

# só vida

arte, história e intermídia

renata oliveira caetano  
e tálisson melo (orgs.)



Renata Oliveira Caetano  
Tálisson Melo  
(ORGANIZADORES)

# SÓ VIDA: ARTE, HISTÓRIA E INTERMÍDIA

1ª edição  
Juiz de Fora/MG  
2023



©Editora UFJF, 2023

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem  
autorização expressa da editora.

O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso  
de imagens ou textos de outro(s) autor(es) são de inteira responsabilidade do(s)  
autor(es) e/ou organizador(es)



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE JUIZ DE FORA

Reitor  
Marcus Vinicius David

Vice-Reitoria  
Girlene Alves da Silva



Diretor da Editora UFJF  
Ricardo Bezerra Cavalcante

Conselho Editorial  
Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior -  
PPG/His - UFJF (Diretor)  
Prof. Dr. Norval Baitello Junior - COS/PUC-SP  
Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo -  
PPG/His - UFJF  
Prof. Dr. Kleber Amancio - CECULT/UFRB  
Profa. Dra. Claudia Viscardi - PPG/His - UFJF

Projeto Gráfico e Editoração  
Paolo Malorgio Studio

Capa  
Tállisson Melo

Dados sobre a obra de arte que  
estampa a capa do livro:  
Pedro Ivo Cipriano. Interjeição. Técnica mista  
sobre tecido lençol. 216 x 114 cm, 2020.

Só vida: arte, história e intermídia/ Organizadores Renata Olivei-  
ra Caetano, Tállisson Melo. – Juiz de Fora, MG: Editora UFJF/  
ClioEdel, 2023.

Dados eletrônicos (1 arquivo: 2mb)

ISBN: 978-85-93128-65-3

1. Arte. 2. História. 3. Relações interdisciplinares. 4. Inter-  
medialidade. I. Caetano, Renata Oliveira. II. Melo, Tállisson. III.  
Título.

CDU: 7(091)

Editora UFJF

Campus Universitário, Rua José Lourenço Kelmer, s/n  
São Pedro, Juiz de Fora - MG, CEP: 36036-900

Telefone (32) 2102-3586

editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br

www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

**Conselho Editorial  
Selo Clidel**

**Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior**  
PPG/His – UFJF (Diretor)

**Prof. Dr. Norval Baitello Junior**  
COS/PUC-SP

**Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo**  
PPG/His – UFJF

**Prof. Dr. Kleber Amancio**  
CECULT/UFRB

**Profa. Dra. Claudia Viscardi**  
PPG/His – UFJF

**PARECER E REVISÃO POR PARES**

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial do Selo Clidel, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

# A disputa conceitual pelo livro de artista e o reencontro na rede com Ulises Carrión

*Paulo Silveira*

O trabalho do artista mexicano Ulises Carrión constituiu um legado que tem obtido maior atenção do circuito das reflexões oriundas das práticas artísticas e da teoria e história da arte. A busca de compreensão desse legado intensificou o reconhecimento de sua influência em contextos europeus e pan-americanos, além de colaborar na identificação das ligações que uniram ou unem artistas de continentes distintos, sobretudo sobre diferenças e semelhanças entre os que permanecem em seus países natais e os que rumam para novas estruturas sociais. Tal reconhecimento, que se processa gradativa e suavemente, produz atração crescente para os esforços da pesquisa acadêmica, em situação que estimula a adaptação de metodologias de abordagem às ações e ao pensamento artístico.

Ao nos perguntarmos sobre o perfil dos pesquisadores que descobrem (ou redescobrem) Carrión, acreditamos que estariam divididos em dois grupos principais: o primeiro formado por artistas, jovens, interessados – e surpresos – pelas relações entre o contexto no qual vivem hoje e o conceito histórico de rede configurado a partir dos anos 1960; e o segundo grupo, historiadores e teóricos da organização crítica das informações sobre as circunstâncias da arte (ou seja, sua conjuntura, da obra e seus produtores aos consumidores e arquivos, o que implica convivência com acervos). Cada sujeito envolvido lida com suas hipóteses e problemas. Articulam métodos de prospecção de fontes documentais que, com frequência, podem apresentar estatuto (regra e disciplina) e *status* (condição e qualidade) de obra. As edições criativamente publicadas por artistas – especialmente livros e periódicos – têm participação estruturante da arte contemporânea, em integração funcional com as novas mídias.

Por seu valor imponderável e por sua forma, linguagem e função, essas publicações e impressos afins devem ser considerados em suas especificidades, considerando-os simultaneamente em sua artisticidade, sua comunicabilidade e, em capacitação instrumental adicional, a condição de serem fontes primárias para pesquisa.

Este estudo de caso propõe a retomada de apontamentos sobre a presença intermitente e crescente – poderíamos dizer, construtivamente perseverante – da produção e atuação de Carrión. Desde o início formal das investigações, sabia-se com clareza que o ponto de vista seria o de quem olha a partir do seu entorno (o ambiente local) e daí para os círculos regional e nacional, prosseguindo para a esfera internacional.

O nome de Carrión entrou naturalmente na rota dos estudos, de forma ambígua e aparentemente contraditória: (1) como uma referência habitual em procedimentos de criação artesanal de livros únicos ou com pequenas tiragens (e paradoxalmente justificando, em artistas artesanais, reações de repúdio às atitudes conceituais); e (2) como um dos protagonistas da engrenagem alternativa de sustentação da arte postal, da manutenção da predisposição como agente integrante da rede e da confirmação da intermídia como uma das prerrogativas de acesso à arte a partir dos anos 1960. A pesquisa espontaneamente passou a unir elos esquecidos ou pouco lembrados, despercebidos entre a excitação política do sistema brasileiro das artes nos anos 1970 e ocultos pela certa brejeirice nos anos 1980. Para começar uma reflexão sobre o espírito de rede e a presença, nele, de discursos verbo-visuais em idiomas “brasileiro” e hispano-americano, a primeira constatação é de que Carrión e sua influência estavam afastados dos bancos universitários brasileiros. E não apenas no Brasil, país de cultura lusófona, mas na América Latina. Seria justo o desconhecimento de sua biografia e influência?

Ulises Carrión Bogard nasceu em San Andrés Tuxtla, México, em 1941, e faleceu em Amsterdã, nos Países Baixos, em 1989, aos 48 anos. Sua vida teve como característica a mobilidade, talvez um desterro, uma expatriação (ou um exílio, conforme Olivier Debrouse e Cuauhtémoc Medina, 2014, p. 23), iniciada pelo trânsito em prosseguimento de seus estudos e em busca de soluções criativas próprias, dirigido a ambientes distintos do México de seu tempo (precisões biográficas são confirmadas afetivamente por Hellion, 2003, entre outras fontes). A Europa seria o seu domicílio e passaria a abrigar o centro de suas atividades (de lá faria visitas às Américas do Norte e do Sul quando necessário), unindo as suas facetas de literato e artista visual com o pragmatismo de se tornar um pequeno empreendedor da arte, divulgando as novas linguagens dos anos 1970 e 1980, sobretudo quando envolvem palavra, imagem e ação. Em 1970 chegou a Amsterdã, onde em 1972 criaria o In-Out Center, sala de exposições que duraria três anos, também com um selo editorial. Em 15 de abril de 1975, com Aart van Barneveld, abriu Other Books and So, um espaço para exposição e venda de publicações pioneiro em seu gênero, considerado a primeira livraria para publicações de artista no mundo, como apontado por Judith Hoffberg e outros seus contemporâneos. Na primeira página do primeiro número do boletim *Umbrella*, Hoffberg destacou o encantamento que sentiu em uma visita:

## A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

E que loja gloriosa ela é – abrigando múltiplos linguísticos, livros de artista e todas aquelas coisas intermediárias que a maioria dos livreiros não tocariam com uma vara comprida. Essa segunda geração de fazedores de livros tem oportunidade de distribuição. A miríade de livros e objetos são um deleite para os olhos e também para a mente, alguns produzidos manualmente e cada vez mais múltiplos em edições abertas, usando todos os meios de produção, como xerox, xerox em cores e ofsete (HOFFBERG, 1978, p. 1).

Sua loja comercializava edições de artistas, dos quais muitos já ingressantes ou ainda em vias de ingressar na história da arte. Possuía um importante círculo de amigos e frequentadores de seu arquivo, de Amsterdã ou vindos de outros países. Infelizmente a livraria não ultrapassou quatro anos de funcionamento, encerrando as atividades a partir de 1º de dezembro de 1978 (ROOK, 2011, p. 3) ou no início de 1979 (segundo outras fontes). Dirigido para outro endereço em 1980 (junto ao canal Bloemgracht e mais tarde para sua residência), o seu acervo formaria o Other Books and So Archive, que duraria até o seu falecimento por consequência da AIDS, nove anos depois. Sua morte provocou um abalo no fluxo de informações que havia construído, por falta de alguém que o substituísse integralmente.

Carrión declarava que teria percebido a insuficiência linguística e instrumental da literatura tradicional em sua vida, o que resultaria em crescente desinteresse por ela. Daí seu reconhecimento da inevitabilidade das decisões que o conduziram no rumo das artes visuais, principalmente em suas instrumentalidades intermediárias. Sabia que o arquivo Other Books and So era uma montagem empresarial no espaço e no tempo, tanto um resultado edificado como um constructo, uma construção mental, simultaneamente intelectual e espontânea, inerente às suas convicções teóricas. Mesmo que reunisse elementos constitutivos não primariamente estéticos, o arquivo estaria habilitado à condição de obra de arte, conforme declarações suas. Como obra maior, *mater*, com conjunto regrado e ordenado, o arquivo poderia conter outras obras, espelhando, assim, seu contexto de inserção estrutural mais abrangente, em que as artes visuais estão contidas na cultura, um sistema maior. A geração de Carrión tinha consciência de que a importância de empreendimentos e curadorias desse tipo confirmava que os conceitos de temporalidade e discursividade são fundamentos das artes visuais, que podem apresentar potencial econômico (de troca real ou simbólica) caso se liguem intimamente aos domínios da obra (a paixão poética pelo arquivo é um de seus melhores efeitos colaterais).

Os anos seguintes veriam o estabelecimento de espaços comerciais mais ou menos alternativos em suas administrações, geralmente discretos, que confirmariam os argumentos de Other Books and So. Esses locais são complementares ao sistema, alguns merecedores de atenção quanto à sua participação na história recente da arte: Printed Matter (Nova York), Art Metropole (Toronto), Boekie Woekie (Amsterdã), Florence Loewy (Paris), Bookartbookshop (Londres) e outros, alguns extintos, mas

experiências que antecedem as feiras de publicações independentes que ajudam a configurar a arte dos anos 2000. Atividades como a distribuição de publicações ou a circulação postal, por exemplo, enfatizam uma chave a mais para o entendimento da concepção de “estratégias culturais” (CARRIÓN, 1980, p. 51).

O contato com os textos de Carrión tornou-se indispensável para quem ingressa no conhecimento da instauração do livro e da publicação como matéria-prima e suporte para expressão artística ou como fonte de trânsito para informação verbo-visual. Apesar disso, embora sua obra escrita seja relativamente abundante (inclui literatura e teatro), ela é relativamente pequena em artes visuais, interrompida precocemente, concentrada principalmente entre as atividades de criação do In-Out Center, Amsterdã, e o contato com o coletivo Beau Geste Press, Devon, Inglaterra, a partir de 1972, e seu falecimento no final da década seguinte. Em seu processo criativo, abandonou pouco a pouco o texto convencional, voltando-se para o uso da linguagem em contextos híbridos ou não habituais, mesmo assim deixando uma produção ensaística relevante, incluindo participação ativa e crítica na arte postal. Especificamente sobre livros de artista, é incontornável a leitura de *El arte nuevo de hacer libros*, artigo publicado no início de 1975 na revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz (1914-1998) na Cidade do México, e no mesmo ano em *Kontexts*, Amsterdã. Por possuir versão em inglês, *The new art of making books* prosseguiu com trânsito internacional. Seu artigo ganhou um acréscimo qualificado de distribuição quando publicado em *Second thoughts*, 1980, pequena antologia que proporcionou um caráter de permanência aos textos reunidos, apesar da tiragem moderada de exemplares. Sua divulgação efetivamente se intensificaria com a presença na coletânea *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*, 1985, organizada por Joan Lyons, e a partir daí em publicações internacionais diversas (como em catálogos de exposições, apostilas de cursos, impressos avulsos e sítios de *internet*).

Vejamos um seguimento da prosa ritmada de Carrión, na sua publicação original na revista *Plural*, 1975:

El lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo.

...

Las palabras en un nuevo libro son las portadoras de un mensaje, ni las portavoces del alma, ni la moneda de la comunicación.

Aquellas fueron ya nombradas por Hamlet, una ávido lector de libros: palabras, palabras, palabras.

...

Las palabras del nuevo libro están allí no para transmitir ciertas imágenes mentales con cierta intencionalidad.

Están allí para formar, junto a otros signos, una secuencia espacio-tiempo que nosotros identificamos con el nombre de “libro”.

...

Las palabras en un nuevo libro pueden ser las propias palabras del autor o las palabras del algún otro.

Un escritor del nuevo arte escribe muy poco o no escribe nada.

...

El libro más hermoso y el más perfecto del mundo es un libro con solo páginas en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es aquel que se extiende más allá de las palabras que un hombre puede pronunciar.

E na versão em inglês (de *Second thoughts*, 1980, p. 15):

New art's language is radically different from daily language. It neglects intentions and utility, and it returns to itself, it investigates itself, looking for forms, for series of forms that give birth to, couple with, unfold into, space-time sequences.

.....

The words in a new book are not the bearers of the message, nor the mouthpieces of the soul, nor the currency of communication.

Those were already named by Hamlet, an avid reader of books: words, words, words.

.....

The words of the new book are there not to transmit certain mental images with a certain intention.

They are there to form, together with other signs, a space-time sequence that we identify with the name 'book'.

.....

The words in a new book might be the author's own words or someone else's words.

A writer of the new art writes very little or does not write at all.

.....

The most beautiful and perfect book in the world is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of a man can say.

*The new art of making books*” se apresenta com uma retórica de voz imperativa, direta, montado numa sequência de postulados para afirmar suas convicções sobre o novo livro que surgia como espaço alternativo à expressão. É verdade que em 1975 ele ainda não usava os termos “livro de artista” (*artist's book*) ou seu preferido

“livro-obra” (*bookwork*), expressões que se consagrariam em breve, mas elas parecem estar presentes subliminarmente no texto em certos momentos. Não é raro que alguém acredite que leu “livro de artista” ali. É, portanto, justo aceitar que por essa potência em particular seu valor seja único. De fato, os argumentos são sedutores e costumam causar admiração em quem se inicia nos estudos de aproveitamento do livro como suporte artístico. Como ele é (ou quer ser) programático, com construção discursiva declaratória e reguladora, possui afinidades estilísticas com os manifestos das vanguardas modernas. É antiquado sob esse ponto de vista, e pode ser interpretado como exógeno aos procedimentos contemporâneos, embora seja um de seus bem-sucedidos arautos.

Menos dogmático seria o texto *Bookworks revisited*, oriundo de palestras realizadas nos Estados Unidos em novembro de 1979 e novembro de 1980, acompanhadas de projeções de imagens, respectivamente para a conferência *Options in independent art publishing*, no evento Conference on Alternative Art Publishing, no Visual Studies Workshop, em Rochester, e para o Art Institute of Boston, no ano seguinte (CARRIÓN, 1980, p. 56). É possível que a mesma base textual já estivesse incluída nas conferências com tema semelhante de 1978 no Brasil, em Recife (na Universidade Católica de Pernambuco) e São Paulo (na Pinacoteca do Estado), e na Argentina, em Buenos Aires, no CAYC, Centro de Arte y Comunicación (SCHRAENEN, 1992, p. 124), entre outros locais. As imagens projetadas nas conferências estadunidenses ao que tudo indica não incluíam livros argentinos ou brasileiros, já que seu foco, como previamente anunciado, era “Europe: a survey”). Entretanto, nas notas acrescentadas na versão publicada em 1980 há uma importante menção a um artista brasileiro.

O brasileiro Wladimir Diaz-Pino [*sic*] mostrou-me, durante minha visita ao Brasil em 1978, alguns de seus primeiros livros (infelizmente eles agora estão esgotados). Eles são alguns dos melhores e mais bonitos livros-obra que já vi (CARRIÓN, 1980, p. 66).

*Bookworks revisited* seria divulgado em 1980 no boletim Print Collector’s Newsletter e em Second thoughts. Em retórica mais coloquial e opinativa, ainda professoral, reconhece a situação intelectual do artista em face da publicação: “We are no longer innocent” (declaração do parágrafo 17).

Essa argumentação se repetiria na estrutura do vídeo *Bookworks revisited: part 1*, de 1986, também associado às suas conferências e com título que sugere uma continuação, que nunca houve. Os créditos manuscritos da abertura informam: *A selection, both limited in scope and quite arbitrary, but nevertheless of great significance of bookworks from Ulises Carrión’s Other Books and So Archive*. Seu discurso prosseguia didático e conceitual, servindo-se de versões adaptadas às estratégias dos veículos à sua disposição, das palestras à televisão. Em *Bookworks revisited*, o vídeo (ou *A selection...*),

a descrição do livro mostrado na abertura nem sempre aparece nas transcrições; a esse respeito, veja-se a versão intitulada “Other Books” em *Quant aux livres/On books*, coletânea de textos póstuma (1997, p. 190) e outras fontes.

A sequência de introdução mostra o livreto *In alphabetical order*, 1979, com páginas que repetem a foto de um pequeno fichário de madeira. Carrión apresenta o critério da ordenação das fichas que mostra: “*People I’ve met. Artists. Non-artists. My best friends, people I love. People I admire. There has been a change in our relationship of late.*” O elemento de união a seus amigos de diferentes nacionalidades era simples e franco: afeição e apego pelos seus semelhantes, qualidades que eram demonstradas por suas palavras, gestos e atitudes, conforme relatos. Graças a essa gentileza, aliada à atenção e ao empenho pragmático pelos seus colegas, sua existência profissional foi útil para a promoção dos artistas e das ideias do meio ao qual servia. Fruto, sem dúvida, da “sua construção de redes culturais como meios principais de ativismo artístico, incluindo a produção de livros de artista, arte postal e primeiros vídeos conceituais”, conforme Olivier Debrouse e Cuauhtémoc Medina (2014, p. 30).

À parte o aspecto de estratégias culturais e procedimentos afins, sobre a avaliação formal crítica de sua obra plástica ainda faltam estudos teóricos maiores. Conhecemos poucos ensaios a propósito de sua produção. Carrión pertence a um grupo de artistas com vínculos na palavra ou na leitura – às vezes diretamente na literatura –, e que firmaram suas carreiras na renovação das possibilidades de linguagem das artes visuais (portanto com complexidades estranhas à crítica tradicional). Alguns o antecederam estilisticamente em suas experimentações, outros foram seus contemporâneos, mas a maior parte teve contato direto ou indireto com ele, pessoalmente, às vezes, ou pela rede postal, tendo *Other Books and So* como um importante ponto de confluência: Jiří Kolář (1914-2002), Ian Hamilton Finlay (1925-2006), Emmett Williams (1925-2007), Robert Filliou (1926-1987), Ray Johnson (1927-1995), Allan Kaprow (1927-2006), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Dieter Roth (1930-1998), Dorothy Iannone (1933), Endre Tót (1937), Dick Higgins (1938-1998), Clemente Padín (1939), Guillermo Deisler (1940-1995), Anna Banana (1940), Jochen Gerz (1940), Paulo Bruscky (1949), os integrantes do grupo Noigandres (anos 1950 e 1960, estruturado na poesia concreta), o movimento Poema Processo (fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, originário do concretismo, mas vinculado às relações de comunicação visual), o coletivo Beau Geste Press (1970-1976), o grupo Nervo Óptico (1976-1978) e o subsequente Espaço N.O. (1979-1982), entre muitos outros, que aqui constituiriam uma lista imensa de artistas.

Do ponto de vista visual (não verbal), sua obra apresenta escassas constantes estilísticas. A identidade estética confunde-se com a expressão funcional de seu pensamento. Talvez essa identidade deva ser primeiramente localizada no conjunto de operações e movimentos que construíram a sua *persona* cultural, o seu caráter síncrono como sujeito e agente de um remanejamento instrumental e estrutural do

tempo, do espaço e da veiculação em arte. É razoável pensar que o aspecto mais evidente de seu trabalho seja a dimensão comunicativa.

As suas relações com a recepção da informação e sua devolução processada para novo consumo oscilam no intervalo entre a admiração e a ironia, estando metaforizadas no humor presente e implícito em trabalhos pouco numerosos, que podem ser considerados como trabalhos-chave. Como um breve exercício de comparação, podemos pensar em três “divertimentos” leves e lúdicos, como no projeto e vídeo *Gossip, scandal and good manners*, 1980-81, no filme em 16mm *The death of the art dealer*, 1982, ou na *performance* ou instalação *De Diefstal van het Jaar*, do mesmo ano, no Drents Museum, em Assen, Países Baixos.

O vídeo *Gossip, scandal and good manners* é fruto de um projeto para o centro de arte De Appel. Tem como princípio a divulgação de fofocas, registrando-se a sua multiplicação e difusão, e após levando as conclusões para um evento acadêmico formal, aceitando-se como pressuposto que “as fofocas podem ser usadas como modelo formal para cadeias de comunicação artificiais, as quais revelarão algo sobre seus usuários ou sobre a própria cadeia” (catálogo geral da XVI Bienal de São Paulo, 1981, p. 79). O trabalho de 40 minutos inclui imagens da sua conferência final na Universidade de Amsterdã em 25 de junho de 1980, acompanhadas de uma edição de entrevistas (certamente elaboradas com personagens falsos), gráficos, trechos de ópera e de cinema etc.

Em *De Diefstal van het Jaar* (conhecida em inglês como *The robbery of the year* e em espanhol como *El robo del año*) um diamante verdadeiro foi colocado sobre uma almofada durante cinco dias no centro de um ambiente recoberto por tecido escuro, esperando-se que fosse roubado. Ao artista brasileiro Claudio Goulart (1954-2005), radicado em Amsterdã e um dos participantes de *Gossip...*, caberia permanecer disfarçado, fotografando os visitantes até obter o registro do furto ou do ladrão. O delito não aconteceu durante a exibição, para tristeza de Carrión. Acabaria acontecendo em outro momento, em um jantar em sua residência.

O filme *The death of the art dealer* é o registro de uma *performance* em que Carrión, com um televisor portátil ligado nas mãos, se movimenta, para os lados ou para frente e para trás, de acordo com os deslocamentos de câmera frontais ou laterais de um filme B hollywoodiano em exibição, enquanto liga e desliga rapidamente o aparelho a cada corte. O filme é *The reckless moment*, 1949, de Max Ophüls. O áudio, dramático, é o do filme em exibição. A frase que dá nome à sua *performance* aparece em uma cena, em uma manchete de jornal.

Constata-se com simpatia que o legado de Carrión experimenta uma condução rumo a novas circunstâncias de apreciação. O apoio primeiro vem, sem dúvida, de seus amigos e admiradores, acompanhados por pesquisas acadêmicas recentes, seguidas pelas oportunidades do mercado simbólico. As pesquisas – nossa maior necessidade –

atendem a dois eixos principais de abordagem: um predominantemente formal, que às vezes faz o sequestro das suas ideias para justificar obras e conceitos que não eram da sua preferência, como no caso dos livros únicos, avessos à comunicação, ou dos livros-objetos (aqui entendidos como obras modernas, distintos dos livros-obra, ou livros de artista *stricto sensu*, que seriam representantes legítimos da arte contemporânea); e um segundo eixo de aproximação, contextual, mais interessado nas implicações das estratégias culturais e do espírito de rede, este último manifestado, sobretudo, através da arte postal e dos esforços colaborativos regionais, transnacionais ou intercontinentais.

O Brasil oferece um exemplo particular dessa reavaliação. Carrión proferiu palestras em Recife, na Universidade Católica de Pernambuco, e em São Paulo, na Pinacoteca do Estado, em 1978, e teve trabalhos exibidos em algumas exposições coletivas de arte postal e temas relacionados no decorrer dos anos 1970 e 1980. Foi artista convidado do Núcleo I da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, com curadoria geral de Walter Zanini (1925-2013) e curadoria de arte postal por Julio Plaza (1938-2003). Na Bienal, apresentou o seu *Gossip, scandal and good manners* (com o título em português *Fofocas, escândalos e boa educação*) e, no núcleo de arte postal, as suas ideias para o *Erratic Art Mail International System (Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível)*, “uma alternativa às empresas oficiais de correio” na qual a EAMIS “garante a entrega da mensagem por quaisquer meios que não sejam os dos correios oficiais” desde que o interessado deixe uma cópia ou duplicata da mensagem para seus arquivos, desta forma “apoiando a única alternativa à burocracia nacional e fortalecendo a comunidade artística internacional”. O volume II, *Catálogo de Arte Postal*, também trouxe para a língua portuguesa o seu texto *Mail art and the big monster (A arte postal e o grande monstro)*, insistindo no esclarecimento de que “postal” (*mail*) é um adjetivo que qualifica o substantivo “arte”, e nunca deve ser confundido com o substantivo português que é sinônimo de cartão-postal (*postcard*), reiterando o valor do procedimento: “Já se disse que a Arte Postal é fácil, barata, despreziosa e democrática. Tudo bobagem” (p. 13). E prossegue mais adiante:

Todo convite que recebemos para participar de um projeto de Arte Postal é parte de uma guerra de guerrilhas contra o grande monstro. Toda obra de Arte Postal é uma arma contra o monstro do castelo, que nos separa uns dos outros, que separa todos nós (XVI BIENAL DE SÃO PAULO, v. 2, 1981, p. 14-15).

Apesar da admiração conquistada, o retorno organizado do corpo do seu pensamento e trabalhos ao Brasil somente se daria em 2005, na 5ª Bienal do Mercosul (com curadoria geral de Paulo Sergio Duarte), numa participação integrada ao núcleo “A (re)invenção do espaço”. Foram apresentados trabalhos de literatura, suas *Poesías*, livros, projetos e ações postais (e sua rede de ligações), os vídeos já comentados e doze edições do periódico *Ephemerá*. Nas palavras de Martha Hellion, responsável pela

mostra de Carrión, foi feita “uma grande seleção para mostrar as diferentes formas em que Ulysses, usando uma linguagem artística, por assim dizer, como parte das estratégias culturais, daí a sua política de difusão e distribuição”. A ampla amostragem à disposição do público confirmou-se como uma ilustração eloquente dos argumentos de Hellion a propósito do denominador comum de suas obras, a comunicação e a distribuição. Para o catálogo *La era de la discrepancia: arte e cultura visual em México 1968-1997*, exposição de 2007, Lourdes Morales a reiteraria (DEBROISE & MEDINA, 2014, p. 163): seu *medium* pode ser identificado no objeto (principalmente o livro), no arquivo e no método (mecanismos de circulação ou distribuição). Carrión testava e executava criticamente as estratégias de mediação que observava em seus pares.

Retornando ao tema do livro de artista, reitero que é curioso notarmos que as convicções de Carrión são cooptadas para defender criações para as quais ele não dispensaria maior atenção crítica, e que, ao contrário, para elas fez ressalvas, justamente por não atenderem à expectativa de capacitação distributiva. Artigos como “El arte nuevo...” são usados indistintamente, inclusive por agentes da tradição, alguns um pouco ressentidos, outros mais conservadores e outros ainda francamente resistentes, para defender valores artísticos ou artesanais nobres, sem dúvidas, mas que pouco, quase nada ou nada têm a ver com uma forma de expressão interna à instauração da arte contemporânea. Isso a tal ponto que, talvez pelo mencionado ressentimento, mentalidades menos afeitas à edição, à publicação, sentem-se autorizadas a advogar a aceção para um tipo de trabalho que recusa a concepção teórica de si mesmo, em troca da valorização de dimensões matéricas (ou materiais) valiosas (mas possivelmente inertes), trabalho esse afirmado resolutamente com assertivas como “isso sim é um livro de artista”, desprezando a inteligência comunicacional que o define.

Carrión previu esse problema em seus textos, uma situação também reconhecida por Clive Phillpot:

Olhando para trás a partir do ponto de vista privilegiado de 1996, ainda compartilhando a ideia de Ulises sobre o que todos continuam a chamar de “livros de artista”, tenho que assinalar que o território popularmente inclui quase tudo que pareça um livro, e que mesmo o termo “livro-obra” [*bookwork*] é aplicado para quaisquer fenômenos que aí se produzam – mesmo livros únicos e ilegíveis! Eu nem mesmo pude convencer os compiladores de um supostamente objetivo tesouro de arte que “livro-obra” tinha o significado atribuído por Ulises e por mim. Minhas citações foram contestadas por outras que descreviam objetos bastante contrários ao que havíamos adotado (Phillpot apud CARRIÓN, 1997, p. 126).

O sentimento de impotência de Phillpot diante das mutações das palavras e das definições (um fenômeno comum na linguagem, aqui possivelmente de retroação) faz parecer otimista outra declaração, mais antiga, de Guy Schraenen, para quem o problema resolve-se em uma equação: “livro de artista = livro conceitual”.

## A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

O livro de artista, juntamente com o dadaísmo, são possivelmente os dois fenômenos que mais intensamente têm revolucionado o mundo da arte no século XX. O livro de artista contribuiu para essa revolução não apenas através de sua forma e de seu conteúdo, mas basicamente através do seu modo de propagar a obra de arte. [...] Por meio do livro, por meio de seu formato fácil de circular, o artista, não importa seu local de residência, pode apresentar-se no circuito internacional (*Llibres d'artista*, p. 32).

A dimensão ativa, estratégica da circulação, como já dito, é importante para Carrión. E é a sua própria fala que devemos escutar:

Os artistas iniciaram a publicar livros e revistas, a distribuí-los, a gerenciar galerias e outros centros, a organizar eventos culturais que envolvem várias mídias e profissões especializadas. Em outras palavras, eles abandonaram o reino sagrado da arte e ingressaram no maior, menos bem delineado campo da cultura. Uma vez que a arte pela arte não tem sentido, o único caminho válido é a arte como um elemento de uma estratégia cultural. Essa estratégia necessariamente repousará sobre princípios críticos. (*Critical autonomy of the artist*, CARRIÓN, 1997, p. 152-153).

Para Carrión, “fazer livros de artista não é principalmente lidar com a estética, mas com políticas culturais” (*About criticism*, conferência proferida em 1985 em Boston; 1997, p. 177). Quase nunca, em quase nenhum momento, está se referindo a livros-objetos. Fala de livros-obras que circulem, que alcancem seus objetivos através de sua coerência intrínseca, seu conteúdo, a compreensão da sua natureza sequencial, sua consciência do ritmo de leitura, sua rejeição à linguagem linear. E desabafa: “Quando tais livros finalmente existirem, e quando sua existência for reconhecida, então teremos o direito de dizer: ‘Nós vencemos!’” (1983, p. 41).

Novas indagações surgem nas investigações acadêmicas, entre elas sobre o redimensionamento da presença e da influência latino-americana na construção da arte contemporânea. A recuperação da memória artística dessa atuação, sobretudo a partir dos anos 1960, obliterada por regimes políticos sufocadores dos direitos civis, tem sido, penso, uma tarefa levada a contento por seus historiadores, teóricos e críticos. Experiências pessoais mais ou menos recentes com estudantes de história da arte, sobretudo, mas também de práticas artísticas, sugerem a necessidade de um fortalecimento ainda maior do estudo das relações históricas de rede (anteriores ao mundo virtual), especialmente se comprometidas com questões de identidade e linguagem. Devem ser avaliados, critica e comparativamente, laços que fizeram e fazem a consistência de um sistema artístico e comunicacional simultaneamente singular e plural.

## REFERÊNCIAS

CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

\_\_\_\_\_. Bookworks Revisited. *Print Collectors Newsletter*, New York, v. 11, nº 1, p. 6, Mar./Apr. 1980.

\_\_\_\_\_. El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, Ciudad de México, p. 33-38, feb. 1975.

\_\_\_\_\_. *Quant aux livres/ On books*. Genève: Héros-Limite, 1997.

\_\_\_\_\_. *Second thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980.

\_\_\_\_\_. We have won! Haven't we? *Flue*, New York, v. III, nº 2, p. 39-41, 1983.

DE ROOK, Gerrit Jan. Other Books and So. *JAB – Journal of Artists Books*, nº 30, p. 3-6, 2011.

DEBROISE, Olivier; MEDINA, Cuauhtémoc (ed.). *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. 2.ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2014.

HELLION, Martha (org.). *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Ciudad de México: Turner, 2003.

LLIBRES d'artista/Artist's books. Barcelona: Metrònom, oct./nov. 1981.

LYONS, Joan (org.). *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press; Layton: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1985.

SCHRAENEN, Guy. *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*. Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ulises Carrión: Querido lector. No lea*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

SILVEIRA, Paulo. A arte postal e o espírito de rede em uma abordagem pan-americana. In: XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte, 2020, Pelotas. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte*. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte- CBHA, p. 253-261, 2019.

## A DISPUTA CONCEITUAL PELO LIVRO DE ARTISTA E O REENCONTRO NA REDE COM ULISES CARRIÓN

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Universidade Estadual de Campinas. *Anais...* Campinas: CBHA, p. 681-690, 2011.

\_\_\_\_\_. The space and time of Ulises. In: MA CURATING CONTEMPORARY ART STUDENTS AT THE ROYAL COLLEGE OF ART (ed.). *Gossip, Scandal and Good Manners: works by Ulises Carrión*. London: Royal College of Art, 2010, p. 7-9.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. [Volume I:] *Catálogo geral*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 78-79, 1981.

XVI BIENAL DE SÃO PAULO. [Volume II:] *Catálogo de arte postal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 11-15, 1981.

HOFFBERG, Judith A. Profile: Other Books and So. *Umbrella*, v. 1, nº 1, p. 1, Jan. 1978.

\_\_\_\_\_. Profile: Ulises Carrion: An End and a Beginning. *Umbrella*, v. 2, nº 5, p. 120-121, Sep. 1979.

# Sobre quem fez *Só vida* acontecer

**Amir Brito Cadôr.** Graduado em Artes Plásticas pela Unicamp, fez o mestrado em Artes na mesma universidade e o doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, onde atua como professor de Artes Gráficas na graduação e como professor permanente do PPG-Artes.

**Débora Bastos Fioravante Pereira.** Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”. Atuou como assistente Editorial do material aqui apresentado.

**Fabiane Pianowski.** Possui Bacharelado em Oceanologia (1997), Licenciatura em Artes Visuais (2003) e Mestrado em Educação Ambiental (2004) todos pela FURG. Em 2014, concluiu o Doutorado em História, Teoria e Crítica na Universidade de Barcelona, convalidando o título como Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2015. É professora adjunta do Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande- FURG, onde ministra disciplinas das áreas de ensino das artes visuais e design gráfico.

**Hyago Pinto Rodrigues Melo.** Estudante de graduação em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Colaborador do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”.

**Izabel Baptista do Lago.** Doutoranda no Programa de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa CAPES. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017). Bacharel em Letras (2016) e em Direito (2004) pela Universidade Federal de Minas Gerais.

**Kwabena Opoku-Agyemang.** Doutor em literatura inglesa pela Universidade de West Virginia, onde também lecionou cursos de graduação no Departamento de Inglês. Seus interesses de pesquisa giram em torno da literatura africana, e é autor de publicações que se concentraram na literatura eletrônica africana, jogos de vídeo, literatura e gênero, e literatura oral. Ele leciona em vários cursos de graduação e pós-graduação no Departamento de Inglês da Universidade de Gana.

**Lorraine Pinheiro Mendes.** Possui graduação em Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFJF com ênfase em História da Arte

(2015). Atualmente doutoranda em História e Crítica da Arte no PPGAV-UFRJ, onde desenvolve sua pesquisa sobre as representações do negro e da negritude na história da arte branco-brasileira e os projetos de Nação, realizando uma revisão do arquivo de imagens que formam a ideia de Brasil a partir da poética negra contemporânea.

**Márcia Maria Valle Arbex.** Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e na Graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Francês). Doutora em Literatura e Civilização Francesas pela Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle (1992) e graduada em Letras- Licenciatura Plena em Português-Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984).

**Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira.** Bacharel em Artes Plásticas (com habilitações em Desenho, 1986, e em Pintura, 1988) e em Comunicação Social (1980) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre e Doutor em Artes Visuais pela UFRGS (1999 e 2008, ênfase em História, Teoria e Crítica, incluindo estágio de pesquisa junto a Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2006). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

**Pedro Ivo Cipriano Inocêncio.** Artista e pesquisador. Possui graduação em Letras pela Universidade Católica De Petrópolis (2007). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação (FACED-UFJF) e integrante do Grupo de Pesquisa MIRADA. Criador da obra “Interjeição”, que compõe a capa deste livro.

**Renata Oliveira Caetano.** Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UERJ/ 2017). É professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação João XXIII e do Programa de Pós-Graduação em História/ICH da Universidade Federal de Juiz de Fora.

**Ricardo Nascimento Fabbrini.** Professor associado (livre-docente) no Curso de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Filosofia no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) (2008); e no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Possui graduação em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1983) e em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (1986); Licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (1986); Mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1991); Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998); e Livre-docência pela mesma Universidade (2019).

**Tálisson Melo de Souza.** Pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio de pesquisa no Center for Cultural Sociology da Yale University, EUA. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Onde também se graduou Bacharel em Artes e Design, com período de intercâmbio acadêmico em Teoria e História da Arte na Universidad de Salamanca, Espanha. Pesquisador colaborador do Projeto de Iniciação Científica “Escrita e desenhos em cartas de artistas”.