

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Livro de artista:
da modernidade à
contemporaneidade**

Gestos do contato: dois livros de artista e sua relação com a fotografia

Mariana Silva da Silva
Mestranda / UFRGS

Resumo

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

Palavras-chaves

Livro de artista; fotografia; gestos

Résumé

Le présent article étudie les rapports existant entre le livre d'artiste et la photographie, à partir de récents travaux de l'auteur. Dans la recherche artistique ici visée, en particulier, il est possible de constater une affirmation du livre d'artiste comme véhicule usuel et déclencheur de poétiques visuelles contemporaines. Les livres d'artiste se rapprochent pour leur part de productions d'autres artistes, qui se sont eux mêmes consacrés à l'élaboration d'images photographiques à l'intérieur des pages du livre, proposant de la sorte un geste de rencontre entre le lecteur et la matérialité dudit véhicule.

Mots clés

Livre d'artiste; photographie; gestes

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

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

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

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

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

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

1 Paulo Silveira. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p.77.

2 Dominique Baqué. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998, p.18. *Et un rôle pour*

A fotografia encontra-se entre dois pontos, o espaço ao nosso redor e o espaço da arte. É esta propriedade que Florence de Mèredieu denomina de “espaço transitório”.³ O trabalho anteriormente mencionado de Robert Smithson (1938-1973), *publicado inicialmente na revista Artforum de 1967, e posteriormente como livro de artista homônimo*, posiciona-se neste sentido de refletir sobre o caráter intermediário da fotografia.

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

“(...) Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, ainda assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com a sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, em Nova Jersey. Ali ele se põe a fotografar espaços predominantemente industriais como se as indústrias fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial.”⁴

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

Para Durand, a pesquisa de Smithson localiza na fotografia sua complexa posição: “A dialética que se instaura então coloca em jogo o centro e a periferia, o interior e o exterior, o ponto focal e os limites da nitidez, e se observa que ela é formulada tomando emprestado um vocabulário da fotografia”.⁵ Há uma relação dos conceitos formulados pelo artista ao ato fotográfico em si, a questão da seleção e do recorte do espaço e do tempo (a ruptura com o *site*) o deslocamento deste recorte para outro contexto, bem como o princípio de retenção de um tempo em movimento (questão importante para Smithson quando relacionada aos processos de dispersão infinitamente entrópicos).

le moins ambigu, quand il n'est pas paradoxal: de la simple et pure documentation à ce qui serait, peut-être, l'oeuvre elle-même. Trad. da autora.

3 Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994, pp.268/269.

4 Paul Wood. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.48.

5 Régis Durand. *Le temps de l'image: essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995, p.117. *La dialectique qui s'instaure alors met en jeu le centre et la périphérie, l'intérieur et l'extérieur, le point focal et les limites de La netteté, et on observera qu'elle se formule en empruntant le vocabulaire de la photographie (...).* Trad. da autora.

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

Um *livro de buracos*, de intervalos urbanos é o que nos oferece a artista Sophie Ristelhueber (1949-) que realizou uma exposição e um livro homônimos, *Le Luxembourg* (2002). Livro também sobre trajetos e passagens, reúne fotografias do Jardim de Luxembourg, grande praça existente na cidade de Paris, a textos do escritor Jean Echenoz. Em um primeiro momento talvez não nos seja possível saber exatamente de que lugar a artista partiu (apesar do título), pois o que vemos são imagens de calçadas vazias, intervalos de chão, alguma vegetação rasteira a areia de parque. A exuberância dos jardins bem como suas famosas esculturas das rainhas da França não foram fotografadas. Mas, ao lermos o texto, citações às esculturas vão sendo pontuadas, breves descrições das “vinte mulheres do jardim de Luxembourg”.⁶ A artista fornece uma imagem em potencial da totalidade do parque para nós que lemos o texto e nos remetemos àquele espaço, concomitantemente em que nos expõe recortes daquilo que nem sempre vemos.

O que torna interessante este livro é especialmente a ausência do objeto referido pelo texto, e a presença daquilo que é aparentemente *uma* ausência. São fotografados intervalos espaciais sem referenciais geográficos específicos, sem a informação cultural ou histórica tão presente nas estátuas das vinte rainhas. Os jardins num contexto urbano opõem-se à saturação de construções arquitetônicas, abrindo uma zona verde em meio à urbe. Eles mesmos, entretanto, são *intervalos planejados*, possuem áreas com funções previamente estabelecidas pelos arquitetos e paisagistas. A artista parte assim do que teoricamente seriam as áreas mais *esvaziadas* da cidade, mas que possuem também ruídos e excessos. Aquilo que Ristelhueber vem escolher são os espaçamentos que fogem ao planejamento, espaçamento para os passos e espaçamento de tempo.

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

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

⁶ Sophie Ristelhueber. *Le Luxembourg*. Paris: Musée Zadkine, Éditions des musées de la Ville de Paris, 2002, p.11.

Para Baqué⁷, esta vertente neutra, quase mínima é uma tentativa de romper com um dos paradigmas da fotografia jornalística, o “instante decisivo”, algum momento único e insubstituível em que o fotógrafo deve dar o *tiro*. Tal impessoalidade, entretanto, não é totalmente absorvida, há diferenças marcantes entre o trabalho dos Becher e a obra aqui analisada. Os artistas direcionam o aparelho e batem a foto, já nossa proposição parte de um gesto específico: não se trata somente de uma escolha, mas de uma sobreposição de gestos (fotografar e tapar buracos).

O enquadramento que se repete e a seriação de fotografias devem-se à própria situação que igualmente volta a acontecer, o encontro dos buracos nas ruas. *Para preencher um buraco* vem somar espaços e tempos em que este encontro deu-se, e o breve gesto que o sucedeu. O livro tem como objetivo reunir todos os locais na cidade de Porto Alegre em que foram encontrados os buracos, transportando de certa forma este espaço/tempo para outros espaços/tempos. A forma livro condensa a cidade quase que na palma da mão, recortando intervalos vividos durante a construção do trabalho.

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

“O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico”.⁸

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

Anne Moeglin-Delcroix em *Esthétique du livre d'artiste*⁹ aponta-nos que uma das razões para a expansão do livro de artista nas décadas de 60 e 70 foi uma espécie de crescente renúncia, por parte dos artistas, da expressão subjetiva, procurando muito mais práticas de coleta e inventários sistemáticos, dentro de uma proposta de submissão ao real. Neste sentido, muitos dos livros de artista

7 Dominique Baqué. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du regard, 1998, especialmente o capítulo V, “Déconstructions du paradigme de l’instant décisif”, pp.147-170.

8 Paulo Silveira. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p.73.

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

que se relacionam com a fotografia partem em princípio de regras estabelecidas previamente pelo próprio artista.

Desta forma, para realizar a proposta intitulada *Posições para a leitura*, coloquei como roteiro de operação um enquadramento definido pelo posicionamento de meu corpo quando lendo. O trabalho foi produzido para o livro *Ciranda*¹⁰ e partiu de um convite a diversos artistas para que realizassem um livro coletivo. Este livro foi dividido em partes iguais entre todos os participantes, mas não exigiu uma linguagem única de constituição. Sendo assim, interessou-me investigar o ato de leitura em si e sua relação com o corpo do leitor.

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

“(...) a escolha do local exato para a leitura é essencial, e que a combinação certa entre livro e local faz o leitor se desligar do mundo real e entrar no universo de sua leitura. Mangel descreve o prazer que é para ele ler na cama – nas diversas camas por que passou – que a cama é o refúgio ideal para mergulhar no universo do livro. Imagino que, para Mariana, o lugar perfeito para ler seja sua poltrona, na intimidade de sua casa. (...) A partir de *Posições para leitura*, Mariana, assim como Manguel (acredito), quer convidar o leitor a tomar o livro nas mãos, e então, que ele encontre o melhor lugar para folhear seu livro, que irá se transformar com a magia desse encontro. E se de fato a conexão for feita – do lugar certo com a leitura ideal – caímos num sentimento de redundância, explorando na página do livro um mundo semelhante ao que nos circunda no exato momento da leitura.”¹¹

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

“Mas uma a uma, foto a foto, o resultado é encantador. Motivo mais que suficiente para nos apressarmos em ter nas mãos a publicação que geraram. O livro, por isso, parece ser o meio ideal, ou, pelo menos, quase perfeito. A fotografia se dá bem com a página impressa, sejam elas, imagem e página, origem, meio ou fim da obra de arte. E o livro de artista é o livro excepcional. É um múltiplo democrático que oferece à fotografia (...) espaço para exercícios verbo-visuais narrativos, conceituais ou nem tanto, além da óbvia função documental”.¹²

10 SILVEIRA, Paulo (org.). *Ciranda: ensaios em narrativas visuais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, pp. 161-175.

11 Mariane Rotter. *Meu ponto de vista: o cotidiano e os lugares da imagem*. Porto Alegre: dissertação de mestrado em Artes Visuais, UFRGS, 2008, p.78.

12 Paulo Silveira. “A fotografia e o livro de artista”. In: Alexandre Santos; Maria Ivone dos Santos (org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da SMC e Editora da UFRGS, 2004, p. 155.