

# Nenhuma galeria é um artista: periódicos, crítica e autoinstituições no Brasil nas décadas de 1970-1980

Jorge Alberto Silva Bucksdricker

## Como citar:

BUCKSDRICKER, J. A. S. Nenhuma galeria é um artista: periódicos, crítica e autoinstituições no Brasil nas décadas de 1970-1980. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 327-348, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668463. Disponível em: <https://periodicos.sbu-uni-camp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668463>.

**Imagem** [modificada]: Trecho do poema Samsara, de Erthos Albino de Souza, publicado na revista Código. Fonte: arquivo do autor.

# Nenhuma galeria é um artista: periódicos, crítica e autoinstituições no Brasil nas décadas de 1970-1980

No gallery is an artist: periodicals, critics and self-institutions on Brazil in the 1970s-1980s

Jorge Alberto Silva Bucksdricker \*

## RESUMO

Poderia um artista ser uma galeria? A partir de um fragmento de um livro de artista de Antonio Dias e de considerações sobre o idealismo, esse artigo discorre sobre a publicação de periódicos no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, procurando mostrar a sua importância para a circulação de proposições que não tinham espaço no circuito de museus e galerias e no contexto das grandes casas editoriais. Tomando essas publicações pelo viés institucional, o artigo procura mostrar como os artistas ampliaram o seu espectro de ação, interferindo nos processos de institucionalização e contribuindo para a renovação da crítica de arte.

## PALAVRAS CHAVE

Periódicos. Revistas. Livro de artista. Crítica de Arte. Autoinstituições.

## ABSTRACT

Could an artist be a gallery? From a fragment of an artist book by Antonio Dias and considerations about idealism, this article discusses the publication of periodicals in Brazil in the 1970s and 1980s, trying to show its importance for the circulation of proposals that had no space in the circuit of museums and galleries and in the context of large publishing houses. Thinking of these publications from an institutional point of view, this article seeks to show how artists have expanded their spectrum of action, interfering in institutionalization processes and contributing to the renewal of art criticism.

## KEYWORDS

Periodicals. Magazines. Artist's book. Art criticism. Self-institutions.

Na página 19 do livro *Política: Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*, Antonio Dias sobrepõe à planta baixa de um cômodo a frase: nenhuma galeria é um artista<sup>1</sup>. A imagem, que em 1974 aparecera no livro *Some Artists Do Some Not*, divide o espaço da página com a fotografia de uma ruína e com a palavra “privado” e compõe, com a página oposta, um diálogo em que estão presentes uma fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em chamas, a palavra “público” e a imagem de um segundo cômodo; esse, sem inscrição nenhuma<sup>2</sup>.

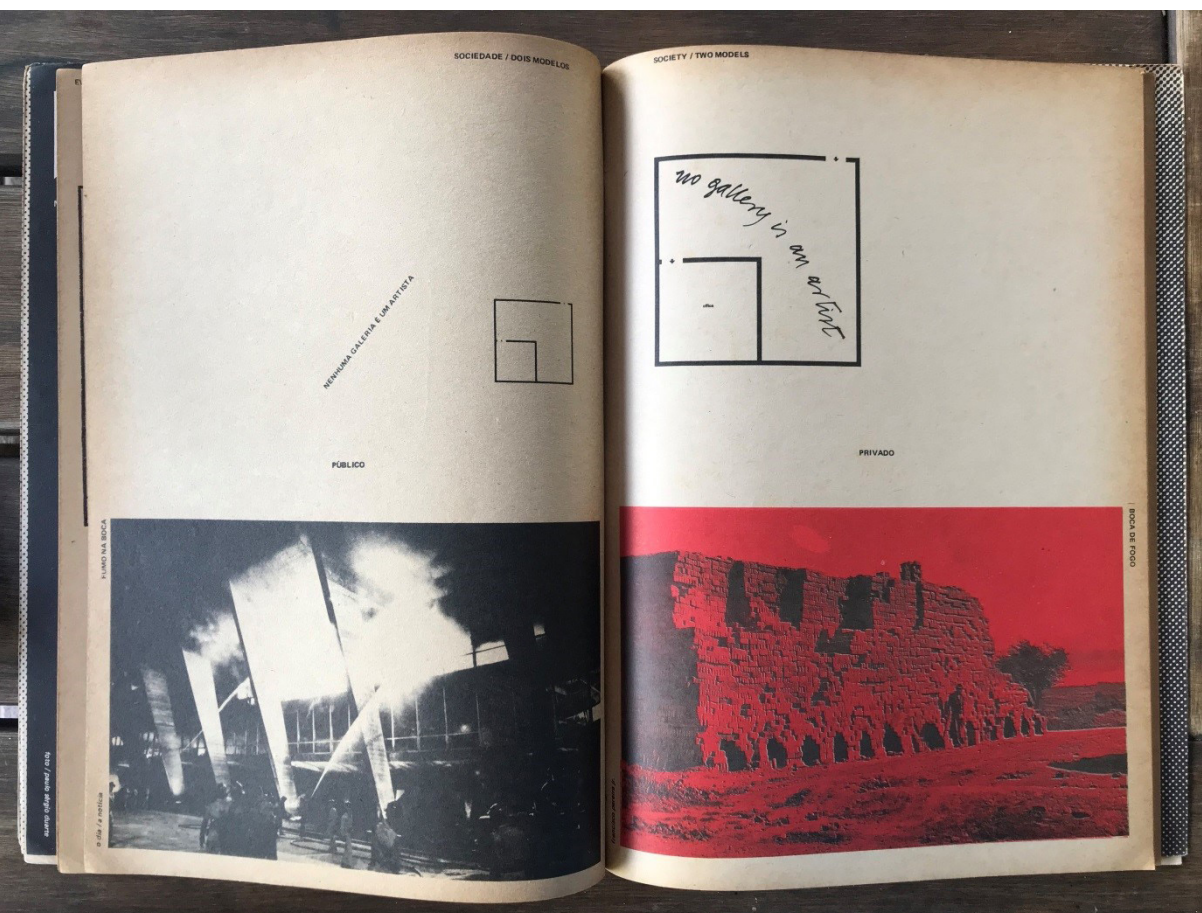


FIG. 1. . Páginas 18 e 19 do livro *Política: Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças*.

Fonte: Arquivo do autor.

Muita coisa poderia ser dita a respeito desse jogo de imagens. E sobre a frase, especificamente. De um ponto de vista lógico, o enunciado "nenhuma galeria é um artista" afirma a não identidade entre o predicado galeria e o predicado artista e poderia ser formalizada do seguinte modo:  $\forall x G(x) \rightarrow \neg A(x)$ . Pra todo x, se x é galeria, então x é não artista ou, dito de outro modo, tudo aquilo que está incluído no conjunto galeria está excluído do conjunto artista.

Como está posto, o inverso não é necessariamente verdadeiro. Ainda que toda galeria não seja um artista, não podemos inferir da frase de Antonio Dias que nenhum artista seja uma galeria. Não, de um ponto de vista lógico.

Mas fora do estritamente lógico, isso seria factível?

Deixemos essa pergunta momentaneamente de lado para avançar em outra direção. Publicado em 1979, pelo Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Paraíba, o livro *Política: Ele Não Acha Mais Graça no Público das Próprias Graças* recebeu pouca atenção da crítica especializada. Embora uma leitura exaustiva da atividade crítica do período seja de difícil execução – teríamos que recorrer às redações dos diversos periódicos e contar com a improvável preservação dos seus arquivos – é digno de nota que até hoje, quando falamos do artista paraibano, não o associemos com a produção desta ou de outra publicação de artista e que resulte difícil encontrar um texto que os analise pormenorizadamente.

Mas talvez essa não seja uma exclusividade da sua trajetória. Entre nós, qual experiência editorial artística – para não ficar apenas no livro de artista – tem o status de divisor de águas – no sentido de estar presente no imaginário de uma coletividade, a ponto de ser incontornável até mesmo para o currículo escolar?

A prática editorial dos artistas brasileiros se deu historicamente na marginalidade. Marginalidade aqui entendida no seu sentido literal, como algo que transcorre nas bordas de um processo com maior ou menor grau de hegemonia. E apesar dos esforços no sentido contrário – poderíamos citar as

ações do MAC USP, na década de 1970 e, atualmente, o trabalho da coleção de livros de artista da UFMG – ela segue ocupando esse mesmo lugar.

Relativo por definição, a margem é um lugar de passagem entre aquilo que é e aquilo que já não é mais, entre aquilo que diz respeito e aquilo que não diz respeito a um determinado fenômeno. Daí, a dificuldade de considerá-la a partir de conceitos fechados e toda uma gama de antinomias que surgem desse tipo de abordagem, já que, dependendo do ponto de vista e das circunstâncias que se considera, a margem pode estar dentro ou fora do fenômeno que se escrutina.

A noção de ponto de vista é chave aqui. Considerados em si mesmos, o livro de artista e outros produtos da prática editorial são tão passíveis de serem vistos como arte quanto qualquer outro. Não se trata de dispor ou não de determinadas características. Mas da inscrição desde uma esfera específica; uma esfera que atribui sentidos e estabelece regimes de visibilidade. “O que não recebe sentidos desta crítica perde sua condição ontológica de arte?”, pergunta-se Paulo Herkenhoff (2009: 204), revisitando uma conhecida anedota filosófica. Uma árvore que desaba em meio a uma floresta fechada, realmente cai?

A aproximação não é casual. Na medida em que foi se libertando das amarras da técnica e dos suportes, que a sua identidade se tornou algo fugidia, a arte se viu confrontada a questões tipicamente idealistas. Nesse novo cenário, jogar o seu jogo tornou-se, fundamentalmente, ser por ela reconhecido. Ter as pretensões de fazê-lo sancionadas por um conjunto complexo de dispositivos. Dentre os quais, a própria crítica de arte. Daí não ser de todo estapafúrdia a alusão à máxima do bispo Berkeley: ser é ser percebido.

A comparação com a literatura é reveladora. Em uma livraria, sabemos que tudo aquilo que está disponível na estante romance pertence à literatura. Pouco importa se o livro foi editado por uma grande casa editorial ou por um coletivo anarquista. Se a tiragem é de centena de milhares ou não chega



a uma dúzia de exemplares. Se o autor é uma celebridade ou um escritor de ocasião. A unidade formal do suporte empresta ao objeto a sua condição de obra. E lhe garante o direito de ocupar, ao menos temporariamente, o espaço da casa.

Evidentemente, não basta dispor de um espaço na estante de uma grande livraria – ou de um site especializado – para jogar o jogo da literatura. Ausente dos eventos literários, ignorado pela crítica especializada, ao largo das redes sociais, um livro em uma estante é menos do que uma agulha em um palheiro, é uma palha soterrada por uma infinidade de outras palhas.

Mas há um ponto aqui que não pode ser desconsiderado. Ainda que os mecanismos não difiram de todo. A literatura descansa sobre premissas que as artes visuais não podem mais fazê-lo. Se o livro, por si só, não é garantia de pertencimento ao campo literário, ele é ao menos uma porta de entrada. Se não por outra razão, porque fora do livro a literatura é ainda uma exceção. E porque o livro continua sendo a sua principal referência em termos de premiação e de geração de riqueza.

O quadro definitivamente não oferece as mesmas garantias. Por um lado, as galerias e os museus não se comportam como livrarias. Uma livraria dificilmente se debruçaria sobre as qualidades estéticas de um livro<sup>3</sup> – ou sobre a biografia do seu autor – antes de oferecê-lo, por exemplo. Uma galeria certamente o faria. Por outro lado, a própria condição da pintura é problemática. Quando a sua morte foi decretada, ficou claro que isso não significava que as pessoas de uma hora para outra deixariam de pintar, mas que se produzira uma espécie de fissura em relação às condições do seu tempo<sup>4</sup>. A pintura não morria enquanto ofício, portanto. Mas enquanto prática geradora de determinados sentidos.

Esse descompasso entre os campos não deixa de ter implicações. Uma prova disso é a inexistência – ou a irrelevância – em literatura daquilo que em artes visuais ficou conhecido como crítica institucional. A crítica institucional é própria de um contexto em que a instituição dispõe

de grande poder para decidir as coisas concernentes ao seu campo, um contexto em que se pode ganhar terreno – ou ter esperança disso, ao menos – dando visibilidade às estruturas sociais e econômicas que o sustentam, um contexto em que é possível dar visibilidade a essas estruturas sem fazer delas meros conteúdos.

Outra dessas implicações diz respeito ao próprio regime de visibilidade. Se bem os jogos de sombra sejam comuns a todas as esferas da cultura – dar a ver é, antes de tudo, ocultar – a sua natureza é relativa à dinâmica de cada campo. Se antes tínhamos uma base material e um conjunto de regras – muitas delas tácitas – que circunscreviam um território – e podíamos pressupor a existência daquilo que não era percebido; agora o que temos é um horizonte de liberdade e uma série de noções que precisam ser constantemente atualizadas pela instituição que as opera<sup>5</sup> – e a invisibilidade se confunde com a inexistência. Regras específicas sabidamente limitam o raio de ação dos que estão sob a sua jurisdição. Se uma regra me obriga a utilizar um procedimento específico, por exemplo. Dificilmente encontrarei uma forma de permanecer no âmbito por ela demarcado sem utilizá-lo. Regras amplas são, a princípio, mais permissivas. Mas essa permissividade tem seu custo. Se (quase) tudo pode ser arte, se os suportes e as técnicas são questões secundárias, a arte dependerá fundamentalmente do que os seus agentes acordarem<sup>6</sup>. E nada garante, nesses casos, que haverá uniformidade de decisão e que boas razões serão consideradas como tais, independentemente dos atores envolvidos.

O universo jurídico-comercial cunhou a expressão insegurança jurídica para se referir a contextos como esse. Contextos em que os agentes jurídicos podem decidir de modo distinto acerca de casos muito semelhantes, em que a qualidade dos códigos não garante ou não permite previsibilidade. Sem medo de errar, poderíamos afirmar que a arte normalizou uma situação de insegurança jurídica. Uma situação em que as instâncias se sobrepujaram aos códigos. Em que a materialidade se tornou função dos processos de inscrição.

Em uma situação como essa, o próprio ato de nomear é representativo, e a ausência de nomes, sintomática. Como falar daquilo para o qual não dispomos de nomes? Como pensar sobre o que somos incapazes de individualizar?<sup>7</sup>

Uma medida da invisibilidade do que até aqui vimos chamando de práticas editoriais, é o fato de na ausência de um termo de referência, Paulo Herkenhoff tê-las tomado, juntamente com dezenas de outras práticas e objetos, sob a égide dos pequenos gestos.

Qual o lugar de obras de arte feitas de pequenos gestos tais como o livro-de-artista, fanzine, gibi, fotonovela, ex-libris, gadget, selo, rótulo, volante, sticker, decalque, flyer, button, broche de plástico, LP, CD, caixa de fósforos, lápis, camiseta, micro-gravuras, azulejos, fantasia de carnaval, borracha, slide, web-art, cartão postal, inframine, Caminhando, ato, Parangolé vivencial, inserção em jornal, desenho no banheiro, carimbo, olfático, grafite modesto, atos mínimos, infraperformance, planta daninha, pão, cédula, moeda de artista nas coleções públicas? (Herkenhoff, 2009: 201).

Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar, disse certa vez o filósofo Ludwig Wittgenstein. E qual o destino daquilo sobre o qual não se produz discurso? Ou ainda, qual o estatuto ontológico daquilo que não é tocado pela linguagem? A possibilidade mesma de reunir, sob um mesmo conceito, elementos tão díspares, é revelador da espécie de limbo em que esses se viram colocados. E não estranha que, ao abordá-los, Herkenhoff o faça interrogativamente: a partir do que eles não são ou dispõem.

A essa sorte de silêncio, soma-se um expediente muito recorrente no contexto dos países periféricos: o de projetar sobre a produção local conceitos e categorias forjados a partir de experiências levadas a cabo sob outras premissas. Este é o caso do livro de artista. Com uma história bastante complexa, o livro de artista no Brasil tem as suas raízes fincadas nos atravessamentos entre literatura e artes visuais, no diálogo estabelecido,



pelo menos desde a década de 1950, entre poetas e artistas visuais. Falar do livro de artista no país é, nesse sentido, em alguma medida reinventar a palavra livro de artista, trazendo à tona processos recalcados por uma visão pretensamente universal que, no fim das contas, não faz mais que relegar a produção local às notas de rodapé da história da arte europeia e estadunidense. Nas palavras de Luis Camnitzer:

Visto desde o *mainstream* (a menos que se trate de obras conscientemente derivativas), a arte tende a ser impura (hibridização) e, ao não cumprir com as regras, é heterodoxa. Vista desde dentro (...), a arte é o que é, sem buscar comparações com as obras do *mainstream*. Tem as suas próprias raízes, e para entendê-la são necessárias definições próprias, um marco de referência histórico” (Camnitzer, 2012: 17).

Produzir definições próprias é um processo que leva tempo e só é possível quando se tem alguma massa crítica. De modo que não caberia esperar que esse processo se desenrolasse pacificamente ou sem contradições. Dado o primeiro passo, é preciso, no entanto, preparar o segundo. E foi isso o que, de certo modo, os artistas brasileiros procuraram fazer nesse período (1970-1980).

## **Nenhuma galeria é um artista: o avesso da questão**

No início desse texto, deixamos em suspenso uma questão: considerando que, de um ponto de vista lógico, o enunciado "nenhuma galeria é um artista" não implica na negação da afirmação inversa, isso seria realmente factível? Poderia o artista fazer as vezes de galeria?

Em uma entrevista publicada na revista *Artzien*<sup>8</sup> (1979), Ulises Carrión não se furtou a enfrentar essa questão. Ao considerar as transformações

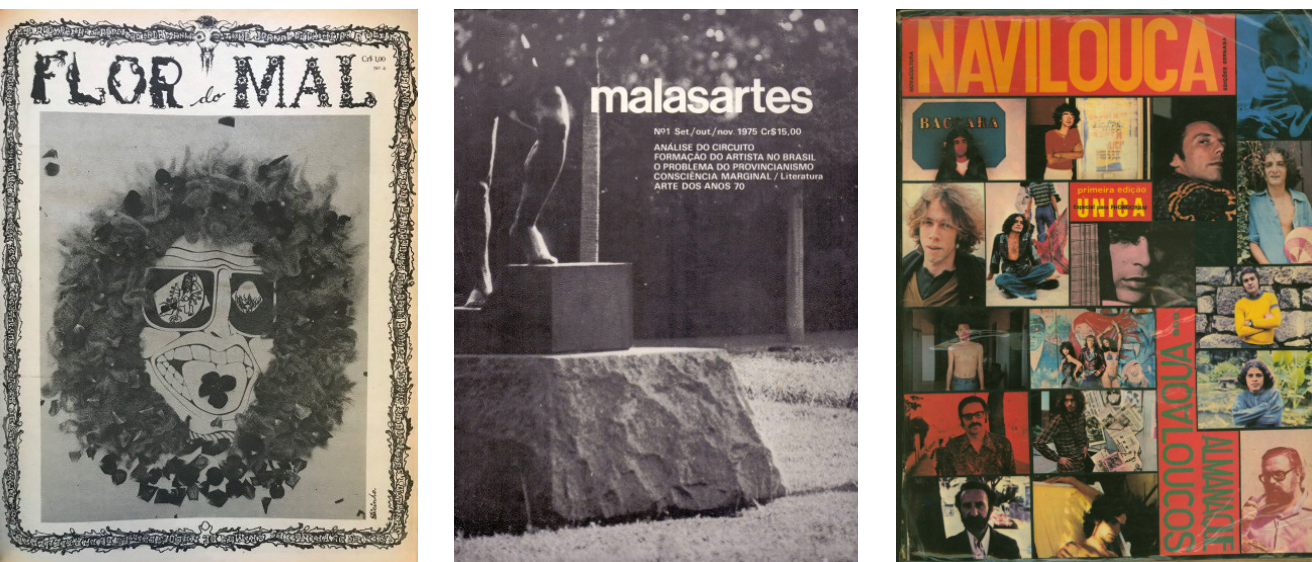
pelas quais passaram a sua obra, o artista mexicano pontua que a sua obra individual:

(...) tomou estranhas formas. Uma delas é exatamente não trabalhar como indivíduo, mas como instituição. Talvez a palavra “instituição” seja um termo errado, teria de haver um nome ainda que fosse algo impessoal... como uma loja, uma galeria, pode-se ainda chamar de arquivo, instituto, companhia, grupo, seja o que for. Isso significa que há uma espécie de véu, sabe? Não para encobrir e nem proteger, mas para criar uma distância entre o artista e o indivíduo. É ser alguém que não atua com o próprio nome, mas, agora, como Other Books and So. Isso foi uma coisa que, mesmo sem saber, coloquei em prática com a Other Books, desde o começo... através dela e de outras experiências, de conversas com pessoas e amigos que estavam envolvidos com as mesmas questões, se tornou evidente para mim a importância de se fazer um trabalho de arte que fosse como uma instituição pública... que fosse uma loja, uma galeria ou qualquer outra coisa. Eu diria dessa forma: deixa-se de ser uma pessoa, um indivíduo, que faz um determinado trabalho somente em seu nome, para tornar-se uma instituição, um corpo social que trabalha entre outros corpos sociais. Não se é mais um artista, mas uma galeria, ou como se fosse uma galeria. Acho isso muito interessante. Pode-se ainda ser uma livraria. Ou uma revista, por exemplo. Publicar uma revista pode ser um trabalho de arte, mas a revista, o nome da revista, a existência física da revista são um escudo. É claro que há alguém por trás de tudo, mas as pessoas não sabem: “Esta é a obra de Fulano”. Não. “Esta é a revista Fulana”. Veja, há uma certa distância entre as duas coisas, e você está lá. Porém, por trás (Carrión: 2012, n.p.).

Segundo Carrión, não apenas pode o artista ser uma galeria como ele, de algum modo, teria se tornado uma. E embora não defina exatamente em que termos, isso, segundo ele, não é apenas possível, como importante. Caberia perguntar, então: qual a natureza dessa importância?

O que segue é uma tentativa de pensar essa questão tendo como horizonte o universo da arte brasileira e como foco as revistas e os jornais editados por artistas nas décadas de 1970 e 1980.

## O periódico como instituição



FIGS. 2-4. Capas dos periódicos *Flor do Mal*, *Malasartes* e *Navilouca*. Fonte: Arquivo do autor.

A década de 1970 viu surgir uma profusão de publicações impressas<sup>9</sup>. Com acento contracultural – *Presença*, *A Flor do Mal*<sup>10</sup> – vocação teórica – *Malasartes*, *Através*<sup>11</sup> – perfil experimental – *Navilouca*, *Polem*, *Almanaque Biotônico de Vitalidade*<sup>12</sup> – e não raro mesclando alguns ou todos esses elementos, essas publicações sacudiram o meio artístico da época, com sua irreverência, mordacidade e seu agudo senso crítico. Embora bastante diversos entre si, esses periódicos, sob o aspecto material, apresentam inegáveis semelhanças com os livros de artista produzidos no mesmo período, não sendo incomum o trânsito de trabalhos – ou de artistas – de um espaço a outro<sup>13</sup>. Dada essa proximidade, seria natural tomá-los em uma mesma chave e não foi outra coisa o que fizemos, ao considerar ambos dentro do espectro das práticas editoriais. Penso, contudo, que essas publicações podem ser melhor compreendidas a partir da aproximação que Carrión estabelece do trabalho artístico ao contexto institucional, que esses periódicos, a par de

se constituírem como proposições artísticas, respondem a uma escassez de meios e a um desejo de intervenção no circuito, que, a seu modo, eles procuram romper com a indiferença – ou a ausência – das instituições, garantindo um lugar para proposições artísticas que não os tinha, estabelecendo um vocabulário e uma sintaxe que mais do que visibilidade lhe garantissem um lugar à mesa.

Diferentemente dos livros de artista, revistas e jornais são publicações majoritariamente coletivas. Por de trás deles, há um conjunto de artistas reunidos por afinidades artística e/ou ideológica, quando não, por amizade apenas, sem contar os demais profissionais envolvidos. Esses agrupamentos frequentemente se dão apesar dos limites dos campos artísticos e das fronteiras geográficas. E, nesse momento, apenas excepcionalmente representam ou defendem um programa fechado.

Há, portanto, um elemento afetivo que não pode ser desconsiderado. Publicar é estar próximo daqueles que queremos bem, que desejamos estar perto (ainda que fisicamente distantes) ou que de algum modo admiramos. O caráter transgressor dessas publicações se deve em parte a esse vínculo afetivo, que não respeita as normas e as convenções culturais. Mas não é apenas isso. Revistas e jornais são também uma espécie de suporte possível para experiências que, por diversas razões, ainda não têm lugar no circuito artístico institucional.

Revistas como *Qorpo Estranho* (1975-1976), *Bahia Invenção* (1974) e *Código* (1974-1990), por exemplo, muitas vezes foram classificadas como revistas de poesia. De fato, há muita referência à poesia nessas publicações. Mas que poesia exatamente era essa? Definitivamente, não é a poesia canônica dos manuais escolares ou a poesia que as grandes casas editoriais costumavam publicar. Assíduo participante de diversas delas, Paulo Leminski, mais de uma vez, exortou a poesia a “se desvencilhar da literatura, e procurar a companhia das outras artes, como o desenho, a fotografia ou a música” (Leminski, 1994: 26).

Refletindo sobre como a sua obra se enquadrava naquilo que era feito à época e se percebia a si mesma como poeta, Lenora de Barros pondera que:

(...) nessa época, se alguém me perguntasse, eu respondia que era poeta. E hoje fico pensando, que poeta, poeta mesmo, acho que nunca fui. Tudo bem, posso ter sido poeta visual; como já falamos, não importa a terminologia. Tanto é que depois surge uma expressão que acho genial, porque dá conta de tudo que é o famoso “artista visual”. Que engloba tudo isso. Creio que, de algum modo, sou de uma geração na qual essas fronteiras entre as linguagens, que vem lá do início do século XX, das vanguardas, vão se dissolvendo, ficando mais movediças (Xavier, 2011: 29).

O que se produzia em termos de artes visuais tampouco era visto com interesse pelo mercado e cabia nas definições tradicionais. Quarenta anos mais tarde, pode parecer ingênuo se perguntar como devem ser classificados os trabalhos de Regina Vater, Mário Ishikawa ou Julio Plaza. Esse juízo ignora, contudo, que temos em perspectiva o desenvolvimento que as artes tiveram desde então, que o tipo de trabalho gráfico e as pesquisas de linguagem que as revistas publicavam à época nos é hoje absolutamente familiar, que as artes visuais de algum modo os incorporou à sua agenda. Nesse sentido, é preciso reconhecer o acerto de Peter Bürger quando, recorrendo a Marx, afirma que a possibilidade do conhecimento está condicionada “pelo desdobramento da coisa à qual o conhecimento se dirige” (Bürger, 2008: 44). O desenvolvimento recente das artes nos fez ver a extensão da área de contato que se estabeleceu entre os campos nesse momento. Que esse contato teve menos a ver com a reunião idiossincrática de elementos pertencentes a um ou outro lado, do que com um interesse comum pela linguagem, pelo espaço gráfico e pelo tipo de intervenção pública que a revista e o jornal propiciavam (ou representavam). Que mais do que um suporte, eles foram um veículo determinante para o enraizamento desses trabalhos no imaginário artístico local e para a renovação da dicção crítica. Que na ausência de espaços – tanto no sentido material, quanto simbólico – nas instâncias já consolidadas –, coleções públicas, galerias, editoras,



revistas comerciais, etc. – , coube a esses periódicos provê-los.

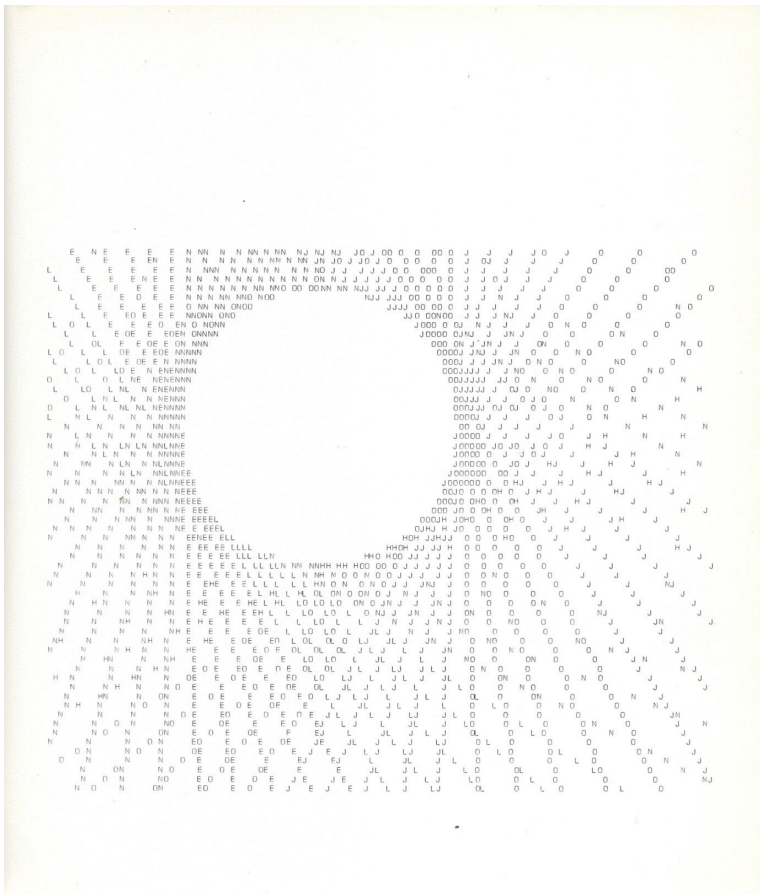


FIG. 4. Trecho do poema *Samsara*, de Erthos Albino de Souza, publicado na revista *Código*. Fonte: Arquivo do autor.

### **Vozes de uma nova crítica**

Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, Augusto de Campos publicou em suplementos culturais e pequenas revistas independentes breves textos teóricos a respeito de figuras como Marcel Duchamp, Pagu, John Cage e Gregório de Matos. Com uma linguagem informal e uma estrutura afim a certa prosa poética, esses textos, que mais tarde comporiam o seu livro *O Anticrítico*, além de contribuírem para fazer circular entre nós as ideias e as

poéticas desses artistas, jogaram nova luz sobre o empreendimento crítico. Ao circunscrever mais tarde essa experiência, Augusto de Campos recorreu a seguinte passagem de Flaubert:

você me fala da crítica na sua última carta, dizendo-me que ela desaparecerá proximamente. creio, ao contrário, que ela está apenas no seu começo. o que se fez, foi torná-la o avesso da precedente, e nada mais. nos tempos de *la harpe*, éramos gramáticos; nos tempos de *sainte-beuve* e de *taine*, somos historiadores. quando é que seremos artistas, nada mais que artistas, mas realmente artistas? (Campos, 1986: 5).

Conhecido principalmente por seu trabalho pictórico, Luiz Paulo Baravelli foi um dos editores da revista *Malasartes* e fundou por conta própria a revista *Arte em São Paulo*. No texto de apresentação do primeiro número dessa última, Baravelli afirma que a ideia do artista que chega com seu trabalho a um espaço pronto é uma ideia de país desenvolvido, que por aqui cabe ao artista criar os próprios meios e que *Arte em São Paulo* é a sua contribuição ao circuito (Baravelli, 1981). Anos mais tarde, quando propõe a refundação da revista, Lisette Lagnado resume os primeiros passos da publicação do seguinte modo:

ARTE EM SÃO PAULO, quando foi fundada pelo Baravelli, pretendia ser a 'grande' revista. Misturando dogmatismo e solidariedade, ela faria o papel do crítico, sem no entanto recorrer a ele. Na verdade, esse personagem havia sido banido do terreno das artes plásticas por incompetência. Já repararam como artistas desprezam o crítico? (não quero dizer que às vezes não haja um fundo de razão) Mas como fundar uma revista elitista e crítica sem um público que: a) possa lê-la, b) entendê-la e c) se identificar com seu ideário? O artista em 1980 ainda pertencia à década conceitual anterior, logo à linguagem in/trans/codificável. Dá pra entender? (Lagnado, 1985: 3).

Editada por Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, *Qorpo Estranho* ganhou as ruas em 1976. Já nas suas primeiras páginas, a visão da publicação em relação à crítica se fazia clara com uma tradução para o

português do corrosivo *Hino ao Crítico*, de Vladimir Maiakovski<sup>14</sup>. Menos polêmico, o editorial do seu extemporâneo número de 1982, estabeleceu as seguintes diretrizes para ela:

Qorpo estranho, agora, corpo extranho (para bom entendedor duas letras)  
RESSURGE.

Em seu palco, sob os spots, A CRIAÇÃO ARTÍSTICA em todas as áreas.

E a reflexão, de preferência dos próprios criadores sobre a criação (sua e alheia).

Noutras palavras, crítica de oficina, na forma de tradução intra-códigos, tradução de textos (poemas) e ensaios de vôo-livre.

(Plaza; Bonvicino, 1982: n.p.).

Como se pode depreender dessa breve relação, os periódicos independentes que circularam nas décadas de 1970/1980 se insurgiram contra aspectos da crítica tradicional, procurando dar espaço para novas formas de entendê-la e praticá-la<sup>15</sup>. Essa crítica, no mais das vezes promovida pelos próprios artistas, se debruçava sobre elementos da prática artística negligenciada pelos outros meios, buscando dar visibilidade a experiências ainda não codificadas e trajetórias relegadas a segundo plano. Julio Plaza escreve para *Arte em São Paulo*<sup>16</sup> um longo texto sobre o livro de artista, Regina Silveira analisa o fenômeno da artemicro<sup>17</sup>, enquanto Lenora de Barros discorre sobre o tempo na fotografia<sup>18</sup>. *Qorpo Estranho*<sup>19</sup> traz traduções de Olivério Gironde e Vicente Huidobro; *Malasartes*<sup>20</sup>, de Joseph Kosuth e Allan Kaprow; *Anima*<sup>21</sup>, de Buckminster Fuller; e *Flor do Mal*<sup>22</sup>, de William Burroughs.

Evidentemente, esse não é um movimento orquestrado ou uniforme. Nem se dá sem contradições. O fato de a crítica ser um objeto comum de reflexão por periódicos sob outros aspectos notadamente diversos tem menos a ver com um programa unificado do que com um entendimento do seu papel no processo de institucionalização da arte e do artista como alguém que não pode deixar o seu trabalho a mercê dos significados construídos por

outrem. Um entendimento que perpassa o lugar do próprio veículo em que essa reflexão está sendo feita. A partir da sua circulação e de um debate em torno da crítica e das condições para se produzi-la, os artistas procuraram intervir em uma disputa que historicamente não os incluía. Nesse sentido, embora revistas e jornais não sejam exatamente galerias, considerando o que eles representam em termos de consolidação de um discurso e, portanto, de uma ontologia, podemos dizer que os artistas de algum modo assumiram esse papel.

A importância e a extensão dessa atuação é algo que ainda não foi mensurado. Levando em conta a precariedade da distribuição e a rapidez com que a maioria dessas experiências se encerrou, fica patente a dificuldade em se estabelecer um enfrentamento duradouro, capaz de medir forças com as iniciativas do mercado ou do estado. A velocidade com que essas publicações deixaram de circular, para, muitas vezes, dar lugar a outras, comporta, no entanto, outros sentidos. De um lado, isso deixa claro que se engajar em um projeto dessa natureza não significava fazê-lo *ad eternum* ou intransigentemente. Isso sugere, além disso, que tomar parte nessa disputa não significava tão somente reclamar um lugar ao sol para determinados processos e/ou produtos, mas injetar novos conceitos, novos gestos e, sobretudo, novas concepções. Mais do que agregar objetos a uma ontologia instituída, o que se vê é um questionamento a respeito das premissas que a sustentam. Daí porque o público, o mercado e o circuito interessem tanto. Daí porque a permanência não seja um valor em si. De certo modo, não basta se fazer galeria, é preciso concomitantemente transformar as bases que as fazem possíveis.

## **Postscriptum**

No início desse artigo estabelecemos uma comparação entre a literatura e as artes visuais. A comparação visava mostrar como, ao romper com aquilo

que chamamos de a sua base material e flertar com certo idealismo, as artes visuais reforçaram o poder das instituições. Como o horizonte de liberdade se mostrou paradoxalmente um horizonte de sujeição. As tintas dessa comparação foram evidentemente exageradas. A instituição literária não é menos poderosa que a visual, embora – e aqui está o ponto do argumento – opere de modo distinto.

Antes de fechar esse artigo é preciso dizer algo sobre o período específico que até aqui nos ocupou. Os anos 1970/1980 são conhecidos pelo *boom* do mercado artístico e por um importante incremento da nossa indústria gráfica. Os periódicos têm um pouco a ver com ambos os processos. Mas o que significava à época esse encontro? Embora um ou outro artista, um ou outro poeta, pudesse gozar de uma posição de destaque no circuito, tanto uns quanto outros representavam pouco em termos de mercado. Como pontuou Ronaldo Brito em artigo publicado no primeiro número da revista *Malasartes*, o mercado de arte à época se empenhava em recuperar a produção de períodos anteriores, produção essa mais afeita ao seu conservadorismo. Em termos editoriais, Décio Pignatari só teria o seu trabalho publicado por uma grande editora em 1977. Augusto de Campos, em 1979. Paulo Leminski, em 1983. Em todos esses casos, tratava-se de antologias ou da reunião das suas produções. De modo que havia claramente um atraso entre aquilo que era produzido e o que o mercado processava. Atraso que, a seu modo, as revistas buscavam dar conta<sup>23</sup>.

Fora dos holofotes do mercado, poetas e artistas visuais puderam fazer de revistas e jornais verdadeiros laboratórios, empurrando os limites dos seus campos e perfazendo um ambiente de criação e diálogo sem precedentes, a ponto de, em muitos casos, serem meramente pragmáticas as divisões.

(...) seria muito artificial discutir as estratégias conceitualistas como algo restrito às artes visuais. Os artistas e escritores interagiam intelectualmente e se fertilizavam mutuamente. Em alguns casos, o mesmo



ator operava em ambos os campos. De modo que, ao nos dirigirmos às estratégias conceitualistas, estamos tratando com um campo altamente interdisciplinar e aberto a este tipo de diálogo. Há que se notar também que a obra de muitos escritores prefigurou o que mais tarde se classificaria como conceitualismo e que as definições estritas de ‘poeta’, ‘escritor’ ou ‘artista visual’ estão sempre condicionadas pela percepção particular de cada época (Camnitzer, 2008: 170).

Com o crescimento do mercado, a complexificação do circuito e a especialização do trabalho, esse espaço logo se desfez. Ainda que não houvesse necessariamente um retorno a uma situação anterior, as identidades foram paulatinamente reforçando-se e tornando-se menos fluidas. Mais do que uma possível nova linguagem, o que parece ter ficado dessa experiência foi um sentido de autonomia e um entendimento do trabalho que ultrapassa os estritos limites da obra e seu processo de criação. Além, claro, da possibilidade de intervir nos processos de institucionalização da arte através da construção de espaços alternativos.

## Referências

- BARAVELLI, L. Apresentação. *Arte em São Paulo*, São Paulo, n. 1, 1981.
- BONVICINO, R.; PLAZA, J. Editorial. *Corpo Extranho*. São Paulo, n. 3, 1982.
- BUCKSDRICKER, J. A Revista como Prática Artística no Brasil na década de 1970. *Arte ConTexto*, São Paulo, v. 2, n. 5, nov. 2014. Disponível em: [https://artcontexto.com.br/artigo-jorge\\_bucksdricker.html](https://artcontexto.com.br/artigo-jorge_bucksdricker.html). Acesso em: 20 out. 2020.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.
- CAMNITZER, L. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Bogotá: Idartes, 2012.
- CAMPOS, A. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CARRIÓN, U. Ulises Carrión [janeiro de 1979]. Amsterdã: Artzien. Entrevista

- traduzida e publicada por MELIN, Regina. *Hay en Portugués?* Florianópolis: Parentesis, 2012.
- FERREIRA, G; COTRIM, C. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- HEINICH, N. *A Arte em Regime da Singularidade: Algumas Características Sociológicas da Arte Contemporânea*. Open Edition Books, 2021.
- HEINICH, N.; SHAPIRO, R. Quando há Artificação?, *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, n. 1, jan.-abr. 2013.
- HERKENHOFF, P. Pum e Cuspe no Museu. In: MANESCHY, Orlando. LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. *Já! Emergências Contemporâneas*. Belém: UFPA, 2009.
- KUHN, T. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LAGNADO, L. Por que e para que fundar uma revista de arte e cultura?, *Arte em São Paulo*. São Paulo, n. 33, 1985.
- LEMINSKI, P. *Paulo Leminski: Série Paranaenses n. 2*. Curitiba: UFPR, 1994.
- OITICICA, H. Capinan e Oiticica. [6 a 12 de agosto de 1970]. Rio de Janeiro: *Pasquim*. Entrevista concedida a Maciel, Flávio Rangel, Nelson, Martha Alencar e Paulo Francis.
- VAN RAAIJ, J. 'End of an Era?', *Artzien*, January 1979, 7.
- VILHENA, Bernardo *et al.* Introdução. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, 1975.
- XAVIER, E. *Coisa em Si: Conversas com Lenora de Barros*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

## Notas

\* É artista pesquisador e curador independente. Doutor em artes visuais pela UDESC, possui graduação e mestrado em filosofia. E-mail: ORCID:

- 1 Originalmente em inglês.
- 2 A imagem do MAM recebe a legenda Fumo na Boca; a ruína, Boca de Fogo. No topo das páginas, aparecem as palavras sociedade / dois modelos.
- 3 Até para definir um espaço no mercado, pequenas livrarias de bairro têm trabalhado com curadoria de livros. Seria interessante ver o quanto essa prática é tributária dos processos em artes visuais.
- 4 Em 1970, quando perguntado se a pintura havia acabado, Hélio Oiticica responde que: "A pintura é a cor das coisas. Pintura quadro, essa história, acabou. É uma coisa que não me interessa. Acho que a pintura e a escultura são duas coisas que não existem mais" (Oiticica, 1970: 11). Em 1966, perguntado se o quadro de cavalete havia morrido, Duchamp responde que: "Está morto de momento e por uns bons cinquenta ou cem anos. (...) São oferecidos aos artistas novos meios, novas cores, novos meios de iluminação; o mundo moderno introduz-se e impõe-se, mesmo na pintura. E normalmente força as coisas a mudar de uma forma natural" (Cabanne, 1990: 147-148).

- 5 Nathalie Heinich (2021) fala de regime de singularidade em contraposição ao regime de comunidade. Sem uma base material e um conjunto de regras compartilhadas, a arte tenderia a valorizar o estranho, o único, o singular.
- 6 Heinich e Shapiro (2013: 19) falam de artificação e identificam 10 processos constituintes: deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização. Esses processos, que, na totalidade, provavelmente não sejam necessários, e, individualmente, suficientes, deixam claro a natureza da mudança de paradigma.
- 7 Essa situação tem inegáveis semelhanças com aquela que Thomas Kuhn (1978) descreve em seus estudos sobre a pesquisa científica. No entender de Kuhn, as entidades físicas não estão à espera dos nossos instrumentos, estes de algum modo as constituem.
- 8 A entrevista foi publicada em *Umbrella The Anthology*, editada por Judith A. Hoffberg, Umbrella Editions, 1999, pp. 22–24, e traduzida no número 0 da revista *Hay en Português?*. Trata-se de uma entrevista realizada por Jan Van Raay, originalmente publicada na *Artzien* n. 3 (jan. 1979), editada e publicada por Michael Gibbs, em Amsterdam. (Van Raay, 1979).
- 9 Uma análise sobre o contexto sociocultural em que surgiram essas publicações está em (Bucksdricker, 2014).
- 10 *Presença* teve apenas 2 números publicados, todos eles no ano de 1971. O jornal mesclava entrevistas e matérias sobre cinema, música e temas afeitos à “nova era”, como bomba atômica e comunidades alternativas. Com 5 números publicados, com editoria de Luiz Carlos Maciel, *Flor Do Mal* reuniu artistas e escritores que mais tarde fariam parte da revista *Navilouca*: Waly Salomão, Torquato Neto, Rogério Duarte, Ivan Cardoso, Hélio Oiticica e Haroldo de Campos. O periódico mesclava depoimentos, textos sobre psicanálise, drogas, budismo e música pop com traduções e entrevistas. Waly publicou trechos de *Me Segura que Vou Dar um Troço* na coluna roteiro turístico do Rio. Hélio Oiticica esteve presente em 3 números, com suas heliotapes (transcrição de conversas com Haroldo de Campos).
- 11 *Malasartes* e *Através* tiveram ambas 3 números publicados. A primeira, entre 1975 e 1976. A segunda, entre 1978-1979. Com corpo editorial formado basicamente por artistas visuais – Luiz Paulo Baravelli, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Carlos Zilio, José Resende, Carlos Vergara, Rubens Gerchaman, Ronaldo Brito e Bernardo Vilhena – *Malasartes* se propunha a “analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e (...) apontar alternativas” (Vilhena *et al.*, 1975: não paginado). Pensada como uma coletânea seriada de trabalhos, com conselho editorial formado por pesquisadores na área da literatura – Bóris Schneiderman, Décio Pignatari, Leyla Perrone-Moisés e Lucrecia D’Alessio Ferrara – *Através* intercalava traduções, estudos críticos e trabalhos literários.
- 12 *Navilouca* (1974), *Polem* (1974) e *Almanaque Biotônico de Vitalidade* (1976) são revistas que têm como principal características veicularem trabalhos pensados para o espaço da página. As duas primeiras mais próximas do pós-tropicalismo e a última ligada ao grupo de poetas conhecidos pela alcunha de poesia marginal.
- 13 A revista *Qorpo Estranho* é aquela em isso se dá em maior profusão. Regina Silveira ocupa as páginas de *Qorpo Estranho 1* com uma série de trabalhos que – com ocasionais modificações – comporiam o seu livro *Executivas*. Julio Plaza espria ao longo de *Qorpo Extranho 3* fragmentos do seu *Poética/Política*, León Ferrari ocupa seis páginas desse mesmo número com trabalhos que mais tarde comporiam o livro *Hombres*, enquanto Haroldo de Campos publica as formantes inicial e final das *Galáxias* em *Qorpo Estranho 2*.

- 14 Os primeiros versos do poema: "Da Paixão de um cocheiro e de uma lavadeira / Tagarela, nasceu um rebento raquítico. / Filho não é bagulho, não se atira na lixeira. / A mãe chorou e o batizou: crítico".
- 15 "A tomada da palavra pelo artista significa o seu ingresso no reino da crítica, desautorizando conceitos e criando e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito." (Ferreira; Cotrim, 2006: 10).
- 16 "O Livro como Forma de Arte" (*Arte em São Paulo*, n. 6 e 7)
- 17 "Artemicro" (*Arte em São Paulo*, n. 7)
- 18 "O Tempo na Fotografia" (*Arte em São Paulo*, n. 15)
- 19 Traduções dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos publicadas em *Qorpo Estranho*, n. 2 (1976)
- 20 O texto, "A Arte Depois da Filosofia", de Joseph Kosuth, está em *Malasartes*, n. 1 (1975), "A Educação do A-Artista", de Allan Kaprow, em *Malasartes*, n. 3 (1976). Ambos foram traduzidos pela primeira vez nessa revista.
- 21 O texto "A Terra é um Útero", de Buckminster Fuller, com tradução de Sonia Coutinho, foi publicada em *Anima 2* (1977).
- 22 O texto-depoimento "Addiction", de William Burroughs, foi traduzido e publicado em *Flor Mal*, n. 3 e 5 (1971).
- 23 Sem abrir mão, no entanto, de recuperar o que ficara nas gavetas ou fora publicado em tiragens muito diminutas.

Artigo submetido em novembro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.