepção e difusão do pensamento artístico e teórico através dos meios editoriais, trazendo assim ao debate a problemática da veiculação da arte contemporânea.

Periódicos científicos em artes visuais e pesquisa discente

Os periódicos científicos são espaços que armazenam e fazem circular a produção de conhecimento. Segundo Gruszynski (2008, p. 3), o surgimento das revistas científicas na segunda metade do século XVII carregava a esperança de que

¹ O Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER) é uma adaptação brasileira do sistema Open Journal Systems (OJS) da British Columbia University, realizada pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Visa o armazenamento e acesso livre à informação científica, possibilitando pesquisas e trocas de metadados através do protocolo OAI-PMH – Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting.

² Com intuito de reunir e resgatar produções editoriais recentes de alunos e ex-alunos do PPGAV/UFRGS, a mesa contou com a presença de Aline Dias, responsável pela publicação *Cadernos de Desenho*, de Danilo Villa, autor, juntamente com Elke Coelho, de *Cartografias Cotidianas*, e de Michel Lózimo, com *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. O evento promoveu o lançamento e a distribuição gratuita das publicações mencionadas.

o estabelecimento de um debate coletivo possibilitasse novas descobertas. Soma-se a isso a necessidade de formalização do processo de comunicação científica, a legitimação da produção e o reconhecimento de autoria e autoridade, o que “garante a memória da ciência, aponta seu grau de evolução, estabelece a propriedade intelectual, legitima novos campos de estudos e disciplinas, constitui-se em fonte para o início de novas pesquisas, dando visibilidade e prestígio aos pesquisadores entre um público altamente especializado, os seus pares” (*ibidem*, p. 4).

Considerando ainda a importância de divulgar e compartilhar os resultados das pesquisas, a veiculação da *Revista-Valise*, em particular, e de tantos outros periódicos científicos, em geral, através da internet possibilita agilidade nos fluxos editoriais, bem como amplia a distribuição e visibilidade das edições, de acesso livre e gratuito. São estabelecidas, assim, condições para a intensificação dos diálogos, que podem se estender para além do espaço da revista, entre autores e leitores. No caso específico da pesquisa discente, como os pesquisadores estão em fase de formação, tal retorno pode significar maior qualificação e enriquecimento da experiência de pesquisa.

Um dos grandes desafios que a universidade contemporânea enfrenta, tem sido a difusão e o intercâmbio do conhecimento produzido pelo seu corpo discente. A experiência assimilada pela realização das três primeiras edições da *Revista-Valise* nos indica que hoje é imprescindível a formação de grupos que se reúnam por afinidades intelectuais e que estejam dispostos a interagir em um meio que contribua para a disseminação pública dos resultados gerados pela pesquisa realizada nos programas de pós-graduação. O desejo de estabelecer um livre e profícuo intercâmbio de ideias entre diferentes núcleos acadêmicos poderá representar novos rumos e desafios para a reflexão, desafios esses que merecem ser enfrentados.

Considerações finais

A *Revista-Valise*, ao proporcionar um espaço qualificado de publicação para pesquisadores pós-graduandos ou pós-graduados, procura ir além de um sistema de arquivamento digital. Como editoras, buscamos ativar discussões e promover a possibilidade de intersecção entre práticas e projetos distintos no campo das Artes Visuais e afins. A *Revista-Valise* se coloca como um espaço de fomento à pesquisa ao propor o encontro da produção artística e teórica atual e ao contribuir para a interlocução entre diferentes instituições e colaboradores independentes, ampliando assim a divulgação dos resultados de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.

CARROL, Lewis. *Alice no país do espelho*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; GOLIN, Cida; CASTEDO, Raquel. Produção editorial e comunicação científica: uma proposta para edição de revistas científicas. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-compós*, Brasília, v. 11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/238/274>>. Acesso em outubro de 2011.



DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

Professora no curso de Bacharelado em História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV/UFRGS, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Doutora em Letras e doutoranda em História (História, Ciência e Arte) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS.



CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR

Artista e pesquisadora, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Doutoranda em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV/UFRGS. Integrante de grupos de pesquisa na UFRGS e na UDESC.



FERNANDA BULEGON GASSEN

Artista e pesquisadora, com especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM. Doutoranda em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV/UFRGS.



HELENE SACCO

Professora dos cursos de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, UFPEL. Artista e pesquisadora, com especialização em Didática e Metodologia de Ensino Superior, pela Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC. Doutoranda em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV/UFRGS.



MARINA BORTOLUZ POLIDORO

Professora da Faculdade de Design do Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter. Artista e pesquisadora, com graduação em Comunicação Social pela Universidade de Caxias do Sul, UCS. Doutoranda em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV/UFRGS.



VIVIANE GIL ARAÚJO

Pesquisadora, professora no Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter, nas áreas de arte, design e moda. Doutoranda em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pelo PPGAV/UFRGS.

GILBERTTO PRADO
MARCO GIANNOTTI
SÔNIA SALZSTEIN
MARIO RAMIRO
RAUL CECÍLIO JR.



Ars: Revista de Artes Visuais
do PPGAV, ECA/USP

RESUMO

A revista *Ars*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, reúne trabalhos relevantes no debate da arte, produzidos no meio universitário ou fora dele. A revista propugna que as questões que envolvem uma escola de arte não devem permanecer restritas ao ambiente acadêmico, mas mobilizar o debate cultural para além dos muros da universidade e interrogar as próprias perspectivas da arte no contexto contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Ars. Arte. Artes visuais. Multimídia. Crítica de arte.

ARS: REVISTA DE ARTES VISUAIS DO PPGAV, ECA/USP

Objetivos e breve histórico

A revista *Ars*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), reúne trabalhos relevantes no debate da arte, produzidos no meio universitário ou fora dele. Surge da constatação de que no âmbito da universidade tal debate tende a permanecer represado no cotidiano das salas de aula ou confinado às asperezas técnicas do discurso universitário e, fora dela, a subordinar-se ao espaço rarefeito das publicações de museus e galerias, quando não ao interesse – sempre epidérmico e provisório – das colunas culturais da mídia. A publicação visa intervir, dessa maneira, na situação de profunda atomização da discussão sobre arte do país, e propugna que as questões que envolvem uma escola de arte não devem permanecer restritas ao ambiente acadêmico, mas mobilizar o debate cultural para além dos muros da universidade e interrogar as próprias perspectivas da arte no contexto contemporâneo.

Propõe um foco ampliado na abordagem das artes visuais, acolhendo as exigências de multidisciplinaridade postas pela própria produção artística contemporânea. Valoriza na área teórica, ao mesmo tempo, a contribuição de disciplinas mais antigas, como a filosofia, a estética e a história da arte, sobretudo considerando a pouca tradição acadêmica das escolas de arte brasileiras e a necessidade de aprimorar posições teóricas com referências intelectuais sólidas ainda que frequentemente se trate de confrontar ou apontar os limites da tradição em face dos desafios da situação contemporânea.

Ars tem interesse em divulgar, ao lado dos trabalhos dos artistas, críticos, historiadores e teóricos da arte e alunos de pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP e do meio universitário em geral, colaborações de artistas, intelectuais e outros profissionais atuantes fora do meio universitário, oferecendo-lhes o espaço de uma revista não comercial, favorável à experimentação e à pesquisa teórica. A publicação reflete a diversidade das áreas de atuação do Departamento de Artes Plásticas – em multimídia, pintura, escultura, gravura, na teoria, história e crítica da arte, nos estudos ligados à licenciatura – e a multiplicidade de experiências

profissionais de seu quadro de professores. Acolhe assim, como aspecto produtivo, a eventual ausência de unidade nas tendências de pensamento que expressa. A expectativa é a de que o campo ecumênico da discussão e formulação de problemas possa incentivar uma desejável confrontação de posições culturais, num ambiente propício a maior fluidez na troca de ideias.

Como iniciativa acadêmica, nascida numa escola de arte, abre-se enfim, à discussão do problema da *formação*, não apenas aquela dos estudantes que pretendem tornar-se artistas, professores, educadores ou teóricos da arte, mas também a *formação* de uma experiência de criação e reflexão, capaz de favorecer a constituição de pontos de vista emancipados no ambiente globalizado da cultura contemporânea.

Podemos então elencar como objetivos da revista *Ars*: 1) incentivar a produção artística e cultural brasileira em geral; 2) oferecer a artistas, professores de arte e pesquisadores atuantes no Brasil e no Exterior, em início de carreira ou com trajetórias profissionais já consolidadas, o fórum privilegiado de debate, apresentação de trabalhos e intercâmbio de conhecimentos que a vida acadêmica pode propiciar; 3) constituir uma instância de crítica e revigoração recíprocos para o meio acadêmico e artístico e cultural, favorecendo uma presença propositiva da Universidade na sociedade brasileira; 4) buscar o nível da excelência acadêmica na pesquisa artística, cultural e científica; 5) incentivar o diálogo das artes visuais com outras áreas da produção cultural e científica; e 6) formar um público leitor na área especializada da arte e da cultura, público ainda incipiente no ambiente brasileiro.

O projeto da revista começou a ser discutido em meados de 2002, como proposta inicial do Programa de Pós-Graduação de Artes Plásticas da ECA, tendo em seu Conselho Editorial os professores Gilberto Prado, Sônia Salzstein e Marco Giannotti, e o professor Mario Ramiro como responsável pelo projeto gráfico da publicação.

O primeiro número da revista, cujo logotipo foi criado pelo professor Donato Ferrari, veio a público em março de 2003. O artista alemão Achin Mohné foi convidado a produzir o trabalho de capa desse número inaugural, cujo ensaio gráfico coube ao artista e professor Marco Buti. Desde então, essas intervenções gráficas constituem um importante partido editorial na publicação. São convidados artistas ligados ou não à Universidade, e os trabalhos que eles desenvolvem são concebidos especialmente para *Ars*. Essa experiência tem demonstrado a relação produtiva e reciprocamente estimulante que a revista logrou estabelecer entre ensaios visuais e trabalhos escritos. Regina Silveira, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Evandro Carlos Jardim, Ana Tavares, João Musa, Cláudio Mubarak, Marco Buti, Paulo Pasta, José Resende, Rejane Cantoni, Leo Crescente, Antoní Muntadas, Paulo Pasta, Norma Grinberg, Waltércio Caldas, Christy Wyckoff, Rubens Mano, Ana Luiza Dias Batista, João Loureiro, Carlos Zilio, Achin Mohné, Uta Kopp, Cássio Vasconcelos, Jac Leirner, Iole de Freitas, Sandra

Cinto, Albano Afonso, Caio Reinsewitz, entre outros artistas, já produziram capas e/ou ensaios gráficos para *Ars*.

A estrutura editorial da publicação é flexível, de modo a acolher a diversidade de áreas de conhecimento que marca o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA, a contemplar o arco profissional que caracteriza a formação de seus docentes e colaboradores, e a própria proposta abrangente de interesses artísticos e culturais da revista. Interessa-nos, do mesmo modo, a produção de dossiês, que resultam da experiência acumulada sobre determinados temas no ambiente acadêmico. A *Ars* publicou dossiês sobre Antoní Muntadas, Lupe Cotrim e Leonilson, entre outros.

Entre textos críticos e/ou reflexivos de teóricos ou artistas brasileiros ou estrangeiros podemos assinalar: Walter Zanini, Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli, Sônia Salzstein, Julio Plaza, Gilbertto Prado, Marco Giannotti, Geraldo de Souza Dias, Eduardo Kac, Jean-Philippe Chimot, Lorenzo Mammì, Luiz Costa Lima, Arthur Danto, Hans-Michel Herzog, Ulrich Seeberg, Bazon Brock, Monica Tavares, Suzete Venturelli, Christine Mello, Iliana Hernández García, Priscila Arantes, Lucrecia Zappi, Juliana Monachesi, Jorge La Ferla, Miriam Tavares, Sylvie Deswarte-Rosa, João Gabriel Teixeira, Regina Melim, Nelson Brissac, Yve-Alain Bois, Ronaldo Entler, Edu Teruki Otsuka, T.J. Clark, Vilém Flusser (texto inédito), Hélio Ferverza, Leo Steinberg, Mônica Zielinski, Rafael Maya Rosa, Luiz Camilo Osório, France Vernier, Patrícia Franca, Ricardo Basbaum, Arthur C. Danto. Temos também a tradução de um texto clássico de Paul Valéry, onde ele apresenta e discute *O problema dos museus*, de Marc Le Bot, sobre arte e *design*, do arquiteto Lucio Costa, entre vários outros.

Conselho editorial e dados da publicação

Os editores da revista são Gilbertto Prado, Marco Giannotti e Sônia Salzstein, como editor gráfico Mário Ramiro e secretário da publicação Raul Cecílio Jr. O Conselho Editorial da revista *Ars* atualmente é composto por Alckmar Luiz dos Santos (UFSC), Annateresa Fabris (USP), Antoni Muntadas (Visual Arts Program, MIT), Arlindo Machado (USP e PUCSP), Carlos Fajardo (USP), Carlos Zilio (UFRJ), Eduardo Kac (Art Institute of Chicago), Emilio Martinez (Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia), François Soulages (Université Paris 8), Ismail Xavier (USP), Karen O'Rourke (Université Paris 1), Maria Beatriz de Medeiros (UnB), Mario Costa (Università di Salerno), Milton Sogabe (Unesp), Regina Silveira (USP), Robert Kudielka (Universität der Künste Berlin), Rodrigo Duarte (UFMG), Sandra Rey (UFRGS), Suzete Venturelli (UnB), Tadeu Chiarelli (USP) e Walter Zanini (USP).

Tem sido grande e qualificada a demanda para contribuições com ensaios gráficos e publicações de textos dos mais diversos locais do Brasil e alguns do exterior como França, Estados Unidos, Alemanha, Portugal, Colômbia e Espanha. É patente, nesses 18

números produzidos em nove anos, o aumento da participação externa e a qualidade do diálogo com outros artistas e autores. O Conselho Editorial preocupa-se, ademais, em consolidar seções destinadas a publicar versões brasileiras de textos de autores estrangeiros referenciais no debate da arte e da cultura, e a repropor à agenda contemporânea textos de importância histórica no debate da arte, esgotados e/ou de difícil acesso ao público, de autores nacionais e estrangeiros.

No início de 2004 a revista *Ars* foi classificada com conceito A no Qualis Nacional da Capes e posteriormente a agência destacou-a com o conceito A1. Temos contado com uma série de apoios fundamentais para a produção da publicação: do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP–, da ECA/USP e do CNPq/Capes, através dos editais de editoração, a partir dos números 5 e 6 de 2005. Em 2010 a revista foi incorporada à coleção SciELO, já tendo todos os seus números impressos também publicados *online*, disponibilizando-se, assim, a um maior número de leitores. Em 2011 começamos a preparar a versão bilíngue para as edições eletrônicas de *Ars*, visando disponibilizar o acesso internacional à publicação em inglês.

Atualmente, a tiragem da *Ars* é de 1000 exemplares e a distribuição da revista encontra-se sob a responsabilidade da Editora 34. O público pode encontrá-la também nas livrarias da Edusp (editora da universidade) e em outros locais de venda e acesso ao público.

Todos os lançamentos foram realizados no Centro Universitário Maria Antônia com grande afluência de público. A revista é distribuída em parte gratuitamente e/ou em permuta para escolas e faculdades de artes, programas de pós-graduação no Brasil, e enviada para divulgação e consolidação institucional a uma comunidade selecionada de instituições não-universitárias de arte (museus, centros culturais), professores, artistas, críticos e teóricos da área.

A revista também pode ser acessada online nos endereços: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=1678-5320&nrm=iso&lng=pt e www.cap.eca.usp.br/Ars.htm.



Capas da revista *Ars*, números 1 a 16 (da esquerda para a direita, de cima para baixo).



GILBERTTO PRADO

Professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes e Ciências da Arte pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Publicou *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*, 2003. Artista multimídia, presente em inúmeras exposições no Brasil e no exterior.



MARCO GIANNOTTI

Professor no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Filosofia (1993) e doutor em Artes Plásticas (1998) pela USP. É autor do livro *Breve história da pintura contemporânea*, 2009, entre outras publicações. Foi professor visitante na Kioto University em 2011 a 2012.



SÔNIA SALZSTEIN

Professora de História da Arte e Teoria da Arte no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre (1994) e doutora (2000) em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Organizou e participou de diversas publicações dedicadas principalmente à arte moderna e contemporânea.



MARIO RAMIRO

Professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Arte e Mídia pela Kunsthochschule für Medien Köln, Colônia (1997), e doutor em Artes Visuais pela USP (2008). Artista multimídia, com produção em redes telecomunicativas, fotografias, esculturas, instalações ambientais, intervenções urbanas e arte sonora.



RAUL CECÍLIO JR.

Analista de Comunicação Visual da Universidade de São Paulo. Possui graduações em Biblioteconomia, pela USP (2003), e em Educação Artística, pela Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP (1986), e especialização em História da Arte, também pela FAAP (1988).

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA



Meios Múltiplos

Tradução: Karine Perez

RESUMO

O artigo apresenta os métodos e procedimentos de concepção, elaboração e impressão das publicações seriadas realizadas em três edições do Seminário de Meios Múltiplos (Seminario de Medios Múltiples) por alunos de artes visuais da Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

PALAVRAS-CHAVE

Seminario de Medios Múltiples. Ensino da arte. Publicações de artistas. Multimeios.

MEIOS MÚLTIPLOS

Iniciamos o Seminário de Meios Múltiplos com os seguintes objetivos: gerar investigações teórico-práticas interdisciplinares em torno da arte pública; buscar novos canais de circulação e leitura; criar redes de arte e educação nas quais a academia se integre à vida. Desta forma, os alunos são ao mesmo tempo professores, assim como o público torna-se criador.

O Seminário se propõe como um projeto educativo que considera que a aprendizagem da arte se dá na geração de experiências comuns, nas quais se integram artistas e públicos específicos. O saber da arte se dá na vivência, seu aprendizado é resultado de sua experiência direta, que funciona como uma ferramenta de conhecimento quando opera efetivamente em uma realidade específica. Nestas experiências estéticas compartilhadas, geradas pelos participantes deste projeto, ampliam-se e se entrecruzam os campos da educação e da arte, tanto entre nós, como na relação com os públicos que cada obra apresenta. No Seminário, cada aluno é um jovem artista, possuidor de um projeto sério e coerente com o contexto em que se realiza e com o público que dialoga. Cada um ensina para aprender. A maioria dos trabalhos está focada na busca de abertura de espaços de circulação da arte, e para a participação do público na realização da obra.

Partimos das seguintes premissas:

- A significação da arte provém da leitura que realizam determinados espectadores. Por um lado, supõe a produção de signos, e por outro lado, a geração de redes de circulação que permitam leituras possíveis.

- O saber da arte se dá na vivência. A aprendizagem é resultado de sua experiência direta, que funciona como uma ferramenta de conhecimento quando opera efetivamente em uma realidade específica, nas consciências e vontades subjetivas e intersubjetivas.

- As possibilidades de diálogo com essas realidades se dão a muitos níveis e de maneiras múltiplas, pelo que a obra opera melhor de maneira interdisciplinar: no campo aberto, terra de ninguém, que favorece a criação de canais de comunicação e a ampliação de públicos.

O Seminário de Meios Múltiplos, 2003 a 2011.

Fundei o Seminário de Meios Múltiplos, da Escuela Nacional de Artes Plásticas (Universidad Nacional Autónoma de México), no ano de 2003. A partir dessa data graduaram-se três turmas, e em um ano planejamos que se a quarta conclua. O ciclo de cada turma tem uma duração de três anos, nos quais se realizam reuniões semanais, que alternam leituras compartilhadas, exercícios práticos, grupais e individuais, e a revisão coletiva dos projetos. Para realizar sua investigação, cada estudante propõe uma hipótese e a demonstra ao longo de um processo de estudo e análises teóricas, assim como de uma investigação experimental em suas práticas artísticas.

Um dos objetivos específicos é realizar um trabalho final de curso de graduação – na Escuela Nacional de Artes Plásticas –, mas o que nos reúne, como sentido final do trabalho, é a publicação de um livro no qual se apresenta o resultado dos projetos ao concluir o ciclo. Isso resulta muito importante, pois agrega um valor profissional, que supera a ordem escolar, ao objetivo geral – e fundamental deste projeto didático – de gerar processos de investigação e autoformação coletiva.

Os estudantes ingressam no Seminário mediante uma convocatória dirigida fundamentalmente a alunos do curso de Artes Visuais da ENAP/UNAM, ainda que também esteja aberta a estudantes de outros cursos, universidades e escolas do país, inclusive de outros países. A convocatória solicita que o aluno entregue um projeto com as seguintes características:

– hipótese teórico-prática (a qual se demonstrará num texto a partir de duas disciplinas teóricas distintas, e na realização de uma obra que parta de duas práticas artísticas);

- apresentação do tema e objetivos em duas páginas;
- sumário;
- bibliografia de dez livros diretamente vinculados ao tema;
- portfólio relacionado ao projeto.

Todas as investigações pessoais são compartilhadas e discutidas no grupo, ao mesmo tempo em que se realiza uma indagação comum em temas e obras coletivas. No curso permanente, realizam-se diversos tipos de exercícios teóricos e práticos: geram-se dinâmicas, coletivas e pessoais, de criação, investigação e análise; discutem-se os projetos e se compartilha informação; organiza-se o trabalho pessoal em uma estrutura de coletivização da aprendizagem, na qual todos aprendem e ensinam. Assim buscamos que os jovens artistas aprendam a estruturar um discurso artístico através da leitura, escrita, discussão, investigação, produção e intercâmbio.

Para facilitar a redação, realizam-se exercícios de organização do sumário por meio de diagramas, que vão desde a tradicional árvore, com raízes, tronco, eixos principais e secundários, até os rizomas: cada tema se desenha nas camadas de uma

cebola, em um mapa como se fossem países, em um diagrama de fluxo de navegação de um sítio de internet, etc. Também colocamos em prática exercícios de escrita, que sempre devem estar vinculados tematicamente ao projeto de investigação. No início, seguimos um método próprio do jornalismo: faz-se uma crônica, redigida em primeira pessoa, uma entrevista a um especialista ou personagem relacionado com a obra, uma reportagem, escrita em terceira pessoa, etc., para terminar com redações mais filosóficas, como 20 aforismos e um ensaio. No desenvolvimento dos ensaios, busca-se criar um contexto teórico aos projetos práticos. Para isso se evita a autorreferencialidade das práticas da arte com a intenção de mostrar sua relação com as realidades nas quais se realiza.

Ditas atividades encontram-se de mãos dadas com a leitura e a discussão de textos, em aula, de autores como Debord, Deleuze, Vaneigem, Merleau-Ponty, Bachelard, Bergson, Heidegger e Huizinga, entre outros. Além disso, realizam-se aulas temáticas nas quais cada estudante investiga um aspecto diferente e o expõe, conseguindo reunir em coletivo uma grande quantidade de informações, pontos de vista e maneiras de abordar o tema. Os conteúdos são escolhidos com o grupo de alunos que compartilha inquietudes comuns, como: o que é a arte, a cidade, o corpo, o tempo, o espaço, a identidade, a história, o jogo. Em cada turma, os temas aglutinadores surgem naturalmente da reunião dos projetos. Em todas têm se repetido os mesmos interesses, mas poderíamos dizer que, para a primeira, as investigações se dirigiram mais ao espaço público, enquanto que a segunda se centrou no tempo, e as duas últimas – que trabalharam juntas – na identidade.

Também realizamos práticas pessoais, como fazer uma deriva (tática situacionista que consiste em perder-se na urbe), uma peça a partir de um sonho, um presente, uma obra irracional, comunicar-se com o mundo sem falar durante 24 horas, ou realizar uma obra sem modificar fisicamente nenhuma realidade, movendo as coisas; assim como exercícios coletivos, como fazer um dia de jogos no Zócalo e envolver os transeuntes, entre outros. As dinâmicas de trabalho em aula variam de um tema a outro, e podem ir da mera discussão ou análise de textos e projetos até exercícios coletivos, tais como o que fizemos, escolhendo, cada estudante, um filósofo, como Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Nietzsche, Adorno, etc., para ter um debate sobre o que é a arte, assumindo como própria a postura do personagem escolhido; ou no qual ordenamos todos os objetos que tínhamos a mão no ateliê para fazer a maquete de uma cidade; ou quando nos reunimos para escrever um manifesto de arte como jogo. Em todos esses exercícios propõe-se aos estudantes fazerem uma investigação prévia e contribuírem para uma reflexão em sua prática.

Ao mesmo tempo em que realiza seus projetos práticos, cada aluno cumpre com a seguinte série de exercícios para apoiar sua investigação teórica.

GUIA DE TAREFAS

1. Explique por escrito: qual é a hipótese?
2. A partir de que referências teóricas e práticas você chegou a ela? Quais são os motes (pessoais, da cultura, teóricos e práticos) dos quais parte para chegar a esta tese? (Incluir bibliografia citada, tanto obras quanto teorias.)
3. Como tem desenvolvido esta ideia em sua prática artística?
4. Quais são os campos de estudo com os quais seu projeto se relaciona diretamente? (Antropologia, filosofia, sociologia, ciência, etc.)
5. Quais são as idéias básicas que necessita demonstrar para concluir a hipótese? Estruture um sumário com elas.
6. Esboce uma demonstração com axiomas do desenvolvimento dessas ideias até a conclusão da hipótese. Em seguida, ajuste o sumário.
7. Explique brevemente cada um dos conteúdos de seu sumário. Escreva um parágrafo para cada tema.
8. A partir da leitura de *Rizoma*, de Gilles Deleuze, desenhe uma série de diagramas organizando os temas de teu sumário, primeiro no diagrama de uma árvore (raízes, tronco, ramos principais e ramificações secundárias), depois no de uma cebola, onde os temas se desenvolvam por camadas e, finalmente, em modo de mapa, onde localize os temas espacialmente, considerando suas fronteiras e vizinhanças.
9. Faça uma deriva na cidade (método situacionista de deslocamento sem finalidade de percurso, no qual o sujeito se translada perdido no espaço). Escreva uma crônica que conte a experiência (escrita na primeira pessoa, com um desenvolvimento temporal linear do passado ao presente).
10. Explique por escrito: com quem você dialoga com seu trabalho e o que pretende provocar com sua obra?
11. Faça uma entrevista com alguém que se relacione com o seu projeto.
12. Realize uma reportagem em terceira pessoa sobre algum tema relacionado com seu projeto (seguindo as linhas da reportagem jornalística que requer informação objetiva).
13. Escreva a crônica de alguma experiência coletiva em que tenha participado (redigida em primeira pessoa do plural).
14. Escreva a sua definição dos seguintes conceitos:
 - tempo;
 - espaço;
 - arte;
 - identidade;
 - comunicação;

- economia;
- jogo;
- amor.

15. Investigue cada tema e faça com seu grupo uma reunião para cada um, com a finalidade de compartilhar seus descobrimentos e juntar textos.
16. Faça um glossário das palavras mais relevantes em seu projeto. (Entre 5 e 10 palavras, revise dicionários filosóficos e etimológicos para começar tua investigação.)
17. Escreva um aforismo cada semana, até realizar um mínimo de 20.
18. Troque com seus colegas os aforismos e assinalem as palavras comuns que se encontrem nos textos para criar um hipertexto (ligações entre os textos).
19. Faça uma lista de 25 pessoas que você crê que lerão o ensaio que está escrevendo, e uma lista imaginária ideal de 5 pessoas que gostaria que lessem seu texto.
20. Escreva um ensaio de 20 páginas que demonstre uma hipótese, a partir de uma reflexão teórica que teça experiências e ideias, pessoais e culturais, que tenha um desenvolvimento lógico de exposições, que possam ser, por exemplo:
 - cronológicas pessoais;
 - históricas (experiência coletiva);
 - filosóficas ou estéticas;
 - espaciais/corporais (psicogeográficas).

Procure integrar aforismos, crônicas, reportagem, entrevista, a própria obra e todas as experiências do curso.
21. Faça um ensaio visual em que as ideias se desenvolvam através da sequência de imagens sem texto, nas quais você possa incluir imagens próprias.

A dinâmica de reunião da turma varia ao longo dos três anos que dura o Seminário, mas recorre frequentemente a reuniões para comer, nas quais se dialoga, lê-se, e inclusive se realizam ações. Aluno é, etimologicamente, o que se alimenta, e neste caso se trata de que cada um leve o sustento para compartilhar: tanto a comida, como a investigação teórica e o registro de exercícios práticos e peças. A sobremesa é um estupendo momento para o intercâmbio.

Em todos os ciclos do Seminário, durante os dois primeiros anos nos reunimos semanalmente, muitas vezes para comer juntos. Vemo-nos em distintos lugares, como na ENAP, na sede de Xochimilco e em San Carlos (durante um ano), nas casas dos seminaristas, ou em parques e nas *islas** da Cidade Universitária. Ocorreu nas três turmas, que no último ano o processo de trabalho mudou para reuniões vespertinas ou noturnas, para elaborar o livro num ambiente privado, relaxado e sem horários, de maneira que, às vezes, terminavam em festa e celebração coletiva. A festa pode ser também um ótimo meio de comunicação e aprendizagem.

* *Las Islas* (as ilhas) é a denominação popular da grande esplanada central da UNAM, formada por uma grade de gramados e caminhos ortogonais; é local de descanso, piqueniques, eventos etc. (N. do E.)

Os livros *Medios Múltiples*

Além das investigações pessoais, um elemento importante deste projeto educativo tem sido incluir práticas coletivas: cada turma realizou, em grupo, intervenções de arte pública, organizou exposições, conferências, e diversas apresentações, assim como publicou fanzines – que constituem um exercício preparatório para a publicação do livro. Um ano antes da publicação fazemos um fanzine. O exercício rendeu uma coleção de quatro peças muito interessantes, nas quais se apresentam textos curtos e muito trabalho de imagem.



Medios Múltiples, edições 1, 2 e 3.

Ao término dos primeiros quatro semestres do Seminário, a investigação dos participantes conta com um avanço considerável. Assim começamos uma etapa importante: o compromisso por publicar um livro com o resultado dos projetos teórico-práticos. Para isso é necessário passar a uma etapa de realização profissional na qual os estudantes se envolvem na gestão para reunir os patrocínios, ao mesmo tempo em que confrontam as soluções próprias de projeto gráfico e editorial.

Cada um se compromete com sua parte, ao mesmo tempo em que, entre todos, expomos soluções coletivas. Os livros, impressos em cores, contêm 10 textos de

20 páginas, acompanhados de imagens dos projetos práticos de cada seminarista. O projeto gráfico de cada capítulo é diferente, desenvolvido por cada autor em um espaço de 20 páginas, num trabalho em dupla com um *designer* que coordena o conjunto – que em cada caso é um graduado da ENAP da mesma turma dos seminaristas.

Publicamos o primeiro livro em setembro de 2005, *MM1*, com uma tiragem de 1000 exemplares, e um baixo orçamento; apresentamos *MM2* em novembro de 2008, com 2000 exemplares; e, com as mesmas características, entrou em circulação o *MM3* em novembro de 2011. Tematicamente existem coincidências entre os três, mas pelos projetos pessoais, e a discussão em aula, predominou, no primeiro, a reflexão sobre o espaço, do corpo à rua e à realidade virtual. No segundo, o tempo, a partir da ação subjetiva, como jogar e viajar; a economia, e no terceiro a identidade, a partir da roupa e o gênero até a política e as redes sociais.



O primeiro livro resultou mais difícil, só tínhamos o precedente da publicação em fotocópias de fanzines (que chegaram a ter uma tiragem de 500 exemplares) e não havia nenhum orçamento estabelecido. Desde a maneira de financiá-lo teve que ser discutida, nos perguntávamos até que ponto buscar patrocínios, de quem e o que isso significava. Os jovens tinham muito claro que não queriam um logotipo transnacional no impresso. Ao mesmo tempo em que desejávamos manter a independência de nossas publicações fotocopiadas, queríamos editar um livro, e para isso a solução foi cada um de nós, os dez participantes, contribuirmos com uma quantia que nos permitia ter um terço do que custaria, e nos dedicarmos a buscar patrocínios. Os estudantes montaram uma pasta e se puseram a movê-la, com o que conseguiram a doação do papel (Papeleria Lumen) e um patrocínio da Fundación/Colección Jumex. O livro teve um custo de aproximadamente seis mil dólares. Foi uma publicação barata que teve boa aceitação e já está quase esgotada.

O principal problema desta primeira edição foi o trabalho de *design*. Partimos da premissa de que cada um contaria com 20 páginas e projetaria sua parte, mas nos faltou a consciência da importância do que coordenava o conjunto. Além disso, não é suficiente saber artes visuais para projetar, que tem seu próprio ofício. Tínhamos contratado um *designer* gráfico que juntou as partes, mandou o livro para a gráfica sem nos mostrar e desapareceu. Nunca voltamos a vê-lo, dizem que se casou... Enfim, a partir dessa tragédia os números seguintes couberam a um jovem *designer* gráfico de sua turma, graduado da mesma ENAP, o que significou uma importante descoberta, tanto editorial quanto didática.

A partir do segundo livro, o projeto e a qualidade editorial melhorou consideravelmente. Além disso, conseguimos um subsídio maior da Colección/Fundación Jumex e voltaram a nos doar papel, o que permitiu trabalhar com uma gráfica de qualidade e duplicar a tiragem. Para a segunda ocasião dispúnhamos de experiência para melhorar o modelo didático e editorial. Consolidou-se um grupo especial, muito coordenado e harmônico; pudemos constituir um mecanismo que coordenou todas as partes, desde o *design* até a distribuição. Uma rede de dez distribuidores chega a muitas bibliotecas e livrarias.

O terceiro volume não variou nas características editoriais. O que diferiu foi o contexto acadêmico, pois conseguimos um patrocínio da Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, que nos permitiu organizar muitas atividades, dentre as quais: oito ateliês internacionais, doze cursos locais, oito intervenções coletivas no espaço urbano e quinze individuais de estudantes do seminário. Antes do *design* do livro já contávamos com um sítio na internet realizado pelos estudantes (<http://mediosmultiples.mx>). O grupo tinha muita experiência trabalhando junto, o que proporcionou organização, mas, por não ter a experiência do trabalho de gestão, às vezes faltava iniciativa. Mas, o mais importante, comprometeu-se e, felizmente, saiu a terceira publicação com a mesma qualidade da anterior.



O mesmo subsídio favoreceu que criássemos uma quarta geração de Meios Múltiplos, que também assistiram a cursos e oficinas, selecionados por terem os projetos mais verdes naquele momento, e que agora estão se preparando para publicar o seu volume ao final deste ano. Por enquanto, contamos com uma bolsa da UNAM – finalmente com recursos de nossa casa de estudos! –, que nos permite fazer uma edição em preto e branco, pelo que, no caso de não conseguirmos outro recurso, o quarto livro terá apenas uma impressão. O que me parece um desafio interessante. Até aqui a crônica que continuará em nossa próxima edição de MM4.

Cidade do México, maio de 2012.





JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA

Artista visual interdisciplinar. Estudou Artes Visuais na Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), lugar no qual é professor há 24 anos. Realizou numerosas exposições no México e no exterior. Sua obra pertence a diversas coleções públicas como o Museo Universitario de Arte Contemporáneo e o Museo del Chopo, UNAM, o Museo Carrillo Gil, o Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA, assim como o Museu da Gravura de Curitiba. Seu trabalho desenvolveu-se principalmente no desenho, instalação, intervenção urbana e na docência. Alguns de seus projetos são: *Banco Intersubjetivo de Deseos* (www.bid.com.mx), *Seminario de Medios Múltiples* (<http://mediosmultiples.mx>) e *Jardín de Academus* (<http://jardindeacademus.org.mx>), entre outros. Editou seis livros de 2005 até esta data, dos quais é autor ou co-autor, como *Medios Múltiples*, *Agenda Oculta* e *Gramática del dibujo en 100 lecciones*.

MARIE BOIVENT



Sobre *Sans Niveau ni Mètre*: o
jornal do Gabinete do Livro de
Artista

Tradução: Jessica Bandeira e Pâmela Lima

Revisão da tradução: Sandra Dias Loguercio

RESUMO

O artigo apresenta o jornal *Sans Niveau ni Mètre*, com periodicidade irregular, lançado em 2007 a partir de um programa vinculado ao departamento e laboratório Arts Plastiques da Université Rennes 2, à École des Beaux-Arts de Rennes e ao Fonds Régional d'Art Contemporain da Bretanha, França.

PALAVRAS-CHAVE

Sans Niveau ni Mètre. Periódicos de arte.
Publicações de arte.

SOBRE *SANS NIVEAU NI MÈTRE*: O JORNAL DO GABINETE DO LIVRO DE ARTISTA

Sans Niveau ni Mètre, um jornal de periodicidade irregular que foi lançado em 2007 e já prepara sua 22ª edição, foi fundado por Aurélie Noury e Leszek Brogowski. Resultado de um programa de pesquisa coordenado por Brogowski, o jornal é publicado graças a uma parceria entre o departamento e laboratório de artes plásticas da Universidade Rennes 2, a escola de Belas-Artes de Rennes e o Acervo Regional de Arte Contemporânea da Bretanha (França). Mas sua publicação depende também – e, talvez, sobretudo – de uma estreita colaboração com os artistas convidados, que asseguram que o jornal tenha o papel de ponte entre o ensino das artes plásticas na universidade e o mundo da arte.¹ O estudo dessa publicação permitirá que se observe o que está envolvido em tal projeto e de que maneira acontece a articulação entre pedagogia e pesquisa, mas também entre teoria e prática. Apontar as diferenças e as semelhanças de um número e outro será igualmente uma oportunidade de mostrar de que maneira cada artista investe ou se apropria desse suporte e como sua trajetória, sem jamais deixar de lado sua singularidade, se integra a um conjunto cuja coerência se desenha ao longo das edições.

Do gabinete de leitura ao jornal

O que se repara à primeira vista quando temos nas mãos uma edição desse jornal é sua estética um pouco antiquada. Mas basta conhecer o contexto de sua publicação para compreender esse visual: esse estilo “datado” vai ao encontro do nome do lugar onde está sua origem, que também é o lugar onde podemos encontrar o jornal, a saber, o Gabinete do Livro de Artista, instalado atualmente na Universidade Rennes 2.² *Cabinet* (gabinete) é um termo raramente usado em francês hoje em dia – “arcaico”, diz o dicionário. Porém, no contexto particular da universidade, é utilizado para marcar uma diferença com a biblioteca ou com a galeria.³ Essa distinção se revela útil na medida em que algumas funções do Gabinete do Livro de Artista se encontram nessas estruturas presentes na universidade: nele há espaço para leitura, documentos (com a possibilidade de retirar livros emprestados) e também para exposições de trabalhos de artistas e de outras mídias impressas. Mas esse termo é, antes de tudo,

¹ Articulação que é defendida particularmente por Leszek Brogowski, iniciador do projeto. *Sans Niveau ni Mètre*, n. 0, novembro de 2007.

² A Universidade Rennes 2 é a universidade de Rennes dedicada às ciências humanas e sociais.

³ Uma das particularidades do Gabinete do Livro de Artista, aliás, é que ele pode, segundo os projetos, sair desse quadro institucional. Foi o caso entre 2007 e 2009 quando, devido à incompreensão do projeto por certos funcionários da universidade, o Gabinete foi instalado em um colégio vizinho (Lycée Victor et Hélène Basch, em Rennes).

uma referência direta aos gabinetes de leitura, particularmente difundidos na França na metade do século XIX. Os gabinetes, bancas instaladas tanto nos principais pontos parisienses quanto no interior do país, permitiam o acesso à leitura a baixo custo, pelo preço módico de uma assinatura, de uma grande quantidade de livros e jornais cuja compra em grande escala era ainda reservada à alta burguesia. Os gabinetes do século XIX, desse modo, contribuíram com a democratização da mídia e dos impressos, e também permitiram, pela multiplicidade de discursos – de fontes, títulos, “vozes” – que eram acessíveis nos gabinetes, que um público leitor ainda pouco habituado a essa nova forma de informação exercesse seu espírito crítico. A partir dessa referência, o Gabinete do Livro de Artista pode afirmar seu programa, que está embasado em uma acessibilidade inédita a publicações de artistas e responde à vontade de exibir a diversidade e a riqueza das propostas feitas pelos artistas *para* e *pelos* impressos.

A referência ao século XIX também se estendeu, naturalmente, à publicação associada ao Gabinete do Livro de Artista: *Sans Niveau ni Mètre* é inspirado diretamente na estética dos jornais franceses dessa época, marcada tanto pelas revoluções quanto pelo progresso da indústria, especialmente na área da edição e da produção (e reprodução) de imagens. Mas a alusão é dessa vez essencialmente visual. O título da publicação do Gabinete não evoca, na verdade, aqueles dos jornais do século XIX, que raras vezes ficava sem um artigo definido, geralmente seguido de uma função ou estatuto já dado: “jornal”, “revista”, “imprensa”, “almanaque”, “anais”, “correio”, “notícias”, “gazeta”, “diário”, “biblioteca”, “gabinete de leitura” ou, o mais poético, “Mercúrio”.⁴ A natureza da publicação que estudamos é indicada apenas em subtítulo, preferindo o mais enigmático *Sans Niveau ni Mètre*. No pequeno bloco abaixo do título há a informação de que se trata de um nome dado por Bruno di Rosa à instalação que realizou para o Gabinete (ele foi contratado em 2006 para conceber mobiliário e ocupação). O artista reivindica com esse título a maneira como trabalhou, a partir de materiais de recuperação e sem ferramentas de medição, evocando certos obstáculos que podem acompanhar a concepção de um livro de artista que, no primeiro momento de sua história, se fazia muitas vezes sem qualquer meio,⁵ apenas com o que se tinha. Pode-se ver também no título um jogo de homonímia sonora: pelos termos “mètre” (metro, medida) e “maître” (patrão) em francês – o que faz sutilmente eco ao célebre lema anarquista.

Mesmo que não seja difícil estabelecer a relação do título com o Gabinete, ele reflete pouco, em compensação, a aparência rigorosa do jornal, seu projeto gráfico equilibrado, encabeçado por uma manchete imutável que assegura sua identificação. A escolha de uma denominação comum às duas articulações do projeto permite que se ressalte que a finalidade do Gabinete e a da publicação estão intimamente ligadas. Na verdade, cada número de *Sans Niveau ni Mètre* é lançado na ocasião de uma exposição no Gabinete. A associação tem, aliás, duplo sentido: o título da primeira exposição

4

Nome normalmente associado ao começo da mídia impressa e que se refere a Mercúrio, mensageiro dos deuses.

5

“Le Cabinet du livre d'artiste”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 0, novembro de 2007, p. 3.

era *Número Zero*, “como uma revista que começa a funcionar”,⁶ diz Leszek Brogowski. Seguindo essa lógica, é também o número que traz a edição “piloto” do jornal.



Jornal *Sans Niveau ni Mètre*

Um jornal inovador à moda antiga

Entre as inspirações para a criação do *Sans Niveau ni Mètre*, um jornal diário se impôs mais do que outros. Trata-se do *Petit Journal*, criado em 1863 por Moïse Millaud. O projeto gráfico dessas duas publicações é, na verdade, muito parecido: a fonte da manchete é praticamente idêntica e também se encontram quase os mesmos fios, assim como uma distribuição quase idêntica dos blocos de texto. Mas sobretudo, reconhece-se no jornal do Gabinete um dos semanários satélite que, devido a seu sucesso, possibilitou que a publicação *Le Petit Journal* pudesse lançar, alguns anos após sua criação, *Le Supplément illustré*, seu suplemento ilustrado. A manchete mantém suas características iniciais, mas a imagem em grande formato, até então reservada às páginas internas dos grandes semanários, avança para o rosto, substituindo os elementos de títulos da página um tradicional e outras formulações escritas que são apanágios da imprensa. Os editores do *Sans Niveau ni Mètre* retomam esse princípio, colocando apenas o texto da manchete na primeira página (se eventualmente já não estiver presente no “visual”) e, a não ser em casos particulares, não dão outra indicação sobre o conteúdo de cada publicação além de seu título.

⁶ “Programmation”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 0, op. cit., p. 4.

Mesmo que o que tenha determinado o diagrama de *Sans Niveau ni Mètre* repousasse sobretudo em uma vontade de evocar os jornais do século XIX, o acaso quis que *Le Petit Journal*, que se impôs como uma fonte principal de inspiração, fosse justamente aquele considerado como o arauto dos jornais populares ou “baratos”: primeiro jornal vendido a cinco soldos (ou cêntimos), ele era três vezes mais barato que os preços da época (vale dizer que era também uma nova fórmula de anunciar o fim dos gabinetes de leitura). A revolução que ele representa no universo da imprensa periódica e os preços muito competitivos que propõe foram possíveis graças a seu número restrito de páginas, quatro no início – o mesmo número de páginas do jornal do Gabinete – e ao formato econômico e prático, reduzido à metade em relação aos hábitos da época (daí o seu nome), quase idêntico ao de *Sans Niveau ni Mètre*, que adota o prático e econômico formato A3 (A2 dobrado).

É necessário precisar, no entanto, que essa “democratização do jornal” apenas se deu porque se tratava de uma publicação apolítica, o que a dispensava do pagamento do selo (taxa aplicada aos jornais e escritos políticos até 1870), e graças a uma generalização da publicidade. Aqui cessa-se então a comparação: *Sans Niveau ni Mètre* se afirma como “gratuito gratuito”. A repetição dessa menção, que está na manchete do jornal do Gabinete, longe ser anódina, não serve como um simples efeito de simetria. A repetição dessa inscrição faz, na verdade, da primeira palavra um substantivo e da segunda um adjetivo, retomando a seu modo a transformação que tende a se impor na língua francesa e chamada (pelo vício de linguagem) de “os gratuitos”, publicações exclusivamente financiadas por uma publicidade com frequência escandalosa. Essa repetição permite ao jornal do Gabinete desligar-se dessa categoria de impressos. Na realidade, a “gratuidade” de *Sans Niveau ni Mètre* não toma o leitor em troca de uma contrapartida: não há publicidade.⁷ Os editores do jornal do Gabinete insistem no fato de que ele é um “gratuito [realmente] gratuito”, destinado a estudantes, a qualquer um que deseje possuí-lo, e procede de maneira simples para obtê-lo: ir até o Gabinete, aderir à associação em que ele se insere, pedir seu envio, propor uma permuta de edições, etc. Essa menção é importante por uma outra razão: descobre-se na leitura dos números sucessivos que o jornal traz uma importante discussão sobre o lugar da economia na arte e na sociedade, um olhar crítico, distanciado, mas aplicado e informado, que lhe permite sua posição específica, devido ao fato de que tem origem, ao mesmo tempo, em uma associação – criada por um professor pesquisador que é também editor⁸ –, em uma universidade e em instituições artísticas.

Outra diferença fundamental entre *Le Petit Journal* e o jornal do Gabinete, que anda de mãos dadas com a anterior, deve ser mencionada: o engajamento. *Sans Niveau ni Mètre* é, se não político, ao menos, politizado. É a análise das páginas que nos confirmará isso. Pode-se afirmar de imediato, nesse caso, que a concepção que

7

O que torna ainda mais inusitada a menção de “propaganda paga” que Benjamin Patterson põe junto às colagens que faz para a edição 21 de *Sans Niveau ni Mètre* (precisão que de costume serve para ajudar o leitor a distinguir uma publicidade que, por um efeito de diagramação calculada, tende a se confundir com o conteúdo editorial). *Sans Niveau ni Mètre*, n. 21, “Benjamin Patterson: Where and how did you find that?”, novembro-dezembro de 2011.

8

O projeto do Gabinete do Livro de Artista e seu jornal estão ligados estreitamente às edições *Incertain Sens*, que se articulam ao mesmo programa universitário.

9
Jean Garrigues, *La France de 1814 à 1870*, Paris, Armand Colin, 2002, p.79.

10
Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de La Transparence, 2011, p.19.

11
Associadas a uma apresentação monográfica, quer se trate de uma “retrospectiva (de bolso)” — como a apresentação de Eric Watier (n. 8, março-abril de 2008) — ou da escolha de um projeto particular em uma produção mais vasta (a revista *OXO* de Pascal Le Coq ou os “Poquettes Volantes” das edições *Daily Bül* — respectivamente, n. 6, novembro-dezembro de 2008 e n. 16, novembro-dezembro de 2010).

12
A partir da edição de número 3.

13
Sobre essa questão do estatuto do ilustrador no século XIX, ver Philippe Kaenel, *Le Métier d'Illustrateur, 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré, Paris, Messene, 1996.

14
Menciona-se no editorial de n. 7 de *Sans Niveau ni Mètre* que a definição do dicionário para “galeria de arte” ainda hoje enfatiza a função comercial dessas estruturas, designadas como “lojas onde são expostos objetos de arte com a intenção de vendê-los”. Nesse sentido, o Gabinete não poderia ser comparado a uma galeria. Ver Leszek Brogowski, “Le livre d'artiste catalogue. Le troisième coup de rasoir”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 7, janeiro-março de 2008, p. 4.

reside em *Sans Niveau ni Mètre* é quase oposta a que assegurou o sucesso do *Le Petit Journal*. O pensamento que residia neste último era de uma imprensa de variedades e entretenimento que agradava “o gosto do público pelo mórbido e pelo sensacional” e que, “sem estar diretamente a serviço do poder [...] ocultava as profundas tensões sociais e políticas que atravessavam a sociedade [francesa]”.⁹ Sobre a iniciativa do Gabinete do Livro de Artista, Leszek Brogowski, principal autor e editorialista do jornal, defende, por outro lado, que com a edição de artista existe a “possibilidade conspiradora e intrigante de levar a arte para a vida, sem artifício, sem cair em um simples divertimento”.¹⁰

A organização do jornal: o lugar dos artistas

A importância dos artistas em *Sans Niveau ni Mètre* aparece desde o início, já que a primeira página de cada edição é confiada a um deles. À imagem das exposições que eles acompanham, pode-se distinguir na série, de fato, dois modelos: as edições mais monográficas¹¹ e as de orientação temática (ou ligadas a uma apresentação coletiva). No caso da exposição monográfica, o artista que apresenta seu trabalho no Gabinete é convidado a colaborar não só com a primeira página, mas também com a página dupla central, o que ocupa aproximadamente três quartos do jornal. No caso de uma exposição temática, a primeira página é assumida por um artista convidado, geralmente escolhido pelo caráter emblemático de sua trajetória, enquanto a página dupla central se aproxima mais de um catálogo, apresentando as notas detalhadas dos impressos apresentados, fazendo do jornal uma ferramenta indispensável de referência e pesquisa. Independentemente de qual seja a fórmula, a última página tem sempre um editorial que ocupa três colunas.¹²

A prática que consiste em delegar a realização da capa a um artista (ou mesmo convidá-lo para ocupar a dupla página central de uma publicação) responde a uma tradição de longa data entre os periódicos. Ela é comum na mídia impressa ilustrada francesa desde o fim do século XIX (mas, nesse caso, falaremos então mais de trabalho de ilustrador do que de uma intervenção artística, uma vez que o autor da página assume ao mesmo tempo o papel de jornalista e de “criador”, tornando-se com frequência um especialista de uma dada técnica).¹³ Essa prática já se afirma na tradição bibliofílica que se desenvolve no começo do século, e especialmente nas publicações ligadas a uma galeria — como é, de algum modo, o caso do *Sans Niveau ni Mètre*, se pensarmos no sentido amplo de “galeria”, como um lugar de apresentações de arte.¹⁴ As prestigiosas revistas *Dérrière le Miroir*, *Verve* ou mesmo *Minotaure*¹⁵ são exemplos claros dessa prática. Mas no caso destas últimas, o título da revista se torna frequentemente um elemento da composição plástica e o artista escolhe se vai ignorá-lo ou integrá-lo, o que o leva a muitas vezes incorporar o título da

revista a sua realização: o artista tem toda a permissão para integrar os caracteres tipográficos que compõem o nome da publicação, mesmo que se torne difícil de ler. A primeira página de *Sans Niveau ni Mètre*, por outro lado, segue sempre o mesmo modelo, conservando a grande manchete que ocupa quase um quarto de página. E não são os editores que exigem autoritariamente que não se mexa na manchete: são, na verdade, os próprios artistas que, deixando-a ilesa, escolhem entrar no jogo do jornal, assumir a natureza da publicação na qual inscrevem seu trabalho e “compor com”, em vez de dissimulá-la em um sutil jogo de integração. De todos os artistas convidados de *Sans Niveau ni Mètre*, apenas Claude Rutault – a exceção que confirma a regra – escolheu fazer com que a manchete desaparecesse, substituindo-a por uma superfície cinza uniforme (para evocar seu trabalho de recobrimento em pintura). Na realidade, a manchete não desapareceu como em um passe de mágica, apenas foi habilmente transferida para outro lugar, podendo ser encontrada intacta na quarta página da edição. Paradoxalmente, esse deslocamento tem por consequência atrair a atenção para esse elemento, sua ausência colocando em questão a importância de seu papel de identificação.

Outra limitação com a qual os artistas devem trabalhar, e que os artistas convidados das revistas previamente mencionadas não conheciam, é a do preto e branco. Essa escolha, feita acima de tudo por economia, se torna rapidamente um elemento que integra em sua plenitude o projeto dos artistas. A proposta de Villers, pintor particularmente preocupado com as cores, é eloquente nesse sentido. Sua intervenção é totalmente consagrada à cor rosa. Para a primeira página do jornal, o artista escolheu reproduzir um texto de Francis Ponge que evoca essa cor. Se o rosa particular descrito na passagem era de início um rosa “literário”, um “rosa sacripanta” – sem dúvida mais evocativo em palavras do que em cores –, o que dizer das cores da página dupla interna, que apresenta, à esquerda, uma vasta superfície que é uma “mistura de vermelho de cádmio, laca de garança e amarelo” e, à direita, as amostras circulares de uma “seleção de dez nuances rosas, vermelhas e amarelas” impressas “em tons de cinza”? O fato de que a legenda não deixa de precisar nesses dois casos que essas cores nos são apresentadas “em tons de cinza” mostra bem que isso faz parte do projeto: maneira, diz o editorial, de marcar a diferença entre o branco e preto “suportado” pelos artistas quando suas obras são reproduzidas em certos catálogos ou certas revistas, mas parte interessada do projeto e mesmo “piscadela crítica” quando se trata, como aqui, de “obras originais *reprodutíveis*”.¹⁶ Observa-se que o rosa de Villers, que prima pela ausência, será, por acaso, a cor escolhida por Maurizio Nannucci para a único número impresso em cores (mas em monocromia, para não desequilibrar o orçamento e respeitar as normas gráficas).

O formato em quatro páginas, sem dúvida em parte determinado por razões econômicas, provavelmente também responde à vontade de produzir algo muito leve,

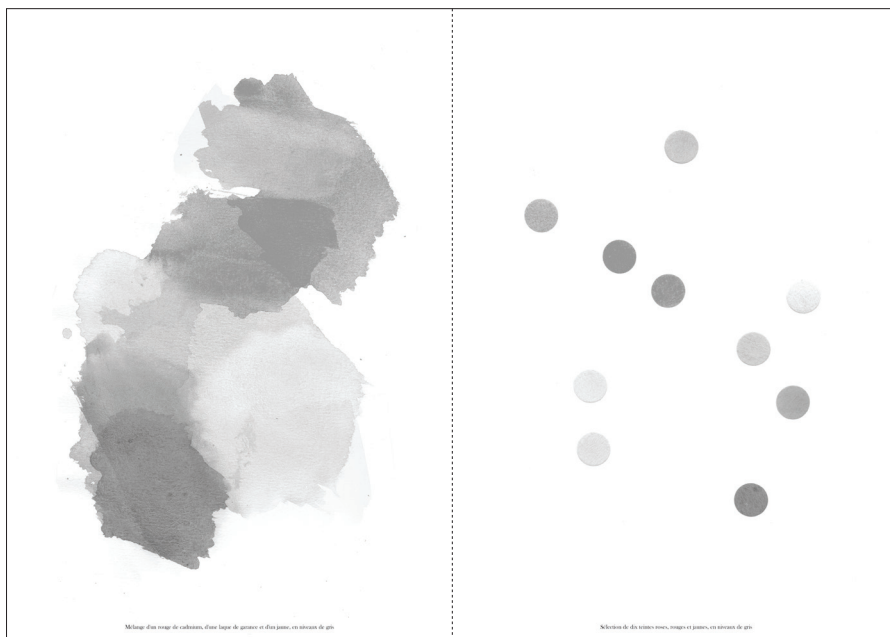
15

Publicado pelo editor de arte Albert Skira, especializado em edições de luxo.

16

Leszek Brogowski, “Prendre en main le visuel: du pli chez Bernard Villers”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 10, setembro-novembro de 2009, p.4.

Bernard Villers, “La vue en rose”, página dupla interna de *Sans Niveau ni Mètre*, n. 10, setembro-novembro de 2009.



tanto materialmente falando (fácil de carregar e de colocar dentro da bolsa) como do ponto de vista de sua concepção. De qualquer modo, ele fornece uma moldura às propostas dos artistas. No entanto, ainda em relação a isso, os limites não são inflexíveis; e os artistas, sem, no entanto, procurar modificar os parâmetros do jornal, podem brincar com as palavras e extravasar a página, por exemplo, introduzindo no centro do jornal outro tipo de mídia impressa. Isso faz da publicação o veículo “físico” de seus projetos (que não são contudo dissociáveis de sua inscrição no jornal).

Assim é a proposta de Hubert Renard que explora essa possível abertura desde o número 5: o artista não muda em nada o formato do jornal do Gabinete, mas inclui neste uma segunda publicação que – ainda que não tenha em comum nem sua equipe de redação, nem seu editor, nem seu título (*aveu Nié Sans Mentir*, “consentimento negado sem mentir”) – é perturbadora por sua similitude. Se consideramos sua manchete, a publicação gêmea – que reproduz uma escolha de imagens da coleção de fotografias anônimas do artista¹⁷ – poderia ter sido, no entanto, realizada em 1998, ou seja, quase dez anos antes do surgimento de *Sans Niveau ni Mètre*. Este último, que se tornou anfitrião do outro, parece no entanto ocupar em tais circunstâncias uma função comemorativa, apresentando percepções e outros documentos relativos à exposição *Ponto de vista* (na ocasião em que havia sido publicado *aveu Nié Sans Mentir*, anagrama do título do jornal do Gabinete). Se o problema persiste, apesar de uma série de indícios semeados por Hubert Renard, ele se desloca então para a

17

“Point de vue. Un choix d’images dans la collection de photographies anonymes d’Hubert Renard” é o título do breve texto que apresenta o projeto na quarta página. A seleção de imagens é, na realidade, tirada de arquivos iconográficos do acervo La Trocambulante.



Hubert Renard, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 5, setembro-outubro de 2008, e inserido no *aveu Nié Sans Mentir*, n. 5, setembro-outubro de 1998.

natureza das publicações, criando uma espécie de relação dúbia entre os dois jornais, em que um seria um simples documento enquanto o outro se aproximaria mais de uma proposta artística. Hubert Renard, ao confundir a natureza dessas publicações, levanta assim a questão das fronteiras entre as diferentes categorias de impressos.

Éric Watier, por sua vez, explora o princípio do encarte ao intercalar em cada exemplar do número 18 – ligado a uma exposição sobre a fotocópia – um folheto fotocopiado e carimbado, que é realizado segundo o protocolo proposto na primeira página.¹⁸ Já Claude Rutault oferece, no número 15 citado anteriormente, um marcador de página no qual é aludida a integralidade do texto que constitui sua intervenção, o artista tendo escolhido deixar em branco as três páginas que lhe foram confiadas. Contudo, esse marcador “duplamente gratuito” se distingue por sua infinitude: seu formato pouco inferior em relação ao jornal o torna inutilizável para uma obra tradicional. Assim, se ele foi feito para permanecer na publicação que o difunde, pode-se perguntar que papel lhe cabe em um jornal de quatro páginas que, além disso, tem três quartos de páginas em branco... Com essa nova mudança, o artista aponta mais uma vez para as características do suporte, para sua estrutura, fazendo eco à seleção apresentada pelo Gabinete.¹⁹

Uma dos êxitos do jornal parece residir na tensão entre essa identidade forte que ele consegue manter – devido a algumas restrições tanto programáticas quanto práticas – e a margem de manobra da qual dispõem os artistas, que é estendida, às

¹⁸ “Escolha qualquer fotocopiadora (em um estacionamento, uma agência de correios, etc.). Insira sua moeda. Levante a tampa da fotocopiadora. Não ponha nada sobre o vidro. Aperte o botão ‘copiar’. Pegue sua cópia. Feche a tampa. Recomece.” *Sans Niveau ni Mètre*, n. 18, fevereiro-abril de 2011, p. 11.

¹⁹ O trabalho de Claude Rutault sobre o marcador de página é o tema proposto por Marie-Hélène Breuil, que coordenou a organização da exposição.

vezes, graças a sutis mudanças ou deslocamentos que apenas um trabalho reflexivo sobre o suporte torna possível. É então essa tensão que se torna garantia da singularidade de sua trajetória, dando a oportunidade de interrogar a natureza de sua intervenção, que não consiste mais em fazer do jornal um espaço de visibilidade de um trabalho já existente, mas sim em explorar as possibilidades oferecidas por esse espaço particular.

Ainda que se tenha evocado prestigiosas publicações, a intervenção dos artistas no jornal do Gabinete se aproximaria mais de um projeto como o dos modestos *Art & Project Bulletin*, publicados pela galeria de Amsterdã Art & Project. Eles são, da mesma maneira, *ephemera* de identidade visual forte – assegurada aqui também por uma manchete e um formato fixo – e acompanham uma exposição, impondo-se como obra de um artista, uma obra original, mas múltipla. Mas permanece uma diferença significativa que mostra a singularidade de *Sans Niveau ni Mètre*: produzido no seio da universidade, ele é também uma ferramenta teórica de reflexão, falando não apenas sobre o (ou um dos) projeto(s) do artista convidado ou sobre a temática da exposição apresentada no Gabinete,²⁰ mas de forma mais ampla sobre as questões da arte e sobretudo no cotidiano. Nesse caso ainda, seria equivocado dizer que *Sans Niveau ni Mètre* é o único a assumir essa articulação entre divulgação de obras (múltiplas) e propósito teórico. Contudo, é certo que publicações que buscam esse encontro repousam quase sempre em projetos mais complexos, em que o que cabe a uma parte e à outra é quase sempre menos equilibrado, ou porque o conteúdo crítico ou teórico domina (autores e assuntos múltiplos), ou porque o texto serve unicamente para explicar e comentar a obra ou o trabalho do artista. Aqui, como em uma escrita polifônica, um serve verdadeiramente de contraponto ao outro, cada um evoluindo “simultânea e independentemente, mas como uma espécie de acompanhamento”.

Aliás, pode-se observar que desde o número 4 a distinção entre a natureza do trabalho realizado pelos diferentes protagonistas desaparece: editorialista, projetista/programador visual, responsável pela pesquisa documental, curador da exposição se for necessário (na maioria das vezes, essas três últimas funções ficam a cargo de Aurélie Noury, coordenadora do Gabinete) e artista são mencionados no expediente como “redatores”. Leszek Brogowski explica que as diferentes partes do jornal “não são assinadas contribuição por contribuição, mas sim globalmente, na introdução do jornal, onde são informados os nomes dos colaboradores, a fim de sublinhar a característica comum do trabalho efetuado em cada número de *Sans Niveau ni Mètre*, sem, no entanto, induzir uma confusão entre o artista e os editores”.²¹

20

O que parece, no entanto, ter sido a primeira ideia do *Arts & Projects Bulletin* se acreditarmos na menção impressa nas primeiras oito edições: “Art & Project tem por projeto colocá-los em contato com as ideias de artistas, de arquitetos e de técnicos a fim de permitir que você descubra uma forma inteligente de cultura para seu espaço vital e para seu ambiente de trabalho. Art & Project lhe convida a participar de suas exposições que irão explorar a maneira com que a arte, a arquitetura e a tecnologia podem se combinar com suas próprias ideias”.

21

Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op.cit., p. 19.

Uma arte para ler

A generalização do título de “redator” nos leva a uma outra observação: se o papel deste é realmente redigir, pode ser surpreendente utilizar essa palavra para designar artistas, ainda que isso permita colocar mais em evidência a natureza coletiva do trabalho de edição. Pode-se, no caso de *Sans Niveau ni Mètre*, lançar outro argumento para o uso desse termo. Os artistas convidados a expor no Gabinete do Livro de Artista – e então fazer parte de um ou dois números do jornal – desenvolvem uma pesquisa em contato com a edição e, desse modo, cada um deles faz à sua maneira uma reflexão sobre o que implica o comprometimento em prol de uma arte reproduzível. Mas eles se encontram também, o que é particularmente flagrante no jornal, pelo uso comum da escrita. Misturando prática conceitual e poética, passando do estritamente descritivo ao narrativo ou até mesmo ao injuntivo, a sucessão dos números evidencia a relação particular com a obra proporcionada pelo impresso, que supõe necessariamente, para sua descoberta, uma *leitura*. Se essa predominância do texto no trabalho dos artistas convidados é, sem dúvida, o resultado de uma política editorial assumida pelos responsáveis do projeto, não é por acaso que esses artistas se reúnem nesse terreno de uma “arte para ler”, na medida em que a leitura, a “atividade leitora”,²² é inerente ao impresso.

Longe de ser limitativa, essa orientação particular é a oportunidade de redescobrir diferentes relações com a escrita instauradas pelos artistas. No entanto, é necessário esclarecer, antes de tudo, que se a escrita desempenha um papel significativo, as características visuais da proposta não se tornam, todavia, secundárias. Todos os números atestam o cuidado e a atenção especial dada a essa dimensão, mas pode-se mencionar, a título de demonstração, o jogo de *mise en abîme* apresentado igualmente por Hubert Renard, que intervém diversas vezes em *Sans niveau ni Mètre* (números 3, 5, 20). O texto é o centro de seu trabalho, já que o artista decidiu assumir a responsabilidade de – de redigir –, ele mesmo, todo o aparelho crítico que acompanha habitualmente o percurso de um artista em processo de reconhecimento. Uma parte de seu trabalho repousa, assim, na elaboração deste “ao lado” da obra, que, nesse caso específico, se torna a própria obra. O artista também nos apresenta em *Sans Niveau ni Mètre* arquivos, cartões de exposição ou documentos diversos (fotos de exposição, recortes de jornais) que atestam as exposições (fictícias) passadas. O texto, onipresente, nunca é oferecido à leitura como um texto “bruto”, mas aparece a cada ocorrência através de sua fotografia, a de um documento colocado entre outros impressos (número 20), cuidadosamente legendado, colocado dentro de uma bolsa e arrumado dentro de um fichário (números 3 e 5). Aliás, uma vez reproduzida no jornal, a fotografia é, por sua vez, coberta por uma legenda detalhada (que legendamos à nossa maneira nesta reprodução). O papel da imagem, longe de ser anedótico, remete assim

22

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980), citado por Leszek Brogowski, *ibid.*

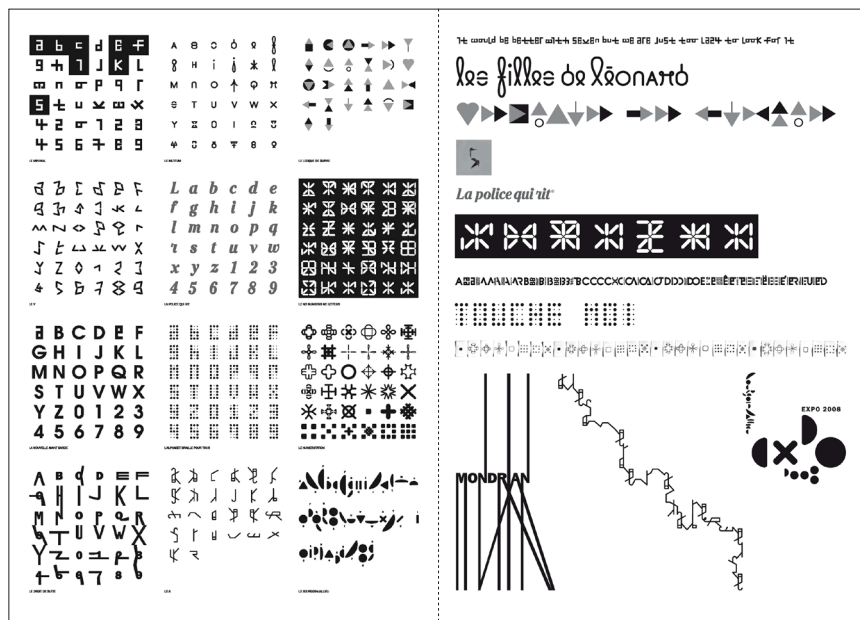
Hubert Renard, "10 positif", *Sans Niveau ni Mètre*, n. 3, março-maio de 2008.



explicitamente à problemática da edição e de sua natureza reprodutível: é a imagem de um texto que nos é dada a ver, ou dito de outra maneira, um impresso impresso.

A reprodução da página dupla de um livro – em vez do texto contido num livro – que Bernard Villers nos oferece responde a um princípio similar (número 10), assim como a proposta de Laurent Marissal no número 2, consistindo na reprodução de uma fotografia de um contracheque dobrado em leque, que permite que se leia apenas o que interessa ao artista (natureza do documento, empregador e montante do salário). As intervenções de Lefevre Jean Claude vão pelo mesmo caminho. Ele reproduz no número 0 a primeira página das fichas de seus arquivos, primeiramente impressos em um papel quadriculado, ou ainda, dá um panorama de sua atividade de artista, apresentando em um calendário, que vai de setembro de 2008 a junho de 2009, diferentes manifestações ou edições das quais ele participou (ou teve que participar) (número 9). As informações, às vezes enigmáticas, se encontram mais distribuídas em caixas e dispersas na página²³ do que organizadas conforme os usos de um *curriculum vitae*. A dispersão ou a fragmentação do texto no espaço da página é uma posição que encontramos em Peter Downsbrough, encarregado da realização da capa do número 1 (apresentação coletiva) e da maior parte do número 11 (exposição monográfica): palavras ou fragmentos de palavras dialogando com vinhetas, linhas ou boxes, evocando códigos de diagramação do jornal.

A sucessão das publicações nos dá realmente o que ver, mas também o que ler – textos de todos os tipos: aforismos (Éric Watier, número 8; Maurizio Nannucci, número 14), anagramas (Denis Briand, número 4; Hubert Renard, número 5), listas (Benoit Police, número 19; Nannucci, número 14), injunções ou propostas (Fred Forest, número 12; Éric Watier, número 18), narrativas, depoimentos ou explicações (Claude Rutault, número 15; Bernard Villers, número 10) se alternam. Pascal Le Coq, por sua vez, apresenta no número 6 “seus alfabetos e suas funções”: o artista se faz tipógrafo, voltando ao momento da escrita onde as letras tomam forma. No entanto, lendo as explicações dadas pelo artista sobre o uso deste ou daquele alfabeto, percebe-se que suas propostas, por mais rigorosas que sejam, são as vezes impossíveis de utilizar.²⁴ O artista renuncia então propositalmente ao caráter funcional do projeto e inventa uma escrita conceitual. Com o trabalho de Alain Bernardini, o texto é escrito como uma carta anônima. A frase “anônima”, composta de letras recortadas de um outro impresso, adquire então um estatuto ambíguo: “tu tens um sonho” é uma espécie de ameaça, de aviso ou uma simples afirmação? O texto na capa do número lançado na exposição de Denis Briand, não apresenta *a priori* uma formatação particular. Justificado e centralizado na página, não é, porém, um texto comum: escrito em uma língua desconhecida para o leitor – não por acaso, ela não existe –, ele se torna rapidamente uma reunião de signos, um bloco de caracteres que só pode ser compreendido visualmente. Mas quem quer que alcance além dessa primeira impressão perceberá que algumas palavras do texto fazem sentido e que, sem compreender o conteúdo exato do que foi dito, é possível discernir o campo semântico.²⁵



24

Ainda sobre o alfabeto intitulado V: “Trata-se de um alfabeto quase impossível de reproduzir. Cada letra é, na verdade, composta de um ou mais pássaros voando. Eles têm o hábito de formar sinais no céu (o famoso voo em forma de V), mas aqui se trata de confeccioná-los para que partam sozinhos ou em dois, três ou quatro, e mantenham suas asas em certa posição para delinear certa característica, o importante é não cair (aproveitando os ventos ascendentes).” Pascal Le Coq, “Mes alphabets et leurs fonctions”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 6, novembro-dezembro 2008, p. 1.

25

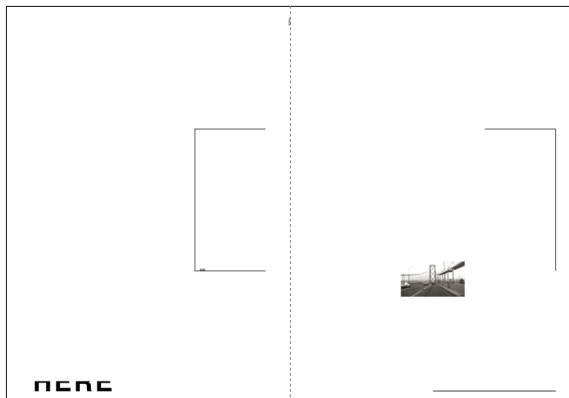
Deciframos, por exemplo, o fato de que o texto foi “traduzido” (na verdade “escrito”) por Xavier Briand: “traduski documentibrask perindi lingua perlitchisi”. Cf. “Frontierdesni lingualarmi guehra soldieursta destruktionalist!” *Sans Niveau ni Mètre*, n. 4, maio-junho 2008, p. 1.

Pascal Le Coq, “Mes alphabets et leur fonction”, página dupla interna de *Sans Niveau ni Mètre*, n. 6, novembro-dezembro de 2008.

Ler é uma atividade particular que é acompanhada por um certo número de hábitos, de posturas e de gestos, como o de virar a página. Lembramos disso para introduzir uma última ressalva: a partir do momento que são convidados a ocupar tanto a primeira página quanto página central do jornal, os artistas já sabem de antemão que não devem se esquecer de levarem em conta a temporalidade fragmentada que acompanha a leitura, aquela que começa com o jornal fechado e segue uma vez que o jornal é aberto (eventualmente, leva o leitor a vários movimentos de avanço e retorno). Efetivamente, a dobra do jornal – “átomo” do livro, segundo Éric Watier – não serve apenas para duplicar o número de páginas (sem ela, o jornal seria apenas duas páginas A2), mas instaura uma leitura particionada, introduz um percurso de fora para dentro. Peter Downsbrough destaca essa passagem no número 11, com apenas duas palavras: OPEN, HERE. Mesmo que o interior seja feito no formato de pôster, que se pode colocar na parede – o que parece ser o caso da maioria dos números –, percebemos que a primeira página estabelece o ponto de vista do trabalho e que apenas a articulação das duas permite compreender como se dá essa leitura. Cabe ao leitor isolar uma parte do trabalho preenchendo a edição (mesmo que isso seja sugerido pela ordem das páginas). Assim, vemos, por exemplo, a biblioteca vazia que aparece no centro da edição 19, pela qual Benoît Police era encarregado: a leitura da lista inscrita na primeira página, que podemos identificar imediatamente como uma lista de títulos de livros, nos deixa entender que eles esperam apenas ser postos nas prateleiras.²⁶ Da mesma maneira, o texto de Ponge escolhido por Villers entra em ressonância com os toques de cores impressas em tons de cinza; as explicações de Pascal Le Coq ou de Laurent Marissal constituem um complemento indispensável para a compreensão da página central, etc. A chave da maioria das propostas feitas pelo jornal se encontra exatamente na leitura do texto, mas também naquela em que o gesto de “virar a página” é determinante.

26

Segundo uma lógica geográfica: o leitor atento perceberá que todos os títulos das obras mencionadas têm o nome de uma cidade e que a biblioteca é construída com base em parâmetros de georreferenciamento de um planisfério. *Sans Niveau ni Mètre*, n. 19, abril-maio 2011.



Peter Downsbrough, capa e página dupla interna de *Sans Niveau ni Mètre*, n. 11, novembro de 2009-janeiro de 2010.

Um discurso militante

Uma das particularidades do *Sans Niveau ni Mètre*, como dissemos antes, reside na combinação que é assegurada entre uma parte prática e uma abordagem teórica. Esta fica concentrada no editorial, geralmente localizado na última página do jornal. Esse artigo, não assinado, é quase sempre do mesmo autor, Leszek Brogowski, iniciador do projeto do Gabinete. Pela leitura desses textos, percebe-se que eles não se sobrepõem ao recorte monográfico ou temático que organiza as edições, na medida em que eles não remetem exclusivamente ao artista ou ao tema da exposição. Acima de tudo, cada novo lançamento é a oportunidade de abrir o discurso para considerações mais amplas, segundo um movimento que vai do particular ao geral e do geral ao particular, e permite reunir, ao lado dos artistas convidados, figuras como Platão, Aristóteles, Husserl, Kant, Schiller, Fichte, Marx, Benjamin ou Lyotard, assim como, mais especificamente no campo da arte, Wölfflin, Eco, Debord, McLuhan, Rosenberg ou ainda outros artistas, dentre os quais Ad Reinhardt, Joseph Beuys e alguns membros do movimento artístico Fluxus vêm à mente. Esse vai e vem jamais dá ao texto uma dimensão estritamente explicativa, mesmo que traga certas chaves para a compreensão do trabalho apresentado. A trajetória de cada artista aparece, sobretudo, como um tipo de impulsão que permite abrir o debate para as questões da arte, seu lugar na sociedade, ou ainda a sociedade em si.²⁷

Os editoriais são assim a oportunidade para o editorialista reafirmar suas convicções, não somente mostrando como os projetos apresentados no Gabinete e no jornal participam de uma forma de resistência, mas também reiterando uma precaução contra a tendência ao espetacular que se tornou sintomática da arte contemporânea. Leszek Brogowski mostra como o livro é capaz de dar uma resposta a tais desvios, no papel de “objeto de uso” cotidiano que parte de uma “experiência comum”.²⁸ O autor denuncia igualmente os rituais aos quais os artistas não se dobram, fazendo do ato de criação de uma obra uma atividade quase marginal (número 5). As derrapagens econômicas do mundo da arte aparecem como outro tema recorrente: reaparece a questão do objeto fetiche e único,²⁹ da raridade (e do preço) como critério de julgamento, o que permite lembrar o duplo sentido do termo “valor” (número 2). Com base na noção de propriedade, o editorialista debate o problema dos produtos derivados que invadem os museus e as instituições até substituírem as obras (número 1), fenômeno que, afinal, não é nem mais nem menos do que uma consequência da obra se tornando mercadoria: um livro como *Un été plein d'économies*, de Guillaume Goutal,³⁰ dá bem conta dessa infinita permutabilidade das mercadorias (número 7).

Tendo em vista o que aparece quase como um processo da arte nos dias de hoje, compreende-se melhor por que a ideia de “gratuito gratuito” é importante aos olhos dos editores do jornal do Gabinete. Trata-se no mínimo de um discurso

27

“Uma forma de praticar a arte (ou de encará-la simplesmente como uma possibilidade) implica inevitavelmente uma visão da sociedade com um lugar para acolher a arte. De forma implícita, toda a reflexão estética — e claro, toda a prática inovadora da arte — gera uma crítica social e, eventualmente, uma prática alternativa da sociedade.” Leszek Brogowski, “L'art comme production de la réalité”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 2, janeiro 2008, p. 4.

28

Leszek Brogowski, “Bernard Villers: La Vue en Rose”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 10, setembro-novembro 2009, p. 4.

29

É o que também faz Hubert Renard em seu clone no jornal do Gabinete com o pseudônimo de Serge Blow-Koszik, redator do jornal.

30

Guillaume Goutal, *Un été plein d'économies*, Paris, Pegg, 2006.

31 Leszek Brogowski, "Artiste et chercheur. Maurizio Nannucci, bookmaker", *Sans Niveau ni Mètre* n. 14, março-maio 2010, p.4.

32 Exposição temática realizada a partir dos catálogos dos Arquivos da Crítica de Arte (Archives de la Critique d'Art, biblioteca patrimonial, centro de pesquisa e de debate sobre a crítica da arte e história da arte contemporânea, instalado em Rennes).

33 Leszek Brogowski, "Qu'est-ce qu'un manifeste?", *Sans Niveau ni Mètre*, n. 20, setembro-outubro 2011, p. 4.

34 Se eles adquirem o tom do manifesto — Leszek Brogowski não hesita, por exemplo, em qualificar de "Manifesto científico" um texto escrito no número 13 (catálogo das *Editions Incertain Sens*) —, os editoriais podem também adotar uma característica mais leve, como, por exemplo, no número 16, mais longo que de costume, que relata o encontro com André Balthazar e sua esposa, dois editores belgas do *Daily Dûl*. Em alguns momentos, ele é um relato de viagem; em outros, uma entrevista.

35 Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 19.

36 "Dizemos que 'fotocopiar' mata o livro. Mas por que não dizemos que os livros são muito caros para os estudantes e que por essa razão eles fotocopiam, ao passo que, sem dúvida, prefeririam ter seu próprio exemplar?" Leszek Brogowski, "Crise do livro", *Sans Niveau ni Mètre*, n. 0, op. cit., p. 2.

que toma partido e que os editores fornecem ao leitor. Discurso que pode resultar somente de uma "observação participante"³¹ — termo que o próprio Leszek Brogowski emprega referindo-se a Maurizio Nannucci por seu combate em todas as frentes como artista, mas também como arquivista-ativista, tendo trabalhado durante toda a vida na difusão de publicações de artistas. Aliás, é o que o Gabinete do Livro de Artista defende em relação aos artistas com os quais colabora: sua capacidade, através da edição, de tomar o que lhes escapa tradicionalmente para inflectir o curso ou o circuito obrigatório geralmente traçado para as obras. A leveza da obra impressa permite outras possibilidades e os artistas levam isso em conta, ao se envolverem tanto com sua produção quanto com sua difusão, interessando-se por tudo que está relacionado com sua economia — o que ilustra exemplarmente o trabalho de Pascal Le Coq — mas também interessados naquilo que diz respeito ao aparelho crítico que pode acompanhá-lo — que antecipa, pela ficção, Hubert Renard.

Lembrando o papel do manifesto como resposta a uma exposição recente desses "documentos programáticos" no Gabinete,³² Leszek Brogowski resume: "Em um manifesto, a menção e a crítica da realidade passada e presente tem a função apenas de dar valor aos princípios de uma realidade futura."³³ Os editoriais de *Sans Niveau ni Mètre* compartilham algumas características com o manifesto, na medida em que, através de uma avaliação crítica, eles pensam estar participando da "exploração das hipóteses pela arte que está por vir" e, nesse sentido, contribuindo para "preparar o futuro" (número 13). No entanto, os editoriais não poderiam ser tomados por manifestos: eles não têm nem a vocação para expor um novo programa, nem o tom enfático e ao mesmo tempo otimista que o acompanha na maior parte das vezes.³⁴ Eles preferem lançar um convite (à reflexão, à participação) do que dar um caráter geral e imperioso a suas palavras.

Um jornal para estudantes

Leszek Brogowski qualifica os textos de *Sans Niveau ni Mètre* como "editoriais redigidos na forma de comunicações para jovens estudantes".³⁵ De fato, a característica muito acessível dessa proposta é flagrante nos dois primeiros números que recapitulam as questões do livro de artista e que estabelecem alguns marcos de sua história, apoiando-se em muitos exemplos bem escolhidos de livros, descritos brevemente e simplesmente em pequenos boxes. No entanto, se este lado didático permanece presente nos números seguintes, não se pode afirmar que os estudantes jovens — ainda poucos pelo fato das (dis)funções do mundo da arte — estejam armados para compreender todas as problemáticas levantadas tanto pelo texto como pelas obras. Ainda assim, muitos deles levaram um ou mais números.³⁶ Aliás, isso também vale para todos os visitantes do Gabinete do Livro de Artista, principalmente para os

universitários, em especial os de artes, público mais assíduo desde que o Gabinete foi instalado na universidade, em setembro de 2009 (o que corresponde à publicação do número 10 do jornal). O Jornal do Gabinete, que os espera a cada nova exposição, é assim uma forma de convidá-los a visitar o gabinete de leitura com a certeza de que partirão “armados” com uma ferramenta que também é uma obra original. Além disso, é para os estudantes, futuros artistas, professores, mediadores ou simplesmente futuros espectadores (leitores?) que o jornal levanta todas essas questões ligadas ao lugar da arte no cotidiano, começando por aquela relacionada à sua recepção. “Induzir a uma atitude realmente ativa por parte do espectador: foi com esse espírito que concebemos *Sans Niveau ni Mètre*”,³⁷ declara ainda Leszek Brogowski. Essa atitude é explicitamente convocada quando o leitor é convidado a conduzir uma ação, como decompor seu exemplar para fazer “um verdadeiro buraco em um verdadeiro jornal” (Fred Forest, número 12),³⁸ ou produzir, por sua vez, um “*public monotone print*” [fotocópia monótona pública] segundo um protocolo claramente explicado, a partir de uma simples fotocopidora pública (Éric Watier, número 18). Contudo, tal atitude é mobilizada em primeiro lugar pela capacidade do leitor de reconsiderar as ideias recebidas e estabelecer novas relações com a arte. Se o jornal gratuito deve ser considerado como uma espécie de *potlach*, não é mais nem menos essa disponibilidade que é pedida em troca.³⁹

37

Ibid., p.19.

38

Fred Forest, “Le trou”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 12 (janeiro-março 2010): trata-se da atualização de um trabalho inicialmente realizado no jornal *Nord-Matin* de 27 e 28 de novembro de 1998.

39

Mesmo que a “contra-oferta” possa tomar outra forma nos estudantes, o programa de ensino de artes plásticas na Universidade de Rennes 2 compreende uma sensibilização desde o segundo ano para as possibilidades do livro e do impresso. Os estudantes não são apenas levados a estudar um livro de artista, mas também a realizar uma publicação que é exposta no Gabinete no fim do semestre. Na maior parte das vezes, eles escolhem ofertar seus trabalhos para o acervo do Gabinete, que pode ser consultado e apreciado pelas gerações seguintes.



Fred Forest, “Le trou”, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 12, janeiro-março de 2010.

40

Este trabalho de pesquisa com frequência colossal é principalmente levado adiante por Aurélie Noury, coordenadora do Gabinete.

41

Leszek Brogowski, "L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifesto científico", *Sans Niveau ni Mètre*, n. 13, p. 13.

42

Marc Gontard, introdução, *Sans Niveau ni Mètre*, n. 13, op. cit., p. 2; este número tem um estatuto especial na série pelo fato de não estar relacionado a nenhuma exposição, mas preencher o papel de "Catálogo das edições Incertain Sens".

43

Agradeço a Aurélie Noury por todas as indicações dadas para a redação deste artigo.

O jornal do Gabinete do Livro de Artista desempenha bem o papel que se espera de uma publicação feita em parceria com universidade, como verdadeira ferramenta de trabalho. E isso em vários sentidos: as notícias detalhadas dos números temáticos fazem dele uma fonte de pesquisa fundamental para algumas práticas;⁴⁰ os editoriais levam os estudantes a refletir sobre o que define a arte, a distinguir as questões importantes e a desenvolver seu espírito crítico, principalmente diante de certos critérios do senso comum. Lugar de experimentações plásticas por excelência, o jornal *Sans Niveau ni Mètre* exemplifica igualmente, da melhor maneira possível, a forma que sua pesquisa em artes plásticas pode tomar, o que passa necessariamente por uma articulação entre teoria e prática. Estão assim reunidas nesse projeto – e pelo que as ligam ao Gabinete do Livro de Artista – as questões tanto artísticas quanto científicas e pedagógicas. "O conjunto das atividades desenvolvidas em torno do livro de artista na Universidade Rennes 2 deve ser considerado como um todo indivisível: a produção de conhecimentos e a experimentação artística são dois aspectos de um mesmo processo."⁴¹ Marc Gontard, então presidente da Universidade Rennes 2, insistia no número 13 de *Sans Niveau ni Mètre* no fato de que "apoioando o Gabinete do Livro de Artista, a Universidade Rennes 2 não tem outras ambições além de se constituir como espaço alternativo onde a arte, fora de todos as restrições do mercado, abre um novo lugar entre a reflexão que vem da pesquisa e a aplicação que aqui toma emprestada do livro sua materialidade emblemática".⁴² Essa última observação, associada à apresentação do jornal, pretende lembrar como a universidade pode também, e *ainda*, se afirmar como um ponto de resistência.⁴³

REFERÊNCIAS

Todas as edições de *Sans Niveau ni Mètre* podem ser encontradas no site das edições Incertain Sens, para consulta e download:

<http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>



MARIE BOIVENT

Leciona no departamento de Artes Plásticas na Universidade Rennes 2 na Alta Bretanha. Defendeu em junho de 2011 a tese de doutorado intitulada *La revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique* (A revista de artista: questões e especificidades de uma prática artística). Em 2008, coordenou a organização de uma importante exposição sobre as revistas de artistas, apresentada simultaneamente em Rennes e Fougères, ocasião em que foi publicado o catálogo *Revues d'artistes, une sélection* (lançado pelas editoras Arcade, Lendroit e Éditions Provisoires). Artista plástica e editora, publicou igualmente revistas de artistas. Éditions Provisoires: <http://editionsprovisoires.free.fr/catalogue.html>.

PAULO SILVEIRA



A publicação periódica como
um problema acadêmico:
algumas reminiscências

RESUMO

O artigo apresenta reminiscências sobre a implantação do apoio à editoração de periódicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ocorrida paralela e subsequentemente à consolidação da produção editorial universitária brasileira de meados dos anos 1980 ao final dos anos 1990; comenta a permanência no tempo das dificuldades de preparação de um periódico acadêmico, adversidades que são compartilhadas pelas diversas áreas do conhecimento, incluindo as artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Periódicos científicos. Divulgação científica.
Divulgação artística.

A PUBLICAÇÃO PERIÓDICA COMO UM PROBLEMA ACADÊMICO: ALGUMAS REMINISCÊNCIAS

As considerações apresentadas aqui, referentes à experiência passada com periódicos universitários de distintas áreas do conhecimento, são apoiadas em reminiscências. Este é o motivo do caráter pessoal e pouco formal do texto. Que este relato seja considerado, portanto, um estudo de caso que corre o risco de pequenas imprecisões e eventuais esquecimentos. As imagens do passado serão fragmentadas, mas não incidentais. Trata-se de uma forma deliberada de aproximação a um tema tão próximo: a inserção da pesquisa artística acadêmica – história, teoria, poéticas etc. – nos paradigmas da metodologia da divulgação científica. Esta crônica assumirá a função cordial de um cartão de visitas a lides consideradas áridas e até penosas.

Uma indagação que me acompanha há bastante tempo diz respeito aos problemas editoriais comuns aos veículos científicos em mídia impressa. Chamam à atenção as relações específicas, e não exclusivas, entre periódicos que representam o conhecimento artístico e o sistema maior em que se encontram, o da divulgação da produção intelectual das universidades. O que existe de pessoal nesta vivência é sua associação a um período profissional específico de minhas experiências, uma etapa de trabalho especializado. O ciclo não foi interrompido, mas redirecionado em suas especificidades, desde seu início estando apoiado em fundamentos comuns à metodologia, ao projeto gráfico, à argumentação verbo-ilustrativa e à arte.

Tomei contato com a publicação periódica acadêmica a partir de 1982, através do trabalho na então Editora da Universidade, hoje denominada Editora da UFRGS, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, inicialmente como técnico em comunicação, logo passando a programador visual (após a reestruturação de cargos no serviço público federal). Apesar de ser um órgão que opera sem a agilidade desejada (e exaustivamente reivindicada), a Editora conseguia superar dificuldades graças ao empenho de um grupo pequeno de técnicos, aqueles com efetiva identidade profissional. Sua principal função era (e ainda é) a publicação de livros, mas também eram criados catálogos, relatórios, prospectos, partituras, ilustrações, cartazes e impressos em geral para os principais produtos culturais da UFRGS. Dentre os eventos atendidos, o projeto mais marcante era o Unimúsica (apresentações musicais, principalmente popular), desde 1981 com amplo sucesso entre a comunidade

estudantil e que, nos anos seguintes, seria seguido por seus pares Unicena (teatro), Unifilme (cinema), Doze e Trinta (música erudita no Campus do Vale no horário de almoço) e Unidança (dança contemporânea). Mais tarde eles seriam reunidos em um único projeto maior, denominado Uniarte. Este último não deve ser confundido com o seu homônimo das artes visuais, que foi criado alguns anos depois, integrando o novo Unicultura (mantendo focos já existentes e incluindo fotografia, vídeo, livro e outras expressões, sempre com o prefixo *uni*). Creio não ser incorreto supor que esta demora possa indicar certa indecisão do Instituto de Artes em intensificar seu papel como produtor de cultura integrado a um projeto maior. Contudo, em pouco tempo os artistas do Instituto assumiriam papel destacado na agenda de eventos da Universidade.

Jovem, mas já acionando todo o tempo e pessoal disponíveis para a produção de livros, a Editora da UFRGS colaborava com a preparação de alguns periódicos, sem que isso fosse a sua função precípua.¹ A palavra “periódico” aqui deve ser entendida pelo seu sentido amplo, incluindo todas as publicações que se repetem de tempos em tempos com o mesmo título ou sob uma mesma identidade.² Eram lá produzidos, no início dos anos 1980, a *Revista do Instituto de Biociências*, anais de colóquios e encontros, números especiais de algumas revistas (com formato de livro), relatórios de gestão, catálogos de cursos de graduação e de atividades de extensão (cursos, relação com a comunidade, produção cultural etc.) e o boletim da Pró-Reitoria de Extensão, o *Extensão* (cartaz dobrável que em um dos lados informava a agenda cultural). Além disso, a Editora se aventurava a colaborar com os editores de periódicos que procuravam o seu auxílio, o que incluía estudantes. O jornal 3x4, por exemplo, realizado como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social (habilitação Jornalismo), costumava ter problemas de fechamento por causa da confusão entre aulas com cálculo tipográfico (com unidade de medida em cíceros, sistema Didot) e a realidade do cotidiano gráfico brasileiro, com impressão majoritariamente em ofsete (cuja unidade normalmente é a paica, sistema anglo-americano, hoje internacional). Procurados, os técnicos da Editora (ou às vezes os da Gráfica),³ ensinavam como corrigir a diagramação. Além disso, muitos estagiários (bolsistas) reforçaram seus conhecimentos (e suas finanças pessoais) preparando, revisando ou editorando periódicos diversos.

As colaborações não pareciam ter fim. Incluíam respostas específicas para um número crescente de necessidades (de publicações sobre biodança a cultivares de arroz, de relatórios a panfletos, de periódicos regulares aos que nunca saíram do primeiro número). O esforço freava o pleno andamento da atividade fim da Editora, que é a difusão da produção intelectual da universidade através da publicação de livros. Foi preciso tomar uma decisão, muito refletida, de interromper as colaborações (ratificada pela Pró-Reitoria). Mas logo a resolução precisou ser reconsiderada. O

¹ Originalmente cabia à Editora elaborar uma revista da universidade, inespecífica. A Secretaria de Comunicação Social (assessoria de imprensa) é a efetiva detentora dessa tarefa, publicando mensalmente, desde 1997, o *Jornal da Universidade*, sob a editoria da jornalista Ânia Chala. Assuntos das artes têm excelente cobertura, com textos assinados, e o Instituto de Artes colabora habitualmente. O jornal foi precedido pelo *Jornal da UFRGS*, 1986-1989, e o *Jornal Mural da UFRGS*, 1978-1985, entre outras formatações.

² Essa solução ocorre para certos anais, cadernos de estudos, relatórios, catálogos etc. Por exemplo, nem revista, nem jornal, mas periódicos, são os livros do Seminário de *Proyectos y Medios Múltiples, MM ou Médios Múltiples 1* (2005), *2* (2008) e *3* (2010) — com um quarto previsto para 2013 —, da Escuela Nacional de Artes Plásticas da Universidad Nacional Autónoma de México. O projeto e seus resultados estão apresentados em *Porto Arte* 33.

³ A UFRGS possui Editora (instituição publicadora que projeta, promove e distribui, com conselho editorial multidisciplinar) e Gráfica (oficinas de impressão e acabamento), entidades distintas e subordinadas a instâncias diferentes. O que se costuma chamar de imprensa universitária pode ser a união das duas, mas geralmente é apenas uma gráfica, sem conselho editorial.

aumento vigoroso da pressão para divulgação da pesquisa acadêmica, somado ao novo panorama dos processos de arte-finalização, determinados pela informatização, exigiu da UFRGS como um todo um esforço de atualização dos procedimentos. O mínimo pretendido era que certo amadorismo pudesse ser sobrepujado, possibilitando que os atrasos editoriais fossem reduzidos. Assim, no início dos anos 1990, a Pró-Reitoria de Pesquisa propôs um esforço técnico que teria como suporte a experiência da Editora. Esse esforço não era o ideal, mas a “lubrificação” possível para aquele momento.

Um pouco de luz ajudará a compreender o cenário. Os técnicos atuantes na Editora durante os anos 1980 foram capacitados adequadamente, mas instalados na mais absoluta precariedade administrativa e financeira. Cartazes eram concebidos para apenas uma impressão (uma cor); formatos especiais quase nunca eram usados; fotolettras e fotocomposição também eram eventuais; alguns trabalhos eram produzidos com estética propositadamente rude (por exemplo, com a “explosão” ou agigantamento de textos manuscritos ou datilografados em velhas máquinas de escrever, ampliados vigorosamente); truques de desenho em alto-contraste e de reaproveitamento de imagens impressas eram habituais. A Editora era tão hábil em lidar com a falta de recursos, que chegava a ensinar seus métodos a diretores e técnicos de outras universidades.⁴ Tais soluções só eram possíveis porque o trabalho era pensado criativamente, a partir de concepções plásticas. Nós, os responsáveis pela tarefa naqueles anos, éramos ambos com formação universitária em Artes Plásticas pela própria UFRGS.⁵ Não há motivo de orgulho pelas adversidades, mas pelas soluções certamente. Dominávamos as técnicas tradicionais e, com a informatização se espalhando rapidamente no início dos anos 1990, fizemos os três cursos básicos oferecidos no Centro de Processamento de Dados: *Introdução à Informática*, *MS-DOS* e *Windows*. E estudávamos o uso dos programas por conta própria, lendo manuais pagos por nós mesmos (como os do então revolucionário CorelDraw, em suas versões 3 e 4). Ou seja, éramos mais céleres do que os escassos laboratórios gráficos da Universidade. Aprendíamos rápido e a UFRGS se tornava uma importante publicadora de livros universitários, a custos muito baixos. Assumimos um papel relevante dentro da que é considerada a década de consolidação do sistema de editoras universitárias no Brasil, os anos 1989 a 1998 (Bufrem, 2001, p. 377). Deve-se acrescentar que esse processo pode ter começado antes disso, talvez entre 1981 e 1988, graças ao Programa de Estímulo à Editoração do Trabalho Intelectual das Instituições de Ensino Superior Federais (PROED, da Secretaria de Ensino Superior, Ministério da Educação). Porém, a prioridade era dada ao livro-texto (confirmado por Garcez, 2008, p. 20), o que frustrava alguns de nós. Também o Programa Interuniversitário para Distribuição do Livro (PIDL), iniciado em 1982, foi muito importante, sobretudo por ser não governamental. E, finalmente, a progressiva associação corporativa das editoras universitárias, em processo iniciado na UFRGS com a criação da Associação das

⁴ A primeira vez em 1983, no 1º Encontro de Editoras Universitárias do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, e depois em outros seminários e encontros profissionais (corporativos ou particulares).

⁵ Eu era acompanhado por Carla Luzzatto, recebedora do Prêmio Açorianos de Literatura, de Porto Alegre, para a capa da edição brasileira de *A Tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*, 2003, de Edmond Couchot, da série *Interfaces*, coordenada pelo programa editorial do PPGAV/UFRGS, e para o projeto gráfico de *Saramago na Universidade*, 1999 organizado por Tânia Carvalhal.

Editoras Universitárias da Região Sul (Eduni-Sul), instalada em 1983, mas desativada, já que implicaria a criação da Associação Brasileira de Editoras Universitárias (ABEU) em 1988. Se em 1984 apenas 5% das 867 instituições de ensino brasileiras tinham produção editorial (Garcez, 1984, p. 55), em 2012 a ABEU congregava 109 editoras.⁶

Nada mais natural, pela experiência técnica e criativa acumulada, que a Editora ajudasse o sistema de periódicos e seus editores e editoradores. Assim foi feito. A Pró-Reitoria de Pesquisa⁷ propôs que ajudássemos a todos, da forma que fosse possível. Os trabalhos eram diversos: editoração integral ou parcial do periódico, projeto gráfico de capa, redesenho de logotipia, arte-finalização digital de projetos antigos, elaboração de capas modulares para posterior adaptação, transformação de leiautes gráficos em arquivos digitais, cálculos gráficos etc. Do nível máximo de interferência até a mais sutil sugestão, passaram pela Editora da UFRGS títulos como *Anos 90* (do Programa de Pós-Graduação em História), *Boletim do Instituto de Biociências* (hoje *Revista Brasileira de Biociências*), *Cadernos do Aplicação* (do Colégio de Aplicação), *Humanas* (filosofia e ciências humanas), *Episteme* (filosofia e história das ciências), *Horizontes Antropológicos* (antropologia social), *Organon* (do Instituto de Letras), *Revista do SAJU* (do Serviço de Assistência Jurídica da Universidade), *Caderno de Farmácia*, entre outras. Os procedimentos mais intensos duraram cerca de dois anos.⁸ Logo a colaboração seria abandonada, pelos motivos já mencionados: a demanda pela edição de obras não periódicas era proeminente e amplamente prioritária.

Nova cooperação seria efetivada anos depois, em junho de 2004, através da reunião de esforços das Pró-Reitorias de Pesquisa e de Extensão, que realizariam o curso *Produção Editorial de Livros e Periódicos*, em oito encontros organizados com o Programa de Apoio à Editoração de Periódicos. O evento foi direcionado aos editores de periódicos da UFRGS, embora aberto. Os temas foram divididos em módulos específicos: do original ao artigo e à publicação, normatização, processo gráfico, divulgação de periódicos, indexação, permuta etc.⁹ Foi um sucesso. As sessões aconteceram em salas lotadas. A revista *Porto Arte* não teve editor presente nas atividades, mas o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais esteve representado por mim, na época representante discente do doutorado.

Essas e outras experiências possibilitam algumas observações quanto às dificuldades que acompanham a publicação de periódicos científicos nas universidades brasileiras, especialmente as públicas (responsáveis pela maior parcela da pesquisa no país e, no caso das artes visuais, da quase totalidade). Os maiores transtornos dizem respeito à manutenção da periodicidade, tarefa dificultada por atrasos de todo tipo, justificáveis ou não, e pelos amadorismos pontuais localizáveis na cadeia de rotinas do trabalho editorial. Textos elaborados por convite (com função editorial ou para dossiês temáticos, por exemplo) chegarão com atraso se solicitados tarde demais, e artigos propostos por inscrição precisam de avaliação, exigindo melhor administração

6

Ver o site da ABEU: www.abeu.org.br/EditorasAssociadas.aspx. Acesso em outubro de 2012.

7

Com acompanhamento geral de Marinha Aranha Rocha, especialista em metodologia do ensino superior, diretora do Departamento de Incentivo à Pesquisa e mais tarde Vice-Pró-Reitora de Pesquisa (1996-2009).

8

Sob coordenação de Geraldo Huff, jornalista, então chefe da seção de editoração, mais tarde diretor da Editora (1997-2002).

9

A coordenação geral foi de Jusamara Souza, diretora da Editora (2002-2008) e editora de *Em Pauta*, revista do Programa de Pós-Graduação em Música. Coube-me como tema a editoração do livro universitário e a aplicação desses conhecimentos aos periódicos. O evento também contou com o apoio da Biblioteca Central e da Gráfica.

10

A atenção necessária à metodologia da editoração acadêmica é basicamente a mesma para publicações periódicas e não periódicas. Estrutura-se no melhor equilíbrio possível entre esteios que podem conflitar: (1) fundamentos do projeto gráfico e da comunicação (programação visual, incluindo técnica e psicodinâmica da ilustração); (2) respeito ao texto original e à mensagem; (3) observância das regras gramaticais e do léxico (incluindo o vocabulário ortográfico oficial); (4) deferência pelas normas técnicas nacionais e pela padronização; (5) consideração pelos usos tradicionais ou consagrados dos elementos de bibliologia; (6) atenção às contingências técnicas e orçamentárias; (7) boa vontade com os interesses institucionais; e (8) bom senso. O malabarismo bem-sucedido desses fatores está por traz de decisões editoriais coerentes, mas nem sempre acatadas unanimemente, podendo mesmo causar desconfiância, contrariedade e ressentimento.

11

Conforme anexos II e VII do *Plano de Carreira dos Cargos Técnico-Administrativos em Educação*, Lei 11.091/2005, com alterações posteriores, que “dispõe sobre a estruturação do plano de carreira dos cargos técnico-administrativos em educação, no âmbito das instituições federais de ensino vinculadas ao ministério da educação, e dá outras providências”. Ver também <http://www.ufrgs.br/progesp/progesp-1/setores/dima/descricao-dos-cargos/cargos-de-nivel-e#14-1> (acesso: out. 2012).

das rotinas. O texto precisa ser revisado e preparado, traduções e versões precisam ser providenciadas, ilustrações precisam ser verificadas, a editoração necessita acompanhamento.¹⁰ A parte gerencial dessas atividades é frequentemente feita de maneira abnegada, mas amadorística, por professores sem habilitação para tal (com exceções em áreas como jornalismo, publicidade, edição, editoração). E, francamente, que professor pode se dedicar confortavelmente para essas tarefas na atual realidade brasileira? É preciso ministrar aulas, dedicar-se à orientação de alunos, às atividades de extensão, às tarefas de pesquisa, às funções administrativas, à organização de eventos, à participação em bancas, colegiados, comissões, conselhos, núcleos, laboratórios... O desejável seria a disponibilidade de técnicos qualificados, com identidades profissionais inequívocas. O setor público descreve o cargo como “editor de publicações” (apenas “editor” na legislação anterior), previsto para servidores com graduação superior em “comunicação social, jornalismo ou letras”,¹¹ ainda, infeliz e anacronicamente desconhecendo a possibilidade de existência de formação específica.

É verdade que a elaboração de apenas um único periódico significa muito pouco trabalho para um editor profissional e sua equipe, que poderia atender um número maior de publicações simultaneamente. A exigência mais importante seria a habilidade em lidar com as particularidades da retórica editorial científica e ter receptividade intelectual aos diversos campos de saber. Neste caso, entenda-se a tarefa como sendo a construção da obra bibliográfica a partir de seu conteúdo textual e ilustrativo nas diversas áreas de conhecimento com que a universidade trabalha. Uma formação mais holística e ao mesmo tempo vertical, portanto, seria bem-vinda, considerando-se que o editor universitário é o “mais genuíno dos editores científicos” (Salvadó, p. 4), lembrando que “são diferentes as funções do editor científico e as do professor universitário ou do investigador”. Para muitos, se é verdade que professores “não devem exercer a função de editor sem uma preparação profissional adequada”, por seu turno os editores necessitam “indubitavelmente do auxílio dos professores e investigadores” (*idem*, p. 21). Como a UFRGS não mais oferece apoio da sua Editora (em tese onde haveria profissionais com o perfil adequado), ela tenta prover o auxílio possível através de um núcleo de editoração da Gráfica (que presta atendimento aos periódicos). Mas não temos informação de que exista um editor lá lotado. Nem mesmo existem estagiários (bolsistas) com essa formação, já que a Universidade ainda não oferece curso de bacharelado ou habilitação na especialidade. São poucos os cursos superiores com terminalidade editorial no Brasil (com destaque para Universidade de São Paulo e a Universidade Federal do Rio de Janeiro).¹²

Na UFRGS, os principais problemas estão identificados, e são os mesmos de há vinte anos: “manutenção da periodicidade”, “falta de divulgação e circulação de parte significativa dos periódicos” e “estrutura limitada das respectivas comissões editoriais” (Gruszynski; Golin; Lucchese, 2007, p.7). Quanto à revista *Porto Arte*, a

primeira observação a ser feita é de que ela pode estar acima da média de idade de suas colegas de universidade,¹³ tendo o mérito de ser uma das mais antigas revistas da pós-graduação em artes do país (o seu primeiro número data de junho de 1990). Isso não a redime de dificuldades comuns a suas congêneres. Também sofre com a falta de acompanhamento profissional continuado e exclusivo, um problema que persiste desde a sua criação. Como em outras áreas acadêmicas, o trabalho acabou sendo assumido com desprendimento por professores dedicados, mas sem a disponibilização de técnicos pela instituição. Essa dedicação ao Programa de Pós-Graduação, superposta com múltiplas obrigações, não significará agilidade no processo editorial. Ao contrário. A dificuldade mais evidente pode ser identificada no tempo longo, muito longo, gasto na preparação de cada número. O uso de um comitê editorial para desempenhar também as funções que habitualmente são desempenhadas por um só profissional, o editor, acaba por prolongar a etapa executiva do fluxo de trabalho. E às vezes também em certas deliberações. Uso um exemplo presenciado por mim em outra área. Após a criação de duas ou três capas para uma nova revista que seria publicada pelo curso de História, decidi-se que as propostas seriam avaliadas pelos professores de seu conselho (não lembro exatamente, mas acho que algo entre quatro a seis pessoas). Resultado: não houve consenso. Com *Porto Arte* também ocorreu algo semelhante. Há alguns anos, após idas e vindas, todas as propostas sugeridas para capa da série atual foram recusadas, mesmo a última, simples, duas impressões, com uma cor chapada dominante e o número geometricamente posicionado um pouco à direita. E a revista acabou se decidindo, mais tarde, por uma versão elaborada por outra pessoa: uma capa simples, duas impressões, com uma cor chapada dominante e o número geometricamente posicionado um pouco à direita! Nas artes visuais as diferenças de gosto e de opinião podem ser ainda mais impeditivas que em outras áreas.

Ao pensarmos o modelo brasileiro para periódicos gráficos (os eletrônicos prometem maior desenvoltura) volta à mente os editores de livros que durante a década de 1980 propugnaram pela independência administrativa das editoras universitárias federais e outros sonhos de produção ou comercialização. Se transplantarmos aqueles ideais para as revistas, encontraremos aqui e ali modelos bem-sucedidos, mas em outros contextos. O pensamento acadêmico em arte pode ser propositivo quanto a caminhos financeiros alternativos; e a postura ideológica dos pesquisadores e artistas editores, fatigados do penoso caminho de realização, pode levá-los a um sistema paralelo à universidade. Uma revista visual produzida por artistas, por exemplo, dificilmente será porta-voz do mundo acadêmico, mesmo que ele tenha capacitado e “empoderado” os seus agentes. É mais fácil essa função persistir em periódicos estruturados pela teoria e pela palavra. Os modelos importados (menos dependentes de “mesadas”) certamente serão mais ilustrativos.

12

O curso de Comunicação Social da USP (na ECA, Escola de Comunicações e Artes) oferece Habilitação em Editoração; e o da UFRJ (na ECO, Escola de Comunicação) oferece a terminalidade Produção Editorial.

13

Em 2010 a média de idade dos periódicos da UFRGS seria de 17 anos, segundo Ferreira; Mattos; Job, 2010, p. 8. Mas o trabalho usou método (ou fonte) questionável, ignorando a existência de *Porto Arte*. Portanto, é passível de incorrer no mesmo erro de omissão de outros periódicos.

14

O “e” entre parênteses indicava a relação entre idiomas, segundo a ironia de Chris Klaus (uma dos atuais editores, juntamente com Hedi El Kholti e Lotringer) “um trocadilho concebido em meados dos anos 1970, fazendo referência tanto a base bi-cultural de todo o empreendimento (*text* [inglês] sendo *texte*, um substantivo feminino francês), e ao mesmo tempo parodiando a preponderância de cláusulas parentéticas no modismo acadêmico; por exemplo, *The(M)other...* Uh, você tinha que ter estado lá.” (Morgan, 2012).

15

Por serem periódicos recentes e que envolvem estudantes, as equipes editoriais de *Revista-Valise* e de *Refil* (apresentada adiante) podem não ser perenes. Consulte os sítios de internet para verificação dos expedientes.

16

O SEER é um sistema de processamento de artigos para periódicos científicos eletrônicos, originado do Open Journal Systems, desenvolvido pela Universidade British Columbia e adaptado no Brasil pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). O periódico pode ser construído de maneira integralmente eletrônica (formatação predeterminada) ou usando visualização de páginas com diagramação equivalente à versão impressa.

Um exemplo internacional de curta duração e posterior metamorfose é a revista *Semiotext(e)*, publicada em Nova York de 1974 a 1984 (e a partir de então com formato de séries de livros) pelo francês Sylvère Lotringer junto com estudantes da Columbia University, onde lecionava crítica literária e filosofia.¹⁴ O periódico era “uma estratégia para posicionar-se fora da academia enquanto continuava fazendo parte dela” (The European..., 2012), apresentando nomes genericamente identificados como da “teoria francesa” (como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Jean-François Lyotard etc.) e entrevistas com artistas locais (como Philip Glass, Robert Wilson, John Cage), mais tarde publicando intervenções no boletim ocasional *Animal Shelter* (Allen, 2011, p. 296). Originalmente um periódico independente, desde 2001 seus livros constituem uma série distribuída por instituição acadêmica, a MIT Press. Caso parecido, mas duradouro quanto à apresentação é o de *October*, criada em 1976 e ainda hoje uma das revistas mais influentes. Denominada a partir do filme homônimo de Eisenstein, foi criada pelas norte-americanas Rosalind Krauss e Annette Michelson (e Jeremy Rolfe-Gilbert, nas primeiras edições), então se desligando do comercialismo crescente de *Artforum*. O primeiro editorial informava a intenção de “voltar-se para aqueles leitores que, como muitos escritores e artistas, sentem que o formato atual das principais revistas de arte está produzindo uma forma de jornalismo pictórico que desvia e compromete o esforço crítico” (*October*, v. 1, n. 1, 1976, p. 5). Segue publicando os mais importantes nomes da teoria, da crítica e da história da arte (incluindo, também, a divulgação da teoria francesa para o público anglófono), além de artistas. O corpo editorial inclui ou incluiu nomes como Douglas Krimp, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin Buchloh e outros. O seu início foi possibilitado pelo Institute for Architecture and Urban Studies, passando, a partir do número 5 para a MIT Press, onde já ultrapassou o número 140. Abrigada na editora do Massachusetts Institute of Technology, *October* está acalentada pelo modelo de um mundo acadêmico específico, que garante sua autonomia de navegação.

É preciso reconhecer que o consumo erudito de informações parece dar prioridade para reflexões textuais – no nosso caso, a revista dita de arte ou sobre arte –, mais habituais que as proposições da linguagem visual – a revista de artista. Não precisa explicações a receptividade no meio institucional de uma revista como a *Revista-Valise*, periódico eletrônico sem versão impressa, criado e mantido desde 2011 por mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.¹⁵ É muito cuidadosa na seleção de artigos. Possui projeto gráfico elegante, funcional, obediente ao sistema predeterminado pelo SEER, Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas,¹⁶ o que diminui os riscos com o prazo de fechamento das edições. Mesmo que com poucos números lançados, não é mais apenas uma promessa. É um veículo que se torna consistente, além de um bem-vindo complemento para *Porto Arte*, sua irmã mais velha, dirigida por docentes do mesmo Programa.

Quanto à segunda possibilidade de divulgação, a revista de artista, sua possível publicação entre as atividades regulares de graduação em artes seria uma vitória importante e necessária para o exercício e a divulgação das pesquisas com linguagens artísticas, além de um eficaz incremento do ensino. Uma pequena demonstração desse argumento pode ser localizada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Ainda muito recente, surgida em 2010, com apenas quatro números lançados (e certamente uma aposta), a *Refil*, “revista em formato laboratório” produzida pelo Núcleo de Produção em Artes Gráficas, é um exemplo de coragem. Por enquanto (ou como proposta) sem periodicidade certa, sem ter um formato padronizado, sem a sugestão de perenidade que se esperaria num periódico (e, portanto, sem ISSN),¹⁷ tem sinceridade e energia comunicativa. Pode ser elaborada com aparas de papel (sobras da gráfica) e ter suas páginas majoritariamente visuais, ou pode ser eminentemente textual e teórica. Pode enfim escolher arbitrariamente que rumo tomar. O projeto “conjuga três idéias principais: o *mostruário*, através de sua embalagem-dispositivo; o *abastecimento*, expresso pelo título da revista e relativo ao desejo de concretização de frentes extracurriculares de pesquisa e de trabalho; e por fim, a *livre e irresolúvel experimentação*”. A experimentação é intelectual e formal, compositiva da palavra e da imagem, com predominância de entrevistas e textos de artistas e teóricos, muitos deles professores. Conta com a parceria da *Pós*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG.

Penso que as muito jovens *Revista-Valise* e *Refil*, frutos distintos do esforço de divulgação da produção intelectual de nossas escolas de artes, uma virtual e a outra física, uma maior e outra menor, uma elaborada por alunos da pós-graduação e a outra por alunos da graduação, mas ambas gestadas em atribuladas instituições federais de ensino, não são dicotômicas, mas sim complementares e sincrônicas. Seleccionam e publicam o pensamento artístico com independência e seriedade. São, por suas qualidades, espontaneamente inerentes às suas procedências, defendendo as alternativas de um estatuto artístico, científico e editorial a ser almejado. Ágeis, fazem-me rir dos fardos penosos do passado, mas que são, hoje, valiosos subsídios metodológicos. E a metodologia envolvida na publicação do conhecimento gestado em centros de investigação e ensino precisa impor, para demonstração e divulgação, o universal e o singular de suas propostas, hipóteses, problemas e resultados.

17

ISSN, International Standard Serial Number (Número Internacional Normalizado para Publicações Seriadas), é um número de oito dígitos (dividido em dois grupos de quatro, separados por hífen) identificador de um periódico. A rede ISSN (ISSN Network) é representada no Brasil pelo IBICT, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. O número é afixado na capa, acompanhado do código de barras que o representa.

REFERÊNCIAS

ABOUT OCTOBER. *October*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, vol. 1, Spring, 1976, p. 3-5.

ALLEN, Gwen. *Artists' magazines: an alternative space for art*. Cambridge: MIT Press, 2011.

BUFREM, Leilah Santiago. *Editoras universitárias no Brasil: uma crítica para a reformulação da prática*. São Paulo: Edusp, Com-Arte; Curitiba: Editora da Universidade/UFRPR, 2001.

_____. Práticas Editoriais e o Ensino Superior no Brasil – 20 anos da Abeu. In: *Verbo: Revista da Associação Brasileira de Editoras Universitárias*, São Paulo, ABEU, n. 4, ago. 2008. p. 19-30.

FERREIRA, Ana Gabriela Clipes; MATTOS, Ana Maria; JOB, Ivone. Revistas científicas da UFRGS: resgatando o passado para pensar o futuro. In: *Revista Prisma.doc.*, Porto, n. 13, 2010, 13 f. [Recurso eletrônico, SAbi/UFRGS]

GARCEZ, Lucília Helena do Carmo. Política editorial universitária. In: MESQUITA, Vianney. *Sobre livros: aspectos da editoração acadêmica*. Fortaleza: Edições UFC, 1984. p. 55-61.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia; GOLIN, Cida; LUCCHESI, Alexandre Francisco. Desafios para a comunicação da ciência: um estudo sobre os periódicos científicos impressos e eletrônicos da UFRGS. In: *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, ago.-set. 2007, Santos. Anais. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Universidade Católica de Santos, 2007. [Recurso eletrônico, SAbi/UFRGS]

MORGAN, Cheryl. *Interview: Semiotext(e)*. [Entrevista com Chris Klaus]. Disponível em: <<http://www.emcit.com/emcit121.php#Semi>>. Acesso em: nov. 2012.

REFIL: Revista em Formato Laboratório. Disponível em: <<http://revistarefil.wordpress.com/>>. Consultado em: 02 jun. 2012.

REVISTA-VALISE. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise>>. Consultado em: out. 2012

SALVADÓ, Francisco. *Relação entre a instituição científica (universidade, centro de investigação, etc.) e seu editor: O que espera o editor da instituição científica?* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, [1982?]. 28p. Tradução de comunicação da V Reunião de Editores Universitários e Científicos Europeus, Pamplona, Espanha, set. 1981.

SEMIOTEXTE.COM. Disponível em: <<http://semiotexte.com>>. Consultado em: out. 2012.

THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL. *Silvère Lotringer – Biography*. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/sylvere-lotringer/biography/>>. Consultado em out. 2012.



PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA

Professor Adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre e Doutor em Artes Visuais pela mesma universidade (1999 e 2008), ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Possui textos publicados em livros e periódicos, sobretudo sobre livros e outras publicações de artistas e seu papel no estabelecimento da arte contemporânea.

SARAH BODMAN



Publicar e ser danado: como ser
um editor institucional *underground*

Tradução: Denise Spier

RESUMO

O Centre for Fine Print Research (CFPR, Centro para Pesquisa da Gravura) da University of the West of England, Bristol, Reino Unido, publica material de referência em gravura contemporânea e áreas afins para um público internacional. Três de suas publicações estabelecidas abordam os livros de artista: *Artist's Book Yearbook*, bienal, *The Blue Notebook*, revista especializada em livros de artista, e o *Book Arts Newsletter*, boletim especializado para acesso gratuito na internet. No presente artigo, a editora destas três publicações reflete sobre como elas foram implantadas e sobre alguns sucessos, provações e atribulações de publicar sob um selo institucional. Da concepção, conteúdo e projeto gráfico, do financiamento, impressão e distribuição da cópia impressa ou *download* da digital, até sua base internacional de leitores.

PALAVRAS-CHAVE

Livros de artista. Publicar. Institucional.
Arte do livro. Distribuição.

PUBLICAR E SER DANADO: COMO SER UM EDITOR INSTITUCIONAL UNDERGROUND

2011 é um ano de comemorações para nossas publicações de referência aqui no Centre for Fine Print Research (CFPR, Centro para Pesquisa da Gravura), o qual assiste ao 10º aniversário do *Artist's Book Yearbook* (ABYB), de nossa editora *Impact Press*¹, e o 5º aniversário de nossa revista especializada *The Blue Notebook*. Nossa publicação mensal, o *Book Arts Newsletter* (BAN) é sem par, com nove anos de idade. Quando Paulo Silveira me convidou para escrever sobre como nossas publicações são mantidas pela universidade, minha primeira reação foi sorrir e dizer que eu não poderia, porque eu não seria capaz de dizer a verdade. A resposta de Paulo foi que as pessoas poderiam querer saber que elas não estão sozinhas em sua constante superação de dificuldades, e que eu deveria contar a elas sobre a realidade de nossa luta.

E isto realmente me fez pensar. Não quero dizer que não recebemos todo suporte da universidade, porque naturalmente recebemos, nós temos pago os trabalhos e os livros que publicamos são parte disso, logo nós não estamos lutando para pagar nossos ordenados (embora eu possa estar em breve, se isso for lido pelas pessoas erradas). Meu ponto é que Paulo estava certo. Eu não quero ser desonesta e dizer que é fácil, pois se outros lerem isto e pensarem que nós publicamos tudo de maneira tão simples, enquanto eles acham tão difícil, por que se preocupariam em tentar? Eu me sentiria muito culpada se isso acontecesse, caso alguém não desse início a um periódico ou não publicasse um livro por sentir que não conseguiria fazê-lo sem o tipo de “suporte” que nós recebemos. Então, aqui está, uma breve história de como publicar e ser danado.

O ABYB foi fundado em 1994 por Tanya Peixoto, John Bently, Stephanie Brown e Stefan Szczelkun, a partir de uma necessidade de oferecer aos artistas do livro uma oportunidade para leitura de ensaios críticos de escritores e artistas, para obter uma panorâmica da produção de livros de artista e, sobretudo, para incentivar uma maior discussão e conscientização sobre a arte do livro. Tanya Peixoto publicou o ABYB sob seu próprio selo *Magpie Press* até 1999, quando ela abriu *bookartbookshop*¹ em Londres, um local especializado em livros de artistas. Nós assumimos a partir de Tanya, com Tom Sowden como editor de arte e eu mesma como editora, com um pequeno subsídio

¹ A livraria de Tanya Peixoto, *bookartbookshop*, pode ser acessada em: <http://www.bookartbookshop.com>.

de nossa universidade para cobrir os custos de impressão da primeira edição (Tanya já havia me advertido que nunca faríamos dinheiro com o ABYB). Nossa primeira edição foi publicada no âmbito de nosso centro, pela Impact Press, em 2001. Com o crescimento da atividade internacional com livros de artista, nos últimos dez anos o ABYB gradualmente triplicou seu tamanho para 254 páginas, e este ano, ao lado de ensaios e listas de referência, recebemos uma incrível lista de inscrição de mais de 600 livros de artista de 207 artistas nacionais e internacionais. Tanya Peixoto e John Bently continuam a contribuir com um ensaio ou uma panorâmica para cada edição.

O ABYB² serve como uma fonte para artistas, acadêmicos, estudantes, colecionadores, livreiros, distribuidores, editores e pesquisadores. Cada edição inclui ensaios e informação sobre muitos aspectos da arte do livro, com ensaios críticos, entrevistas, informações sobre galerias, arquivos e coleções, cursos, eventos, periódicos especializados, bibliografias e publicações de referência, estúdios e *websites*, com colaboradores de todo o mundo. Reunir as informações que publicamos é um processo contínuo; quando descubro algo de interesse, um novo artista, local, coleção, etc, salvo as informações para incluir na próxima edição. Divulgamos uma chamada de participação em janeiro (todas as inscrições são gratuitas) e à medida que as inscrições são feitas, eu as edito e formato para adicionar ao meu padrão no InDesign. Entrementes, eu convido escritores para contribuírem com ensaios e Tom Sowden projeta a capa (fig. 1) e convida artistas a produzirem obras para página [*artwork pages* ou *artist's page*]. Estas contribuições são pagas com apenas alguns exemplares da publicação acabada e com nossa imorredoura gratidão, uma vez que não temos orçamento para qualquer ostentação, tais como comissionar escritores ou pagar artistas, tudo é conseguido através da boa vontade. Na verdade, montar e editar a publicação me toma de três a quatro semanas adicionais, frequentemente encaixado entre muitos outros trabalhos que precisam ser feitos. Minha posição na universidade me permite o luxo de fazer isso como parte do meu trabalho, algo que Tanya nunca teve como editora independente, e eu sei que sou muito afortunada. Este luxo também pode ser compensado às vezes, mesmo com as idiossincrasias dos mecanismos institucionais. Como sou eu que começo a estruturar o ABYB para imprimir, eu mesma já me armo para a próxima batalha com o departamento gráfico da universidade.

Embora sejamos o Centre for Fine Print Research, o departamento gráfico é uma fortaleza em *design*, produção e impressão de tudo que é considerado assunto oficial da universidade, e não acredito que como artistas nós possamos projetar ou imprimir qualquer coisa melhor do que eles (ou com o mesmo efeito). Todas as



Figura 1. Capa da edição 2012-2013 do *Artist's Book Yearbook*, projeto de Tom Sowden, editor de arte.

vezes, tenho que iniciar alguns meses antes da impressão do livro, já que parto do princípio de projetá-lo eu mesma e de tê-lo impresso por profissionais de fora do Centro. Segue-se uma trilha labiríntica de *e-mails*, anotações, telefonemas, acordos, recusas de acordos, re-acordos, de papelada “perdida”, atrasos e obstáculos em geral; mas depois de três meses, eu, afinal (pelo menos até agora), venço e obtenho o livro impresso pela gráfica que eu queria, quando alguém por fim se compadece, ou se distrai, e assina a autorização para a ordem de trabalho. As gráficas externas que usamos não “melhoram” o *design* de Tom ou o meu, nem rearranjam as páginas ou mudam fontes tipográficas para cumprir seu protocolo, nem adicionam um monte de suas logomarcas ou alteram a capa para seus padrões de cores vermelho e cinza, também não assinam eles mesmos a prova do livro redesenhado sem antes mostrarem-na a mim. Tendo entregue o arquivo à gráfica de minha escolha, eu, então, passo as três semanas seguintes preocupada que a universidade possa decidir cancelar o pedido, ou então, depois dos trabalhos terem sido entregues, recusar-se a pagá-los. Uma vez que o livro é impresso e pago, eu posso então começar a postá-lo para fora em pequenos lotes, eu mesma, por segurança. Nós publicamos o *ABYB* a cada dois anos, assim eu não tenho que passar por esta batalha todo ano, e vender cópias durante dois anos acumula fundos o bastante para praticamente cobrir os custos de impressão da edição seguinte. Assim é como tem sido desde o início, e continua sendo, nós nunca iremos obter lucro, e ele só pode existir porque eu posso publicá-lo de dentro de uma instituição que me permite editá-lo como parte de meu cargo. Enquanto pudermos vender cópias suficientes para pagar a próxima edição, podemos prosseguir indefinidamente, e isto é o mais importante para mim.

O Informativo *Book Arts Newsletter*³ (BAN) é a nossa folha de notícias gratuita, que começou como uma peça única de papel utilizada para divulgar nossas exposições aqui na universidade, mas que rapidamente se transformou em um boletim informativo de exposições, feiras, conferências, cursos, novas publicações e relatórios de todo o mundo, enviados por artistas, escritores, organizadores, etc. Ele agora tem em média trinta páginas por edição e é publicado a cada quatro a seis semanas. Apesar de sempre termos cada edição arquivada *online* como um PDF colorido para qualquer um baixar, ele ainda é fotocopiado e enviado para uma pequena lista de endereços que também cresceu de algumas centenas para mais de 2000. Mas o sucesso da versão gratuita de papel foi também a sua ruína. A universidade havia concordado, em 2005, em assumir a fotocópia e o envio, uma vez que eu não tinha tempo para fazer isso a cada mês. Todo mês eu enviaria a cópia com etiquetas pré-endereçadas e um pedido para o departamento gráfico oficial (sim, aquele mesmo), e eles fariam cópias e enviariam o informativo para endereços em todo o mundo. O que eu não sabia era que toda a vez que faziam isso, eles cobravam da universidade 7.000 libras esterlinas pelos seus serviços. Porque toda fotocópia de cada escola era cobrada como um total e não

3
Book Arts Newsletter, ISSN 1754-9086; edição atualizada e anteriores em: <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/banlists.htm>

desmembrada por trabalhos específicos, só quando alguém mais acima questionou as enormes somas que estavam sendo pagas, e pediu a elas uma lista especificada, que isso foi descoberto. Eu recebi uma ligação, precisamente quando uma edição estava em andamento, para ser informada de que essa seria a última. E era isso. Eu temi ter que dizer às pessoas que não poderíamos enviar exemplares em papel nunca mais e que elas teriam que baixar pela internet suas próprias cópias; mas surpreendentemente, muitas pessoas foram compreensivas e solidárias. Levou uma eternidade para enviar uma nota a cada um de minha lista para dizer-lhes que eu não poderia mais postar nenhum exemplar e que estava transferindo seus endereços postais para um grupo de e-mails que estava criando, porém consegui obter uma resposta de quase todos de que estaria tudo bem eu enviar-lhes um aviso de disponibilidade *online* todo mês. Muitos disseram preferir mesmo o *download*, até como uma forma de poupar papel, e agradeceram a universidade por ter enviado os informativos por tanto tempo. Alguns até postaram ou enviaram por e-mail tributos de despedida⁴ para a agora extinta versão em papel. Foi tudo muito animador, já que um desastre súbito como esse, na verdade, foi se transformando em algo que poderia talvez funcionar melhor. Agora que só posso publicá-lo *online*, posso acrescentar muito mais informações e ter imagens em cores. Ele ainda é publicado com qualidade para impressão, assim as pessoas podem imprimi-lo se quiserem, e eu sei que alguns realmente o fazem. Isso também significa que eu posso ter prazos maiores para cada edição, já que não preciso gastar tempo com cópias e postagem, o que costumava tomar semanas através do sistema. E a palavra parece se espalhar muito mais rápido pela internet, sendo que agora temos muito mais pessoas na lista de distribuição do BAN para a versão eletrônica do que a versão em papel jamais teve, e recebo e-mails diariamente de pessoas pedindo para inscrever-se na lista de aviso. O artista Francis Elliott⁵ sugeriu também, quando soube que tínhamos de mudar para a versão *online*, que incluíssemos uma “capa” de artista, uma obra de arte em tamanho A4 para *download* gratuito, produzida por um artista convidado, à frente de cada edição a partir de então. Achei essa uma ideia brilhante e imediatamente pedi a ele para ser nosso primeiro artista, produzindo o apropriadamente intitulado *First Steps* (2010) para a edição nº 59, de agosto de 2010. Desde então, publicamos os trabalhos gratuitos de mais nove artistas: Mette-Sophie D. Ambeck, John Bently, Angie Butler, Guylaine Couture, Nicola Dale (figura II), Sharon Kivland, Christina Mitrentse, Dietmar Pfister e Emmanuelle Waeckerlé.

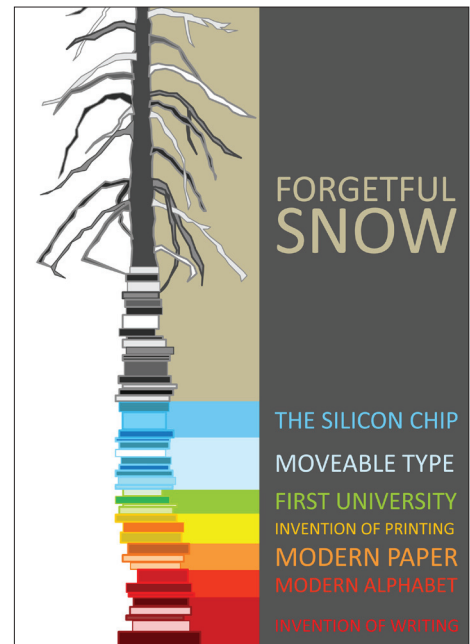
A revista especializada em livros de artista⁶ *The Blue Notebook* tem agora cinco anos; nós a publicamos duas vezes ao ano, portanto

4 <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/ban-gall10.htm>

5 <http://www.foundrypress.co.uk>

6 <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/bnotebk.htm>

Figura II. *Seasons of The Book*, “capa de artista” da edição de dezembro de 2010 de *Book Arts Newsletter (BAN)* por Nicola Dale.



em outubro de 2011 tivemos nossa 11^a edição. Isso é extraordinário, visto que *The Blue Notebook* cessou de existir há dois anos. Este periódico tem sido o meu maior desafio, mas eu ainda estou muito feliz por termos começado com ele. Assim como muitas coisas acontecem, foi um comentário casual, em 2005, que me pôs a pensar. Cuidando de nossa estande em uma feira de livros, eu falava com a artista e escritora Sarah Jacobs⁷ sobre suas dificuldades em encontrar um editor para seus escritos curtos experimentais a respeito de livros de artista; ela não encontrava um periódico onde eles se encaixassem. Nós concordamos que seria maravilhoso se houvesse uma publicação onde qualquer forma de escritos sobre livros de artista pudessem ser apresentados. “Bem, então você poderia lançar um periódico”, disse ela. Sim, eu pensei, nós poderíamos. Eu conversei sobre isso com Tom e nós demos início ao trabalho, montamos juntos uma equipe de pareceristas (Paulo Silveira concordando em ser um deles) com a mísera oferta de pagamento com um exemplar de cada edição, em troca de revisar um ensaio para cada edição. Pedimos a artistas e escritores para proporem ensaios e artigos, ou entrevistas, de acadêmicos a técnicos, contemporâneos ou históricos, experimentais ou narrativos, enfim, qualquer coisa relacionada a livros de artista. Isto não significava que aceitaríamos tudo, mas que queríamos escritores e sentir que eles poderiam escrever o que eles quisessem, ao invés de apenas refletir algum estilo em particular. Nós queríamos coisas que fossem novas, diferentes, fossem provocantes, ou mesmo divertidas. Nossa primeira edição foi lançada um ano depois daquela conversa inicial com, é claro, um ensaio de Sarah Jacobs entre suas páginas. Ao longo das onze edições, tivemos artigos de colaboração de autores da África do Sul, Austrália, Brasil, Cuba, Dinamarca, Estados Unidos, Havaí, Japão, Leste Europeu, Reino Unido e Suíça. Seus ensaios têm explorado temas tão diversos, que alguns deles incluem [títulos traduzidos]: “O exército do *Apartheid* como um inesperado incubador para livros de artista”; “Explorar o livro como um local para jogos eletrônicos e narração de histórias”; “A possibilidade da poesia: da revista *Migrant* aos livros de artista”; “A questão do fracasso em livros-obras”; “Decifrando o cromossoma humano 16: relatamos aqui”; “Uma análise crítica *queer* dos livros de artista”; “A ascensão do livro fotográfico na auto-publicação contemporânea”; “Usando ideias de Heidegger sobre a natureza do tempo e relacionando-as ao *Livro 91* de Keith Smith”; “Leitura como espreita, vagar furtivo”; “Quem se importa com onde vai o apóstrofo?: não participação na definição de *artists books* na Wikipédia”; “Leitura silenciosa: tipografia e linguagem de sinais”; “Allen Ruppersberg está em toda a parte”. Nós também temos tido relatos especiais sobre o estado da arte do livro e atividades no Brasil, Canadá, Coréia do Sul, Cuba, Escandinávia, Estados Unidos, Finlândia, Japão, Lituânia, Países Baixos e Ucrânia. Também temos publicado resenhas de exposições, projetos, conferências, simpósios e livros de artista, entrevistas com praticantes veteranos e artigos técnicos sobre tecnologia e procedimentos tais

⁷ Breve biografia de Sarah Jacobs: http://informationasmaterial.com/?page_id=79

como impressão por demanda, corte a laser, impressão com polpa de celulose, papel artesanal e impressão tipográfica. E como estamos constantemente à procura de mais colaboradores, por favor, entre em contato se você gostaria de propor algo. Mas, como se pode estar à procura de novos colaboradores para um periódico que cessou sua produção em 2009?

É mais ou menos assim. Ficamos tão entusiasmados com a publicação de um novo periódico que eu estupidamente esqueci que o departamento gráfico da universidade tinha a maquinaria adequada à produção de impressão digital. Nós sempre soubemos que nossa tiragem para cada edição seria muito pequena para lito, assim optamos pela impressão digital em preto e branco com uma capa colorida para manter os custos baixos. Eu também agreguei uma versão digital paralela do periódico em cores, para os assinantes que o acessam para visualização *online* ou para *download*. Nós encontramos a gráfica perfeita, obtivemos uma cotação e então os problemas começaram. Antes, nós teríamos quase sido autorizados a argumentar que a nossa tiragem era muito grande para a universidade, e assim seriam dadas permissões relutantes para se obter livros impressos externamente, mas desta vez o nosso pedido foi sabotado e veio o temido telefonema. Eu fui comunicada de que tínhamos que usar o departamento gráfico da universidade, e ponto. Entreguei os arquivos, eles me disseram o preço, que era o dobro do da gráfica externa e 100% além da nossa dotação proveniente das assinaturas. Argumentei que nós podíamos conseguir impressão mais barata fora e que não podíamos pagar este preço. Após três semanas batalhando, eles concordaram em imprimir pelo mesmo preço de uma gráfica externa. Eles, então, reformularam a revista, mudaram as páginas de artistas, especialmente concebidas, da frente para o final “porque lhes parecia melhor”, uma agora ficaria de cabeça para baixo, inseriram a logomarca vazada na arte da capa e imprimiram toda a tiragem sem uma prova sequer, e com uma tinta não-secante que fazia borrar as capas umas nas outras, e nas nossas mãos quando abríamos as caixas. Eu acho que chorei um pouco, e então eu as mandei de volta. Eles não ficaram nada felizes, mas concordaram com uma reimpressão. A edição finalmente ficou pronta e nós conseguimos lançá-la na feira do livro de outono (felizmente, eu tinha antecipado a incomodação e calculado tempo para muitos atrasos). A segunda edição também foi impressa por eles, Tom desenhou a capa novamente, desta vez usando uma fotografia de umas lixeiras transbordando com todas as cópias amassadas da desastrosa tiragem da primeira edição (fig. III). Eles não acharam graça. Fizemos mais uma tiragem para a terceira edição e decidiram dobrar o preço sem nos avisar; simplesmente tiraram o dinheiro de nossa conta, o que nos deixou no débito e com

Figura III. Capa da segunda edição da revista *The Blue Notebook* (v. 1, n. 2, abr. 2007), projetada pelo editor de arte Tom Sowden, fazendo referência a qualidade de impressão do primeiro número.

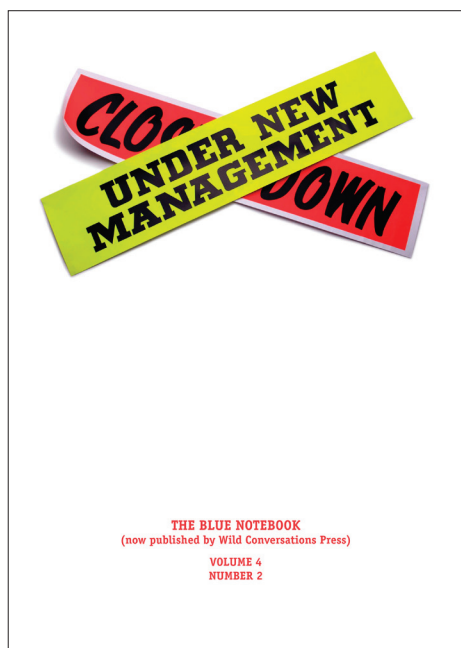


problemas. Já é o bastante, eu pensei, e requeri uma licença especial da universidade para utilizar a nossa gráfica original; esta foi concedida depois de muito pedir e explicar que nós não podíamos publicar um periódico que nos levasse 500 libras a cada impressão. Nós havíamos vencido, e baixamos a guarda. Depois de outras duas edições deliciosamente tranquilas, impressas fora como queríamos, e dentro do prazo, e de volta ao custo inicial que nos levou ao ponto de equilíbrio, tudo estava perfeito, publicar era um sonho!

Tão logo a edição seguinte tinha sido distribuída o telefone tocou, o chefe do departamento gráfico me avisou que o acordo acabara: “Você agora tem duas opções, ou nós o imprimimos e cobramos de você o que queremos, ou a próxima absolutamente não será impressa”. Para mim, isso não parecia muito uma escolha, então eu disse que nesse caso teríamos que encerrar a publicação, já que não nos seria permitido publicar qualquer coisa que custasse 500 libras por edição, isso simplesmente não fazia sentido, e era um desperdício de dinheiro. Sendo muito teimosa, e estando agora também chateada e um tanto zangada, eu comecei a pensar nisto como uma guerra e não como uma derrota; talvez não bem uma guerra, mas algo semelhante à resistência; subterfúgio. A revista estava andando bem, não tínhamos (e ainda não temos) muitos assinantes, mas podíamos imprimi-la e postá-la por exatamente a mesma quantia de dinheiro que recebíamos daqueles assinantes, que era tudo o que sempre desejávamos, e considerávamos o fato um sucesso em si

mesmo. Até agora, nós também tínhamos assinaturas de faculdades, estudantes a tinham em suas listas de leitura, nós tínhamos artigos prontos para a edição seguinte, e eu não queria desapontar ninguém; assim, eu desliguei da tomada e desabafei internamente que nós havíamos oficialmente cessado a publicação. Temos um amigo que tem o seu próprio selo editorial, assim imediatamente nos ligamos a ele como nosso editor externo, que paga a impressão, que traz ela até nós de carro e em caixas sem marcas (sim, verdade), e o resto eu não posso contar. Eu não sei se algum dos nossos leitores prestou atenção ao detalhe da troca de detalhes de publicação no colofão, mas eles devem ter notado o projeto da capa de Tom para a edição número 8, com os dizeres “encerrando” e “sob nova gerência” (fig. IV). Eu sei que não é preciso ser um grande detetive para perceber que nós ainda fazemos publicar um periódico, mas se ninguém está à procura dessa informação, esperemos então que eles não sintam a necessidade de achá-la. Também não sei quanto tempo nosso plano atual vai durar, mas se este cair por terra, nós vamos ter que pensar em outro, e pensaremos. Certos dias eu até aprecio a batalha, de um jeito sádico.

Figura IV. Capa da oitava edição da revista *The Blue Notebook* (v. 4, n. 2, abr. 2010), projetada pelo editor de arte Tom Sowden, aludindo a sua ruína interna e renascimento externo.



Enquanto recebo cada tiragem de publicação que chega das nossas gráficas externas, e penso em todas as noites insones que eu passei me preocupando em obter o trabalho impresso, e distribuí-lo como devia ser, e sem intervenções, eu fico sempre a lembrar o quanto minhas batalhas são pequenas comparadas a outras, e compreendo que o que pode parecer uma luta colossal para mim, não é na verdade nada dentro do grande esquema das coisas. Em junho de 2008, Tom Sowden e eu tivemos a honra e o prazer de entrevistar Janusz Pawel Tryzno e Jadwiga Tryzno em seu Book Art Museum, em Łódź, Polônia,⁸ com a ajuda e tradução do escritor Radoslaw Nowakowski. Eles têm publicado livros de artista como CdA Press (Correspondence des Arts) e edições de luxo durante 31 anos. Até as mudanças políticas na Polônia no início dos anos 1990, eles produziram todas suas publicações clandestinamente; eram espionados por agentes civis da polícia política; manufaturavam ilicitamente seu próprio papel para impressão, a partir de resíduos obtidos secretamente, descartados pela indústria têxtil; recolhiam máquinas abandonadas para reparar e usar; contrabandeavam peças para consertá-las e tinta para imprimir; e dessa forma imprimindo seus livros de forma ilegal por vinte anos. Eles têm, inclusive, tido que batalhar com as autoridades para ocupar seu edifício desde então, tanto que têm um enorme livro escultural em seu vestíbulo (que lembra a balança da justiça), feito de dois blocos formados por documentos de e para as autoridades, um de cada lado. Sua engenhosidade, compromisso com o que fazem e determinação em fazê-lo a qualquer custo são admiráveis. Eles nunca vão desistir, e eu espero que eu também jamais o faça.

8

Um transcrito de nossa entrevista com Janusz Pawel Tryzno, Jadwiga Tryzno e Radoslaw Nowakowski no Book Art Museum Łódź, está disponível para download em: <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/tryznos.htm>
<http://www.book.art.pl>



SARAH BODMAN

Artista e Bolsista Sênior de Pesquisa para Livros de Artistas no Centre for Fine Print Research (CFPR), University of the West of England, Bristol, Reino Unido, onde desenvolve projetos investigando e promovendo *book arts* contemporâneos. É editora do Artist's Book Yearbook e The Blue Notebook, periódico para livros de artistas. Ela escreve sobre livros de artistas para periódicos nacionais e internacionais que incluem colunas regulares para o ARLIS UK e o Ireland News-Sheet, e para o Printmaking Today. Sarah é a autora de Creating Artists' Books (A&C Black, UK and Watson-Guption, USA). Contatos e informações: sarah.bodman@uwe.ac.uk; www.bookarts.uwe.ac.uk.

SHEILA CABO GERALDO



Curso das ruas e o estalar
dos galhos pisados: desafios
de publicar nas universidades

RESUMO

O artigo levanta algumas discussões sobre as publicações universitárias da área de artes, apresentando os periódicos como lugares especiais para tornar pública a crítica de arte, e problematizando sua adequação aos parâmetros acadêmicos, que, muitas vezes, impossibilitam os periódicos de desenvolverem sua verdadeira vocação.

PALAVRAS-CHAVE

Periódicos. Crítica. Publicação.

CURSO DAS RUAS E O ESTALAR DOS GALHOS PISADOS:
DESAFIOS DE PUBLICAR NAS UNIVERSIDADES

Por ocasião do lançamento recente de uma revista inglesa,¹ que dedicou número especial à arte brasileira, falando à jornalista de cultura de um jornal de grande circulação,² o crítico Paulo Sérgio Duarte fez uma comparação entre o panorama da crítica atual e a dos últimos dez anos, constatando que se antes havia apenas a revista *Gávea*, da PUC-Rio, que, como disse, já não existe mais hoje, embora ainda sejam poucas e de distribuição precária, há a *Concinnitas*, da UERJ, a *Arte & Ensaios*, da UFRJ, e a *Ars*, da USP. Como editora da *Concinnitas* por oito anos, sua menção à revista da UERJ me deixa muito contente, uma vez que a entendo como reconhecimento público de um trabalho árduo e persistente, permeado por diversos entraves, que requereu sempre muita dedicação e uma dose substancial de criatividade para contornar os impedimentos, fossem eles de ordem financeira ou acadêmica. Entretanto, em sua declaração, duas questões mereceram ser debatidas.

A primeira é a identificação da crítica de arte com os periódicos editados nas universidades, um paradoxo que vem se desenvolvendo no circuito brasileiro, uma vez que, se por um lado há o reconhecimento da universidade como o lugar em que mais se tem aberto oportunidades para o exercício da crítica,³ por outro há a restrição própria das instituições acadêmicas, quase sempre desconectadas do ritmo da produção de arte, fazendo com que a crítica, que desde Denis Diderot⁴ e Charles Baudelaire⁵ se caracteriza pela reflexão teórico-filosófica diante do objeto, perca a capacidade de produzir uma resposta imediata e ágil. Tal ambiguidade coloca em dúvida a própria função dos periódicos universitários, que, no caso brasileiro, deixam de ser efetivamente meios de publicação da crítica, ou seja, deixam de trazer a público idéias e reflexões como reações ao apresentado no circuito.

Podemos dizer que, na cena nacional, a crítica de arte tem sua genealogia marcada pela obra de Araújo Porto Alegre, mas, sobretudo, pela magistral produção de Gonzaga Duque,⁶ que, seguindo Baudelaire, inaugura no Brasil a crítica em seu sentido moderno e publica em vários jornais e folhetins suas irônicas e reflexivas observações das obras dos artistas da passagem para o século XX. Coincidindo com o anseio brasileiro de modernidade, pontuam, ainda, no início do século, a ação de Mario de Andrade, assim como a de Lourival Gomes Machado⁷ e de Rodrigo Mello

¹ *Third Text*. Londres, número 114, janeiro de 2012.

² Suzana Velasco, *O Globo, Prosa & Verso*, Rio de Janeiro, 3 de março de 2012.

³ Haja vista o número de cursos de graduação e programas de pós-graduação em artes, que foram reconhecidos nos últimos anos pelo Ministério de Educação.

⁴ Guinsburg, 2000.

⁵ Baudelaire, 1995.

⁶ Duque, 2001.

⁷ Machado, 1941.

Franco. Mas, talvez, a crítica no Brasil tenha alcançado sua forma mais contundente e eficaz nas décadas entre 1940 e 1980, quando, através de revistas especializadas não acadêmicas de grande circulação e jornais, que mantinham colunas não só de informação sobre eventos, mas também de reflexão e discussão, produziram um campo público e amplo de debates, infelizmente encolhido nas décadas de 1990 e 2000, mas que agora, na segunda década do novo milênio, timidamente, ensaia retomada.

Revistas de grande circulação como a *Módulo*, assim como os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Folha de S. Paulo* mantiveram colunas e cadernos especiais onde Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Frederico de Moraes, Ronaldo Brito e outros escreveram verdadeiros ensaios, tanto discutindo teórica e criticamente as obras de arte, quanto apontando as possíveis implicações e desdobramentos dessa produção para a formação do meio artístico e cultural brasileiro.

A segunda questão que a declaração de Paulo Sérgio suscita está na referência que faz às revistas universitárias editadas apenas no Rio de Janeiro e São Paulo. Certamente o crítico referia-se ao circuito de arte, onde, apesar das mudanças dos últimos anos, ainda predomina o eixo Rio–São Paulo. Possivelmente Paulo Sérgio, que já publicou na *Concinnitas* e na *Arte & Ensaios*, desconhece a existência das outras revistas universitárias, cujo grande problema é, também, um dos identificados pelo crítico, ou seja, a distribuição deficitária, o que, certamente, o impede de citar a *Porto Arte*, da UFRGS; a *Marcelina*, da FASM; a *Palíndromo*, da UDESC; a *Visualidades*, UFG; a *VIS*, da UNB; a *Studium*, da Unicamp; a *Poiésis*, da UFF, além de muitas outras publicações universitárias de artes pelo país afora.⁸

Se o problema identificado foi o da dificuldade de distribuir essas revistas dentro e fora do país, esse problema está diretamente ligado a um outro, ou seja, o que diz respeito à falta de incentivo financeiro para que as publicações possam manter periodicidade, facilitando a contratação de editoras e distribuidoras do mercado, assim como a manutenção de assinaturas. Não que inexistam programas de agências de fomento para publicações universitárias, sobretudo para aquelas ligadas a programas de pós-graduação. As agências federais e estaduais abrem editais de apoio a periódicos, mas, além do calendário ser sempre imprevisível, esses editais não têm, em sua maioria, a periodicidade requerida às revistas. Além disso, há a incerteza da aceitação da solicitação, agravada pelo problema da especificidade das revistas da área de artes, que precisam se enquadrar e concorrer com todas as revistas ditas científicas.

Assim, o entrave maior das revistas de artes no âmbito universitário – que têm como objetivo principal a divulgação das inquietações da arte, que estão diretamente vinculadas ao exercício da crítica de arte, além da divulgação de estudos de história e teoria da arte – estaria nos cerceamentos institucionais que precisam aceitar para se manter. Certamente as revistas acabam por receber reconhecimento institucional – e financiamento – não tanto pela intensidade crítica e relevância conceitual

do que veiculam, mas por atender a parâmetros acadêmicos, determinados por exigências formais de padronização e estruturais de funcionamento, definidas no âmbito das agências. Na última avaliação, em 2009,⁹ os critérios referiam-se não só à disponibilidade em formato digital e garantia de acesso e preservação de seus números, como a existência de editor responsável, um conselho editorial, com afiliação institucional de seus membros, registro de ISSN, linha editorial, normas de submissão, periodicidade, afiliação institucional dos autores, resumo, *abstract* dos artigos e avaliação por pares.

Algumas dessas exigências, correntes em qualquer publicação acadêmica, garantem a qualidade do periódico, como a avaliação por pares, considerada, por vezes, exageradamente coercitiva. Entretanto, o que poderia ser a maior contribuição desses parâmetros não aparece entre os critérios, ou seja, a garantia de chamada pública de artigos. Acredito piamente na necessidade do caráter público e democrático para as publicações acadêmico-universitárias. Considero fundamental e ético que todos os artistas e pesquisadores da área possam ter a chance de trazer a público suas reflexões, incentivando e acirrando o debate de idéias em um contexto de dissensos, como escreveu Jacques Rancière.¹⁰ Concordo que, como revistas acadêmicas que também visam a divulgação do desenvolvimento de pesquisas, sejam artísticas ou teóricas, uma vez lançadas as chamadas públicas, as colaborações enviadas em resposta sejam normatizadas por avaliação dos chamados pares (*peer review*), antes de serem publicadas, garantindo a linha editorial da revista. Durante o tempo que estive na editoria da *Concinnitas* todas as contribuições que recebemos foram enviadas aos consultores *ad hoc*, despertando, algumas vezes, o ressentimento por parte dos meus pares. A *Concinnitas* tem mantido o padrão objetivo de uma publicação acadêmica, embora seja necessária, ainda, uma enorme discussão para que tenhamos clara a maneira como uma revista da área de artes pode concorrer por financiamentos com as consideradas publicações científicas, sem deixar de atender às tensões do pensamento em arte.

Quando cita o texto *O Surrealismo e a cultura*, Mario Perniola¹¹ corrobora com a necessidade de ultrapassar o marco da revolta individual do movimento vanguardista, para buscar uma perspectiva histórica, capaz de problematizar o sistema das instituições, como forma de reconhecer e transformar as instituições culturais, sobretudo aquelas referentes à comunicação e à organização universitária, que ele identificou como permeada por uma pretensão de neutralidade e objetividade. O que o autor requeria era que, contestando o jogo estabelecido, se pudesse elaborar regras mais precisas entre teoria estética e teoria prática e, dessa maneira, ter uma dicção transformadora, capaz de desenvolver uma ação pública.

Compreendendo as mudanças ocorridas nas últimas décadas, me parece, entretanto, que se quisermos pensar as publicação de arte e sua relação com a

9

Idem.

10

Rancière, 2005.

11

Perniola, 2008.

universidade, precisamos, como Perniola propôs nos anos 1960, pensar ainda na universidade a partir do desejo de vê-la como um lugar de produção crítica no sentido político, ou seja, como lugar público de produção de sentido no dissenso,¹² colocando em xeque toda pretensão de “neutralidade” do discurso universitário diante dos processos culturais, assim como, e sobretudo, diante da cena de arte, que se mostra agora tão mais problemática, com as incertezas colocadas desde a arte conceitual, fazendo do objeto de arte e do julgamento do objeto de arte, enquanto crítica, um exercício no qual se tem que lidar com uma cena instável, ora agonizante, ora sobrevivente. No que se refere ao que Perniola escreveu sobre objetividade e neutralidade, eu pergunto: é possível ser neutro e objetivo nas publicações universitárias sem prejudicar tanto a produção do fazer artístico quanto o exercício da crítica?¹³

Para pensar a relação entre os periódicos – que Paulo Sérgio associa com a crítica de arte – e a universidade, considero importante e necessária uma espécie de genealogia, como retomada histórica da crítica de arte e sua veiculação pública. Optando por uma prática, como teorizou Michel Foucault,¹⁴ não-historicista, mas arqueológica – que lança mão de arquivos, nesse caso, de ideias e pensamentos, para, no confronto, deixar que os discursos se iluminem –, me parece apropriado agora voltar ao sentido que os escritos sobre arte tomaram desde Diderot. Os *Ensaaios sobre a pintura*, desenvolvidos pelo crítico e ensaísta para o *Correspondence Littéraire*, editado por Grimm, e que acompanha o Salão de 1765, em Paris, são escritos de importância capital para a história do pensamento dedicado à arte. Cria uma espécie de gênero literário-filosófico, presente também em Baudelaire, que inicia sua atividade crítica nos Salões de 1845 e 1846, fazendo uma reflexão sobre a potência da crítica como pensamento capaz de transformar a esfera pública. Parece importante, ainda, lançar a fala de Friedrich Schlegel, poeta do romantismo alemão para quem, como escreveu Walter Benjamin,¹⁵ era na própria arte que residia o motor fundamental do que chamou *reflexão infinita*. Mas, talvez a maior contribuição para as publicações universitárias de arte, buscando a perspectiva histórica de que falou Perniola, esteja no que Michel de Certeau escreveu em *A Invenção do Cotidiano*,¹⁶ no final da década de 1970, especialmente no capítulo “Artes do fazer”, que amplia a concepção de fazer artístico para o fazer cotidiano e assistemático, colocando-o como um fazer público e, portanto, político. Assim, seria necessário, para dar conta da especificidade da arte em um campo de objetividade acadêmica, que se pensasse na arte e nas publicações sobre arte como artes do fazer, que implicam na admissão de uma antidisciplina e em modos de fazer independentes dos sistemas.

Isso nos leva a uma outra constatação, ainda mais inquietante e que diz respeito à perversa lógica da produção bibliográfica no meio acadêmico, gerando ansiedade dentro dos programas de pós-graduação. Quando lançamos chamadas públicas de artigos e resenhas, recebemos uma quantidade enorme de textos de alunos de pós-

¹² Rancière, *op.cit.*

¹³ V. Osório, 2005.

¹⁴ Foucault, 2005.

¹⁵ Benjamin, 1999.

¹⁶ Certeau, 2007.

graduação, textos muitas vezes ainda imaturos como discurso de crítica e gerados em pesquisas pouco atentas aos acontecimentos do campo. Os alunos, como sabemos, são incentivados a publicar, o que colabora para o bom desempenho dos programas junto aos coordenadores de área, que precisam de números para justificar financiamentos de bolsas de estudo para alunos e professores. Mas os orientadores também são pressionados a mostrar produção, o que os leva a assinar artigos junto com os orientandos. Essa prática, muito comum na área das ciências biológicas, por exemplo, quando os alunos trabalham em parte das pesquisas desenvolvidas por seus orientadores, se torna um problema no campo da arte e da crítica de arte, sobretudo quando a autoria ainda é uma questão de reconhecimento institucional, especialmente do mercado. Depois de oito anos editando a revista, posso dizer que enfrentei todo tipo de dificuldades, e essa era uma das mais constrangedoras. Mesmo assim, considero que nesse período trabalhei seriamente para construir uma revista que pudesse colaborar não só com o fortalecimento do conhecimento em arte, mas também para a propulsão de dúvidas que impulsionam o campo da crítica, sempre sem respostas conclusivas.

Em 2003, quando assumi a editoria da *Concinnitas*, não contava com funcionários especializados ou verba para impressão. A solução foi, então, cadastrar o periódico como projeto de extensão universitária e concorrer a bolsas de estágio e de extensão para alunos. Inscrevi também o projeto para concorrer a uma bolsa de apoio técnico. O projeto *Concinnitas* desenvolveu, assim, com a atuação exemplar de alunos de graduação e uma bolsista de nível técnico superior, a estruturação de um laboratório de publicação, que obteve financiamento da fundação estadual Faperj para a aquisição de equipamentos, assim como o apoio da direção do Instituto de Artes para a instalação física. O periódico passou a ser veiculado também em mídia eletrônica e seu alcance, que inicialmente era regional, depois que disponibilizamos todos os artigos publicados para *download* livre, tornou-se nacional e mesmo internacional. Através do contador instalado no *website*, verificou-se recentemente que a revista recebe uma média de 6.700 visitas ao ano, incluindo 37 países, como Portugal, Estados Unidos, Argentina, Espanha, China, Reino Unido, França, México e Canadá. Constatou-se, também, que 41,12% de nossos usuários chegaram ao sítio através de mecanismos de pesquisa.

Como parte do projeto, mantemos, ainda, correspondência com 90 instituições acadêmico-culturais, que recebem a versão impressa, assim como mantemos permuta com 13 publicações acadêmicas, incluindo revistas de universidades brasileiras e estrangeiras. Dessa maneira, a revista consta do acervo de muitas bibliotecas. Mas acredito que a versão virtual seja, atualmente, a mais propícia não só quanto ao alcance do periódico, como à agilidade, necessários ao fluxo de produção de crítica e pesquisa em arte.

Considero que minha vontade de fazer da *Concinnitas* um lugar ágil e transformador não foi totalmente saciada. Mas como o vento dos acontecimentos nas asas do anjo da história, seguimos sabendo que novos desafios virão e, tal qual em uma cidade desconhecida, há que se perder entre as ruelas e apesar da curiosidade, que sempre excita, manter o exercício da calma sem se deixar paralisar. Como escreveu Walter Benjamin¹⁷ em *Infância em Berlim*, por volta de 1900: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.” O labirinto das redes seduz e apavora, mas é preciso seguir o curso das ruas ouvindo o estalar dos galhos pisados para reconhecer. Continuemos pois em novos caminhos sem descartar o conhecimento acumulado.

17

Benjamin, 1987.

REFERÊNCIAS

- GUINSBURG, J. (Org.). *Diderot: obras II – estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. (Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.)
- MACHADO, Lourival Gomes. O outro cavalo de tróia. *Clima*, São Paulo, n.1, maio 1941.
- QUALIS periódico. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Disponível em: <http://qualis.capes.gov.br/arquivos/avaliacao/webqualis/criterios2007_2009/Criterios_Qualis_2008_11.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental; Ed. 34, 2005.
- PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas: história crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros; Acurela Libros, 2008.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I – Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Petrópolis: Editora Brasiliense, 1987.



SHEILA CABO GERALDO

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Líder do grupo de pesquisa Escrita da História e da Crítica de Arte (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq). É presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), eleita para o binômio 2011-2012, e procientista da UERJ. Bolsista Produtividade 2 do CNPq, concluiu o pós-doutorado na Universidade Complutense de Madri em 2008 e doutoramento em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2001, com a tese *Arte e modernidade germânica*. Editora da revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ/PPGARTES entre 2003 e 2011.

KATERINA REED-TSOCHA



O estúdio como estudo: reflexões
sobre a implantação de programas
de doutorado em belas-artes

Tradução: Denise Spier

RESUMO

Este artigo vem juntar-se ao debate sobre a natureza exata do doutorado em arte, uma qualificação já consolidada em alguns países, mas um empreendimento ainda recente entre escolas de arte do Reino Unido e dos Estados Unidos. Tomando como ponto de partida a experiência da implantação e desenvolvimento do programa de doutorado da Escola Ruskin de Desenho e Belas-Artes da Universidade de Oxford, proponho questões sobre a razão fundamental da introdução desse grau de pesquisa, a integração de programas de pós-graduação em arte dentro do ambiente de pesquisa de grandes instituições acadêmicas, bem como a orientação e aspectos de projetos de doutorado. Outra questão levantada é o perigo de perda da autonomia e a excessiva academização da prática artística, e sua potencial deterioração em ilustração de ideias teóricas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e pesquisa. Doutorado em belas-artes. Escola de arte. Programas de doutorado.

O ESTÚDIO COMO ESTUDO: REFLEXÕES SOBRE A IMPLANTAÇÃO DE PROGRAMAS DE DOUTORADO EM BELAS-ARTES

Neste artigo optou-se por traduzir *fine art* pela designação *belas-artes*, mesmo estando com seu uso em declínio no português, atendendo as proposições do texto; a tradução também poderia ser apenas artes ou arte, dependendo do contexto de cada ocorrência. *Practice-led PhD* e *Studio PhD* são sinônimos, significando doutorado com base prática. MFA é sigla em inglês para *Master of Fine Arts*, mestre (ou mestrado) em belas-artes, grau com foco na criação, incluindo artes visuais, cinema, escrita criativa, teatro, dança e outras artes performáticas. Diferi de MA, *Master of Arts*, mestre em artes, que possui foco essencialmente teórico, envolvendo disciplinas de artes, humanidades, ciências sociais etc. Para MFA e MA as circunstâncias de participação e os requisitos de obtenção de grau podem variar de país para país e de instituição para instituição. DPhil é sigla literal para doutor em filosofia, *Doctor of Philosophy*, o mesmo que PhD, doutor. N. do E.

O que pode surgir como tendência da língua inglesa — que meramente reflete a grande familiaridade e envolvimento do autor com esse segmento específico de debates sobre o doutorado em arte — tomara venha a servir como um convite para enriquecer o debate a partir de novas perspectivas, vindas da experiência de programas como os em andamento no Brasil ou na França.

O Doutorado em Belas-Artes,* conhecido no mundo da língua inglesa¹ como *Practice-led PhD* ou *Studio PhD*² [sinônimo da anterior], é novo para alguns de nós e bem consolidado em outros lugares. Na medida em que mais escolas de arte estão aderindo a esse empreendimento (por vezes sucumbindo a pressões institucionais para aliar-se com estruturas existentes através de outros departamentos da universidade e para produzir “pesquisa” para fins de avaliação, como, por exemplo, aquelas exercidas por diversas reencarnações do *Research Assessment Exercise* [exercício de avaliação das atividades de pesquisa] no Reino Unido), enquanto outras consideram a sua introdução, o debate sobre a sua natureza exata tem, novamente, adquirido impulso. Isso se reflete na proliferação de publicações sobre o tema.³ Em um recente volume intitulado *Artists with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art* [ou *Artistas com doutorado: sobre o novo grau doutoral em prática artística*], James Elkins, um franco defensor da alegação de que o termo pesquisa é inaplicável à prática artística,⁴ reuniu uma série de ensaios teóricos sobre o novo doutorado, incluindo propostas para diferentes tipos de tais programas,⁵ juntamente com estudos de caso que analisam projetos específicos de doutorado em curso na Austrália e no Reino Unido. As conclusões são, no mínimo, razoavelmente animadoras. Escrevendo previamente à implantação do programa de pós-graduação em sua própria instituição de origem — a *School of the Art Institute*, em Chicago, onde o programa veio complementar o consagrado programa de mestrado em belas-artes, MFA —, Elkins conclui ensaiando algumas objeções possíveis em uma passagem que vale a pena transcrever na íntegra:

E, além disso — você poderá dizer — quantos alunos de MFA estão aptos para uma pesquisa séria? Ou, se você não aprova a palavra “pesquisa”, então como explica que tantos podem escrever 50.000 ou 100.000 palavras sobre qualquer assunto? E veja o que aconteceu no Reino Unido: algumas instituições que concedem doutorado são interessantes, mas outras são uma espécie de mestrado prolongado, com os alunos apenas sentados em seus estúdios por outros dois ou três anos, produzindo

mais da mesma arte, olhando para o próprio umbigo, tentando alcançar um pináculo do autoconhecimento que pode ou não tornar seu trabalho mais interessante.⁶

No Reino Unido, uma das mais antigas e frequentemente citadas conceituações da possibilidade de arte como pesquisa em um contexto acadêmico remonta a 1993, quando Christopher Frayling, reitor do Royal College of Art, ensaiou alguns pensamentos iniciais em um breve artigo intitulado “Pesquisa em Arte e Design”, reivindicando que a pesquisa “tem sido, pode ser e continuará a ser um importante, talvez o mais importante, alimento para a prática e o ensino da arte, artesanato e design”.⁷ Do lado oposto do espectro teórico, no entanto, a aplicabilidade do termo “pesquisa” para a prática artística é duramente contestada. Um forte exemplo pode ser encontrado em um artigo de Charles Harrison, de pouco mais de uma década atrás, sob o sugestivo título “*When management speaks*” (derivado de um *slogan* cunhado pelo grupo de arte conceitual Art & Language). Traçando as origens desta terminologia nas estruturas introduzidas pela avaliação de pesquisa institucional, e alegando com veemência que estes processos de avaliação e as formas de auto-institucionalização que exigem são incompatíveis com os princípios da pesquisa, Harrison descreve a “embaraçosa e triste” situação oriunda como um resultado da confluência de interesses entre

[...] aqueles que estão ansiosos, por razões políticas, em apoiar a assim chamada pesquisa em arte, e aqueles artistas contratados como professores de ensino superior – se é que podem ser dedicados, mesmo enganados ou trapaceados e sem perspectivas – que precisam defender a credibilidade do crescimento de fundos de seus departamentos.⁸

Harrison, referindo-se a “mistificadores projetos de pesquisa” e a questionável reconceitualização da teoria como pesquisa, escreveu: “A ironia dessa situação é que aqueles que defenderam a importância crítica da Teoria da Arte trinta anos atrás, o fizeram em clara oposição a mistificatória equação da prática artística mais pesquisa. A teoria é, penso, de algum mérito nas artes como crítica e como uma forma de insurgência – e é melhor ficar longe de entidades de financiamento”.⁹ E continua:

Também pode ser verdade que a proliferação da Teoria da Arte como uma disciplina *quasi-academic* irá, afinal, oferecer algumas oportunidades devido ao rigoroso e geralmente muito tedioso estudo. No entanto, há que ser dito que a maior parte

2

Decisões relativas à escolha de termos estão repletas de dificuldades. Practice-led visa focar a primazia da prática artística, como também parece envolver o pressuposto implícito de que a prática “precede” de alguma forma pouco clara qualquer investigação teórica, e portanto estaria subordinada a ela, enquanto o *Studio-PhD* parece utilizar um termo ultrapassado na era pós-estúdio. Além do mais, a insistência em utilizar o antiquado termo “belas-artes” está aberto a críticas.

3

Ver como referência: Annette W. Balkema e Henk Slager (org.), *Artistic research*, Amsterdam e New York: Rodopi, 2004; Katy McLeod e Lin Holdridge (org.), *Thinking through art: critical reflections on emerging research*, London: Routledge, 2005; Lesley Duxbury, Elizabeth M. Grierson e Dianne Waite (org.), *Thinking through practice: art as research in the academy*, Melbourne: Royal Melbourne Institute of Technology Publishing, 2007; Hazel Smith e Roger Dean, *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2009; Estelle Barrett e Barbara Bolt (org.), *Practice as research: approaches to creative arts enquiry*, London: I. B. Tauris, 2010. Veja também a edição especial de *Working Papers in Art and Design*, v. 1, nov. 2000.

4

James Elkins (org.), *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*, New Academia Publishing, 2009. Ver também: Elkins, "Theoretical remarks on combined creative and scholarly PhD degrees in the visual arts", *Journal of Aesthetic Education*, v. 38, n.4, Winter 2004, p. 22-31. Seguindo Charles Harrison (veja nota 7), Elkins argumentou que o termo "pesquisa" é inapropriado, tendo entrado no vocabulário de programas de doutorado como jargão administrativo. Em relação à "produção de conhecimento" como termo casado, o que é igualmente problemático, Elkins considera desnecessário e equivocado.

5

Veja o texto de Victor Burgin "Thoughts on research degrees in visual arts departments" em Elkins (org.), *Artists with PhDs*.

6

Elkins, "Brief conclusions" em *Artists with PhDs*, op. cit.

7

Christopher Frayling, "Research in art and design" em *Royal College of Art Research Papers*, v. 1, n. 1, 1993/4, p. 1. Veja também seu recente *Research degrees in art and design — why do people have problems with them?*, apresentado como palestra no Royal College of Art em 2006.

8

Charles Harrison, "When management speaks", em *Research and the artist: considering the role of the art school*, organizado por Antonia Payne, publicado por Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford, 2000, p. 65.

do que se toma por Teoria da Arte atualmente é um pouco melhor do que a baixa intensidade da História Social da Arte ou os exaustivos Estudos Culturais. Apesar disso, ninguém se iluda de que agora possam reproduzir-se como questões de conveniência institucional aquelas exóticas e altamente condicionadas circunstâncias sob as quais fazia sentido, há trinta anos, ser a Teoria da Arte seguida como uma forma crítica da prática artística.¹⁰

Um bom número de anos após essas declarações, e cinco anos após a introdução do *DPhil in Fine Art* na Ruskin School of Drawing and Fine Art, a faculdade de belas-artes da Universidade de Oxford, parece ser um bom momento para se refletir sobre nossa experiência e sobre os desafios e as aspirações que alimentam um programa que ainda se sente bastante novo, e que, felizmente, resiste a uma definição precisa. No processo de estabelecimento do programa, nós levamos em conta nossos pontos fortes, nossas idiossincrasias institucionais e também nossas restrições. A Ruskin é uma escola de arte pequena, sendo o tamanho de seu programa de graduação determinado, em certos aspectos, pelos requisitos do sistema tutorial de Oxford, que se baseia em tutorias um a um nas disciplinas. O "modelo Ruskin" é o de uma comunidade unida, e o programa *DPhil* refletiu a vontade de preservar isto. A maior vantagem ao nosso dispor foi que a Ruskin, ao contrário de muitas outras escolas de arte, faz parte de uma importante instituição de pesquisa. Isso também determinou que o programa seria incorporado a uma ampla estrutura preexistente de pesquisa e sujeito a uma série de normas acadêmicas estabelecidas, que permitiam margens limitadas de ajuste. Mas em termos de execução do programa, identificar e mobilizar as áreas pertinentes à experiência de pesquisa estabelecendo relações interdisciplinares e interdepartamentais tem sido um exercício fascinante. Desde a sua criação, o programa tem promovido modelos de troca de colaboração e de conhecimento junto a uma série de departamentos universitários, centros de pesquisa e museus. O inconfundível *status* do "artista em residência" foi invocado como um modelo que emprestou clareza a esse processo de suave infiltração de diferentes contextos institucionais pelos doutorandos da Ruskin. Com importantes pontos de referência, como o Pitt Rivers Museum, o Ashmolean Museum e a Modern Art Oxford, e centros de pesquisa que vão desde o Wellcome Trust até o Future of Humanity Institute ou o Centre for Environmental Studies, bem como a disponibilidade de pesquisas conduzidas dentro das disciplinas vizinhas das humanidades e através das ciências sociais e naturais (com a neurociência, a imagiologia médica e biotecnologia rapidamente estabelecendo-se como pontos focais de interesse para artistas), as possibilidades de intercâmbios interdisciplinares têm provado ser notavelmente abrangentes. Na

prática, este processo tem também apresentado um desafio que é endêmico em todas as concepções da prática artística em termos de pesquisa interdisciplinar: Como se apresentam os resultados dessas excursões interdisciplinares ao serem re-importadas para o estúdio e como podem orientar a prática artística? O problema não é novo, pois é subjacente a todos os projetos “arte-ciência”, os quais já se tornaram um componente estabelecido das práticas contemporâneas. Uma tentativa teórica de comprovar uma forte afinidade entre arte e ciência foi feita pelo ex-professor de história da arte da Universidade de Oxford, Martin Kemp. Baseando-se no conceito de “visualização”, Kemp teorizou o processo pelo qual artistas e cientistas estruturam a realidade em termos de “intuições estruturais” compartilhadas.¹¹ Ele as descreve como estruturas de processos intuitivos internos que são compartilhadas por artistas e cientistas, levando ao que ele chama de “atos de ver”. Atos de ver (realidades fora de nós), Kemp argumenta, são estruturados em forma de

[...] depósitos decorrentes da experiência perceptiva, critérios pré-estabelecidos de interpretação, ações novas e antigas de nomear e classificar, parâmetros físicos de nosso aparato sensorial e, sobretudo (e subjacente a tudo), estruturas profundas que operam a um nível pré ou subverbal.¹²

Se isso for verdade, então oferece uma explicação de por que artistas e cientistas podem visualizar o mundo de maneiras análogas (e seus ensaios em *Visualizations* dão ampla evidência de surpreendentes sobreposições de imagem e intuição). Este consistente modelo pode de fato se aplicar a alguns casos, mas em termos mais gerais, tudo o que é sem dúvida razoável de se esperar da interação com a ciência é uma reação artística – uma reação em vez de uma interpretação.

A indefinição desta questão em aberto coloca um problema adicional para a conceituação da prática artística como pesquisa nestes casos interdisciplinares. Se estivéssemos de acordo em caracterizá-la, que tipo de pesquisa seria? Obviamente, não operaria em continuidade com a pesquisa científica básica. Tampouco envolveria ilustração e, desse modo, a propagação visual da ciência. Antes, a pesquisa estaria imbuída na prática artística, que por sua vez aspiraria ao modelo de um programa de pesquisa. Inevitavelmente, surge a necessidade de buscar precedentes. As experiências de Leonardo, cruzando fronteiras entre arte e ciência, oferecem um eminente paradigma – por serem drasticamente diferenciadas da obsessão acadêmica pela anatomia que constituiu a espinha dorsal da formação na Beaux-Arts por tanto tempo. Estudos da perspectiva e sua implementação visual propõem um precedente a mais, enquanto outro exemplo pode ser encontrado na noção de cubismo analítico como um programa de pesquisa. Mais recentemente, a experimentação de David Hockney

9

Harrison, *op. cit.*, p. 66.

10

Ibidem

11

Martin Kemp, *Seen/Unseen: Art, science and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*. Oxford University Press: Oxford 2006. E também , M. Kemp, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, University of California Press: Berkeley, 2001.

12

Kemp, *Visualizations*, p. 1.

com a câmara obscura e a aplicação direta de seus experimentos na pintura de retratos¹³ proporciona um exemplo contemporâneo de arte como pesquisa.

Outro desafio é apresentado pela natureza da escrita envolvida. A esse respeito, as opções principais, que têm sido exploradas por diferentes programas, parecem ser três: (a) escrita criativa, (b) reflexões sobre a prática, e (c) escrita acadêmica. As duas primeiras frequentemente representam o mesmo tipo de escrita envolvida em certo número de programas de mestrado em arte (MFA). Na Ruskin, ao menos na primeira etapa do desenvolvimento do programa *DPhil*, ambas as escritas eram estimuladas, mas, crucialmente, vistas como parte da produção do estúdio. Foi admitido que o trabalho de estúdio poderia envolver um elemento da “prática textual”, o qual podia ser bastante rico e cuja natureza estaria sob o título genérico de escrita criativa; e que a conceituação do projeto poderia recorrer a uma exploração escrita de vários aspectos da prática, a qual pode estender-se bem além do meramente explicativo e gerar peças de escrita altamente bem acabadas. Da perspectiva do programa Ruskin, nenhum destes pode ser canalizado para a tese. A definição exata da natureza da tese em si, de qualquer forma, permanece em aberto. Afora estipular que ela deveria se encaixar no projeto global de pesquisa, oferecendo alguma forma de contextualização para a prática (e demarcando sua extensão em até 40 mil palavras), não há especificações adicionais. A experiência tem mostrado que o conhecimento interno e distintivo das práticas artísticas que os artistas possuem pode gerar excelentes peças de crítica de arte. Isto indicaria que o contexto de práticas que compartilham objetivos comuns, ou de alguma forma operam em uma vertente similar a delas mesmas, é uma escolha óbvia em termos de tema de tese – embora esse contínuo e prolongado envolvimento com o trabalho de outros possa provar ser contraproducente de diversas formas. Confrontar a prática artística de uns com a de outros, tornar-se muito analítico sobre questões que se aproximem de nossa própria atividade criativa ou muito crítico em relação a vertentes de práticas que tenham afinidades semelhantes as nossas, intensificar uma percepção dos becos sem saída a serem evitados, todas estas são algumas das dificuldades potenciais que podem advir do amplo envolvimento teórico estreitamente relacionado às práticas artísticas e que compreensivelmente poderia inibir a prática, ao torná-la excessivamente auto-consciente.

Outro contexto óbvio é aquele das ideias. Nesse caso, a tese abordaria amplos contextos ideológicos e intelectuais, de relevância para a prática. Nessa qualidade, seria mais plausível interagir com disciplinas filosóficas, literárias ou da história, e com certas ciências sociais, como a etnografia, a antropologia, a geografia cultural, só para citar algumas. Um conjunto inteiro de difíceis questões metodológicas surge relacionado a esses padrões de interação. Para dentro dos limites dessas disciplinas, debates de temas que podem, inicialmente, vir ao encontro como de interesse geral, rapidamente se tornam altamente especializados. Como pode ser assegurado que uma escrita

13

David Hockney, *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*, London: Thames & Hudson, 2006.

rigorosa é produzida, quando se interage com uma disciplina na qual não se teve um ensino formal? Que padrões devem ser aplicados? E como é o tema a ser abordado metodologicamente? O princípio norteador é aquele determinado empiricamente e numa base de caso-a-caso, com supervisão especializada desempenhando um papel chave em circum-navegar alguns dos mais difíceis problemas de se resolver. Em todos os casos, está-se condicionado pelos padrões críticos aplicáveis ao discurso existente: não é possível envolver, por exemplo, filosofia analítica sem utilizar argumentação sustentada, ou abordar um problema formulado dentro da história social da arte sem recorrer a esse enquadramento metodológico específico, se somente para transcendê-lo.

A objeção que prevalece para todos os casos acima é a de que o doutorado em arte recai sobre – e inevitavelmente leva a – uma excessiva academização da prática artística. Há um elemento de verdade nisso. Mas ainda que aspectos do projeto possam ser dominados pelo trabalho acadêmico, a prática em si deveria construir fortes defesas contra qualquer potencial academização. O perigo iminente é o da deterioração de algumas formas de ilustração de ideias teóricas; e, também, da perda de interesse intrínseco, fundamentalmente da perda de autonomia. Há um delicado equilíbrio a ser alcançado: a prática é complementada pelo componente “acadêmico” (o termo “acadêmico” é usado aqui na falta de um que funcione melhor já que “teoria” impõe uma dicotomia entre teoria e prática, que persiste profundamente problemática), ao mesmo tempo que enfaticamente afirma sua independência.

A longa e diversificada tradição dos escritos de artistas proporciona um interessante campo de comparações. Uma série de proeminentes exemplos vem à mente: Robert Smithson, Daniel Buren, Donald Judd, Robert Morris, Joseph Kosuth, Art & Language, Gerhard Richter e Jeff Wall, para citar alguns, todos se engajaram a uma intensa prática textual.¹⁴ Jeff Wall, largamente descrito como “um artista que escreve” (uma descrição que soa um tanto estranha), tem sido indagado sobre seus escritos em uma série de entrevistas.¹⁵ A visão que tem de sua própria prática de escrita é particularmente interessante: ele a descreve como uma atividade paralela – e é esse modo de existir em paralelo, como parte de um todo orgânico, que colabora precisamente para uma compreensão pelo menos do componente escrito da tese de doutorado em arte. Curiosamente, na maioria desses casos, os escritos envolvem ideias de dentro do amplo contexto das práticas artísticas e não se entregam a reflexões subjetivas ou a criativas modalidades literárias. Ao mesmo tempo, sua dimensão é a de um ensaio em vez de uma extensa tese, e assim, considerá-los como precedentes empresta suporte aos aspectos escritos dos projetos de doutorado em algumas circunstâncias, mas talvez não em outras. A melhor recomendação é manter questões em aberto, conservar tanto quanto possível flexibilidade na definição da tese, ter em mente que para todo projeto artístico há numerosas opções de tópicos

14

Ver Robert Smithson: *the collected writings*, Jack Flam (org.), University of California Press, 1996; Robert Morris, *Continuous project altered daily: the complete writings of Robert Morris*, MIT Press, 1991; Joseph Kosuth, “Art after philosophy” (1969) em *Art after philosophy and after*, MIT Press, Cambridge, 1993; Gerhard Richter, *The daily practice of painting*, Hans-Ulrich Obrist (org.), London: Thames & Hudson, 1995; Jeff Wall, *Selected essays and interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 2007.

15

Ver, por exemplo, “Writing on art: interview between Jeff Wall and Jean-Francois Chevrier”, em Jeff Wall: *selected essays and interviews*.

que podem ser conduzidos de modo produtivo, e que no melhor dos casos, estes poderão até mesmo estimular a prática artística, ainda que, decididamente, os padrões tendam a ser implícitos e complexos.

Em todos os casos, seria ideal que programas de doutorado proporcionassem ricos contextos intelectuais, importando tantas ideias quanto possível de seu ambiente de pesquisa circundante. Uma infra-estrutura básica de seminários de pesquisa realizada ou em andamento, palestras e conversas de artistas convidados, assim como a criação de numerosas redes de pesquisa e artísticas e parcerias apoiam esse esforço. Desde as fases iniciais de elaboração do programa de doutorado na Ruskin, nós buscamos manter o potencial de sua mais importante característica: o fato de que abrange duas vertentes. A *Dphil* dirigida com base prática coexiste com a *Dphil* teórica, oficialmente conhecida como “*Dphil* de tese única” [*DPhil by thesis only*] – a nomenclatura sendo indicativa das dificuldades surgidas em se tentar definir sua natureza, especialmente quando envolve o termo “teoria”. Ambas as vertentes são estritamente partes do mesmo contexto e infraestrutura acadêmica. O *DPhil* teórico (para reportar a esse termo abreviado de modo a distingui-lo de doutorado com base prática) é, certamente, um território acadêmico familiar. A atração em seguir pesquisa teórica de doutorado em uma escola de arte, diferentemente de um departamento universitário especializado, vem do alto grau de especialização em arte contemporânea, mas também do fato de que o etos interdisciplinar da escola de arte contemporânea (onde o conceito genérico de arte tem, em grande medida, superado as mais antigas divisões entre categorias artísticas¹⁶) oferece um ambiente de incentivo à pesquisa menos afetado pela preocupação com fronteiras entre disciplinas. Pesquisadores de doutorado que seguem esse caminho são frequentemente motivados por um desejo de interdisciplinaridade que considera as limitações de ter que operar dentro de um território claramente delimitado por uma disciplina acadêmica específica como pouco construtiva. Isso não significa que as questões metodológicas no âmbito da investigação interdisciplinar sejam evitadas. Ao contrário, elas são confrontadas desde o início e desde então continuamente, gerando o andamento de um debate de meta-nível, ou de segunda ordem, que é particularmente produtivo. Além do mais, as duas vertentes participam em um diálogo de aprimoramento recíproco e fortalecimento mútuo: os artistas submetem seus trabalhos e ideias à análise crítica não só de outros artistas como também de teóricos que as abordam de diversos e, ocasionalmente, inesperados pontos de vista; e os teóricos, por sua vez, “não estão autorizados” a destacarem-se demais, mas terem suas idéias submetidas a por vezes implacável prova real do estúdio. O resultado, em ambos os casos, é altamente construtivo – e ainda oferece potencial para gerar atividade de pesquisa conjunta e de projetos curatoriais colaborativos.

A referência indireta à crítica de Daniel Buren às estruturas institucionais em “The Function of the Studio”,¹⁷ em meu título, aponta para o reposicionamento

16

Uma interessante e idiossincrática genealogia da transição para o conceito genérico da arte pode ser encontrada em Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996.

17

Daniel Buren, “The function of the studio”, *October*, v. 10, Autumn, 1979, p. 51-58. De uma coleção de abordagens diversas no estúdio do artista, ver Mary Jane Jacob e Michelle Grabner (org.), *The studio reader: on the space of artists*, Chicago e London: University of Chicago Press, 2010.

idiossincrático do estúdio como um estudo na era dos “artistas com doutorado”. Descrevendo o estúdio como uma torre de marfim, Buren defende que ele está conectado ao museu e à galeria “para compor a fundação do mesmo edifício e do mesmo sistema”.¹⁸ Em sua reinvenção como um estudo, o estúdio não passa de uma torre de marfim. Embora isso possa ser submetido a novas vertentes da crítica institucional, em outro plano é simplesmente algo para ser observado. O doutorado em arte representa uma variada matriz de possibilidades para artistas interessados em um compromisso continuado com a vida acadêmica. Um dos maiores desafios que colocados reside em acertar o equilíbrio certo entre envolvimento e distanciamento, em manter a vitalidade da arte e não ficar confortável demais dentro da torre de marfim, uma vez que, assim como outras formas de atividade intelectual, a arte padece quando leva a si mesma muito a sério.

18

Buren, “The Function of the Studio”, p. 51.



KATERINA REED-TSOCHA

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação da Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford, de 2007 a 2012, foi Research Fellow no Trinity College Oxford. Lecionou no Christ Church e no St Hilda's College, Oxford, no Departamento de História da Arte de Oxford e na Open University. Como Diretora de Pós-Graduação na Ruskin School, tem sido responsável pelo desenvolvimento do recentemente criado doutorado em belas-artes e supervisiona doutorandos que exercem simultaneamente pesquisa de base prática e teórica; também leciona história e teoria da arte na graduação. Sua pesquisa é interdisciplinar e pode ser situada na intersecção entre a história da arte e a filosofia. Suas publicações recentes incluem: “Study the masters? On the ambivalent status of art history within the contemporary art school”, em *The concept of the master*, organizado por Matthew Potter, Ashgate, 2012 (no prelo); “Vasarely's multiples: their artistic context and long-term philosophical significance”, em *The challenge of the object / Die Herausforderung des Objekts*, Congress Proceedings, vol. 2, organizado por G. Ulrich Grossmann e Petra Krutisch, Nuremberg, 2013 (no prelo); “Collective action and the reciprocity of friendship”, em *Collaborating Now*, organizado por Sondra Bacharach, Jeremy Booth e Siv B. Fjærestad, para 2013; “Mortal vocabularies vs. immortal propositions: Richard Rorty and the conversation of mankind”, *Culture and Dialogue* 2 (set. 2011); e os livros *Expressionism: a very short introduction*, Oxford University Press, e *The myth of the unique piece*, previstos para 2013, e *The excess of theory* (em andamento).

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO



Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70

RESUMO

O artigo faz uma reflexão sobre a arte no Brasil durante os anos de 1960 e 1970, a partir dos conceitos de vanguarda e neovanguarda na arte do século XX, comentando a situação das neovanguardas brasileiras, especialmente as ações dos artistas e críticos militantes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

PALAVRAS-CHAVE

Neovanguardas. Arte brasileira. Arte contemporânea.

REFLEXÃO SOBRE A ARTE BRASILEIRA NOS ANOS DE 1960/70

I – Introdução

Proponho fazer uma reflexão sobre a arte no Brasil durante os anos de 1960/70, a partir de uma revisão historiográfica realizada por críticos, filósofos e historiadores da arte. No primeiro momento discutirei os conceitos de vanguarda e neovanguarda na arte do século XX, e no segundo momento mapearei a situação das neovanguardas brasileiras nos anos de 1960/70, chamando a atenção para as ações dos artistas e críticos militantes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

2 – Vanguardas e neovanguardas: conceituação e contextualização

A discussão das neovanguardas remete ao esclarecimento do conceito de “vanguarda”, termo polêmico, de origem militar, que significa estar à frente da tropa no campo de batalha, alerta para qualquer ataque de surpresa, desbravando o desconhecido.

O poeta e crítico Augusto de Campos esclarece o sentido topológico e militar do termo e salienta o seu sentido artístico, aplicando-se aos artistas inventores e também aos movimentos artísticos experimentais que surgiram no início do século XX, denominados de “vanguardas históricas”. Enfatiza o caráter inovador e permanente da vanguarda, distinguindo-o do aspecto contingente que se manifesta através de palavras de ordem, manifestos e textos, visando à propagação de novas ideias e a arregimentação coletiva. Campos mostra que as vanguardas das primeiras décadas do século XX criaram os pressupostos da linguagem artística da nossa época e que as neovanguardas, que surgiram na segunda metade do século XX, retomaram e desenvolveram as propostas das vanguardas históricas, dentro de um outro contexto, após a catástrofe das duas grandes guerras e a intervenção opressora dos regimes totalitários. O crítico faz uma interpretação cíclica do processo de inovação/assimilação/inovação das vanguardas, o que significa que a morte de uma vanguarda propicia o nascimento de uma outra, deixando sempre surgir manifestações artísticas inovadoras que realimentam as linguagens artísticas. A leitura de Campos apresenta um conceito etimológico amplo das vanguardas e situa a posição das vanguardas

e neovanguardas no contexto cultural do século XX, mas não esclarece o sentido político e social desses movimentos (Campos, 1993).

Peter Bürger elabora, em 1974, uma *Teoria da vanguarda* mais esclarecedora, pautada pelo pensamento marxista (Bürger, 1984). Examina as origens e transformações históricas e sociais da arte burguesa na Europa, desde o final do século XVIII até as vanguardas históricas do século XX. Em síntese, Bürger aponta três fases distintas das vanguardas.

1ª – A primeira correspondeu à instauração do projeto utópico moderno, pautado pelo questionamento da academia e da arte aristocrática das cortes e pela discussão do conceito de autonomia da arte, através de movimentos como o romantismo e realismo. Essa fase acompanhou a emergência da burguesia industrial e o surgimento de um mercado capitalista anônimo, responsável pela marginalização do artista, que se considerava gênio, aliando-se aos intelectuais utópicos e vislumbrando a construção de um novo mundo centrado na harmonia entre o indivíduo e a sociedade.

2ª – A segunda correspondeu à formulação do esteticismo, do formalismo, da “arte pela arte”, visando à substituição das formas tradicionais de representação por uma linguagem artística inovadora e experimental que propunha desvendar a estrutura interna da obra de arte. Para Bürger, o esteticismo foi o momento de autorreflexão artística burguesa e tornou-se importante enquanto intensificação da experiência estética isolada e autocontemplativa, propiciando o surgimento do Impressionismo, do Simbolismo e da *Art Nouveau*.

3ª – A terceira correspondeu à articulação das vanguardas históricas – Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo –, movimentos que questionaram a concepção de arte autônoma, o estatuto social da arte e o mercado de arte na sociedade capitalista. As vanguardas questionaram o esteticismo vigente na arte burguesa europeia e buscaram uma ação coletiva de artistas plásticos, músicos, cineastas, liderados por escritores e críticos militantes, que geralmente redigiam manifestos radicais conclamando o povo à participação na luta pelas transformações políticas, sociais e estéticas. Os artistas de vanguarda discutiram a categoria “obra” usando procedimentos provocativos – o choque, a surpresa, o acaso, a alegoria – para questionar o circuito de arte. Para Bürger, as vanguardas superaram o momento de autocontemplação e marcaram o momento de autocrítica da arte burguesa, visando “inserir a arte na prática da vida e transformá-la em instrumento de construção utópica de uma nova ordem social”.

A teoria de Bürger, embora tenha contribuído para uma nova interpretação das vanguardas no contexto sociopolítico da Europa moderna, tem sido contestada por vários estudiosos porque não discute a especificidade de cada movimento de vanguarda, procurando englobá-los numa única direção, e também porque desqualifica os movimentos das novas vanguardas que surgiram nos anos de 1950/60,

caracterizando-os como movimentos repetitivos e diluidores dos gestos primordiais das vanguardas autênticas.

Andreas Huyssen, estudioso da literatura comparada, é um dos primeiros autores a recuperar o potencial crítico das novas vanguardas, denominando-as “vanguardas pós-modernas”. No livro *Depois da grande divisão: teorias da representação e da diferença* (1986), Huyssen estuda a relação entre vanguarda, modernismo e pós-modernismo, tomando como eixo a cultura de massa e a emergência da *Pop Art*. Ele considera as interpretações de Bürger e também concebe as vanguardas como um novo estágio na trajetória da modernidade, apontando o seu sentido revolucionário. Constata a crise das vanguardas históricas na Europa, após a ascensão dos regimes totalitários, e a mudança do eixo cultural para os Estados Unidos, nos anos de 1950. Nessa época, consolida-se o modernismo tardio, a exemplo da arquitetura funcionalista e da pintura abstrata expressionista (*action painting*). Huyssen critica esse modernismo como um projeto elitista, que incentivou a grande separação entre a cultura erudita e a cultura de massa, devido ao preconceito em relação à contaminação da obra de arte pela produção industrial. Em contraposição, mostra a importância da *Pop Art* enquanto movimento que rompe com o projeto elitista moderno e sinaliza uma sensibilidade pós-moderna, no sentido de apropriação da cultura de massa, da cultura popular e dos ícones da sociedade de consumo. Insere a *Pop Art*, o Novo Realismo, o Fluxus, os *happenings* e as *assemblages* no contexto dos movimentos libertários que ocorreram na Europa e nos Estados Unidos durante os anos de 1960: a contracultura e a nova esquerda, ambos pautados pela filosofia de Herbert Marcuse. Huyssen refuta as críticas ao pós-modernismo, que insistem em situá-lo como um momento de declínio da cultura ocidental e situa o período crítico de sua emergência nos anos de 1960, acompanhando o questionamento da cultura oficial e das instituições acadêmicas e artísticas. O estudioso distingue, ainda, a “vanguarda pós-moderna”, dos anos de 1960, do pós-modernismo dos anos de 1970 e 1980. Segundo ele, esse pós-modernismo perdeu o potencial transgressor próprio das vanguardas, mas criou uma arte reflexiva e alternativa, voltada para as aspirações das minorias étnicas e sociais e para a releitura de tendências artísticas anteriores. A teoria de Huyssen, pautada pelo exame das diferenças culturais e do paradigma pós-moderno, abre caminho para uma leitura mais abrangente da cultura contemporânea e do potencial crítico das neovanguardas durante os anos de 1960 (Huyssen, 1986).

No campo da história da arte coube a Hal Foster inaugurar o questionamento da teoria de Bürger e propor uma interpretação construtiva que leva em conta o caráter inovador das neovanguardas. Considera esses movimentos enquanto apropriam e ressignificam as ações e estratégias usadas pelas vanguardas históricas, a exemplo da retomada das ações dadaístas pelos artistas da *Pop Art* americana. No ensaio “Quem tem medo da neovanguarda?”, Foster (1996) considera o

ressurgimento de uma nova vanguarda nos anos de 1950/60, após a repressão dos regimes totalitários, que desconsideravam a “vanguarda” e a rotulavam como uma “arte degenerada”. Essa nova vanguarda não ressurgiu como a repetição diluída dos gestos das vanguardas históricas; ao contrário, ela recupera o potencial das primeiras vanguardas e as recontextualiza, situando-as dentro de um novo momento histórico. Para mostrar como elas ressignificam as ações dadaístas de Duchamp e Schwitters, usamos os exemplos dos *happenings* de Kaprow e das *assemblages* de Rauschenberg. Foster salienta, ainda, que as críticas das vanguardas históricas incidiam sobre as convenções artísticas tradicionais e que o questionamento das neovanguardas direcionou-se para as instituições artísticas, discutindo seus parâmetros estruturais, discursivos, perceptivos e cognitivos. A teoria de Foster justifica a emergência das neovanguardas na América do Norte, através da articulação de movimentos como a *Pop Art* e o Minimalismo.

Dietrich Scheunemann, outro historiador da arte, também parte do questionamento da teoria de Bürger, na linhagem de Foster, para desvendar a genealogia das vanguardas, pautada pelo pensamento de Walter Benjamim. No ensaio “Da colagem ao múltiplo: a genealogia da vanguarda e da neovanguarda”, Scheunemann (2005) considera o desafio proposto pelos artistas frente aos avanços tecnológicos, através da invenção da fotografia e das novas técnicas de reprodutibilidade. Esse desafio provoca, num primeiro momento, o questionamento da tradição representativa e mimética da pintura e a busca de novas alternativas para fazer arte, a exemplo dos experimentos de Picasso e Braque com as colagens cubistas e do questionamento de Duchamp com os *readymades*. O historiador considera a invenção da fotomontagem pelos dadaístas e construtivistas uma segunda etapa de atuação das vanguardas. A fotomontagem, realizada através da incorporação da fotografia *readymade* na arte, coloca em questão a unicidade e originalidade da obra. Finalmente, Scheunemann usa o pensamento de Benjamim, “explodindo o *continuum* da história”, para explicar o ressurgimento das neovanguardas, na medida em que elas reinventam as ações e experimentos das vanguardas dentro do contexto específico dos anos de 1950/60. Scheunemann toma como exemplo a “pintura conceitual” de Andy Warhol, que se apropria dos ícones da sociedade de consumo, através do uso da fotografia e da serigrafia sobre a tela, para enfatizar a serialização e a repetição da mesma imagem. Para o historiador, Warhol usa o conceito de serialização para questionar a unicidade da obra e usa a reprodução mecânica para questionar a pintura gestual; portanto, ele problematiza a unicidade e a autoria da obra de arte, redefinindo a pintura contemporânea.

A teoria de Scheunemann é adequada para explicar o ressurgimento de uma nova vanguarda americana, herdeira das vanguardas europeias, no contexto da arte norte-americana do pós-guerra.

Mas, até que ponto essas teorias podem ser usadas para explicar o surgimento das neovanguardas no Brasil?

Considero uma das contribuições mais significativas para o estudo desse tema o ensaio de Otília Beatriz Fiori Arantes (1983), “Depois das vanguardas”, no qual a autora faz a releitura dos movimentos artísticos no eixo Rio-São Paulo, nos anos de 1960 e na primeira metade da década de 1970. A filósofa discute o Neoconcretismo, a Nova Objetividade e o Conceitualismo, salientando suas dimensões críticas e políticas. Mostra que o discurso dos críticos e as propostas artísticas incidiram sobre a consciência das contradições que permeavam a sociedade capitalista brasileira, atuaram no limite da denúncia e revelaram a vontade de construir uma vanguarda especificamente brasileira. Esta se diferencia da neovanguarda americana, por questionar, de forma radical, a repressão, a tortura e a perseguição aos presos políticos, durante o regime militar. Otília Arantes insere essas vanguardas no projeto da modernidade e ressalta a oposição entre vanguardas e pós-moderno, embora reconheça o surgimento de uma nova sensibilidade pós-moderna nos artistas da época, considerando as colocações anteriores do crítico Mário Pedrosa.¹

Usarei o conceito de neovanguardas para designar os movimentos artísticos experimentais que emergiram durante os anos de 1950/70, e se concretizaram nas propostas da *Pop Art*, do Novo Realismo, da Nova Figuração, do Situacionismo, do Fluxus, do Neoconcretismo e da Nova Objetividade brasileira. São diversos movimentos que ressignificaram e recontextualizaram as propostas das primeiras vanguardas dentro de outro momento histórico, incidindo sobre questões específicas da arte a partir de uma nova configuração geopolítica. No caso brasileiro, é importante salientar o exemplo da ressignificação que o Tropicalismo e a Nova Objetividade fizeram, nos anos de 1960, da vanguarda antropofágica dos anos de 1920.

Considero também o potencial crítico e político das neovanguardas, que atuaram numa relação direta entre arte e vida, arte e sociedade. As manifestações mais radicais das neovanguardas fixaram a relação direta entre arte e política, como foi o caso da ação dos artistas situacionistas e dos novos realistas franceses durante as barricadas de Paris, bem como dos artistas argentinos junto aos sindicatos, na manifestação *Tucuman Arde*, ambas realizadas no ano de 1968. No caso brasileiro, as ações políticas das neovanguardas, que ocorreram durante os anos de 1960, culminaram na manifestação *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte, em 1970, sob a curadoria de Frederico Moraes. Essas ações são relevantes porque mostram a relação direta entre arte e política, diluindo as fronteiras entre os dois campos e abrindo caminho para uma atuação incisiva dos artistas diante dos problemas emergentes na sociedade capitalista tardia.

Situo as neovanguardas brasileiras no limite entre o moderno e o pós-moderno, enquanto momento de ruptura com uma tradição moderna e de abertura para as

¹ Mário Pedrosa (1981, p. 205-209) fala de uma sensibilidade pós-moderna que aparece na arte experimental de Hélio Oiticica.

propostas contemporâneas, a exemplo dos questionamentos realizados pelos artistas do Concretismo, do Neoconcretismo e da Nova Figuração à tradição da moderna pintura brasileira.

3 – A atuação das neovanguardas no Brasil e a formação de uma cultura artística de resistência ao regime militar (1964/70)

Farei um breve mapeamento da situação das neovanguardas no Brasil, focalizando a atuação de artistas e críticos militantes em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, entre 1964 e 1970, durante a implantação do governo militar. Nesse momento, o debate em torno das questões nacionais populares que acompanharam as reformas nacionalistas do Governo Goulart (1962-1964) é substituído pela defesa das liberdades democráticas em oposição ao autoritarismo do Estado (1964-1985). Configurou-se, então, um antagonismo radical entre as propostas das neovanguardas e as ações do governo militar, resultando na articulação de uma cultura artística alternativa, de resistência ao regime autoritário. As novas vanguardas colocavam em xeque não somente a política autoritária do Estado, como também o projeto moderno brasileiro, reinaugurando uma nova relação entre a arte e a política, pautada pela desconstrução e reconstrução de novas poéticas que consideravam a importância da Nova Figuração, da cultura de massa, da cultura popular, dos avanços tecnológicos, e buscavam a inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos.

3.1 – A articulação das neovanguardas em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte

Apontamos como antecedentes das grandes manifestações coletivas de vanguarda a formação de grupos de jovens artistas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em São Paulo, articulou-se o grupo Realismo Mágico, propondo a retomada das raízes fantásticas para transformar o cotidiano através de ações provocativas que culminaram na exposição/*happening* de Wesley Duke Lee no João Sebastião Bar, em 1963.² Formou-se também em São Paulo o grupo Neorealista, agrupando ex-concretistas, que propunha o deslocamento da pesquisa ótica para o comportamento do homem urbano. A ação mais provocativa do grupo foi o *Espetáculo Pop-concreto*, de Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos e Damiano Gazzella na Galeria Atrium (1964). No Rio de Janeiro, formou-se o grupo Neorealista, que atuou na Galeria G4, com a participação de Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy (1966).

As grandes manifestações coletivas das novas vanguardas foram organizadas por artistas, críticos e galeristas nos espaços culturais institucionais – universidades, teatros, museus – dirigidos por intelectuais progressistas que permitiram a ocupação daqueles “territórios de liberdade” pela arte de resistência.

2

O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Maria Cecília Gismondi, Otto Stupakoff (artistas), Pedro Manoel Gismond (crítico), Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Correa (escritores).

O show *Opinião*, realizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, foi considerado o primeiro grito pela liberdade de expressão no Brasil e tornou-se o símbolo de reação dos artistas contra o autoritarismo. Contagiou críticos, galeristas e artistas do Rio, que organizaram duas exposições coletivas no MAM/RJ: *Opinião 65* e *Opinião 66*. Participaram dessa mostra artistas europeus, argentinos e os brasileiros Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro. Ainda nessa exposição os *Parangolés* de Hélio Oiticica foram mostrados pela primeira vez em espaço institucional, provocando a reação autoritária da direção do MAM. A exposição *Opinião 66*, realizada no ano seguinte, não teve o mesmo impacto da anterior, mas propiciou o debate entre críticos e artistas – Frederico Morais, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica e Carlos Zílio –, apontando a urgência de reformulação da vanguarda brasileira frente às tendências estrangeiras (Morais, 1985).

Acompanhando a organização das mostras coletivas cariocas foram organizados em São Paulo, na FAAP, Fundação Armando Alvares Penteado, dois seminários: *Proposta 65* e *Proposta 66*. Os seminários foram coordenados por Waldemar Cordeiro e Mário Schemberg, com a participação de artistas do Rio e São Paulo.³ Em *Proposta 65*, o debate centrou-se nas questões do Novo Realismo, tendência que se afirmava nos trabalhos de uma nova geração de artistas brasileiros e que abria novas possibilidades plásticas e iconográficas. O crítico Mário Schemberg, defensor dessa tendência, aliou o seu surgimento às experiências do Novo Realismo internacional, integrando tais experiências à especificidade do contexto cultural brasileiro. O Novo Realismo Brasileiro superava as colocações ortodoxas do realismo socialista, propugnado pelos militantes do CPC, Centro Popular de Cultura, e direcionava-se para as propostas inovadoras do europeu, defendido por Pierre Restany (Schenberg, 1988. p. 179-180).

No seminário *Proposta 66* as discussões incidiram sobre a situação da Nova Vanguarda Brasileira, e as teses defendidas por Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy e Frederico Morais convergiram para a formulação das bases conceituais de uma vanguarda inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas. Coube a Hélio Oiticica sintetizar as discussões do Seminário, propondo a independência da Vanguarda Brasileira em relação às estrangeiras e conferindo-lhe o sentido de uma “busca autêntica de um *Novo Objeto* na arte brasileira”. Esse Novo Objeto, que se remetia ao Não Objeto de Ferreira Gullar, propunha não só uma interação do espectador/participante com a obra, mas reivindicava também uma participação coletiva do público, através do questionamento radical das categorias artísticas convencionais e da instauração de propostas experimentais, sensoriais, conceituais e processuais. Nesse Seminário, Oiticica recolocou as questões básicas da nova vanguarda direcionada para a formação da Nova Objetividade Brasileira.

O seminário *Proposta 66* desencadeou uma série de manifestações artísticas em várias cidades brasileiras. Em São Paulo foram organizadas várias ações radicais

³ Os artistas participantes foram: Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Samuel Spiegel e o grupo Neorealista do Rio de Janeiro.

organizadas pelo Grupo Rex, na Rex Gallery & Sons, com o lançamento do jornal *Rex Time*, questionando as instituições, o mercado e a crítica de arte.⁴ As ações do Grupo, realizadas entre 1966 e 1967, culminaram na exposição/*happening* de Nelson Leirner com o saque e o fechamento da Galeria.

Nesse mesmo período, no Rio de Janeiro, os artistas publicam a *Declaração dos princípios da vanguarda*, documento que legitimava as propostas dos artistas, reivindicando a liberdade de expressão e uma postura revolucionária “extensiva a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem” (Alvarado, 1978, p. 73). O movimento coletivo dos artistas e críticos direcionou-se para a organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que ocorreu no MAM/RJ, em 1967⁵. A exposição, que congregou artistas brasileiros de várias regiões, sintetizou as propostas das neovanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira.

No catálogo da mostra ficaram registradas as formulações de Oiticica, explicitando o ideário dessa nova vanguarda no documento denominado *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Nesse documento, Oiticica salienta os seguintes pontos: vontade construtiva de herança concretista e neoconcretista; superação das categorias tradicionais de artes plásticas; tendência para o objeto; abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; emergência das questões da antiarte; e organização de manifestações coletivas abertas à participação do público.

Na exposição, a proposta de maior impacto foi a *Tropicália* de Oiticica, que consistia num ambiente aberto à participação do público. Essa instalação era criada com terra, pedras, plantas e animais tropicais, contrapostos a um aparelho de TV. Dialogava diretamente com as questões propostas pelo Tropicalismo, movimento musical que emergia em 1967, formuladas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Júlio Medaglia (Favaretto, 1979).

Em Belo Horizonte foi organizada, em 1966, na Reitoria da UFMG, a exposição *Vanguarda Brasileira*, coordenada pelos críticos Frederico Moraes e Celma Alvim. A mostra teve o propósito de apresentar os artistas da vanguarda carioca aos mineiros, estabelecendo um primeiro diálogo entre os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte.⁶ Durante a inauguração, os artistas e críticos presentes fizeram um *happening*, atirando no público ovos de um *Bólido* de Oiticica. A exposição teve repercussão nacional e marcou a presença de Frederico Moraes como crítico militante da nova vanguarda brasileira. A mostra foi acompanhada de um catálogo-cartaz com depoimentos dos artistas e uma reflexão crítica de Moraes sobre a vanguarda, retomando os momentos inovadores da arte brasileira desde a Semana de 22 até as propostas conceituais de Oiticica.

A partir de 1968, com o recrudescimento da repressão instituída pelo AI-5 (Ato Institucional Número 5), as ações dos artistas se radicalizam e continuam até a

4

O grupo era formado por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser,

5

Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro, MAM, 6 a 30 de abril de 1967.

6

A exposição apresentava obras de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco.

virada dos anos de 1960, com a organização de manifestações repudiando o regime militar. Instaurou-se um clima de terror e perseguição aos intelectuais e artistas, seguido pelo fechamento de várias instituições progressistas – UNE, CPC, ISEB.⁷ O governo impediu a abertura da exposição da representação brasileira que seguiria para a Bienal de Paris, a ser realizada no MAM/RJ, e cancelou a exposição brasileira programada pelo crítico Jorge Romero Brest, a qual se realizaria no Instituto Torquato de Tella, em Buenos Aires.

Os críticos de arte brasileiros protestaram publicamente contra essas ações arbitrárias, divulgando a *Declaração dos princípios dos críticos de arte brasileiros* (Alvarado, 1978, p. 43), manifesto que condenava a censura, reivindicava o direito da livre criação artística e da inviolabilidade das exposições de artes plásticas. Os protestos contra a repressão militar no Brasil tiveram repercussão internacional, propiciando um boicote da comunidade artística internacional à X Bienal de São Paulo, liderado pelo crítico Pierre Restany (Amarante, 1989, p. 182-198).

Na virada dos anos de 1960, a luta dos artistas e críticos que permaneceram no Brasil cristalizou-se em ações efêmeras de protesto, denominadas por Frederico Morais de “Arte Guerrilha”, uma vez que foram manifestações que seguiam como paradigma às estratégias de luta dos guerrilheiros urbanos. No texto “Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra” (Morais, 1986), o crítico faz um balanço da situação da nova vanguarda no Brasil, conclamando os artistas e os críticos a se posicionarem radicalmente contra a arte convencional imposta pelos países hegemônicos, atuando “imprevistamente” e de “maneira inusitada” no processo de revolução artística.

A proposta de “Arte Guerrilha” foi lançada por Frederico Morais no Salão da Bússola, realizado no MAM do Rio, em 1969, com a participação de artistas emergentes, tais como Cildo Meireles, Artur Barrio e Antônio Manoel, entre outros. No ano seguinte, Morais formulou a Nova Crítica, reivindicando uma postura militante, provocativa e participante dos críticos, que deveriam interagir com as obras dos artistas. Dentro dessa proposta Morais realizou a exposição *A Nova Crítica*, na Petite Galerie, no Rio, que consistiu no comentário crítico da exposição *Agnus Dei*, realizada anteriormente nessa Galeria por Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*ibidem*).

Em Belo Horizonte, cidade-palco de várias manifestações das neovanguardas durante os anos de 1960/70, ocorridas nos salões e festivais de arte, na universidade e nas ruas da cidade, anunciou-se o despontar de uma nova geração de artistas lideradas pelos críticos militantes Frederico Morais e Márcio Sampaio.

O *I Salão de Arte Contemporânea* (1969), realizado no Museu da Pampulha, com curadoria de Márcio Sampaio, instigou o debate sobre os pressupostos básicos da arte contemporânea e introduziu mudanças radicais no regulamento, abolindo as

7

Respectivamente União Nacional dos Estudantes, Centro Popular de Cultura e Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

categorias tradicionais de belas-artes, em favor das propostas conceituais, processuais e interdisciplinares das neovanguardas. Foram premiados os *Conjuntos Visuais e Tâteis* de José Ronaldo Lima; *Territórios*, elaborados pela equipe de Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo; *Máquinas de Ninar* de Jarbas Juarez; *Escavações* de Dileny Campos; e *Objetos* de Madu, Ana Amélia Lopes de Oliveira e José Alberto Nemer.⁸

Entretanto o evento mais significativo da atuação da nova vanguarda em Belo Horizonte foi a *Semana de Arte de Vanguarda* (1970), coordenada por Frederico Moraes e Mari Stela Tristão para comemorar a inauguração do Palácio das Artes. O evento aconteceu durante a Semana da Inconfidência, no mês de abril, em dois momentos distintos: a exposição *Objeto e Participação*, realizada no Palácio das Artes, com a participação dos artistas Theresa Simões, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto e Terezinha Soares; e a manifestação *Do Corpo à Terra*, realizada no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos riberões da cidade com a participação dos artistas Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica.

Nesses eventos os artistas trabalharam com propostas conceituais, ambientais, ecológicas, políticas e rituais simbólicos. Algumas visavam desarrumar o cotidiano da cidade, como os jornais lançados no parque por Eduardo Ângelo. Outras tiveram conotação ecológica, como as sementes plantadas por Lotus Lobo ou os desenhos de açúcar feitos por Hélio Oiticica e Lee Jaffe na Serra do Curral. Houve propostas de conotação social, como as *Subpaisagens* de Dileny Campos, que deixavam entrever o mundo dos operários nas fissuras da paisagem urbana; as marcas litográficas de pés registradas por George Helt na entrada da mostra no Palácio das Artes; as caixas táteis e olfativas de José Ronaldo Lima, que convidavam o público a participar de novas experiências sensoriais.

Houve, ainda, propostas de conotação política, como o mapeamento que Dilton Araújo e Luciano Gusmão fizeram no Parque Municipal, separando áreas livres de áreas de repressão; os plásticos queimados com napalm, de Luiz Alphonsus; as granadas coloridas detonadas por Décio Noviello; as marcas carimbadas com palavras proibidas registradas por Thereza Simões; a *Gramática Amarela*, homenagem à revolução cultural chinesa, de José Ronaldo Lima.

As propostas políticas mais radicais foram *Tiradentes: Totem-Monumento*, de Cildo Meireles, ritualizando o sacrifício de animais queimados, e a *Situação T/I*, que consistia em trouxas contendo carne e osso que Artur Barrio lançou no Ribeirão Arrudas. Essas propostas audaciosas reafirmavam o emblema da morte na cultura brasileira e simbolizavam o protesto dos artistas contra o sacrifício humano das vítimas do terror e o repúdio à ação paramilitar do Estado contra militantes políticos, torturados e mortos em prisões brasileiras (Moraes, 2002).

Aconteceram também propostas conceituais e ecológicas, como as experiências com a reflexão e a transpiração da terra, elaboradas por Luciano Gusmão, e o trabalho do próprio Frederico Moraes, visando à apropriação de 15 áreas da cidade através de fotografias colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes como quadros, convidando-os a reconstituir a memória daquela paisagem.

Acompanhando o evento, Moraes lançou um manifesto radical, reivindicando a liberdade de expressão no Brasil. O evento foi reavaliado por Moraes como a última manifestação coletiva urbana da vanguarda brasileira.

4 – Conclusão

A partir dessas considerações teóricas preliminares e desse primeiro mapeamento das neovanguardas nos anos de 1960/1970, pretendo ampliar a reflexão e o mapeamento das ações dos artistas em outras cidades brasileiras, mostrando a diversidade da cultura artística brasileira naquele período.⁹ Considero esse momento muito importante para a formação da arte contemporânea no Brasil e também para a sua visibilidade internacional. Hoje, os artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio merecem o reconhecimento da comunidade artística internacional como expoentes da arte contemporânea (ver Brett, 2005). Penso que uma interpretação mais abrangente desse momento ímpar da cultura brasileira pode contribuir para ampliar o conhecimento do circuito artístico em outras cidades brasileiras (Porto Alegre, Recife, Florianópolis, Cuiabá, Brasília, Vitória) e estabelecer diálogos com o circuito artístico internacional.

9

Pretendo inserir nesta pesquisa as cidades de Recife, Vitória, Salvador, Brasília, Cuiabá, Curitiba e Porto Alegre.

REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. *American Pop Art*. New York: Collier Book, 1974.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.
- AMARANTE, Leonor. X Bienal – 1969. In: *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 182-198.
- ARANTES, Otilia Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Unesp, 1990.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CAMPOS, Augusto. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 25-26, maio 1993.
- _____. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairos, 1979.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. Who is afraid of the neo-avant-garde? In: _____. *The return of the real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1976.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *After the great divide: theories of representation and difference*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: Edusp, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes: 2001.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Opinião 65*. Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, agosto 1985.
- _____. (Org.). *Depoimento de uma geração: 1969-70*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, dezembro, 1986.)
- _____. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. (Catálogo da exposição, Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26 out. 2001 - 25 jan. 2002.)

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp; Itaú Cultural, 1999.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 205-209.

RIBEIRO, Marília Andrés. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SCHENBERG, Mário. *Proposta 65*. In: _____. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 179-180.

SCHEUNEMANN, Dietrich. *From collage to the multiple*. On the genealogy of avant-garde and neo-avant-garde. In: _____. (Org.). *Avant-Garde/ Neo-Avant-garde*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp; Iluminuras; FAPESP, 1995.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da Antropofagia à Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: Cosac&Naify/ MAB-FAAP, 2002.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. II.



MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

Professora, editora, curadora e pesquisadora da arte contemporânea brasileira. Possui mestrado em Artes Liberais pela State University of New York, SUNY (1975) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo, USP (1995). Professora da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (1976-1999). É diretora da Editora C/Arte, em Belo Horizonte.

YIFTAH PELED



Metodologias em Poéticas Visuais

RESUMO

A inserção de artistas na linha de pesquisa em Poéticas Visuais em diferentes programas de pós-graduação em artes visuais promove um processo de hibridização do papel desses atores. A combinação do artista e do pesquisador apresenta uma necessidade de construir metodologias adequadas aos objetivos desse campo de estudos. Para essa construção foram utilizados diferentes elementos: a fundante obra de Marcel Duchamp, o conceito de performatividade e a discussão crítica sobre o tema e teses e dissertações de artistas/autores que propuseram instigantes metodologias em pós-graduações na área de Poéticas Visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Metodologia. Poéticas visuais.
Performatividade.

METODOLOGIAS EM POÉTICAS VISUAIS

Introdução

“Obviamente, grande parte destes dados tem valor duvidoso e minhas interpretações – especialmente algumas delas – podem certamente ser questionáveis, mas eu suponho que uma abordagem especulativa solta sobre uma área fundamental de conduta é melhor do que uma cegueira rigorosa em relação a ela.”

Goffman, 1963 (tradução do autor).

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais se caracteriza como um campo que se dedica a projetos e trabalhos em artes visuais, com ênfase no desenvolvimento de poéticas e pesquisas, teóricas e experimentais, sobre processos artísticos,¹ utilizando diversos suportes. Essa linha objetiva desenvolver a investigação e a reflexão do modo de produção a partir das relações entre procedimentos e linguagens, buscando contribuir efetivamente para a prática, análise e construção do conhecimento do fazer artístico e de suas manifestações contemporâneas.²

Dentro desse perfil, essa linha de pesquisa torna-se um legítimo espaço onde artistas têm se envolvido na condição de pesquisadores com grandes desafios metodológicos, uma vez que eles buscam articular suas poéticas pessoais dentro de uma estrutura acadêmica, e também pela complexidade que transpassa a produção de um volume de escrita acadêmico.

Lancri (2002) destaca que a redação do texto que acompanha a pesquisa poética deve buscar a maior precisão possível no pensamento, sem, no entanto, racionalizar a arte. Isso significa situar a produção e não tentar meramente explicá-la, relacionando a teoria e a prática artística.

O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita. [...] A parte da prática plástica ou artística, *sempre pessoal*, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese

¹ Definição da área de Concentração em Poéticas Visuais do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/57#arvi>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

² Objetivo da área de Concentração em Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Campinas. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/pg/art.sobre.curso2007.php?id=2>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada [...]. (Lancri, 2002, p. 19-18).

Pohlmann (2008) também contribui para a discussão afirmando que na pesquisa em artes visuais há um trânsito ininterrupto entre a prática e a teoria que não tenta “juntar” uma à outra, mas, antes, “ligá-las” em modulações e articulações de mão dupla. A arte contemporânea pressupõe mais dúvidas do que respostas e, neste sentido, a pesquisa em Poéticas Visuais tem o espaço para propor metodologias diferenciadas, de caráter experimental. Citando Ribeiro (s.d.): “é preciso estabelecer princípios de formação que não obstruam margens à experimentação”.

Para Plaza (1996), o fazer-pensar arte na universidade significa o estabelecimento de laboratórios vivos, sem uma estética rígida de cunho científico ou uma dicotomia entre saber e fazer. O que existe na realidade são “cruzamentos ‘intertextuais’ entre ciência e arte” (p.26).

A partir dessas premissas, esse artigo objetiva explorar conceitualmente o tema das metodologias dentro da linha de pesquisa de Poéticas Visuais, de modo a oferecer a artistas e pesquisadores subsídios para a construção de metodologias criativas.³ O artigo inicia com uma análise do conceito de performatividade para compreender as diferentes ações utilizadas como recurso artístico na contemporaneidade. Em seguida, apresenta-se a relação do artista com o elemento discursivo, pautado na obra de Marcel Duchamp. Essas abordagens apóiam conceitualmente a discussão que envolve a desmonopolização dos papéis rígidos no contexto cultural, com foco para a pluralização do papel do artista. O texto finaliza apresentando metodologias específicas de pesquisas de artistas contemporâneos em diferentes programas de pós-graduação em Poéticas Visuais.

I – Duchamp / Austin

A prática da performatividade torna-se cada vez mais relevante quando se trata da ampliação do campo de atuação do artista contemporâneo. Percebem-se, com frequência crescente, trabalhos de artistas que se realizam através de documentos, publicações, livros, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas e conversas.

O conceito de performatividade foi introduzido pelo filósofo e linguista inglês J.L. Austin. Seu artigo “Como fazer coisas com palavras”, destaca uma qualidade que se manifesta em algumas instâncias da fala. Para o autor, em tais momentos: “dizer algo é fazer algo” (1962, p. 147). A fala afirmativa pode adquirir características que são equivalentes ao fazer. Um exemplo é o ato cerimonial de confirmação no casamento que envolve a afirmação “*I do*” (traduzido da língua inglesa como “eu faço”). Para Austin (1962), tal afirmação é mais do que uma aceitação ou uma

3

Essa discussão é resultado de uma construção dialógica realizada durante o doutorado do autor na área de Poéticas Visuais na Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Tavares.

declaração, uma vez que ao emitir as palavras “estamos fazendo algo, mais do que nos reportando a algo” (p.147).

Um movimento lógico é examinar o campo cultural sob esta perspectiva, como Amélia Jones e Andrew Stephenson (1999), que indicam o método da performatividade como ferramenta para o estudo de cultura visual:

Adotar uma noção de performatividade como estratégia crítica dentro do estudo da cultura visual permite o reconhecimento da interpretação como um assunto frágil, parcial e precário que basicamente provê uma crítica da história e da crítica de arte tradicionalmente praticadas. (p.2; tradução do autor).

Assim, os desdobramentos artísticos podem ser vistos como uma condição de performatividade:

[...] o significado artístico pode ser entendido como uma encenação de engajamentos interpretativos que são por si só, performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático, com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado. (Jones; Stephenson, 1999, p.1; tradução do autor).

O estudo da performatividade faz transparecer algo que antes era oculto, ou seja, como os discursos são promovidos e distribuídos para tornarem-se parte de um corpo social.

A ação performativa transfere o artista para um terreno duchampiano, em um contexto contemporâneo no qual o elemento discursivo é integrado tencionando e confundindo delimitações dos campos das artes visuais.

Essa ampliação também se relaciona com a quebra de fronteiras em relação à atuação do artista contemporâneo dentro do sistema cultural no qual a escrita desempenha um novo papel.

Ressalta-se o artista Marcel Duchamp como articulador discursivo, especialmente no caso de seus trabalhos mais potentes, os *ready-mades*, com destaque para *A fonte*. Sob a autoria de R. Mutt, o artista francês tentou, em vão, expor essa obra, rejeitada na mostra de artes da *Society for Independent Artists*, em Nova York. Ao publicar a imagem da obra, Duchamp revela sua autoria no jornal *The Blind Man* e torna pública a carta mandada para a comissão julgadora do salão, argumentando que Mutt “criou um novo pensamento para o objeto” (Duchamp *apud* Tompkins, 2004, p. 208). Com

essa operação, Duchamp se apropriou dos meios discursivos com instrumentos de afirmação de suas operações provocando um ruído no circuito da arte (Peled, 2007).

Duchamp estimula um estado de consciência que permite analisar criticamente sua obra em seu contexto. A operação que envolveu a inserção dos *ready-made* tem uma base discursiva e contextual importante para a produção de arte que se seguiu e para sua relação com a performatividade. O aspecto performativo e discursivo se torna referência à tendência contemporânea manifesta nas fissuras ficcionais que Robert Mutt descortinou.

Junto com outro trabalho, *O grande vidro*, Duchamp apresentou uma caixa com desenhos, notas e textos que complementam seu projeto. Nesse formato, o artista acrescenta mais uma rachadura⁴ processual no formato da obra de arte.

Foster (1996), ao analisar Duchamp, afirma que “ainda hoje em dia, poucos são capazes de aceitar o *status* da arte como um signo social emaranhado a outros signos em sistemas produtivos de valor, poder e prestígio” (p. 140). O papel do artista e seus formatos de afirmação acabam por receber um novo impulso a partir de Duchamp, modificando o campo das artes de forma definitiva⁵ e superando a visão kantiana do belo independente (De Duve, 1996).

2 – Pluralidade

Apoiados pelas bases históricas do academicismo, grande parte dos cursos de graduação em Artes Visuais no país ainda mantém a separação entre competências técnicas, inserindo seus alunos no campo das artes através das formalidades específicas da escultura, da pintura, da gravura, do desenho, entre outras áreas. Mesmo a arte digital e a *performance*, apesar de sua condição essencialmente híbrida, estão sendo enquadradas como novas categorias no contexto de formação acadêmica. Entretanto, na prática contemporânea essa visão separatista vem sendo gradualmente abandonada. Raramente, com exceção das mostras de arte digital/ tecnológica aparece uma exposição que restringe áreas a partir de técnicas. Atualmente parece vencida a ideia de sustentar o argumento de pureza formal.

Harrison e Wood (2003) mostram que a projeção modernista faliu também na divisão projetada entre o papel de artista e crítico, segundo a qual se supunha que “o artista fosse um ‘fazedor desarticulado’ em cujo nome o crítico apresentava sentidos e explicações inteligentes” (p. 207).

Outra forma de resistência, agora em relação ao artista pesquisador é abordada na publicação de textos de artistas de Ferreira e Cotrim (2006) que ressaltam oposição ao uso das declarações e palavras dos artistas, relacionada à teoria modernista. Os textos não só se integram à poética de cada obra, como também invadem o domínio do discurso da crítica e da história da arte.

4

A obra *O grande vidro* rachou quando foi transportada para o Philadelphia Museum of Art e Duchamp incorporou a ocorrência na obra.

5

A partir do Duchamp, a relação arte/ escrita ganha momento de destaque na literatura. O poeta Mallarmé explorou a ideia da espacialidade utilizada também na poesia concreta. Nas artes visuais a escrita aparece na arte conceitual, nas instruções Fluxus e nas obras/publicações e múltiplos.

Essa resistência compactua com a adoção de fronteiras definidas e de papeis distintos dos agentes do campo artístico, posição defendida em debate⁶ onde surgiu o questionamento da capacidade de rigor cognitivo e crítico do artista, sugerindo a posição da crítica especializada como um suposto árbitro mais qualificado e neutro. Tal postura tende a projetar gestos paternos para com o artista, contra uma burocratização de si próprio no contato com o sistema acadêmico.

Pertinente ao conteúdo acima explorado destaca-se o artista inglês John Latham, que em 1966 realizou um projeto denominado *Still and chew*. Latham retirou da biblioteca da *St. Martin's School of Arts*, em Londres, onde lecionava, o livro *Art and Culture*, do crítico modernista Clement Greenberg.⁷ Depois, solicitou a seus alunos que mastigassem as páginas do livro e cuspissem o papel em um frasco. A massa coletada foi destilada através de variados processos químicos. Quando Latham recebeu uma solicitação da biblioteca para devolver o livro, entregou o vidro com uma etiqueta intitulada “Essência de Greenberg”.⁸ A transformação da escrita pelo artista aparece como uma ação contestadora frente às ideologias imponentes projetadas por críticos modernistas da sua época e mostra também uma integração corporal, uma forma de digestão artística da escrita em um formato inédito e criativo, no qual um contexto discursivo crítico é incorporado e transformado pelo artista.

Na contemporaneidade artistas desempenham uma variedade de atividades no campo cultural,⁹ assumindo papeis de curadores, críticos ou editores. O conceito do *Artista-Etc*, de Ricardo Basbaum (2010), torna-se pertinente para destacar formas de atuação que valorizam os aspectos da crítica e da metalinguagem e que são ativados a partir de possíveis cruzamentos das funções no campo da arte.

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc). (p. 1).

Uma visão dicotômica sobre as funções do artista no campo da arte não parece corresponder às condições fluidas do artista contemporâneo. O campo cultural tornou-se um contexto complexo e atravessado no qual todos os agentes desempenham uma variedade de papeis. Nesse contexto, o artista da área de Poéticas Visuais pode desempenhar um papel dinâmico.

⁶ Menção a mesa-redonda Trópico na Pinacoteca: arte e universidade, realizada em 26 de junho de 2004, na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, com a participação de Carla Zaccagnini (artista) e Tadeu Chiarelli (professor da ECA/USP, historiador da Arte e curador do MAM/SP) e coordenada por Lisette Lagnado. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2379.1.shl>>. Acesso em: 7 fev. 2010.

⁷ Clement Greenberg (1961) defendia uma manutenção purista entre as áreas do campo das artes, definindo-as como campos de competências distintas, ligados a seus suportes técnicos. Sua teoria advogava a exclusão do conteúdo político na arte e divulgava a supremacia do expressionismo abstrato como uma nova etapa da história da arte.

⁸ A ação rendeu ao artista uma carta de demissão da instituição de ensino. Sua obra foi adquirida e compõe acervo do *Museum of Modern Art*, MoMA, em Nova York. Mais dados sobre a ação encontram-se no texto “Leap in to the void” de Paul Schimmel (1998).

⁹ Kester (2004) sugere conduzir a arte da estética do objeto para um contexto dialógico na forma de uma “interação performativa” (p.10).

3 – O contexto de pesquisa em Poéticas Visuais

Nas últimas duas décadas, o ingresso de artistas com produção contemporânea em linhas de pesquisa de Poéticas Visuais nas universidades brasileiras possibilitou o surgimento de algumas propostas que estimularam uma reflexão sobre novas possibilidades metodológicas, destacadas a seguir. Algumas citações das metodologias utilizadas são apresentadas literalmente para demonstrar a forma precisa e específica dessas articulações.

A intenção dessa inclusão é apresentar um panorama e oferecer fomento criativo para artistas e orientadores que enfrentam o desafio de produção no campo das Poéticas Visuais, dentro do qual a construção de uma metodologia específica torna-se muito pertinente.

3.1 – “Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)”

Artistas que apresentam em seu trabalho um aspecto discursivo e já operam artisticamente dentro de um contexto ampliado de arte parecem gozar de certa facilidade de fazer um entrelaçamento mais fluido com o contexto acadêmico de Poéticas Visuais. Um exemplo desse perfil é o artista Ricardo Basbaum que transformou o título de sua tese em uma pergunta e uma proposição. Para Basbaum (2008, p. 9), o pensamento é “carregado de potencialidade plástica”, pautado em uma explicação química dos processos físicos. Em sua tese, o artista define uma metodologia complexa, na qual se destacam movimentos entre plasticidade, texto, ficcionalidade e autoquestionamento.

A pesquisa se desenvolve em duas etapas complementares: em um primeiro momento é elaborada a noção de *Künstlertheorie* ou Teoria de Artista, como procedimento de trabalho que envolve ao mesmo tempo a produção de textos e de obras de arte, articulando teoria e prática a partir de um sistema de revezamentos plástico-discursivos; em um segundo momento, procura-se desenvolver o que seria a teoria do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, com a utilização da chamada escrita de artista na elaboração de uma nova narrativa, que incorpora diversos escritos já existentes – articulando, deste modo, formas visuais e discursivas. Como resultado, é produzido um texto que ao mesmo tempo que se inscreve como teoria de artista (*Künstlertheorie*), indaga acerca da possibilidade de funcionar enquanto obra de arte. (p. 4).

A “Teoria do Artista” de Michael Lingner embasa a relação de Basbaum com a escrita e “extrai daí um jogo relacional produtivo” (p. 15). Nessa narrativa de um percurso histórico que inicia com o movimento para independência do artista no Romantismo, Lingner divide a relação do artista com a escrita em três etapas: constitutivas, integrativas e performativas.

A primeira etapa acontece a partir do afastamento de artistas do Classicismo, época na qual o texto do artista era separado da obra. Um exemplo é a obra do pintor Philipp Otto Runge. Depois é destacada uma nova condição do artista na Modernidade, quando acontece uma relação de integração na qual as camadas discursivas se tornam importantes. Tal relação pode ser percebida em artistas como Wassily Kandinsky e Marcel Duchamp. E a última etapa tem por base a Arte Conceitual representada pelo artista Joseph Kosuth que demonstra uma integração total da obra com a teoria. Kosuth (*apud* Osborne, 2002, p. 27), no final dos anos 60, declarou que “toda arte (após Duchamp) é conceitual (na sua natureza), porque a arte só pode existir conceitualmente”. Basbaum mostra que mesmo tentando afastar-se do formalismo Greenbergiano, a arte conceitual de Kosuth assumiu um formalismo da escrita que o artista tenta superar em seu projeto artístico.

O artista pesquisador procura resolver o problema das delimitações do contexto acadêmico ao afirmar que sua tese procura: “[...] contabilizar alguma presença como obra em sua efetiva condição como agregado plástico-conceitual, atravessada por um campo discursivo” (Basbaum, 2008, p. 16).

Parece que Basbaum está respondendo as críticas supramencionadas sobre o artista na linha de pesquisa em Poéticas Visuais quando afirma que sua escrita não pretende ocupar a posição de crítico de si mesmo e também procura não criar um texto crítico, mas estar permeado por ele na busca por “relações de alteridade” (p. 20).

3.2 – Lugares moles

Jorge Menna Barreto (2007), em sua dissertação de mestrado *Lugares moles*, apresenta conteúdo sobre o sentido do termo *site specific*, importado da língua inglesa, no qual a tradução pode ser compreendida como uma forma de leitura crítica. O artista apresenta os objetivos de sua metodologia:

A meta da pesquisa é dobrar o conceito implicado pelo termo sobre a própria palavra, ou seja, defender a ideia de que a expressão *site specific* é, em si, *site specific* e que, portanto, a sua utilização em outros contextos e línguas que não é seu de origem, deve sofrer algum tipo de elaboração ou tradução. O *site specific* não é entendido somente como assunto, mas como

um método de abordagem da própria dissertação como um espaço específico onde é possível propor uma operação artística. (Barreto, 2007, p. 10).

O autor usa neologismos como “texterritorialidade” para abarcar contextos de tradução nos quais ele insere sua invenção (p. 8).

A dissertação é atravessada por intervenções gráficas que o autor denomina como método negativo; linhas que, marcadas sobre a escrita,¹⁰ indicam uma “transposição contextual” (p. 17).

A pesquisa apresenta, primeiramente, o contexto de trabalhos relacionados ao *site specific* realizados pelo artista denominados como o “acontecido”. Em seguida, ele propõe o “inacontecido”, utilizando para isso variados autores e realizando uma das operações mais criativas da dissertação: um debate fictício, no qual Barreto dialoga com diversos autores ligados ao tema proposto por ele¹¹ e apresenta críticos e artistas, vivos e mortos, traduzindo suas falas como se estivessem em uma mesa redonda onde acontece uma troca de ideias que constrói uma especificidade do momento. Assim, os textos ganham voz através de suas interpretações e os vivos conversam com os mortos:

Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados conforme descrito no Método Negativo no início desta dissertação. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são de uma versão livre e experimental do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas. A exceção é a inserção de Paulo Reis feita diretamente no texto pelo próprio autor. (Barreto, 2007, p. 2).

Essa ação coloca em evidência a tradução contextual operada dentro de um campo discursivo da arte, no qual ideias se transformam em cada contexto de uso.

Em 2010, a publicação de mestrado de Barreto foi colocada a venda dentro do projeto *Loja*, da pesquisadora Regina Melim, como obra /publicação.

3.3 – Livro-obra.

A flexibilização do formato do volume de uma tese ou dissertação pode ser vista como o início da desconstrução do padrão acadêmico encapado. A relação

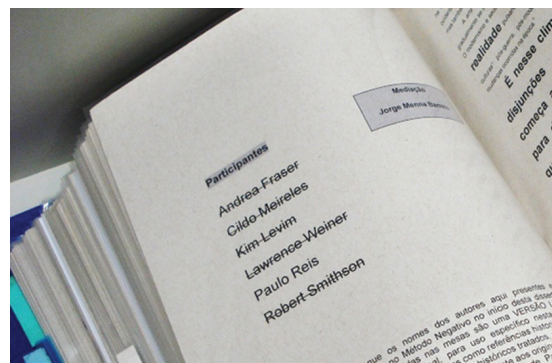


Figura 1. Detalhe da dissertação de Jorge Menna Barreto. Foto: Yiftah, Peled, 2009.

10

Essa operação gráfica remete a Joseph Kosuth e suas operações sobre a escrita, realizadas em instalações e obras. Por exemplo, na obra exposta *Here is an example* (1987) o ato de autoanulação refere-se a uma reformulação do sentido de sua própria escrita.

11

O supramencionado livro de textos de artistas de autoria de Ferreira e Cotrim (2006, p. 9), pensado como espaço para “sugerir os possíveis diálogos de uma pluralidade de vozes”, coloca textos de artistas brasileiros ao lado de outros cânones dos anos 1960 e 1970, criando um diálogo discursivo entre eles. Tal publicação remete a uma operação parecida a de Barreto, mas sem o elemento inventivo que o artista insere através de uma conversa fictícia.

entre texto e o livro de artista¹² se torna pertinente. Nesse contexto, o volume da escrita torna-se um objeto de arte correlacionando com a poética do artista. A coerência poética do artista procura encontrar sua medida de coerência. Vitor Cesar, Carla Zaccagnini e Ana Maria da Silva de Araújo Tavares efetuam este tipo de operação.

O artista Vitor Cesar defendeu em 2009 a dissertação *Artista é público*, cuja metodologia foi assim apresentada:

Como metodologia para examinar tais questões, realizei uma reflexão sobre a minha experiência enquanto artista simultaneamente a uma abordagem teórica. Assim, a estrutura da dissertação se divide em dois núcleos: o primeiro apresenta um recorte de meu percurso artístico, que problematiza a forma do texto enquanto mediador entre o leitor da dissertação e as propostas artísticas realizadas. O segundo abrange uma contextualização teórica que discute a maneira pela qual as transformações das práticas artísticas, ao longo do século XX, abordam o conceito de público e esfera pública, tendo como referência Hannah Arendt, seguida de uma tentativa de aproximação de tais questões com o contexto brasileiro. O texto aqui apresentado é, por sua vez, uma conformação gráfica que pretende estabelecer visualmente as interconexões conceituais desse processo metodológico. (Cesar, 2009, p. 7).

A estrutura da dissertação de Cesar se estabelece a partir de dois núcleos distintos e entrecruzados, apresentados separadamente. O primeiro aborda a produção artística do artista; o segundo “atravessa”, usando seu próprio termo, sua produção. Nas palavras do pesquisador: “ainda que as partes sejam apresentadas separadamente, vale destacar que se tratam de camadas de um modo de trabalhar que se sobrepõem e são permeáveis entre si” (p. 16).

No capítulo “Como transformar obstáculos? De que maneira escrever sobre os trabalhos?”, Cesar se debruça sobre a impossibilidade de uma apresentação neutra: “esta dissertação é um objeto que procura estabelecer uma mediação entre o leitor e os projetos que aconteceram, por isso, ao mesmo tempo em que busca ser uma ponte entre os dois, também se constitui como um obstáculo entre eles” (p. 21).

No capítulo “Destinatários (relatos fragmentados de um público)”, através de depoimentos, Cesar traz uma reflexão do público sobre seu trabalho, mostrando as problemáticas e os hiatos que surgem no ato comunicativo da obra. Para diferenciar

12

O livro *A página violada*, de Paulo Silveira (2001), é uma referência que explora especificamente o formato de livro artístico, uma operação cada vez mais comum nos projetos em Poéticas Visuais.

esses depoimentos, ele digita o texto usando fontes diferenciadas, individualizando cada fala. Os depoimentos são anônimos, estratégia que coloca os mesmos como possíveis ficcionalidades criadas pelo artista sobre seu trabalho próprio.

Cesar, que também é *designer* gráfico, fez inserções completas em sua formatação original de textos de outros artistas como Felix Torres e Hélio Oiticica, permitindo uma integração da visualidade da escrita destes artistas no seu trabalho. A dissertação tem um forte apelo visual, fato que contribuiu para a construção de uma espacialidade que habita a escrita. Tal contexto remete a referência histórica da obra literária *Um lance de dados*, do poeta francês Stéphane Mallarmé, destacada por Campos *et alii* (1974); um marco poético onde a palavra ganhou uma dimensão composicional na página branca, tornando-se uma composição implantada nos limites territoriais do papel, distribuída como objetos em uma instalação. Essa aproximação entre escrita e artes plásticas tem sido cada vez mais explorada desde o início da modernidade e seu uso é radical na poesia concreta brasileira.

Resumidamente, pode-se afirmar que no campo das artes plásticas a palavra ganha mobilidade e é deslocada para o espaço. As ferramentas da era digital possibilitam a palavra ganhar ainda outras dimensões, em um formato cada vez mais explorado denominado hipertexto. O hipertexto oferece um contexto não linear de leitura, ligando o verbal e não verbal em uma condição multissequencial, proporcionando assim uma nova forma de experiência textual (Landow, 1997). Através do seu uso, a apresentação de trabalhos acadêmicos pode se tornar mais flexível ou até dispensar o formato impresso, principalmente se usa a linguagem hipermídia.

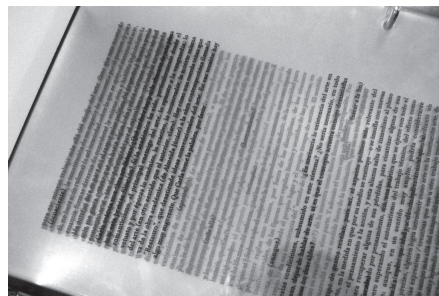
Para Salgado (2008), à hipermídia possibilita o formato de uma leitura mais complexa. O autor apresenta o potencial e a limitação dessa linguagem:

A linguagem hipermídia, portanto, traz consigo uma potencialidade para articulação das linguagens sonora, visual e verbal de modo não hierárquico de forma inédita na história. Entretanto, apesar das condições tecnológicas para que a hipermídia se estabeleça, os rumos que se sedimentam dia a dia estão cada vez mais distantes dessa possibilidade. (p. 6).

Na visão desse autor, um dos problemas que se apresenta no uso da hipermídia aparece quando “[...] os aspectos de linguagem ficam em segundo plano já que os *designers* foram desviados da ação projetual para a ação técnica” (p. 7).

Carla Zaccagnini (2004) em sua dissertação *A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra* esclarece que seu projeto “pretende ser a análise de um recorte de minha produção artística simultaneamente, um projeto artístico que não se realiza em nenhum outro suporte para além destas páginas” (p. 1).

Figuras 2 e 3. Detalhes da dissertação de Carla Zaccagnini. Fotos: Yiftah Peled, 2009.



A dissertação é apresentada em dois volumes de escrita presos na mesma capa. Os volumes se separam quando se abre a dissertação para leitura e, ao mesmo tempo, se sobrepõem, sugerindo a possibilidade de uma leitura dupla ou simultânea das duas partes.¹³

Os textos apresentados são da autora e do crítico de arte Santiago García Navarro. Zaccagnini explicou em entrevista a Ribeiro (s.d.) que a dissertação “partiu da compreensão de que o texto é, por definição, a matéria do trabalho acadêmico. E o resultado só traz textos e não tem imagem”. A colaboração entre artista e crítico se deu através da descrição de cada trabalho que a artista enviava:

O crítico respondia com inserções nesse texto descritivo. Daí a encadernação dupla: tem o texto dele impresso numa folha de transparência, que encaixa no meu texto, impresso em sulfite. O meu texto é o corpo da dissertação e o dele, um anexo – esta é a única maneira como eu poderia inserir o texto de outra pessoa no meu trabalho. Mas a ideia, claro, é que você leia o texto híbrido, formado pelas duas escritas. (Zaccagnini *apud* Ribeiro, s.d.).

A formatação dos volumes corresponde com o aspecto da interpenetração do texto crítico pelo texto do artista e vice-versa. Além disso, a parte direita do texto (do discurso crítico) é impressa sobre acrílico transparente, recurso que permite que parte do texto das páginas anteriores fique visível (visível até certo ponto; o texto torna-se opaco gradativamente, como ideias que só ganham foco na medida em que a leitura de páginas avança). Dessa forma, Zaccagnini proporciona diferenciadas formas de penetração em seu texto.

Na sua tese de doutorado *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*, a artista Ana Maria da Silva de Araujo Tavares (2000, p. 45) afirma que “o trabalho de pesquisa nasce de preocupações germinais: a quem a obra se dirige quem é o seu sujeito? Enfocar essas questões significou não incluir o que

13

Esse recurso de sobreposição das páginas remete ao projeto que Latham instalou na fachada do *Flat Time House*, em 2003, denominada de *Book Sculpture*, relacionada a sua tentativa de unir ciência e arte. Mais informações em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/latham/furtherresources.shtm>>. Acesso em: 7 maio 2011.

é da subjetividade do artista, mas, sobretudo estar consciente do sistema na qual a arte se insere”. Seguindo essa lógica, Tavares expande o volume textual para uma dimensão espacial contextual. Na capa em branco da tese encontra-se um espelho redondo convexo que reflete o ambiente (no caso, a biblioteca da ECA/USP), como um espelho de trânsito, na qual as periferias normalmente imperceptíveis do trabalho ganham visibilidade.

Tal estratégia de uso do espelho que reflete o ambiente da biblioteca na qual se encontram outras publicações impossibilita a separação do objeto/tese de outros pensamentos ali presentes. O reflexo do espelho acaba também integrando outros cruzamentos, uma vez que muitos trabalhos de teses e dissertações presentes na mesma biblioteca são de artistas orientados pela professora e artista Ana Tavares. Como uma advertência de um sinal de trânsito, a forma convexa do espelho na tese se torna um alerta sobre a condição do leitor contaminado pela escrita.

3.4 – Ficcionalidade

Alguns trabalhos de pós-graduação focam na questão da ficcionalidade que já apareceu em projetos supramencionados e que atravessa qualquer escrita.

O texto de mestrado de Dora Longo Bahia cria uma versão brasileira do artista Marcel Duchamp, denominado na dissertação de Marcelo do Campo. Essa estratégia corresponde com a declaração de Thomas McEvilley (1991, p. 70) que afirma que: “não existe uma descrição neutra, todos os pronunciamentos sobre arte envolvem atribuição de conteúdo e este elemento apresenta um aspecto performativo”.

A metodologia é o jogo ficcional que a artista trama para os leitores, um jogo dentro do qual um leitor não informado estará em área de risco. O resumo já coloca uma dúvida sobre o destino do Marcelo quando Longo Bahia apresenta sua data de nascimento junto com a data do seu suposto sumiço. A narrativa apresentada pela pesquisadora leva o leitor a desconfiar das formas de legitimação da arte e do artista, da veracidade informativa e da criação do mito do artista. A figura do artista se torna uma entidade criada pelo “campo”; assim, o sobrenome do Marcelo se torna ainda mais pertinente (no sentido de valorização ou de sumiço) dentro de um campo cultural.

A introdução da tese questiona os limites da arte. Essa é uma dica para justificar a opção de Longo Bahia pelo uso do aspecto ficcional da escrita e da documentação fotográfica por ela manipulada. A operação reverbera dentro da diferenciação que Auslander (2006) usou para distinguir formas de divulgar a *performance*. Uma delas foi denominada de “documental”; a outra é uma categoria “ficcional”.

A tendência documental consiste em utilizar fotos de *performance* que dão uma impressão de veracidade sobre algo que aconteceu, um registro de um acontecimento “real”. A outra – ficcional – assume a invenção que reside em toda fotografia, mas

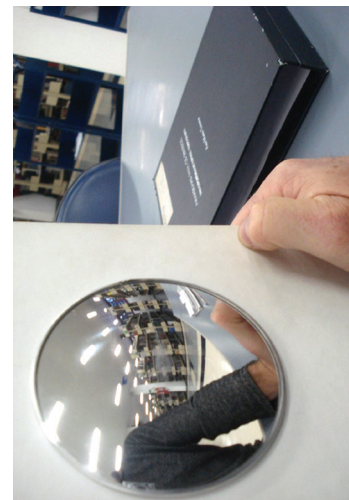


Figura 4. Tese de Ana Maria da Silva de Araujo Tavares, fotografada com leitor na biblioteca da ECA/USP. Foto: Yiftah Peled, 2009.

enquanto uma construção cênica fabricada. Algo como fez Yves Klein ao remontar imagens no seu trabalho *Leap into the void* (1960). Para Longo Bahia, toda obra de arte é um estado de suspensão entre a realidade e sua representação. Assim, ela explora no seu texto uma relação sobre a natureza da obra de arte em artistas como Smithson e Duchamp, bem como o uso de heterônimos por artistas como Duchamp e Fernando Pessoa.

O trabalho de Longo Bahia, apresentado como sendo de autoria de Marcelo do Campo, opera dentro de uma fissura da representação do texto científico que a área das Poéticas Visuais permite. A base de uma suposta verdade científica é manipulada. A artista usa variadas formas de afirmação para construir a figura de Marcelo do Campo, como no parágrafo abaixo:

Entrei em contato com sua obra pela primeira vez, ao pesquisar informações sobre o projeto da Vila Nova Artigas para o novo prédio do FAU no campo da USP. Junto às plantas de Artigas, encontrei cópias heliográficas de desenhos contendo os seguintes dizeres: planta modificada por Marcelo do Campo. Os desenhos eram muitas vezes absurdos, pois contrariavam as normas da arquitetura. (Longo Bahia, 2009, p. 18)

A ação de Campo, ao mudar as normas estruturais da planta e manipular a edificação que se torna insustentável, equivale à construção da metodologia de Longo Bahia que modifica estruturalmente as premissas da escrita acadêmica tradicional, bem como seus fundamentos embasados em uma suposta verdade.

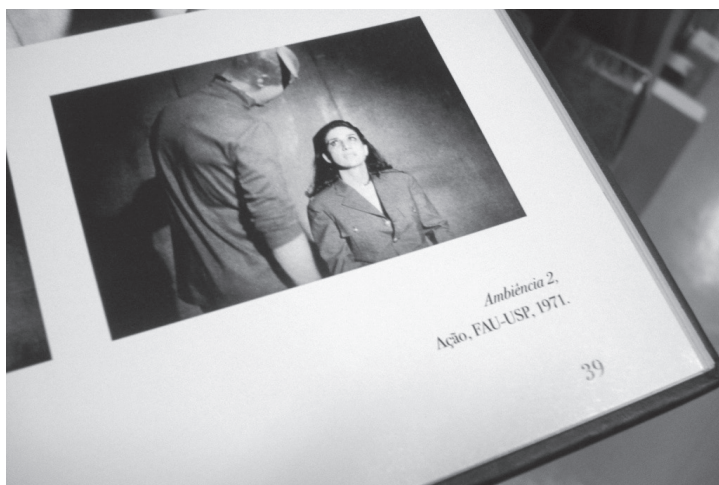


Figura 5. Detalhe da dissertação de Dora Longo Bahia. Foto: Yiftah Peled, 2009.

Momentos criativos na dissertação acontecem quando a artista se integra com as obras de Marcelo do Campo, criando um “estado de suspensão entre situações e julgamentos” (p. 24). Através do vídeo preto e branco (*Ambiência 2*), apresentado como tendo sido produzido em 1971, Longo Bahia aparece deitada em uma postura de resistência estática a uma suposta tortura feita por uma figura mascarada que agora se tornou dominante. É quase inevitável concluir que o torturador de Longo Bahia é o fantasma criado por ela mesma que se torna mais potente.¹⁴

Longo Bahia destaca o sumiço de Marcelo do Campo na obscuridade do sul do Brasil:

No final de 1975, desiludido com os rumos da sociedade brasileira, Marcelo do Campo abandona suas investigações artísticas. Muda-se para Florianópolis para dedicar-se ao surfe e à criação de abelhas. Desde então, não se tem mais notícias de seu paradeiro. (Longo Bahia, 2009, p. 26).

Recentemente foi descoberto que Marcelo do Campo mudou de nome quando se refugiou em Florianópolis. Ele ficou conhecido no seu bairro como Marcelinho do Campeche. Marcelinho, mesmo envolvido com o surfe e as abelhas, continuou a produzir artisticamente e parte de sua produção foi realizada de forma colaborativa com outros artistas. Algumas dessas obras, descobertas recentemente, foram mostradas no Espaço de Performance Contemporâneo,¹⁵ em Florianópolis, em 2011.

Dialogando com a proposta de Longo Bahia, a dissertação da artista Marilá Dardot é composta de três partes. O segundo volume, denominado *Volume outro*, mostra que a dissertação também partiu da criação de um personagem. No primeiro volume, Dardot inventou a figura do colecionador Duda Miranda, cuja coleção é feita com obras que ele mesmo pode reproduzir.

O texto do colecionador faz transparecer como refazer e recriar obras a partir da memória. A lista de obras que aparece na sequência do texto confirma esta operação, uma vez que abaixo de cada título do artista aparece um complemento, “por Duda Miranda”, com data original da obra e a data em que ela foi refeita por ele.

A introdução é construída em um discurso pautado em pesquisa acadêmica e apresenta o sentido da ação do colecionador.

Neste sentido, as obras da Coleção Duda Miranda seriam consideradas falsas. Mas não consideramos Duda Miranda como um falsário no sentido usual do termo, pois ele não pretende enganar ninguém; não pretende, com suas peças, obter nenhum lucro financeiro (arte como mercadoria). (Dardot, 2003, p. 9).

14

Em 2010, Marcelo do Campo é apresentado como um dos artistas da exposição *Por aqui, formas tornaram-se atitudes*, com curadoria do Josué Mattos, inaugurada no SESC Vila Mariana no dia 30 de novembro de 2010.

15

Disponível em: <<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>>.

A metodologia de Dardot tenciona a relação com o verídico e torna a invenção do colecionador um instrumento de discussão sobre a posse e o valor da arte. A proposta também aborda o acervo hospedado no corpo e mente do leitor. Dardot oferece uma expansão da figura desse leitor quando provoca: “você também pode ser Duda Miranda” (2003, p.38).

Considerações finais

As formas artísticas das pesquisas aqui apresentadas demonstram a variedade de possibilidades para construção de instigantes metodologias no contexto das Poéticas Visuais. Talvez seja essa uma das contribuições mais importantes da inserção de artistas na academia.

O contexto certamente é um desafio que ultrapassa o formato acadêmico padrão e qualquer facilidade de escolha e de elaboração sobre um tema.

A proposição dos programas de Poéticas Visuais exige uma complexificação da relação entre pesquisador, orientador e o tema escolhido, bem como uma expansão e uma diversificação das propostas de metodologias que devem ser exploradas em tal programa.

Um programa de pós-graduação em artes voltado para artistas promove a criação de relações fluidas que problematizam uma divisão entre teoria e prática. Em alguns contextos desta pesquisa, o pesquisador/artista/acadêmico é mobilizado dentro de uma situação que permite uma plataforma performativa, um contexto estruturado para pesquisa e uma expectativa para a superação criativa de regras preestabelecidas.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. *A Journal of Performance and Art*, v. 84, p. 1-10, 2006.
- AUSTIN, John Langshaw. How to do things with words. (1962) In: BIAL, Henry (Org.). *The performance studies reader*. New York: Routledge, 2004. p. 147-153.
- BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. 2007. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007*.
- BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc*. 2010. Disponível em: <<http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html>>. Acesso em: 7 nov. 2010.
- _____. *Você gostaria de participar de uma experiência artística ? (+ NBP)*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CESAR, Vitor. *Artista é público*. 2009. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009*.
- DARDOT, Marilá. *A de arte: a coleção Duda Miranda*. 2003. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003*. [CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães]
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaios: Revista do Mestrado em História da Arte*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano V, n. 5, p. 125-152, 1998.
- FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. (Org) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: Academic Press, 1963.
- GREENBERG, Clement. Modernist painting. *Arts Yearbook*: 4. New York: Art Digest, 1961.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. London: Blackwell Publishing, 2003.
- JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (Org.). *Performing the body, performing the text*. London: Routledge, 1999.
- KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: UCL Press, 2004.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 19.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0: the converge of contemporary critical theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- LONGO BAHIA, Dora. *Marcelo do Campo: 1969-1975*. 2003. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003*.
- McEVILLEY, Thomas. *Art and Discontent: theory at the millennium*. New York: McPherson, 1991. (Documentext)
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002. (Themes & Movements)
- PELED, Yiftah. *Ready made: inclusão ruidosa*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 16., 2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. v. I, p. 511-515.

POHLMANN, Angela Raffin. *Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais*. 2008. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2010.

PLAZA, Julio. Arte/ciência, uma consciência. *Comunicações e Artes*, São Paulo, v.19, n. 29, p. 24-33, set./dez. 1996.

RIBEIRO, José Augusto. *Arte e universidade: como foi o encontro Trópico na Pinacoteca*. Dossiê Debate/Em Obras. s.d. Disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,l.shl>>. Acesso em: 12 maio 2011.

SALGADO, Luiz Antonio Zahdi. *Hipermídia: a linguagem prometida*. Disponível em: <www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/.../artigo_livre_salgado.pdf>. Acesso em: 5 maio 2011.

SCHIMMEL, Paul. (Org) *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York: Thames and Hudson, 1998.

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

TAVARES, Ana Maria da Silva Araújo. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. 2000. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – *Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo*, São Paulo, 2000.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

ZACCANINI, Carla. *A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra*. 2004. *Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004*.



YIFTAH PELED

Artista, formado em Escultura pelo Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/UDESC). Mestre em Teatro pelo CEART/UDESC, onde defendeu dissertação sob *performance*. Atualmente é doutorando no Programa de Poéticas Visuais da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, onde pesquisa o tema das Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance. É professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Contato: yiftahpeled64@gmail.com.

BRUNA FETTER



A 30ª Bienal de São Paulo:
entrevistas com Luis Pérez-
Oramas e André Severo

A 30ª BIENAL DE SÃO PAULO: ENTREVISTAS COM LUIS PÉREZ-ORAMAS E ANDRÉ SEVERO

A 30ª Bienal Internacional de São Paulo, cognominada *A Iminência das Poéticas*, de 7 de setembro a 9 de dezembro de 2012, no Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera, é uma realização conduzida pelo curador Luis Pérez-Oramas e pelos curadores associados André Severo e Tobi Maier, tendo Isabela Villanueva como curadora assistente. Em 4 e 11 de outubro foram realizadas conversas com Pérez-Oramas e com Severo, respectivamente.

Entrevista com Luis Pérez-Oramas, curador da 30ª Bienal Internacional de São Paulo

Bruna Fetter:

Gostaria que você começasse falando sobre o conceito geral que norteia a 30ª Bienal de São Paulo e que se apresenta sob o título *A iminência das poéticas*.

Luis Pérez-Oramas:

Na realidade, quando começamos a pensar a Bienal – intuitivamente, sabíamos, mas depois ficou claro, explicitamente claro –, nós queríamos escapar do modelo de uma bienal que se anuncia no título. Anuncia-se no sentido de uma bienal que tem um tema e que a audiência pode esperar uma seleção de artistas vinculados ilustrativamente ou representacionalmente com esse tema. É por isso que nós achamos um motivo – eu gosto de falar de um motivo, mais do que de um tema –, um motivo que foi resumido neste título, já sabendo também que a bienal seria conhecida como a trigésima. E gostávamos de um motivo, quase no sentido de motivo musical, que fosse pretexto para desdobramentos que transcenderiam a ideia de uma bienal contida pelo seu título, que conteria a bienal. Obviamente eu tinha uma intuição sobre a necessidade – que foi notavelmente compartilhada com André Severo –, sobre uma bienal que colocaria no centro de sua discussão a questão da sobrevivência das formas, no sentido de Aby Warburg, do *Nachleben*, que significa a vida e depois a vida das formas. Que para mim é fundamental entender, contra o mito do progresso moderno e contra

o mito do ineditismo das formas modernas, que as ressurgências constituem as emergências, que as ressurgências *nas* formas constituem as emergências *das* formas. Este fato, obviamente, implicava necessariamente pensar uma noção de retorno. Mas pensar a noção de retorno no mundo da arte contemporânea é uma armadilha. A única maneira que a arte contemporânea tem para pensar a questão do retorno é o retorno à ordem, ou o retorno ao passado ou o retorno ciente, e não é este o retorno que nós estávamos interessados em colocar no centro da discussão. Era mais o fato de que as formas são sempre deformações de outras formas, o fato de que a emergência da memória – que é uma emergência que está além de todo o programa, além de todo o projeto, além de toda a intenção –, esta emergência, é constitutiva da possibilidade das formas. Obviamente nós sabíamos que há práticas artísticas radicais, como as práticas de deriva, que escapam à lógica de uma forma que se constitui como terminada, e que há práticas artísticas contemporâneas que revisitam a cena moderna e que são, de fato, ressurgências ou sobrevivências ou alterformas das formas modernas. Tudo isso estava na nossa consciência, mas para nós o importante era entender que o que nós queríamos colocar no centro da discussão não tinha um nome. E um dia, numa discussão com Homi Bhabha, apareceu a noção de *iminência*, e ficou claro que essa noção de iminência podia ser, precisamente, um nome para essa questão que nós estávamos intuindo. Hoje eu entendo que a questão da iminência tem um desdobramento, ao menos, duplo. É uma maneira oportuna de voltar a colocar o problema do tempo iminencial que está presente em todas as discussões do mundo contemporâneo, um mundo que só existe em temporalidade iminencial e que permanentemente resiste à possibilidade de ser integralmente pensado, revisto e etc. pelos grandes sistemas. Mas a outra dimensão da iminência que hoje para mim é mais clara, na intuição que nós tínhamos, era essa que foi esclarecida para nós pelo Homi Bhabha e que está claramente exposta por ele no texto do catálogo. É que as formas artísticas só existem em tempo iminencial, que elas acontecem cada vez novamente e que elas existem na interação e na diferença com elas mesmas neste acontecimento. A segunda coisa, que eu tinha claro para construir com meus co-curadores esse motivo – motivo que não é um tema, motivo que não é um título –, era a questão das poéticas, e de uma questão mais crítica em relação ao mundo contemporâneo. Eu conto isso um pouco no meu texto. Acho importante entender que as práticas artísticas contemporâneas são cada vez mais em um modo discursivo, mas que o mundo da arte contemporânea as trata como se fossem práticas pré-discursivas ou metadiscursivas, que o mundo da arte contemporânea trata as formas artísticas contemporâneas como se elas fossem ainda modernas, como se elas fossem outra coisa diferente do que elas são. E que se as artes contemporâneas se opõem à modernidade, no sentido que a modernidade reclamava ou clamava ou reivindicava um estatuto especial de linguagem, um estatuto de linguagem que

não seria a linguagem da tribo. As práticas artísticas contemporâneas reivindicam formar parte das linguagens da tribo, das linguagens ordinárias. E nesse sentido são arte discursiva. E a pergunta que me coloco, para a qual não tenho resposta, é: se acaso não seria isso uma ressurgência também, de uma questão humanística, que é a relação entre a discursividade reguladora e a potencialidade imaginária na arte? Mas, fundamentalmente, o que eu queria tentar colocar na discussão é o fato de que provavelmente a poética – no sentido antigo –, as poéticas não seriam um arsenal de perguntas de uma arte contemporânea que se pretende uma arte, cada vez mais, discursiva. E daí a multiplicidade das poéticas e da iminência das poéticas.

BF:

Esta Bienal foi pensada a partir de constelações (são doze: a construção da imagem, a teatralidade, o objeto encontrado, o mundo ficcionalizado, a dimensão sonora da imagem, a serialidade, o olhar antropológico sobre a realidade cotidiana, o inesperado, a linguagem, o âmbito público, o arquivo, o território). Ou seja, de formações livres que seriam disparadoras, seja através de analogias de linguagem, seja por memória afetiva, para outras situações. Tal proposição repassaria ao público a liberdade de construir suas próprias associações e diálogos. Como você vê que o público está lidando com essa proposta?

LPO:

Eu acho que isso está funcionando. Eu estava falando com o André Severo outro dia sobre isso. A preocupação dele era que os vínculos *entre* fossem possíveis. E um dia ele me perguntou como eu estava percebendo isso e eu acho que está acontecendo. Primeiro, a questão constelar é mais uma questão relacionada a uma certeza quase elemental, que é a certeza linguística, por assim dizer, e que vem do Saussure, segundo o qual os sistemas de linguagem funcionam diferencialmente. Ou seja, os elementos, as unidades de linguagem não produzem significados por eles mesmos, eles produzem significados na medida em que eles marcam uma diferença com outros. E acho que isso pode ser projetado para as formas simbólicas, se elas produzem significado na medida em que elas marcam diferenças com outras, então elas só produzem significação na potencialidade vincular, na possibilidade de ser vinculantes ou vinculadas. E a unidade dos vínculos, a totalidade dos vínculos – uma das formas da totalidade dos vínculos – é uma constelação. Mas para nós não se trata de propor doze constelações. Essas doze constelações são uma possibilidade. É que de fato temos 111 artistas, tínhamos que organizá-los, pois os departamentos de comunicação e de educação precisavam produzir dispositivos didáticos e eles precisavam que nós concretizássemos essas constelações. Então, um pouco contra vontade própria, nós começamos a produzir esses relacionamentos que deram 12 constelações, que são abertas como você fala

e que de fato nunca foram produzidas no prédio da Bienal, na materialização espacial da Bienal. Eu prefiro falar que a materialização constelar da Bienal tem muitas formas, as constelações estão nos catálogos, no guia, no áudio-guia, a pequena constelação que são os cinco livrinhos, etc., etc. E, além de tudo isso, a organização espacial das obras no prédio que, para nós, era importante funcionar *vincularmente*. Tínhamos que resolver uma equação, que era muito difícil de resolver, e que é muito difícil de resolver, que é a seguinte: queríamos grupos de obras de alguns artistas, que eventualmente fossem retrospectivos, que eventualmente fossem obras de diversos períodos. Com a ideia de que uma organização constelar de obras de um mesmo artista poderia dar conta mais de um processo do que de um resultado. Por outra parte queríamos que esses grupos de obras fossem suficientemente abertos para poder ser vinculados com outros. E sugerimos justaposições materiais no espaço da Bienal. Mas a minha experiência – e estou vindo de uma fala com educadores e mediadores – é que as pessoas estão produzindo seus vínculos, vínculos que nós não vimos. Agora mesmo, me falaram de um vínculo extraordinário entre a Helen Mirra e a Nydia Negromonte que eu não tinha visto, que existe e que é possível.

BF:

Esta Bienal também tem outra peculiaridade que é a de oferecer espaços bastante generosos a cada artista, espaços nos quais encontramos uma quantidade de obras que acabam por configurar mostras individuais dentro do universo da Bienal. Como foi o processo de materialização do projeto conceitual, a seleção de artistas e obras, em termos espaciais?

LPO:

Quanto à materialização, o que fez isso possível foi a extraordinária experiência no prédio de Martin Corullon e de sua equipe de arquitetos e à extraordinária comunicação que se estabeleceu entre a curadoria e a arquitetura. Eles entenderam o projeto às claras, as necessidades do projeto, de abertura e etc., eles trouxeram ideias que eram imediatamente proporcionais ao que nós queríamos. Como, por exemplo, produzir uma museografia que fosse de arte e que combinasse altas e baixas intensidades visuais, muito para ver e nada para ver, que não fechasse o prédio, que deixasse circulação lateral e central aberta e possível, que permitisse muitos lugares de olhares que iam do exterior ao exterior através do prédio e que – no lugar de se impor através de uma força metafórica ou alegórica ou de arquitetura mesma – se produzisse em resposta às demandas das obras. Quase a metade dessa curadoria foi feita pelo Martin Corullon no momento em que ele interpretou os grupos de obras e conseguiu espaços que eram perfeitamente proporcionais para elas.

BF:

Esta Bienal também se propõe a realizar uma arqueologia recente da arte contemporânea, trazendo obras de artistas menos reconhecidos no circuito internacional, ou ainda, se propondo a reunir um volume de obras significativo – como no caso de August Sander, inédito. A partir disso, tenho duas perguntas: 1) sobre a relevância destes artistas, seus pensamentos e obras como base, fundamento conceitual de questões relevantes para a 30ª Bienal de São Paulo; e 2) como ficaria o papel de uma bienal de artes neste contexto, uma vez que existiria uma expectativa generalizada no meio de que as bienais exponham as grandes novidades da produção artística contemporânea?

LPO:

Obviamente o destino, a missão da bienal é essa questão da emergência da arte contemporânea. Mas eu acho importante entender que a emergência precisa ter uma densidade e que essa densidade é histórica e que essa densidade não é um fato, é um desafio a ser produzido por nós. Não é só a história que nos produz, nós produzimos a história. A instância de enunciação da história é nossa situação contemporânea. Ao contrário do mito historicista, que acha que a situação de enunciação da história é um ponto passado, originário, que coincide com uma verdade. Então a ideia de arqueologia para mim é sempre uma arqueologia como uma engenharia reversível, você vai para trás e resgata o que você acha proporcional e potencial para colocar como densidade histórica do presente. É assim que eu funciono curatorialmente e intelectualmente. Eu não estou interessado na emergência pela emergência. E acho que a arte contemporânea que se preocupa só da dimensão de emergência inevitavelmente cai na armadilha e na hipoteca mercadotécnica de se fazer inteiramente dependente de um estilo contemporâneo. Em outras palavras, a arte contemporânea que se enuncia ou que se formaliza só em termos de emergência é na realidade um estilo internacional, e não arte contemporânea. E eu sempre coloco essa pergunta: a arte contemporânea é um estilo internacional? E nesse sentido, é uma forma que exclui outras? E enquanto a trazer para a Bienal artistas que eu achava fundamentais, mas não suficientemente reconhecidos, não se tratava do exercício esquisito de procurar artistas raros. Não. Eu acho fundamental entender que a mitologia mercadotécnica das obras mestras é isso: uma mitologia. E que as obras mestras só são possíveis graças às obras, entre aspas, menores. O que permite um dinamismo topológico e estilístico, e um dinamismo nos nossos interesses na arte e nas nossas escrituras da história da arte, é precisamente descobrir que artistas menores não são tão menores. Enfim, descobrir a potencialidade que nós ainda não víamos em artistas que não tínhamos descoberto como menores. É difícil para eu verbalizar, mas eu queria uma bienal que não fosse uma bienal dos nomes óbvios que a gente acredita serem os grandes gênios do momento.

Porque eu não acredito que isso seja verdade, mas também porque eu acho que seja importante colocar outras referências em nossos pensamentos, que nos permitam mudar. Para mim Roberto Obregón é um artista fundamental, Ian Hamilton Finlay é um artista fundamental, Bernard Frize, Franz Ehrard Walther, como Arthur Bispo do Rosário... Quer dizer, são vários artistas fundamentais. Mas o relacionamento deles com outros é o que me interessava. Mas é fundamentalmente para ser consistente com a ideia de que a arte não funciona como uma topografia de escarpas, com picos e abismos, mas como uma topologia de relações planas. Não são grandes picos e grandes abismos, são relações vinculares que na realidade se parecem um rizoma. E o último, sobre a ideia de obras que se manifestam como sistemas de imagens, para mim, é muito importante entender, hoje, que as obras de arte, as formas simbólicas, as imagens, funcionam como sistemas diferenciais, que a unicidade irrepetível de uma obra única é um mito. E que temos que entender – assim como entendemos faz muito tempo – que a linguagem é um sistema de diferenças, temos que entender as artes visuais são também um sistema de diferenças. E, portanto, era importante para nós trazer obras que, elas mesmas, se materializam como arquivos, como atlas, como sistemas classificatórios, como coleções de imagens, como repetições, como diferenciações de imagens parecidas, ou seja, como sistemas. E por isso, nessa Bienal, tem muita obra desse caráter, onde se insere August Sander, Robert Filliou, como Horst Ademeit e outros. São sistemas que funcionam na possibilidade que eles têm de produzir diferenças entre eles.

BF:

Li uma declaração sua de que “o destino da Bienal era achar um lugar que deveria estar entre o mercado, a feira de arte e o museu”. Como você percebe a articulação entre essas instâncias em uma bienal? Gostaria que você comentasse essa declaração.

LPO:

Eu acho que a Bienal tem que achar a cada dia sua missão. Mas eu acho que nós precisamos de instâncias intermediárias para o pensamento e para a experimentação. Instâncias que escapem da aleatoriedade do mercado e da monumentalidade do museu. Por que a aleatoriedade do mercado é o oposto do pensamento e a monumentalidade do museu é o oposto da experimentação. Experimentação no sentido de experimentação hipotética de relações para produzir sentido entre obras, ruptura das cronologias, tentativas de outras organizações. Eu acho que os museus têm um desafio experimental e que muitos deles não enfrentam, outros sim. Mas eu acho que a bienal é uma dessas instâncias potenciais para o pensamento da arte se produzir entre o mercado e o museu, quer dizer, entre o capricho aleatório do valor econômico que determina o valor simbólico e a monumentalização de um valor

simbólico que determina o econômico, que seria o museu. E entre esses dois eu acho que a bienal é um desses espaços possíveis, a revista acadêmica é outro, etc. Além desse assunto, eu falava que queria escapar da tentação de dois modelos curatoriais, que um é o modelo do hipermercado e o outro é o modelo do etnógrafo. O curador-hipermercado é aquele que simplesmente está fazendo as compras na avenida das compras e que traz o último grito da moda. E o curador-etnógrafo, que vai para os extremos mais exóticos do mundo, o *finis* terra, e traz o exemplo absolutamente mais esquisito da diferença exótica para alimentar uma posição no *mainstream*. E eu queria evitar esses dois modelos. Eu acho que evitar esses dois modelos tem a ver com a busca desse espaço intermediário, com a procura de um espaço intermediário para o pensamento que está entre o modelo aleatório do mercado, que determina um valor econômico e produz um valor simbólico, e o modelo monumental do museu, que estabiliza um valor simbólico e determina um valor econômico.

BF:

Como você gostaria que esta Bienal fosse recebida pelo público em geral? Qual a sua avaliação parcial disso, agora, um mês após a abertura?

LPO:

Eu te diria duas coisas. Por um lado, eu não sabia como o público reagiria à Bienal. O público não é um sujeito, o público é uma condensação de multiplicidades contraditórias entre elas mesmas. O público pode ser a audiência geral, pode ser a audiência educativa, pode ser a audiência especializada, podem ser os críticos, os artistas. Então, eu não sabia como a Bienal ia ser recebida, mas eu tinha a esperança de que ela seria bem recebida. Eu tinha a esperança que as pessoas pudessem perceber questões sérias, perceber um exercício transparente e honesto de trabalho curatorial que tentamos fazer, e que fosse estimado por tal, não elogiado, mas estimado nessa dimensão. Era uma esperança. Mas eu não tinha nenhuma certeza de que isso seria possível. E eu também não acredito muito na generosidade do mundo da arte, portanto, não estava esperando muito isso. Um mês depois de abrir a Bienal, eu ainda não acredito no que está acontecendo. Eu até sinto um pouco de vergonha, porque as pessoas estão celebrando muito essa Bienal. Mas quer dizer que deu certo não pelo nosso trabalho, deu certo porque uma série de circunstâncias se articularam no momento oportuno, que não estiveram nunca sob nosso controle. Eu acho que vem de um certo cansaço, de um certo modelo expositivo. Eu acho que trouxemos nomes que as pessoas não conheciam, para um público daqui, e que surpreenderam, inclusive, algumas pessoas do público especializado. Eu acho, fundamentalmente, que nós trabalhamos honestamente, transparentemente, declarando quais eram nossos limites e tentando fazer o melhor. E eu acho que as equipes da Bienal foram muito

legais, digo, são excelentes. E eu acho que se deu uma coincidência de circunstâncias que – até agora – a avaliação que eu posso fazer é muito positiva. Mas a percepção das coisas, e eu tenho um pouco de medo, é dependendo de uma temporalidade. Poderia ser que essa Bienal seja percebida hoje, até o dia nove de dezembro, como uma coisa muito boa. E que em dois ou três anos, ela perca significação, poderia ser. E poderia ser que ela ganhe com o tempo. Eu acho, para finalizar, em um tom otimista, mas também em um tom de segurança, eu estou convencido que essa Bienal traz artistas que vão determinar por muitos anos referências nas práticas artísticas de nosso espaço cultural e que, se as pessoas se interessassem pelas obras desses artistas, a ressonância da Bienal vai crescer. Eu estou convencido de que aqui trouxemos artistas que são muito importantes e que tem uma grande potencialidade de entrar em diálogo com os interesses e as práticas artísticas de hoje e de um futuro próximo.

Entrevista com André Severo, curador associado da 30ª Bienal Internacional de São Paulo.

Bruna Fetter:

Quais você considera as suas principais contribuições para o projeto da 30ª Bienal de São Paulo?

André Severo:

Bem, vamos começar pelo começo então. Quando o Luis me convidou para compor a equipe curatorial, era para ser algo muito mais simples do que o que eu acabei fazendo. Ele tinha me convidado para ser curador-adjunto, onde eu teria uma mostra sobre “derivas”, onde eu teria autonomia total para pensar essa questão. Mas aí ele me mandou o texto do projeto, eu respondi com algumas considerações, ele me devolveu, a gente escreveu... e de repente, sem me consultar, ele escreveu para a diretoria e propôs uma outra dinâmica, que não seria a dinâmica que normalmente se usa nessas situações. A gente desmontou essa hierarquia. No início nós tínhamos zonas curatoriais, que serviam de baliza, que nos ajudavam a entender as relações, os vínculos que a gente ia propor. Só que essas zonas não ficaram porque a gente não podia deixar que essa amarração conceitual começasse a direcionar a leitura dos trabalhos. Se tem uma coisa que eu acredito sobre curadoria é que, para fazer um projeto desses, tu tens que fazer duas coisas, que são, primeiramente, amarrar conceitualmente a ideia desse projeto e, ao mesmo tempo, saber apagar essa amarração para que isso não conduza a leitura. Neste sentido, a gente teve duas coisas para vencer que entravam um pouco em choque com o tipo de coisas que o Luis faz e o tipo de coisas que eu tenho para fazer. O Luis aposta muito nos vínculos, nessa leitura curatorial que se evidencia e que estabelece um discurso. Esse era o primeiro

foco, a primeira ideia de construção da Bienal eram esses vínculos, muito baseada no Giordano Bruno, de que as coisas não significam sozinhas, elas começam a significar a partir das relações que a gente estabelece com elas. Ao mesmo tempo – eu parei de fazer exposição dez anos atrás justamente por essas leituras que impediam que um pensamento de arte tivesse autonomia dentro de uma situação coletiva – eu não ia vir para uma bienal para fazer justamente isso. Então partimos de dois problemas. Um era criar essa amarração conceitual, que foi algo feito em várias etapas: tínhamos as zonas, visitamos os artistas, conhecemos todo mundo. Daqui a pouco isso virou um mapa. Um mapa que era só conceitual, um desenho numa folha. Onde essa ideia de constelações não era nada além de como chamávamos esses mapas que fomos fazendo, pensando nos vínculos, nas relações. Essas constelações não tinham um centro, com um artista importante e outros artistas mais novos ou menos novos gravitando. Não. Vou te dar um exemplo: onde um Allan Kaprow fosse centro de uma constelação que tratasse de gesto, de *performance*, mas ele poderia estar na periferia de outra constelação que tratasse de linguagem, de autonomia, etc. Então esses mapas tinham uma configuração impossível de ser feita espacialmente em três retângulos – que era o que a gente tinha, os três andares do pavilhão da Bienal. Quais eram nossas duas questões? Uma, deixar evidente esses vínculos que amarram esses artistas, que dão densidade para essa Bienal. E outra, como articular isso permitindo que cada trabalho tenha autonomia, que cada projeto, cada pensamento, cada artista esteja na potência que precisa estar. Aí tinha alguns caminhos que poderíamos ter tomado. E optamos – e isso se reflete nessa grande quantidade de obras desta edição – por ter um corpo de trabalho de cada um desses artistas e por construir uma Bienal em diálogo de fato e não que seja uma retórica sobre esse diálogo. Isso no sentido de que fomos conversar com cada um desses artistas – visitamos efetivamente todos, os que estão mortos visitamos os representantes – e vamos não só olhar para o que essas pessoas têm, mas vamos expor o que nós temos. Vamos deixar que todo mundo saiba quais são as regras desse jogo. Vamos deixar todo mundo ciente que tipo de Bienal é essa, no que ela aposta. Nas entrelinhas de tudo isso tem algumas questões, alguns problemas que nos eram caros. Questões de linguagem, questões de criação de discurso, interrogações no sentido de que necessidade é essa que um artista tem de, ao perceber que a linguagem que ele possui – qualquer uma – não dá conta de certas coisas, precisa criar outras maneiras de dizer, ou entender, ou se relacionar com as coisas. Mas retomando, tínhamos essas duas coisas para articular que eram as relações e a autonomia, que era essa possibilidade que cada artista tinha de estar sozinho. Mas não tínhamos certeza se ia funcionar. Resolvemos apostar que esses vínculos iam se dar no percurso, apostar que uma exposição de artes é diferente de uma peça de teatro, de um filme no cinema, onde tu sentas e tu recebes aquilo. Que tu estás passivo enquanto recebe. Já que esse deslocamento é um dado, vamos apostar

nele para criar esses vínculos, para deixar que isso aconteça. E vamos propor a cada um dos artistas que ele tenha um espaço, que ele desenhe esse espaço junto com a gente. Por exemplo, a gente excluiu a possibilidade de que o espaço de um artista fosse a periferia de outro artista. Nós não temos trabalhos de passagem, só o que está para fora é o que os artistas daqueles espaços pediram, eram obras ou projetos que estavam se dispondo a essa contaminação. Enfim, a ideia era que, percorrendo a Bienal, tu fosses fazendo as relações. Cada sala dessas é um convite. No momento em que tu entras numa sala e aceitas esse convite, a possibilidade é muito grande de que tu apagues esse discurso conceitual e essas amarrações – e mesmo as vizinhanças – e fiques só com aquele trabalho. Depois tu sais, vê outra coisa e começa de novo a articular. Mas, para nós, era muito importante essa entrada, esse momento de estranhamento, esse momento de suspensão. Por trás desse título bastante retórico, *A iminência das poéticas*, essa ideia de iminência é isso, o que está suspenso, o que está para acontecer e tu não sabes. E que tu não vais saber se tu não te dispuseres para que isso aconteça. Muito das falas que tenho feito, e do contato com a equipe do educativo, está em preservar essa estranheza, esse espaço onde as coisas não estão imediatamente dadas. Todo mundo tem tanto medo desses discursos, e essa coisa do hermetismo da arte cada vez se solidifica mais, e é tão ridículo isso, porque não faz sentido. Essa estranheza, isso acontece todo dia, na vida, com a gente, com as pessoas, a gente antipatiza ou simpatiza com alguém e isso vai ser determinante para tu queres saber mais ou simplesmente ir embora e querer te afastar de tal pessoa ou de tal situação. Porque na arte não pode ser assim também, num encontro que está sendo posto para o diálogo? Só que esse diálogo – como qualquer coisa na vida –, ele precisa das duas partes para acontecer, precisa de um interesse mínimo, precisa que algo desperte. E às vezes não desperta. Mas voltando, muita coisa dessa Bienal procurava responder a essas duas coisas, que eram muito caras para o Luis, que eram os vínculos; e que eram muito caras para mim, que é a autonomia, com essa leitura que não se dá de imediato, em poder oferecer esse momento de suspensão.

BF:

Eu gostaria que você citasse alguns artistas que para você foram fundamentais para amarrar os conceitos presentes na mostra, e que, a partir deles, outros foram emanando, usando aqui a ideia das constelações proposta pela curadoria.

AS:

Essa pergunta é muito difícil de responder no sentido de que, no momento em que as coisas foram se configurando, nós cuidamos muito para apagar os rastros. O que eu poderia mais facilmente responder é quais figuras eram mais caras ao Luis em determinado momento, e quais figuras eram mais caras a mim. E que, talvez, partir

delas – que desde um primeiro momento já se estabeleceram dentro da mostra – foi fundamental, porque respondiam de alguma maneira ao que cada um de nós tinha para fazer lá. Acho que no caso do Luis, Finlay sem dúvida é um ponto importante, Horst Ademeit, é um ponto importante, Fernand Deligny é um ponto importante. Para mim – quase o motivo de eu estar lá –, Tehching Hsieh era um ponto, Kaprow era um ponto. Para partir daí para outras coisas. Por exemplo, o Bispo que esteve aí desde o início para responder questões de linguagem. Porque em algum momento dessa Bienal, coisas que acontecem fora do ambiente da arte, mas que tem potência e podem ser lidas dentro desse contexto, foram um dos fios condutores... com Deligny, o próprio Bispo, como algumas outras coisas que têm uma base num pensamento de arte, mas que a conclusão do processo é quase um abandono disso, quase uma saída disso, aí sim o caso do Kaprow, o caso do Tehching Hsieh. Mas essa é uma Bienal que apostava. Por que resolvemos fazer uma coleção de livrinhos, que são textos de filosofia quase arcaicos? Porque muito das nossas discussões para construir essa Bienal se davam fora disso, elas se davam num campo das ideias, de filosofia, de uma ética de buscar entender a arte como possibilidade de pensamento de fato, não apenas de articular discurso, mas de desarticular um pensamento que de outra maneira poderia estar viciado, que poderia dar sempre no mesmo resultado. Pois a partir do momento em que tu partes de um tipo de ferramenta – mesmo a linguagem –, inevitavelmente não vais ter como fugir do limite dessa ferramenta, dessa linguagem.

BF:

Você citou o Deligny, o Kaprow, o Tehching Hsieh, que são artistas dos anos 1960, 1970, artistas que possuem um pensamento muito potente, mas que não necessariamente são representantes da arte do momento. E daí pergunto: como foi essa construção de atualizar o pensamento deles e de propor esses vínculos?

AS:

Para responder isso eu tenho que voltar a essas bases, que eram as zonas curatoriais iniciais que tínhamos, e que apagamos para que nenhum artista estivesse ilustrando algum eixo. No início, uma dessas zonas se chamava “deriva” e era para pensar práticas de deslocamento, não apenas físico, mas metafórico e de pensamento, que pudesse talvez chegar num ponto de negação da arte, dessa deriva realmente acontecer para uma saída, ou coisas que vieram de fora do mundo das artes e por algum desvio acabaram entrando e tem relevância. Essa era uma zona. Tínhamos também uma zona que chamava “sobrevivências” e que buscava pensar em algumas obras, alguns projetos, alguns artistas recentes – recentes no sentido dos anos 1960 para cá, que é o momento que a gente passa a chamar isso de arte contemporânea – e tentar entender o que desse pensamento sobrevive com ressonância nos gestos de artistas

e se atualiza, e por quê. E também era o momento em que – a meu ver, pelo menos – pela última vez a arte se questionou de fato sobre o que eram essas fronteiras, sobre questões de linguagem mesmo, do que se tinha para fazer. Quando se tem o momento de solidificação dessa possibilidade que, a meu ver, é inacreditavelmente potente e que tu vês nas artes visuais e tu não vês em outras coisas. O teatro, por mais que já tenha quebrado todas as linguagens, e a gente tenha teatro pós-dramático hoje, ainda tem uma estrutura que tu reconheces, ele ainda tem o ator, ainda tem o público, ainda tem o texto, num ponto ou noutro ainda tem isso. O cinema, a mesma coisa. A música mesmo quando tu anulas o som, ela ainda está buscando isso nem que seja por contraste. Agora, as artes visuais, as artes plásticas, elas não precisam ser visuais, elas não precisam quase nada, elas estão soltas. Para configurar um trabalho de arte podes juntar pensamento da antropologia, da sociologia... e isso é uma potência muito grande. Mas ao mesmo tempo é uma imensa armadilha, porque ao mesmo tempo em que é potente, te joga num campo de permissividade em que facilmente tu podes aplicar o que a gente tem hoje, que é uma gramática da arte contemporânea, para configurar qualquer coisa. Uma terceira zona se chamava “alteformas” e queríamos nos perguntar o que desse pensamento de base sobrevive deformado, transformado, na prática de artistas. E isso se dá em uma quantidade enorme de artistas nos dias de hoje, de artistas que trabalham exclusivamente a partir de referências da própria arte. Que também pode ser uma armadilha, Ouroboros, a serpente que morde o próprio rabo. Mas precisávamos poder pensar o que é a arte contemporânea, o que é disciplina, o que é antidisciplina dentro disso. E tinha uma outra zona que se chamava “vozes” – mais aberto do que isso impossível –, para dar conta da pluralidade de qualquer coisa, mas que tentávamos expandir para algo não só da fala; a potência que isso tem, mas também quando tu decides não falar, quando tu decides dar para outro falar por ti. Essas eram as questões. Mas voltando, esses artistas dos anos 1960, por que essa escolha? É uma reflexão ainda atual, e hoje uma bienal como a Bienal de São Paulo já não tem mais o papel que teve um tempo atrás, sobretudo numa cidade como São Paulo. Tu não precisas trazer o Van Gogh, o Caravaggio... porque já está lá, as pessoas trazem sozinhas. Então a Bienal não tem mais esse papel, estamos desobrigados disso. E como no nosso caso, tinha acabado de ter uma Bienal que propunha uma articulação entre obras muito diferente da que a gente propôs; a mostra que teve no Pavilhão entre a 29ª e a 30ª Bienal era uma mostra de grandes estrelas, artistas do mercado; então estávamos desobrigados de todas essas coisas, ou seja, a gente podia se concentrar no pensamento, a gente podia se concentrar nessa reflexão. E o fato de trazermos esses artistas dos anos 1960, um Kaprow, o próprio Sander... eles estão lá porque dão conta de um tipo de reflexão, de um tipo de pensamento, pelas apostas dos trabalhos, eles tocam nessas coisas que são relevantes para a gente agora. E mais do que tudo, também – querendo ou não,

mesmo que isso não seja totalmente intencional, mas no fundo eu acho importante marcar —, que tem uma série de coisas que estão sendo feitas hoje, e às vezes quase que por uma apropriação de forma, mas distante do conteúdo, já foram pensadas há mais tempo sem distinção entre forma e conteúdo. Entendo que no nosso trabalho, forma é conteúdo. No momento em que tu estás pensando em discurso, buscando linguagem, tu não tens como dissociar a forma do conteúdo e da maneira como as coisas vão ser apresentadas.



30ª Bienal
Internacional de São
Paulo, 2012. Foto:
Porto Arte.



LUIS PÉREZ-ORAMAS

PhD em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1994. Foi professor de história da arte na Université Rennes 2, Haute Bretagne, Rennes, França (1987-1991), na École Régionale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França (1992-1994), e no Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, Caracas, Venezuela (1995-2002). Foi membro da diretoria da Galería de Arte Nacional (1995-2001) e curador da Colección Patricia Phelps de Cisneros (1995-2002), ambas em Caracas. Em 2003 tornou-se curador adjunto no Department of Drawings do Museum of Modern Art (MoMA), Nova York, e, em dezembro de 2006, foi apontado The Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art no MoMA. Curador da 30ª Bienal de São Paulo, 2012. Natural de Caracas, Venezuela, vive em Nova York.



ANDRÉ SCHULZ SEVERO

Graduado e Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS (2007). Participou da criação ou colaborou com projetos de ação ou documentação da arte contemporânea, como Areal, Lomba Alta e Dois Vazios. participou do Projeto Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre. Foi um dos curadores da mostra Horizonte Expandido, no Santander Cultural, Porto Alegre, cidade onde vive.



BRUNA FETTER

Doutoranda em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Mestre em Ciências Sociais pela PUCRS, traz em sua bagagem profissional experiências diversificadas na produção de projetos de artes visuais, como Agora/Ágora e Horizonte Expandido, mostras realizadas no Santander Cultural de Porto Alegre e a coordenação da equipe de produção da 6ª Bienal do Mercosul.

ENGLISH

- 151 BLANCA BRITES
Porto Arte: an authorized biography
- 155 DANIELA KERN, CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR, FERNANDA BULEGON GASSEN, HELENE GOMES SACCO, MARINA BORTOLUZ POLIDORO EVIVIANE GIL ARAÚJO
Revista-Valise: from its creation to its editing experience
- 159 GILBERTTO PRADO, MARCO GIANNOTTI, SÔNIA SALZSTEIN, MARIO RAMIRO E RAUL CECÍLIO JR.
Ars: Visual Arts magazine by PPGAV, ECA/University of Sao Paulo
- 163 PAULO SILVEIRA
Reminiscences: periodical publication as an academic problem
- 171 SARAH BODMAN
Publish and be damned: how to be an underground institutional publisher
- 177 SHEILA CABO GERALDO
Pathways and the sound of crackling twigs: the challenge of university press publishing
- 181 KATERINA REED-TSOCHA
The studio as study: reflections on the establishment of doctoral programmes in fine art
- 187 MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO
Thoughts upon Brazilian art in the years 1960 and 1970
- 195 YIFTAH PELED
Methodology in Visual Poetics
- 205 LUIS PÉREZ-ORAMAS, ANDRÉ SEVERO E BRUNA FETTER
The 30th Bienal de São Paulo: interviews with Luis Pérez-Oramas and André Severo

ESPAÑOL

- 213 JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA
Medios Múltiples

FRANÇAIS

- 219 MARIE BOIVENT
Sans Niveau ni Mètre. Journal du Cabinet du livre d'artist

Porto Arte represents the disciplinary plurality of artistic knowledge that aims to follow and reflect the development of research and contemporary issues. It aims both at stimulating artistic production as at the divulgation of the journal itself in the academic world and in the community framework of the Federal University of Rio Grande do Sul.¹

PORTO ARTE: AN AUTHORIZED BIOGRAPHY

Blanca Brites

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The article shows the history of *Porto Arte*, published by the Graduate Program in Visual Arts from Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). It offers remarks on the aspects of its formal developments since its first edition in 1990.

KEYWORDS: *Porto Arte*. UFRGS Institute of Arts. Academic publications. Periodicals.

University art-related journals in Brazil share the characteristic of being relative newcomers; therefore, *Porto Arte*'s 22 years of existence may seem too little for those who read the journal, but it's a huge deal for those who lived through its growth and accompanied its journey towards consolidation and improvement. Academic art journals are mostly linked to the country's graduate courses, and, with the exception of the University of São Paulo, of course, they were structured along the last two decades and are still expanding. *Porto Arte* was established in 1990 with the purpose of encouraging the academic reflective production that emerged from the professors' researches at Institute of Arts, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). This provided conditions for more solid debates, thus forming a critical mass. Since its inception, in addition to the presentation of articles with historical, theoretical and critical approaches that were already traditionally recognized fields, the journal opened doors for the writings of researchers and artists, so that they shared reflections from their working process. By bringing the combination of these procedures — *art* research and *art-related* research — to the academic environment, even if crudely, this journal emerges as an innovative approach.

The Institute of Art's then president, Prof. Raimundo Martins, described the journal's profile on its first editorial:

In order to sketch a "biography" of *Porto Arte*, we had to go through its whole history, highlighting significant moments. We were aware of the fact that the biography, in spite of being "authorized", was built under a single perspective, thus not always revealing the hidden things, especially in terms of feelings and energies involved in its implementation.

Porto Arte emerges as a biannual periodical — UFRGS Institute of Arts Journal — linked to all three of the Institute's departments: Department of Music (DMUS), Dramatic Arts Department (DAD) and the Department of Visual Arts (DAV). This constitution was expressed in the Editorial Board made up of teachers from three areas: Armino Trevisan (Visual Arts), Luiz Paulo Vasconcellos (Drama) and Marcelo Guerchfeld (Music). The first issue featured three articles about music, four on the theater and four on Visual Arts, designed by tutors from IA/UFRGS. With a print run of a thousand copies, the journal met the demands of teachers and students and aligned the Institute of Arts' academic profile to other fields of knowledge. Initially, the journal's coordination was connected to the Institute's main office, but, since the first issues had more engaging Visual Arts teachers, in 1991 its administration was changed to the newly created MA in Visual Arts. However, the participation of researchers from other departments at the Institute would extend up to its fourth issue.

The magazine's main mentor and first editor was once the Institute's vice principal, Prof. Icleia Borsa Cattani. She was also one of the creators of the MA in Visual Arts at UFRGS Institute of Arts. The periodical has been connected to the Graduation Program in Visual Arts since its inception, because the program could only be established if there was such a publication. *Porto Arte* was strategically officially released in November 1990, in the occasion of the IV Brazilian Congress of Art History, organized by the Brazilian Committee of Art History (CBHA, RS) in *Salão de Atos* auditorium at Federal University of Rio Grande do Sul. The journal's introduction at a big event stressed the importance of a graduate program in Visual Arts to answer requests of a means for reflection about art

¹ This is the editorial of the first issue of *Porto Arte*, year I, no. 1, May 1990.

that the period demanded. The proceedings of that conference, whose theme was “modernity”, were published in the collection of Art Studies, no. 2, linked to the Institute’s embryonic Editorial Program.² As of this day, *Porto Arte* may be considered the oldest Visual Arts academic periodical publication in the country.

The name *Porto Arte* makes a clear allusion to the city of Porto Alegre, originated at the anchorage that welcomed the city’s first inhabitants, Azorean immigrants. But it is possible as well to reference to “port” as a place for flux, effervescence and exchange, which receives, exports, divulges, informs, magnifies, gathers and discusses issues that, in our case, involve art. It bears reminding that the city has also been tenderly short-termed “POA” by its inhabitants. So, “POA” may also be a blend of Porto Alegre and *Porto Arte*. Inspired by these associations, the journal’s first logo was brought into being. It was there in its first eight issues.

The journal’s graphic design³ was known for being simple and laid-back, as seen fit by its creators for an academic journal aimed at the questionings of art. The cover features a logo-centric composition⁴; the logo is made of three letters forming “POA”, printed in a single color. Its brush like typography is handwriting-inspired, and just below the logo there’s the journal’s title, written in black letters: PORTO ARTE. Then, further below, in uppercase: “Institute of Arts Journal from Universidade Federal do Rio Grande do Sul”. Each number, the logo was painted a new color. Internally, the text was traditionally composed in a single block taking up the entire page, while the notes, references and authors introductions were concentrated at the end of each article. With a print run of a thousand copies, the periodical was printed in the Graphic Sector of the Center for Graduate Studies in Music (DMUS, IA/UFRGS), a valuable support at the time that showed the collaboration among programs. Issue no. 2 went through minor graphics adjustments and received a

new section: “Research Reports”. For exchanges, invitations were addressed in order to establish the collaboration with researchers from other universities.

The journal’s early years were all about deployment, consolidation of periodicity and making a statement in the various levels of academic field: within its own department (IA), at national level, as well as towards broader sectors of the cultural community. Ever since 1992, *Porto Arte* counts upon the collaboration of Brazilian researchers external to the program as well as of foreigners, which has been growing and showing that the magazine followed the graduate program’s internationalization profile that emerged during that period. One is able to ensure such a participation by calculating an average of 30% foreign articles for each issue, which remains the same up to this day. Foreign language articles were translated into Portuguese because the journal intended its public to be nation-wide, considering the small number of academic journals in the field of art that were being published at the time.

Its 6th issue, from November 1992, was introduced with no significant highlights; nevertheless, its importance should be mentioned, because it defined the journal’s identity. From then on, *Porto Arte* began accepting only Visual Arts-related articles. Prof. Raimundo Martins does not make any mentions on this matter, not even in the introduction⁵, so it is better to transcribe a portion of it:

The publication of the sixth issue of *Porto Arte* is a milestone in the editorial project of UFRGS Institute of Arts. This milestone represents many different ideas, concepts, proposals for the different heads and segments who work with, teach, learn and do art in this institutional sphere. The flux of differences — indispensable as an instigating and motivating element of artistic and academic activity —, *Porto Arte* emerged and developed itself into a forum that documents contradiction, discussion, creation and critique.

Noticeable by the content of the article, the journal was expanding and gaining strength, but, while still within the Department of Visual Arts, receptivity towards articles written by artists was met with “caution”, because even the academic community was not yet familiar with this practice. Gradually, the journal’s diffusion itself contributed to the formation of other manners of acceptance and

2

It bears reminding that, in addition to PPGAV (Graduate Program in Visual Arts), the Institute of Arts brings together two more graduate programs, each with its respective magazine. In 1989, the Graduate Program in Music-organized journal *Em Pauta* was created, and then, in 2000, it was the turn of *Cena*, a dramatic arts journal linked to the Graduate Program in Dramatic Arts [PPG Artes Dramáticas].

3

Graphic design by João Flávio F. Rodrigues.

4

4 Logo art by Renato Heuser, artist and teacher of DAV-IA/UFRGS.

5

It was retrieved from the presentation signed by Dir. Raymond Martins that marked the end of his term. *Porto Arte*, no. 6, year 1, December 1992.

understanding of doing and thinking art, which certainly also had repercussions on the undergraduate program, both in the BA as in the Licentiate.

While an exclusively Visual Arts-related, PPGAV-connected journal, it also collaborated for the consolidation of the graduation program, which were reflected in the Constitution for the new Editorial Board, composed by teachers Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões and Maria Teresa Brunelli, all connected to the graduation course. This board proposed a visual redesign for the journal, as well as an enhancement of its approaches. These changes were implemented on *Porto Arte* no. 8, November 1993.

It was established that *Porto Arte* would be themed, something that had already been introduced in the previous edition, making this feature the concentration of multiple views on a single theme, which makes the debate more dynamic and fruitful. A Visual Arts teacher would be in charge of choosing and elaborating the subject and, whenever possible, the theme would be connected to this teacher's research. Further changes aimed at meeting the standards scientific journals more precisely, so featured works had to be in accordance to regulations regarding the abstract, keywords and notes. The journal's precision and seriousness on disseminating knowledge through the divulgation of researches developed by the PPGAV and researchers from other centers collaborated for its recognition. This recognition is evidenced in the support for publishing and printing received from UFRGS Division of Research and Division of Graduate Studies and CNPq (National Council for Scientific and Technological Development). This whole process required constant negotiations in order for art research and art-related research to be considered, with its peculiarities, as belonging to the same category of other knowledge-generating areas.

The journal had been preserving its first issue's modest design, which no longer represented the range and quality of writings it received, thus it required a bolder visual presentation. The change was made on the eighth number as a natural process to solidify the journal's enhanced profile, following its editorial line. Then, a contest was thrown for the Department of Visual Communication at UFRGS to devise the journal's new graphic design, of which the winners were undergraduate students Karen Schelling Ferraz and Lisiane Shleininger Frey, supervised by Professors Joaquim da Fonseca and André Prytoluck.

The visual revamp was radical, with the replacement of the initial logo "POA Institute of Arts Journal" for the brand new "*Porto Arte*: Visual Arts Journal". The cover was made from reproductions of artworks made by invited artists and/or students, applied as texture,

in an uniform color that changed each edition. The intention was that, at first glance, the cover would lead to an association to the visual arts. Printed on the cover, below the logo to the right, forming a vertical column, were the name of the authors and the titles of their respective articles, which immediately indicated that issue's contents. The format was also changed, from 21 x 15.5 cm (height x width) to 23 x 15.5 cm. Besides that, from the on, the journal was printed in synthetic paper. The graphic remodeling also touched the journal's inside, so the layout of the text on the page was divided into two columns. Another innovation was the insertion, at the end of each issue, of the summary of all previously published editions. It bears reminding that these data refer to the conditions of publishing and divulgation of the year 1993, a time during which we were not yet completely in the internet age.

In 1996, on its 12th number, *Porto Arte* issued a special number to celebrate the MA in Visual Arts' 5th anniversary, featuring its history and presenting its research, structure, management and operation, as well as the ongoing research of its affiliated teachers. Abstracts from thesis presented previous to the issue's printing and activities ensued from international exchanges were also included in the summary. The very fact of editing a commemorative number shows the energy and satisfaction of the responsible group, for the consolidation of the journal and its editorial program had depended on effort and dedication.

Then, starting from the 21st number, the journal went through another visual revamp, being edited with a brand new graphic design. For the cover's visual programming, Prof. Flávio Gonçalves⁶ redid the logo, making it simpler, and added a black thick line on the upper horizontal margin that would be kept for the next cover, and visually fits the equally dark logo. The intention was to arrive at a more relaxed style. To this end, in addition to the logo, all other information on the cover were eliminated, leaving only the issue's number and ID: GRADUATE PROGRAM IN VISUAL ARTS — UFRGS INSTITUTE OF ARTS. The issue's number and the publication's title, "*Porto Arte*", remained on the cover's spine.

Still on the cover, the number corresponding to the edition had increased in size, but, on the other hand, it now appeared only in linear outline, providing some lightness to the set. The journal's new look included an increase in size, from the previous one to 23 x 18 cm, and an uniform, single-colored, synthetic matte cover, thus making it easier to quickly recognize the number. Inside, its

6

Flávio Gonçalves is an artist and professor at PPGAV-IA/UFRGS.

visual programming followed the same simplified treatment given to its cover. The page went back to consisting of a single block of text, but with well-spaced margins, where the notes were arranged. From these changes, the photographs that went with the text are displayed in colors and in more generous dimensions, allowing for better visibility. Vitor Mesquita,⁷ supervised by Prof. Sandra Rey, prepared its internal design.

This number also marks a new structuring of the journal, marked by the incorporation of the “Translations Section”, with translations in the English language for all articles, or the inclusion of the original one whenever it was submitted in any other language but English or Portuguese. This feature was useful for assisting the divulgation of the journal in international exchanges and PPGAV’s following expansion. Another change is identified on its contents, where the now “Dossier” replaced the previous “Theme”, albeit keeping the same goal: the gathering of six articles (on average) with different approaches on the same theme, proposed and organized by a PPGAV professor. The journal still has the section for diverse articles, grouped under the name of “Texts” [*Textos*], and sometimes there were also the sections “Research reports” [*Relatos de Pesquisa*], “Reviews” [*Notas de Leitura*] or “Interviews” [*Entrevistas*].

More recently, starting from issue no. 30,⁸ following the update and increased visibility requirements in the virtual environment, the journal was made available online, so hidden information (keywords, meta tags and others) and internationalized contents (in Spanish, English and French) were incremented. Another achievement to be highlighted was the possibility to download full versions of *Porto Arte*’s issues in a single file, while still keeping the query system for individual search and subdividing the previously compiled translations section.⁹ All *Porto Arte* issues also came to have a full digital alternative on the Internet¹⁰ that can be accessed, copied or printed from anywhere. This procedure also allows for artists, authors, photographers, translators and others to insert the electronic page-turning journal into blogs and websites.

7

At the time, he was an art-field experienced Visual Arts BA student at UFRGS Institute of Arts.

8

In: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/>.

9

In: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/issue/view/2035/showToc>.

It is impossible to see through a blunt report of uncountable data; things like strategy, dedication, time spent, overcome differences and a common interest to keep the journal active are not so transparent. Many other interpretations come to be in the turn of each page...

CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure 1: *Porto Arte*, v. 1, n. 1, 1990.

Figure 2: *Porto Arte*, v. 5, n. 8, 1993.

Figure 3: *Porto Arte*, v. 13, n. 21, 2004.

10

In: <http://issuu.com/portoarte/docs/portoarte30> and <http://issuu.com/portoarte/docs/portoarte31>.



BLANCA LUZ BRITES: Associate Professor at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), Brazil. Teaches the Institute of Arts Undergraduate and Graduate Studies course. MA in Art History (1975), PhD in Contemporary Art History (1986). Brites did her postdoctoral studies in Contemporary Art at Université Paris I, Panthéon-Sorbonne (1998). Works mainly with Visual Arts topics regarding collection catalogs, museology, curation, art in Rio Grande do Sul and art in the urban space. She is also a member of the Brazilian Committee of Art History (CBHA) since 1990.

REVISTA-VALISE: FROM ITS CREATION TO ITS EDITING EXPERIENCE

Daniela Kern

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar

Fernanda Bulegon Gassen

Helene Gomes Sacco

Marina Bortoluz Polidoro

Viviane Gil Araújo

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article aims to convey the reflections implemented throughout the preparation process of *Revista-Valise*, as well as its development and creation experience. *Revista-Valise* is a biannual visual arts-oriented academic journal managed by the alumni at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS)'s Graduate Program in Visual Arts. Here, we will present all the steps taken to build it, such as the project's goals, the editorial team's formation, the delineation of the journal's scope, tutorials, invitation of peers, editals and details on receiving and forwarding articles to peers for evaluation.

KEYWORDS: Research in Visual Arts. Scientific journals. *Revista-Valise*.

PRESENTATION

Created by the students at UFRGS's graduate program in Visual Arts, *Revista-Valise* is a means to publish articles, interviews, reading notes, translations and thesis abstracts. It aims to bring out *stricto sensu* postgraduate researches, namely, those carried out by the students at the Graduate Program or Graduates in Visual Arts and fields alike. In each future issue, *Revista-Valise* will also feature artwork by an invited artist. A special area was equally reserved for contributors, namely the publishing of articles written by guest researchers. Since *Revista-Valise* is a peer-reviewed periodical, the remaining collaborators are required to submit their work online. There is no fixed number of collaborators. The quantity of published articles stems from the number of biannually approved ones. In view of the visual arts field's expansion, *Revista-Valise* covers all

study fields that can be traced back to the arts. In this sense, it is important to stress the intense involvement of the visual arts field with related areas. This fact has presented the permeability of theoretical references, activated powerful debates and promoted points of intersection between different practices and projects.

The proposal for the establishment of *Revista-Valise* was presented at a PPGAV/UFRGS professors meeting held in the second half of 2010, when the team responsible for drafting the proposal to be forwarded to the Graduate Program Committee (COMPÓS) was formed. At the time, the meeting dealt about the need for the implementation of a project that would promote scientific publication by nationwide master's and Ph.D. students, which was something of utmost importance for the circulation of developed researches. The project's development was the next step. Therefore, after being analyzed by COMPÓS, we began drafting the actual journal, structuring its focus, scope and means of implementation.

The starting line for deciding the journal's name was the term *palavra-valise* (something along the lines of portmanteau), which emerged from an encounter between Alice and Humpty Dumpty, the worldwide famous characters by Lewis Carroll. A portmanteau is a suitcase, in which one would "pack" things, hence the word chosen by Carroll. In *Through the Looking-glass*, Carroll, in the voice of Humpty Dumpty, explains to Alice the term's meaning: 'You see it's like a portmanteau — There are two meanings packed up into one word.' (Chapter VI. Humpty Dumpty) From the interest in the morphological unfolding of portmanteaus came the journal's name, *Revista-Valise* ("Portmanteau Journal"), which we understand to be a new component, born from the encounter of two distinct words. The word's meaning comprehends the journal's goal: to welcome academic production and different perspectives, and to compile them, in view of the incorporation of new senses.

From this end, the digital medium arised as a possible space for the journal's distribution, and thus *Revista-Valise* was added to the Electronic System for Journal Publishing (SEER)¹ and obtained its registration and ISSN number. The SEER system provided certain guidelines for the journal, such as a comprehension of its goals and the required structure for the establishing of anonymous peer review, which would ensure impartiality on choosing the articles that should

1

The SEER is the Brazilian adaptation of British Columbia University's Open Journal System (OJS). It was created by the Brazilian Institute of Science and Technology Information (IBICT). It aims to offer storage and free access to scientific information, enabling researches and exchanges of metadata through the Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH).

be published, as well as transparency in editorial decisions. Therefore, one should submit his or her article to the website <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise>. On the next step, the editors sort the articles. Then, they forward each anonymous article to two experts who may be members of the journal's Editorial Board or ad hoc reviewers. A third evaluation may be requested when need is presented.

When arranging the editorial board we took into consideration, above all, the invitees's academic involvement. Therefore, in order to intensify the exchange of experiences, we invited research-active professionals, from the field of Visual Arts and fields alike, from different universities across the country. Likewise, we avoided invitations to ad hoc reviewers at the time of article distribution. It is important to call attention to the positive response of the counselors and ad hoc reviewers who were asked to take part in *Revista-Valise*, for this fact allowed the journal's project to leave the drafting table to become a reality in its first issue.

One of *Revista-Valise*'s goals is to generate debate on selected topics. In October 2011, along with CNPq-UFRGS research group *Veículos da Arte* [Vehicles of Art], the editors held the *PPGAV/UFRGS Research Seminar — The Space for Publishing in the Artistic Process*. The event's main objective was to generate thoughts on the means of conception and dissemination of the artistic and theoretic thinking through editorial means, thus bringing the issue of the contemporary conveyance of art to the debate.

SCIENTIFIC JOURNALS ON VISUAL ARTS AND STUDENT RESEARCH

Scientific journals are means to store and circulate knowledge production. According to Gruszynski (2008), the emergence of scientific journals in the second half of the 17th century carried the hope that the establishment of a collective debate would make new discoveries possible (Gruszynski, 2008, p. 3). Add to that the need for the formalization of the scientific communication's process, the production's legitimation and the recognition of authorship and authority, which "guarantees the memory of science, shows its level of evolution, establishes intellectual property, legitimizes new fields of studies and disciplines, is the source for the beginning of new research, thus giving visibility and prestige to researchers among a highly specialized audience, their own peers" (Ibid, p. 4).

Considering the importance of promoting and sharing the researches's results, *Revista-Valise*'s electronic version enables agility in editorial workflows, as well as extends the distribution and visibility of issues, which can be accessed by anyone and everyone and are free of charge (this is true about this journal in particular, but

also applies to so many other scientific journals in general). Thus, conditions are established for the intensification of the dialogue, which may extend beyond the journal's space so as to reach the spaces between authors and readers.

In the specific case of student research, as researchers are in the process of learning, such feedback can mean greater qualification and the enrichment of the experience of researching.

One of the greatest challenges that present-day universities have been facing is to disseminate and exchange the knowledge produced by its student body. The experience acquired in *Revista-Valise*'s first three issues indicates the modern-day need for groups of people joined together due to intellectual affinities who are willing to interact in a way that contributes to the public dissemination of the results generated by surveys conducted with students at Graduate Courses. Our goal to establish a free and fruitful exchange of ideas between different academic centers may represent new directions and challenges for reflection, and such challenges deserve to be addressed.

FINAL CONSIDERATIONS

By providing a qualified space for researchers, Graduate students and Graduates to publish their articles, *Revista-Valise* seeks to become more than a simple digital archiving system. As publishers, we seek to enable discussions and promote the possibility of intersection between different practices and projects in the Visual Arts and similar fields. *Revista-Valise* encourages research by proposing the common point of current theoretical and artistic production and by contributing to the dialogue between the different institutions and freelancers, enhancing the dissemination of research results.

REFERENCES

- Brites, Blanca; TESSLER, Elida (Eds.). (2002). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS.
- CARROLL, Lewis. (2008) *Alice no país do espelho*. Porto Alegre: L&PM.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; GOLIN, Cida; CASTEDO, Raquel. (2008, May/Aug). Produção editorial e comunicação científica: uma proposta para edição de revistas científicas. In *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 11, n.2. Brasília: E-compós. Retrieved from: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/238/274>.



DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN: Professor in the Undergraduate Program in Art History and the Graduate Program in Visual Arts at PPGAV/UFRGS (Post-Graduate Program in Visual Arts of Universidade Federal do Rio Grande do Sul). She is Ph.D. in Theory of Literature and a Doctoral student in History, Science and Art from PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).



CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR: Artist, researcher and Teacher of Visual Arts from Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Doctoral student in Visual Arts (Visual poetics) at PPGAV/UFRGS. Member of many research groups at UFRGS and UDESC.



FERNANDA BULEGON GASSEN: Artist and researcher. Specialized in Art and Visuality from Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doctoral student in Visual Arts (Visual Poetics) at PPGAV/UFRGS.



HELENE SACCO: Professor in the Visual Arts Undergraduate Programs at Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Artist and researcher. Specialized in Didactics and methodology of higher education from the University of Southern Santa Catarina, UNESC. Doctoral student in Visual Arts (Visual Poetics) at PPGAV/UFRGS.



MARINA BORTOLUZ POLIDORO: Professor in the Design Course at Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). Artist and researcher with a degree in Social communication from Universidade de Caxias do Sul, UCS. Doctoral student in Visual Arts (Visual Poetics) at PPGAV/UFRGS.



MARINA BORTOLUZ POLIDORO: Professor in the Design Course at Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter). Artist and researcher with a degree in Social communication from Universidade de Caxias do Sul, UCS. Doctoral student in Visual Arts (Visual Poetics) at PPGAV/UFRGS.

ARS: VISUAL ARTS MAGAZINE BY PPGAV, ECA/UNIVERSITY OF SAO PAULO

Gilbertto Prado

Marco Giannotti

Sônia Salzstein

Mario Ramiro

Raul Caecilius Jr.

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The *Ars* magazine, created by the graduate program in Visual Arts from Escola de Comunicação e Artes [School of Arts and Communication], at the University of Sao Paulo, gathers art relevant works by students at the university and outside of the academia. The magazine suggests that the issues involving an art school should not remain restricted to the academic environment, but should be taken as a cultural debate beyond the University walls and doubt art perspectives in a contemporary context.

KEYWORDS: Art. Visual Arts. Multimedia. Art criticism.

GOALS AND BRIEF HISTORY

The *Ars* magazine, created by the graduate program in Visual Arts in Department of Visual Arts from Escola de Comunicação e Artes [School of Arts and Communication], at the University of São Paulo (ECA/USP) gathers art relevant works by students at the university and outside of the academia. It arises from the realization that within the University such debate tends to be dammed in the everyday life of classrooms or confined to the amount of technical roughness of the academic speech, but outside the University's walls, it is subject to the rarefied space of museum and gallery publications whenever it is not of interest (one that is always provisional and epidermal) to cultural media columns. Thus, *Ars's* goal is to intervene the situation of deep destruction of the art debate in the country and suggests that the questions involving an art school should not remain restricted to the academic environment, but be taken as a

the cultural debate beyond the walls of the University and doubt art perspectives in a contemporary context.

The magazine also offers a widened focus on the visual arts approach, sheltering the multidisciplinary exigencies posed by contemporary art production itself. Concurrently, in the theoretical field, it values the contribution of older disciplines such as philosophy, aesthetics and art history, especially considering the short academic tradition of Brazilian art schools and the need to enhance theoretical positions with solid intellectual references even though it is often a matter of confronting or pointing the boundaries of tradition in the face of the challenges of the contemporary scenario.

One of the magazine's goals is to instigate collaborations from artists, intellectuals and other working professionals outside the University, alongside the works of artists, critics, historians and art theorists and graduate students of the Department from ECA/USP, and the University in General, by offering the space of a non-commercial magazine, favorable to experimentation and theoretical research. The publication reflects the diversity of the areas of expertise of the Department of Visual Arts — multimedia, painting, sculpture, engraving, theoretical field, history and criticism of art, in studies related to degree — and the multitude of the professional experience of its board of teachers. Thus it welcomes as a fruitful aspect the possible absence of unity among trends of thought that it expresses. The expectation is that the ecumenical field of discussion and formulation of problems may encourage a desirable confrontation of cultural viewpoints in a favorable setting for greater fluidity in the exchange of ideas.

As an academic initiative and created in an art school, it welcomes the discussion of the *training* issue, not just the training of students who want to become artists, teachers, educators or theoreticians of art, but also the formation of a creative experience and reflection, able to promote the creation of viewpoints emancipated in the globalized environment of contemporary culture.

Thus we may list as the goals of *Ars* magazine: 1) to encourage Brazilian artistic and cultural production in general; 2) offer active artists, art teachers and researchers residing in Brazil and abroad who are beginning their careers or who already have solid professional lives this privileged forum for debate, presentations and exchange of knowledge provided by academic life; 3) constitute an instance of criticism and new energy for the academic, cultural and artistic field, favoring a purposeful University presence in Brazilian society; 4) seek the level of academic excellence in artistic, cultural and scientific research; 5) encourage the dialogue between the Visual Arts and other areas of cultural and scientific production, and 6)

form a readership in the specialized area of art and culture, a public that is still just beginning to grow in the Brazilian setting. The magazine entered its formulation phase in mid-2002 as the initial proposal of the Graduate Program in Visual Arts from ECA, with an Editorial Board formed by professors Gilberto Prado, Sonia Salzstein and Marco Giannotti, joined by Professor Mario Ramiro, responsible for the magazine's graphic design.

Ars's first issue, displaying a new logotype devised by Professor Donato Ferrari, came out in March 2003. The German artist Achin Mohné was invited to produce the cover art for this inaugural issue, and professor Marco Buti was in charge of the featured graphic artwork. Since then, such graphic interventions are an important editorial party in the publication. The artists invited to join for the issue can be connected to the University or not, and the artwork they conceive are done exclusively for *Ars*. This experience demonstrated the productive and mutually stimulating relationship that the magazine managed to establish among Visual works and written papers. The following artists have already produced cover art and/or have had their exclusive artwork featured in *Ars*: Regina Silveira, Carmela Gross, Carlos Fajardo, Evandro Carlos Jardim, Ana Tavares, João Musa, Cláudio Mubarak, Marco Buti, Paulo Pasta, José Resende, Rejane Cantoni, Leo Crescente, Antoni Muntadas, Paulo Pasta, Norma Grinberg, Walmécio Caldas, Christy Wyckoff, Rubens Mano, Ana Luiza Dias Batista, João Loureiro, Carlos Zilio, Achin Mohné, Uta Kopp, Cássio Vasconcelos, Jac Leirner, Iole de Freitas, Sandra Cinto, Albano Afonso and Caio Reinsewitz, among other artists.

The publication's editorial structure is flexible, in order to welcome the diversity of knowledge fields that characterizes ECA's Graduate Program in Visual Arts, to contemplate the professional range that reaches its faculty members and contributors and the magazine's very comprehensive artistic and cultural interests manifesto. Likewise, we have an interest in the production of dossiers, which are the result of accumulated experience on certain topics in the academic environment. *Ars* has published dossiers on Antoni Muntadas, Lupe Cotrim and Leonilson, among others.

Among the authors of critical and/or reflective essays by theorists or Brazilian or foreign artists featured in the magazine, we may point out: Walter Zanini, Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli, Sônia Salzstein, Julio Plaza, Gilberto Prado, Marco Giannotti, Geraldo de Souza Dias, Eduardo Kac, Jean-Philippe Chimot, Lorenzo Mammi, Luiz Costa Lima, Arthur Danto, Hans-Michel Herzog, Ulrich Seeberg, Bazon Brock, Monica Tavares, Suzete Venturelli, Christine Mello, Iliana Hernández García, Priscila Arantes, Lucrecia Zappi, Juliana Monachesi, Jorge La Ferla, Miriam Tavares, Sylvie Deswarte-Rosa, João Gabriel

Teixeira, Regina Melim, Nelson Brissac, Yve-Alain Bois, Ronaldo Entler, Edu Teruki Otsuka, T.J. Clark, Vilém Flusser (exclusive), Hélio Ferverza, Leo Steinberg, Mônica Zielinski, Rafael Maya Rosa, Luiz Camilo Osório, France Vernier, Patrícia Franca, Ricardo Basbaum, Arthur C. Danto. There is also the translation of Paul Valéry's classic essay in which he presents and discusses "The Problem of Museums" that entitles the work; Marc Le Bot's essay on art and design, and one by the architect Lucio Costa, among several others.

EDITORIAL BOARD AND PUBLICATION DATA

Editorial board: Gilberto Prado, Marco Giannotti and Sônia Salzstein; graphic editor: Mário Ramiro; publishing assistant Raul Cecílio Jr.; current editorial council: Alckmar Luiz dos Santos (UFSC), Annateresa Fabris (USP), Antoni Muntadas (Visual Arts Program, MIT), Arlindo Machado (USP, PUCSP), Carlos Fajardo (USP), Carlos Zilio (UFRJ), Eduardo Kac (Art Institute of Chicago), Emilio Martinez (Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia), François Soulages (Université Paris 8), Ismail Xavier (USP), Karen O'Rourke (Université Paris 1), Maria Beatriz de Medeiros (UnB), Mario Costa (Università di Salerno), Milton Sogabe (Unesp), Regina Silveira (USP), Robert Kudielka (Universität der Künste Berlin), Rodrigo Duarte (UFMG), Sandra Rey (UFRGS), Suzete Venturelli (UnB), Tadeu Chiarelli (USP) and Walter Zanini (USP).

The contributions made to the magazine in the form of graphic arts and essays, from many parts of the country and some abroad like France, United States of America, Germany, Portugal, Colombia and Spain, have been extensive and qualified. During 18 issues produced in the course of nine years, the increase in foreign participation and the quality of the dialogue with other artists and authors has become clear. The Editorial council is furthermore engaged in consolidating segments for publishing Brazilian versions of texts by foreign authors that are referential in the debate of art and culture, and for bringing back to the contemporary programme the historically important works concerning art, written by national and foreign authors, that are out-of-stock or difficult to access.

In early 2004, *Ars* magazine was classified as level A by Qualis system of Capes (Brazilian Federal Agency for the Improvement of Higher Education), which later reclassified it to fit in the top level, A1. The Editorial board relies on a series of fundamental supporting groups to publish and produce the magazine, such as the Graduate Program in Visual Arts of the Department of Visual Arts at ECA-USP, ECA-USP itself, CNPq-Capes, by mean of the editing editorials, starting from the 5th and 6th issues (2005). In 2010, the magazine was

incorporated into the SciELO collection, with each one of its printed issues also having been published online, thus making it available to a greater number of readers. In 2011, we began preparing the bilingual version of the magazine's digital edition, in order to offer international access to the English-language *Ars*.

Currently, *Ars* has a print run of 1000 copies and is distributed by Editora 34. Readers may also find it in the bookstores at Edusp (University press) and other selected pick-up locations.

All launch events were held at Centro Universitário Maria Antonia and welcomed a large crowd. *Ars* is partly a free distribution publication, distributed in schools and art schools, graduate programs around the country and often sent to selected communities of non-universitarian art institutions as a means of institutional consolidation and publicity. It may also be accessed online at: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=1678-5320&nrm=iso&lng=pt and www.cap.eca.usp.br/Ars.htm.

CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The image in this article is placed in its Portuguese version.

Figure: Covers of *Ars*, issues #1 to #16 (from left to right, top to bottom).



GILBERTTO PRADO: Professor in the Department of plastic arts of the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo. Ph.D. in Arts and Art Sciences from Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Author of the *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*, (Itaú Cultural, 2003). Multimedia artist, present in many exhibitions in Brazil and abroad.



MARCO GIANNOTTI: Professor in the Department of Visual Arts of the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo. M.Phil. (1993) and Ph.D. in Fine Arts (1998) from Universidade de São Paulo. Author of *Breve história da pintura contemporânea* (Claridade, 2009), among other publications. Visiting professor at Kyoto University from 2011 to 2012.



RAUL CAECILIUS JR.: Visual Communications Analyst at Universidade de São Paulo. Holds a license degree in Biblioteconomy from Universidade de São Paulo (2003) and Art Education from FAAP — Fundação Armando Álvares Penteado (1986). Specialized in Art History, also from FAAP (1988).



MARCO GIANNOTTI: Professor in the Department of Visual Arts of the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo. M.Phil. (1993) and Ph.D. in Fine Arts (1998) from Universidade de São Paulo. Author of *Breve história da pintura contemporânea* (Claridade, 2009), among other publications. Visiting professor at Kyoto University from 2011 to 2012.



SÔNIA SALZSTEIN: Professor in the Department of Visual Arts of the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo. M.Phil. (1994) and Ph.D. (2000) in Philosophy from the Faculty of Philosophy, Languages and Humanities at Universidade de São Paulo. Organizer and coauthor of several publications devoted mainly to modern and contemporary art.



MARIO RAMIRO: Professor in the Department of Visual Arts of the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo. Master in Media and Fine Art from Kunsthochschule für Medien Köln (1997) and Ph.D. in Visual Arts from Universidade de São Paulo (2008). As a multimedia artist, his production includes working with television networks, photographs, sculptures, installations, urban interventions and sound art.

REMINISCENCES: PERIODICAL PUBLICATION AS AN ACADEMIC PROBLEM

Paulo Silveira

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article offers some recollections about the implementation of support for Federal University of Rio Grande do Sul's periodicals, a concomitant and following action to the consolidation of the editorial production of Brazilian universities from mid 80's to late 90's. Furthermore, it adds some remarks on the long, arduous preparation period of an academic journal, an adversity shared by many fields of knowledge, including the Visual Arts.

KEYWORDS: Scientific journals. Scientific divulgation. Artistic divulgation.

The thoughts hereby presented, concerning the past experience with university journals of different fields of knowledge, are based in reminiscences. This is the reason for this paper's personal and informal nature. This report must therefore be considered a case study within risk of small inaccuracies and missing items. The images of the past are fragmented, but not incidental. It is a deliberate form of approaching a very familiar topic: the insertion of artistic academic research — history, poetics, theory, etc. — in the paradigms of scientific divulgation methodology. This essay will assume the cordial role of a business card to arid and even painful brawls.

One issue that has been in my mind for a long time is related to editorial problems also present in scientific vehicles in print media. What comes forward are the specific, non-exclusive relationships between journals that represent artistic knowledge and the larger system in which they may be found, that is, the divulgation of the Universities' intellectual products. This experience can be associated to a specific professional period of my life, a period of specialized work, thus marking it as a personal one. The cycle was not interrupted, but redirected in its specificity. Since its inception, it

is supported by common grounds to methodology, graphic design, figure of speech and art.

I was first introduced to academic publishing in 1982 though my work at the university press (or publishing house), which was back then called Editora da Universidade, although it has now received a new name, Editora da UFRGS, at Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), initially as a communication technician, then as visual programmer (the designation for graphic and visual designer, after the restructuring of positions in the federal public service). Despite lacking the desired (and thoroughly requested) speed, the publishing house was able to overcome its hardships thanks to the efforts of a small group of technicians with effective professional identity. Its main task was (and still is) the publishing of books, but it also published catalogs, reports, brochures, sheet music, illustrations, posters and other printed goods for UFRGS' main cultural products. The most striking event among the attended ones was *Unimúsica*, which consisted in musical performances, especially national music, held since the year of 1981. The event was a big success among the student community and, in subsequent years, would be followed by *Unicena* (drama), *Unifilme* (cinema), *Doze e Trinta* ("Twelve Thirty", classical music played at 12:30 at UFRGS' Vale Campus) and *Unidança* (contemporary dance). Later, they would be gathered into one larger project, called *UniarTE*. The project should not be confused with its namesake Visual Arts' *UniarTE*, created a few years later as part of the new *Unicultura* (which kept the existing themes, but included photography, video, books and other artistic expressions, each with its own name starting with "Uni"). I believe it fair to assume that this delay may point to a certain indecision from the Institute of Arts to intensify its role as culture producer in a larger project. However, the artists of the Institute would soon adopt an important role on the University events' schedule.

Editora da UFRGS was young but already applying all the time and staff available for the production of books, while also collaborating with journal preparation, despite its lack of duty on the matter.¹ Consider the word "journal" in its broad sense, that is, including all publications repeated once in a while with the same title or

1

Originally, it used to be the Editorial Board's duty the elaboration of a non-specific university journal. The Communications Office (press office) has a hold on this task by monthly publishing the newspaper *Jornal da Universidade* since 1997, under the editorship of journalist Annia Chala. Subjects concerning the arts have excellent coverage, with signed texts, and the Institute of Arts collaborates regularly. The journal was preceded by *Jornal da UFRGS*, 1986-1989, and *Jornal Mural da UFRGS*, 1978-1985, among others.

the same identity.² Early 1980s saw the publishing of *Revista do Instituto de Biociências* [Journal of the Institute of Bioscience], annals of conferences and meetings, special issues of some journals (published in book form), management reports, undergraduate courses and extension activities (courses, community relations, cultural production etc.) catalogues, and Division of Community Outreach's newsletter *Extensão* [Outreach], a folded poster with a cultural schedule on one of its sides. In addition, the publishing house ventured to collaborate with the editors (who were, sometimes, students) of journals that sought its assistance. As an example of that, there is the academic journal *3x4*, which resulted from the final coursework for the Journalism major at Communications. It used to have difficulty wrapping up issues due to the dubiety between classes with typographic calculus (its measurement unit in cicero, Didot system) and the reality of Brazilian graphic daily life, which prints mainly in offset (and pica is its formerly Anglo-American, now international measurement unit). Then the publishing house's (sometimes the printing company's) technicians were sought after to teach how to fix the layout.³ In addition, many trainees (interns) reinforced their knowledge (and personal finances) on preparing, reviewing or editing various periodicals.

The collaborations did not seem to have an end. They included specific answers for a growing number of needs (from publications about biodancing to rice cultivars, reports to pamphlets, periodicals that worked out to those who never advanced from their first issue). The effort halted the press's full swing, which is the diffusion of intellectual production by the University through the publication of books. It was necessary to make a very well thought upon decision: to interrupt the collaboration (ratified by the division). However, soon this resolution had to be reconsidered. The vigorous increasing pressure for academic research promotion, along with the

new panorama of art finalization processes, determined by computer information, demanded of UFRGS, as a whole, an effort to update the procedures. The minimum intended was for the outclass of a certain kind of amateurism, thus making possible the lessening of editorial delays. So, in the early 90's, the Division of Research proposed a technical effort based on the press's experience. This effort was not ideal, but was the possible "lubrication" at that moment.

I'll shine some light on it in order to help you understand the scenario. The technicians working in the University publishing house during the 80's were properly trained, but based in the most absolute administrative and financial insecurity. Posters were designed for only one printing (one color); special formats were barely used; letter art and photocomposition were also scarce; some works were produced with purposely rude aesthetics (for example, with the "explosion" or enlarging of texts or manuscripts typed in old typewriters, magnified vigorously); tricks for high-contrast drawing and reusing of printed images were commonplace. The publishing house was so skilled at dealing with the lack of resources they began teaching directors and technicians from other universities their methods.⁴ Such solutions were possible only because the work was creative, developed from plastic design notions. The responsible for this task during those years were us, both University undergraduates in Plastic Arts from UFRGS.⁵ There is no reason to feel proud of our adversities, but we should certainly be proud of our solutions. We were skilled at traditional techniques and, with computer information spreading quickly in the early 90's, we attended the three basic courses offered at the Data Processing Center: *Introduction to computer science*, *MS-DOS* and *Windows*. And we studied the use of such programs on our own, reading manuals that we paid for ourselves (such as the manual for the then-revolutionary CorelDraw, in its 3 and 4 versions). In other words, we were quicker than the few

2

This solution is applied in certain journals, books, studies, reports, catalogues, etc. For example, instead of a journal or newspaper, *Escuela Nacional de Artes Plásticas from Universidad Nacional Autónoma de México's Médios Múltiples 1* (2005), 2 (2008) e 3 (2010)'s books are periodicals — and a fourth one is scheduled for publication in 2013. Its project and its results are in *Porto Arte's* 33rd issue.

3

UFRGS has its own *editora* (publishing house, which designs, promotes and distributes, with a multidisciplinary editorial board) and *gráfica* (printer, a printing department), two separate entities and subject to different authorities. That which is usually called in Brazil *imprensa universitária* (university press) may be the merging of the two, but it usually only works as a printing company, without an editorial board.

4

The first time in 1983, at the *1st Encontro de Editoras Universitárias do Rio Grande do Sul e Santa Catarina* [an event for University Presses from the states of Rio Grande do Sul and Santa Catarina], and then in other seminars and professional meetings (private or corporate).

5

I was accompanied by Carla Luzzatto, from Porto Alegre, who was awarded the *Prêmio Açorianos de Literatura*, for the cover of the Brazilian edition of *A Tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*, 2003, by Edmond Couchot, of the "Interfaces" series, coordinated by PPGAV/UFRGS's press program, and for the editorial and graphic project called *Saramago na Universidade*, 1999, organized by Tânia Carvalhal.

graphics laboratories at the University. We were quick learners and UFRGS became an important publisher of academic books at very low costs. We took an important role within what is considered the era of consolidation of university publishers in Brazil, the years 1989 to 1998 (Bufrem, 2001, p. 377). It is important to add that this process may have begun earlier, perhaps between 1981 and 1988, thanks to PROED (in English, Program for the Publishing of Intellectual Work by Federal Institutions of Higher Education, Higher Education Department, Ministry of Education). However, priority was given to textbook (confirmed by Gabbidon, 2008, p. 20), which frustrated some of us. Also, PIDL (Inter-University Program for Book Distribution), which begun in 1982, was very important, particularly because it is non-governmental. And, finally, the progressive corporate association of university publishers, a process started at UFRGS with the creation of the Association of Publishing Houses (or university presses) in the South Region (Eduni-Sul), established in 1983, but deactivated, since it would involve the creation of the Brazilian Association of University Presses (ABEU) in 1988. In 1984, only 5% of the 867 Brazilian superior learning schools had publishing houses (Gabbidon, 1984, p. 55), but, in 2012, ABEU had 109 publishers.⁶ Therefore, it was only natural that, judging by technical and creative experience accumulated, the publisher aided journals and their publishers and editors. So that was done. The Division of Research⁷ proposed that we aided everyone in any way possible. There were several works: full or partial editing of the periodical; cover graphic design; logo redesign; digital finalization of older projects; elaboration of modular covers for later adaptation; processing of graphics layouts into digital files; graphic calculations, etc. From the maximum level of interference to the most subtle suggestion, several titles came by the UFRGS publishing house, such as *Anos 90* [The 90's] (by the Graduate Program in History), *Boletim do Instituto de Biociências* [Bulletin of the Biosciences Institute] (nowadays *Journal of Brazilian Biosciences*), *Cadernos do Aplicação* [Aplicação Notebooks] (by *Colégio de Aplicação*), *Humanas* [Humanities] (philosophy and humanities), *Episteme* (philosophy and history of

science), *Horizontes Antropológicos* [Anthropological Horizons] (social anthropology), *Organon* (by the School of Languages, Literature and Linguistics from UFRGS), *Revista do SAJU* [SAJU magazine] (by the University's Legal Assistance Service), *Caderno de Farmácia* [Pharmacy Notebook], among others. The more intense procedures lasted about two years.⁸ Soon the collaboration was abandoned, for already mentioned reasons: the demand for non-periodicals publishing was prominent and a big priority.

Years later, in June 2004, a new cooperation was formed through the gathering of efforts from both Divisions of Research and Community Outreach. This cooperation, then, realized the Book Editorial Production course, an 8-classes course organized with the Program of Support of Periodical Production. Despite being an open event, it was targeted to UFRGS' journal editors. The subjects were divided into specific modules: from the original to the article, then to the publication, standardization, graphic process, divulgation of periodicals, indexing, exchange etc.⁹ Everything was a success. The sessions were fully booked. No *Porto Arte* editors attended the course, but I represented the Graduate Program in Visual Arts, at the time, as the PhD student representative.

These and other experiences allowed for some remarks about the difficulties accompanying the publication of scientific journals in Brazilian universities, especially public ones (responsible for the largest share of research in the country and, in the case of Visual Arts, for almost its entirety). The biggest issues concern the maintenance of periodicity, a task hindered by delays of all sorts, justified or not, and by individual amateurisms localizable in the editorial work routines. Authors who submitted works by invitation (with editorial function or for thematic dossiers) will be delayed if requested too late, and submitted articles need to undergo assessment, which require better routine management. The work needs to be reviewed and prepared, translations and versions need to be provided, illustrations need to be checked, the publishing needs to be closely followed.¹⁰

8

Under journalist and Chief of Press, posteriorly Director of Press (1997-2002) Geraldo Huff's supervision.

9

The general supervisor was Jusamara Souza, Director of Editora da UFRGS (2002-2008) and editor of *Em Pauta*, the journal of the Graduate Program in Music. My theme was the university book's editing, together with the implementation of such knowledge into periodicals. The event also counted with the Central Library's and the Press's support.

6

See ABEU's website: www.abeu.org.br/EditorasAssociadas.aspx. Retrieved in October 2012.

7

With general supervision by Marininha Aranha Rocha, specialist in higher education methodology, Director of the Division of Research and later Vice President of Research (1996-2009).

The management of these activities is often made in a selfless, but amateurish way, by teachers who are not qualified to do it (except in areas such as Journalism, Advertising, Publishing and Editorial Design). And, frankly, what teacher can comfortably devote for these tasks nowadays in Brazil? They have to give classes, devote themselves to the guidance of students, do extension activities, do research, take administrative roles, organize events, participate in board examinations, commissions, councils, centers, labs... The ideal would be to have qualified technicians with clear professional identities at our disposal. The public sector describes the job as “publications editor” (just “editor” in the previous legislation), intended for servers with high degrees in Communication, Journalism or Language and Linguistics”,¹¹ still, unfortunately and anachronistically unaware of the possibility of existence of specific training.

It is true that the development of a single journal means very little work for a professional editor and his team, which could serve a greater number of publications at the same time. The most important requirement is the ability to deal with the particularities of the scientific editorial rhetoric and have intellectual receptivity to diverse fields of knowledge. In this case, the task has to be understood as the construction of bibliographical work from its illustrative and textual content in the various areas of knowledge with which the university works. We would very much welcome a more holistic and straighter training, since the university editor (or publisher) is the

10

The necessary attention to the methodology of academic publishing is basically the same for periodicals and non-periodicals. Its structure is balance in the best possible manner between props that may not be in harmony: (1) the basics of graphic design and communication (visual programming, including technique and psychodynamics of illustration); (2) a faithful approach to the original text and the message; (3) a compliance with the grammatical and lexical rules (including the official vocabulary); (4) the obedience to national technical standards and to standardization; (5) the consideration for traditional or established uses of bibliography; (6) an attention to technical and budgetary contingencies; (7) goodwill with the institutional interests; and (8) common sense. The successful juggling of these factors is behind consistent editorial decisions, which are not always accepted unanimously, and may even cause suspicion, annoyance and resentment.

11

As annexes II and VII of the Career Plan of the Technical-Administrative Positions in Education, Law no. 11.091 of 2005, with subsequent amendments, which “supervises the structuring of the career plan of the technical-administrative positions in education, within the framework of federal institutions linked to Ministry of Education, and other rulings”. See also <http://www.ufrgs.br/progesp/progesp-1/setores/dima/descricao-dos-cargos/cargos-de-nivel-e#14-1> (Retrieved in October 2012).

“most genuine of scientific editors” (Salvadó, p.4), noting that “the scientific editor’s tasks are different from the university professor’s or the researcher’s”. To many, if it is true that university teachers “must not play the role of editors without suitable professional preparation”, then the editors, in their turn, need “doubtlessly to be helped by teachers and investigators” (Salvadó, p. 21) As UFRGS does not offer its own publishing house’s support anymore (supposedly a place with more fit professionals), it tries to offer any aid it can through a group of editing at the printing house (which helps periodicals). But we do not know whether there is an editor there, or an intern with a fit degree, since the University still does not offer a BA or Specialization in the area. There are only a few courses in Brazil aiming at editorializing (especially the ones at University of São Paulo and at Federal University of Rio de Janeiro).¹²

At UFRGS, the main problems have been identified and are the same as twenty years ago: “maintenance of periodicity”, “lack of divulgation and circulation of the journals’s significant piece” and “limited structure of editorial committees” (Gruszynski; Golin; Lucchese, 2007, p. 7). As for *Porto Arte*, the first thing to be observed is that it may be above the average age of their university peers,¹³ having the merit of being one of the oldest journal by the Graduate Program in Arts in the country (it was first issued in June 1990). That does not mean that *Porto Arte* does not have the same difficulties as its peer journals. It also suffers from the lack of continued professional and exclusive supervision, a problem that persists since its inception. Just like in other academic fields, the work ended up being taken by dedicated teachers, but the University did not supply any technicians. This dedication to the Graduate Program, with multiple functions, does not imply on rapid editorial process. Much to the contrary. The even more evident difficulty can be identified in the very, very long time spent on preparing each issue. The use of an editorial board to also take roles that normally are taken by one professional only (the editor) ends up extending the executive step of the work flow.

12

The University of São Paulo’s Communication course at ECA, *Escola de Comunicações e Artes*, offers training in Publishing, and the Federal University of Rio de Janeiro provides a course on Editorial Production at ECO, its school of communication.

13

In 2010, the average age of periodicals printed by UFRGS was 17, according to Ferreira; Mandy; Job (2010), p. 8. But we question their work’s method or source, because they have ignored the existence of *Porto Arte*. Therefore, it is likely to incur in the same mistake by omitting other periodicals.

Sometimes it also does so in certain deliberations. I will hereby use an example experienced by myself in another field of knowledge. After the creation of two or three covers for a new magazine that would be published by the History course, it was decided that the propositions would be analyzed by the course's council's teachers (I do not record with clarity, but there were about four or six people) As a result, there was much disagreement. *Porto Arte* went through a very similar period. Some years ago, after comings and goings, all propositions for the current series cover were refused, even the last one, which was simple, had two printings, with one dominant spot color and the issue number positioned geometrically slightly to the right. Later, the journal ended up deciding upon a more elaborated version, made by someone else: a simple cover, two printings, with one dominant spot color and the issue number positioned geometrically slightly to the right! In the Visual Arts, contrasting tastes and opinions may be all the more thwarting than in other fields.

When we think of the Brazilian model for print periodicals (electronic ones offer more resourcefulness), the idea that comes to mind is that of book editors who, during the 80's, advocated by the federal administrative independence of university presses and other production or marketing dreams. If we take such ideals and put it on journals, we will find, here and there, successful models, albeit in other contexts. Art academic thought may be intentional as for alternative financial paths, and the ideological attitude of researchers and artist-editors tired of the painful path of realization, can take them to a system that is paralleled to the university. The journal produced by Visual artists, for example, will hardly be the spokesman for the academic world, even though it has trained and "empowered" its agents. It is easier for this role to persist in periodicals structured by theory and word. Imported models (less dependent on "allowances") will certainly be more illustrative.

An international, small-length example that only changed afterwards was the *Semiotext(e)* journal, published in New York from 1974 to 1984 (from then on as a series of books) by the Frenchman Sylvère Lotringer together with students from Columbia University, where he taught literary criticism and philosophy.¹⁴ The periodical

14

The "e" in between parentheses indicated the relationship between languages, according to the irony of Chris Klaus (one of the current editors, together with Hedi El Kholi and Lotringer) "a pun devised in the mid 1970s, referencing both the bi-cultural basis of the whole enterprise ("text" being "texte", a French feminine noun) while parodying the preponderance of parenthetical clauses in hip academe, e.g. The (M)other ... Umm, you probably had to be there." (Morgan, 2012).

was "a strategy to position himself outside of academia while still being part of it" (The European..., 2012), presenting names randomly identified as pertaining to the "French theory" (such as Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Jean-François Lyotard etc.) and interviews with local artists (such as Philip Glass, Robert Wilson, John Cage). Later on, it published interventions in the occasional bulletin *Animal Shelter* (Allen, 2011, p. 296). Originally an independent periodical, its books constitute a series published by MIT Press, an academic institution, since 2001. A similar but lasting example regarding presentation is the journal *October*, which was started in 1979 and still is one of the most influential journals. Its name comes from the homonymous Einstein movie, and it was created by Americans Rosalind Krauss and Annette Michelson (alongside Jeremy Rolfe-Gilbert in the first issues), thus detaching from the crescent commercialism of *Artforum*. The first editorial informed its intention "to address those readers who, like many writers and artists, feel that the present format of the major art reviews is producing a form of pictorial journalism which deflects and compromises critical effort" (*October*, v. 1, n.1, 1976, p. 5). It goes on to show the most important names of theory, critic and art history (including also the divulgation of French theory to the Anglophone public), besides artists. Douglas Krimp, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Benjamin Buchloh and others have been or still are part of the Editorial Board. The Institute for Architecture and Urban Studies actually made room for its conceiving, but since its fifth number it pertains to MIT Press. It has now more than 140 numbers. Housed at Massachusetts Institute of Technology, *October* is cuddled by a specific model of academic world that guarantees its navigation autonomy.

We must recognize that the erudite consumption of information seems to give priority to textual reflections — in our case, the so-called of art or about art journal —, more common than the visual languages propositions — the artist journal. The receptiveness in the institutional means of a journal such as *Revista-Valise* does not need any explanations. The virtual periodical has no printed edition and was created and kept since 2011 by students from the masters and PhD courses of the Graduation Program in Visual Arts from UFRGS.¹⁵ It is very careful in the selection of articles. It has an elegant, functional, obedient graphic project to the predetermined

15

Revista-Valise and *Refil's* (introduced below) editorial boards may not last, for they are recent periodicals with student involvement. See their websites to verify their expedients.

SEER system¹⁶, which diminishes risks such as the deadline for the completion of issues. Although it has only printed a few issues, it is no longer just a promise. It is a consistent vehicle run by teachers of the same program as Porto Arte, its older sister, to whom it is a welcomed addition.

As to the second possibility of divulgation, the artist journal, its possible publication between regular activities of undergraduation in Arts would be an important and necessary victory for the exercising and divulgation of researches on artistic means of communication, besides having an effective increase in learning. A small demonstration of this argument inhabits the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais (UFMG). Still very recent, there is also *Refil*, a journal that has been created in 2010. It has released only four numbers (certainly, it was a chance they took), as a “lab journal”, produced by the Núcleo de Produção em Artes Gráficas (Graphic Arts Production Group). It is an example of courage. For the time being (or as proposed), it has not defined its periodicity, neither does it have a standardized format; it does not suggest the continuity one expects from a journal (it has no ISSN).¹⁷ What it does have is sincerity and communicative energy. It can be made of paper waste (leftovers from the bindery) and most of its pages are visual, but it may also be eminently theoretical and textual. It can freely choose whatever way it wants to go. The project “combines three main ideas: the *showcase*, through its device-packaging; the *supply* expressed by the journal’s title and related to the desire to achieve extracurricular research and workplace fronts; and, finally, *free and irresolvable experimentation*”.¹⁷ This experimentation is intellectual and formal, composed of word and image, with prevalence of interviews and writings by artists and theorists, many of them teachers. It is supported by the partnership of Pós, the Graduation Program in Arts at EBA/UFMG.

I believe that the very young *Revista-Valise* and *Refil* are not dichotomous, but complementary and synchronous. They are distinct products of an effort to promote intellectual production of our schools of Art: one is virtual while the other is material; one is lengthier while the other is shorter; one is made by Graduate students while the other is made by undergraduate students; both are operated in busy federal educational institutions. They both select and publish the artistic thinking with independence and seriousness. They are, judging by their qualities, spontaneously inherent to their origins, defending the alternatives of an artistic, scientific and editorial status that is being sought. They are fast, and they make me laugh at painful burdens of the past that are, nowadays, valuable methodological grants. The methodology involved in the publication of knowledge conceived in research and education centers need to impose, for demonstration and divulgation purposes, the universal and singular characteristics of its proposals, hypotheses, problems and results.

16

The SEER is a system for processing electronic scientific journals, originated from the Open Journal Systems, developed by University of British Columbia and adapted in Brazil by the Brazilian Institute of Information in Science and Technology (IBICT). The periodical can be created in an entirely electronic manner (predetermined formatting) or by previewing the pages with a similar layout to the printed version.

17

The International Standard Serial Number (ISSN) is an eight-digit number (divided into two groups of four, separated by a hyphen) periodical identifier. In Brazil, the ISSN Network is represented by IBICT, Brazilian Institute of Information in Science and Technology. The number is printed on the cover together with its specific barcode.

REFERENCES

- ABOUT OCTOBER. *October*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies, vol. 1, Spring, 1976, p. 3-5.
- ALLEN, Gwen. *Artists' magazines: an alternative space for art*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- BUFREM, Leilah Santiago. *Editoras universitárias no Brasil: uma crítica para a reformulação da prática*. São Paulo: Edusp, Com-Arte; Curitiba: Editora da Universidade/UFPR, 2001.
- _____. Práticas Editoriais e o Ensino Superior no Brasil — 20 anos da Abeu. In: *Verbo: Revista da Associação Brasileira de Editoras Universitárias*, São Paulo, ABEU, n. 4, Aug. 2008. p. 19-30.
- FERREIRA, Ana Gabriela Clipes; MATTOS, Ana Maria; JOB, Ivone. Revistas científicas da UFRGS: resgatando o passado para pensar o futuro. In: *Revista Prisma.doc.*, Porto, n. 13, 2010, 13 f. [Electronic resource, SABI/UFRGS]
- GARCEZ, Lucília Helena do Carmo. Política editorial universitária. In: MESQUITA, Vianney. *Sobre livros: aspectos da editoração acadêmica*. Fortaleza: Edições UFC, 1984. p. 55-61.
- GRUSZYNSKI, Ana Claudia; GOLIN, Cida; LUCCHESI, Alexandre Francisco. Desafios para a comunicação da ciência: um estudo sobre os periódicos científicos impressos e eletrônicos da UFRGS. In: *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, ago.-set. 2007, Santos. Anais. Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Universidade Católica de Santos, 2007. [Electronic resource, SABI/UFRGS]
- MORGAN, Cheryl. *Interview: Semiotext (e)*. [Interview with Chris Klaus]. From: <[http://www.emcit.com/emcit121.php#semi=""](http://www.emcit.com/emcit121.php#semi=)>. Retrieved in: Nov. 2012.
- REFIL: *Revista em Formato Laboratório*. From: <<http://revistarefil.wordpress.com/>>. Retrived in: June 2, 2012.
- REVISTA-VALISE. From: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise>>. Retrived in: Oct. 2012
- SALVADÓ, Francisco. *Relação entre a instituição científica (universidade, centro de investigação, etc.) e seu editor: O que espera o editor da instituição científica?* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, [1982?]. 28p. Tradução de comunicação da V Reunião de Editores Universitários e Científicos Europeus, Pamplona, Espanha, Sep. 1981.
- SEMIOTEXTE.COM. From: <<http://semiotexte.com>>. Retrived in: Oct. 2012
- THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL. Sylvère Lotringer — Biography. From: <<http://www.egs.edu/faculty/sylvere-lotringer/biography/>>. Retrived in: Oct. 2012



PAULO ANTONIO DE MENEZES PEREIRA DA SILVEIRA: Professor at Institute of Arts from Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Master and PhD in Visual Arts from the same University (1999 and 2008) with a degree in Art History, Theory and Criticism. His writings were published in books and periodicals, mainly in books and other publications on artists and their role in the establishment of contemporary art.

PUBLISH AND BE DAMNED: HOW TO BE AN UNDERGROUND INSTITUTIONAL PUBLISHER

Sarah Bodman

ABSTRACT: The Centre for Fine Print Research (CFPR) at the University of the West of England, Bristol UK publishes reference materials on contemporary printmaking and related areas for an international audience. Three of its established publications focus on artists' books: the biennial *Artist's Book Yearbook*, *The Blue Notebook* journal for artists' books, and the free download *Book Arts Newsletter*. In this article, the editor of these three publications reflects upon how they were established, and some of the successes, trials and tribulations of publishing under an institutional imprint. From conception, content and design, to funding, print and distribution of hard copy and digital download, to their international base of readers.

KEYWORDS: artists' books, publishing, institutional, book arts, distribution

2011 is a celebratory year for our reference publications here at the Centre for Fine Print Research (CFPR), which sees the 10th anniversary of our Impact Press imprint publishing the *Artist's Book Yearbook* (ABYB) and the 5th anniversary of our journal *The Blue Notebook*. Our monthly publication, the *Book Arts Newsletter* (BAN) is the odd one out at 9 years of age. When Paulo Silveira invited me to write about how our publications are supported by our university, my first reaction was to laugh and say that I couldn't, because I wouldn't be able to tell the truth. Paulo's response to this was that people might want to know that they are not alone in their constant overcoming of difficulties, and that I should tell them the reality of our fight.

And that really made me think. I don't want to say that we are not supported at all by the university because of course we are, we have paid employment and the books we publish are part of that, so we are not struggling to pay our wages (although I might be soon if this is read by the wrong people). My point is, that Paulo was right; I don't want to be dishonest and say that it is easy, if

others might read this and think that we publish everything so simply when they find it so difficult, why would they bother to try? If that happened I would feel very guilty that someone had not started a journal or published a book because they felt they couldn't do it without the kind of 'support' that we get. So, here it is, a short history of how to publish and be damned.

The ABYB was founded in 1994 by Tanya Peixoto, John Bently, Stephanie Brown and Stefan Szczelkun, out of a need to offer book artists an opportunity to read critical essays by writers and artists, to gain an overview of artist's book production and most importantly to encourage greater discussion and awareness of book arts. Tanya Peixoto published the ABYB under her own Magpie Press imprint until 1999, when she went on to set up bookartbookshop¹ in London, a specialist venue for artists' books. We took over from Tanya, with myself as editor and Tom Sowden as art editor, with a small set-up grant from our university to cover the printing costs of the first edition (Tanya had already warned me that we would never make any money on the ABYB). Our first issue was published under our centre's Impact Press in 2001. With the growth of international artists' books activity, the ABYB has quietly tripled in size over the last ten years to 254 pages, and this year alongside the essays and reference listings, we received an amazing 600+ artist's book listings from 207 national and international artists. Tanya Peixoto and John Bently continue to contribute an essay or overview each to every issue.

The ABYB² serves as a resource for artists, academics, students, collectors, librarians, dealers, publishers and researchers. Each issue includes essays and information on many aspects of the book arts, with critical essays, interviews, information on book arts galleries, archives and collections, book arts courses, events, journals, bibliographies and reference publications, studios and websites, with contributors from around the world. Gathering the information we publish is an ongoing process, when I discover something of interest: a new artist, venue, collection etc. I save the information to add to the next issue. We announce a call for participation in January (all listings are free) and as the listings pour in, I edit and format them ready to add to my InDesign template. In between this, I invite writers to contribute essays and Tom Sowden designs the cover (fig. 1)

1

Tanya Peixoto's bookartbookshop: <http://www.bookartbookshop.com>

2

<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/bookpub.htm>

and invites artists to produce artwork pages. These contributions are paid for only with a few copies of the finished publication and our undying gratitude, as we have no budget for any fripperies such as commissioning writers or paying artists, everything is achieved through goodwill. Actually assembling and editing the publication takes me a further 3-4 weeks, which is often fitted in between many other jobs that need doing. My position at the university affords me the luxury of doing this as part of my job, something that Tanya never had as an independent publisher, and I know I am very fortunate. This luxury can also be offset sometimes though with the idiosyncrasies of institutional mechanisms. As I begin designing the ABYB for print, I also steel myself for the forthcoming battle with the university's printing department.

Although we are the Centre for Fine Print Research, our university's printing department has a stronghold on the design, production and printing of anything that it considers official university business, and will not believe that as artists we can design or print anything better than they can (or at all, for that matter). Every time, I have to start a few months before I need the book printed, as I begin my argument to design it myself and have it printed by professional external printers. A labyrinthine trail of emails, notes, phone calls, agreements, denials of agreements, re-agreements, 'lost' paperwork, hold-ups and general obstructions ensues, but after three months, I (so far) eventually win and get the book printed by the printers I want to use when somebody finally relents or is distracted and signs the approval for order form. The external printers we use do not "improve" my or Tom's designs, or rearrange the pages and typeface to suit their protocol, or add lots of their logos and change the cover to their standard red and grey colours, or sign off the proof of the redesigned book themselves without showing it to me. Having delivered the file to my chosen printer, I then spend the next three weeks worrying that the university might decide to cancel the order, or after the job is delivered, refuse to pay them. Once the book is printed and paid for, I can then start to mail it out in small batches myself for safety. We publish biennially, so I don't have to experience this battle every year for the ABYB, and selling copies over two years builds up enough funds to just about cover the printing costs of the next issue. This is how it always has been since its inception, and how it continues, we will never make a profit from it, and it can only exist as long as I can publish it from within an institution that allows me to edit it as part of my employment. As long as we can sell enough copies to pay for the next one, we can carry on indefinitely, and that is the most important thing for me.

*The Book Arts Newsletter*³ (BAN) is our free news-sheet, that started as a single piece of paper used to publicise our exhibitions here at the university, but rapidly grew into a newsletter featuring exhibitions, fairs, conferences, courses, new publications and reports from all over the world, sent in by artists, writers, organisers etc. It now averages 30 pages per issue and is published every 4-6 weeks. Although we have always archived each issue online as a colour PDF for anyone to download, it used to be photocopied and sent out to a small mailing list which also grew from a few hundred to over 2000. The success of the free paper version of the newsletter was also its downfall. The university had agreed, in 2005 to take over photocopying and mailing, as I didn't have the time to do this each month. Each month I would send the copy with pre-addressed labels and an order to the official printing department (yes, the same one), and they would copy and send the newsletter out to addresses all over the world. What I didn't know was that each time they did this, they would charge the university 7000 GBP for their services. Because all photocopying for each school was charged as a total and not broken down into specific jobs, it wasn't until someone higher up queried the huge sums that were being paid and asked them for an itemised list that this was discovered. I received a call just as one issue was being processed, to be told that this would be the last one. And that was that. I dreaded having to tell people that we couldn't send it out on paper any more and that they would have to download their own copies, but surprisingly many people were very understanding and supportive. It took forever to send a note to everyone on my mailing list to tell them that I wouldn't be able to post copies any more and was switching their postal address for an email group I was creating, but I managed to get a reply from nearly everybody that it was all right for me to email them a notification to collect it online each month. Many said that they would rather download it anyway to save paper, and thanked the university for sending it for so long, some even sent or emailed goodbye tributes⁴ to the now defunct paper version. It was all very heartening that such a sudden disaster was actually turning into something that could perhaps work better. Now that I can only publish it online, I can add much more information and have colour images. It is still published at print quality so people

3

Book Arts Newsletter, ISSN 1754-9086: Current Issue and Back Issues: <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/banlists.htm>

4

<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/bangal10.htm>

can print it out to read themselves if they want to, and I know that some people do. It also means I can give later deadlines for each issue as I don't need to allow time for copying and posting which used to take weeks to go through the system. And word seems to spread much faster on the Internet as we now have more people on the BAN mailing list for the e-version than the paper version ever had, and I receive emails daily from people asking to sign up to the alert list. The artist Francis Elliott⁵ also suggested when he heard we had to switch to online only, that we include an artist's 'cover page', a free download A4 artwork produced by an invited artist, on the front of each issue from then on. I thought that was a brilliant idea and immediately asked him to be our first artist, producing the aptly titled *First Steps* (2010) for the No 59, August 2010 issue. Since then we have published the free artworks by a further nine artists to date: Mette-Sophie D. Ambeck, John Bently, Angie Butler, Guylaine Couture, Nicola Dale (fig. II), Sharon Kivland, Christina Mitrentse, Dietmar Pfister and Emmanuelle Waeckerlé.

The Blue Notebook journal for artists' books⁶ is now five years old, we publish this biannually, so October 2011 sees our 11th issue. This is quite unusual as *The Blue Notebook* ceased to exist two years ago. This journal has been the greatest challenge for me, but I still am so pleased that we started it. In the usual manner that many things happen, a casual remark in 2005 got me thinking. Manning our stand at a book fair, I was talking to the artist and writer Sarah Jacobs⁷ about her difficulties in finding a publisher for her shorter experimental writings around artists' books; she couldn't find a journal where they fitted in. We agreed that it would be wonderful if there was a journal where any form of writing about artists' books could be submitted. "Well, you should start a journal then" she said. Yes, I thought, we should. I discussed it with Tom and we got to work, putting together a team of referees (Paulo Silveira agreeing to be one of them) with the measly pay offer of a free copy of each issue in return for reviewing an essay for each issue. We asked artists and writers to start proposing essays and articles or interviews, from academic to technical, contemporary or historical,

experimental or narrative, in fact anything related to artists' books. That didn't mean that we just accepted everything, but we wanted writers to feel that they could write what they wanted, rather than reflect any particular house style. We wanted things that were new, different, though provoking, fun even. Our first issue launched a year to the date of that initial conversation, with of course, an essay by Sarah Jacobs within its pages. Over the last 11 issues we have had writers contribute articles from Australia, Brazil, Cuba, Denmark, Eastern Europe, Hawaii, Japan, South Africa, Switzerland, the UK and USA. Their essays have explored such diverse themes, a few titles include: The apartheid army as an unexpected incubator for artists' books; Exploring the book as a site for game-playing and storytelling; The Possibility of Poetry: from Migrant Magazine to Artists' Books; The Case for Failure in Artists' Bookworks; Deciphering Human Chromosome 16: We Report Here; A Queer Critical Analysis of Artists' Books; The rise of the photo book in contemporary self-publishing; Using Heidegger's ideas on the nature of time and relating them to Keith Smith's Book 91; Reading as Prowling, Furtive Roaming; Who cares where the apostrophe goes? non/participation in the Wikipedia definition of artists books; Silent Reading - Typography & Sign language; Allen Ruppersberg is everywhere. We have also had special reports on the state of book arts, and activities in Brazil, Canada, Cuba, Finland, Japan, Lithuania, The Netherlands, Scandinavia, South Korea, the Ukraine, and USA. We have also published reviews of exhibitions, projects, conferences, symposia and artist's book works, interviews with long-standing practitioners, and technical articles on technology and crafts such as POD, laser cutting, pulp-printing, papermaking and letterpress. And, we are constantly on the look out for more contributors, so please do get in touch if you would like to propose something. But how can you be on the look out for new contributors for a journal that ceased production in 2009? It goes like this. We were so excited about publishing a new journal that I stupidly forgot that our university's printing department did have the machinery that was capable of digital print production. We always knew that our print runs for each issue would be too small for litho, so we decided upon black and white digital print with a colour cover to keep costs down. I also put together a parallel digital version of the journal in colour, which subscribers get access to for download or online viewing. We found the perfect printer, got a quote and then the trouble began. Before, we had just about been able to argue that our print run was too large for the university so were given reluctant permission to get books printed externally, but this time our order was spotted and the dreaded phone call came. I was told that we had to use the university's

5

<http://www.foundrypress.co.uk>

6

<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/bnotebk.htm>

7

Sarah Jacobs' short biography link at information as material: http://informationasmaterial.com/?page_id=79

print department, and that was that. I handed over the files, they told me the price, it was double that of the external printer and 100% over our budget from subscriptions. I argued that we could get it printed cheaper outside and we couldn't afford this price, and after three weeks of battling they agreed to print it for the same price as the external printer. They then redesigned it, moved the specially designed artists' pages from the front to the back 'because that looked better', one now being upside down, inserted their printing logo onto the cover artwork, and printed the run without a proof, and with a cover of non-drying ink that rubbed off onto every other cover and our hands when we opened the boxes. I think I cried a bit, and then I sent it back, they were not happy but agreed to a reprint. It eventually arrived and we were able to launch at the autumn book fair (luckily, I had pre-empted the ordeal and had allowed time for many delays). The second issue they also printed, Tom designed the cover again, this time using a photograph of a rubbish bins overflowing with all the crumpled copies of the first issue's disastrous print run (fig. III). I don't think they were amused. They did one more print run for the third issue and decided to double the price without telling us and just took the money from our account, which left us in debt and in trouble. Enough is enough I thought, and I applied for special permission from the university to use our original printer, it was granted after much pleading and explaining that we couldn't publish a journal that lost us £500 every time it was printed. We had won, but our guard was down. After two more delightfully easy issues printed externally, as we wanted them and on time, and back at the original price that allowed us to exactly break even, it was perfect, publishing was a dream!

Just as the next issue had been delivered the telephone rang, the head of the printing department advised me that the agreement was over: "You now have two choices, either we print it and charge you what we want, or it doesn't get printed at all". To me that didn't seem much of a choice, so I said in that case we would have to cease publication, as we would not be allowed to publish anything that lost £500 per issue, it just didn't make sense, and was a waste of money. Being quite stubborn, and also now upset and rather angry, I began to think of this as war rather than giving up, maybe not total war, something akin to resistance; subterfuge. The journal was doing all right, we didn't (and still don't) have that many subscribers, but we could print it and post it for exactly the same amount of money that we received from subscribers, that was all we had ever wanted, and we considered that a success in itself. By now, we also had subscriptions from colleges, students had it on

their reading lists, we had articles ready for the next issue, I didn't want to let anyone down, so I pulled the plug, and put the word out internally that we had officially ceased publication. We have a friend, who has his own publishing imprint, so we immediately switched to him as the external publisher, who pays the printer, who delivers it to us in a car in unmarked boxes (yes, really), and the rest I cannot tell you. I don't know if any of our readers paid much attention to the change of publisher details in the colophon but they may have noticed Tom's cover design for issue eight, with his "closing down" and "under new management" signs (fig. IV). I know it doesn't take a master detective to realise that we still do publish a journal, but if no-one is looking for it, then they hopefully won't feel the need to find it. I also don't know how long our current plan will last but when that falls apart, we will have to think of another one, and we will. Some days I almost enjoy the battle, in a sadistic kind of way.

As I receive each print run of a publication back from our external printers and think of all the sleepless nights I have had worrying about getting the job printed and delivered as it should be, and without interference, I am always reminded of how small my battles are compared to others, and I realise that what might seem a gargantuan struggle to me is really nothing in the great scheme of things. In June 2008, Tom Sowden and I had the honour and pleasure of interviewing Janusz Paweł Tryzno and Jadwiga Tryzno at their Book Art Museum, in Łódź, Poland,⁸ with the help and translation of the writer Radosław Nowakowski. They have been publishing artists' books as CdA Press (Correspondence des Arts) and fine press books for 31 years, and until the political changes in Poland in the early 1990s, they produced all their publications underground, were spied upon by civil agents for the political police, manufactured their own illicit paper to print on from secretly procured textile production waste, collected abandoned machinery to repair and use, smuggled in parts to fix them and ink to print with, and printed their books illegally for twenty years. They have also been battling with the authorities to occupy their building ever since, so much so that they have a huge sculptural book in their foyer (resembling the scales of justice) created from one set of paperwork to and from the authorities on each side. Their ingenuity, commitment to what they do and their determination to do it at any costs is humbling. They will never give up, and I hope that I never will either.

8

A transcript of our interview with Janusz Paweł Tryzno, Jadwiga Tryzno and Radosław Nowakowski at the Book Art Museum Łódź, can be downloaded from: <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/tryznos.htm> <http://www.book.art.pl>

CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figure I. The cover of the latest issue 2012-2013 of the *Artist's Book Yearbook*, designed by the Art Editor Tom Sowden.

Figure II. *Seasons of The Book*. Artist's "cover page" for the December 2010 issue of the *Book Arts Newsletter (BAN)* by Nicola Dale.

Figure III. The cover of the second issue of *The Blue Notebook* journal (Vol 1 No 2 April 2007), designed by the Art Editor Tom Sowden, referencing the print quality of the first issue.

Figure IV. The cover of the eighth issue of *The Blue Notebook* journal (Vol 4 No 2 April 2010), designed by the Art Editor Tom Sowden, alluding to its internal downfall and external rebirth.



SARAH BODMAN: Artist and Senior Research Fellow for Artists' Books at the Centre for Fine Print Research (CFPR), University of the West of England, Bristol, UK, where she runs projects investigating and promoting contemporary book arts. She is the editor of the *Artist's Book Yearbook*, and *The Blue Notebook* journal for artists' books. She writes about artists' books for national and international journals including regular columns for the *ARLIS UK* and *Ireland News-Sheet*, and *Printmaking Today*. Sarah is the author of *Creating Artists' Books* (A&C Black, UK and Watson-Guptill, USA). Contacts: Sarah.Bodman@uwe.ac.uk; www.bookarts.uwe.ac.uk.

PATHWAYS AND THE SOUND OF CRACKLING TWIGS:
THE CHALLENGE OF UNIVERSITY PRESS PUBLISHING
Sheila Cabo Geraldo

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The article raises some discussions about scholarly publications in the field of arts presenting the journals as special places to make public art criticism and questioning their suitability for academic parameters, which often preclude the journals to develop his true vocation.

KEYWORDS: Journal. Critics. Publication.

The recent release of an English journal,¹ which dedicated a special issue to Brazilian art and included in it a talk with the editor in charge of the culture section of a large circulation newspaper,² inspired critic Paulo Sérgio Duarte to compare the current critic scenery and that from the last ten years, stating that, in the past, we only had nowadays extinct *Gávea* journal (PUC-Rio), and today we have the currently printing (although not in large scale) *Concinnitas* (UERJ), *Arte & Ensaios* (UFRJ) and *Ars* (USP). As the editor of *Concinnitas* for eight years, his mentioning UERJ's journal is something that gives me much joy, once I understand the journal as the public knowledge of a very arduous and persistent work, albeit its financial or academic obstacles and its need for much dedication and creativity to surpass them. Although, in his declaration, two matters in question must be discussed.

The first is the proximity of art criticism with university press journals, a paradox in development in the Brazilian academic circle, once you have on one hand the recognition from the university,

the widest open space to exercise art criticism,³ on the other these are restricted places, once they are academic institutions, mostly disconnected from the art production rhythm, turning criticism unable to produce an immediate and agile response, even though it was, since Denis Diderot⁴ and Charles Baudelaire,⁵ characterized by the theoretical/philosophical reflection concerning the object. This ambiguity puts the function of university press journals in check. In Brazil, the university press is not effectively a means of critic publishing, that is, they cease to publicize ideas and reflections as reactions to what is presented in the circle.

It is plausible to claim that national art criticism has its line of descent marked by Araújo Porto Alegre's work and, overall, Gonzaga Duque's⁶ production, who, following Baudelaire, brings criticism in its modern sense to Brazil and publishes in many newspapers and periodicals his ironic and contemplative observations on the works of artists from the end of the XIX century and beginning of the XIX century. Other artists to be noted as participating in Brazil's yearning for modernity in the beginning of the century are Mario de Andrade, Lourival Gomes Machado⁷ and Rodrigo Mello Franco. However, it is possible that national criticism may have reached its most scathing and effective form in the decades between 1940-80. Then, through specialized, non-academic large circulation journals and newspapers that bore pieces on event information as much as articles sporting opinions and discussions, national criticism has made possible the public, wide space for discussion, albeit sadly in the decades of 1990 and 2000, but which are now, in the second half of the new millennium, being shyly continued.

Large circulation journals such as *Módulo* and newspapers like *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* and *Folha de S. Paulo* kept pieces and special sections where Mario Pedrosa, Ferreira Gullar,

³

See number of undergraduate and graduate programs in Arts recognized in the last years by the Ministry of Education.

⁴

Guinsburg, 2000.

⁵

Baudelaire, 1995.

⁶

Duque, 2001.

⁷

Machado, 1941.

¹

Third Text. Londres, no.114, January 2012.

²

Suzana Velasco, *O Globo, Prosa & Verso*. Rio de Janeiro, March 3, 2012.

Frederico de Moraes, Ronaldo Brito and others wrote true essays, discussing works of art theoretically and critically, and also pointing out the possible implications and unfoldings of this production to Brazil's artistic and cultural environment's formation.

The second question that Paulo Sérgio's declaration made me think of is in the reference he makes to the university journals published only in Rio de Janeiro and São Paulo. Certainly, the critic made reference to the art circuit, and, even though it has changed much in the last years, it still predominantly exists in Rio-São Paulo axis. Paulo Sérgio, who has published in *Concinnitas* and *Arte & Ensaios*, doesn't know of the existence of other university journals whose biggest issue is, too, as identified by the critic, the unprofitable publishing, and that certainly keeps him from quoting *Porto Arte* (UFRGS), *Marcelina* (FASM), *Palíndromo* (UDESC), *Visualidades* (UFG), *VIS* (UNB), *Studium* (Unicamp), *Poiésis* (UFF) and many other university press journals on art throughout the country.⁸

If the problem was the difficulty to publish these journals in and outside the country, then such problems are directly linked one to another, that is, it concerns the lack of financial sponsorship to secure regular publishing, which would in its turn make easier to hire publishers and press houses as much as the subscription upkeep. There are, however, programs that support university press journals and periodicals, overall those connected to graduate programs. Federal and state agencies call for submissions to support periodicals, but the agenda is almost always unpredictable and the calls are mostly not as current as the journals need them to be. Besides that, there is the uncertainty of request accepting, aggravated by the problem of specificity in art journals, which need to be in accordance and contend with all other so-called scientific journals.

Thus, the biggest obstacle of university art journals, the ones that mainly aim to spread the current concerns of the art discussions, directly connected to the exercise of art criticism, besides spreading history and art theory studies, is the institutional limitations they need to comply with to survive. Certainly, journals tend to gain institutional recognition, besides financial aid, not as much for the critical intensity and conceptual relevance of what they communicate, but for meeting academic guidelines determined by formal demands of standardization and structural functioning, defined in the agencies. In the last evaluation, done in 2009,⁹ the criteria referred not only

to online disponibility and guarantee of access and preservation of its issues, but also the existence of a responsible editor, an editorial board affiliated to the institution, ISSN registration, editorial guideline, submission rules, periodicity, authors affiliated to the institution, article abstract and peer review.

Some of these were also asked from any academic press periodical, and they guaranteed their quality, the best for this end being peer review, considered widely to be exaggeratedly coercive. However, what could be understood as the biggest contribution made by these guidelines is not between the criteria: the guarantee of public calls for articles. I believe in the need of public and democratic character in university and academic-level article publishing. I consider essential and ethical for all researchers and artists in the field to have a chance to bring forward their reflections, pushing forward the debate of ideas in a context of dissension, just as described by Jacques Rancière.¹⁰ As they are all academic journals who wish to spread the word on the development of researches, be them artistic or theoretical, once released the public calls, I agree that collaborations sent in reply should be regulated through evaluation made by peers (peer review), before they're published, guaranteeing thus the editorial line of the journal. During the time I was in the editorial board of *Concinnitas*, all contributions we received were sent to the consultors ad hoc, arising, sometimes, resentment from my peers. *Concinnitas* has kept its objective standard as an academic publication, although there is the need of an enormous discussion so as for us to clarify the way an arts journal can compete for financing with other considered scientific publications without leaving behind the concerns of the art world.

When Mario Perniola¹¹ quotes the essay *O Surrealismo e a cultura*, he corroborates with the need to go beyond the limits of the individual rebellion of the vanguard, in order to seek a historical perspective, one able to problematize the system of institutions as a means to recognize and transform cultural institutions, overall those referring to university communication and organization, which he identified as permeated by a pretense of neutrality and objectivity. What the author requested was that, by opposing to the already established game, one could elaborate more precise rules between aesthetic theory and practical theory, and, thus, acquire a transforming speech that is able to develop a public act.

8

Qualis, 2012.

9

Idem.

10

Rancière, 2005.

11

Perniola, 2008.

I understand the changes that occurred in the last decades, nevertheless it seems to me that if we want to think of art publications and their relations with the university we must yet to think of the university, as proposed by Perniola in the 60's, by wishing to see it as a place for critical production in a political sense, that is, as a public place of sense production in dissense,¹² jeopardizing the false showiness of "neutrality" of the university publications without jeopardizing both artistic act production and the act of criticism?¹³

To think about the connection between periodicals — which Paulo Sérgio associates with art criticism — and the university, I consider to be important and necessary to establish a kind of genealogy, as a historical uptake of the art criticism and its public dissemination. I will choose here a non-historian practice, such as theorized by Michel Foucault,¹⁴ but archeological nonetheless — one that uses archives, in this case, of ideas and thoughts, in order to let the discussion to brighten in confrontation —, so it seems appropriate to me now to go back to the sense that the writings on art have taken since Diderot. The *Essays on Painting*, developed by Diderot for *Correspondence Littéraire* and edited by Grimm written to accompany his Salon of 1765, in Paris, are writings of a capital importance to the history of thought dedicated to art. It creates a kind of literary-philosophical genre, also found in Baudelaire, that begins his days as a critic in the Salons of 1845 and 1846, composing a reflection on the power of criticism as a thought capable of transforming the public sphere. It seems important yet to use the speech of German Romanticism poet Friedrich Schlegel's, to whom, as written by Walter Benjamin,¹⁵ it was in art itself that lived the fundamental energy he called *infinite reflection*. But maybe the biggest contribution to art university publications seeking the historic perspective Perniola spoke about is in the writings of Michel de Certeau, in *The Practice of Everyday Life*,¹⁶ in the end of the 70's, especially in the chapter

12

Rancière, *op.cit.*

13

V. Osório, 2005.

14

Foucault, 2005.

15

Benjamin, 1999.

16

Certeau, 2007.

"Making Do: Uses and Tactics", which widens the concept of artistic act to the daily non-systematic act and establishing it as a public act and, thus, political. Thus, in order to solve the specificity of art in a field of academic objectivity, it would be necessary to think of art and art publications as art acts, which result in the admission of an anti-discipline and in manners of system independent acts. This takes us to another statement, one that is even more disquieting that regards the perverse logic of bibliographical production in the academic circle, generating anxiety within the graduate programs. When we release open submissions for articles and reviews we receive an enormous number of essays from graduate students, essays that sometimes are still immature, as in opinions that are not grounded by arguments, and generated within careless studies regarding the field's literary production. These students, as we know, are propelled to publish, which collaborates to the program's good performance regarding the assessment from the research field's coordinators, who need numbers to justify financing student and professor scholarships. However, supervisors are also pressured to show production, which leads us to sign articles with students. This practice is very common in biological science fields, as when students work partly in researches developed by their supervisors. That becomes a problem in the field of art and art criticism, overall when authority is still a question of institutional recognition, especially market recognition. After eight years editing the journal, I can say that I have encountered all kinds of difficulties, and that was one of the most embarrassing. Even so, I consider that, during this period, I have worked earnestly in order to build a journal that could collaborate not only with the strengthening of the art knowledge, but also to the promoting of issues that drive the critic field forward, always without conclusive answers.

In 2003, when I took over the editorship of *Concinnitas*, I had not thought of the specialized staff or print funds. The solution was, then, to register the periodical as an extension project and compete for scholarships for student extension and internship. I have also submitted the project for scholarship funds for support staff. The *Concinnitas* project thus developed, with help of an exemplary performance by the undergraduate students and one intern with superior technical understanding, the structure of a publishing lab, obtaining funds from state government funding agency Faperj for equipments, not to mention the support from the Institute of Arts's coordinators for its physical installation. The periodical started to be published also electronically, and its range, once regional, became national and even international after we made all published articles available for download. Through the website's hit counter, we have

recently found out that the journal receives about 6,700 hits per year, including 37 countries, such as Portugal United States, Argentina, Spain, China, United Kingdom, France, Mexico and Canada. It has also been verified that 41,12% of our users came to the website through web search engines.

As part of the project, we kept contact with 90 cultural and academic institutions, to whom we send printed versions, and aside from that we also exchange [in portuguese, *permuta*] with 13 academic publications, including foreign and national journals. This way, the journal is in as many libraries as it can. But I believe that the electronic version is currently the most favorable, not only because of its possibility of reach, but also because of its agility, both very important aspects to the art critic and research production flow. I feel as if I could have done more for *Concinnitas* as an agile and transforming place. However, just like the storm that gets the Angel of History caught in its wings, we go on knowing that new challenges will come, and just like in a foreign city, the best for us to do is to get lost in the streets and, despite our curiosity, which always gets us excited, we must keep calm without coming to a stop. As written by Walter Benjamin¹⁷ in *Berlin Childhood around 1900*: “Not to find one’s way around a city does not mean much. But to lose one’s way in a city, as one loses one’s way in a forest, requires some schooling.” The nets labyrinth seduces and frightens, but one must follow the pathways by listening to the sound of crackling twigs in order to recognize it. Hence, we must keep on going in new ways without disposing of already gathered knowledge.

REFERENCES

- GUINSBURG, J. (Org.). *Diderot: obras II — estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica* (1882-1909). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. (Organized by: Júlio Castañon Guimarães and Vera Lins.)
- MACHADO, Lourival Gomes. *O outro cavalo de tróia. Clima*, São Paulo, n.1, may 1941.
- QUALIS periódico. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Retrieved in March 12, 2012 from <http://qualis.capes.gov.br/arquivos/avaliacao/webqualis/criterios2007_2009/Criterios_Qualis_2008_11.pdf>.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO Experimental; 34, 2005.
- PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros; Acurela Libros, 2008.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I — Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Petrópolis: Editora Brasiliense, 1987.



SHEILA CABO GERALDO: Professor at the Graduate Program in Arts (PPGARTES) at Rio de Janeiro State University (known as UERJ). Leader of research group *Escrita da História e da Crítica de Arte* [Writing Art History and Art Criticism] (National Council for Scientific and Technological Development, CNPq). President of the National Association of Researchers in Plastic Arts, ANPAP, elected for the period of 2011-2012 and participant of the Pro-science program at UERJ. Bolsista Produtividade 2 at CNPq. Geraldo has concluded her graduate course at Universidad Complutense de Madrid in 2008 and acquired her PhD in History at Universidade Federal Fluminense (known as UFF) in 2001 with her thesis, *Arte e modernidade germânica* [German art and modernity]. Editor of *Concinnitas*, Institute of Arts at UERJ/PPGARTES's art journal between the years of 2003 and 2011.

¹⁷

Benjamin, 1987.

THE STUDIO AS STUDY: REFLECTIONS ON THE ESTABLISHMENT OF DOCTORAL PROGRAMMES IN FINE ART

Katerina Reed-Tsocha

ABSTRACT: This article joins the debate on the exact nature of the doctorate in fine art, a well-established qualification in some countries but more recent venture across art schools in the United Kingdom and the United States. Taking as a starting point the experience of establishing and developing the doctoral programme of the Ruskin School of Drawing and Fine Art at the University of Oxford, I address questions of the overall rationale for the introduction of this research degree, the integration of fine art graduate programmes within the research environment of larger academic institutions, as well as the orientation and components of doctoral projects. A further question that is raised is the danger of loss of autonomy and the excessive academization of artistic practice and its potential deterioration into illustration of theoretical ideas.

KEYWORDS: art and research; doctorate in fine art; art school; doctoral programmes

The Doctorate in Fine Art, known in the English-speaking world¹ as 'practice-led PhD' or 'studio PhD',² is new to some of us and well-established elsewhere. As more art schools are joining this

venture (sometimes succumbing to institutional pressures to align themselves with existing frameworks across other departments of the university and to produce 'research' for assessment purposes, as for example those exerted by various reincarnations of the Research Assessment Exercise in the UK) while others are considering its introduction, the debate on its exact nature has been, once again, gaining momentum. This is reflected in the proliferation of publications on the topic.³ In a recent volume, entitled *Artists with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*, James Elkins, an outspoken defender of the claim that the term research is inapplicable to artistic practice,⁴ has put together a number of theoretical essays on the new doctorate, including proposals for different kinds of such programmes,⁵ together with case studies that analyse specific PhD projects currently underway in Australia and the UK. The conclusions are moderately encouraging at best. Writing ahead of the introduction of the PhD programme at his own home institution, the School of the Art Institute in Chicago, where it would complement the well-established MFA programme, Elkins concludes by rehearsing some possible objections in a passage that is worth quoting in full: "And besides — you may say — how many MFA students are capable of serious research? Or if you don't like the word 'research', then how many can write 50,000 or 100,000

¹ What may come across as English-speaking bias — which merely reflects the author's greater familiarity with, and engagement in, this particular segment of debates on the fine art doctorate — will hopefully serve as an invitation to enrich the debate from more perspectives, bringing in the experience of programmes as they are run in Brazil or France.

² Decisions concerning the choice of terms are fraught with difficulties. "Practice-led" aims to highlight the primacy of artistic practice, but also seems to involve the implicit assumption that practice 'leads' in some unclear way any theoretical investigation, which accordingly would be subordinated to it, while "Studio-PhD" seems to employ an outdated term in the post-studio era. In addition, the persistence of applying the antiquated term 'fine art' is open to criticism.

³ See indicatively: Annette W. Balkema and Henk Slager (eds.) *Artistic Research*, Rodopi: Amsterdam and New York, 2004; Katy McLeod and Lin Holdridge (eds) *Thinking through Art: Critical Reflections on Emerging Research*, Routledge: London 2005; Lesley Duxbury, Elizabeth M. Grierson, Dianne Waite (eds), *Thinking through Practice: Art as Research in the Academy*, Royal Melbourne Institute of Technology Publishing: Melbourne, 2007; Hazel Smith and Roger Dean, *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, University of Edinburgh Press: Edinburgh, 2009; Estelle Barrett and Barbara Bolt (eds.) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, I. B. Tauris: London, 2010. See also, the special issue of *Working Papers in Art and Design* 1.1 (November 2000).

⁴ James Elkins (ed.) *Artists with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, 2009. See also Elkins, 'Theoretical Remarks on Combined Creative and Scholarly PhD Degrees in the Visual Arts' *Journal of Aesthetic Education* 38.4 (Winter 2004), 22-31. Following Charles Harrison (see note 7 below), Elkins has argued that the term 'research' is inappropriate, having entered the vocabulary of PhD programmes through administrative jargon. Regarding 'production of knowledge' as a companion term, which is equally problematic, Elkins finds the jargon both unnecessary and misguided.

⁵ See Victor Burgin's paper 'Thoughts on Research Degrees in Visual Arts Departments' in Elkins (ed.) *Artists with PhDs*.

words on any subject? And look what happened in the UK: some PhD-granting institutions are interesting, but many are a kind of prolonged MFA, with students just sitting in their studios for another two or three years, producing more of the same art, navel-gazing, trying to achieve a pinnacle of self-awareness that may or may not make their work more interesting.”⁶

In the UK, one of the earliest and most frequently cited conceptualisations of the possibility of art as research in an academic context dates back to 1993, when Christopher Frayling, Rector of the Royal College of Art, unravelled some initial thoughts in a brief paper entitled *Research in Art and Design*, putting forth the claim that research “has been, can be and will continue to be an important, perhaps the most important nourishment for the practice and teaching of art, craft and design”.⁷ At the opposite end of the theoretical spectrum, however, the applicability of the term ‘research’ to artistic practice is fiercely contested. A forceful attack can be found in a paper given by Charles Harrison, just over a decade ago, under the telling title ‘When Management Speaks’ (derived from a slogan coined by the conceptual group Art & Language). Tracing the origins of this terminology in the frameworks introduced by institutional research assessment and arguing forcefully that these assessment processes and the forms of self-institutionalisation they require are incompatible with the moral character of research, Harrison describes the “embarrassing or sad” situation arising as a result of the confluence of interests between “those who are eager for political reasons, to encourage so-called research in art and those artists employed as teachers in higher education — whether they may be dedicated but deluded, or trapped and desperate — who need to defend the credibility of increase the funding of their departments”.⁸

Harrison refers to “mystificatory research projects” and to the questionable reconceptualisation of theory as research: “The irony of this situation”, he wrote then, “is that those who argued for the

critical relevance of Art Theory thirty years ago did so in explicit opposition to the mystificatory equation of artistic practice with research. Theory is, I think, of some merit in the arts as critique and as a form of insurgency — and it is best left alone by funding bodies.”⁹ And continues: “It may also be true that the mushrooming of Art Theory as a quasi-academic subject will in the end offer some opportunities for rigorous if generally very tedious study. However, it has to be said that most of what passes for Art Theory at present is a little better than low intensity Social History of Art or heavy-breathing Cultural Studies. This notwithstanding, nobody should be deluded that they can now reproduce as matters of institutional convenience those exotic and highly contingent circumstances under which it made sense thirty years ago for Art Theory to be pursued as a critical form of art practice.”¹⁰

A good number of years after these statements and five years after the introduction of the DPhil in Fine Art at the Ruskin School of Drawing and Fine Art, the Fine Art Department of the University of Oxford, this seems like a good standpoint to reflect on our experience, the challenges and aspirations that fuel a programme that still feels quite new and, thankfully, resists precise definition. In the process of establishing the programme, we took into account our strengths, our institutional idiosyncracies, and also our restrictions. The Ruskin is a small art school, the size of its undergraduate programme being dictated in certain respects by the requirements of the Oxford tutorial system, which relies on one-to-one tuition across disciplines. The ‘Ruskin model’ is that a closely-knit community, and the DPhil programme reflected a desire to preserve this. The greatest advantage at our disposal was that the Ruskin, unlike many other art schools, is part of a major research university. This also implied that the programme would be embedded within a broad pre-existing research framework and a set of established academic regulations, which allowed limited margins of adjustment. But in terms of running the programme, identifying and mobilising the relevant areas of research expertise by establishing interdisciplinary and interdepartmental links has been a fascinating exercise. From its inception, the programme fostered collaboration and knowledge exchange patterns with a number of university departments, research centres and museums. The immediately recognisable status of the

6

Elkins, ‘Brief Conclusions’ in *Artists with PhDs*, op.cit.

7

Christopher Frayling, ‘Research in Art and Design’ in *Royal College of Art Papers in Art and Design* 1.1 (1993-4), 4. See also his more recent ‘Research degrees in art and design — why do people have problems with them?’, delivered as a lecture at the Royal College of Art in 2006.

8

Charles Harrison, ‘When Management Speaks’ in *Research and the Artist: Considering the Role of the Art School*, ed. Antonia Payne, published by the Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford 2000, p. 65.

9

Harrison, op. cit., p. 66.

10

Ibid.

'artist in residence' was invoked as a model that lent clarity to this process of gentle infiltration of diverse institutional contexts by Ruskin doctoral students. With major points of reference, such as the Pitt Rivers Museum, the Ashmolean Museum, and Modern Art Oxford, and research centres ranging from the Wellcome Trust to the Future of Humanity Institute or the Centre for Environmental Studies, as well as the availability of research conducted within the neighbouring disciplines of the Humanities and across the social and natural sciences (with neuroscience, medical imagery and biotechnology rapidly establishing themselves as focal points of interest for artists), the possibilities of interdisciplinary exchanges have proven to be remarkably wide-ranging. In practice, this process has also presented a challenge that is endemic to all conceptualisations of art practice in terms of interdisciplinary research: How are the outcomes of these interdisciplinary excursions to be imported back to the studio and how are they to inform art practice? The problem was not novel, for it underlies all 'art-science' projects, which by now have become an established component of contemporary practices. One theoretical attempt to prove a strong affinity between art and science has been made by the former Professor of Art History at Oxford, Martin Kemp. Relying on the concept of 'visualization', Kemp theorised the process whereby artists and scientists structure reality in terms of shared 'structural intuitions'.¹¹ He describes these as structures of inner intuitive processes that are shared by artists and scientists, leading to the articulation of 'acts of seeing'. Acts of seeing (of realities outside us), Kemp has argued, are structured in terms of "existing deposits of perceptual experience, pre-established criteria of interpretation, new and old acts of naming and classification, the physical parameters of our sensory apparatus and above all (and underlying all) deep structures operating at a pre- or sub- verbal level".¹²

If this is true, then it provides an explanation as to why artists and scientists may visualise the world in analogous ways (and the essays in *Visualizations* give ample evidence of surprising overlaps of image and intuition). This strong model may indeed apply in some cases, but in more general terms, all that is arguably reasonable to expect from the interaction with science is an artistic response — a response rather than an interpretation.

11

Martin Kemp, *Seen/Unseen: Art, science and intuition from Leonardo to the Hubble telescope*. Oxford University Press: Oxford 2006. Also, M. Kemp, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, University of California Press: Berkeley, 2001.

12

Kemp, *Visualizations*, 1.

The vagueness of this open-ended term poses a further problem for the conceptualisation of artistic practice as research in these interdisciplinary cases. If we were to agree to characterise it as such, what sort of research would it be? Clearly, it would not operate along a continuum with primary scientific research. Nor would it involve illustration and hence the visual popularisation of science. Rather, research would be embedded within artistic practice, which would in turn aspire to the model of a research programme. Inevitably, the need arises to seek precedents. Leonardo's experimentation, cutting across the boundaries of art and science, offers a distinguished paradigm — to be sharply differentiated from the academic obsession with anatomy that has formed the backbone of Beaux-Arts training for too long. Studies in perspective and their visual implementation offer a further precedent, whereas another example can be found in the idea of analytical cubism as a research programme. More recently, David Hockney's experimentation with the camera obscura and the direct application of these experiments to contemporary portraiture¹³ provides a contemporary example of art as research. A further challenge is presented by the nature of writing involved. In this respect, the main options, which have been explored by different programmes, appear to be three: (a) creative writing, (b) reflections on practice, and (c) academic writing. The first two often represent the kind of writing involved also in a number of MFA programmes. At the Ruskin, at least in the first phase of the development of the DPhil programme, both these kinds of writing were encouraged, but, crucially, they were regarded as part of the studio output. It was acknowledged that studio work may involve an element of *textual practice*, which could be quite substantial and the nature of which falls under the broad heading of creative writing; and that the conceptualisation of the project may rely on a written exploration of various aspects of the practice, which may extend well beyond the merely explanatory and may generate highly accomplished pieces of writing. From the perspective of the Ruskin programme, neither of these can be channelled into the thesis. The precise definition of the nature of the thesis itself, however, remains open-ended. Aside from stipulating that it should fit into the overall research project, providing some form of contextualisation for the practice (and specifying its length as 40,000 words), there are no further specifications. Experience has shown that the distinctive, internal understanding of artistic practices that artists have can

13

David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson: London, 2006.

generate excellent pieces of art criticism. This would indicate that the context of practices that share common objectives or somehow operate in a similar vein to one's own is an obvious choice in terms of a thesis topic — although this kind of sustained and lengthy engagement with the work of others could prove counterproductive in different ways. Defining one's practice against that of others, becoming too analytical about matters that are close to one's own creative activity, or too critical of strands of practice that may have close affinities to one's own, heightening an awareness of dead ends to be avoided, all these are some of the potential difficulties that may arise from extensive theoretical engagement with closely-related artistic practices and could conceivably inhibit practice by making it excessively self-conscious.

Another obvious context is that of ideas. In this case, the thesis would address broad ideological and intellectual contexts, which are of relevance to the practice. In this capacity, it would most likely interact with historical, philosophical or literary disciplines and with certain social sciences, such as ethnography, anthropology, cultural geography — to name but a few. A whole set of challenging methodological issues arise in relation to these patterns of interaction. For within these disciplines, discussions of topics that may come across initially as of general interest, quickly become highly specialised. How can it be ensured that rigorous writing is produced when interacting with a discipline in which one has no formal training? What standards are to be applied? And how is the topic to be approached methodologically? The guiding principle is that this is determined empirically and on a case-by-case basis, with specialised supervision playing a key role in circumnavigating some of the most difficult to resolve issues. In all cases, one is constrained by the critical standards applicable to the existing discourse: it is not possible to engage, for example, with analytic philosophy without using sustained argumentation or to address a problem formulated within the social history of art without drawing upon that particular methodological framework if only in order to transcend it.

The prevailing objection to all the above is that the doctorate in fine art relies upon — and inevitably leads to — excessive academicization of artistic practice. There is an element of truth in this. But even if aspects of the project may be dominated by academic work, the practice itself should build strong defences against any potential academicization. The imminent danger is that of deteriorating to some form of illustration of theoretical ideas; and also, of loss of intrinsic interest, ultimately of loss of autonomy. There is a fine balance to be achieved: the practice is complemented by the 'academic' component (the term 'academic' being used here for

lack of a better work since 'theory' imposes a dichotomy between theory and practice that remains deeply problematic), while at the same time emphatically asserting its independence.

The long and diverse tradition of artists' writings provides an interesting field of comparison. A number of prominent examples come to mind: Robert Smithson, Daniel Buren, Donald Judd, Robert Morris, Joseph Kosuth, Art & Language, Gerhard Richter, and Jeff Wall, to mention but a few, all have engaged in a strong textual practice.¹⁴ Jeff Wall who is widely described as "an artist who writes" (a somewhat strange-sounding description) has been quizzed about his writing in a number of interviews.¹⁵ His understanding of his writing practice is particularly interesting: he describes it as a parallel activity — and it is this mode of existing in parallel, while at the same time being part of an organic whole, that applies precisely to one understanding at least of the written thesis component of the PhD in fine art. Interestingly, in most of these cases the writings engage with ideas within the wider context of artistic practices and do not indulge in subjective reflections or creative literary modes. At the same time, their length is that of an essay rather than an extensive thesis, and thus, regarding them as precedents lends support to the written aspects of doctoral projects in certain respects and perhaps not in others. The best recommendation is to keep matters open-ended, retaining as much flexibility as possible in the definition of the thesis, bearing in mind that for every artistic project there are numerous alternative thesis topics that can be pursued productively, and that in the best of cases, they may even stimulate the artistic practice, although, crucially, the patterns are likely to be implicit and complex.

In all cases, doctoral programmes would ideally provide rich intellectual contexts, importing as many ideas as possible from their surrounding research environment. A vital infrastructure of

14

See Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, University of California Press, 1996; Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Complete Writings of Robert Morris*, MIT Press, 1991; Joseph Kosuth, 'Art After Philosophy' (1969) in *Art After Philosophy and After*, MIT Press, Cambridge Mass 1993; Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting*, ed. Hans-Ulrich Obrist, London: Thames & Hudson 1995; Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, 2007.

15

See, for example, 'Writing on Art: Interview between Jeff Wall and Jean-Francois Chevrier' in *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*.

research seminars, work-in-progress seminars, invited lectures and artists' talks, as well as the establishment of numerous research and artistic networks and collaborations supports this effort. From the early stages of establishing the Ruskin doctoral programme, we aimed to cultivate the potential of its most distinctive characteristic: the fact that it encompasses two strands. The practice-led DPhil co-exists together with the theoretical DPhil, officially known as 'DPhil by thesis only' — the nomenclature being indicative of the difficulties that arise in trying to define its nature, in particular when it involves the term 'theory'. Both strands are emphatically parts of the same context and academic infrastructure. The theoretical DPhil (to revert to this shorthand term in order to distinguish it from the practice-led doctorate) is of course familiar academic territory. The attraction of pursuing theoretical doctoral research in an art school, as opposed to a specialised university department, arises from the high level of specialisation in contemporary art but also with the fact that the interdisciplinary ethos of the contemporary art school (where the generic concept of art has to a large extent superseded older divisions among artistic categories)¹⁶ offers an environment that encourages research that is less constrained by a preoccupation with disciplinary boundaries. Doctoral researchers who pursue this route are often motivated by a desire for interdisciplinarity that regards the constraints of having to operate within a clearly delineated territory of a specific academic discipline as unconstructive. This does not mean that the methodological issues arising within interdisciplinary research are avoided. On the contrary, they are confronted right at the outset and continuously since, generating an ongoing meta-level, second-order debate that is particularly productive. Furthermore, the two strands engage in a mutually corrective and mutually enhancing dialogue: the artists subject their work and ideas to the critical scrutiny not only of fellow artists but also of theorists who approach it from a diverse and sometimes unexpected standpoints; and in turn, the theorists are 'not allowed' to become too detached, but have their ideas subjected to the sometimes unforgiving reality-check of the studio. The outcome in both cases is highly constructive — and even offers the potential to generate joint research activity and collaborative curatorial projects.

16

An interesting, and idiosyncratic, genealogy of the transition to the generic concept of art can be found in Thierry de Duve's, *Kant After Duchamp*, MIT Press: Cambridge Mass, 1996.

The oblique reference to Daniel Buren's critique of institutional frameworks in 'The Function of the Studio'¹⁷ in my title points to the idiosyncratic redeployment of the studio as a study in the era of 'artists with doctorates'. Describing the studio as an ivory tower, Buren argued that it is linked to the museum and the gallery "to form the foundation of the same edifice and the same system".¹⁸ In its reinvention as a study, the studio could not be more of an ivory tower. While this may be subjected to new strands of institutional critique, at a different level it is simply something to be aware of. The doctorate in fine art offers a different matrix of possibilities for artists who are interested in a sustained engagement with academic life. One of the biggest challenges it poses lies in striking the right balance between engagement and distancing, in retaining the vitality of art and not getting too comfortable inside the ivory tower, since, just like other forms of intellectual activity, art suffers when it takes itself too seriously.

17

Daniel Buren, 'The Function of the Studio', *October 10* (Autumn 1979), 51-9. For a collection of diverse approaches on the artist's studio, see Mary Jane Jacob and Michelle Grabner (eds.) *The Studio Reader: On the Space of Artists*, University of Chicago Press: Chicago and London, 2010. Press: Cambridge Mass, 1996.

18

Buren, 'The Function of the Studio', 51.



KATERINA REED-TSOCHA: Served as Head of the Graduate Programme at the Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford (2007-12). She was formerly Research Fellow at Trinity College Oxford. She has held college lectureships at Christ Church and St Hilda's College Oxford, and taught at the Department of History of Art, Oxford, and at the Open University. As Director of Graduate Studies at the Ruskin School, she has been responsible for the development of the recently established doctorate in fine art and supervises doctoral students pursuing both studio and theoretical research, while also teaching art history and theory at the undergraduate level. Her research is interdisciplinary and can be located at the intersection of history of art and philosophy. Recent publications include: 'Study the Masters? On the Ambivalent Status of Art History within the Contemporary Art School' in *The Concept of the Master*, ed. Matthew Potter, Ashgate 2012 [in press]; 'Vasarely's Multiples: Their Artistic Context and long-term Philosophical Significance' in *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*, Congress Proceedings, vol. 2 in G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (eds.) Nuremberg 2013 [in press]; 'Collective Action and the Reciprocity of Friendship' in *Collaborating Now*, ed. Sondra Bacharach, Jeremy Booth and Siv B. Fjærestad, forthcoming 2013; 'Mortal Vocabularies vs. Immortal Propositions: Richard Rorty and the Conversation of Mankind', *Culture and Dialogue* 2 (September 2011); and book length: *Expressionism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, forthcoming 2013; *The Myth of the Unique Piece*, forthcoming 2013; *The Excess of Theory* (in progress).

THOUGHTS UPON BRAZILIAN ART IN THE YEARS 1960 AND 1970

Marília Andrés Ribeiro

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article is a reflection upon art in Brazil during the years 1960 and 1970, from avant-garde and neo-avant-garde concepts in the art of the 20th century, with comments on the situation of Brazilian neo-avant-garde movements, especially the actions of militant critics and artists in the cities of São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte.

KEYWORDS: Neo-avant-garde movements. Brazilian art. Contemporary art.

I — INTRODUCTION

My proposal is to reflect upon art in Brazil during the years 1960 and 1970, from a historiographic point of view as held by critics, philosophers and art historians. Firstly, I will discuss the concepts of avant-garde and neo-avant-garde in the art of the 20th century; then, I will map the situation of Brazilian neo-avant-garde movements in the years of 1960 and 1970, especially the actions of militant critics and artists in the cities of São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte.

2 — AVANT-GARDES AND NEO-AVANT-GARDES: CONCEPTUALIZATION AND CONTEXTUALIZATION

The discussion on neo-avant-gardes movements refers to the explanation of the concept of avant-garde, or “Vanguard”, a controversial term of military origin, which means being ahead of the troops on the battlefield and in alert for any surprise attack, thus discovering the unknown.

The poet and critic Augusto de Campos clarifies the term’s topological and militar meaning, and stresses its artistic sense, applying it to artists and inventors as well as to experimental artistic movements

that emerged in the early 20th century, called “historical avant-gardes”. It emphasizes the innovative and permanent nature of avant-gardes that is distinguished from the contingent aspect which shows itself through slogans, manifests and texts in order to spread new ideas and collective regimentation. Campos shows that the avant-gardes of the first decades of the 20th century created the assumptions of the artistic language of our age, and the neo-avant-garde movements, which emerged in the second half of the 20th century, resumed and developed the proposals of historical avant-gardes within a different context, after the catastrophe of two World Wars and the oppressive intervention of totalitarian regimes. The critic makes a cyclical interpretation of the innovation/assimilation process of the avant-gardes, which means that the death of an avant-garde encourages the birth of another, thus always letting innovative artistic manifestations emerge to give strenght to artistic languages. Campos’s reading presents a wide etymological concept of avant-gardes and situates the avant-garde and neo-avant-garde movements in the 20th century’s cultural context, but does not clarify the political and social direction of such movements (Campos, 1993). In 1974, Peter Bürger elaborated his more enlighteneing *Theory of the Avant-Garde*, guided by Marxist thoughts (Burger, 1984). He studies the origins as well as historical and social transformations of the bourgeois art in Europe since the end of the 18th century, right up to the historical avant-gardes of the 20th century. To sum up, Bürger points out three distinct avant-garde phases.

1. The first one corresponds to the introduction of the modern utopian project, guided by the questioning of the Academy and the aristocratic art of the courts and by the discussion of the concept of art autonomy through movements such as Romanticism and Realism. This period also saw the emergence of the industrial bourgeoisie and the rise of an anonymous capitalist market, responsible for the marginalisation of the artist (a self-proclaimed genius), combined with the utopian intellectuals and overlooking the construction of a new world centered on the harmony between individual and society.
2. The second one corresponds to the formulation of aestheticism, of formalism, of “art for art’s sake”, aimed at replacing the traditional forms of representation for an innovative and experimental artistic language that would unravel the internal structure of the work of art. For Bürger, aestheticism marked the moment of the bourgeois art’s self-reflection and became significant as the intensification of isolated and self-reflecting aesthetic experience, resulting in the emergence of Impressionism, Symbolism and Art Nouveau.
3. - The third one corresponds to the articulation of historical avant-gardes — Futurism, Constructivism, Dadaism and Surrealism —,

movements that have questioned the idea of autonomous art, the social status of art and the art market in a capitalist society. Avant-gardes questioned the current aestheticism of European bourgeois art, and sought a class-action lawsuit of artists, musicians and filmmakers, led by activist writers and critics who generally wrote radical manifestos, mobilizing the people to participate in the fight for political, social and aesthetic transformations. The avant-garde artists discussed the category of “work” using provocative procedures — shock, surprise, chance and allegory — to question the art circuit. For Bürger, avant-garde has overcome the moment of self-reflection and marked the moment of bourgeois art’s self-criticism, aiming to do “art in the practice of life and turn it into an instrument of utopian construction of a new social order”.

Although Bürger’s theory has contributed to a new interpretation of the avant-gardes in the sociopolitical context in modern Europe, it has been questioned by several scholars because it does not discuss the specificity of every avant-garde movement, seeking to group them in a single orientation, and also because it disqualifies the movements of new avant-gardes that emerged in the years 1950 and 1960, characterizing them as repetitive movements that make authentic avant-garde’s primordial gestures less effective.

Andreas Huyssen, a comparative literature scholar, is one of the first authors to retrieve the critical potential of new avant-gardes, naming them “postmodern avant-gardes”. In his book *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Theories of Representation and Difference) (1986), Huyssen studies the relationship between avant-garde, modernism and postmodernism, his axis being the mass culture and the emergence of Pop Art. He considers Bürger interpretations as well as avant-gardes as a new stage in the history of modernity, which evidences his revolutionary sense. The author testifies the crisis of historical avant-gardes in Europe after the rise of totalitarian regimes and the change of the cultural axis to the United States in 1950. At that time, late Modernism is consolidated, with functionalist architecture and abstract expressionist painting (action painting) to illustrate the movement. Huyssen criticises this modernism as an elitist project, which encouraged the great separation between classical and mass culture due to the bias in regards to the contamination of the artwork by industrial production. In contrast, the author indicates the importance of Pop Art as a movement that causes rupture with the modern elitist project and signals a kind of postmodern sensibility, in the sense of mass culture ownership, popular culture and icons of the consumer society. He puts Pop Art, New Realism, Fluxus, happenings and assemblages in the context of libertarian movements that occurred in Europe and the

United States during the years of 1960: counterculture and the new left, both guided by Herbert Marcuse’s philosophy. Huyssen refutes criticisms to postmodernism, which insist on situating the period as the decline of the Western culture, and situates the critical period of its emergence in the years of 1960, following the questioning of official culture and academic and artistic institutions. The scholar also distinguishes the “postmodern avant-garde” of the 60’s from the postmodernism of the 70’s and the 80’s. According to him, this postmodernism lost the transgressor potential of the avant-gardes, but created a reflective and alternative art, focused on the aspirations of ethnic minorities and social and on the retelling of previous artistic trends. Marked by the examination of cultural differences and of the postmodern paradigm, Huyssen’s theory paved the way for a more comprehensive reading of contemporary culture and critical potential of neo-avant-garde movements during the years of 1960 (Huyssen, 1986).

In the field of art history, Hal Foster was the one that began questioning Bürger’s theory and proposed a constructive interpretation that takes into account the innovative nature of neo-avant-garde movements. Foster considers these movements as they appropriate and give new meanings to the actions and strategies used by the historical avant-garde movements, like the resuming of Dada actions by American Pop Art artists. In his essay “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?” (1996), Foster considers the emergence of a new avant-garde in the years 1950 and 1960, after the oppression of totalitarian regimes, which didn’t take the “avant-garde” into consideration and labeled it as a “degenerate art”. This new avant-garde does not arrive as a diluted repetition of gestures of historical avant-gardes; on the contrary, it retrieves the potential of the first avant-gardes and recontextualizes them, placing them in a new historical moment. To show how they give new meanings to Duchamp’s and Schwitters’s Dadaist actions, we used examples such as Kaprow’s happenings and Rauschenberg’s *assemblages*. Foster points out that the criticism of historical avant-gardes fell upon traditional artistic conventions, and that the questioning of the neo-avant-garde movements faced artistic institutions, discussing their structural, discursive, cognitive and perceptive parameters. Foster’s theory justifies the emergence of neo-avant-garde movements in North America through the articulation of movements such as Pop Art and minimalism.

Dietrich Scheunemann, another art historian, also makes use of Foster’s questioning on Bürger’s theory to unravel the genealogy of avant-gardes, guided by Walter Benjamin’s ideas. In the essay “From Collage to the Multiple: On the Genealogy of Avant-Garde and

Neo-Avant-Garde” Scheunemann (2005) considers the challenge posed by the artists facing technological advances through the invention of photography and the new techniques of reproducibility. At first, this challenge questions painting’s mimetic and representative tradition and the search for new alternatives to make art, like Picasso’s and Braque’s experiments with cubist collages and questionings regarding Duchamp’s readymades. The historian considers the invention of photomontage by Dadaists and constructivists as avant-garde’s second stage. Photomontage is accomplished by incorporating readymade photography in art and questions the work’s uniqueness and originality. Finally, Scheunemann uses Benjamin’s thoughts on “exploding the continuum of history” to explain the reappearing of neo-avant-garde, insofar as they reinvent the actions and experiments of avant-garde within the specific context of the years 1950 and 1960. Scheunemann’s example is Andy Warhol’s “conceptual painting”, which appropriates icons from the consumerism society through the use of photography and silkscreen on canvas to emphasize one single image’s serialization and repetition. According to the historian, Warhol uses the concept of serialization to question the uniqueness of the work and uses the mechanical reproduction to question gestural painting; Therefore, he discusses the uniqueness and authorship of the work of art, redefining contemporary painting. Scheunemann’s theory is fit to explain the emergence of a new American avant-garde as the heirress of European avant-gardes, in the context of postwar American art.

But, to what extent may these theories be used to explain the emergence of neo-avant-garde in Brazil?

I think that one of the most significant contributions to the study of this topic is Beatriz Otilia Fiori Arantes’s essay (1983), “After avant-garde”, in which the author retells the artistic movements from the Rio-São Paulo axis in 1960 and in the first half of 1970. The philosopher discusses Neoconcretism, the New Objectivity and Conceptualism, remarking their critical and political dimensions. Arantes shows that the critics’s discourses and the artistic proposals are focused on the awareness of the contradictions which permeated Brazilian capitalist society, acted within the limits of complaints and revealed the desire to build a avant-garde that is specifically Brazilian. This one is different from the American neo-avant-garde because it radically questions repression, torture and the persecution of political prisoners during the military regime. Otilia Arantes inserts these avant-gardes in the modernity project and emphasizes the opposition between avant-garde and post-modern, while recognizing the emergence of a new postmodern sensibility in artists of the time, considering previous quotes from the critic Mário Pedrosa.¹

I will use the term “neo-avant-garde” to designate the experimental artistic movements that emerged during the years 1950 and 1970, and materialize proposals from Pop Art, new realism, New Figuration, Situationism, Fluxus, the Neoconcretism and the new Objectivity. These are several movements that gave new meanings and new contexts to the proposals of the first avant-gardes within another historic moment, focusing on art-specific issues from a new geopolitical configuration. In the case of Brazil, it is important to highlight the example of new meanings given by tropicalism and the New Objectivity, in 1960, to the anthropophagic avant-garde of 1920.

I also consider the critical and political potential of neo-avant-garde that traced a straight relationship between art and life, art and society. The most radical neo-avant-garde manifestations set the straight relationship between art and politics, as was the case of Situationist artists and French new realists during the barricades of Paris, as well as the case of Argentine artists with trade unions in the *Tucuman Arde* manifestation, both carried out in 1968. In Brazil, the political actions of the neo-avant-garde, which occurred during the years of 1960, culminated in *Do Corpo à Terra*, a manifestation in Belo Horizonte, in 1970, curated by Frederick. These movements are relevant because they show the direct connection between art and politics by diluting the boundaries between the two fields and paving the way for the artists’s incisive role on emerging problems in the late capitalist society.

I consider Brazilian neo-avant-garde to be in the boundary between modern and post-modern, as a point of rupture with modern tradition and of opening to contemporary proposals, following the example of questionings made by Concretism, Neo-concretism and New Figuration artists towards the tradition of modern Brazilian painting.

3 — NEO-AVANT-GARDE’S ACTIVITIES IN BRAZIL AND THE FORMATION OF AN ARTISTIC CULTURE OF RESISTANCE TO THE MILITARY REGIME (1964-1970)

I will make a brief mapping of neo-avant-garde’s situation in Brazil, focusing on the actions of militant critics and artists in São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais between 1964 and 1970, during the Brazilian military government. At this point, the debate around national popular issues that accompanied the nationalist government reforms by Goulart’s government (1962-1964) is replaced

¹ Mário Pedrosa (1981, p. 205-209) speaks of a post-modern sensibility present in Hélio Oiticica’s experimental art.

by the vindication of democratic freedoms opposed to the State's authoritarianism (1964-1985). Then, a radical antagonism between neo-avant-garde proposals and the military government's actions was established, thus resulting in the articulation of an alternative artistic culture of resistance to authoritarian regime. The new avant-garde put at risk not only the State's authoritarian policy, but also Brazilian modern design, restarting the connection between art and politics, marked by the deconstruction and reconstruction of new poetics which took the importance of the New Figuration, mass culture, popular culture and technological advances into consideration, and sought the insertion of art in the everyday life of large urban centers.

3.1 — The articulation of neo-avant-garde in São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte

We point out groups of young artists in São Paulo and Rio de Janeiro as the background of the great collective manifestations of avant-garde. The group *Realismo Mágico* [magical realism] from São Paulo proposed the renewal of fantastic roots in order to transform daily life through provocative actions that culminated in Wesley Duke Lee's exhibition/happening in John Sebastian Bar in 1963.² Also from São Paulo, the neo-realist group, formed by ex-concretistas, which proposed the displacement of optical research towards the city person's behavior. The group's more provocative action was *Espetáculo Pop-concreto* [Pop-concrete Show], by Waldemar Cordeiro, Augusto de Campos and Damiano Gazzella at the Atrium Gallery (1964). The Neorealist group was formed in Rio de Janeiro its actions took place at *Galeria G4*, joined by Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias and Pedro Escosteguy (1966).

The big collective manifestations of new avant-garde were held by artists, critics and gallery owners at cultural institutions — universities, theaters, museums — directed by progressive intellectuals who allowed the occupation of these "territories of freedom" by the art of resistance.

The show, held at Teatro de Arena, in Rio de Janeiro, was considered the first cry for freedom of expression in Brazil and became the symbol of the artists' reaction against authoritarianism. The show moved critics, gallery owners and artists from Rio, who proceeded

to organize two collective exhibitions at MAM/RJ: *Opinion 65* and *opinion 66*. European, Argentine and Brazilian artists Hélio Oiticica, Antonio Davis, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Wesley Duke Lee and Waldemar Cordeiro also joined this show. Still at the exhibition, Hélio Oiticica's *Parangolés* were shown for the first time in an educational environment, causing an authoritarian reaction from the presidents of MAM. The exhibition *Opinião 66* in the following year did not have the same impact the first one had, but the debate between critics and artists — Frederico Moraes, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica and Carlos Zílio —, who pointed out the urgency to reshape the face of Brazilian avant-garde foreign trends (Moraes, 1985).

Following the organization of collective shows, two seminars were organized in São Paulo at FAAP, Fundação Armando Alvares Penteado: *Proposta 65* and *Proposta 66*. The seminars were coordinated by Waldemar Cordeiro and Mário Schemberg, with the participation of artists from Rio and São Paulo.³ In *Proposta 65*, the debate focused on the questions posed by new realism, a trend that presented itself in the work of the new generation of Brazilian artists which allowed for new iconographic and visual possibilities. The critic Mario Schemberg, a big supporter of this trend, allied the trend's emergence to the experiences of New International Realism, integrating these experiences to the specificity of Brazilian cultural context. The New Brazilian Realism overcame the Orthodox socialist realism statements, proposed by Popular Culture Centre's militants, and moved towards European innovative proposals, supported by Pierre Restany (Schenberg, 1988 p. 179-180).

Proposta 66 seminar, discussions focused on the new Brazilian avant-garde's situation, and the theses supported by Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy and Frederico Moraes converged for the formulation of the conceptual bases of an avant-garde critically inserted in urban life and open to collective experiences. Hélio Oiticica was to synthesize the discussions of the seminar, proposing the independence of Brazilian avant-garde in regards to foreign avant-garde, whilst giving it the sense of a "genuine search of a new object in Brazilian art". This new object, which referred to Ferreira Gullar's Non-Object, proposed not only a spectator/participant interaction with the work, but also claimed collective participation from the public through the radical questioning of conventional artistic categories and the establishment of experimental, sensory, conceptual and procedural proposals. In this seminar, Oiticica positioned the basic questions of the new

2

The group was formed by artists Wesley Duke Lee, Maria Cecília Gismond, Otto Stupakoff, critic Pedro Manoel Gismond and writers Carlos Felipe Saldanha and Thomaz Souto Correa.

3

The participating artists were Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Samuel Spiegel and the Neorealista group from Rio de Janeiro.

avant-garde to face the formation of the Brazilian New Objectivity. *Proposta 66's* seminar triggered a series of artistic manifestations in several Brazilian cities. In São Paulo, various radical actions were organized by *Grupo Rex* at Rex Gallery & Sons, together with the newspaper *Rex Time's* release. They questioned the market institutions and art criticism.⁴ The group made some performances between 1966 and 1967, culminating in Nelson Leirner's exhibition/happening, with all the exhibited artwork being taken from the gallery, which was closed afterwards.

During that same period, the artists in Rio de Janeiro published the Declaration of Basic Principles of the Avant-Garde, which legitimized the proposals from artists, asking for freedom of expression and taking a revolutionary posture that "extended to all fields of man's sensation and consciousness" (Alvarado, 1978, p. 73). The collective movement of artists and critics faced towards the organization of the exhibition called *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity], which occurred at MAM/RJ in 1967.⁵ The exhibition brought together Brazilian artists from various regions. It summarized neo-avant-garde's proposals and became a milestone in the stating of a genuine Brazilian art.

In the catalog of the show, Oiticica's formulations were recorded. On these, Oiticica explained the ideology of this new avant-garde in the document named *Esquema Geral da Nova Objetividade* [General Scheme of the New Objectivity]. In this document, Oiticica points out the following considerations: constructive will of concretist and neoconcretist inheritance; the overcoming of Visual Arts's traditional categories; a tendency towards the object; the abandonment of formalist aestheticism for a semantic approach focused on ethical, political and social problems; the emergence of anti-art issues, and the organization of collective manifestations, open to public participation. In the exhibition, the biggest impact proposal was Oiticica's *Tropicália*, which consisted in a room that was open to public participation. This installation was created with dirt, stones, plants and tropical animals against a TV set. The work dialogued directly with the issues proposed by the musical movement Tropicalismo, which emerged in 1967, launched by Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat and Júlio Medaglia (Favaretto, 1979).

4

The group was formed by Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo and Frederico Nasser,

5

New Brazilian Objectivity. Rio de Janeiro, MAM, April 6 to 30, 1967.

In 1966, the Brazilian Avant-garde exhibition [Vanguarda Brasileira, in portuguese] was held in Belo Horizonte at UFMG's Dean Office. The exhibition was coordinated by Frederico Morais and Celma Alvim. The show had the purpose of presenting avant-garde Rio de Janeiro artists to the people from Minas Gerais, establishing the first dialogue between young artists from Rio and Belo Horizonte.⁶ During the inauguration, the artists and critics staged a happening, throwing eggs from one of Oiticica's *Bolides* at the public. The exhibition had national repercussion and marked the presence of Frederico Morais as a Brazilian avant-garde militant critic. The exhibition had a catalog-poster with testimonials of artists and a critical reflection on the morals of the avant-garde, resuming the innovative moments of Brazilian art from the 1922 Modern Art Week to Oiticica's conceptual proposals.

With the resurgence of repression established by the AI-5 (Institutional Act No. 5) in 1968, the artists's performances became radical and kept going on until the 60's, with the organization of manifestations of rejection towards the military regime. From then on, there was only terror and the persecution of intellectuals and artists, followed by the closing of several educational institutes of progress such as UNITES, CPC, ISEB.⁷ The government prevented the opening of Brazil's representative exhibition at Paris Biennale, which was intended to be held at MAM/RJ, and canceled the Brazilian exhibition scheduled by critic Jorge Romero Brest, which was going to take place at *Instituto Torquato de Tella* in Buenos Aires.

Brazilian art critics protested publicly against such arbitrary actions, divulging the Declaration of the principles of Brazilian art critics [*Declaração dos princípios dos críticos de arte brasileiros*, in portuguese] (Alvarado, 1978, p. 43), which condemned the censorship, claimed the right of artistic creation freedom and of the inviolability of art exhibitions. The protests against the military repression in Brazil had international repercussions, promoting the international art community's boycott to the *X Bienal de São Paulo*, led by critic Pierre Restany (Amarante, 1989, p. 182-198).

At the turn of 1960, the fight of the artists and critics who remained in Brazil crystallized in ephemeral actions of protest, called "Guerrilla

6

The exhibition presented works by Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino, Dileny Campos and Maria do Carmo Secco,

7

Respectively part of Brazil's National Student Union (*União Nacional dos Estudantes*, UNE), The Popular Culture Center (*Centro Popular de Cultura*, CPC) and The Higher Institute of Brazilian Studies (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*, ISEB).

art” by Frederico Morais, since they were manifestations turned into paradigms of urban guerrillas fighting strategies. In the text “Against Affluent Art: The Body is the Motor of the Work” (Morais, 1986), the critic balances the situation of the new Brazilian avant-garde, urging artists and critics to radically oppose themselves to the conventional art imposed by hegemonic countries, acting in a “suddenly” and “unusual” manner in the process of artistic revolution.

The proposal of “Guerrilla Art” was released by Frederick Maurice at Salão da Bússola, at Rio’s Modern Art Museum in 1969, with the participation of emerging artists, such as Cildo Meireles, Artur Barrio and Antônio Manoel, among others. In the following year, Morais elaborated the New Criticism, demanding that the critics adopted a provoking, militant posture, in order to interact with the artists’s works. Within this proposal, Morais held an exhibition called *A Nova Crítica* [The new criticism], at Petite Galerie, located in Rio, which consisted in a critical commentary of the *Agnus Dei* exhibition, previously held in this gallery by Cildo Meireles, Thereza Simões and Guilherme Vaz (ibid.).

In Belo Horizonte, scenery of several neo-avant-garde manifestations during the years 1960-1970 in the halls and art festivals at the University and in the streets, the dawn of a new generation of artists was annouced, led by militant critics Frederico Morais and Marcio Sampaio.

The First Contemporary Art Exhibition in 1969, held at Museu de Arte da Pampulha, curated by Márcio Sampaio, instigated the debate about the basic assumptions of contemporary art and introduced radical changes of rules, abolishing the traditional categories of fine arts in favor of the conceptual, procedural and interdisciplinary proposals of the neo-avant-garde. The awarded artworks were *Conjuntos Visuais e Táteis*, by José Ronaldo Lima; *Territórios*, elaborated by the team made up of Luciano Gusmão, Lotus Lobo and Dilton Araújo; *Máquinas de Ninar*, by Jarbas Juarez; *Escavações*, by Dileny Campos, and *Objetos*, by Madu, Ana Amélia Lopes de Oliveira and José Alberto Nemer.⁸ However, the most significant event of the new avant-garde in Belo Horizonte was *Semana de Arte de Vanguarda* [avant-garde art week] (1970), coordinated by Frederick Maurice and Samantha Tristan to celebrate the inauguration of the Palace of Arts. The event was held during the *Semana da Inconfidência* in the month of April

in two moments: the exhibition *Objeto e Participação* [object and participation], held in the Palace of Arts, with the participation of artists Theresa Simões, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto e Terezinha Soares, and the manifestation *Do Corpo à Terra*, held at the Municipal Park, in the streets, in the mountains and in the streams of the city, with the participation of artists Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Novello, Eduardo Ângelo and Lee Jaffe, who ran Hélio Oiticica’s proposal.

In these events, the artists worked with conceptual, political, ecological and environmental proposals and symbolic rituals. Some aimed at messing up the daily life of the city, like the newspapers thrown in the park by Eduardo Ângelo. Other had ecological connotation, as well as the seeds planted by Lotus Lobo or Lee Jaffe and Hélio Oiticica’s sugar drawings at Serra do Curral. There have been propositions for social connotation, such as Dileny Campos’s *Subpaisagens* [sublandscapes]. This work offered a glimpse of the workers’s world in the cracks of the urban landscape; the lithographic footprints registered by George Helt at the entrance of the exhibition at Palace of Arts; José Ronaldo Lima’s tactile olfactory boxes, which invited the public to participate in new sensorial experiences.

There were also proposals of political connotation, as Dilton Araújo and Luciano Gusmão’s mapping of the Municipal Park, separating free areas from repression areas; Luiz Alphonsus’s plastics burned with napalm; the colorful grenades detonated by Décio Novello; the marks stamped with forbidden words, registered by Thereza Simões; José Ronaldo Lima’s *Gramática Amarela* [Yellow grammar], a tribute to the cultural revolution.

The more radical political propositions were Cildo Meireles’s *Tiradentes: Totem-Monumento*, a ritualization of the sacrifice of burnt animal, and *Situação T/TI* [T/TI Situation], which consisted of bags containing meat and bones released by Artur Barrio in the stream Ribeirão Arrudas. These bold proposals reaffirmed the emblem of death in Brazilian culture and symbolized the artists’s protest against the victims of terror human sacrifice and rejection towards the State’s paramilitary action against political militants who were tortured and killed in Brazilian prisons (Morais, 2002). Conceptual and ecological were also proposed, an example of that being the reflection and transpiration of earth experiences, elaborated by Luciano Gusmão, and Frederico Morais’s own work, which aimed at appropriating 15 areas within the city through photographs places in photographed places to be seen by passers-by as if paintings on canvases, thus inviting these passers-by to reconstruct that scenery’s memory.

Throughout the event, Morais launched a radical manifest, asking for freedom of expression in Brazil. The event was reevaluated by Morais as the last urban Brazilian avant-garde collective manifestation.

4 — CONCLUSION

From these preliminary theoretical considerations and first neo-avant-garde mapping of the years 1960-1970, I intend to widen the reflection and mapping of artists's actions in other Brazilian cities, showing the diversity of Brazilian artistic culture at that time.⁹ I consider this moment to be very important for the formation of contemporary art in Brazil and also for its international visibility. Today, artists Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles and Artur Barrio deserve to be recognized by the international artistic community as advocates of contemporary art (in Brett, 2005). I believe that a broader interpretation of this odd moment of Brazilian culture can contribute to enlarge the knowledge of artistic circuit in other Brazilian cities (Porto Alegre, Recife, Brasília, Cuiabá, Florianópolis, Vitória) and establish a dialogue with international artistic circuit.

REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. *American Pop Art*. New York: Collier Book, 1974.
- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de (Coord.). *Objeto na arte*: Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, 1978.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.
- AMARANTE, Leonor. X Bienal — 1969. In: *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 182-198.
- ARANTES, Otilia Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Unesp, 1990.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CAMPOS, Augusto. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos. Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FABRIS, Annateresa. A pesquisa em história da arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 25-26, maio 1993.
- _____. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. Who is afraid of the neo-avant-garde? In: _____. *The return of the real*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1976.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *After the great divide: theories of representation and difference*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

⁹

My intention is to insert in this research the following cities: Recife, Vitória, Salvador, Brasília, Cuiabá, Curitiba and Porto Alegre.

- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: Edusp, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes: 2001.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Opinião 65*. Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, agosto 1985.
- _____. (Org.). *Depoimento de uma geração: 1969-70*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (Catálogo da exposição realizada no BANERJ, Rio de Janeiro, dezembro, 1986.)
- _____. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. (Catálogo da exposição, Itaú Cultural, Belo Horizonte, 26 out. 2001 - 25 jan. 2002.)
- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp; Itaú Cultural, 1999.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 205-209.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCHENBERG, Mário. *Proposta 65*. In: _____. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 179-180.
- SCHEUNEMANN, Dietrich. *From collage to the multiple*. On the genealogy of avant-garde and neo-avant-garde. In: _____. (Org.). *Avant-Garde/ Neo-Avant-garde*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp; Iluminuras; FAPESP, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da Antropofagia à Brasília: Brasil, 1920-1950*. São Paulo: Cosac&Naify/MAB-FAAP, 2002.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. II.



MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO: Teacher, editor, curator and researcher of contemporary Brazilian art. Master in Liberal Arts from the State University of New York, SUNY (1975) and PhD in Arts from the University of São Paulo, USP (1995). Professor at the Federal University of Minas Gerais, UFMG, 1976-1999. Director of Editora C/Arte publishing house, in Belo Horizonte.

METHODOLOGY IN VISUAL POETICS

Yiftah Peled

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The insertion of artists in the research in Visual Poetics in different Visual Arts postgraduate programs promotes a process of blending of these agents' role. The combination of artist and researcher presents a need to build adequate methodologies to the objectives of this study field. To this construction were used different elements: the fundamental work of Marcel Duchamp, the concept of performance and the critical discussion on the theme and thesis and dissertations done by artists/authors who proposed inciting methodologies in post graduation in the visual poetics' field.

KEYWORDS: Methodology. Visual poetics. Performance

INTRODUCTION

"Obviously, many of these data are of doubtful worth, and my interpretations — especially of some of them — may certainly be questionable, but I assume that a loose speculative approach to a fundamental area of conduct is better than a rigorous blindness of it." (Goffman, 1963).

The research on Visual Poetics is characterized as a field dedicated to projects and works within the field of visual arts, especially the development of poetics and researches on artistic processes,¹ be them theoretical of experimental, using different kinds of support. This guideline aims to develop the investigation and reflection of the mode of production from the relationship between procedures and languages, seeking to effectively contribute to the practice,

analysis and construction of knowledge of the artistic production and its contemporary manifestations.²

Within this profile, this line of research becomes a legitimate space where artists have been involved in the condition of researchers with big methodological challenges, once they seek to articulate their personal poetics inside an academic structure, and also through the complexity that trespasses the production of an academic writing volume.

Lancri (2002) stresses that the writing of the text that accompanies the poetic research has to seek the biggest possible precision in thought, without, nevertheless, rationalize art. That means to situate the production and not merely try to explain it, relating theory to artistic practice.

Nevertheless, the starting line of the research is obligatorily located in the student's artistic or visual practice, with the questioning it contains and the *problematics* it rises. [...] The part that deal with artistic or visual practices, *always personal*, has to have the same importance of the written part of the thesis to which it is not only juxtaposed, but rigorously articulated [...]. (Lancri, 2002, p. 19-18).

Pohlmann (2008) also contributed to the discussion when assuring that, in the research of visual arts, there is an uninterrupted flow between practice and theory that attempts not to "mingle" one to the other, but to "link" them in a two-way modulations and articulations. Contemporary art presupposes more doubts than answers, and, in this sense, the research in Visual Poetics allows for the proposal of experimental methodologies. Quoting Ribeiro (n.d.), "it is necessary to establish principles of formation that don't put obstacles in experimentation".

According to Plaza (1996), to think and/or do art in the university field means the establishment of live laboratories with no inflexible scientific aesthetics or a dichotomy between knowing and doing. What exists, in reality, are "intertextual interlacements of science and art" (p.26).

This article aims to conceptually explore the theme of methodologies inside the Visual Poetics research beginning from these assumptions, in a way that offers artists and researchers the necessary material for

¹ Definition of the area of Concentration in Visual Poetics at the Graduate Program in Visual Arts at School of Communication and Arts in University of São Paulo. Available in: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/57#arvi>>. Accessed in: Dec 30 2010.

² This is the aim of the Major in Visual poetics of the Graduate Program in Arts from University of Campinas. Available in: <<http://www.iar.unicamp.br/pg/art.sobre.curso2007.php?id=2>>. Accessed in: Dec 30 2010.

the construction of creative methodologies.³ The article begins with an analysis of the concept of performatives in order to understand the different actions used as an artistic resource in contemporary times. Following that, the relationship between the artist and the discursive elements is presented as in Marcel Duchamp's work. These approaches conceptually support the discussion that deals with the distribution of inflexible roles in cultural context, focusing on the pluralization of the artist's role. The conclusion presents methodologies specific to the research of contemporary artists in different post graduation programs in Visual Poetics.

I — DUCHAMP/AUSTIN

The practice of performatives gradually becomes more relevant when it deals about the broadening of the contemporary artist's operation field. The number of artists whose work is realized through documents, published articles, books, testimonials, speeches, lectures, courses, classes and talks is increasing.

The concept of performatives was first introduced by J. L. Austin, the English philosopher and linguist. His article "How to Do Things With Words" draws attention to a characteristic displayed in some instances of speech. According to Austin, in these moments, "to say something is to do something" (1962, p. 147). Commissive speech act can have the same characteristics that "to do" has. An example of this is the ceremonial act of marriage, which involved the affirmation "I do". According to Austin (1962), such an affirmation is more than acceptance or declaration, once we are, on uttering such words, "doing something, [...] rather than simply reporting" (p.147). The logical step is to analyze the cultural field under this perspective, just like Amelia Jones and Andrew Stephenson (1999), who indicate the method of performatives as a tool for the study of visual culture:

Adopting the notion of performativity as a critical strategy within the study of visual culture thus enables a recognition of interpretations as a fragile, partial, and precarious affair and, ultimately, affords a critique of art criticism and art history as they have been traditionally practiced. (p.2).

Thus, artistic unfoldings can be viewed as a condition of performatives:

[...] artistic meaning can be understood as enacted through interpretive engagements that are themselves performative in their intersubjectivity. Thus, the artwork is no longer viewed as a static object with a single, prescribed signification, that is communicated unproblematically and without default from the maker to an alert, knowledgeable, universalized viewer. (p.1).

The study of performatives conveys something that was hidden before, that is, the way speech acts are promoted and distributed in order to become part of a social body.

Performative acts transport the artists to a Duchampian terrain, in a contemporary context in which the discursive element is integrated to contemplate and stagger delimitations of visual arts fields.

This amplification is also related to the breaking of boundaries regarding the contemporary artist's work within the cultural system in which writing plays a new role.

Marcel Duchamp is a discursive articulator, especially regarding the ready-mades, his most powerful works of art, *Fountain* in particular. The artist tried in vain to exhibit this work, under the name "R. Mutt", but it was turned down by the Society for Independent Artists' annual exhibition in New York. When *The Blind Man* published a picture of the *Fountain*, Duchamp revealed himself to be its author, also revealing to the public his letter to the Society's committee, pointing that mutt "created a new thought for that object" (Duchamp in Tompkins, 2004, p. 208). Through this act, Duchamp appropriated from discursive methods with affirmation tools of his operations, arousing an uproar in the art circle (Peled, 2007).

Duchamp encourages a state of mind that allows the analysis of his work in its own context. The operation that involved the insertion of ready-mades is contextually and discursive-based, which is important for the art production that followed and for its relationship towards performatives. The performative and discursive aspect becomes a reference to the contemporary tendency manifested in the fictional chink that Robert Mutt has unveiled.

Together with another work, *The large glass*, Duchamp presented a box with drawings, notes and writings that complement his project. In this way, the artist adds one more procedural chink⁴ in the work of art format.

Foster (1996), in his analysis on Duchamp, states that up to this day there are only a few able to accept the status of art as a

³

This discussion is the result of a dialogic construction made during the author's PhD studying in Visual Poetics at the Federal University of São Paulo, under Prof. Dr. Ana Maria Tavares's supervision.

⁴

The large glass actually chinked while being transported to the Philadelphia Museum of Art and Duchamp incorporated it in the work.

social symbol mixed to other symbols in productive systems of value, power and prestige (p. 140). The role of the artist and his formats of affirmation end up receiving a new push from Duchamp, definitively modifying the arts field⁵ and overcoming Kant's view of the independent beauty (De Duve, 1996).

2 — PLURALISM

Supported by the historical foundations of the academism, a great portion of undergraduate courses in Visual Arts in Brazil still maintain the separation between technical competences, inserting the students in the arts field through specific formalities of sculpture, painting, engraving, drawing, among other areas. Even digital art and performance, despite its essentially hybrid conditions, are being framed as new categories in the context of academic education. However, in contemporary practice, this separatist view is gradually becoming abandoned. Except for digital/technological art exhibits, we rarely see an exhibit that separates areas based on technic. Nowadays, the idea of supporting the argument of formal purity seems outdated. Harrison and Wood (2003) show that the modernistic projection has also failed in the separation projected between the roles of an artist and a critic, according to which it used to be supposed that "the artist were a 'disarticulated maker' in whose name the critic presented intelligent meanings and explanations" (p. 207).

Another form of resistance, now regarding the artist as researcher, is the one approached in Ferreira e Cotrim's (2006) publications of texts by artists, which emphasize this opposition to the use of statements and quotes by artists regarding the modernist theory. The texts not only integrate to the poetic of each work as they also invade the fields of critical discourse and art history.

This resistance agrees with the adoption of precise boundaries and distinct roles of the agents in the artistic field, and is a defended position in a debate⁶ during which the questioning of the artist's

competency for cognitive and critic rigor, suggesting that the specialized critic's position is like a putative neutral and more qualified arbitrator. Such stance tends to project paternal gestures towards the artist against a bureaucratization of himself in contact with the academic system.

The English artist John Latham is relevant to the content explored above. In 1966, Latham carried out a project called *Still and chew*. He rented Modern art critic Clement Greenberg's⁷ *Art and Culture* from St. Martin's School of Arts' library, in London, where he taught classes. After that, he asked his pupils to chew pages from the book, and then spit the resulting pulp into a vial. The collected pulp was subsequently distilled using various chemical processes. When Latham received a notice from the library to bring the book back, he brought the vial, labeled "essence of Greenberg".⁸ The transformation of writing made by the artist is a contesting act regarding the stately ideologies projected by Modern art critics of the time, and also shows a bodily integration, a form of artistic digestion of writing in a yet unseen and creative form, in which a discursive critic context is incorporated and transformed by the artist. Nowadays, artists perform a variety of activities in the cultural field,⁹ taking on the roles of curators, critics or publishers. Ricardo Basbaum's (2010) concept of "etc.-artist" is suitable to stress forms of roles that valorize aspects of critic and metalanguage which are activated by possible interlacements in roles in the art field.

When an artist is a full-time artist, we should call her/him an "artist-artist" when the artist questions the nature and function of her/his role, we should write "etc.-artist" (so we can imagine several categories: curator-artist, writer-artist, activist-artist, producer-artist, agent-artist, theoretician-artist, therapist-artist, teacher-artist, chemist-artist, etc.). (p.1).

5

Since Duchamp, the relationship between art and writing gains momentum in literature. Mallarmé, the poet, explored the notion of spaciality used also in concrete poetry. In visual arts, writing appears in conceptual art, in Fluxus instructions and works/publicings and multiples.

6

Mention to the round table *Trópico na Pinacoteca: arte e universidade*, in July 26, 2004, at Pinacoteca do Estado, São Paulo. The event welcomed Carla Zaccagnini (artist) and Tadeu Chiarelli (professor at ECA/USP, art historian and curator at MAM/SP) and was coordinated by Lisette Lagnado. Retrieved in Feb 7, 2010, in: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2379,1.shl>.

7

Clement Greenberg (1961) argued for a pure maintaining of areas within the field of art, describing them as fields of distinct abilities, connected to its technical supports. His theory argued for the exclusion of political content from art and spread the supremacy of abstract expressionism as a new step in art history.

8

This action led the artist to receive a dismissal letter from the school. His work was acquired and is part of the collection catalog at MoMA, New York. More data on this operation can be found in Paul Schimmel's "Leap in to the void" (1998).

9

Kester (2004) suggests that one should bring the art of an object's aesthetics to a dialogic context in the form of a "performative interaction". (p10).

A dichotomous view on the artist's roles in the field of art do not seem to correspond to the free-flowing conditions of the contemporary artist. The cultural field became a complicated context with many interlacements in which all agents play a variety of roles. In this context, the Visual Poetics artist can play a dynamic role.

3 – THE CONTEXT OF RESEARCH IN VISUAL POETICS

In the last two decades, the presence of artists with contemporary productions in a line of research regarding Visual Poetics in Brazilian universities allowed the emergence of some proposals that stimulated reflections on new methodological possibilities that will be highlighted further on here. Some quotes on the utilized methodologies were presented literally in order to demonstrate the precise and specific form of these articulations.

The intention of this inclusion is to present a panorama and offer creative fomentation to artists and supervisors who face the challenge of production in the field of Visual Poetics, in which the construction of a specific methodology becomes very pertinent.

3.1 – “*Would you like to participate in an artistic experience? (+NBP)*”

Artists who present in their work a discursive aspect and already operate artistically in a widened context of art seem to enjoy a certain easiness to establish a more flowing interlacement regarding the academic context of Visual Poetics. An example of this is the artist Ricardo Basbaum, who transformed the title of his thesis in a question and a proposition. To Basbaum (2008, p. 9), the thought is “loaded of a plastic potential”, explained chemically in physical processes. In his thesis, the artist describes a complex methodology, in which movements between plasticity, text, functionality and self-questioning are highlighted.

The research is developed in two complementary parts: firstly, the notion of *Künstlertheorie* or artists theory is established, as an working procedure that involves at the same time the production of texts and artworks, articulating theory and practice from the standard of a plastic-discursive rotation system; secondly, it is elaborated what might be considered the theory of the *Would you like to participate in an artistic experience?* project, with the use of the so-called artists writing. A new narrative is brought forward, with the use of several preexisting writings, articulating visual and discursive forms. As a result, a text is produced, one

that is inscribed as artists theory (*Künstlertheorie*); at the same time, it inquires about the possibilities of its functioning as a work of art. (p.4).

Michael Lingner's “Artist's Theories” deals about Basbaum's relationship with writing and “takes from that a productive relational game” (p.15). In this narrative of a historical journey beginning with the movement to artist's independence in Romanticism, Lindgner separates the relationship of the artist with writing in three steps: constitutive, integrative and performative.

The first step stems from the detaching of the artists' from Classicism, time in which the artists' text was separate from the work. An example of that is painter Philipp Otto Runge's work. After that, a new condition of the artist in Modernity is shown, which happens when a new relation of integration in which discursive layers become important. Such a relation can be perceived in artists like Wassily Kandinsky and Marcel Duchamp. The last step is based on Conceptual Art as represented by artist Joseph Kosuth, which demonstrates a complete integration of the work with theory. Kosuth (*apud* Osborne, 2002, p. 27), in the end of the 60's, stated that “All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually”. Basbaum shows that, even if one tried to detach oneself from Greenberg's formalism, Kosuth's conceptual art took on a sort of writing formalism that the artist tries to overcome in his artistical project.

The artist as researcher seeks to solve the problem of delimitations of academic context on stating that his thesis wants to “[...] account for some presence as a work of art in its actual condition as a conceptual-plastic aggregate, crossed by a discursive field” (Basbaum, 2008, p. 16).

It seems like Basbaum is replying to the critics aforementioned on the artist in a line of research in Visual Poetics when he states that his writing does not seek to occupy the position of critic of itself and also not to create a critic text, but to be permeated by it in the search of “relations of alteration” (p.20).

3.2 – *Lugares moles*

In *Lugares moles* [soft places, in free translation], his master's thesis, Jorge Menna Barreto (2007) presents content on the sense of the term *site specific*. The artist presents the goals of his methodology:

This research's goal is to fold the concept implied in the term on the word itself, that is, to defend the idea that the expression

“site specific”, and that, therefore, its utilization in other contexts and languages that do not belong to it from the start have to suffer some sort of elaboration or translation. The site specific is not understood only as a subject, but as an approach method of the thesis itself as a specific site where it is possible to propose an artistic operation. (Barreto, 2007, p.10).

The author uses neologisms such as “texterritoriality” [in free translation of *texterritorialidade*] to deal about contexts of translation in which he inserts his invention (p.8).

The thesis is crossed by graphic interventions that the author designates as negative method; lines that, marked over writing,¹⁰ indicate a “contextual transposition” (p. 17).

First, the research presents the context of works regarding the *site specific* realized by the artist and designated as “happened”. Next, he proposes the “unhappened”, utilizing for this end many authors and realizing one of the most creative operations of the thesis: a fictional debate, in which Barreto converses with various authors connected to the theme proposed by him¹¹ and presents critics and artists, alive and dead, translating their sayings as if they were in a round table with an exchange of ideas that builds the moment’s specificity. Thus, the texts gain voice through their interpretations and the living ones talk to the dead:

Note that the authors’ names are striked through in accordance to the negative method described in the beginning of this thesis.

This indicates that the sayings are a free and experimental version of the original speech, for a specific usage in this imagined situation. Therefore, they should not be referenced historiographically. The exception here is the insertion of Paulo Reis made directly in the text by the author himself. (Barreto, 2007, p.02).

10

This graphic operation alludes to Joseph Kosuth and his operations on writing in installations and artworks. For instance, in the exposed artwork *Here is an example* (1987), the act of self-annulment refers to a restatement of his own writing’s sense.

11

The aforementioned book comprising essays by artists, edited by Ferreira & Cotrim (2006, p. 9) was put together as a space to “suggest possible dialogues of a wide variety of voices” and combines essays by Brazilian artists with canons from the 60’s and 70’s, thus forming a discursive dialogue between them. This publication alludes to a similar operation to Barreto’s, albeit sans the invenite element inserted by the artist through a fictional conversation.

This action puts in evidence the contextual translation operated within a discursive field of art in which ideas transform in each context of use.

In 2010, Barreto’s master’s thesis’ published version began to be sold in the project *Loja* by researcher Regina Melim as an artwork/publication.

3.3 — Bookwork

The developed flexibility of the format of a thesis volume can be seen as the beginning of the deconstruction of the covered academic standard. The relationship between text and the artist’s book¹² becomes pertinent. In this context, the volume of writing becomes an object of art correlated to the poetic of the artist. The artist’s poetic coherence seeks to find its measure of coherence. Vitor Cesar, Carla Zaccagnini e Ana Maria da Silva de Araújo Tavares made this kind of operation.

Artist Vitor Cesar defended his thesis *Artista é público* [Artist is public, in free translation] in 2009, and his methodology was presented as thus:

As my methodology to examine such questions, I thought about my experience as an artist together with a theoretical approach. Thus, the thesis’ structure is divided in two cores: the first presents a cut in my artistic journey that problematizes the form of text as middleman to the thesis reader and the realized artistic proposals. The second comprehends a theoretical contextualization that discusses the manner through which the transformations of artistic practices during the XX century approach the concept of public and public sphere, with Hannah Arendt as a reference, following an attempt to draw such questions near to the Brazilian context. The text presented here is, by its turn, a graphic conforming that intends to visually establish the conceptual connections of this methodological process. (Cesar, 2009, p. 7).

The structure of Cesar’s thesis is established from the two distinct and crossing cores presented separately. The first one approaches the artist’s artistic production; the second one “crosses”, using his own term [“atravessa”, in the original Portuguese version] his production.

12

Paulo Silveira’s book *A página violada* (2001) is a reference that specifically explores the format of artistic book, a gradually more common operation in Visual Poetics projects.

In the researcher's words: "even if the parts are presented separately, it bears reminding that these are layers of a manner of working that overlap and permeate among themselves" (p. 16).

In the chapter "How to transform obstacles? In what manner to write about works?", Cesar thinks about the impossibility of a neutral presentation: "this thesis is an object that seeks to establish a mediation between the reader and the projects that happened, therefore, at the same time it seeks to be a bridge between the two of them, it also constitutes as an obstacle between them" (p. 21). In the chapter "Addressees (fragmented reportings of a public)", through testimonials, Cesar brings a reflection by the public on his work, showing the problematics and gaps that emerge from the communicative act of the artwork. To differentiate between these testimonials, he typed the text using different font types, so as to individualize each quote. The testimonials are anonymous, a strategy that puts them as possible fictional characters created by the artist about his own work.

Cesar, who is also a graphic designer, made entire insertions in his original formatting of texts by other artists, like Felix Torres and Hélio Oiticica, allowing an integration of these artists' writing's visuality in his own work. His thesis is very visual, which contributed to the construction of a spaciality that is present in writing. This context is connected to the historical reference of French poet Stéphane Mallarmé's literary work *Un Coup de Dés*, highlighted by Campos et alii (1974); a poetic symbol where word gained a compositional dimension in the blank page, becoming a composition implanted in the territorialist boundaries of paper, distributed as objects in an installation. This proximity between writing and visual arts has been gradually more explored since the beginning of Modernity and its more radically used in Brazilian concrete poetry.

To sum up, one can state that, in the field of plastic arts, word gains mobility and is moved to the space. The digital era tools allow word to gain yet other dimensions, in a format that is even more explored, called hypertext. It offers a non-linear context of reading, connecting verbal and non-verbal in a multi-sequence condition, thus allowing for a new form of text experience (Landow, 1997). Through its use, the presentation of academic works can become more flexible or even let go of printed forms, specially if you use the hypermedia language.

According to Salgado (2008), hypermedia allows for a more complicated reading form. The author presents the potential and limitation of this language:

Therefore, the hypermedia language bring with it potential to the articulation of sound, visual and verbal languages in a non-hierarchical way in an yet unseen form in history. However, despite the technological conditions required for hypermedia to establish itself, the ways that solidify day by day are gradually more distant from these possibilities. (p. 6).

In this author's view, one of the problems presented in the usage of hypermedia is shown when "the aspects of language are in the background, since the designers were deviated from the projectual action to technical action" (p. 7).

In her thesis *A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra* ["The artwork as a place of text, the text as a place of the artwork", in free translation] Carla Zaccagni (2004) clarifies that her projects "aims to be an analysis of a part of my artistic production simultaneously, an artistic project that is not realized in no other support beyond these pages" (p. 1).

The thesis is presented in two volumes of writings stuck by the same binding. The volumes are separated when one open the thesis in order to read it and, at the same time, they overlap each other, suggesting the possibility of a double reading, or a simultaneous one of both parts of the text.¹³

The presented texts were written by the author and by art critic Santiago García Navarro. When interviewed by Ribeiro (s.d.), Zaccagnini explained that her thesis "emerged from the comprehension that text is, by definition, the matter of academic work. And the result only brings texts, but no images". The artist and the critic collaborated through the description of each work the artist sent him:

The critic responded with insertions in this descriptive text. From there comes the double binding: in has his text printed in a transparent sheet, which fits my text, printed in paper. My text is his thesis' body and his is an annex — this is the only way with which I could insert the text of another person in my work. But the idea is, of course, for you to reader the hybrid text, formed by both writings. (Zaccagnini in Ribeiro, s.d.).

13

This choice of page overlapping makes reference to the project that Latham installed at the front of *Flat Time House* in 2003, called *Book Sculpture*, related to his attempt to unite science and art. More in: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/latham/furtherresources.shtml>>. Retrieved in May 7, 2011.

The formatting of the volumes corresponds to the aspect of “interpenetration” of the critical text by the artist’s and vice-versa. Besides that, the text’s right part (that of the critical discourse, that is) is printed over transparent acrylic, a choice that allowed for part of the text from former pages to be visible (to a certain point; the text is made gradually opaque, as if the ideas only gained focus insofar as the text is read). In this way, Zannagnini offers different forms of penetration of her text.

In her doctoral thesis, *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte* [Traps for the senses: an experience in art’s time-space, in free translation], the artist Ana Maria da Silva de Araujo Tavares (2000, p. 45) states that “the research’s work emerges from germinative preoccupations: to whom the work is done for, who is the subject of the artwork? To focus in these questions meant not only to include what pertains to the artist’s subjectivity, but, overall, to be conscious of the system in which art is inserted”. Following this, Tavares widens the textual volume to a spatial contextual dimension. In her thesis’ blank cover, one can find a round convex mirror that reflect the environment (in this case, ECA/USP’s library), as if a transit mirror, in which the work’s peripheries, normally imperceptible, gain visibility.

Such strategy of the usage of a mirror that reflects the library in which other publications can be found impossibilitates the separation from the object/thesis of other thoughts also present. The reflection of the mirror ends up also integrating other crossings, once many thesis works present in the same library were written by artists supervised by professor and artist Ana Tavares. As a traffic light warning, the mirror’s convex shape in the thesis becomes a warning about the reader’s condition, contaminated by writing.

3.4 — Fictionality

Some graduation thesis focus on the question of fictionality that has already appeared in aforementioned projects that go through any writing.

Dora Longo Bahia’s masters’ thesis created a Brazilian-inspired version of Marcel Duchamp, named in Marcelo do Campo’s thesis. This strategy corresponds to Thomas McEvilley’s statement that everything we might say about an artwork that is not neutral description of aesthetic properties is an attribution of content (1991, p. 70). Methodology is the fictional game the artist creates for the readers, a game inside of which readers that have not been informed will be at risk. The abstract already puts doubt on Marcelo’s destiny when Longo Bahia presents his birth date together with the date of his

supposed disappearing. The narrative presented by the researcher brings the reader to mistrust the forms of legitimization of art and artist, the informative genuineness and the creation of the artist myth. The artist figure becomes an entity created by the “field”; thus, Marcelo’s surname becomes even more pertinent (in the sense of valorization or disappearing) inside a cultural field.

The thesis’ introduction questions the limits of art. This is a tip for justifying Longo Bahia’s option to use the fictional aspect of writing and photographic documentation manipulated by her. The operation reverberates inside the differentiation used by Auslander (2006) to distinguish forms of spreading the performance. One of them was called “documental”; the other is a “fictional” category. The documental tendency consists in using pictures of performances that give an impression of genuineness about something that happened, a record of a “real” happening. The other — fictional — takes on the invention that lives in every photography, but as a fabricated scenic construction. Something like Yves Klein did when assembling images in his work *Leap into the void* (1960). According to Longo Bahia, every artwork is a state of suspension between reality and its representation. Thus, she explores in her text the artwork’s nature’s relationship in artists like Smithson and Duchamp, as well as the usage of heteronyms by artists like Duchamp and Fernando Pessoa.

Longo Bahia’s work, presented as being authored by Marcelo do Campo, operates within a chink of representation of scientific text that is allowed by the area of Visual Poetics. The foundation of a supposed scientific truth is manipulated. The artist uses varied forms of affirmation to build the figure of Marcelo do Campo, as in the following paragraph:

I first got in touch with his work while researching informations on the Vila Nova Artigas project for the new FAU building at USP.

Together with Artigas’ plans, I found some heliographic copies of drawings with the following saying: plan modified by Marcelo do Campo. The drawings where frequently absurd, for they contradicted the rules of architecture. (Longo Bahia, 2009, p.18).

Campo’s action, on changing the structural roles of the plan and manipulating the building that becomes untenable, is equivalent to the construction of Longo Bahia’s methodology that modifies the structure of the traditional academic writing’s premises, as well as its fundaments based in a supposed truth.

Some creative moments happen in the thesis when the artist integrates with Marcelo do Campo’s artwork, creating a “state of

suspension between situations and judgements” (p. 24). Trought the black and white video (*Ambiência 2*, *Ambiance 2* in free translation), presented as having been produced in 1971, Longo Bahia appears lying in a still pose resistant to a supposed torture by a masked figure that has now become dominant. It is almost inevitable to conclude that Longo Bahia’s torturer is the ghost created by herself, who becomes more powerful.¹⁴

Longo Bahia emphasizes Marcelo de Campo’s disappearing in obscurity of south Brazil:

In the end of the year of 1975, disillusioned with where Brazilian society was head for, Marcelo do Campo abandons his artistic investigations. He moves to Florianópolis to dedicate himself to surf and to beekeeping. Since then there have been no news of his whereabouts. (Longo Bahia, 2009, p. 26).

Recently, it was discovered that Marcelo do Campo changed his name when he was a refugee in Florianópolis. He became known in his neighbourhood as Marcelinho do Campeche. Marcelinho, involved in surf and beekeeping, continued to produce art and part of his production was realized in a collaborative way with other artists. Some of these works, recently discovered, were exhibited in *Espaço de Performance Contemporâneo*,¹⁵ in Florianópolis, in 2011.

In a dialogue with Longo Bahia’s proposal, artist Marilá Dardot’s thesis is made of three parts. Its second volume, named *Volume outro* [“Another volume”, in free translation], demonstrates that the thesis also came from the creation of a character. In the first volume, Dardot developed the figure of collector Duda Miranda, whose collection is made of works he reproduced himself.

The collector’s text reveals how to remake and recreate works from memory. The list of works that appears in the text’s sequence corroborates this operation, once under every title by him there is the addition of “by Duda Miranda”, together with both dates, the original’s and the remake’s.

The introduction is built in a discourse based in academic research and presents the collector’s action’s meaning.

In this sense, Duda Miranda Collection’s works would be considered fake. But we don’t consider Duda Miranda as a fake in the normal sense of this term, because he does not intend to deceive nobody; he does not intend to obtain profit with his pieces (art as a commodity). (Dardot, 2003, p. 9).

Dardot’s methodology contemplates a relationship with what’s true and makes the collector’s invention a tool for discussing about ownership and the value of art. The proposal also approaches the collection within the reader’s body and mind. Dardot offers an expanding of this reader’s figure when he provokes as thus: “you can also be Duda Miranda” (2003, p.38).

FINAL CONSIDERATIONS

The artistic forms of hereby presented researches demonstrate the variety of possibilities to the construction of instigating methodologies in the context of Visual Poetics. This may be one of the most important contributions to artists’ engaging in academy.

The context is certainly a challenge that goes beyond the standard academic format and any easiness to choose and elaborate a theme. The proposal of Visual Poetics programs requires the complexification of the relationship between the roles of researcher, supervisor and the chosen theme, as well as an expansion and diversification of the methodology proposal that should be explored in such a program. A graduation program in Arts that contemplates artists promotes the creation of free flowing relationships that problematize a separation between theory and practice. In some of these research’s contexts, the artist as researcher/member of the academy is put in a situation that allows for a performative platform, a structured context for research and an expectation for creative superation of formerly established rules.

¹⁴

In 2010, Marcelo do Campo is presented as one of the artists at the exhibition *Por aqui, formas tornaram-se atitudes*, curated by Josué Matos, inaugurated at SESC Vila Mariana on November 30th, 2010.

¹⁵

From: <<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>>.

REFERENCES

- AUSLANDER, P. (2006) 'The Performativity of Performance Documentation', *A Journal of Performance and Art*, v. 84, p.1-10.
- AUSTIN, J. L. (1962) 'How to do things with words.' In: BIAL, H. (ed.) *The performance studies reader* (2004) New York: Routledge. p. 147-153.
- BARRETO, J. M. (2007) *Lugares moles*. Master's thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
- BASBAUM, R. (2010) *Amo os artistas-etc*. Available at: <<http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html>> (Accessed: Nov 7 2010)
- _____. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)* (2008) PhD thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, D. (1974) *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CESAR, V. (2009) *Artista é público*. Master's thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
- DARDOT, M. (2003) *A de arte: a coleção Duda Miranda*. Master's thesis, School of Fine Arts, University of Rio de Janeiro. [CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães]
- DE DUVE, T. (1998) 'Kant depois de Duchamp', *Arte & Ensaios: Revista do Mestrado em História da Arte*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano V/n. 5, p.125-152.
- FERREIRA, G and COTRIM, C. (eds) (2006) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FOSTER, H. (1996) *The return of the real*. Cambridge: MIT Press.
- FOSTER, H. (1996) *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulist, p. 140.
- GOFFMAN, E. (1963) *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: Academic Press.
- GREENBERG, C. (1961) *Modernist painting*. Arts Yearbook: 4. New York: Art Digest.
- HARRISON, C. and WOOD, P. (2003) *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. London: Blackwell Publishing.
- JONES, A; STEPHENSON, A. (eds.) (1999) *Performing the body, performing the text*. London: Routledge.
- KESTER, G. H. (2004) *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley: UCL Press.
- LANCRI, J. (2002) 'Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade'. In: BRITES, B. and TESSLER, E. (eds.). *O meio como ponto zero: metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, p.19.
- LANDOW, G. P. (1997) *Hypertext 2.0: the converge of contemporary critical theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LONGO BAHIA, D. (2003) *Marcelo do Campo: 1969-1975*. Master's thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
- McEVILLEY, T. (1991) *Art and Discontent: theory at the millennium*. Documentext. New York: McPherson.
- OSBORNE, P. (2002) *Conceptual Art*. London: Phaidon. (Themes & Movements)
- PELED, Y. 'Ready made: inclusão ruidosa' In: *ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP* (2007), 16., Florianópolis. Anais... Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2007) Universidade do Estado de Santa Catarina, v.1, p. 511-515.
- POHLMANN, A. R. (2008) *Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais*. Available in: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf>. Accessed in: July 6, 2010.
- PLAZA, J. (1996) *Arte/ciência, uma consciência*. Comunicações e Artes, São Paulo, v.19, n. 29, p. 24-33, Sep./Dez.
- RIBEIRO, J. A. *Arte e universidade: como foi o encontro Trópico na Pinacoteca*. Dossiê Debate/Em Obras. s.d. Available in: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,l.shl>>. Accessed in: May 12 2011.
- SALGADO, L. A. Z. *Hipermídia: a linguagem prometida*. Available in: <www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/.../artigo_livre_salgado.pdf>. Accessed i: May 5, 2011.
- SCHIMMEL, P. (ed.) (1998) *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York: Thames and Hudson.
- SILVEIRA, P. (2001) *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- TAVARES, A. M. da S. A. (2000) *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. PhD thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.
- TOMKINS, C. (2004) *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naif.
- ZACCANINI, C. (2004) *A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra*. Master's thesis in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo.

CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version (all pictures by Yiftah Peled, 2009).

Figure 1. Detail of Jorge Menna Barreto's thesis.

Figures 2 and 3. Carla Zaccagnini's thesis' details.

Figure 4. Ana Maria da Silva de Araujo Tavares' thesis, photographed with a reader, at ECA/USP's library.

Figure 5. Detail of Dora Longo Bahia's thesis.



YIFTAH PELED: Undergraduate artist with focus on Sculpture by the Art Center in Federal University of Santa Catarina (CEART/UDESC). Master in Theater by CEART/UDESC. His thesis was defended as a work of performance art. He is currently a PhD student in the Visual Poetics program in Visual Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo, where he researches the theme of Dynamics and Exchanges between States of Performance [“Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance”, in Portuguese]. Works as a professor at the Department of Visual Arts at Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Contact: yiftahpeled64@gmail.com.

THE 30TH BIENAL DE SÃO PAULO: INTERVIEWS WITH LUIS PÉREZ-ORAMAS AND ANDRÉ SEVERO

Bruna Fetter

Translated by Ana Carolina Azevedo

The 30th Bienal de São Paulo, nicknamed *A Iminência das Poéticas* ("The Imminence of Poetics"), from September 7 to December 9, 2012 and situated at the the Bienal's Pavilion at Ibirapuera Park is organized by curator Luis Pérez-Oramas and partner curators André Severo and Tobi Maier, together with assistant curator Isabela Villanueva. We had the opportunity to converse with Perez-Oramas and Severo in October 4 and 11, respectively.

INTERVIEW WITH LUIS PÉREZ-ORAMAS, CURATOR OF THE 30TH INTERNATIONAL BIENAL DE SÃO PAULO

Bruna Fetter:

I would like you to start by talking about the general concept of the 30th Bienal de São Paulo, exemplified by the title *The Imminence of Poetics*.

Luis Pérez-Oramas:

In fact, when we began planning the Bienal — we already knew intuitively, but afterwards it became clear, explicitly clear that we wanted to break free from the stereotypical Bienal that announces itself in the title. It announces itself in the sense that it is a themed Bienal whose public can expect an array of artists linked illustratively or representatively to this theme. That is why we found a reason — I like to speak of a reason, more than of a theme —, a reason summed up in this title, knowing that this Bienal would be known as the thirtieth. We wanted a reason, almost in the sense of a musical motif, that served as a pretext for the unfoldings that would go beyond the idea of a Bienal comprised by its title, whose title would comprise the Bienal. Obviously, I had a guess about the need — notably shared with André Severo — of a Bienal focusing its discussions on the issue of the survival of forms, in the

sense related to Aby Warburg's perception of the term *Nachleben*, which refers to continuity or afterlife of motifs. In my opinion, it is essential to understand that the resurgences constitute the emergences, that resurgences *in the forms* constitute the emergence of the forms, against the myth of modern progress and the myth of modern forms. This fact, obviously, necessarily implied to think of a notion of return. But one would feel trapped if one thought of a notion of return in the world of contemporary art. The only way that contemporary art is able to reflect upon the issue of return is through the concept of return to order, or the return to the past, or the conscious return, and that is not the same return we were interest in making for the center of the discussion. It was more the fact that the motifs are always deformations of other motifs, the fact that the emergence of memory — which is an emergency that is beyond the entire program, beyond the entire project, beyond the whole intention —, this emergency constitutes the possibility of motifs. Obviously we knew there were radical artistic practices, such as the drifting practices, which wander away from logic in a way that is constituted as finished, and that there were contemporary artistic practices that revisit the modern scene and that are indeed resurgences or survivals or alternative forms of the modern motifs. That was all present in our conscience, but, to us, the important thing was to understand that the issue we wanted to put in the center of the discussion did not have a name. Then, one day, during a discussion with Homi Bhabha, there came the notion of *imminence*, and it became clear that this notion of imminence could be precisely a name for that matter we were thinking about. Today I understand that the issue of imminence has at least a double unfolding. It is an auspicious manner to back into putting the issue of imminent time, an issue that exists in all discussions throughout the contemporary world, a world that exists only in an imminent temporality and resists permanently to the possibility of being completely thought, revised and so on by the big systems. But the other dimension of imminence that is nowadays clearer to me, following the intuition that we used to have, was explained to us by Homi Bhabha and is clearly exposed by him in the catalogue's text. Artistic motifs exist only in the iminencial time, keep happening one at each time and exist in the interaction and the difference between themselves in this event. The second reason, or motif, one that was clear to me and to my co-curators that we needed to build — a reason that was not a theme, neither a title — was the poetics issue, an issue way more in relation to the contemporary world. I wrote about it a little in my essay. I think it is important to understand that contemporary artistic practices are increasingly done in a discursive

manner, but the contemporary art world treats them as if they were pré-discursivas or metadiscursivas, it treats contemporary artistic motifs as if they were still modern, as if they were something else other than what they are. And if what they are is opposed to the modern, in the sense that modern requested, or claimed, or demanded a special resolution of language, one different than the language of the tribe. Contemporary artistic practices demand to be part of the tribe's languages, the ordinary language. And in this sense they are discursive arts. The question I pose to myself and for which I have no answer is whether that could also be a resurgence from the humanistic issue of the relationship between regulatory discursivity and the imaginative potential on art? But what I most basically wanted to try to establish as discussion is the possibility that poetics (in the old sense) are like an arsenal of questions about a contemporary art that intends to become discursive, and does so little by little. So there you go, the multiplicity of poetics and the imminence of poetics comes from that.

BF:

This year's Bienal was thought from a point of view of constellations (there are twelve of them: the construction of image, theatricality, the found object, the fictionalized world, the sound dimension of image, the serialisation, the anthropological view of day-to-day reality, the unexpected, language, public ambiance, archive, territory). That is to say, free formations that would skyrocket towards other situations, be it through language analogies or affective memory. Such proposal would hand over to the public the freedom to build their own associations and dialogues. How do you see that the public is dealing with this proposal?

LPO:

I think this is working. I was talking to André Severo the other day about it. His concern was that the links *in between* were possible. And one day he asked me how I was detecting this and I think that this is happening. First, the constellate question is more associated to a confidence that is almost natural, the linguistic confidence so to speak, which is an idea that comes from Saussure's work, according to which the language systems work differently. That is, the elements, the units of language, do not produce meanings by themselves: they produce meanings to the extent that they indicate a difference in regards to others. And I think this can be cast over the symbolic forms, if they produce meaning insofar as they indicate differences regarding others, so they only produce meaning in link potentiality, in the possibility to be binding or bound. And the unity of the

links, the entirety of links — one of the forms of entirety of links — forms a constellation. But, to us, it is not a question of proposing twelve constellations. These twelve constellations are a possibility. It is true that we have 111 artists and we had to organize them, because the communication and education departments needed to produce didactic devices and they needed us to accomplish these constellations. Then, a little against my own will, we started to produce these relationships, which resulted in 12 constellations that are open, just as you said, and have actually never been produced in the Bienal building, in the event's spatial materialization. I'd rather say that Bienal's constellar materialization has many forms, the constellations are in catalogues, in the Guide and audio guide, in the small constellation that are the five booklets, and so on. Furthermore, the spatial organization of the featured works of art in the building, and it was important to us that such organization worked seamlessly attached to each other. We had to solve an equation, something very difficult to solve, now and then: we wanted groups of works by a set of artists who could be backdated, whose works could be from various periods. That would come together with the idea that a constellar organization of works by the same artist could account for more of a process than a result. On another side, we wanted these groups of works to be open enough to be linked with others. So we suggested material juxtapositions in the Bienal's space. But my experience — of an educator and mediator — is that people are producing their own attachments that we have not seen yet. For example, I was told just about now of an extraordinary attachment between Helen Mirra and Nydia Negromonte, which I had not yet seen, but exists and is possible.

BF:

This Bienal has also another particularity: it offers very generous room to each artist, room in which we find an amount of works that end up by configuring individual exhibitions inside the Bienal universe. How was the process of materialization of the conceptual project, the selection of artists and works, in spatial terms?

LPO:

As for the materialization, what made this possible was the extraordinary experience in the building of Martin Corullon and his team of architects and the extraordinary communication between the curators and the architecture. They understood the project clearly, they grasp the needs of the project, the opening and so on. They brought ideas that were immediately proportionate to what we wanted. It was theirs the idea to produce an artistical

museography combining high and low intensities, with plenty to see in some spaces and and nothing to see in others; one that didn't enclose the building, enabling lateral and central circulation, and allowing plenty of places to look from one external place to another throughout the building; one which builds itself from within, in response to the demands of the works of art that it houses, instead of imposing itself through a figurative or allegorical, or even architectural strength. Almost half of this curatorship was made by Martin Corullon, at the time he interpreted the groups of works and built spaces that were perfectly proportional to them.

BF:

This Bienal has also proposes to carry out a recent archaeology of contemporary art, bringing in the works by artists that are less recognized in the international circuit, while also proposing to put together a volume of significant works — for example, the artist August Sander, whose work was unpublished before the Bienal. That being said, I have two questions: 1) one is about the relevance of these artists, their thoughts and works as the foundation and conceptual basis of relevant issues to the 30th Bienal de São Paulo; and 2) how would the role of an art Bienal be in this context, since there would be a widespread expectation on the middle of which Bienals can showcase the big news of contemporary artistic production?

LPO:

The Bienal is obviously the outcome, and it's mission is this issue on the emergence of contemporary art. But I think that it is important to understand that emergency must have a density, and that this density is historical, and that this density is not a fact, it is a challenge that has to be built by us. It is not only history that builds us, we build history. The occasion of history enunciation is our contemporary situation. Unlike the historical myth, which supports that the situation of enunciation of the story is covered ground, a primitive topic, which coincides with a truth. Therefore, the idea of archeology for me is always an archaeology as a reversible engineering, you go back and rescue what you believe to be proportional and potential to consider the present's historical density. This is how I function, as a curator and an intellectual. I'm not interested in emergence for emergence's sake. And I think that the contemporary art that concerns itself only in the size of emergence inevitably falls into the trap and in the marketing mortgage of being entirely dependent on a contemporary style. In other words, the contemporary art that declares or formalizes itself

only in terms of emergence is in fact an international style, not contemporary art. And I always pose this question: is contemporary art an international style? And in this sense, is it a form that impossibilites others? And as for bringing artists who I believed to be fundamental to the Bienal, but not sufficiently known, I was not exerting the odd practice of looking for rare artists. No, not that. I believe it to be essential to understand that the marketing mythology of masterpieces is just as such: a mythology. And that the masterpieces are only possible thanks to the (enclosed in quotation marks) smaller works. What allows a topological and stylistic dynamism, and a dynamism in our interests in art and our art history scriptures, is precisely to find that less known artists are not so small. It is then to discover the potential that we had not yet seen in artists whom we had not discovered as smaller. It is difficult for me to verbalize, but I wanted to put together a Bienal that wasn't known for its obvious names believed by us to be the great geniuses of the moment. That is because I do not believe it to be true, and also because I think it's important to put other references in our thoughts, that allows us to change. To me, Roberto Obregón is a fundamental artist, Ian Hamilton Finlay is a fundamental artist, Bernard Frize, Franz Ehrard Walther, and Arthur Bispo do Rosário as well... I mean, there are several key artists. But their relationship with others is what interested me. But it is essentially in order to be consistent with the idea that art does not work as a topography of escarpment, with peaks and chasms, but as a topology of relationships. Not big peaks and great depths, but vincular relations that actually look like a rhizome. And the last, on the idea of works which manifest themselves as medical imaging systems, for me, is very important to understand today that the art works, the symbolic forms, images, work as differential systems, that the uniqueness of a single unique is a myth. And we have to understand — just as we do, since long ago — that language is a system of differences, we have to understand that the Visual Arts are also a system of differences. And, therefore, it was important for us to bring works which materialized as files, as an atlas, as classification systems, as collections of images, such as repetitions, as other images differentiations, i.e. as systems. And so, this Bienal has many works that deal with this kind of character, like August Sander, Robert Filliou, Horst Ademeit and others. These are systems that work with the possibility of producing differences between them.

BF:

I read your statement on “the fate of the Bienal was to find a place ideally be between the market, the art fair and the Museum”.

How do you perceive the links between these instances in a Bienal? I would like you to comment on that statement.

LPO:

I think that the Bienal has to find its mission every day. But I think we need intermediate instances for thought and for experimentation. Instances that escape from the randomness of the market and the monumentality of the museum. Because the randomness of the market is the opposite of thought and the monumentality of the museum is the opposite of experimentation. Experimentation in the sense of hypothetical experimentation of relations, in order to produce sense between the works, the rupture of chronologies and attempts by other organizations. I think that museums have a trial and challenge to face, even though only some of them do. But I think that the Bienal is one of those potential instances for the thought of art to be produced between the market and the museum, that is to say, between the economic value's random whim that determines the symbolic value and the monumentalization of a symbolic value that determines the economic, the museum. Between these, I think that the Bienal is one of these possible spaces, just as academic journals are. By the way, another thing that I was talking about was my wish to escape from the temptation of two curator models, one being the hypermarket and the second one the ethnographic. The hypermarket curator is the one who is merely shopping at a shopping mall, bringing to his own store what's new on fashion. And the ethnographer curator goes to the world's most exotic extremes, the *finis terra*, and brings the absolutely weirdest example of exotic difference to path its way into a mainstream position. And I wished to avoid such models. I believe that the act of avoiding these two models has to do with the search for an intermediate space, the demand for an intermediate space for a thinking that is between the random market model, which determines an economic value and produces a symbolic value, and the monumental museum model, which stabilizes a symbolic value and determines an economic value.

BF:

How would you like this Bienal to be received by the general public? What is your partial evaluation now, a month after its opening?

LPO:

I can say two things. On the one hand, I did not know how the public was going to react to it. The public is not a subject, it is a condensation of contradictory multiplicities among themselves. The audience may be the general audience, or it can be the educational

audience, or it might yet be the specialized audience, as in critics or artists. So, I did not know how the Bienal was going to be received, but my hopes were that it would be well received. I hoped that people could perceive serious questions, perceive the transparent and honest curatorial work that we were trying to do, and I hoped that people would like it, not praise it, but like it in this sort of way. It was a hope. But I was not sure of its possibility. And I also don't believe much in the generosity of the art world, so wasn't expecting a lot from it. A month after opening the Bienal, I still do not believe in what is happening. I even feel a little shame, because people are celebrating this Bienal too much. But that means it has worked not because of our work, but because a series of circumstances have been articulated in a convenient moment, for they were never under our control. I think that comes from a certain weariness, a certain exhibition model. I think we brought in names that people did not know yet. We brought them to our audience, and they have surprised even some of the specialized public. I believe our honest and transparent work to be essential. We have always declared which were our limitations and we tried our best. I also think that the teams involved in the Bienal comprised very nice, excellent people. We were lucky and the whole circumstances worked out just great, so my evaluation from the time being is very positive indeed. But the perception of things, which frightens me a little, depends on time. I could be that this Bienal is going to be positive from today until December 9. And that in two or three years, it could be that it will lose its meaning. And it could be that it gains meaning with time. Finally, I believe, in an optimistic but still safekeeping tone, that this Bienal is bringing in artists who will determine, for many years, the references in the artistic practices of our cultural space and that, if people get interested by the works of these artists, this Bienal is going to resonate for years to come. I am convinced that we have brought in very important artists who have great potential to dialogue with the interests and the artistic practices of today and the near future.

INTERVIEW WITH ANDRÉ SEVERO, ASSOCIATE CURATOR AT THE 30TH INTERNATIONAL BIENAL DE SÃO PAULO

Bruna Fetter:

What do you consider to be your major contributions to the 30th Bienal de São Paulo's project?

André Severo:

Well, let's start at the beginning, then. When Luis invited me to be part of the curatorial team, it was supposed to be something much more simpler than what I ended up doing. He had invited me to be assistant curator, and I would work with the exhibition *derivas* [drifts], with complete autonomy to think about the question. But then he sent me the project's concept, I replied with some considerations, he replied, we kept on writing each other on the matter... Then, suddenly, without consulting me, he wrote to the Board and proposed another dynamic, which was not the dynamic often used in this kind of situation. So, we destroyed this hierarchy. At the beginning, we had curatorial areas, which served as a warning sign, which helped us understand the relationships, the links that we were going to propose. However, these areas were not there in the end, because we could not let these conceptual limitations begin to direct the reading of our works. If there's one thing about curatorship that I believe in is that, when you do a project like this one, you have to do two things: first, you have to link the ideas for the project and at the same time this linkage must be transparent, so as not to guide the viewer. To this effect, we had two aspects that would help us to achieve our goal, however they opposed a little to the kind of thing Luis is used to doing and the kind of thing that I have to do. Luis supports these association links, these curatorial readings, evident and established in dialogue. The first thing we focused on, our first idea for the Bienal, were these association links that are strongly based in Giordano Bruno's philosophy, that the things do not have meanings by themselves, they only begin to mean things when we establish relationships with them. At the same time, I wasn't going to come to a Bienal to do that — I stopped doing exhibitions ten years ago exactly because of these readings, which are a hindrance to the artistic thinking's autonomy in a group situation. So we set off with two issues. One was about creating this conceptual linkage, which was something we did through several steps: we established the areas, visit the artists, and got to know everyone. In a second, that all turned into a map. A map that was just a conceptual drawing on a sheet. So, this idea involving constellations was nothing more than how we started to call these maps that we were making, these linkages and relationships we were trying to establish. There was no center in these constellations, there was no major artist around whom unknown and known artists would gravitate. No, there was not. I'll give you an example: if Allan Kaprow were the center of a constellation that dealt in performance, he could also be in the edge of another constellation, one that dealt in language, autonomy,

and so on. So, these maps had an impossible spatial setting to be made in three rectangles — which was what we had, those three floors of the Bienal Pavillion. What were our two issues? One was to evidence the ties that bounded these artists together, which granted density to this Bienal. And the other issue was, how were we going to articulate this in order to allow each work to be autonomous, to allow each project, thought and artist to be in the shape they needed to. In this aspect there were some paths we could have taken. And we chose — and this is reflected in the large number of works of this issue — to have a compilation of each of these artists and to build a Bienal on an actual dialogue, not a rhetoric about this dialogue. We talked to each one of these artists — we visited every one of them; as to the ones who have already passed away, we visited their representants — and we decided not to look at what these people have, but also to exhibit what we have. We will show everyone the rules of this game. We will let everyone know what kind of Bienal this one is, what is it trying to convey. Concealed within it all, there are some questions, some issues so dear to us. Questionings about language, dialogical creation, questionings in the sense that what is this need felt by an artist when he or she realizes that the language he or she possesses (whatever the language) doesn't deal with certain things, so there is the need to create other ways to say or understand or develop relationships with things. Going back a little bit, we had these two things to convey, the relationships and the autonomy, the possibility each artists had to be by him or herself. But we were not sure that it would work out. So, we decided upon leaving to chance that these bonds would tie themselves in the long run, that an art exhibition is different from a theatrical play, or a moving picture, from which you receive the message only by viewing it. In a passive form. Since this long run is data, we will leave to it the task to create bounds. And we will propose to each one of our artists to have his and her own space and design it with us. For example, we denied the possibility that the artist's space could also be another artist's periphery. We have no temporary works, the only ones that break the space are the ones of artists who requested thus, works and projects that were making themselves available to this contamination. Therefore, the idea was that, by going to the exhibits in the Bienal, you would make the relationships. Each one of our rooms is an invitation for such. In the moment you accept it an enters a room, the possibility to erase this conceptual dialogue and these bounds — even the neighbouring exhibits — and stay only with that work in particular is huge. After that, you leave the room, see another thing and start to think again. But, to us, this

entering was very important. It was a moment of unfamiliarity, of suspension. Behind this very rhetoric title, *The Imminence of Poetics* is that which is suspended, that which is to happen but you don't know yet. And you won't if you don't make yourself available to it. Many of the things I've been saying and much of the contact with the educational team is about preserving this unfamiliarity, this space where things are not given. Everyone is afraid of these dialogues, and this thing, this art hermeticism, it solidifies more and more each day, which is ridiculous and does not make sense. This unfamiliarity happens everyday, in life, with us, with people, we like or dislike people and that will determine your wish to know more or just leave and be miles away from a person or a situation. Why couldn't it be so in art as well? In a meeting proposed for the dialogue? Only this dialogue, as anything else in life, needs two things in order to happen: a minimum interest, something to wake it. And, sometimes, it doesn't wake. But, going back once more, many things about this Bienal sought to answer both these things, the bonds, that were very dear to Luis, and autonomy, which was dear to me, and with this reading it is not a given, it can offer this moment of suspension.

BF:

I would like you to mention some artists that were fundamental for the connection of the exhibition's concepts, and that were the source for many others, using the idea of constellations proposed by the curatorial team.

AS:

This is a very difficult question in the sense that, in the moment that the things were coming into shape, we took care to erase our steps. What I could easily say are which figures were most dear to Luis in a specific moment, and which ones were dear to me. And that, maybe, having started from them — which, since the beginning, had already established themselves in the exhibit — was a fundamental step, because it answered in some manner each one of our roles there. I think that, for Luis, Finlay, Horst Ademeit and Fernand Deligny are without a doubt very important artists. To me, actually almost the reason I was there in the first place, Tehching Hsieh and Kaprow were important artists. So we got to start from there. For example, Bispo, who was with us ever since the beginning, to answer questions concerning language. Because, at some point in this Bienal, things that happened outside the field of art, but that had power and could be read in this context, were part of the conductive wires... as the case of Deligny and Bispo himself, as

some other things that are based in an art thinking, but the end of the process is almost an abandonment of that, an exit, and that is where comes from both Kaprow and Tehching Hsieh. We took our chances with this Bienal. Why did we decide to create a collection of booklets, almost like archaic philosophy writings? Because many of our discussions about this Bienal's construction was done within the field of philosophy, in the field of ideas, that belong to an ethic of trying to understand art as a possibility of thinking, not only of dialogue articulation, but of the disarticulation of a thinking that, in any other manner, could be in a loop, always presenting the same results. For as soon as you start from a type of tool — even the tool of language — you will not be able to escape the limits of such tool, such language.

BF:

You quoted Deligny, Kaprow and Tehching Hsieh, artists from the 60's and 70's, who think very powerful thoughts, but do not necessarily represent art at the moment. Hence my question: how was the experience of updating their views and propose these links?

AS:

To answer this question I will have to go back to these bases, which were the early curatorial areas that we had, and that we erased so as not a single artist illustrated any axis. In the beginning, one of those areas was called *deriva* [drift] and was meant to contemplate, not only physical, but metaphorical and thought-related offset practices that could get to a point of denial of art, of this drift to really happen in order to exit, or thing that came from outside of the art world and, through some diversion, ended up entering it, and has now relevance. That was an area. We had also an area called *sobrevivências* [survivals] which attempted to produce thought about some works of art, projects and recent artists — and by recent I mean from the 60's up to nowadays, the so-called contemporary art — and attempt to understand what portion of this thought survives with resonance in the gestures of artists and updates itself, and why. And it was also the moment that — in my opinion, at least —, for the last time, art truly questioned itself about what were those borders, about language issues, that we had to do something about. When you have the moment of solidification of this possibility that is, in my view, incredibly powerful, and that you see in Visual Arts, but you don't see in other things. Even though the theater has broken every language, and even though nowadays we have postdramatic theater, it still has a recognizable structure, actors, public and a book, at some point or another. It is the same

in movies. Even when you mute off the sound, music still seeks for this structure, even if only for a contrast. Now, the Visual Arts, the fine arts, they do not need to be visual, they barely need anything, they are free. In order to configure a work of art, you can join thoughts from fields like anthropology or sociology... which is a very big power. But at the same time is a huge trap, because while it is powerful, it puts you in a permissive field in which you can easily apply what we have today, that is, a contemporary art grammar that can be used to configure anything. A third area was called *alteformas* [something along the lines of “alternative forms”], and we sought to ask ourselves what exactly, from this basic thought, survives deformed, transformed, in the artists’ practice. And you can see all this in a huge amount of artists these days, artists who work exclusively from their own art’s references. That can also be a trap, an Ouroboros, the serpent eating its own tail. But we needed to be able to think about what is contemporary art, what is discipline, what is antidiscipline within it. And we had another area, called *vozes* [voices] — it would be impossible to be more straightforward than that —, and it dealt with the plurality of anything, but we were trying to expand into something not only related to speech; the power that it has, but also when you decide not to speak, when you decide to pass on the opportunity to speak. These were the issues. But, going back a little bit, all these artists from the 60’s, why did we choose them? This is a current reflection, and today a Bienal like the Bienal de São Paulo has no longer the role that it had a while back, especially in a city like São Paulo. You need not bring Van Gogh or Caravaggio, because they are already there, people bring them to the Bienal with themselves. Thus, the Bienal no longer has that role, we were released from this obligation. And, as in our case, recently there had been a Bienal that proposed a link between works that were very different than what we had proposed; the exhibit we had in the Pavilion between the 29th and the 30th Bienals showcased big stars, that is, artists from the real market; thus, we were released from the obligation to show all these things, that is, we could focus on thinking, we could focus on that reflection. And the fact that we brought these artists from the 60’s, like Kaprow and Sander... they are all there because they deal with a kind of reflection, a kind of thinking, because the risks they take in their works, they touch these relevant aspects to us now. And more than anything, too — like it or not, even if it isn’t completely intentional, deep down I think it is important to emphasize —, there is a number of things being made today, and sometimes almost by an appropriation of form, albeit far from the content, and these things have been thought of much before

we know them to, without distinction between form and content. I understand that, in our jobs, form is content. In the moment that you’re thinking of dialogue and seeking for language, you cannot separate content from form or from the way things will be presented.

CAPTIONS FOR ILLUSTRATIONS

The images in this article are placed in its Portuguese version.

Figures 1 and 2. Main venue of 30th Bienal Internacional de São Paulo, 2012 (photos by *Porto Arte*).



LUIS PÉREZ-ORAMAS: PhD in Art History from the École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1994. Former Professor of Art History at Université Rennes 2, Haute Bretagne, Rennes, France (1987-1991), at École Régionale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, France (1992-1994), and at Instituto de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, Caracas, Venezuela (1995-2002). He was a member of the Board of Directors of Galería de Arte Nacional (1995-2001) and curator of Colección Patricia Phelps de Cisneros (1995-2002), both in Caracas. In 2003, he became Assistant Curator in the Department of Drawings at the Museum of Modern Art (MoMA), New York, and, in December 2006, he was appointed The Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art, at MoMA. Curator of the 30th Bienal de São Paulo, 2012. Born in Caracas, Venezuela. Currently living in New York.



ANDRÉ SCHULZ SEVERO: Holds a Bachelor and Masters Degree in Visual Poetics from the Federal University of Rio Grande do Sul, UFRGS (2007). He participated in the creation or collaborated with action or documentation projects on contemporary art, such as *Areal*, *Lomba Alta* and *Dois Vazios*. Participated in the Pedagogic Project of the 7th Bienal do Mercosul, in Porto Alegre. He was one of the curators of *Horizonte Expandido*, an exhibition held at Santander Cultural, in Porto Alegre, where he lives.



BRUNA FETTER: Doctoral candidate in History, Theory and Criticism from the Graduate Program in Visual Arts at Institute of Fine Arts (UFRGS). Holds a Masters degree in Social Science from Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). His varied professional experience in the production of Visual Arts projects include *Agora/Ágora* and *Horizonte Expandido*, some exhibits held at Santander Cultural, in Porto Alegre, and the coordination of the 6th Bienal do Mercosul's curatorial team.

MEDIOS MÚLTIPLES

José Miguel González Casanova

RESUMEN: El artículo presenta los métodos y procedimientos de concepción, elaboración y impresión de las publicaciones seriadas realizadas en tres ediciones de lo Seminario de Medios Múltiples, por alumnos de Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

PALABRAS CLAVE: Seminario de Medios Múltiples. Enseñanza de arte. Publicaciones de artistas.

Iniciamos el Seminario de Medios Múltiples con los siguientes objetivos: generar investigaciones teóricas-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público; buscar nuevos canales de circulación y lectura; crear cadenas de arte y educación en las que la academia se integre a la vida. De esta forma, los alumnos son a la vez maestros, así como el público deviene creador.

El Seminario se propone como un proyecto educativo que considera que el aprendizaje del arte se da en la generación de experiencias comunes, en las que se integran artistas y públicos específicos. El saber del arte se da en la vivencia, su aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica. En estas experiencias estéticas compartidas, generadas por los participantes de este proyecto, se amplían y entrecruzan los campos de la educación y del arte, tanto entre nosotros, como en la relación con los públicos que cada obra plantea. En el Seminario cada alumno es un joven artista, con un proyecto serio y coherente con el contexto en que se realiza y el público con el que dialoga. Cada uno enseña para aprender. La mayoría de los trabajos están enfocados a la búsqueda de apertura de espacios de circulación del arte, y a la participación del público en la realización de la obra. Partimos de las siguientes premisas:

— La significación del arte proviene de la lectura que realizan determinados espectadores. Por un lado, supone la producción de signos, y por otro lado, la generación de canales de circulación que

permitan lecturas posibles.

— El saber del arte se da en la vivencia. El aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica, en las conciencias y voluntades subjetivas e intersubjetivas.

— Las posibilidades de diálogo con esas realidades se dan a muchos niveles y de manera múltiple, por lo que la obra opera mejor de manera interdisciplinaria: en el campo abierto, tierra de nadie, que favorece la creación de canales de comunicación y la ampliación de públicos.

EL SEMINARIO DE MEDIOS MÚLTIPLES, 2003-II.

Fundé el Seminario de Medios Múltiples de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, (Universidad Nacional Autónoma de México), en el año 2003. Desde esa fecha han egresado tres generaciones, y en un año planeamos que concluya la cuarta. El ciclo de cada generación tiene una duración de tres años, en los que se realizan reuniones semanales, que alternan lecturas compartidas, ejercicios prácticos, grupales e individuales, y la revisión colectiva de los proyectos. Para realizar su investigación, cada estudiante propone una hipótesis, que demuestra a lo largo de un proceso de estudio y análisis teóricos, así como de una investigación experimental en sus prácticas artísticas. Uno de los objetivos específicos es realizar una tesina de Licenciatura — en la Escuela Nacional de Artes Plásticas —, pero lo que nos reúne, como sentido final del trabajo, es la publicación de un libro en el que se presenta el resultado de los proyectos al concluir el ciclo. Lo que resulta muy importante, pues añade un valor profesional, que supera el orden escolar, al objetivo general — y fundamental de ese proyecto didáctico — de generar procesos de investigación y autoformación colectiva.

Los estudiantes ingresan al Seminario mediante una convocatoria dirigida fundamentalmente a alumnos de la carrera de Artes Visuales de la ENAP, UNAM, aunque abierta a estudiantes de otras carreras, universidades y escuelas del país, e incluso de otros países. La convocatoria solicita que el alumno entregue un proyecto con las siguientes características:

— Hipótesis teórico-práctica. (La que se demostrará en un texto a partir de dos disciplinas teóricas distintas, y en la realización de una obra que parta de dos prácticas del arte).

— Presentación del tema y objetivos en dos cuartillas.

— Índice.

— Bibliografía de 10 libros directamente vinculados con el tema.

— Carpeta de trabajo relacionado con el proyecto.

Todas las investigaciones personales son compartidas y discutidas en el grupo, al tiempo que se realiza una indagación común en temas y obras colectivas. En el curso permanente se realizan diversos tipos de ejercicios teóricos y prácticos: se generan dinámicas, colectivas y personales, de creación, investigación y análisis; se discuten los proyectos y se comparte información; se organiza el trabajo personal en una estructura de colectivización del aprendizaje, en la que todos aprenden y enseñan. Así buscamos que los jóvenes artistas aprendan a estructurar un discurso artístico a través de la lectura, escritura, discusión, investigación, producción e intercambio.

Para facilitar la redacción, se realizan ejercicios de organización del índice por medio de diagramas, que van desde el tradicional arbóreo, con raíces, tronco, ramas principales y secundarias, hasta los rizomas: cada tema se dibuja en las capas de una cebolla, en un mapa como si fueran países, en un diagrama de flujo de navegación de un sitio web, etcétera. También llevamos a cabo ejercicios de escritura, que siempre deben estar vinculados temáticamente al proyecto de investigación. Al inicio, seguimos un método propio del periodismo: se hace una crónica, redactada en primera persona, una entrevista a un especialista o personaje relacionado con la obra, un reportaje, escrito en tercera persona, etc., para terminar con redacciones más filosóficas, como 20 aforismos y un ensayo. En el desarrollo de los ensayos se busca crear un contexto teórico a los proyectos prácticos, para ello se evita la autorreferencialidad de las prácticas del arte con la intención de mostrar su relación con las realidades en las que se realiza.

Dichas actividades van de la mano de la lectura y discusión en clase de textos de autores como Debord, Deleuze, Vaneigem, Merleau-Ponty, Bachelard, Bergson, Heidegger y Huizinga, entre otros. Además, se realizan clases temáticas en la que cada estudiante investiga un aspecto diferente y lo expone, consiguiendo recolectar en colectivo una gran cantidad de información, puntos de vista, y maneras de abordar el tema. Los contenidos los elegimos con el grupo de alumnos que comparten inquietudes comunes, como qué es el arte, la ciudad, el cuerpo, el tiempo, el espacio, la identidad, la historia, el juego. En cada generación los temas aglutinadores surgen naturalmente de la reunión de los proyectos. En todas se han repetido los mismos intereses, pero podríamos decir que, para la primera, las investigaciones se dirigieron más al espacio público, mientras que la segunda se centró en el tiempo, y las dos últimas — que han trabajado juntas — en la identidad.

También realizamos prácticas personales, como hacer una deriva (táctica situacionista que consiste en perderse en la urbe), una pieza a partir de un sueño, un regalo, una obra irracional, comunicarse

con el mundo sin hablar durante 24 horas, o realizar una obra sin modificar físicamente ninguna realidad, moviendo las cosas; así como ejercicios colectivos, como hacer un día de juegos en el Zócalo e involucrar a los transeúntes, entre otras. Las dinámicas de trabajo en clase varían de un tema a otro, y pueden ir de la mera discusión o análisis de textos y proyectos hasta ejercicios colectivos tales como el que hicimos eligiendo cada estudiante a un filósofo, como Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Nietzsche, Adorno, etcétera, para tener un debate sobre lo que es el arte asumiendo como propia la postura del personaje escogido; o en el que ordenamos todos los objetos que teníamos a la mano en el taller para hacer la maqueta de una ciudad; o cuando nos reunimos para escribir un manifiesto del arte como juego. En todos estos ejercicios se propone a los estudiantes hacer una investigación previa y contribuyen a una reflexión en su práctica.

A la vez que realiza sus proyectos prácticos, cada alumno cumple con la siguiente serie de ejercicios para apoyar su investigación teórica:

GUÍA DE TAREAS

1. Explica por escrito: ¿Cuál es la hipótesis?
2. ¿A partir de qué referencias teóricas y prácticas llegaste a ella? ¿Cuáles son las tesis (personales, de la cultura, teóricas y prácticas) de las que partes para llegar a esa tesis? (Incluir bibliografía citada, tanto obras como teorías).
3. ¿Cómo has desarrollado esa idea en tu práctica artística?
4. ¿Cuáles son los campos de estudio con los que se relaciona directamente tu proyecto? (Antropología, filosofía, sociología, ciencia, etcétera).
5. ¿Cuáles son las ideas básicas que necesitas demostrar para concluir la hipótesis? Estructura un índice con ellas.
6. Esboza una demostración con axiomas del desarrollo de estas ideas hasta la conclusión de la hipótesis. Luego ajusta el índice.
7. Explica brevemente cada uno de los contenidos de tu índice. Escribe un párrafo por cada tema.
8. A partir de la lectura de 'Rizoma' de Gilles Deleuze, dibuja una serie de diagramas organizando los temas de tu índice primero en el diagrama de un árbol (raíces, tronco, ramas principales y ramificaciones secundarias), después en el de una cebolla, donde los temas se desarrollan por capas, y finalmente a manera de mapa, donde ubiques espacialmente los temas, considerando sus fronteras y vecindades.
9. Haz una deriva en la ciudad (método situacionista de desplazamiento sin finalidad del recorrido en el que el deriva se traslada perdido en el espacio). Escribe una crónica que cuente la

experiencia (escrito en primera persona, con un desarrollo temporal lineal de pasado a presente).

10. Explica por escrito ¿con quién dialogas con tu trabajo y qué pretendes provocar con tu obra?

11. Haz una entrevista con alguien que se relacione con tu proyecto.

12. Realiza un reportaje en tercera persona sobre algún tema relacionado con tu proyecto (siguiendo las líneas del reportaje periodístico que requiere de información objetiva)

13. Escribe la crónica de alguna experiencia colectiva en que hayas participado (redactada en primera persona del plural).

14. Escribe tu definición de los siguientes conceptos:

- Tiempo
- Espacio
- Arte
- Identidad
- Comunicación
- Economía
- Juego
- Amor

15. Investiga cada tema y haz con tu grupo una reunión por cada uno para compartir tus descubrimientos y juntar textos.

16. Haz un glosario de las palabras más relevantes en tu proyecto. (Entre 5 y 10 palabras, revisa diccionarios filosóficos y etimológicos para comenzar tu investigación).

17. Escribe un aforismo cada semana, hasta realizar un mínimo de 20.

18. Intercambia con tus compañeros los aforismos y señalen las palabras comunes que se encuentren en los textos para crear un hipertexto (ligas entre los textos).

19. Haz una lista de 25 personas que crees que van a leer el ensayo que estas escribiendo y una lista imaginaria-ideal de 5 personas que te gustaría que leyeran tu texto.

20. Escribe un ensayo de 20 cuartillas que demuestre una hipótesis a partir de una reflexión teórica que hila experiencias e ideas, personales y culturales, que tenga un desarrollo lógico de planteamientos, que pueden ser, por ejemplo:

- cronológicos personales
- históricos (experiencia colectiva)
- filosóficos o estéticos
- espaciales-corporales (psicogeográficos)

Procura integrar aforismos, crónicas, reportaje, entrevista, la propia obra y todas las experiencias del curso.

21. Haz un ensayo visual en el que se desarrollen las ideas a través de la secuencia de imágenes sin texto, en las que puedes incluir imágenes propias.

La dinámica de reunión de la clase varía a lo largo de los tres años que dura el Seminario, pero recurre frecuentemente a reuniones para comer, en las que se dialoga, se lee, e incluso se hacen acciones. Alumno es, etimológicamente, el que se alimenta, y en este caso se trata de que cada quien lleve el sustento para compartir: tanto comida, como investigación teórica y el registro de ejercicios prácticos y piezas. La sobremesa es un estupendo momento para el intercambio.

En todos los ciclos del Seminario, durante los dos primeros años nos reunimos semanalmente — veces para comer juntos —; nos vimos en distintos lugares, como en la ENAP, en el plantel Xochimilco y en San Carlos (durante un año), en las casas de los seminaristas, o en parques y en *las islas* de Ciudad Universitaria. Sucedió en las tres generaciones, que en el último año el proceso de trabajo cambió a reuniones vespertinas-nocturnas, para elaborar el libro en un ambiente privado, relajado y sin horarios, de manera que a veces terminaban en baile y celebración colectiva. La fiesta puede ser también un medio óptimo de comunicación y aprendizaje.

LOS LIBROS MEDIOS MÚLTIPLES.

Además de las investigaciones personales, un elemento importante de este proyecto educativo ha sido tener prácticas colectivas: cada generación realizó en grupo intervenciones de arte público, organizó exposiciones, conferencias, y diversas presentaciones, así como publicó *fanzines* — que constituyen un ejercicio preparatorio para la publicación del libro —. Un año antes de la publicación hacemos un *fanzine*. El ejercicio ha dado una colección de cuatro piezas muy interesantes, en las que se presentan textos cortos y mucho trabajo de imagen.

Al término de los primeros cuatro semestres del Seminario, la investigación de los participantes cuenta con un avance considerable, así comenzamos una etapa importante: el compromiso por publicar un libro con el resultado de los proyectos teórico-prácticos. Para ello es necesario pasar a una etapa de realización profesional en la que los estudiantes se involucren en la gestión para reunir los patrocinios, a la vez que se enfrentan a las soluciones propias de diseño gráfico y editorial.

Cada uno se compromete con su parte a la vez que entre todos planteamos soluciones colectivas. Los libros, impresos a color, contienen 10 textos de 20 cuartillas, acompañados de imágenes de los proyectos prácticos de cada seminarista. El diseño de cada capítulo es diferente, desarrollado por cada autor en un espacio de 20 páginas, en un trabajo al alimón con un diseñador que coordina

el conjunto — que en cada caso es un egresado de la ENAP de la misma generación de los seminaristas —.

Publicamos el primer libro en septiembre de 2005, *MMI*, con un tiraje de 1000 ejemplares, y un bajo presupuesto; presentamos *MM2* en noviembre de 2008, de 2000 ejemplares, y con las mismas características entró en circulación el *MM3* en noviembre de 2011. Temáticamente hay coincidencias entre los tres, pero por los proyectos personales, y la discusión en clase, predominó en el primero la reflexión del espacio, desde el cuerpo a la calle y la realidad virtual, en el segundo el tiempo, desde la acción subjetiva, como jugar y viajar, a la economía, y en el tercero la identidad, desde la ropa y el género hasta la política y las redes sociales.

El primer libro resultó más difícil, sólo teníamos el precedente de la publicación en fotocopias de *fanzines* (que llegaron a tener un tiraje de 500 ejemplares) y no había ningún presupuesto establecido. Desde la manera de financiarlo tuvo que ser discutida, nos preguntábamos hasta qué punto buscar patrocinios, de quién y lo que eso significaba. Los jóvenes tenían muy claro que no querían un logotipo transnacional en el impreso. A la vez que deseábamos mantener la independencia de nuestras publicaciones fotocopiaditas, queríamos editar un libro, por lo que la solución fue que cada uno de los 10 participantes aportamos una cantidad que nos permitía tener la tercera parte de lo que costaría, y nos dedicamos a buscar patrocinios. Los estudiantes armaron la carpeta y se pusieron a moverla, con lo que consiguieron la donación del papel (Lumen) y un patrocinio de la Fundación/Colección Jumex. El libro tuvo un costo de aproximadamente seis mil dólares, fue una publicación barata que tuvo buena aceptación y ya está casi agotada.

El principal problema de esta primera edición fue el trabajo de diseño. Partimos de la premisa de que cada uno contaría con 20 páginas y diseñaría su parte, pero nos faltó la conciencia de la importancia del que coordinaba el conjunto. Además no es suficiente saber artes visuales para diseñar, pues tiene su oficio. Habíamos contratado a un diseñador gráfico que pegó las partes, mandó a la imprenta el libro sin mostrárnoslo y desapareció. Nunca la volvimos a ver, dicen que se casó... En fin, a partir de esa tragedia los siguientes números integran a un joven diseñador gráfico de su generación, egresado de la misma ENAP, lo que ha significado un importante hallazgo, tanto editorial como didáctico.

A partir del segundo libro el diseño y la calidad editorial mejoró considerablemente. Además conseguimos un patrocinio mayor de Colección/Fundación Jumex, y nos volvieron a dar el papel, lo que permitió trabajar con una imprenta de calidad y duplicar el tiraje. Para la segunda ocasión habían ido de la mano un aprendizaje

para mejorar el modelo didáctico y editorial. Se consolidó un grupo especial, muy coordinado y armónico; pudimos constituir una maquinaria que coordinó todas las partes, desde el diseño hasta la distribución. Una red de 10 distribuidores llega a bastantes bibliotecas y librerías.

El tercer volumen no varió en sus características editoriales, lo que fue distinto fue el contexto académico, pues habíamos conseguido una subvención de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, que nos permitió organizar muchas actividades, entre otras: 8 talleres internacionales, 12 cursos locales, 8 intervenciones colectivas en el espacio urbano y 15 individuales de estudiantes del seminario. Antes del diseño del libro ya contábamos con un sitio *web* realizado por los estudiantes (<http://mediosmultiples.mx>). El grupo tenía mucha experiencia trabajando juntos, lo que le dio coordinación, pero al no tener la experiencia del trabajo de gestión a veces les faltaba iniciativa. Aunque en lo más importante se comprometieron y felizmente salió la tercera publicación con la calidad de la anterior.

La misma subvención favoreció el que creáramos una cuarta generación de Medios Múltiples, que también asistió a cursos y talleres, seleccionados por tener los proyectos más verdes en su momento, y que ahora está preparándose para publicar su volumen a fines de este año. Por lo pronto contamos con una beca de la UNAM — ¡finalmente con recursos de nuestra casa de estudios! —, que nos permite hacer una edición en blanco y negro, por lo que, de no conseguir otro recurso, el cuarto libro será a una tinta. Lo que me parece un reto interesante. Hasta aquí la crónica que continuará en nuestra próxima edición de *MM4*.

Ciudad de México, Mayo de 2012.

LEYENDAS DE LAS ILUSTRACIONES

Las imágenes de este artículo están dispuestas en la versión en portugués.

Imagen 1: *Medios Múltiples*, publicaciones 1, 2 y 3.

Imagen 2: *Medios Múltiples 1*, 2005.

Imagen 3: *Medios Múltiples 2*, 2008.

Imagen 4: *Medios Múltiples 3*, 2011.



JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA: Artista visual interdisciplinario. Estudió Artes Visuales en la ENAP, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, lugar en el que es maestro desde hace 24 años. Ha realizado numerosas exposiciones en México y en el extranjero. Su obra pertenece a diversas colecciones públicas como el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, y el Museo del Chopo, de la UNAM, o el Museo Carrillo Gil y el Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA, así como el Museu da Gravura do Curitiba. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en el dibujo, la instalación, la intervención pública, y la docencia. Algunos de sus proyectos son: *Banco Intersubjetivo de Deseos* (www.bid.com.mx), *Seminario de Medios Múltiples* (<http://mediosmultiples.mx/>) y *Jardín de Academus* (<http://jardindeacademus.org.mx/>) entre otros. Ha editado 6 libros de 2005 a la fecha, de los que es autor o coautor, como son *Medios Múltiples*, *Agenda Oculta* y *Gramática del dibujo* en 100 lecciones.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

Marie Boivent

RÉSUMÉ : Cet article porte sur le journal *Sans Niveau ni Mètre*, une publication apériodique qui a paru en 2007. *Sans Niveau ni Mètre* est réalisé grâce à un programme lié à la fois au département et laboratoire d'Arts Plastiques de l'Université Rennes 2, à l'École des Beaux-Arts de Rennes et au Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne.

MOTS-CLÉS : *Sans Niveau ni Mètre*, périodiques de l'art, publications d'art.

Sans Niveau ni Mètre, journal apériodique qui paraît depuis 2007 et prépare déjà son vingt-deuxième numéro, a été fondé par Aurélie Noury et Leszek Brogowski. Issu d'un programme de recherche mis en place par ce dernier, ce journal est publié grâce à un partenariat entre le département et le laboratoire Arts Plastiques de l'université Rennes 2, l'école des Beaux-Arts de Rennes et le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne. Mais sa parution repose aussi — et peut-être surtout — sur une étroite collaboration avec des artistes invités, assurant au journal un rôle de « passerelle » entre l'enseignement des Arts Plastiques à l'université et le monde de l'art.¹ L'examen de cette publication permettra de souligner les enjeux d'un tel projet et d'observer la manière dont s'y joue l'articulation entre pédagogie et recherche, mais aussi entre théorie et pratique. Pointer les différences et similitudes d'un numéro à l'autre sera également l'occasion de mettre au jour la manière dont chaque artiste investit ou s'approprie ce support et comment sa démarche, sans jamais se départir de sa singularité, participe d'un ensemble dont la cohérence se dessine au fil des numéros.

DU CABINET AU JOURNAL

Ce qui frappe de prime abord lorsque l'on tient entre les mains un numéro de ce journal est son esthétique un peu désuète. Il suffit de connaître le contexte de sa publication pour se l'expliquer : ce côté « daté » va de paire avec le nom de la structure qui en est à l'origine, qui est aussi le lieu où l'on peut trouver le journal : le Cabinet du livre d'artiste, actuellement installé au sein de l'université Rennes 2.² « Cabinet » est un terme aujourd'hui rarement utilisé en français, « vieilli » nous dit le dictionnaire, mais dont l'usage a, dans le contexte particulier de l'université, l'intérêt de marquer une différence avec la bibliothèque ou la galerie.³ Cette distinction s'avère utile puisque certaines fonctions du Cabinet sont susceptibles de recouper celle de ces structures présentes à l'université : il se veut espace de lecture, fonds documentaire (avec possibilité d'emprunter des livres) mais aussi lieu d'expositions d'éditions d'artistes ou autres imprimés. Mais ce terme est avant tout une référence directe aux cabinets de lecture particulièrement répandus en France au milieu du XIX^e siècle : les cabinets, échoppes installées aussi bien sur les grands axes parisiens qu'en province, permettaient de lire à moindre coût, soit pour le prix modique d'un abonnement, une grande quantité de livres et de journaux dont l'achat en nombre était encore réservé à la haute bourgeoisie. Les cabinets du XIX^e siècle ont de ce fait contribué à la démocratisation de la presse et de l'imprimé, mais ont également permis, par la multiplicité de discours — de sources, de titres, de « voix » — qui étaient accessibles dans les cabinets, à un lectorat encore peu habitué à cette nouvelle forme d'information d'exercer son esprit critique. Cette référence permet dès lors au Cabinet du livre d'artiste d'affirmer son programme, qui repose sur une accessibilité inédite de publications d'artistes et répond à l'envie de donner à voir la diversité et la richesse des propositions faites par les artistes pour et par l'imprimé.

La référence au XIX^e siècle a ainsi tout naturellement été étendue à la publication attachée au Cabinet du livre d'artiste : *Sans Niveau ni Mètre* s'inspire directement de l'esthétique des journaux français de

2

L'université Rennes 2 est l'université de Rennes dédiée aux sciences humaines et sociales.

3

L'une des particularités du Cabinet est d'ailleurs qu'il peut, selon les projets, se déplacer en dehors de ce cadre institutionnel : cela a été le cas entre 2007 et 2009 où, suite à l'incompréhension du projet par certains employés de l'université, le Cabinet a été installé dans un lycée voisin (lycée Victor et Hélène Basch, Rennes).

¹ Articulation que défend tout particulièrement Leszek Brogowski, initiateur du projet. Cf. *Sans Niveau ni Mètre* n° 0, novembre 2007.

cette époque, marquée tant par les révolutions que par les progrès de l'industrie, notamment dans le domaine de l'édition et de la production (et reproduction) d'images. Mais l'allusion est cette fois essentiellement visuelle. Le titre de la publication du Cabinet n'évoque pas vraiment ceux des journaux du XIX^e qui se passent rarement de l'article défini et dont le nom principal renvoie généralement à une fonction ou un statut donné : « journal », « magasin », « presse », « almanach », « annales », « courrier », « nouvelles », « gazette », « quotidien », « bibliothèque », « cabinet de lecture » ou encore le plus poétique « Mercure ».⁴ La nature de la publication dans le cas qui nous occupe n'est indiquée qu'en sous-titre, préférant le plus énigmatique « Sans Niveau ni Mètre ». On apprend en lisant le petit pavé situé un peu en dessous qu'il s'agit du nom donné par Bruno di Rosa à l'installation qu'il a réalisée pour le Cabinet (il a été chargé en 2006 d'en concevoir le mobilier et l'aménagement). L'artiste revendique par ce titre la manière dont il a travaillé, à partir de matériaux de récupération et sans outil de mesure, tout en évoquant certains enjeux susceptibles d'accompagner la conception d'un livre d'artiste qui, dans les premiers temps de son histoire, se fait souvent avec les moyens du bord.⁵ On peut y voir aussi un jeu homonymique — pour les termes « mètre » et « maître » en français — qui fait subtilement écho à la célèbre devise anarchiste. S'il n'est pas difficile d'expliquer le sens de ce titre par rapport au Cabinet, il reflète peu en revanche l'apparence rigoureuse du journal, sa maquette équilibrée, chapeautée par une manchette immuable qui en assure l'identification. Le choix d'une dénomination commune aux deux volets du projet permet dès lors de mettre l'accent sur le fait que le destin du Cabinet et celui de la publication sont intimement liés. De fait, chaque numéro de *Sans Niveau ni Mètre* paraît à l'occasion d'une présentation d'imprimés au Cabinet. L'échange est d'ailleurs à double sens : le titre retenu pour la première exposition est « Numéro Zéro », « à la manière d'une revue qui démarre »⁶ nous dit Leszek Brogowski. En toute logique, c'est aussi le numéro que porte cette livraison « pilote » du Journal.

4

Nom très souvent associé aux débuts de la presse, en référence à Mercure, messenger des Dieux.

5

Cf. « Le Cabinet du livre d'artiste », *Sans Niveau ni Mètre* n° 0, novembre 2007, p. 3.

6

« Programmation », *Sans Niveau ni Mètre* n° 0, op. cit., p. 4.

UN JOURNAL INNOVANT À L'ANCIENNE MODE

Parmi les journaux qui ont servi d'inspiration à la mise en forme de *Sans Niveau ni Mètre*, un quotidien semble s'être imposé plus que les autres. Il s'agit du *Petit Journal*, créé en 1863 par Moïse Millaud. La maquette de ces deux publications est en effet très proche : la fonte de la manchette est pratiquement identique et l'on y retrouve à peu de choses près les mêmes filets ainsi qu'une répartition quasi identique des blocs textes. Mais plus encore, on reconnaît dans le Journal du Cabinet l'un des satellites hebdomadaires que, fort de son succès, *Le Petit Journal* a pu lancer quelques années après sa création : *Le Supplément illustré du Petit Journal*. La manchette conserve les caractéristiques de départ, mais l'image de grand format, jusqu'alors réservée aux pages intérieures des grands hebdomadaires, s'avance en première page et y remplace la titraille de la traditionnelle « une » et autres accroches écrites qui sont l'apanage de la presse. Les éditeurs de *Sans Niveau ni Mètre* reprennent ce principe, en n'inscrivant pas d'autre texte en première page que celui de la manchette (si ce n'est celui éventuellement présent dans le « visuel ») et, sauf cas particulier, ne donnent pas d'autre indication sur le contenu propre à chaque livraison que le titre de cette dernière.

Même si ce qui a déterminé la charte graphique de *Sans Niveau ni Mètre* reposait surtout sur une volonté d'évoquer les journaux du XIX^e siècle, le hasard veut que *Le Petit Journal*, qui s'est imposé comme source d'inspiration principale, soit justement celui qui a été considéré comme le héraut des journaux populaires ou « bon marché » : premier journal à 5 sous, il est trois fois moins cher que les tarifs pratiqués à l'époque (c'est aussi cette nouvelle formule qui annonce la fin des cabinets de lecture...). La révolution qu'il représente dans l'univers de la presse périodique et les tarifs très compétitifs qu'il propose sont rendus possible par un nombre de pages restreint, soit quatre à son commencement — précisément le nombre de pages du Journal du Cabinet — et un format réduit de moitié par rapport aux habitudes de l'époque (d'où son titre), format là encore presque identique à celui de *Sans Niveau ni Mètre* qui adopte l'économique et pratique format A3 (A2 plié).

Il faut pourtant préciser que cette « démocratisation du journal » n'a pu se faire que parce qu'il s'agissait d'une publication apolitique, ce qui la dispensait du paiement du timbre (taxe appliquée sur les journaux et écrits politiques jusqu'en 1870) et grâce à une généralisation de la publicité. Là s'arrête dès lors la comparaison : *Sans Niveau ni Mètre* s'affirme comme « gratuit gratuit ». La répétition de cette mention inscrite dans la manchette du Journal

du Cabinet, loin d'être anodine, ne sert pas un simple effet de symétrie. L'inscription itérative fait en effet du premier un nom et du second un adjectif, reprenant à son compte la transformation qui tend à s'imposer dans la langue française et nomme (par abus de langage) « les gratuits » ces publications exclusivement financées par une publicité souvent tapageuse. Ce doublon permet dès lors au Journal du Cabinet de se démarquer de cette catégorie d'imprimés. En effet, la « gratuité » de *Sans Niveau ni Mètre* n'a pas pour le lecteur de contrepartie : il n'y a pas de publicité.⁷ Les éditeurs du Journal du Cabinet insistent sur le fait qu'il est un « gratuit [vraiment] gratuit », à destination des étudiants et de quiconque souhaite l'avoir et fait la démarche simple pour l'obtenir (se déplace au Cabinet, adhère à l'association qui le porte, en demande l'envoi, propose un échange d'éditions, etc.). Cette mention en miroir est importante pour une autre raison : on découvre à la lecture des numéros successifs que le Journal met en place une importante réflexion sur la place de l'économie dans l'art et dans la société, regard critique, distancié mais concerné et informé que lui permet sa position spécifique, en ce qu'il émane à la fois d'une association — celle montée par un enseignant-chercheur qui est aussi éditeur⁸ —, d'une université et d'institutions artistiques.

Une autre différence fondamentale entre *Le Petit Journal* et le Journal du Cabinet, qui va de paire avec la première, est à ajouter : celle qui concerne l'engagement. *Sans Niveau ni Mètre* est, sinon politique, du moins, nous le verrons, politisé. C'est l'analyse des pages qui nous le confirmera, mais on peut d'emblée avancer que la démarche qui préside dans *Sans Niveau ni Mètre* est presque opposée à celle qui a assuré au *Petit Journal* son succès, grande presse de fait divers et de divertissement qui flatte « le goût du public pour le morbide et le sensationnel » et qui, « sans être directement au service du pouvoir [...] occulte les profondes tensions sociales et politiques qui traversent la société [française]⁹ ». Leszek Brogowski, à l'initiative

du Cabinet du livre d'artiste et principal auteur / éditorialiste du Journal défend à l'inverse avec l'édition d'artiste la « possibilité conspiratrice et intrigante de porter l'art dans la vie, sans artifice et sans tomber dans un simple divertissement ».¹⁰

ORGANISATION DU JOURNAL, PLACE AUX ARTISTES

L'importance du rôle joué par les artistes dans *Sans Niveau ni Mètre* est d'emblée manifeste puisque la « une » de chaque numéro est confiée à l'un d'entre eux. À l'image des expositions qu'ils accompagnent, on distingue en fait dans la série deux modèles : les numéros plutôt monographiques¹¹ et ceux à orientation thématique (ou en lien avec une présentation collective). Pour le cas de l'exposition monographique, l'artiste qui présente son travail au Cabinet est invité à investir en plus de la première page la double page centrale, soit à occuper près des trois quarts du journal. Dans le cas d'une exposition thématique, la première page est prise en charge par un artiste invité, généralement choisi pour le caractère emblématique de sa démarche, tandis que la double page centrale prend davantage la fonction de catalogue, présentant les notices détaillées des imprimés présentés, faisant du journal un indispensable outil de référence et de recherche. Quelle que soit la formule, la dernière page est toujours occupée par un éditorial qui se déroule sur trois colonnes.¹²

La pratique qui consiste à déléguer la réalisation de la couverture à un artiste (ou même à l'inviter à occuper la double page centrale d'une publication) répond à une tradition de longue date dans les périodiques. Elle est courante dans la presse illustrée française

7

Ce qui rend d'autant plus décalée la mention de « *paid advertisement* » que Benjamin Patterson ajoute sous les collages qu'il a réalisés pour le n° 21 de *Sans Niveau ni Mètre* (précision qui sert d'habitude à aider le lecteur à distinguer une publicité quel, par un effet de mise en page calculé, tend à se confondre au contenu éditorial). Cf. *Sans Niveau ni Mètre* n° 21, « Benjamin Patterson : Where and how did you find that ! », novembre-décembre 2011.

8

Le projet du Cabinet du livre d'artiste et son Journal sont en lien étroit avec les éditions Incertain Sens, qui s'articulent au même programme universitaire.

9

jean Garrigues, *La France de 1814 à 1870*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 79.

10

Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de La Transparence, 2011, p. 19.

11

En lien à une présentation monographique, qu'il s'agisse d'une « rétrospective (de poche) » à l'instar de la présentation d'Éric Watier (n° 8, mars-avril 2008) ou du choix d'un projet particulier dans une production plus vaste (la revue *OXO* de Pascal Le Coq ou les « Poquettes Volantes » des éditions Daily Büll (respectivement, n° 6, novembre-décembre 2008 et n° 16, novembre-décembre 2010).

12

À partir du n° 3.

dès la fin du XIX^e siècle (mais l'on parlera alors plutôt du travail d'illustrateur que d'une intervention d'artiste, l'auteur de la page assumant à la fois le rôle de journaliste et de « créateur », souvent passé maître dans une technique donnée).¹³ Cette pratique s'affirme davantage dans la tradition bibliophilique qui se développe au début du siècle, et notamment dans les publications attachées à une galerie — ce qu'est en quelque sorte *Sans Niveau ni Mètre*, si l'on prend la définition du terme « galerie » au sens large, en tant que lieu de présentation de l'art.¹⁴ Les prestigieuses revues *Derrière le Miroir*, *Verve* ou même *Minotaure*,¹⁵ en fournissent des exemples probants. Mais dans ces dernières, le titre de la revue devient souvent un élément de la composition plastique et il revient à l'artiste de l'ignorer ou de l'intégrer, ce qui l'amène souvent à incorporer le titre de la revue à sa réalisation : l'artiste a toute licence pour intégrer les caractères typographiques qui composent le nom de la publication, quitte à ce que celui-ci devienne difficile à lire. La première page de *Sans Niveau ni Mètre* s'élabore quant à elle à chaque fois sur le même modèle, conservant la volumineuse manchette qui occupe près d'un quart de la page. Non pas que les éditeurs aient fermement interdit de la bousculer : ce sont en fait les artistes qui, en la laissant indemne, ont choisi de jouer le jeu du journal, d'assumer la nature de la publication dans laquelle ils inscrivent leur travail et de « composer avec », plutôt que de la dissimuler dans un subtil jeu d'intégration. De tous les artistes invités dans *Sans Niveau ni Mètre*, seul Claude Rutault — c'est l'exception qui confirme la règle — a choisi de faire disparaître la manchette, la remplaçant par une surface grise uniforme (qui n'est pas sans évoquer son travail de recouvrement en peinture). En réalité, comme dans un tour de passe-passe, la manchette n'a pas disparue, elle a seulement été habilement placée autre part : on la retrouve intacte

13

Sur cette question du statut de l'« illustrateur » au XIX^e siècle, cf. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Granville, Gustave Doré, Paris, Messene, 1996.

14

Il est rappelé dans l'éditorial du n° 7 de *Sans Niveau ni Mètre* que la définition du dictionnaire pour « galerie d'art » met aujourd'hui encore l'accent sur la fonction commerciale de ces structures, désignées comme « magasins où sont exposés des objets d'art en vue de la vente ». En ce sens, le Cabinet ne saurait être comparé à une galerie. Cf. Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste catalogue. Le troisième coup de rasoir », *Sans Niveau ni Mètre* n° 7, janvier-mars 2008, p. 4.

15

Publié par l'éditeur d'art Albert Skira, spécialisé dans les éditions de luxe.

en quatrième page de la publication. Paradoxalement, ce déplacement a pour conséquence d'attirer l'attention sur cet élément, son absence de pointer l'importance de son rôle identificatoire.

Une autre contrainte avec laquelle les artistes doivent travailler, que ne connaissent pas les artistes invités dans les revues précédemment citées, et celle du noir et blanc. Ce choix, avant tout économique, devient vite un élément qui participe pleinement du projet des artistes. La proposition de Villers, peintre particulièrement concerné par la couleur, est à ce titre éloquente. Son intervention dans le journal est justement consacrée à la couleur rose. Pour la première page du journal, l'artiste choisit de reproduire un texte de Francis Ponge qui évoque cette couleur. Si le rose bien particulier décrit dans le passage est d'emblée un rose « littéraire », un « rose sacripant » — sans doute plus évocateur en mots qu'en couleur —, que dire des couleurs de la double page intérieure, qui présente, à gauche, une vaste surface qui est un « mélange d'un rouge cadmium, d'une laque de garance et d'un jaune » et à droite, les échantillons circulaires d'une « sélection de dix teintes roses, rouges et jaunes » imprimés « en niveaux de gris » ? Le fait que la légende n'omette pas de préciser dans les deux cas que ces couleurs nous sont présentées « en niveaux de gris » montre bien que cela participe du projet : manière, nous dit l'éditorial de marquer la différence entre le noir et blanc « subit » par les artistes lorsque leurs œuvres sont reproduites dans certains catalogues ou certaines revues, mais partie prenante du projet et même « clin d'œil critique » quand il s'agit, comme ici, d'« œuvres originales *reproductibles* ». ¹⁶ On remarque que le rose de Villers qui brille par son absence sera, par hasard, la couleur choisie par Maurizio Nannucci pour le seul numéro imprimé en couleur (mais en monochromie, pour ne pas déséquilibrer le budget et respecter la charte graphique).

Le format de quatre pages, sans doute pour partie déterminé pour des raisons économiques, l'a probablement aussi été pour répondre à la volonté de produire quelque chose de très léger, tant matériellement parlant (facile à emporter, à glisser dans un sac) que du point de vue de la conception. Quoiqu'il en soit, il donne un cadre aux propositions des artistes. Mais là encore, les limites ne sont pas inébranlables et les artistes, sans toutefois chercher à modifier les paramètres du journal, peuvent jouer avec les mots et déborder de la page, par exemple en glissant au centre du journal un autre imprimé. Celui-ci fait alors de la publication le véhicule

16

Leszek Brogowski, « Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers », *Sans Niveau ni Mètre* n° 10, septembre-novembre 2009, p. 4.

« physique » de leurs projets (lesquels ne sont pour autant pas dissociables de leur inscription dans le journal).

Ainsi de la proposition d'Hubert Renard qui exploite cette possible ouverture dès le n° 5 : l'artiste ne change en rien le format du Journal du Cabinet mais y glisse une deuxième publication qui, bien que n'ayant en commun ni son comité de rédaction, ni son éditeur, ni son titre (*aveu Nié Sans Mentir*) trouble par sa similitude. Si l'on en croit la manchette, la publication jumelle — qui reproduit un choix d'images de la collection de photographies anonymes de l'artiste¹⁷ — aurait pourtant été réalisée en 1998, soit près de dix ans avant la naissance de *Sans Niveau ni Mètre*. Ce dernier, devenu hôte du second, semble quant à lui occuper pour l'occasion une fonction commémorative en présentant des vues et autres documents relatifs à l'exposition « Point de vue » (à l'occasion de laquelle aurait été publié *aveu Nié Sans Mentir*, anagramme du titre du Journal du Cabinet). Le trouble, s'il persiste encore malgré la série d'indices semés par Hubert Renard, se déplace alors vers la nature des publications en créant une sorte de rapport duel entre les deux journaux, où l'un serait simple document quand l'autre s'approcherait davantage d'une proposition artistique. Hubert Renard soulève ainsi, en la brouillant, la question des frontières entre les différentes catégories d'imprimés.

Éric Watier exploite à son tour ce principe de l'encart en intercalant dans chaque livraison du n° 18 — numéro en lien avec une exposition sur la photocopie — un feuillet photocopié et tamponné, réalisé selon le protocole proposé en première page.¹⁸ Claude Rutault, offre quant à lui dans le n° 15 déjà évoqué un marque-page sur lequel est reporté l'intégralité du texte qui constitue son intervention, l'artiste ayant choisi de laisser vierge de toute inscription les trois pages qui lui sont confiées. Mais ce signet « doublement gratuit » se signale par sa démesure : son format à peine inférieur à celui du journal le rend inutilisable pour un ouvrage classique ; dès lors, s'il est destiné à rester dans la publication qui le diffuse, on

peut se demander quel rôle il est censé jouer dans un journal de quatre pages, qui plus est, aux trois quart vierge... Par ce nouveau déplacement, l'artiste pointe une fois de plus les caractéristiques du support, sa structure, tout en faisant écho à la sélection présentée au Cabinet.¹⁹

L'une des réussites du Journal semble résider dans la tension entre cette identité forte qu'il parvient à maintenir — au prix d'un certain nombre de contraintes, tant programmatiques que pratiques — et la marge de manœuvre dont disposent les artistes, qu'ils élargissent parfois grâce à de subtils décalages ou déplacements que seul un travail réflexif sur le support rend possible. C'est alors cette tension qui devient garante de la singularité de leur démarche, tout en leur donnant l'occasion d'interroger la nature de leur intervention, qui ne consiste plus à faire du journal un espace de visibilité d'un travail qui existe ailleurs, mais à explorer les possibilités offertes par cet espace particulier.

Plutôt que les prestigieuses publications que nous avons évoquées, l'intervention des artistes dans le Journal du cabinet se rapprocherait davantage d'un projet comme celui des modestes *Art & Project Bulletin* publiés par la galerie amsterdamoise Art & Project. Ils sont au même titre *ephemeras* à l'identité visuelle forte — assurée là aussi par une manchette et un format fixe — et accompagnent une exposition, tout en s'imposant comme l'œuvre d'un artiste, œuvre originale mais multiple. Mais il reste une différence de taille qui fait la singularité de *Sans Niveau ni Mètre* : produit au sein de l'université, c'est aussi un outil théorique de réflexion, portant non seulement sur le (ou l'un des) projet(s) de l'artiste invité ou la thématique de l'exposition présentée au Cabinet,²⁰ mais plus largement sur les enjeux de l'art et notamment dans le quotidien. Là encore, il serait faux de prétendre qu'il est le seul à assumer cette articulation entre diffusion d'œuvres (multiples) et propos théorique. Mais il est manifeste que les publications qui tentent cette rencontre reposent presque toujours sur des projets plus complexes, où la part de

17

« Point de vue. Un choix d'images dans la collection de photographies anonymes d'Hubert Renard » est le titre du bref texte qui présente le projet en quatrième page. La sélection d'images est en réalité issue du fonds iconographique de La Trocambulante.

18

« Choisissez n'importe quel photocopieur public (dans une gare, une poste, une CAF, etc.). Insérez votre monnaie. Soulevez le couvercle du photocopieur. Ne mettez rien sur la vitre. Appuyez sur la touche "copie". Récupérez votre copie. Refermez le couvercle. Recommencez. » *Sans Niveau ni Mètre* n° 18, février-avril 2011, p. 1.

19

Le travail de Claude Rutault autour du marque-page est le thème proposé par Marie-Hélène Breuil qui a assuré le commissariat de l'exposition.

20

Ce qui semble néanmoins avoir été la première idée des *Art & Project Bulletin* si l'on en croit la mention imprimée sur les huit premiers bulletins : « art and project a pour projet de vous mettre en contact avec les idées des artistes, des architectes et des techniciens afin de vous permettre de découvrir une forme intelligente de culture pour votre espace vital et votre espace de travail. art & project vous invite à participer à ses expositions qui exploreront la manière dont l'art, l'architecture et la technologie peuvent se combiner avec vos propres idées. »

l'un et de l'autre est souvent moins équilibrée, soit que le contenu critique ou théorique domine (auteurs et sujets multiples) soit que le texte serve uniquement à expliquer et à commenter l'œuvre ou le travail de l'artiste. Ici, comme dans une écriture polyphonique, l'un sert véritablement de contrepoint à l'autre, chacun évoluant « simultanément et indépendamment, mais comme une sorte d'accompagnement ».

On peut d'ailleurs remarquer que dès le n° 4 la distinction entre la nature du travail effectué par les différents protagonistes disparaît : éditorialiste, maquettiste / graphiste, chargé de la recherche documentaire, commissaire de l'exposition le cas échéant (c'est la plupart du temps Aurélie Noury, coordinatrice du Cabinet qui assure à elle seule ces trois dernières fonctions) et artiste sont tous mentionnés dans l'ours comme « rédacteurs ». Leszek Brogowski explique que les différentes parties du journal « ne sont pas signifié[s] contribution par contribution, mais globalement, dans l'en-tête du journal, où sont précisés les noms des contributeurs, afin de souligner le caractère commun du travail effectué sur chaque numéro de *Sans Niveau ni Mètre*, sans toutefois induire une confusion entre l'artiste et les éditeurs.²¹ »

UN ART À LIRE

La généralisation du titre de « rédacteur » nous amène à une autre observation : si le rôle de celui-ci est bien de rédiger, il peut être surprenant de l'utiliser pour désigner des artistes, quand bien même cela permet de mieux mettre en évidence la nature collective du travail d'édition. On peut dans le cas de *Sans Niveau ni Mètre* avancer un autre argument à l'usage de ce terme. Les artistes invités à exposer au Cabinet du livre d'artiste — et donc à prendre part à un ou plusieurs numéros du journal — développent tous une recherche en lien avec l'édition et par ce biais, mènent chacun à leur façon une réflexion sur ce qu'implique l'engagement en faveur d'un art reproductible. Mais ils se rejoignent aussi, et cela est particulièrement flagrant dans le Journal, par leur usage commun de l'écriture. Mêlant pratique conceptuelle et poétique, passant du strictement descriptif au narratif voire à l'injonctif, la succession des numéros met en évidence le rapport particulier à l'œuvre qu'induit l'imprimé, qui entraîne nécessairement pour sa découverte une lecture. Si cette prédominance du texte dans le travail des artistes invités est sans conteste le résultat d'une

politique éditoriale assumée par les responsables du projet, ce n'est pas non plus tout à fait par hasard que ces artistes se rejoignent sur ce terrain d'un « art à lire » dans la mesure où la lecture, l'« activité liseuse »,²² est inhérente à l'imprimé.

Loin d'être limitative, cette orientation particulière est l'occasion de redécouvrir différents rapports à l'écriture instaurés par les artistes. Il faut cependant préciser d'emblée que si l'écriture joue un rôle significatif, les caractéristiques visuelles de la proposition n'en deviennent pas pour autant secondaires. Tous les numéros attestent de la prise en charge et de l'attention particulière portée à cette dimension mais on peut mentionner à titre de démonstration le jeu de mise en abîme que met encore en place Hubert Renard, qui intervient à plusieurs reprises dans *Sans Niveau ni Mètre* (n° 3, n° 5, n° 20). Le texte est au cœur de son travail puisque l'artiste a décidé de prendre en charge — de rédiger — lui-même tout l'appareil critique qui accompagne habituellement le parcours d'un artiste en voie de reconnaissance. Une partie de son travail repose ainsi sur l'élaboration de cet « à-côté » de l'œuvre, qui, dans ce cas particulier, devient l'œuvre elle-même. Aussi l'artiste nous présente-t-il dans *Sans Niveau ni Mètre* des archives, des cartons d'exposition ou documents divers (vues d'exposition, coupures de journal) qui attestent de ces expositions (fictives) passées. Le texte, omniprésent, n'est jamais donné à lire comme un texte « brut », mais apparaît à chaque occurrence à travers sa photographie, celle d'un document placé parmi d'autres imprimés (n° 20), soigneusement légendé, glissé dans une pochette et rangé dans un classeur (n° 3 et n° 5). La photographie est d'ailleurs, une fois reproduite dans le Journal, affublée à son tour d'une légende détaillée (que nous légendons à notre tour dans cette reproduction). Le rôle de l'image, loin d'être anecdotique, renvoie ainsi explicitement à la problématique de l'édition et de sa nature reproductible : c'est l'image d'un texte qui nous est donnée à voir, ou pour le dire autrement, un imprimé imprimé.

La reproduction de la double-page d'un livre — plutôt que du texte contenu dans un livre — que nous offre Bernard Villers répond à un principe similaire (n° 10), de même que la proposition de Laurent Marissal dans le n° 2, consistant en la reproduction d'une photographie d'un bulletin de paie plié en éventail, qui ne permet de lire que les données qui intéressent l'artiste (nature du document, employeur et montant du salaire). Il en va encore de même des interventions de Lefevre Jean Claude, qui reproduit dans le n° 0 l'une

21

Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 19.

22

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (1980), (cité par Leszek Brogowski, *ibid.*).

des fiches de ses archives, d'abord imprimée sur un papier quadrillé, ou encore donne un aperçu de son activité d'artiste en présentant sur un calendrier de septembre 2008 à juin 2009 les différentes manifestations ou éditions auxquelles il a (doit) participé(er) (n° 9). Les informations, parfois énigmatiques, se retrouvent distribuées dans des encadrés et dispersées dans la page²³ plutôt qu'organisées selon les habitudes du curriculum vitae. La dispersion ou l'éclatement du texte dans l'espace de la page est un parti pris que l'on retrouve chez Peter Downsbrough, chargé de la réalisation de la couverture du n° 1 (présentation collective) et de la majeure partie du n° 11 (exposition monographique) : mots ou fragments de mots dialoguent avec des vignettes, des lignes ou des encadrés vides, et évoquent les codes de mise en page du journal.

La succession des livraisons nous donne véritablement à voir mais aussi à lire le texte dans tous ses états : aphorismes (Éric Watier, n° 8, Maurizio Nannucci, n° 14), anagrammes (Denis Briand n° 4, Hubert Renard, n° 5), listes (Benoît Police, n° 19, Nannucci, n° 14), injonctions ou propositions (Fred Forest n° 12, Éric Watier, n° 18), récits, témoignages ou explications (Claude Rutault, n° 15, Bernard Villers, n° 10) s'y alternent. Ailleurs, Pascal Le Coq présente dans le n° 6 « ses alphabets et leurs fonctions » : l'artiste se fait typographe, revenant au moment de l'écriture où les lettres prennent forme. On s'aperçoit cependant à la lecture des explications données par l'artiste sur l'usage de tel ou tel alphabet que ses propositions, aussi rigoureuses soient-elles, sont parfois impossibles à utiliser.²⁴ L'artiste renonce alors à dessein au caractère fonctionnel de l'entreprise et invente une écriture conceptuelle. Avec le travail d'Alain Bernardini, le texte s'inscrit à la manière d'une lettre de corbeau. La phrase « anonyme », composée de lettres découpées dans un autre imprimé, a dès lors un statut ambigu : « tu as un rêve » est-il une sorte de menace, de mise en garde ou un simple constat ? Le texte placé en couverture du numéro réalisé à l'occasion de

l'exposition de Denis Briand ne présente *a priori* pas de mise en forme particulière. Justifié et centré dans la page, il n'a pourtant rien d'un texte ordinaire : écrit dans une langue inconnue du lecteur — et pour cause, elle n'existe pas — elle devient vite un ensemble de signes, un bloc de caractères qui ne peut s'appréhender que visuellement. Et pourtant, quiconque va au-delà de cette première impression s'apercevra que certains mots du texte font sens et que, sans comprendre la teneur exacte du propos, il est possible d'en discerner le champ sémantique.²⁵

Lire est une activité particulière qu'accompagnent un certain nombre d'habitudes, de postures ou de gestes, tel celui de tourner la page. Ce rappel pour introduire une dernière remarque : lorsqu'ils sont invités à occuper à la fois la première page et le centre du Journal, il est manifeste que les artistes n'oublient pas de prendre en compte la temporalité fragmentée qui accompagne la lecture, celle qui commence avec le journal fermé et se poursuit une fois le journal ouvert (éventuellement, entraîne le lecteur dans plusieurs allers et retours). En effet, le pli du journal — « atome » du livre selon Éric Watier — ne sert pas qu'à doubler le nombre de pages (sans lui il n'y aurait qu'un feuillet A2 de deux pages) mais instaure une lecture partitionnée, introduit un parcours d'un dehors vers un dedans. Peter Downsbrough met en évidence ce passage dans le onzième numéro par les deux seuls mots OPEN - HERE. Même lorsque l'intérieur est conçu comme un poster que l'on peut afficher — ce qui semble être le cas de plusieurs numéros — on s'aperçoit que la première page donne un éclairage particulier au travail et seule l'articulation des deux permet de saisir ce qui s'y joue. C'est alors au lecteur de prendre la responsabilité d'isoler une partie du travail en placardant le numéro (même si cela lui est suggéré par la mise en page). Ainsi par exemple de la bibliothèque vide figurée au centre du n° 19, pris en charge par Benoît Police : la lecture de la liste inscrite en première page, que l'on peut très vite identifier comme une liste de titres de livres, nous laisse entendre qu'ils n'attendent qu'à être placés dans les rayonnages.²⁶ De la même

23

Encadrés qui sont en fait, pour le cas des éditions, une sorte de reproduction miniature simplifiée de la couverture de l'ouvrage.

24

Ainsi de l'alphabet intitulé le « V » : « C'est un alphabet quasiment impossible à réaliser. Chaque lettre est en effet composée d'un ou plusieurs oiseaux en vol. Les oies ont l'habitude de former des signes dans le ciel (le fameux vol en V), mais il s'agit ici de les dresser pour qu'elles s'envolent seules ou par groupes de deux, trois ou quatre, et gardent leurs ailes dans une certaine position pour dessiner un certain caractère, le tout sans tomber (en profitant des vents ascendants). [...] » Pascal Le Coq, « Mes alphabets et leurs fonctions », *Sans Niveau ni Mètre* n° 6, novembre-décembre 2008, p. 1.

25

On déchiffre par exemple le fait que le texte a été « traduit » (en fait « écrit ») par Xavier Briand : « traduski documendentibrask perindi lingua perlitchisi ». Cf. « Frontierdesni lingualarmi guehra soldieurst destruktionalist ! », *Sans Niveau ni Mètre* n° 4, mai-juin 2008, p. 1.

26

Selon une logique géographique : le lecteur attentif remarquera que tous les titres des ouvrages mentionnés comportent un nom de ville et que la bibliothèque est construite sur le modèle d'une grille de géoréférencement d'un planisphère. *Sans Niveau ni Mètre* n° 19, avril-mai 2011.

manière, le texte de Ponge choisi par Villers entre en résonance avec les touches de couleur imprimées en niveau de gris, les explications de Pascal Le Coq ou de Laurent Marissal constituent un complément indispensable à la compréhension de la page centrale, etc. La clé de la plupart des propositions faites pour le Journal se trouve donc bien dans la lecture : celle du texte, mais aussi celle qui répond à une activité dans laquelle le geste qui consiste à « tourner la page » est déterminant.

UN DISCOURS MILITANT

L'une des particularités de *Sans Niveau ni Mètre*, nous l'avons dit, réside dans la combinaison qu'il assure entre un volet pratique et une approche théorique. Celle-ci se concentre dans l'éditorial, généralement placé en dernière page du journal. Cet article, non signé, est presque toujours du même auteur, à savoir Leszek Brogowski, initiateur du projet du Cabinet. À la lecture de ces textes, on s'aperçoit qu'ils ne se superposent pas au découpage monographique/thématique qui organise par ailleurs les livraisons, au sens où ils ne se rapportent pas exclusivement à l'artiste ou au thème de l'exposition. Plutôt, chaque nouvelle livraison est l'occasion d'ouvrir le propos sur des considérations plus larges, selon un mouvement qui va du particulier au général ou du général au particulier, et permet de convoquer, aux côtés des artistes invités, des figures telles que Platon, Aristote, Husserl, Kant, Schiller, Fichte, Marx, Benjamin ou Lyotard, mais aussi, plus spécifique au champ de l'art, Wölfflin, Eco, Debord, McLuhan, Rosenberg ou encore des artistes, parmi lesquels Ad Reinhardt, Joseph Beuys et quelques membres Fluxus arrivent en tête. Ce mouvement de va et vient ne donne jamais au texte une dimension strictement explicative, quand bien même elle apporte certaines clés à la compréhension du travail présenté. La démarche de chaque artiste apparaît davantage comme une sorte d'impulsion qui permet d'ouvrir le débat sur les enjeux de l'art, sa place dans la société, sinon sur la société elle-même.²⁷

Les éditoriaux sont dès lors l'occasion pour l'éditorialiste de réaffirmer ses convictions, non seulement en montrant comment les projets présentés au Cabinet et dans le Journal participent

d'une forme de résistance, mais aussi en réitérant une mise en garde contre la tendance au spectaculaire devenue symptomatique de l'art contemporain. Leszek Brogowski montre comment le livre est susceptible d'apporter une réponse à de telles dérives, en tant qu'« objet d'usage » quotidien qui part d'une « expérience ordinaire ».²⁸ L'auteur épingle également les rituels auxquels les artistes sont contraints de se plier, faisant de l'acte de création de l'œuvre une activité presque marginale (n° 5). Les dérapages économiques du monde de l'art apparaissent comme un autre thème récurrent : est reposée la question de l'objet fétiche et unique,²⁹ de la rareté (et du prix) comme critère de jugement, ce qui permet de rappeler le double sens du terme « valeur » (n° 2). En lien avec la notion de propriété, l'éditorialiste soulève le problème des produits dérivés qui envahissent les musées et les institutions jusqu'à se substituer à l'œuvre (n° 1), phénomène qui, somme toute, n'est, comme il le rappelle, ni plus ni moins qu'une conséquence de l'œuvre devenue marchandise : un livre tel qu'*Un été plein d'économies* de Guillaume Goutal³⁰ rend bien compte de cette infinie permutableté des marchandises... (n° 7).

Au vu de ce qui apparaît presque comme un procès de l'art d'aujourd'hui, on comprend mieux pourquoi l'idée de « gratuit gratuit » est importante aux yeux des éditeurs du Journal du Cabinet. C'est pour le moins un discours partisan que donnent à lire les éditoriaux, discours qui ne peut que résulter d'une « observation participante »³¹ — terme que Leszek Brogowski emploie lui-même à l'adresse de Maurizio Nannucci qu'il loue pour son combat sur tous les fronts en tant qu'artiste mais aussi archiviste-activiste ayant travaillé toute sa vie à une diffusion des publications d'artistes. C'est d'ailleurs ce que le Cabinet du livre d'artiste défend chez tous les artistes avec lesquels il collabore : leur capacité, par l'édition, à prendre en main ce qui leur échappe traditionnellement pour infléchir

28

Cf. Leszek Brogowski, « Bernard Villers : La Vue en rose », *Sans Niveau ni Mètre* n° 10, septembre-novembre 2009, p. 4.

29

Ce que fait aussi Hubert Renard dans son clone du Journal du Cabinet et sous couvert de la plume d'un certain Serge Blow-Kozsik, rédacteur du journal.

30

Guillaume Goutal, *Un été plein d'économies*, Paris, Pegg, 2006.

31

Leszek Brogowski, « Artiste et chercheur. Maurizio Nannucci, bookmaker », *Sans Niveau ni Mètre* n° 14, mars-mai 2010, p. 4.

27

« Une façon de pratiquer l'art (ou d'en envisager simplement une possibilité) implique inévitablement une vision de la société avec une place pour l'art en son sein. Implicitement, toute réflexion esthétique — et bien sûr toute pratique novatrice de l'art — entraîne une critique sociale et, éventuellement, une pratique alternative de la société. » Leszek Brogowski, « L'art comme production de la réalité », *Sans Niveau ni Mètre* n° 2, janvier 2008, p. 4.

le cours ou circuit obligé habituellement tracé pour les œuvres. La légèreté de l'œuvre imprimée laisse envisager d'autres possibles et les artistes en prennent acte en se montrant concerné autant par sa production que par sa diffusion, et en s'intéressant à tout ce qui se rapporte à son économie — ce qu'illustre exemplairement le travail de Pascal Le Coq — mais aussi à ce qui touche à l'appareil critique susceptible de l'accompagner — que devance, par la fiction, Hubert Renard.

Évoquant le rôle du manifeste, en écho à une exposition récente de ces « documents programmatiques » au Cabinet,³² Leszek Brogowski résume : « Dans un manifeste, l'évocation et la critique de la réalité passée et présente n'a pour fonction que de mettre en valeur les principes d'une réalité future.³³ » Les éditoriaux de *Sans Niveau ni Mètre* partagent bien certaines caractéristiques avec le manifeste, en ce que, par un bilan critique, ils entendent participer à « l'exploration des hypothèses pour l'art à venir » et en ce sens, contribuer à « préparer l'avenir » (n° 13). Ils ne sauraient pourtant être pris pour des manifestes : ils n'ont ni vocation à exposer un nouveau programme, ni le ton à la fois emphatique et optimiste qui l'accompagne la plupart du temps.³⁴ Plutôt que de donner à leur propos une portée générale et impérieuse, ils préfèrent lancer une invitation (invitation à réfléchir, invitation à participer).

UN JOURNAL POUR ÉTUDIANTS

Leszek Brogowski qualifie les textes de *Sans Niveau ni Mètre* d'« éditoriaux rédigés sous la forme d'exposés pour les lycéens.³⁵ »

³²

Exposition thématique réalisée à partir du fonds des Archives de la critique d'art (bibliothèque patrimoniale, centre de recherche et de débat sur la critique d'art et l'histoire de l'art contemporain, basés à Rennes).

³³

Leszek Brogowski, « Qu'est-ce qu'un manifeste ? », *Sans Niveau ni Mètre* n° 20, septembre-octobre 2011, p. 4.

³⁴

S'ils prennent parfois les accents du manifeste — Leszek Brogowski n'hésite par exemple pas à qualifier de « Manifeste scientifique » un texte écrit dans le n° 13 (catalogue des Éditions Incertain Sens) — les éditoriaux peuvent aussi adopter un caractère plus léger, comme par exemple celui du n° 16, plus long que de coutume, qui relate la rencontre avec André Balthazar et son épouse, deux éditeurs belges du *Daily Dûl* et prend par moments l'allure d'un récit de voyage, à d'autres celui d'un entretien.

³⁵

Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 19.

De fait, le caractère très accessible du propos est patent dans les deux premiers numéros qui récapitulent les enjeux du livre d'artiste et posent quelques jalons de son histoire, tout en s'appuyant sur plusieurs exemples de livres bien choisis, brièvement et simplement décrits dans de petits encadrés. Mais si ce côté didactique reste présent dans les numéros suivants, il n'est pas certain que des lycéens encore peu au fait des (dys)fonctionnements du monde de l'art soient armés pour saisir toutes les problématiques soulevées tant par le texte que par les œuvres. Quoiqu'il en soit, nombre d'entre eux ont emporté un ou plusieurs numéros.³⁶ Il en va d'ailleurs de même pour tous les visiteurs du Cabinet du livre d'artiste, et notamment les étudiants, en particulier les étudiants en art, public le plus assidu depuis que le Cabinet a été installé à l'Université en septembre 2009 (ce qui correspond à la publication du n° 10 du Journal). Le Journal du Cabinet, qui les attend à chaque nouvelle exposition est ainsi une manière de les inviter à venir au cabinet avec la certitude de repartir « armés » d'un outil qui est aussi une œuvre originale. En outre, c'est bien à l'intention des étudiants, futurs artistes, enseignants, médiateurs ou simplement futurs spectateurs (lecteurs ?) que le Journal soulève toutes ces questions liées à la place de l'art dans le quotidien, en commençant par celle de la réception. « Induire une attitude réellement active du spectateur : c'est dans cet esprit que nous avons conçu *Sans Niveau ni Mètre*³⁷ » déclare encore Leszek Brogowski. Cette attitude est explicitement convoquée lorsque le lecteur est invité à mener une action, comme découper son exemplaire pour faire « un vrai trou dans un vrai journal » (Fred Forest, n° 12)³⁸ ou produire à son tour un « public monotone print » selon un protocole clairement expliqué, et à partir d'un simple photocopieur public (Éric Watier, n° 18). Mais elle est en premier lieu mobilisée par la capacité du lecteur à remettre en cause les idées reçues et envisager de nouveaux

³⁶

« On dit que le "photocollage" tue le livre. Mais pourquoi ne dit-on pas que les livres sont trop chers pour les étudiants et que c'est pour cette raison qu'ils les photocopient, alors que sans doute ils préféreraient posséder leur exemplaire ? » Leszek Brogowski, « Crise du livre », *Sans Niveau ni Mètre* n° 0, op. cit., p. 2.

³⁷

Ibid., p. 19.

³⁸

Fred Forest, « Le Trou », *Sans Niveau ni Mètre* n° 12 (janvier 2010-mars 2010) : il s'agit de la réactualisation d'un travail initialement réalisé dans le journal *Nord-Matin* des 27 et 28 novembre 1988.

rapports à l'art. Si le journal gratuit est à envisager comme une sorte de « potlatch », c'est ni plus ni moins cette disponibilité qui est demandée en retour.³⁹

Le Journal du Cabinet du livre d'artiste joue ainsi bien le rôle attendu d'une publication réalisée en lien avec l'université, en tant que véritable outil de travail. Et ce à plusieurs titres : les notices détaillées des numéros thématiques en font une publication ressource incontournable pour certaines pratiques ;⁴⁰ les éditoriaux amènent les étudiants à réfléchir à ce qui définit l'art, à distinguer les vraies des fausses questions et à développer leur esprit critique, notamment face à certains critères communément admis. Lieu d'expérimentations plastiques par excellence, le journal *Sans Niveau ni Mètre* exemplifie également on ne peut mieux la forme que peut prendre une recherche en arts plastiques, qui passe nécessairement par une articulation entre théorie et pratique. Sont ainsi réunis dans ce projet — et par ce qui le lie au Cabinet du livre d'artiste — des enjeux aussi bien artistiques que scientifiques et pédagogiques. « L'ensemble des activités autour du livre d'artiste à Rennes 2 doit être considéré comme un tout indivisible : la production des connaissances et l'expérimentation artistique sont les deux aspects d'un même processus.⁴¹ » Marc Gontard, alors président de l'Université Rennes 2, insistait dans le n° 13 de *Sans Niveau ni Mètre* sur le fait qu'« en soutenant le Cabinet du livre d'artiste, l'université Rennes 2 n'a d'autres ambitions que de se constituer en lieu alternatif où l'art, hors de toute contrainte de marché, s'ouvre un nouvel espace entre la réflexion issue de la recherche et l'application qui ici emprunte

39

Même si le « contre-don » peut chez les étudiants prendre d'autres formes : le programme d'enseignement des arts plastiques à l'université Rennes 2 comprend une sensibilisation dès la deuxième année aux possibilités du livre et de l'imprimé : les étudiants sont non seulement amenés à étudier un livre d'artiste de leur choix mais aussi à réaliser une publication qui est exposée au Cabinet à la fin de l'année universitaire. La plupart du temps, les étudiants choisissent de faire don de leur travail au fonds du Cabinet, travail qui peut alors être consulté et apprécié par les générations suivantes.

40

Ce travail de recherche souvent colossal est principalement mené par Aurélie Noury, coordinatrice du Cabinet.

41

Leszek Brogowski, « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », *Sans Niveau ni Mètre* n° 13, p. 13.

42

Marc Gontard, introduction, *Sans Niveau ni Mètre* n° 13, op. cit., p. 2 : ce numéro a un statut spécial dans la série étant donné qu'il n'est attaché à aucune exposition mais remplit le rôle de « Catalogue des éditions Incertain Sens ».

au livre sa matérialité emblématique.⁴² » Cette dernière remarque, associée à la présentation du Journal qui précède rappelle comment l'université peut aussi, et encore, s'affirmer un point de résistance.⁴³

RÉFÉRENCES

Tous les numéros de *Sans Niveau ni Mètre* peuvent être consultés et téléchargés sur le site des éditions Incertain Sens : <http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>.

LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

Les images de cet article sont placées dans sa version portugaise.

1. Journal *Sans Niveau ni Mètre*.
2. Bernard Villers, « La vue en rose », double page intérieure de *Sans Niveau ni Mètre* n° 10, septembre-novembre 2009.
3. Hubert Renard, *Sans Niveau ni Mètre* n° 5, septembre-octobre 2008 et insert avec *Nié Sans Mentir*, n° 5, septembre-octobre 1998.
4. Hubert Renard, « 10 positif », *Sans Niveau ni Mètre* n° 3, mars-mai 2008.
5. Pascal Le Coq, « Mes alphabets et leur fonction », double page intérieure de *Sans Niveau ni Mètre* n° 6, novembre-décembre 2008.
6. Peter Downsbrough, couverture et double page intérieure de *Sans Niveau ni Mètre* n° 11, novembre 2009-janvier 2010.
7. Fred Forest, « Le trou », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 12, janvier-mars 2010.

43

Je remercie Aurélie Noury pour toutes les indications données lors de la rédaction de cet article.



MARIE BOIVENT: Enseigne dans le département Arts Plastiques à l'université Rennes 2 Haute-Bretagne. Elle a soutenu en juin 2011 une thèse de doctorat intitulée « La revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique ». Elle a assuré à l'automne 2008 le commissariat d'une importante exposition sur les revues d'artistes présentée simultanément à Rennes et à Fougères à l'occasion de laquelle a été publié le catalogue « Revues d'artistes, une sélection » (paru aux éditions Arcade, Lendroit, Éditions Provisoires). Plasticienne et éditrice, elle a également publié plusieurs revues d'artiste. Éditions Provisoires : <http://editionsprovisoires.free.fr/catalogue.html>.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Os autores interessados em colaborar na revista Porto Arte devem enviar seus trabalhos para o Conselho Editorial da Revista. Os artigos devem obedecer as seguintes normas:

- a) Os artigos, necessariamente inéditos, editados no editor Microsoft Word e salvos no formato .rtf (Rich Text Format), devem ser submetidos exclusivamente através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. Para tanto, o autor do texto deverá se cadastrar como Autor no sistema e seguir os passos indicados para efetuar a submissão.
- b) Os textos devem ter entre 8.000 e 30.000 caracteres, espaços incluídos, fonte arial, tamanho 12, parágrafo simples, com entradas (de tabulação) e ser acompanhado de resumo de até 750 caracteres, espaços incluídos e até 5 palavras-chave.
- c) As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no rodapé. As indicações de autoria de citações (sistema de chamada autor-data) devem ser resumidas ao último sobrenome do autor; data de publicação da obra e, quando necessário, página (p. ex.: SALAS, 2005, p. 22). As referências bibliográficas completas devem ser colocadas ao final do artigo, sob o título REFERÊNCIAS, e devem ser elaboradas segundo as normas da ABNT, ou seja: SOBRENOME, Nome do Autor: *Título da obra*. Cidade: Editora, ano de publicação.
- d) As indicações de notas no texto devem ser colocadas após a pontuação, por ex.: [...] domínio da fotografia.¹
- e) Para as citações utilizar recuo de parágrafo de 3cm.
- f) Caso o artigo comporte ilustrações estas devem estar indicados no texto utilizando a seguinte nomenclatura (fig. X) e as imagens devem ser digitalizadas com resolução mínima de 300 dpi e gravadas em arquivos JPEG, TIFF ou PSD.
- g) Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas de ficha técnica completa.
- h) Ao final do texto devem ser mencionados os dados sobre o autor: crédito profissional sumário e acadêmico, com até 600 caracteres.
- i) Os autores são responsáveis pela revisão dos textos assim como pela propriedade intelectual das ideias que divulgam. Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- j) Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial da Porto Arte ou a pareceristas externos (avaliação sigilosa), podendo ser aceitos, devolvidos com sugestões aos autores que poderão reapresentá-los, ou devolvidos.
- k) Serão remetidos a cada autor 03 (três) exemplares do número onde for publicada sua colaboração.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Authors interested in collaborating with Porto Arte magazine should submit their papers to the Conselho Editorial da Revista (Editorial Counsel of the magazine),

Articles must obey the following norms:

- a) Articles, necessarily unpublished, edited by the Microsoft Word Editor and saved in the format .rtf (Rich Text Format), should be submitted only through the following electronic address: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. To this end, the author of the text must register himself as Author in the system, following the indicated steps to conclude the submission.
- b) The texts should have between 8,000 and 30,000 characters including spaces, Arial font, font-size 12, paragraph line spacing - simple (single space), new paragraphs using enter (return) and tab command, and texts should be accompanied by an abstract of up to 750 characters, including spaces and up to 5 key words.
- c) Notes should be kept to a minimum and placed as footnotes. Bibliography should be indicated by the author's last name, publication date of the work and, where necessary, page (eg: SALAS, 2005, p. 22). Complete bibliography should be placed in the end of the article, and should be elaborated following the norm of ABNT, which is: LAST NAME, First name of author: *Title of the work*. City: Publisher; year of publication.
- d) Indications of notes in the text should be placed after the punctuation, eg: [...] The field of photography.¹
- e) For citations, use an additional 3 cm paragraph indentation.
- f) If the article has illustrations, they must be indicated within the text using the following nomenclature (fig. X) and the images should be digitalized (scanned) with a minimum resolution of 300 dpi and saved in JPEG, TIFF or PSD files.
- g) Reviews (of books, exhibitions or other works) should be accompanied by a complete description of library catalog publication data or exhibition data.
- h) At the end of the text, data about the author should be mentioned: a summarized professional and academic credit with up to 600 characters.
- i) Authors are responsible for the revision of texts as well as the intellectual propriety of ideas discussed. Signed articles are the exclusive responsibility of their authors.
- j) Papers sent will be submitted to the Conselho Editorial da Porto Arte (Editorial Counsel of Porto Arte) or for external evaluation (maintaining privacy), with the possibility of being accepted, returned with suggestions for the author to consider for future presentation, or refused.
- k) 03 (three) copies of the issue including the published paper will be sent to each author.

Porto Arte 1

Volume I | novembro | 1990

A escultura de Victor Brecheret

Armindo Trevisan

Análise musical: para quem? por quê?

Cristina Caparelli Gerling

Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?

Flávio Mainieri

Sobre a música “erudita” brasileira, hoje

Flávio Oliveira

O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva

Icleia Borsa Cattani

A interpretação dos sonhos, segundo Freud, e o pesadelo

de Clitemnestra, em Ésquilo e Sófocles

Ivo Bender

Macbeth: crime, política e medo

Luiz Paulo Vasconcellos

A magia do silêncio nas artes visuais

Nilza Grau Haertel

O valor educacional da arte

Raimundo Martins

A trova e a décima no Rio Grande do Sul

Rose Marie Reis Garcia

A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator

Sandra Dani

Porto Arte 2

Volume II | maio | 1991

A Escola de Artes e a profissionalização do seu aluno

Círio Simon

Picasso: percepção e concepção

Eduardo Vieira da Cunha

Vidas Secas: o filme, o livro

Flávio Mainieri

Mário de Andrade: crítico de arte

José Augusto Avancini

A pintura a óleo e a questão Van Eyck

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre gravura artística

Nilza Grau Haertel

Anotações para um estudo sobre a vontade no processo de criação do ator

Sandra Dani

A assimilação e a estruturação da linguagem musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 3

Volume II | novembro | 1991

O uso do cantus firmus na Choral Fantasy, Op. 73 de Paul A. Pisk

Any Raquel Souza Carvalho

Cézanne e o fotógrafo desconhecido

Eduardo Vieira da Cunha

A utilização das cores em alguns casos do retoque na restauração

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre o sistema das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Martín Fierro: a modernidade em debate

Maria Lúcia Bastos Kern

Gravuras em metal à maneira de Michelangelo durante o Cinquento

Maria Lucia Cattani

Perspectivas para a educação artística na nova lei de diretrizes e bases

Maura Penna

Metodologia para uma educação musical: uma questão de conhecimento em bom-senso

Vera Regina Pilla Cauduro

Acalantos

Cristina Rolim Woffenbüttel

Porto Arte 4

Volume III | maio | 1992

Don Juan em Kierkegaard

Alvaro Valls

Pesquisa em artes visuais

Annateresa Fabris

O kitsch na arquitetura popular brasileira: manifestação essencialmente urbana

Blanca Brites

Semiótica e significação: uma introdução

Flávio Vinicius Cauduro

A criação musical: considerações psicodinâmicas

Marcello Guerchfeld

Política cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Sobre o significado da pesquisa em música na universidade

Maria Elizabeth Lucas

O processo de criação e a pesquisa nas artes plásticas

Romanita Disconzi

Percursos da educação artística: um balanço das diversas abordagens

Sylvia Coutinho

De monstros e mistérios: o fantástico e a estilização em There are more things, de Jorge Luis Borges

Ivo Bender

Porto Arte 5

Volume III | dezembro | 1992

Arte e psicanálise: encontro marcado por uma ilusão
Elida Starosta Tessler
Apointamentos para uma dramaturgia regionalista
Flávio Mainieri
O significado do jogo na educação infantil
João Gilberto Gil
Iluminación e deslumbramiento: anticipaciones de la imaginación
Margarita Schultz
A importância de (outras) imagens no ensino da arte
Martin Grossmann
Escultura: encontros entre o perceber e o fazer
Mônica Zielinsky
As habilidades motoras e sua contribuição para a apreensão do ritmo musical na infância
Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 6

Volume IV | maio | 1993

Cinema e modernidade em Klaxon
Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris
A liberdade de criação e a cultura popular
Antonio Carlos Vargas Sant'anna
Avatares de la critica
Carlos Espartaco
Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70
Maria Amelia Bulhões
Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos
Maura Penna
Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)
Icleia Borsa Cattani

Porto Arte 7

Volume IV | novembro | 1993

O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica
Elida Starosta Tessler
A pesquisa em história da arte
Annateresa Fabris
Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica
Celso F. Favaretto
Histoire de la critique/critique de l'histoire "l'art moderne n'existe pas"
Marc Jimenez
Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60
Maria Amelia Bulhões
El grupo signo en el sistema de las artes, en Chile de comienzos de los años 60
Sylvia Rios M.
Paysage/eros
Paul-Armand Gette

Porto Arte 8

Volume V | maio | 1995

A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade
Annateresa Fabris
O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan
Francisca Ferreira Michellon
Relações entre cinema e pintura: Senso e os macchiaioli
Mariarosaria Fabris
Unidades móveis de exposição
Maria Teresa Brunelli
Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história
Dominique Château
Fontes e problemas metodológicos em história da arte
Maria Lúcia Bastos Kern
Avaliação e o ensino das artes
Geraldo Orthof
História da arte latino-americana na Alemanha
Hans Haufe
A ruptura contemporânea com as aporias vanguardistas na construção de um novo paradigma estético-social
Antonio Vargas
Semiótica e semiologia: contrastes
Flávio Vinícius Cauduro
Construção de imagens bi e tridimensionais
Suzete Venturelli

Porto Arte 9
Volume V | maio | 1995

*Estetização e estetização profunda - ou a respeito da atualidade da
estética nos dias de hoje*
Wolfgang Welsch
Aspectos da gravura de Carlos Martins
Maristela Salvatori
Olimpia e a questão do modelo
Jean Lancri
Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento
Sandra Rey
O consumo das artes
Edinice Mei Silva

Porto Arte 10
Volume V | novembro | 1995

A história da arte como prática interdisciplinar
Annateresa Fabris
Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional
Tadeu Chiarelli
A crítica de arte nos anos 70: uma visão
José Augusto Avancini
*O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e
declarações de artistas de 1946 a 1959*
Neiva Fonseca Bohns
*Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte
contemporânea*
Alexandre dos Santos
Estética tradicional e imagem informática
Margarita Schultz
Desvios do conhecimento - o monstro e a iconologia: reflexão maldita
Marcia Tiburi
Caravaggio: imagens de um mundo barroco
Maria do Socorro Carvalho
*Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em
dois intelectuais do patrimônio*
Mario Chagas

Porto Arte 11
Volume VI | maio | 1996

Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60
Muriel Caron
A fenomenologia viva de Franz Walther
Stéphane Huchet
O índice indicado com o dedo
Jean Lancri
Joseph Beuys, artista internacional
Jacques Leenhardt
Reflexões sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys
Marion Hohlfeld
*Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys
e Kurt Schwitters*
Elida Tessler
Duchamp versus Beuys ou a ironia versus paixão
Vera Chaves Barcellos
*...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda
dobrada, há alguns anos*
Éliane Chiron

Porto Arte 12
Volume VII | novembro | 1996

Mestrado em Artes Visuais: 5 anos
NÚMERO ESPECIAL

Porto Arte 13
Volume VII | novembro | 1996

Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas
Éliane Chiron
O caos e a ordem na pintura contemporânea
Gilbert Lascault
Presencia de la imagen informática
Margarida Schultz
*Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma
leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)*
Alexandre Ricardo Dos Santos
Desconstruir/reconstruir
Annateresa Fabris
*Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em
poéticas visuais*
Sandra Rey
A imagem visual na nova história e história da arte
Maria Lúcia Bastos Kern
Pontes entre Adorno e Gadamer
Alvaro Luiz Montenegro Valls
Pontos derivantes
Hélio Fervenza

Porto Arte 14

Volume VIII | maio | 1997

A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop

Stéphane Huchet

Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”

José Augusto Avancini

A recepção do cubismo na Alemanha

Claudia Valladão de Mattos

Arte incidental - as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903

Flávio Krawczyk

Intersecções: fotografia e pintura

Maria Ivone dos Santos

O pensamento de Paul Virílio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens

Francisca Ferreira Michelin

Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias

Luiz Eduardo Robinson Achutti

Percorrendo processos de criação artística: a percepção

Mônica Zielinsky

Porto Arte 15

Volume VIII | novembro | 1997

A arte como evento - Journiac, Beuys, Duchamp

Éliane Chiron

L'art et la manière de donner sa langue au chat (vinte e um mais um fragmentos de L'Encyclopédie du Facteur Cheval)

Jean Lancri

O gosto neobarroco na obra de João Câmara

Silvana Brunelli

Ética e estética

Alvaro Luiz Montenegro Valls

Ética museológica y globalización cultural

Gabriel Peluffo

Nas malhas da morte

Kathrin H. Rosenfield

Contra o esteticamente correto

Marc Jimenez

Da estética à poética

René Passeron

Porto Arte 16

Volume IX | maio | 1998

Crítica & estética

Dominique Berthet

L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois

Patrícia Franca

Corpos, memórias, vertigios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca

Icleia Borsa Cattani e Maria Amelia Bulhões

La llamada nueva figuración argentina

Luis Felipe Noé

O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto

Georges Didi-Huberman

A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos

Daniela Kern, Gisele Federizzi, Helena Martins Costa, Mara Castilhos,

Máximo P. de Lucena

A figura como forma simbólica

Rogério Dias Gonçalves e Roseli Tesche

Entre o olho e a iluminação: cone-icone, ex-voto, index-voto

Eduardo Vieira da Cunha

Porto Arte 17

Volume IX | novembro | 1998

O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros

Vera Chaves Barcellos

Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares

Hélio Ferverza

Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole - nas artes, na estética, na educação

Jochen Dietrich

O maquinista

Élida Tessler e Tereza Lenzi

Evgen Bavar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis

Élida Tessler

Uma câmera escura atrás de outra câmera escura

Élida Tessler e Muriel Karon

Inapreensível presença do tempo

Evgen Bavar

Tradução inter-semiótica: uma experiência criativa

Romanita Disconzi

Porto Arte 18
Volume X | maio | 1999

Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade
Dominique Chateau
Maneiras de instalações
Sylviane Leprun
Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan
Roberto Fajardo
El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas
Arturo Rodríguez
Outro mundo
Alexandre Melo
El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez
Maria Teresa Constantin
Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latinoamericanos
Neiva Maria Fonseca Bohns
Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul
Maria Amelia Bulhões

Porto Arte 19
Volume X | novembro | 1999

Semiologia visual, pintura e intertextualidade
Bernard Paquet
Além da matéria: Brancusi e a fotografia
Jacques Leenhardt
A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre
Ana Lúcia Araújo
Para uma estética do risco
Marc Jimenez
Uma casa dividida
Richard Schusterermann
Cica & sede de crítica
Ricardo Basbaum
A arte e sua mediação na cultura contemporânea
Mônica Zielinsky

Porto Arte 20
Volume XI | maio | 2000

A temporada italiana de Pettroruti: considerações sobre um relato autobiográfico
Annateresa Fabris
Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin
Priscila Iufinoni

NÚCLEO TEMÁTICO: QUESTÕES DE MUSEOLOGIA
A arte como valor e as instituições museológicas
Maria Amelia Bulhões
Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses
Cristina Freire
Museu e interatividade: o exploratorium e uma entrevista com Paul Doherty
Francisco Marshal
Venturas y desventuras de los estudios de público
Graciela Schmilchuk
MUVA: Museo Virtual de Artes el Pais
Alicia Harber

Porto Arte 21
Volume XII | julho/agosto | 2004

DOSSIÊ: a obra em processo
Organização: Sandra Rey
A poética em questão
René Passeron
Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho
Éliane Chiron
A instauração da imagem como dispositivo de ver através
Sandra Rey
Uma repetição pode esconder uma outra
Patrícia França
Poética da recreação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon
Dominique Chateau
A heterogeneidade e a instauração da pintura
Bernard Paquet
Utopia e fantasma
Kássia Valéria de Oliveira Borges
A ambiguidade na poética de Louise Burgeois
Adriane Fernandez
Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria modernista
Maria de Fátima Morethy Couto
A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves
Paulo Gomes
O + é deserto, de Hélio Ferverza
Paulo Silveira
A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual de Edmond Couchot
Ricardo Cristofaro

Porto Arte 22

Volume XIII | maio | 2005

DOSSIÊ: Fotografia / Arte Contemporânea

Organizadores: Sandra Rey e Eduardo Vieira da Cunha

Surrealismo e Fotografia: uma Proposta de leitura

Annateresa Fabris

A Fotograficidade

François Soulages

Cruzamentos entre o real e o (im)possível: Transversalidades entre o

'Isso Foi' do Fotografia de Base Químico e o "Isso Pode Ser" da Imagem
Númérico

Sandra Rey

Imagens Estilhaçados Luz. Espaço e Corte

Beatriz Rauscher

O Objeto Ausente

Maria do Carmo Nino

A Traição das Imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos

Niura Legramante Ribeiro

Na sombra da cidade: atenção e cegueiro

Daniela Cidade

Susan Sontag: uma pacifista diante do dor dos outros

Alexandre Santos

Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó

Janaina Meio

Impressões - O modo negativo e os vestígios na arte contemporânea

Eduardo Vieira da Cunha

Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte Contemporânea

Maria Lúcia Bastos Kern

As reconfigurações do estatuto de artista na época moderno e
contemporânea

Nathalie Heinrich

Estéticas clássicas e crítica de arte -impasses

Kathrin Holtermayr Rosenfield

Resenha Crítica: A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos –

Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos

Blanca Brites

Resenha Crítica: O Jogo do Belo e do Feio - José Arthur Gianotti

Vinícius Oliveira Godoy

Porto Arte 23

Volume XIII | novembro | 2005

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: Icleia Cattani

Desenhar: uma prática lacunar

Eliane Chiron

O desenho como abismo

Icleia Cattani

Um percurso para o olhar: o desenho e a terra

Flávio Gonçalves

Anghiari: as batalhas do desenho

Valérie Morignat

Sobre o desenho

Tereza Poester

Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits

Paulo Gomes

Considerações da arte que não se parece com arte

Hélio Fervenza

Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um

olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte

José Othón Quiroz Trejo

Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

Jailton Moreira

O Torreão como experiência de educação

Lurdi Blauth

Leonilson: desdobramentos

Ana Lúcia Beck

Espaço N.O.. Nervo Óptico - Ana Maria Albani de Carvalho

Claudia Paim

Icleia Cattani - Organizador: Agnaldo Farias

Viviane Rocha

Porto Arte 24

Volume XIV | maio | 2008

DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo

Organização: Edson Luiz André de Sousa

A Estética como utopia

Evgen Bavcar

A utopia da significação como norte do ato criativo

Maria Amelia Bulhões

Freud sobre Leonardo da Vinci:

A construção da psicanálise em seus (des)encontros com a arte

Ana Vicentini de Azevedo

Uma Linha do Horizonte e outros alinhamentos prováveis

Elida Tessler

A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo

Edson Luiz André de Sousa

Violência e Imagem: ou de como fazer o Davi de Michelangelo falar

Vinicius Oliveira Godoy

Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea

Ricardo Cristofaro

Dentro do Labirinto: Arquiteturas utópicas em León Ferrari

Eduardo Veras

A Atitude dos Coletivos

Fernanda Albuquerque

Olhar criativo de um andar utópico

Károl Veiga Cabral e Márcio Mariath Belloc

A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna

Veronica Stigger

Quem decide o que é patrimônio cultural? Estudo de sua valorização na cidade de Chihuahua

Graciela Schmilchuk

A fotografia e seu processo de hibridização

Maria Celeste de Almeida Wanner

Porto Arte 25

Volume XV | novembro | 2008

DOSSIÊ: O artista viajante

Organização: Maria de Fátima Costa

Comisión Corográfica da Colômbia: Um mapa estendido do corpo político

Katherine Manthorne

A respeito da compreensão da geografia pelos artistas-viajantes nos séculos XVIII e XIX

Susanne B. Keller

O viajante e a paisagem brasileira

Ana Maria Belluzzo

A viagem Pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes

Pablo Diener

A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero

Sara Badía

Iconografia Européia-Americana de Bolívar

Roldán Esteve-Grillet

Olhar criativo de um andar utópico

A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes: imagens do México entre 1828 e 1847

Arturo Aguilar Ochoa

As odisséias possíveis

Paulo Silveira

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica

Annateresa Fabris

Schwanke, vestígios de um cometa

Tania Mara Galli Fonseca

Entrevista por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo

Glória Ferreira

Resenha Crítica: Mestiçagens na Arte Contemporânea

– Icleia Borsa Cattani

Daniela Kern

DOSSIÊ: “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”

Organização: Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo

A participação como processo cognitivo: reflexões a partir da Exposição Cidades Interativas

Emilio Martinez Arroy e Bia Santos

Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas

Maria Amelia Bulhões

Salvando as distâncias

Maria José Martínez de Pisón

Imagem-Espaço-Tempo. O panorama

Pepa López Poquet

Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark

Elaine Tedesco

Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio

Dilúvio e Guaíba com o Turia

Maria Ivone dos Santos, Cláudia Zanatta, Joubert Vidor, Alexandre

Nicolodi, Ronaldo Dimer

A experiência estética com imagens numéricas em propostas artísticas interativas

Alberto Coelho

Quem é o espectador? Imersão e interação: a experiência em Interfaces digitais POA_VAL Laboratório_I

Andréa Brächer e Niúra Borges

Sobre o acordo de cooperação “Interfaces Digitais na Arte

Contemporânea” e a instalação “Interfaces Digitais, POA_VAL

Laboratório_I”

Sandra Rey

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (II)

Annateresa Fabris

Paisagem moderna à margem: Baudelaire e o elogio a Catlin e Meryon

Daniela Kern

A voz da artista

Leonora L. Rosenfield

Arte Virtual: da Ilusão à Imersão – Oliver Grau

Silvana Boone

DOSSIÊ: A crítica de arte em debate

Organização: Mônica Zielinsky

Da filosofia à crítica de arte

Arthur C. Danto

De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”

Robert Kudiellka

Debate crítico?!

Glória Ferreira

Cinco reflexões sobre o julgamento estético

Thierry De Duve

A crítica de arte em ação

Jacques Leenhardt

Partilhas no ambiente da crítica

Stéphane Huchet

Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas

Mônica Zielinsky

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)

Annateresa Fabris

A escultura monumental no México e a mudança da

paisagem urbana a partir de 1950

Lily Kassner

Um argumento frágil

Flávio Gonçalves

A arte como atitude

Entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato

DOSSIÊ: Web arte: uma poética da Internet
Organização: Maria Amelia Bulhões
Fred Forest
Net.art
Silvia Laurentiz
Tags e metatags? De Ted Nelson a Tim Berners-Lee
Laura Baigorri
Artistas latinos making global art
Maria Amelia Bulhões
Incursões ecológicas na web art
Christine Mello
Lucas Bambozzi: redes sociais e enfrentamento
Gilbertto Prado
Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Colunismo e Desertesejo
Fabio Oliveira Nunes
Reflexões sobre a web arte em novos contextos
Raquel Fonseca
A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência
Maria de Fátima Morethy Couto
Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira
Vinícius Oliveira Godoy
Ctrl+Art+Del – Distúrbios em arte e tecnologia – Fábio Oliveira Nunes

DOSSIÊ: Migrações e Mutações na Arte Contemporânea
Organização: Éliane Chiron, Sandra Rey, Icleia Cattani
Éliane Chiron
Niki de Saint-Phalle: jardim migrante, caminho mutante
Annateresa Fabris
A ilha da felicidade pelas lentes de Karl Marx
Bernard Paquet
A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade
Icleia Borsa Cattani
Paisagens do exílio, lugares da utopia
Carlos Alberto Murad
Linhas estelares e traçados do pensamento criador
Anaïs Lelièvre
Georges Rousse. A arte de habitar do viajante
Hong Biao Shen
Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura
Sandra Rey
Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual
Mirtes Marins de Oliveira
Apropriação e montagem: melancolia e utopia
Leila Danziger
Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar
Vera Beatriz Siqueira
Anita Malfatti: limites do moderno
Silvana Boone
Uma breve história da curadoria – Hans Ulrich Obrist

DOSSIÊ: História da Arte e Estudos Visuais: debates contemporâneos
Organização: Daniela Kern
James Elkins
História da Arte e imagens que não são arte
Marquard Smith
Estudos Visuais, ou a ossificação do pensamento
Matt Ferranto
Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital
Luiz Cláudio Da Costa
O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea
María Susana García Rams
Alquimia criativa feminina e animação: Lesley Keen e Mother of Invention
Antonio Vargas
Considerações sobre a visão mística na arte
Cynthia Farina
Mutações do sensível. A arte deslocalizada e o corpo desincorporado
Nara Amelia Melo Da Silva
Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais
Entrevista: Beatriz Rauscher
Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma.
Entrevista com Shirley Paes Leme

DOSSIÊ: Pintura Contemporânea - Campos e Processos
Organização: Icleia Cattani
Gustavo Fares
Pintura no campo expandido
Icleia Cattani
Poética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht
Michael Asbury
Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador
Éliane Chiron
Íntima mutação da pintura no vídeo digital
Carlos Zilio
A pintura como indagação
Paulo Pasta
Dentro e fora da pintura
Ricardo Peruffo Mello
Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita)
Néstor García Canclini
A bienal da desglobalização
Artur Freitas
A natureza dispersa: Miguel Bakun
Antonio Vargas
Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas, Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern, Organizadoras

DOSSIÊ: As tecnologias na arte e as expressões
do múltiplo

Organização: Maristela Salvatori

Jocelyne Alloucherie

A permeabilidade das fronteiras

Paul Coldwell e Paul Laidler

Gravura – novas e velhas tecnologias – uma conversa

Bernard Paquet

Como a pintura multiplica o azul

Eduardo Vieira Da Cunha

Na poiesis de Valéry, a vertigem do dígito, a memória e o esquecimento

Flavya Mutran Pereira e Jander Luiz Rama

*Distopias anacrônicas: tensões construtivas entre imagem digital e
artesanal*

Paula Almozara

Manual de localização imaginária: paisagem, processo, técnica e ficção

Nicole Malenfant

*A gravura entre a identidade disciplinar e suas manifestações em um
quadro interdisciplinar*

Maristela Salvatori

Imagens em trânsito

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

*O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a
escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea*

Jacinto Lageira

Simon Starling: repetição da fotografia

Annateresa Fabris

*Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos, Mônica Zielinsky,
organizadora*

AQUISIÇÃO DE EXEMPLARES E COLABORAÇÕES

Para adquirir os exemplares da revista Porto Arte e enviar proposição de artigos, entre em contato com:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

ACQUISTION OF ISSUES AND COLLABORATIONS

To acquire issues of Porto Arte magazine and to send article proposals, enter in contact with:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

33



Programa de Apoio à
Edição de Periódicos

