

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

A nova primavera das publicações de artistas no século XXI

Paulo Silveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/

<https://orcid.org/0000-0001-7891-0619>

paulo.silveira@ufrgs.br

Resumo

As publicações de artista tiveram crescimento notável a partir da identificação do livro de artista tanto como objeto da arte e categoria artística, com definição consolidada no período entre os anos 1960 e 1980. Melhor compreendida a partir de estudos e exercícios regulares, sobretudo acadêmicos, a relevância das dimensões artística e comunicacional da produção foi reconhecida, levando a um entendimento que também abrigava as publicações periódicas e outras mídias impressas (efêmera). Após certa estabilização, o início dos anos 2000 assistiu ao incremento de uma segunda grande onda criativa, sob certos aspectos mais requintada, com a multiplicação de feiras independentes, crescimento de acervos, pesquisa acadêmica etc. O artigo aborda o tema em um arco que vai de considerações já chanceladas pela historiografia até uma abordagem que se arrisca no presente, na reportagem.

Palavras-chave: Publicação de artista. Revista de artista. Livro de artista. Feira de publicadores independentes. Acervo de publicações.

Abstract

Artist's publications had remarkable growth from the identification of the artist's book both as an art object and artistic category, with a consolidated definition in the period between the 1960s and 1980s. The relevance of the artistic and communicational dimensions of production was recognized, leading to an understanding that also encompassed periodical publications and other printed media (ephemera). After a certain stabilization, the beginning of the 2000s witnessed the increase of a second great creative wave, in certain aspects more refined, with the multiplication of independent fairs, growth of collections, academic research, etc. The article addresses the theme in an arc that goes from considerations already approved by historiography to an approach that ventures into the present, into reporting.

Keywords: Artist's publication. Artist's magazine. Artist's book. Independent publishers fair. Collection of publications.

Estas reflexões sobre o tempo presente, com forma próxima de uma reportagem, partem de uma pressuposição facilmente demonstrável: livros, revistas e outras publicações realizadas por artistas estariam vivenciando, no século XXI, as emoções de uma orgulhosa e satisfeita superapreciação. Trata-se, penso, de uma emoção renovada, um reflorescimento loquaz, precedido pelo entusiasmo semelhante que foi companheiro dos chamados “espaços alternativos” dos anos 1960, 1970 e 1980. Talvez estejamos em uma nova primavera das edições de artistas, em pleno reinado da informação digital.

Sobre a linha de tempo da arte contemporânea, é justo enunciar que as publicações de artistas vêm recebendo atenção crescente desde que a década de 1960 passou a dar a elas ou nelas reconhecer atributos de comunhão entre os recursos da expressão criadora visual e as estratégias de discurso próprias do intelectual. Por outro lado, repare-se que tal enunciado pressupõe ou reconhece uma anomalia em termos, guardadas as diferenças, a distinção entre artista e intelectual, uma separação histórica sob certos aspectos retórica, em parte superada. Ao mesmo tempo, afirma a reunião das dimensões de artisticidade e intelectualidade na pessoa autora, editora, publicadora.

O apreço pela publicação de artista, ou artística, do pequeno impresso e do cartaz à revista e ao livro, observou um desenvolvimento notável a partir da identificação do livro de artista como objeto da arte e como categoria artística. A produção crescente durante os anos 1960 e 1970, com verdadeira explosão formal nos anos 1980, inclusive levaria a excessos (e à atribuição irônica de um “ismo” internacional, hoje pouco lembrado: *bookism*, *livrisme*, *librismo*, *livrismo*). É possível assumir a percepção de uma primavera do livro de artista e que ela esteja especialmente evidenciada no texto “El arte nuevo de hacer libros”, de Ulises Carrión (1941-1989), publicado em 1975 na revista *Plural*, México, e, alguns meses depois em *Kontexts*, Amsterdã, como “The new art of making books”, mais tarde traduzido para outros idiomas. Esse período primeiro, infância e juventude, perdura até os anos 1980. Nesse momento podemos inferir como um importante marco de consolidação, entre outros, o artigo “Books, Book Objects, Bookworks, Artists’ Books”, de Clive Phillpot (1938), publicado na revista *Artforum*, em 1982. A categorização proposta por Phillpot, com poucos ajustes e reconsiderações, consolida em definitivo uma produção artística às vezes *underground* e viria a ser acolhida internacionalmente em museus, acervos, arquivos e bibliotecas, até ser estruturante do verbete “*artists’ books*” no Art & Architecture Thesaurus (AAT), mantido pelo Getty Research Institute.

Pode-se dizer que o final dos anos 1980, o decorrer dos anos 1990 e o ingresso nos anos 2000 foram estáveis: produção constante por artistas, melhor compreensão de suas variáveis estéticas e retóricas, fortuna crítica a propósito do tema sendo ampliada.

Bem compreendida a partir de estudos e práticas regulares subsequentes, sobretudo acadêmicas, a relevância da dimensão comunicacional dessa produção estava reconhecida, levando a um aumento que também abrigava as publicações periódicas de artistas (jornais e revistas), além de outros impressos diversos (*ephemera*). A maior parte dos chamados “escritos de artistas”, hoje publicada em coletâneas ou antologias (decalcadas de suas publicações originais, privando os leitores do conhecimento do contexto gráfico e estético de onde saíram), passavam a ser novamente conhecidas em edições facsimilares, quando a proposta editorial fosse financeira e tecnicamente possível. Para o contato direto com as edições originais, o problema foi sanado, a partir do acesso crescente a coleções específicas hospedadas em universidades, museus ou acervos particulares. Após buscas precisas, investigadores e estudantes de história da arte ou de práticas artísticas podem pesquisar em fontes primárias e melhor entender o cenário histórico dessa produção.

Para muitos, a boa surpresa estaria concentrada em um fenômeno relativamente recente, uma segunda e vigorosa onda de publicações de artista, impulsionada por características consistentes: mais requintada sob certos aspectos técnicos, com apoio do uso da editoração assistida pela computação para a construção de volumes físicos; mais idealizada e encorajada, no ensino e na pesquisa regulares ou independentes, pelo aumento qualificado da compreensão da publicação como procedimento artístico; mais ambiciosa quanto à logística, pela multiplicação de acervos e coleções ou ampliação dos já existentes; e mais venal, pelo apoio de feiras de artes gráficas ou de comércio virtual.

Feiras independentes

Grande parte da explosão de edições de artistas, incluindo a autopublicação, é trazida à luz através de feiras e espaços ditos alternativos ou independentes. São eventos entre os mais marcantes da arte contemporânea. O que acontece dentro do século XXI é a numerosa realização de feiras de todos os tamanhos, com multiplicação em escala que surpreende. Algumas chegam a ser itinerantes.

As maiores e mais famosas são as feiras anuais organizadas pela livraria Printed Matter, de Nova York, espaço referencial para a arte contemporânea desde os anos 1970. A mais antiga é a NY Art Book Fair, realizada em Nova York desde 2005. De 2009 a 2019 a feira teve como sede o MoMA PS1. A edição de 2019 (de 20 a 22 de setembro, com noite de abertura no dia 19) possuiu 369 exibidores de 31 países,¹ tendo como expositores “uma ampla gama de artistas, coletivos, editoras, instituições,

1 Do Brasil estiveram presentes e compartilhando mesa Desapê e Galeria Jaqueline Martins, de São Paulo.

galerias, livreiros antiquários e distribuidores”; a feira ultrapassou a marca de 40 mil visitantes, um número impressionante (informações do website). Durante a pandemia de covid-19, em fevereiro de 2021, buscou realização virtual, em linha na internet, com o nome de Printed Matter’s Virtual Art Book Fair; mas em 2022, de 13 a 16 de outubro, voltou às atividades presenciais regulares, no endereço da primeira edição (548 West 22nd Street).² Com atividades paralelas concorridas e extremamente bem-sucedidas, a NY Art Book Fair se mantém como a principal referência para as demais feiras de publicações, especialmente se tiverem médio e grande formato.

Em 2013, Printed Matter abriu a primeira LA Art Book Fair, também anual, para a Costa Oeste dos estados Unidos, no grande espaço The Geffen Contemporary, do MOCA, Museum of Contemporary Arts, em Los Angeles. Foi realizada de 1º a 3 de fevereiro daquele ano, com noite de abertura no dia 31 de janeiro. Essa primeira edição contou com 220 participantes de 21 países. Entre seus espaços e atividades, incluiu o Zine Word, “uma subseção superdimensionada da LA Art Book Fair, apresentando zineiros nacionais e estrangeiros, juntamente com três exposições de zines” (informações do website). Sua última edição presencial (até o momento deste artigo³), ocorreu de 12 a 14 de abril de 2019, com 390 expositores de 31 países; recebeu mais de 35 mil visitantes. A última feira até o momento, originalmente prevista para ocorrer de 3 a 5 de abril de 2020, devido à pandemia foi transformada em feira virtual; abrigou mais de 350 participantes⁴ e muitos projetos em linha.

No Brasil, a presença das feiras tem sido igualmente admirável. Especialmente notável foi a *Feira Tijuana de Arte Impressa*, considerada a primeira do seu tipo organizada no país. Foi criada pela Galeria Vermelho, na cidade de São Paulo, que desde 2007 mantinha em suas dependências o Espaço Tijuana, sede das primeiras quatro edições (TIJUANA, 2022). A primeira realização ocorreu de 20 a 22 de agosto de 2009, como *Salon Light – Flores e Livros*, em parceria da Galeria Vermelho com o Centre National de L’Édition et de L’Art Imprimé, CNEAI⁵, hoje denominado Centre National Édition Art Image⁶, França. Com curadoria de Sylvie Boulanger, Eduardo Brandão, Julia Drouhin

2 Do Brasil, mas com sede em Nova York, participou Família Editions, fundada em 2018 por Maria Lago (do Rio de Janeiro).

3 Comunicação apresentada no 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em novembro de 2022, buscando atender temas ou subtemas do evento, sobretudo “formas de visibilidade contemporânea que ampliam o sentido de expor e alcançam novos públicos” e, graças a um novo esforço da agenda de visibilização, “mostras e exposições orientadas para acervos e coleções institucionalizadas”.

4 Parece não haver registro de participantes do Brasil nas feiras de Los Angeles em 2013, 2019 e 2020.

5 Conforme página da feira na internet: <https://tijuana.net.br/>. Acesso em 10 nov.2022.

6 O CNEAI foi fundado em 1997. No Brasil, seu programa incluiu a exposição *Sinon des Signaux de fumée*, ou *Sinais de Fumaça*, no Centro Cultural São Paulo, a participação na feira *Flowers and books / Flores e livros / Fleurs et livres*, na Galeria Vermelho, ambos em 2009 (dentro das atividades do “Ano da França no Brasil”), e *Dicionário*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 2014. Ver: www.cneai.com.

e Ana Luiza Fonseca, contou com cerca de trinta editoras independentes brasileiras, francesas e latino-americanas. Mais tarde, a organização se tornaria autônoma. Foram marcantes as ocorrências da *Feira Tijuana* no centro cultural Casa do Povo (São Paulo, a partir da 5ª edição, em 2013) e na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (Rio de Janeiro, a partir da 10ª edição, 2016), além das promoções nas cidades do Porto (2016), Buenos Aires (2014, 2016) e Lima (2016, 2017). Sua 24ª edição foi realizada em 2019, no Parque Laje.

Também na cidade de São Paulo, a *Feira Plana*, realizada em 10 de março de 2013, um domingo, na Cinemateca Brasileira, inspirada na feira nova-iorquina, seria apontada como a maior feira independente da América Latina. Em 2017, chegaria a se apresentar como Plana Festival Internacional de Publicações de São Paulo, “dando um passo fundamental para a profissionalização da produção independente no país” (conforme seu *website* de 2017); teve seis edições com curadoria de Bia Bittencourt, acompanhada de palestras, exposições e atividades complementares, prática necessária,⁷ comum a outras feiras. A segunda edição ocorreu em março de 2014, em um sábado e domingo, no Museu da Imagem e do Som, MIS; a terceira em 7 e 8 de março de 2015, no MIS; a quarta edição aconteceu no MIS, de 15 a 17 de janeiro de 2016; a quinta edição foi na Bienal do Ibirapuera, 17 a 19 de março de 2017, com 250 expositores, tendo recebido cerca de 18 mil pessoas (DURVAL, 2018); a sexta e última ocorreu na Cinemateca Brasileira, de 23 a 25 de março de 2018 (sexta a domingo), reunindo cerca de 200 expositores do Brasil e exterior (Argentina, Canadá e Suíça).⁸

O fenômeno facilmente se espalhou pelo Brasil, em cidades com cenário cultural compatível com essas propostas, gerando um número surpreendente de feiras independentes ou protegidas por instituições. Muitas desapareceriam (e outras tantas desaparecerão) por conta de dificuldades diversas: ônus da organização, desequilíbrio entre oferta e procura, custos de configuração de eventos paralelos e outros problemas. Interrompida está a *Parada Gráfica*, realizada no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, espaço instalado desde 1982 (provisoriamente!) em velhos e pequenos galpões de madeira junto ao porto da cidade, no Lago Guaíba. Foram realizadas seis edições de dois dias (final de semana) entre 2013, com 35 expositores, e 2018, para 300 expositores em 115 bancas, o possível para o espaço (com apoio da Galeria Hipotética, onde foram

7 O problema da produção e distribuição de publicações para públicos específicos ou reduzidos é recorrente e pungente em eventos independentes (curiosamente, como nos encontros de editoras universitárias desde, pelo menos, os anos 1980). Vale verificar, entre outros, o Projeto Publicadores e sua participação na 11ª Feira Tijuana, com discussões sobre circulação, sustentabilidade, gestão editorial e curadoria, onde os atos de produzir, editar e fazer circular são considerados “de resistência” (GRIGOLIN; AYERBE, 2016, p. 13).

8 Informações recuperadas em textos de diversos sítios jornalísticos e dos registros de <http://planafestival.org/> e <http://feiraplana.org/> no Internet Archive, <https://archive.org/>.

realizadas oficinas). A organização foi assumida por Nik Neves, Rafael Sica e Fábio Zimbres.

O encerramento de algumas feiras parece não ter impedido a continuidade de outras ou o surgimento de novas. Nesse caso, destaque-se a *Feira Miolo(s)*, parceria da editora Lote 42 (criada em 2012 pelos jornalistas João Varella, Thiago Blumenthal e Cecilia Arbolave) com a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Tem sido realizada anualmente desde 2014. Durante a pandemia de covid-19 a feira resistiu bravamente, criando eventos totalmente em linha (2020) ou híbridos (2021). Em 2022, foi híbrida, mas com 191 expositores presenciais e 30 virtuais. Tantas feiras, orgânicas dentro de seu próprio sistema no Brasil, organizam-se através de tabelas do calendário público de feiras desde 2016, uma planilha de acesso aberto, atualizada pelos diversos organizadores, não importa onde estejam no país ou no mundo. Informa ser “abastecida coletivamente por qualquer pessoa que tenha informações sobre FEIRAS DE ARTE IMPRESSA E PUBLICAÇÕES [...]”; e prossegue: “fique à vontade para inserir os dados de seu evento”.⁹ Para 2019, antes da covid-19, o calendário registra 85 ocorrências. Para 2022, a planilha registra 30 ocorrências; a cidade de São Paulo domina amplamente o circuito (com 10 feiras); também estão registradas feiras ou minifeiras em Belo Horizonte (3), Brasília (3), Porto Alegre (3), Santos (3), Curitiba (2), Goiânia, Santo Antônio do Pinhal, Ribeirão Pires, Londrina, Olinda e São Roque (uma ocorrência cada). Pode ser um retorno cuidadoso, consideradas as circunstâncias da pandemia, conjugadas com uma acomodação ao mercado.

Mesmo que caracterizadas como acontecimentos comerciais externos, ao menos em suas manifestações mais autênticas, algumas instituições ensaiam parcerias para a realização de feiras em suas dependências, anexos ou adjacências (como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que promoveu o evento de um dia *A Prensa – Feira de Arte*, em junho e novembro de 2019, com expositores convidados, e outra em novembro de 2021, em promoção da Associação dos Amigos do Museu). Parece justo pensar que as feiras possam se constituir como fenômeno de formação de público para a expressão artística,¹⁰ assim como as publicações têm sido fundamentais para o estabelecimento do que denominamos arte contemporânea. E, por certo, ajudando a combater a iliteracia visual.

Quantos a espaços exclusivos permanentes ou estáveis de comercialização no Brasil, eles são poucos, dadas as dificuldades de obtenção de lucros com a venda de edições

9 O endereço da planilha na internet foi omitido por reserva.

10 A esse propósito, vide as agendas de cadernos de cultura em jornais locais. Ou mesmo em veículos inesperados, como a revista *Azul*, de companhia aérea, que dedicou seis páginas para a “nova e fervilhante cena independente no mercado editorial” (PEREIRA, 2013, p. 135), com visitas a estandes das feiras *Plana*, *Tijuana* e *Miolo(s)*, em São Paulo, *Pão de Forma*, no Rio de Janeiro, e *Parada Gráfica*, em Porto Alegre.

independentes. Mesmo assim alguns persistem e novos são criados. O Espaço Tijuana, independente, passou à conformação de banca de jornais, com loja no pátio da Galeria Vermelho desde 2013. Em 2014 foi criada a Banca Tatuí, como uma banca de rua; tem sede em instalações próximas. Também em São Paulo há a Lovely House, estabelecida em 2018. No Rio de Janeiro atua a loja virtual Banca Carrocinha, também fundada em 2018. Outros poucos locais de venda existem, virtuais ou físicos. Às vezes são abrigados por instituições, como no caso da loja Papelera (também uma feira) e a Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, no final de 2022 (e início de 2023).

Atenção às obras e aos artistas publicadores

Quanto aos acervos em crescimento, museus, arquivos e outras instituições pelo mundo afora esforçam-se por deter ou mostrar que detêm publicações de artistas (especialmente livros, eventualmente efêmera) em suas coleções e bibliotecas ou abrem espaço para eventos e manifestações associadas ao campo. Exemplos muito lembrados, entre os mais antigos, são grandes estruturas: Museum of Modern Art, de Nova York (coleção de publicações de artista hospedada na biblioteca do museu, especialmente quando Phillipot assume a direção da biblioteca em 1977, e quando da incorporação da coleção de livros de artista da Franklin Furnace Archive, em 1993); o Musée National d'Art Moderne, do Centre Georges Pompidou, com sua Bibliothèque Kandinsky, em Paris, que habitualmente pratica a inclusão de publicações de todo o século XX nas grandes mostras do acervo; e o Tate Modern, em Londres, com grandes coleções contemporâneas e que chegou a editar seu próprio manual de catalogação de livros de artistas. A National Gallery of Art, em Washington, reserva um espaço especial com vitrines de livros fotográficos consagrados. Citem-se, também as coleções britânicas da University of the Arts London, da London Metropolitan University, da University of the West of England (UWE, Bristol, onde desde 1998 está o Centre for Print Research) etc; Université Rennes 2 (Cabinet du Livre d'Artiste, concebido em 2000 a partir da disciplina de graduação *Livres d'artistes et pratiques éditoriales* e instalado em 2006); Biblioteca Central da UFMG (Coleção Livro de Artista, fundada em 2009); Museo Universitario de Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM, fundos do Centro de Documentación Arkheia, Cidade do México; Weserburg Museum für moderne Kunst, de Bremen (Zentrum für Künstlerpublikationen, Centro para Publicações de Artistas, estabelecido como departamento independente no então denominado Neues Museum Weserburg Bremen em 1999, mas com suas raízes junto à criação do museu, em 1991). O Museu de Serralves, na cidade do Porto, mantém uma continuada política de formação de acervo de livros de artistas de edição. E o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, reitera a desenvoltura de seus itens impressos com obras

especialmente vistas nas exposições do acervo. A lista prosseguiria para muito além das coleções mencionadas, com compromissos de guarda e divulgação semelhantes, quase sempre positivos, assertivos.

Também a formação de fortuna crítica espelha com desenvoltura a atenção crescente à arte publicada. Uma nova lufada de autores tem se apresentado ao mercado editorial como teóricos ou como praticantes. Uma amostra desse crescimento pode ser identificada na atenção dispensada ao livro fotográfico (ou fotolivro), com renovado impulso, manifesto em um forte aumento de edições em ofsete a cores e projetos gráficos elaborados, encorajados pelas facilidades lúdicas da edição por computação e justificados pela compulsão por publicar livros de imagens. O resgate de edições de base fotográfica do século XX, com suporte ao seu entendimento no século XXI, se deu através de compêndios muito bem ilustrados¹¹, lançados a partir de 2001. Outros livros sobre o tema, assim como artigos, acadêmicos ou não, vêm sendo lançados desde então (embora alguns possam demonstrar pouco conhecimento da historiografia sobre o assunto). Também se destacam compêndios sobre livros fotográficos de regiões ou países específicos, como da América Latina, Japão, Holanda, Finlândia, Suíça, Espanha etc. Por sua vez, um contingente renovado de criadores abraça o livro de artista fotográfico como dispositivo eficaz para sua poética.

Os livretos (*booklets*), no Brasil, como em outros países, às vezes chamados de *fanzines* ou *zines* (palavra inglesa e sua forma reduzida, que designam pequenas revistas amadoras), tiveram ampla produção nos anos 2000, às vezes retomando técnicas de impressão dos anos 1960 e 1970 ou as emulando através de recursos de editoração eletrônica e impressão digital para baixas tiragens (como no sistema Risograph, a risografia, surgida em 1980 no Japão). A edição de livretos recorre ao conhecimento básico em projeto gráfico, à imagem fotográfica, à manutenção da colagem (real ou digital), aos recursos da poesia visual e da escritura livre, ao texto em prosa, às narrativas dos quadrinhos e outras estratégias de comunicação visual. As publicações com forma de livreto permitem um fácil e rápido ingresso do artista no campo da autoedição, sendo habitualmente vendidos com preços baixos.

Consciência ou concepção teórica, em conclusão

Ao falarmos sobre cooperação, participação e divulgação em feiras e espaços independentes e exposições, são facilmente vislumbrados os esforços de seus agentes

11 Com destaque para *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, 2001, e *The Open Book: a History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, 2004, ambos organizados por Andrew Roth, seguidos por *The Photobook: A History*, trilogia coordenada por Martin Parr e Gerry Badger, voltada a público mais amplo.

para robustecimento da artisticidade da produção e da sua circulação. Repete-se o espírito de rede lado a lado de certo empreendedorismo, necessário às pretensões tão artísticas quanto objetivas de incrementação desse sistema. Feiras e exposições, por exemplo, são habitualmente acompanhadas de eventos de discussão sobre conceito, forma, procedimentos, custos, distribuição, direitos etc. Vide, também, os cursos, oficinas, seminários, debates etc., alternativos, independentes ou dentro de instituições estabelecidas (ou a partir delas).

Especificamente falando da academia do século XXI, o ensino sobre a publicação de artista como meio ou como fim está acolhido nas faculdades de arte, tanto em disciplinas de práticas artísticas como nas de teoria e história da arte. Não é raro que práticas e ensaios de sala de aula resultem em produtos que venham à luz como edições comercializáveis. Mais que isso, o ensino acadêmico vem produzindo ensaios, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses abordando artistas publicadores, editores, publicações, relações e temas afins. Pouco a pouco vai se sedimentando saber de qualidade, metodologicamente constituído e universalmente acessível. Note-se, também, o paulatino crescimento da presença de ensaios visuais nos periódicos acadêmicos, inclusive no Brasil. Muitas controvérsias, dúvidas e reivindicações foram externadas a esse respeito em pelo menos uma dezena de fóruns de editores de periódicos acadêmicos da área de Artes.

Por fim – embora outros pontos mais poderiam trazer constatações de pertinência de nossos argumentos –, o aspecto instrumental da publicação de artista na existência social e política do artista precisa ser lembrado, especialmente o apoio às práticas artísticas de ativismo, cidadania, ecologia etc. Sem desconsiderar a imensa e maravilhosa produção de obras voltadas para questões pessoais, domésticas, íntimas ou exercícios formais de qualquer natureza, é incontornável o caminho pelo contato com publicações artísticas quando em exercícios de abordagem a temas de política, gênero, raça, minorias étnicas, descolonialidade (ou decolonialidade), privação de liberdades civis, arte socialmente engajada e temas assemelhados. Como estudar amplamente, por exemplo, o feminismo e a arte feminista histórica sem considerar suas publicações artísticas, especialmente nos anos 1970 e 1980? E para os direitos civis, as muitas manifestações dos anos 1960? E as contraposições entre arte e colonialismo ou colonialidade no presente? Ou os instrumentos disponíveis para a prática artística comprometida com a sociedade e a natureza?

Concluindo, parece que sim, estamos em uma nova primavera das publicações de artista, tendo como baliza de início um intervalo indefinido entre 2004 e 2005, talvez. São datas frequentes nestas considerações (e em outras que foram descartadas). Enfim, temos nos apontamentos apresentados, sejam assertivas ou dúvidas, mais um exercício

em trânsito, um percurso de argumentos sendo chancelados pela historiografia para abordagens que arriscam sua construção meio molenga no presente em movimento. Da historiografia à reportagem, este o arco discursivo em que seguimos nos equilibrando.

Referências

ARTISTS' BOOKS (BOOKS). In: GETTY RESEARCH INSTITUTE. *Art & Architecture Thesaurus*. Los Angeles: Getty, s.d. Disponível em: <http://vocab.getty.edu/page/aat/300123016>. Acesso em 10 nov. 2022.

CNEAI. *Programmes*. Paris: Centre National Edition Art Image, s.d. Disponível em: <https://www.cneai.com/evenement/>. Acesso em 10 nov. 2022.

DURVAL, Nathalia. 6ª Feira Plana reúne 200 editoras e artistas independentes na Cinemateca. Folha de S. Paulo, 23 mar. 2018. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2018/03/6a-feira-plana-reune-200-editoras-e-artistas-independentes-na-cinemateca.shtml>. Acesso em 10 nov. 2022.

FONSECA, Ana Luiza. Tijuana. In: DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 111-117.

GRIGOLIN, Fernanda; AYERBE, Júlia (org.). *Entre, à maneira de, junto a publicadores*. São Paulo: Tenda de Livros; Aurora; Zerocentos, 2016. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/23810/entre-a-maneira-de-junto-a-publicadores>. Acesso em: 10 nov. 2022.

MIOLO(S). *História*. São Paulo: Feira Miosos, s.d. Disponível em: <https://www.feiramiosos.com.br/2022-historia>. Acesso em 10 nov. 2022.

PARADA GRÁFICA. *Publicações*. Porto Alegre, 22 abr. 2019. Facebook: Parada Gráfica. Disponível em: <https://www.facebook.com/aparadagrafica>. Acesso em 10 nov. 2022.

PEREIRA, Natali. Pequenos admiráveis. *Revista Azul*, p. 134-138, mar. 2013.

TIJUANA. *Feira Tijuana*. São Paulo: Tijuana, s.d. Disponível em: <https://tijuana.net.br/>. Acesso em 10 nov. 2022.

Como citar:

SILVEIRA, Paulo. A nova primavera das publicações de artistas no século XXI. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 393-402, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.030>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>