



UNICAMP

BRUNO SERAVALI MORESCHI

ART BOOK:

A CONSTRUÇÃO DE UMA ENCICLOPÉDIA DE ARTISTAS

Campinas
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

BRUNO SERAVALI MORESCHI

ART BOOK:

A CONSTRUÇÃO DE UMA ENCICLOPÉDIA DE ARTISTAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluno Bruno Seravali Moreschi, e orientada pela Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Campinas
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M816a Moreschi, Bruno, 1982-
Art Book : A construção de uma enciclopédia de artistas / Bruno Moreschi. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Lygia Arcuri Eluf.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Arte. 2. Artistas - Dicionários e enciclopédias. 3. Autoria. 4. Arte conceitual.
I. Arcuri Eluf, Lygia, 1956-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Art Book : The construction of an encyclopedia of artists

Palavras-chave em inglês:

Art

Artists - Dictionaries and encyclopedias

Authorship

Concept Art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Lygia Arcuri Eluf [Orientador]

Agnaldo Aricê Caldas Farias

Claudia Valladão de Mattos

Data de defesa: 31-01-2014

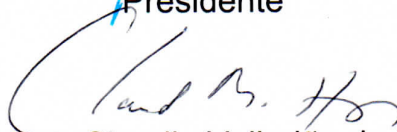
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

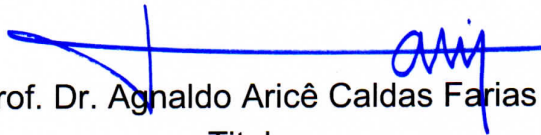
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo Mestrando Bruno Seravali Moreschi - RA 123598 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente



Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular



Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias
Titular

RESUMO

MORESCHI, B. **ART BOOK: A construção de uma enciclopédia de artistas.** 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Esta pesquisa propõe o estudo do processo de legitimação do autor e de suas obras nas artes visuais em duas frentes complementares de trabalho. A primeira, de natureza artística, é a criação de uma enciclopédia de artistas que, em um primeiro momento, não se difere de outras publicações desse tipo, mas que, na verdade, possui uma característica bastante peculiar. A segunda frente de trabalho, de natureza mais teórica, é a escrita de uma dissertação que analisará o processo de criação dessa enciclopédia e algumas das questões levantadas em sua produção. Entre elas, o papel da fotografia do objeto artístico e do texto crítico na validação de obras e de artistas no campo das Artes Visuais.

Palavras-chave: Enciclopédia de artistas. Autoria. Simulacro.

ABSTRACT

MORESCHI, B. **ART BOOK: building an encyclopedia of artists.** 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

This research proposes a study about the author and his works' process of legitimation in the visual arts on two complementary work fronts. The first, from artistic nature, is the creation of an encyclopedia of artists which, at first, does not differ from other publications of this type, but in fact has a very peculiar feature. The second work front, more theoretical, is the writing of a dissertation that will examine this encyclopedia's creative process and some of the issues raised in its production, among them the roles photography, art object and critic text concerning the validation of works and artists in the visual arts.

Keywords: Encyclopedia of Artists. Authorship. Simulacrum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Chegada	3
Um sistema	6
CAPÍTULO 1: O SISTEMA ENCICLOPÉDIA DE ARTISTAS	9
1.1 A enciclopédia como espaço de legitimação	10
1.2 O artista como resultado de um contexto	14
1.3 As “obras”	20
CAPÍTULO 2: AS FOTOGRAFIAS	24
2.1 Garantia de existência	25
2.2 Neutralidade encenada	29
CAPÍTULO 3: OS TEXTOS	37
3.1 Consciência material	44
3.2 As biografias dos artistas	45
3.3 Os textos críticos	49
CONCLUSÃO	51
A estante de livros	52
O espaço expositivo	55
REFERÊNCIAS	58
ANEXO 1: LISTAS	63
ANEXO 2: MANUAL PARA FOTOGRAFAR OBRAS	70
ANEXO 3: PEDRA	74
ANEXO 4: PIERRE MENARD	75
ANEXO 5: PROCURA-SE	76

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf, pelo apoio ao tema da pesquisa e pela impecável orientação teórica.

Ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), seus professores e servidores, que contribuíram para o aprimoramento do projeto.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa teórica.

À Fundação Nacional de Artes (Funarte), pela concessão do prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013 – Galerias Funarte de Artes São Paulo e pela bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2013, que viabilizaram a produção da enciclopédia.

À Associação Universitária Iberoamericana de Pós-graduação (AUIP), pela concessão da bolsa do Programa de Mobilidade entre Instituições Associadas.

Ao Instituto de Filosofia da Universidade de Coimbra, em especial ao Prof. Dr. Edmundo Balsemão Pires, pela orientação durante as semanas de pesquisa em Portugal.

Aos professores Agnaldo Farias, Claudia Valladão de Mattos, André Luiz Tavares e Paulo M. Kühl por aceitarem a fazer parte da banca de defesa do mestrado.

INTRODUÇÃO

“Bastava, sim, que em vida
Eu descobrisse algum padrão, alguma
Coerência interna no intrincado jogo
Para extrair um pouco do prazer
Que hão de sentir aqueles que o controlam.”

Fogo Pálido, Vladimir Nabokov

Padrão, jogo, controle. Essas parecem ser palavras-chave para compreender não só o trecho acima selecionado, mas todo o multifacetado livro escrito em 1962 por Vladimir Nabokov. Em *Fogo Pálido*, um poema de 999 versos que dá nome a obra é apresentado na íntegra. Escrito por John Shade, um suposto professor acadêmico, o poema é dividido em 4 cantos e mescla reflexões sobre o processo criativo, além de episódios pessoais, como um provável suicídio de uma de suas filhas.

Fogo Pálido, todavia, não é apenas um conjunto de versos. É também uma introdução escrita por Charles Kinbote, um narrador pouco confiável, amigo e vizinho de Shade, que defende uma hipótese sobre o poema antes mesmo de apresentá-lo:

Permito-me dizer que, sem minhas notas, o texto de Shade simplesmente não possui nenhuma realidade humana, porque a realidade humana de um poema como o dele [...] tem de depender inteiramente da realidade do autor e de seu ambiente, seus afetos, e, assim por diante, uma realidade que apenas minhas notas podem proporcionar. (NABOKOV, 2004, p. 21)

Neste e em outros momentos, Kinbote parece disposto a convencer o leitor de sua parcela de autorialidade no poema de Shade. Para isso, após apresentar o poema na íntegra, comenta seus versos de maneira detalhada – sempre na ânsia de sugerir que o que foi escrito por Shade também lhe pertence:

Provavelmente meu querido poeta não teria subscrito tal afirmação, mas, para o bem ou para o mal, é o comentador que tem a última palavra. (Ibid., p. 21)

Em resumo, *Fogo Pálido* é um livro escrito por Nabokov sobre um poema escrito por Shade, questionado por Kinbote – que, por sua vez, é alvo de críticas da mulher de Shade, mas que não aparece como narradora. Tudo isso para culminar novamente em Nabokov, autor desses autores e autor de si mesmo. A todo momento, o livro parece ser uma grande discussão de seu próprio funcionamento, exemplo típico de uma obra que se autodiscute explicitamente.

A despeito de suas formatações específicas, uma dissertação sobre um projeto artístico estrutura-se como *Fogo Pálido*. Uma introdução, como esta ou a de Kinbote, apresenta o que será discutido e revela problemáticas. Em seguida, a obra em questão (o poema de Shade, o projeto artístico) é apresentada. Por fim, inicia-se um processo agudo de destrinchamento das partes específicas do projeto, assim como Kinbote fez com os versos de Shade.

As semelhanças não param por aí. Escrever uma dissertação sobre o próprio projeto artístico do qual se é autor é também ser Nabokov – com as devidas proporções, é claro. Como fez o escritor russo em *Fogo Pálido*, o artista se veste de outros autores – aqui, uma tentativa para minimizar as problemáticas de se analisar a própria produção. Na dissertação, o artista atua de diferentes modos: como Shade (o suposto autor), como Kinbote (o comentarista autor) e como Nabokov (o autor de todos esses autores e de si mesmo). É de fato um “intrincado jogo”.

A intenção desta dissertação é investigar, desorganizar e transformar um determinado projeto artístico – transformação, pois é aqui, e não no próprio projeto, que se revela sua principal característica. Também é intenção que a discussão perpassasse o próprio projeto e discuta o sistema das artes visuais, em especial a arte contemporânea. Mesmo que, para isso, o resultado seja, em vez de respostas claras, um emaranhado de autores. Que pelo menos o resultado final culmine, como nas palavras de Nabokov, em “extrair um pouco do prazer que hão de sentir aqueles que o controlam” (Ibid., p. 47).

Chegada

Não se trata apenas de puro efeito estilístico. Uma pergunta inicial é extremamente pertinente logo nos primeiros parágrafos desta dissertação: Como o leitor chegou até este texto? Para essa questão, há duas respostas aqui elencadas e que resultam em impressões iniciais distintas deste trabalho.

A variedade de tipos de leitores é muito mais complexa que uma dicotomia entre um tipo A e um tipo B. Entretanto, a divisão se justifica, pois esses dois subgrupos parecem contemplar distintos leitores, mas que se separam entre os que sabem e os que não sabem de algo fundamental acerca de um livro fartamente ilustrado intitulado de *ART BOOK* – assim mesmo, em letras maiúsculas.

O leitor A é certamente o caso mais interessante. Trata-se de um leitor ora ingênuo, ora desconfiado, mas indiscutivelmente curioso. Isso porque sua chegada até aqui se deu com base em uma orientação escrita na última página de *ART BOOK*. Ali, após os dados técnicos do livro, o leitor é convidado a visitar o *site* brunomoreschi.com/artbook, um endereço eletrônico que descreve o livro e que hospeda a versão em formato *PDF* desta dissertação.

O leitor B é alguém mais informado sobre o projeto. Ele está aqui para saber mais sobre a produção desse tal *ART BOOK*, sua curiosidade é sobre como ele foi feito, não do que se trata, visto que este leitor já está ciente da principal característica da publicação. Diferentemente do leitor A, é alguém que, após o parágrafo seguinte, não se sentirá totalmente enganado pelo projeto.

Mas qual é essa principal característica do livro? Em um primeiro olhar, tudo ali parece convincente. A capa destaca o detalhe de uma videoinstalação da norte-americana Marie Parker. O verbete sobre a artista detalha que a obra foi apresentada em 2013 nos telões da Time Square, em Nova York. Próximo das letras garrafais *ART BOOK* na capa, somos informados de que o livro é editado por mim. Abaixo, uma espécie de intertítulo avisa que se trata de uma enciclopédia com trabalhos de 50 artistas contemporâneos.

Essas duas informações são escritas em português, inglês e espanhol e, tão logo viramos a página, percebemos que todo o livro é assim, trilingue. Como qualquer outra enciclopédia de artistas contemporâneos, ali estão um prefácio assinado pelo editor, páginas com biografias, trabalhos, currículos e declarações de artistas dos cinco continentes – mas, majoritariamente, homens brancos norte-americanos ou europeus. As fotografias das obras de arte que ilustram as páginas da enciclopédia abrangem todas as técnicas artísticas: pintura, desenho, escultura, fotografia, vídeo, *performance*, instalação, arte digital e até aquelas que dificilmente se enquadram em categorias tão estanques – incluindo guardanapos sujos coletados pelo brasileiro José dos Reis nas padarias de grandes metrópoles do mundo. Em resumo, tudo parece seguir o figurino de uma enciclopédia no estilo das mais vendidas como *Art Now*, publicada pela editora alemã Taschen, ou a série *Vitamin*, da inglesa Phaidon. Há, porém, algo fundamental que distingue o livro em questão de outras publicações desse tipo: a enciclopédia *ART BOOK* é um simulacro. Todo seu conteúdo é ficcional, os 50 artistas nela contidos não existem de fato, suas obras, seus textos e a maneira que são apresentados nas páginas foram feitas exclusivamente por mim.

ART BOOK surgiu com base na percepção dos diferentes padrões de artistas, obras e outras estruturas das artes visuais. O projeto artístico foi uma tentativa de um artista, ainda em início de carreira,¹ investigar parte desse sistema tão intrigante como o das artes visuais, em especial as etapas em que a experimentação da matéria ou de práticas é legitimada como “obra de arte”.

¹ Vale ressaltar que *ART BOOK* foi conscientemente escolhido para ser meu primeiro trabalho artístico oficial, ou seja, feito para ser exibido, alvo do crivo da crítica e do público. A ideia de produzi-lo é resultado de um conjunto de experiências, grande parte delas ocorrida nos últimos anos. A feitura da publicação dificilmente seria possível se não fossem quatro anos de pura observação. Nesse período, como jornalista especializado em artes visuais, minha rotina profissional incluía visitar assiduamente museus, galerias, conversar com artistas, curadores, críticos e galeristas. Tão logo, uma percepção pareceu-me intrigante e convidativa: no âmbito das artes visuais, havia um sistema complexo regido não só pela ação do artista – e isso, desde o início, interessou-me mais que as obras de arte de fato. Mas como atuar de forma mais direta nesse sistema, ou seja, como um artista, revelando justamente seu funcionamento? A resposta veio naturalmente da própria experimentação artística inicial. Ainda bastante livre da obrigação de exibir minhas experiências, comecei a pintar, desenhar, esculpir e, visto que já atuava no sistema de arte em uma postura de observador e comentarista (um Charles Kinbote?), a identificar como esses resultados práticos poderiam ser facilmente categorizados em estilos, procedimentos e pensamentos já consolidados pelo que chamamos de História da Arte. Esse foi o estopim: com esses padrões identificados seria possível parodiar e assim revelar modos de operações de algo (no caso, uma enciclopédia) que cataloga e legitima obras de arte.

Trata-se de uma experiência com frentes múltiplas de atuação. Entre elas: 1. A produção do primeiro trabalho de um artista que discuta o próprio sistema que esse estreante almeja fazer parte; 2. Uma oportunidade de testar ao máximo a experimentação de materiais e práticas em uma fase de início de carreira, em que o artista iniciante ainda não se encontra focado em um determinado suporte ou estilo;² 3. Criar um projeto que aliasse a prática e sua reflexão crítica utilizando para isso a universidade e sua equipe de professores, pensando também indiretamente no papel do artista em uma instituição superior de ensino; e 4. O interesse em produzir um projeto que problematizasse as minhas obras posteriores, afinal, qual é o sentido de ser artista após a produção de uma enciclopédia que coloca em xeque questões como autoria e autenticidade?

Parece claro que *ART BOOK* é tudo isso e mais um pouco, uma obra de arte feita de outras supostas obras de arte: livro, obras de arte dos mais variados tipos e estilos, literatura ficcional, mestrado e as junções dessas categorias, sempre numa postura nitidamente crítica e cínica. Postura crítica, porque questiona o *status* da obra de arte como faz o diabo de Kliping (2013, p. 131):

Quando o rubor de um sol nascente caiu pela primeira vez no verde e no dourado do Éden, nosso pai Adão sentou-se sob a árvore e, com um graveto, riscou na argila. O primeiro e tosco desenho que o mundo viu foi um júbilo para o coração vigoroso desse homem. Até que o Diabo apareceu e cochichou por trás da folhagem: “É bonito, mas isso é Arte?”

Postura cínica porque o diabo aqui defende uma artimanha: a de que faz Arte quando questiona a Arte, legitimando-a justamente com os elementos que almeja desmascarar.

² Diferentemente do que se pode imaginar, a falta de domínio prévio de algumas técnicas não foi um problema para a produção das obras da enciclopédia. Pelo contrário: a não familiaridade com a pintura, por exemplo, facilitou ainda mais uma postura objetiva e analítica diante do tipo de uma pintura padrão que eu deveria realizar. Como observa o sociólogo Georg Simmel, há vantagens em ser o estranho/estrangeiro. Segundo Simmel (1964, p. 22), ele “aprende a arte da adaptação com mais empenho, ainda que mais dolorosamente, que as pessoas que se sentem em casa, em paz com o ambiente.” Em comentário a esse trecho, Sennett (2009, p. 24) aponta também a capacidade de o estrangeiro revelar elementos antes camuflados como atos naturais: ele “também espelha a sociedade que o recebe, já que não pode ter como certos estilos de vida que para os nativos parecem simplesmente naturais.”

Um sistema

Um primeiro passo elucidativo no estudo analítico de *ART BOOK* é pensarmos em sua nomenclatura. Não me parece haver dúvidas de que se trata de uma criação artística, mas chamá-lo aqui de “obra de arte” pode parecer insuficiente para seu detalhamento, visto que o termo muitas vezes pode sugerir a impressão de um objeto estanque, não um acúmulo de etapas. “Projeto artístico” talvez caiba melhor a uma obra constituída por 311 outras supostas obras, a sua maioria produzida em tamanho real; seus registros fotográficos; a criação de seus supostos criadores com 50 textos biográficos; a tradução em inglês e espanhol desses textos; os textos críticos encontrados no final da publicação; a diagramação desses elementos; entre outras etapas.

Nesse sentido, *ART BOOK* se insere na ideia do que é uma obra de arte contida em um conselho dado pelo artista Mac Jacob (apud ASSOULINE; PIERRE, 2008, p. 35) para um jovem amigo que almejava se tornar pintor:

Busque os meios, uma obra de arte é um conjunto de meios tendo em vista um esforço. Os artistas não são penitentes que expõem seus pecados, são construtores com um objetivo, têm um ofício. Um romance é construído da mesma maneira que uma roupa, com cortes e moldes. Tanto melhor se conseguirmos passar algo de nosso, mas antes é preciso aprender como forjá-lo, qual seu contexto, como conduzi-lo, como solucioná-lo. Quem fala? Por que fala? Onde está? Aonde vai? Por quê?

É certo que a declaração de Mac Jacob, como a maioria dos conselhos para artistas, peca pelo determinismo de que uma obra de arte é algo, eliminando assim justamente uma importante característica da noção de arte: sua própria incapacidade de ser propriamente uma única coisa. Mas, a despeito da generalização totalizante, há um interessante conceito bastante apropriado para um projeto como o de uma enciclopédia de artistas inventados.

ART BOOK também é “um conjunto de meios” constituído por partes distintas – textos e imagens como “cortes e moldes”. Também tem em vista “um esforço”, o de uma

única pessoa produzi-la quase inteiramente. É fruto de um “contexto”, já parcialmente listado anteriormente. E, por fim, possui também a ideia de ser algo forjado, afinal, sua criação só foi possível a partir de uma postura artística interessada na desconstrução de uma enciclopédia, entendimento de suas partes constituintes e, em seguida, a produção de uma espécie de parodia. Tudo isso para afirmar que *ART BOOK*, assim como Jacob vê uma obra, será tratado aqui como uma unidade de discurso, um sistema.

Sistema esse que permite enquadrá-lo como um projeto de arte conceitual³ constituído por subsistemas, com dois considerados aqui como principais – o subsistema imagem (detalhado no Capítulo 2) e o subsistema texto (Capítulo 3). E que precisa de um ecossistema para de fato existir e que pode variar (duas dessas variações serão detalhadas na Conclusão).

Por fim, antes do destrinchamento das etapas do “intricado jogo”, é curioso notar como surgiu o estalo criativo para se fazer *ART BOOK*. Sua origem condiz com o resultado final do trabalho. Em 2012, interessado em construir uma obra que discutisse o que seria uma obra, deparei-me com os versos do poeta norte-americano Walt Whitman. Em *Folhas de relva*, mais especificamente no capítulo *Canção de mim mesmo*, o autor inicia seu poema nos lembrando que “cada átomo pertence a mim tanto quanto pertence a você.” E, adiante, desenvolve essa ideia de autodependência entre os indivíduos:

Estes são os pensamentos de todos os homens em todos os tempos e
terras, não se originaram de mim,
Se eles não são seus tanto quanto meus, eles são nada ou quase
nada,
Se eles não são o enigma e a resposta, eles são nada,
Se eles não são a um só tempo próximos e distantes, eles são
nada.
Essa é a grama que cresce onde quer que exista terra e água,
Este é o ar comum que banha o globo. (WHITMAN, 2011, p. 57)

³ Vale ressaltar que, a todo momento em que se citar escolas ou movimentos artísticos nesta dissertação, seu uso precisa ser visto de maneira relativizada. Como tão bem comenta Luiz Marques na introdução de Vasari (2011, p. 70): “A definição de qualquer período histórico é desnecessário, impossível e mesmo indesejável. O saber histórico sobre um período é o conjunto de interpretações que a documentação disponível suscita.”

Seria possível um projeto artístico que identificasse parte dos “pensamentos de todos os homens” em detrimento de um pensamento não originário apenas de mim? Que colocasse em prática a defesa do poeta Friedrich Hölderlin que escreveu em um poema inacabado “o diálogo que somos”? Na página, ao lado dos versos de Whitman, coloquei uma observação a lápis que deu origem a esse projeto artístico. Era uma sentença telegráfica. Dizia: “Ideia: enciclopédia: artistas-padrões.”

CAPÍTULO 1: O SISTEMA ENCICLOPÉDIA DE ARTISTAS

“Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição.”

O espaço literário, Maurice Blanchot

“A originalidade é a arte de lembrar o que você ouviu, mas esquecer onde foi que ouviu.”

Laurence J. Peter

Com a nota ao lado do verso de Whitman, o desafio estava claro: construir um sistema convincente, ou seja, uma enciclopédia de artistas inventados que parecesse totalmente crível em um primeiro olhar. Em correspondência ao conselho de Mac Jacob ao jovem artista (o de que um romance, no caso aqui um projeto artístico, é construído assim como uma roupa, com seus cortes e moldes), o percurso para essa construção também foi baseado na identificação e conseqüente subversão das partes constituintes de um sistema. Inicialmente, o foco foi no que é esse sistema/roupa/publicação como um todo – e, é por isso, que seus “cortes” e “moldes” serão detalhados somente nos próximos capítulos.

ART BOOK é *a priori* um livro. Mas não qualquer livro. Assim como uma roupa pode ser uma camiseta, um vestido de noiva ou um gibão medieval, o livro em questão é uma enciclopédia de artistas. Tal especificação o restringe: coloca-o em uma história constituída, visto que as enciclopédias de artistas possuem uma longa trajetória na História da Arte.

Uma enciclopédia de artistas contemporâneos, colorida e repleta de fotografias de obras de arte (com direito a fotos 3x4 de seus criadores), possui uma identidade visual

bastante diferente de um calhamaço de páginas repletas de textos como é *Elogia doctorum virorum*, de 1546, escrito por Paolo Giovio e que não inclui somente artistas, mas outras personalidades notórias de sua época; ou *Vidas dos Artistas*, de Giogi Vasari, de 1550. Entretanto, características gerais desse tipo de livro parecem perdurar nos dias de hoje. Identificá-las foi fundamental para a construção de um simulacro de enciclopédia.

1.1 A enciclopédia como espaço de legitimação

Em Vasari (2011, p. 3) um aviso consta logo nas primeiras páginas, em uma carta escrita para Cosimo I de' Medici, espécie de patrocinador de seu livro. Ali, Vasari resume o objetivo principal da enciclopédia:

[...] descrever vidas, obras, estilos e condições de todos aqueles que primeiramente revivificaram as artes quando elas já estavam extintas, para depois, a cada momento, exaltá-las e orná-las, e, finalmente, conduzi-las ao grau de beleza e majestade em que se encontram hoje em dia.

Ao longo de seu vasto relato da arte renascentista toscana com base em 133 artistas, suas palavras iniciais são confirmadas: o tom geral é o da homenagem. De acordo com Vasari (2011, p. 81 e 83), um quadro de Giovanni Cimabue foi “levado ao som de trombetas de sua casa até a igreja, em soleníssima procissão” e o artista era “entre tantas trevas, a primeira luz da pintura”. Pietro Cavallini foi considerado pelo autor como um presente de Deus não visto há mais de 600 anos. Uma pintura de Ticiano Vecellio, feita quando tinha apenas 18 anos, poderia ter sido atribuída ao seu mestre Giorgio se o jovem não tivesse assinado seu nome. Os louros seguem em praticamente todas as biografias do livro.

Mas o que era um tom de homenagem virou propaganda nas enciclopédias de artistas contemporâneos. Para se ter uma ideia do caráter publicitário delas, uma das

publicações desse tipo mais conhecida chama-se... *Ice Cream* (sorvete). Uma outra, *Creamier* (cremoso). O aviso aqui é menos pomposo que o de Vasari, uma placa típica de sorveteria: vários sabores de sorvetes, escolha o seu. Sim, o sistema em questão e que será alvo de paródia em *ART BOOK* é o *fast food* das artes visuais. Tudo rápido e prático como sinaliza o título de uma delas, *Art Now*.

Essa roupagem publicitária faz que publicações mais contemporâneas desse tipo tenham um caráter de autoridade relativo: ninguém em sã consciência as chamariam de livros de História da Arte. Seu pertencimento na historiografia da arte é dúbio e problemático. Não são livros de História da Arte, mas também não são propriamente portfólios de artistas ou peças publicitárias de galerias e museus. Uma miscelânea esquizofrênica as define. De um lado, o efeito de uma autoridade parcial é produzido com base em uma espécie de roupagem pseudocrítica que vende ao leitor a imagem de uma seleção primorosa de artistas (sempre em números redondos: 25, 50, 100) e repleta de supostos critérios (mas nunca apresentados de fato, afinal, esses critérios, se existirem, são do mercado de arte e não da crítica). Há também uma espécie de agilidade típica de uma propaganda: um conjunto de textos de fácil leitura ao lado de centenas de imagens coloridas.

Se a autoridade dessas enciclopédias é questionável, o mesmo não se pode dizer de suas intenções. De Vasari a *Art Now*, as páginas de uma enciclopédia de artistas almejam ser documentos de autenticação: o que o artista fez, como, onde, para quem fez. Quando existem, as imagens ali inseridas passam a ser registros de obras de arte. E seus criadores, artistas de fato.

Esse imenso poder de legitimação das enciclopédias de artistas possui um paralelo que está fora das prateleiras de uma biblioteca. Uma enciclopédia de artista atua no sistema das artes visuais de um *modus operandi* bastante semelhante ao de museu ou ao de uma galeria de arte. A princípio, tudo que se coloca nesses espaços seguindo alguns procedimentos passa a ser tratado como arte.

O artista e escritor Brian O'Doherty é autor de um ensaio icônico sobre essa inerente ideologia contida num espaço de arte. Publicado originalmente como uma série

de três artigos na revista norte-americana *Artforum*, *No Interior do Cubo Branco* discute a galeria moderna, um espaço construído segundo preceitos tão rigorosos quanto o da construção de uma igreja medieval em que:

[...] o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. (O'DOHERTY, 2002, p. 4)

Tudo isso para que a obra de arte ali exposta consiga “assumir vida própria”, visto que aparentemente estão “intocadas pelo tempo e suas vicissitudes” (Ibid., p. 21).

Em nenhum momento, O'Doherty trata sobre enciclopédias de artistas ou mesmo sobre livros de arte de uma forma mais geral. Mas é evidente que suas brilhantes considerações sobre a galeria parecem ir além e serem válidas também para outros espaços de exibição de obras de artes e de seus artistas. Sobre o espaço em uma galeria, O'DOHERTY (Ibid., p. 21) escreve:

Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria.) Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX.

O “espaço em si” pode também ser a enciclopédia de artistas e “um clichê atual” é elogiar seu *design* gráfico. O “espaço branco ideal” possui correspondência também com as páginas desse tipo de livro, repletas de áreas brancas (chamados pelos *designers* como “respiros”) e alguma tipografia sem serifa, considerada discreta no mundo gráfico.

“A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’” (Ibid., p. 23), assim como o registro fotográfico da obra em uma enciclopédia retira grande parte das interferências externas. Quem diagrama um livro desse tipo também atua como:

[...] um fiscal de saúde, levando em conta a estética da parede [*no caso, a página*], que vai inevitavelmente “artificar” a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. (Ibid., p. 23, com observação do autor)

Não por acaso o intertítulo do livro em questão de O’Doherty é: *A ideologia do espaço de arte*. É nesse cerne central, o de que os espaços da arte possuem ideologias e, portanto, procedimentos, que se insere uma possibilidade artística. A de perceber e identificar mais a fundo os elementos que legitimam algo dentro de um livro de arte. E, assim, se apropriar dessa capacidade legitimatória para construir um simulacro convincente. Antes mesmo de se produzir as obras cujas fotografias ilustrarão o livro, deve-se criar esse contexto que irá legitimá-las. Como comenta Thomas Mc Evilly na introdução do ensaio de O’Doherty, a inter-relação de circunstâncias em alguns momentos pode ser também tratado como algo passível de manipulação ou reconstituição:

[...] coisas dentro de seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si. (Ibid., sem página)

Em outras palavras, em alguns momentos o contexto ou grande parte dele pode ser claramente visível. Uma enciclopédia de artistas é um sistema fechado semelhante a um espaço expositivo, com o diferencial de ser ainda mais estanque. Uma galeria pode mudar segundo critérios do curador ou da própria ação do artista. Um livro, após impresso, é algo de fato. Portanto, talvez seja o caso de considerar um livro de arte a possibilidade mais próxima do ideal de se ter o contexto das artes visuais em forma física. E, sendo *coisificado*, finalizado e contido em si mesmo, um perfeito instrumento passível de manipulação.

Desse modo, surge a possibilidade de se criar uma unidade de discurso, um contexto que legitima tudo que ali está – ou, melhor, ativar sua ideologia. Costumeiramente, o que se coloca nesse espaço chamado livro de arte são informações e fotografias de artistas existentes, legitimando-os ainda mais. A subversão de *ART BOOK* é uma simples mudança de procedimento: com o espaço/sistema livro criado, coloca-se materiais de artistas inventados por mim, mas que ali, no cubo branco em formato de publicação, serão tratados como artistas de fato.

Feito a moldura (o livro), resta decidir o que se inserirá dentro dela para que o resultado final pareça crível a ponto de confirmar a ideologia inerente a qualquer espaço reservado a exibir obras de arte e seus criadores. É hora de literalmente ser vários artistas – e, ao mesmo tempo, apenas um.

1.2 O artista como resultado de um contexto

Duas posturas de trabalho teorizadas por Arendt (1998) e, posteriormente, reavaliadas por Sennett (2009) parecem pertinentes para a compreensão da etapa de produção das supostas obras que ilustram *ART BOOK*. São elas: a do *Animal laborans* e a do *Homo faber*. Arendt mantinha esses dois conceitos de maneiras isoladas, quase opostas. De acordo com Sennett, ela via o *Animal laborans* como:

[...] o ser humano equiparado a uma besta de carga, o trabalhador braçal condenado à rotina. Arendt enriquece a imagem imaginando-o absorto numa tarefa que o mantém isolado do mundo, situação bem exemplificada no sentimento de Oppenheimer de que a bomba atômica era um problema “agradável”, ou na obsessão de Eichmann em tornar eficientes as câmaras de gás. No ato de fazer a coisa funcionar, nada mais importa; o *Animal laborans* toma o trabalho como um fim em si mesmo. (SENNETT, 2009, p. 16)

Entretanto, para Arendt, ainda segundo Sennett, o *Homo faber* era hierarquicamente superior ao “trabalhador de carga”:

[...] é o juiz do labor e das práticas materiais, não um colega do *Animal laborans*, mas seu superior. [...] Enquanto o *Animal laborans* está fixado na pergunta “Como?”, o *Homo faber* pergunta “Por quê?”. (Ibid., p. 17)

Mas Sennett não concorda com o antagonismo desses dois conceitos, visto que a divisão “menospreza o homem prático que trabalha”, alguém também capaz de discutir,

de se perguntar o “por quê?” de forma mental com o material que manipula ou com seus companheiros de trabalho. Sennett defende uma postura de trabalho resultante da mistura desses dois conceitos. Hoje, com a enciclopédia finalizada, está claro que sua produção só foi possível graças a essa tal atitude *Animal laborans homo faber* (assim mesmo junto e em uma ordem que variava de acordo com as etapas de trabalho).

Com uma postura analítica típica de um *Homo faber*, 10 enciclopédias de artistas contemporâneos⁴ foram estudadas durante cerca de dois meses. A intenção era identificar e listar os padrões recorrentes nas obras e nos perfis de artistas presentes nessas publicações. Esses “padrões recorrentes” são relativamente análogos a apontamentos teóricos de pelo menos três historiadores da arte: Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Aby Warburg. Eles foram fundamentais para a constituição de uma História não mais tão focada na figura do artista, como foi a História da Arte italiana de Vasari.⁵

Os dois primeiros historiadores citados revelaram esse funcionamento de uma maneira estritamente teórica. Em 1901, o austríaco Alois Riegl escreveu *The Main Characteristic of the Late Roman Kunstwollen*, um interessante artigo acadêmico que não

⁴ As enciclopédias que serviram de modelo são: *Art Now v.1*, *Art Now v.2*, *Art Now v.3*; *100 Contemporary Artists*; *Vitamin 3-D*; *Vitamin D*; *Vitamin P*; *Vitamin PH*; *Rising – Young Artist to keep an eye on!*; e *Creamier*.

⁵ Esse procedimento não é exclusivo da História da Arte italiana: ao se observar alguns estudos sobre artes visuais, em especial aqueles focados especificamente na análise de obras, é possível notar como a figura do criador exerce um papel de protagonista para a interpretação do objeto artístico. Com sua biografia, sua imagem pública e suas declarações, o artista é muitas vezes o elemento mais importante (quando não, o único) para se discutir o objeto que ele expõe em um museu ou galeria de arte. Legitimado pela crítica de arte, pela literatura especializada e pela imprensa em geral, o artista parece ser a origem das explicações dos objetos – mesmo que tais objetos não o pertençam mais, ou seja, já deixaram de ser manipulados por ele e agora são apresentados ao julgamento do público e da crítica. Apesar de tratar mais especificamente do campo da literatura, os apontamentos de Roland Barthes sobre a primazia do autor parecem ser também perfeitamente aplicáveis ao campo das artes visuais. Em seu conhecido estudo *A Morte do Autor*, publicado pela primeira vez em 1968, o autor francês descreve um cenário em que a arte ainda é “tiranicamente centrada” na figura do criador: “O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centrada no autor (...) a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar sua “confidência.” (BARTHES, 2004, p. 58). De acordo com Barthes, a escolha dessa abordagem faz que muitas vezes a obra de arte deixe de ser estudada de outras maneiras em detrimento da história e das paixões do seu criador. Repete-se assim clichês como “a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovski é o seu vício.” (Ibid., p. 59).

só apresenta as principais características da arte tardo-romana como sugere o título, mas também aponta que a arte desse período seja uma espécie de precursora da arte produzida a partir do século XVI. Para isso, Riegl se faz valer do conceito de *Kunstwollen*, um termo acadêmico criado por ele mesmo e que pode ser entendido de maneira bastante simplificada como o estilo, a vontade ou a base sensível artística que marca uma sociedade em determinada época. De acordo com Riegl, o *Kunstwollen* da arte tardo-romana é caracterizada por uma mudança de ritmo – de uma arte que trabalhava com formas individuais para uma outra que passa a considerar o espaço como elemento constituinte da estrutura da obra.

Para Riegl, a figura individual do artista não parece ser a determinante para o estilo artístico de uma época. Ao explicar a maneira com o *Kunstwollen* influencia a arte de um período histórico, Riegl nos lembra de que essa orientação estilística se dá com base no material e na técnica utilizada, um contraponto que em certa medida vai contra (ou pelo menos minimiza) a tirania do autor na interpretação de uma obra:

[...] em cada período, há apenas uma orientação do *Kunstwollen* que regem todos os quatro tipos de artes plásticas na mesma medida, voltando-se para seus próprios fins todas as finalidades práticas e matéria-prima, e sempre e por sua própria escolha de acordo com a técnica mais adequada para o trabalho que pretende ser arte.⁶ (RIEGL, 2000, p. 94 e 95)

Escrito 14 anos depois do texto de Riegl, o crítico suíço Heinrich Wölfflin propõe em sua conhecida obra *Conceitos fundamentais da História da Arte* um estudo para a História da Arte que, a seu modo, era também um busca por bases sensíveis artísticas que caracterizavam a arte de um povo em uma época. Essas bases eram chamadas por Wölfflin como *formas gerais de representação*. Na obra em questão, o autor apresenta as transformações estilísticas das artes partindo de cinco pares conceituais: o linear e o

⁶ Tradução do autor para o trecho: “[...] in every period there is only one orientation of the Kustwollen giving all four types of plastic art in the same measure, turning to its own ends every conceivable practical purpose and raw material, and always and of its own accord selecting the most appropriate technique for the intended work of art.”

pictórico; o plano e a profundidade; a forma fechada e a forma aberta; a pluralidade e a unidade; a clareza e a obscuridade.

Para além das especificidades presentes em cada um desses estudos, vale ressaltar que ambas as tentativas tinham como intenção a constituição de uma nova metodologia para se estudar a História da Arte. Em comum, o conceito de *Kunstwollen* proposto por Riegl e o das *formas gerais de representação* de Wölfflin estruturam a História da Arte de uma forma não mais tão centrada nas obras e nas vidas de alguns poucos artistas. Para ambos, o estilo individual não está sozinho. Wölfflin, por exemplo, o considera como parte de uma tríade formada não só por ele, mas também por um estilo nacional e um estilo de uma época. Tudo isso, porque o “temperamento individual”, visto de maneira isolada, é insuficiente para o crítico de arte:

Podemos analisar exhaustivamente o temperamento de um artista e ainda assim não conseguir explicar como surgiu aquela obra de arte; descrever todas as diferenças entre Rafael e Rembrandt não significa outra coisa senão desviar-se do problema principal, pois o importante não é mostrar a diferença entre os dois, e sim, explicar como ambos, tendo percorrido caminhos diferentes, conseguiram legar à humanidade uma arte grandiosa. (WÖLFFLIN, 1989, p. 11)

Parece claro que Wölfflin defende algo que se assemelha com o pensamento de Riegl sobre o fato do *Kunstwollen* de uma época regular “a relação do homem com a aparência sensorialmente perceptível das coisas”. Trata-se da ideia de que um artista tem sempre diante de si um número determinado de possibilidades visuais. Possibilidades essas que são determinadas de acordo com a época e a nacionalidade que se encontra o criador. Desse modo, “nem tudo é possível em todas as épocas.” (Ibid., p. 12).

Wölfflin e Riegl dão conta de nos mostrar que uma obra de arte não é apenas resultado do esforço individual de um único criador, mas, sim, um conjunto de padrões determinados com base em um contexto. Mais que um gênio isolado, o artista parece ser apenas um elemento regido não exclusivamente pelos seus próprios anseios, mas principalmente pelas diretrizes artísticas de seu tempo. Em palavras mais diretas, o artista é um objeto inserido numa estrutura muito mais complexa que o dueto criador/criatura.

Abre-se, assim, a possibilidade da criação de um segundo autor: o autor da tal complexa estrutura.

O projeto de um terceiro historiador foi o norte para a decisão do que produzir de fato para o conteúdo que seria legitimado em *ART BOOK*. Trata-se do alemão Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, um conjunto de painéis com imagens de diferentes autores e períodos históricos. O objetivo era ambicioso: estabelecer uma nova maneira de reunir imagens, baseando-se em suas características visuais, uma espécie de História da Arte mais focada no olho que em questões como época, autoria ou técnica. Essas ilustrações carregariam grande parte do *pathos* da civilização ocidental.

O atlas de Warburg não foi finalizado, pois o historiador morreu antes que decretasse seu término. Como lembra Gombrich (1986, p. 177), autor de sua biografia, o projeto era por natureza interminável. Entretanto, o que Warburg conseguiu realizar em vida já foi suficiente para contribuir para uma nova forma de constituir a História da Arte e esse seu último trabalho passou a ser fundamental para qualquer pesquisador ou artista que almeja estudar formas constituintes básicas de uma cultura.

Mas não é apenas no campo das artes visuais que a relativização da figura do autor é tema constante. Em diversos textos, o escritor argentino Jorge Luis Borges também parece preocupado em uma busca pelo comum, complexificando a questão da assinatura. Em *História da Eternidade*, por exemplo, ele defende que “os indivíduos e as coisas existem à medida que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente” (BORGES, 1998, p. 391). Nessa defesa de que há grupos, tipos, agrupamentos de semelhantes, o autor nos lembra (ou inventa?) que o poeta John Keats “pode pensar que o rouxinol que o encanta é o mesmo que Rute ouviu nos trigais de Belém de Judá” (Ibid., p. 391). E afirma:

O genérico pode ser mais intenso que o concreto. Casos ilustrativos não faltam. Quando menino, veraneando no norte da província, a planície arredondada e os homens que tomavam mate na cozinha me interessaram, mas minha felicidade foi incrível quando soube que esse arredondado era o “pampa” e esses homens, “gaúchos”. (Ibid., p. 393)

De certa maneira, e num grau menor, o estudo das 10 enciclopédias de artistas contemporâneos culminou em três listas (Anexo 1) que também possuem esse caráter de busca pelo comum visual tal qual o *Kunstwollen* de Riegl, as *formas gerais de representação* de Wölfflin, o atlas de Warburg e as defesas de Borges.

Na primeira das listas foram identificados 60 padrões de artistas, uma breve explicação das características de suas obras, seguida de no mínimo um artista real que exemplifique a categoria identificada. Estão ali o artista que trabalha com luz, a pintora latino-americana de formas coloridas, a iraniana rebelde, entre tantos outros. A segunda lista continha ideias de obras chamadas “curingas”, ou seja, que poderiam ou não ser feitas para entrar em um dos 50 artistas inventados. Com essas obras esparsas, evitou-se uma demasiada categorização de procedimentos artísticos em um mesmo sujeito – visto que alguns artistas podem variar bastante de técnicas e procedimentos, não necessariamente obedecendo de forma tão sistemática os padrões identificados na primeira lista. Por fim, uma terceira lista elencava espaços expositivos em que seria possível montar de fato algumas das obras criadas – de maneira rápida, o tempo do registro fotográfico. Entre os locais, as galerias, os museus e os centros culturais.

Era a hora de uma etapa mais relacionada ao *Animal laborans* – mas com o resultado da pesquisa analítica (as três listas) do *Homo faber* impresso em páginas visíveis em uma das paredes de meu ateliê. Durante 11 meses ininterruptos, produzi pinturas, esculturas, registros de *performances* (com atores dirigidos por mim), instalações, vídeos, totalizando 311 supostas obras de arte. A maioria delas em tamanho real, ou seja, seguindo as suas especificações técnicas contidas na enciclopédia.

Hoje, parece claro que só foi possível realizar essa imensa quantidade de supostas obras com uma postura artística distanciada da ação geralmente intimista do fazer. Para que o processo fosse ágil e eficaz, era preciso olhar os padrões que se desejava parodiar,

identificar seus elementos principais e partir para a sua elaboração de fato. Uma postura típica de um funcionário de um *fast food*.⁷

Vale ressaltar que esse modo de operar artístico (atento à estrutura e não totalmente ludibriado pela matéria) foi uma postura que me agradou imensamente e já parece constituir grande parte de meu modo de atuação artístico em projetos posteriores – finalizados ou ainda em andamento. A experiência deixou claro meu interesse em investigar a atuação de uma obra de arte e seus sistemas vigentes e, com essa investigação, criar obras que de certa maneira revelam, desmistificam ou reforçam suas estruturas.

1.3 As “obras”

Simulacros, padrões, clichês, paródias, palavras como essas parecem válidas para descrever o que são essas supostas obras criadas para a enciclopédia. Entretanto, considerações da crítica Susan Sontag feitas em seu texto *Notas sobre Camp* também são pertinentes e, com algumas importantes ressalvas, parecem dar conta da complexidade que são esses objetos e registros criados que parecem obras a ponto de enganar, mas que,

⁷ Em *Harmada*, romance de João Gilberto Noll, uma das personagens realiza uma espécie de experiência sensorial que se relaciona a essa postura de distanciamento que precisei ter para realizar *ART BOOK*: “— Eu tinha caído no rio que havia perto da rua principal — me interrompeu Cris —, lembro que passava o trem numa das margens, lembro que mais ou menos de duas em duas horas um trem passava apitando feito louco, e eu via pelas janelas rostos amarfanhados de crianças insones, pude ver uma mulher sendo feericamente beijada por um homem, de quando em quando via passar um vagão-restaurant, pessoas sorvendo sei lá quantos tipos de bebidas, garçons meio inclinados, cheios de mesuras, porém o que eu quero contar é que acabei caindo no rio, sentada numa ribanceira lodosa acabei rolando lá pra baixo, lanhei um pouco as pernas, nada de especial, mas o negócio é que fiquei encharcada com a água do rio, e aquilo não sei, me humilhou, me pôs a ficar envergonhada, a não querer voltar para o hotel antes que secasse, mas embora a noite enluarada, seca, a umidade da roupa não arrefecia e resolvi voltar para o hotel, condoída de mim mesma, pois foi essa a maneira que encontrei para voltar, comecei a fazer um esforço para sair de mim própria, a ver de fora aquela menina outra que não eu, isto me diminuía um pouco a vergonha, era aquela triste menina com seus passos indecisos que caíra inteira no rio e não eu, eu apenas a observava, toda penalizada, e quando entrei no hotel e o meu pai me beijou, te juro, que eu estava tão apartada de mim, me olhando de tão longe como numa plateia, que não senti o abraço do meu pai, vi que ele me beijou mas no meu rosto não veio calor de ninguém, e tanto isto é fato que até hoje me lembro, no instante em que notei que o meu pai ia se afastar do seu abraço em mim, neste instante eu olhando tudo de tão longe me peguei afagando meu próprio rosto, como se há muito não soubesse de afago, e pensei se a umidade do meu rosto tinha a ver com a água do rio ou se era eu a transpirar.” (NOLL, 1997, p. 552)

na verdade, constituem um sistema ainda maior (o livro), esse sim uma obra de fato, mas que também não se assume como tal na maioria dos casos.⁸

Já no início desse texto, Sontag lança termos como “sensibilidades enquadradas num sistema” e “ideias consolidadas” que caracterizam de forma bastante eficaz o que se produziu com base na lista de artistas-padrões:

Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema, ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova, não é mais sensibilidade. Ela se solidificou numa idéia... (SONTAG, 1987, p. 319)

Em seguida, e com a contribuição de perspicazes notas de Oscar Wilde, Sontag desenvolve seu conceito de Camp:

[...] é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização. (Ibid., p. 320)

Em um procedimento semelhante com as listas de *ART BOOK* que, baseando-se exemplos reais, identifica padrões visuais na arte contemporânea, Sontag também lista exemplos aleatórios de elementos que se enquadram nos princípios do Camp. Entre eles, as lâmpadas Tiffany, o balé *Lago dos Cisnes* e os quadrinhos de *Flash Gordon*. Mas, para além de exemplos concretos, o mais significativo talvez seja sua defesa de que existe “uma maneira Camp de olhar as coisas” (Ibid., p. 320) – sugerindo assim um procedimento de identificação de padrões semelhante ao utilizado na análise feita por mim nas 10 enciclopédias de artistas elencadas.

Ressalvas, porém, precisam ser apresentadas antes de detalhar o uso da ideia de Camp para caracterizar as supostas obras criadas para *ART BOOK*. Nas notas de Sontag, parece claro que o Camp não se nega como tal, afinal, ele “responde em particular ao

⁸ Não por acaso, nesse texto, Susan Sontag também se utiliza do termo *pathos*, assim como Warburg sugere em seu Atlas: “Existe seriedade no Camp (seriedade no grau de envolvimento do artista) e, frequentemente, *pathos*” (SONTAG, 1987, p. 332).

marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado” (Ibid., p. 322). Algo não se encaixa perfeitamente em enquadrar os objetos e os registros criados para a enciclopédia como Camps, afinal, eles não podem parecer tão exagerados, tão satíricos e escrachados, pois, dessa maneira, revelariam facilmente o truque embutido no conceito de *ART BOOK*. Por isso, talvez seja o caso de considerar que os resultados práticos das listas de padrões identificados sejam espécie de Camps disfarçados ou, nas palavras da própria Sontag, um “Camp deliberado” ou um “Camp impuro”:⁹ “devemos distinguir entre o Camp ingênuo e o deliberado. O Camp puro é sempre ingênuo” (Ibid., p. 325). Em *ART BOOK*, o espaço para a ingenuidade, sob o ponto de vista de seu criador, é quase nulo.

Dito isso, diversas características de Camp parecem perfeitamente válidas para as supostas obras criadas para *ART BOOK*. Entre elas:

1. A capacidade que elas possuem em encenar o que não são, de tornar a enciclopédia uma espécie de palco de atuação. Do mesmo modo:

Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (Ibid., p. 323)

2. O fato de que as supostas obras podem ser Camps, mas também muitas outras coisas diferentes – de um truque até mesmo uma experimentação legítima em uma determinada matéria: “Evidentemente, afirmar que todas estas coisas são Camp não significa afirmar que são simplesmente isso” (Ibid., p. 324).

3. Serem resultados de algo que vai além do meu gosto pessoal. Fazer as obras nada tinha a ver com o fato de que apreciava ou não aquele tipo de arte. Trata-se do gosto Camp:

[...] ele dá as costas ao eixo bom-ruim do julgamento estético comum. O Camp não inverte as coisas. Não argumenta que o bom é ruim, ou

⁹ Quando *ART BOOK* é revelado ao seu leitor de que é constituído por artistas e obras falsas, esse conceito de Camp impuro se desfaz e volta a ser de fato o que Sontag define como “a teatralização da experiência” – termo, aliás, bastante pertinente para todas as práticas envolvidas na produção da enciclopédia em questão.

que o ruim é bom. Ele apenas apresenta como arte (e vida) um conjunto de padrões diferente, suplementar. (Ibid., p. 330)

4. A prevalência da forma, sua identificação e simulação em detrimento a um conteúdo. Para *ART BOOK*, era preciso, acima de tudo, criar convencimentos visuais. O Camp também é “a experiência do mundo consistentemente estética.” (Ibid., p. 332). E significa a vitória do estilo sobre o conteúdo, da ironia sobre a tragédia.

5. Por fim, sua faceta um tanto quanto bem-humorada – mas de sorriso leve e discreto, jamais uma gargalhada capaz de revelar o simulacro. As obras criadas para *ART BOOK*, assim como algo Camp, ressignifica e relativiza o sério. Afinal:

O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente envolve uma nova e mais complexa relação com o “sério”. Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. (Ibid., p. 332)

Conceitos como o Camp parecem agregar mais complexidade a essa experiência que simplesmente constatar que ela é uma enganação a um público não avisado. Foge-se assim de uma simples estrutura de enganação gratuita. Parece-me evidente que os 11 meses de fatura levantam questões além de uma simples “pegadinha” – o que de fato é relevante é porque e como a estrutura final se mostrou capaz de convencer. Como afirmou Oscar Wilde, tão bem quisto por Sontag: “Em questões de grande importância, o elemento vital não é a sinceridade, mas o estilo.”

CAPÍTULO 2: AS FOTOGRAFIAS

“A *Fonte* está aqui.”

Alfred Stieglitz, em carta ao crítico Henry McBride.

Marcel Duchamp, seus atos artísticos e suas considerações sobre arte foram fundamentais para a produção de *ART BOOK*. Após Duchamp, as estruturas de funcionamento de um sistema chamado artes visuais se escancararam de tal maneira que não foi mais possível voltar a esconder por completo o, como se diz popularmente, pó embaixo do tapete. Suas obras, em especial seus *ready-mades*, convidam-nos insistentemente a pensarmos a arte para além do objeto artístico.¹⁰

Isso porque a roda de bicicleta, o porta-garrafas e o urinol não parecem ser peças para ser apreciadas com base em seus valores puramente estéticos. A frieza dessas peças nos faz olharmos ao redor, iniciarmos uma reflexão externa ao seu conteúdo físico. Diante delas, somos obrigados a pensar no museu, no complexo processo de legitimação de uma obra e, como síntese dessas questões, na constatação de que a Arte não é fruto exclusivo do artista. Como afirma Duchamp em conversa com Pierre Cabanne:

Se um homem, um gênio qualquer, mora no coração da África e produz, todos os dias, quadros extraordinários, sem que ninguém os veja, ele não existirá. Dito de outra forma, o artista não existe sem que se o conheça. Por consequência, pode-se considerar a existência de cem mil gênios que se suicidaram, que se mataram, que o desapareceram, porque não souberam fazer o necessário para que fossem conhecidos, para que se impusessem, e conhecessem a fama. (CABANNE, 1987, p. 122)

“Fazer o necessário para que fossem conhecidos” pressupõe a existência de um sistema ou, como Duchamp preferia, um jogo. Nesse tabuleiro, a peça chamada “criador”

¹⁰ Não por acaso, Duchamp afirmou em entrevista a Pierre Cabanne: “Eu sou um protótipo. Todas as gerações tiveram um.” (CABANNE, 1987, p. 12).

se descobriu não tão forte como antes. Uma perda, sem dúvida. Mas compensada com ganhos importantes. De criador, o artista pode se tornar agora também uma espécie de filósofo da arte construindo obras que não contenha somente sua ideia, mas também sua negação, sua própria crítica, a própria arte e seu entorno, que também faz parte de si. Uma arte não mais retiniana, como detestava Duchamp, mas, acima de tudo, analítica e cerebral. Sua defesa possui correspondência com o que o artista Joseph Kosuth costuma repetir em suas palestras mundo afora: “As obras de arte são proposições analíticas.” Como explica Venâncio (2004 apud TOMKINS, 2004, p. 8):

Duchamp nada mais fazia do que separar-se de si mesmo. Anti-romântico, torna-se, ele próprio, um dispositivo que tinha à mão, eventualmente, para fins artísticos. Suprimido o “homem que sofre” e o “artista que cria”, restava apenas um certo procedimento conceitual: arte.

Além disso, se concordamos com Duchamp que arte é jogo, isso pressupõe a existência de jogadas ou, como o artista preferia chamar, movimento:

As peças não são belas por elas mesmas. Assim como a forma do fogo, o que é belo – se a palavra “belo” pode ser usada – é o movimento. (CABANNE, 1987, p. 28)

Para além das diversas contribuições vindas do pensamento duchampiano, um dos movimentos de Duchamp foi especialmente importante para *ART BOOK*. Ele resume um subsistema da enciclopédia: a fotografia nesse livro. Inicialmente, vamos nos ater ao movimento de Duchamp. Em seguida, suas implicações no trabalho artístico.

2.1 Garantia de existência

Em 1916, na cidade de Nova York, Marcel Duchamp, Walter Arensberg, Man Ray, Joseph Stella, entre outros, juntaram-se para formar a Sociedade dos Artistas Independentes. O objetivo era montar exposições anuais como ocorria com o Salão dos Independentes em Paris – e, assim, contribuir para que a cidade norte-americana se tornasse o que de fato se tornou: uma nova capital cultural, livre do terror da guerra que

atingia grande parte da Europa. Entretanto, o que mais nos interessa aqui é que o salão anual de Nova York seguia as regras do Salão dos Independentes de Paris. Em ambos, não havia espaço para a seleção das obras, tampouco para a premiação de artistas. Em teoria, tudo que chegasse aos seus organizadores seria tratado e exposto como arte.

Mas, como conta Calvin Tomkins em sua elucidativa biografia sobre Duchamp e que demorou mais de três décadas para ser finalizada, o artista francês resolveu colocar à prova a tal condição democrática do salão de Nova York. Após um almoço regado a álcool, Duchamp convidou Arensberg e Stella para irem com ele a loja J. L. Mott Iron Works, número 118, da Quinta Avenida, especializada em equipamentos sanitários. Ali, comprou um mictório feito de porcelana, modelo Bedfordshire. Não se sabe se o artista já sabia o que iria fazer com o objeto e, se sim, se revelou ou não a ideia aos companheiros.

Horas depois, em seu ateliê, Duchamp virou o urinol de cabeça para baixo e pintou na parte inferior do lado esquerdo o nome R. Mutt e a data de 1917. Acompanhada de seis dólares, o valor da inscrição do salão, a peça foi enviada em um pacote para o Grand Central Palace, local onde seria a exposição que ele e seus amigos eram organizadores. No despacho, não havia remetente.

Ainda segundo Tomkins, a artista Beatrice Wood testemunhou o momento em que o pacote foi aberto por dois jurados do salão: George Bellows e Arensberg, que acompanhou Duchamp na compra do urinol, mas não revelou o episódio no momento. Enquanto tentava entender aquilo que considerava uma afronta, Bellows repetia: “É indecente! É indecente!” Arensberg tentava acalmá-lo lembrando de que a regra principal do salão era aceitar todas as obras de maneira irrestrita. Mas Bellows reagiu: “Não podemos mostrar isto. Esta coisa não passa daquilo que é.”

O impasse continuou até uma hora antes da abertura do salão, no dia 19 de abril de 1917. Segundo um artigo do jornal *New York Herald*, os que defendiam a permanência da obra do desconhecido Sr. Mutt perderam por uma pequena margem de votos. Em protesto, Duchamp e Arensberg renunciaram seus cargos no conselho. Mas o que de fato nos interessa aqui é: Para onde foi o urinol? Em um relato de Duchamp somos informados de seu primeiro paradeiro após a recusa no salão:

Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu que havia enviado; escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A *Fonte* foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que fora eu quem havia enviado esse objeto, mas acho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar. Fiquei chateado com eles, e me retirei da organização. Depois da exposição, achamos a *Fonte* atrás da divisória e eu a recuperei! (CABANNE, 1987, p. 122)

Duchamp a recuperou, mas e então? Tomkins elenca algumas possibilidades, nenhuma delas totalmente confirmada:

O que aconteceu com a *Fonte*, desaparecida para sempre logo depois da abertura da exposição, não se sabe ao certo, por causa da confusão de relatos que saíram nos jornais e das declarações conflitantes de vários participantes, entre os quais Duchamp. Teria Walter Arensberg encontrado o mictório, posto atrás de um tabique, e feito um escarceu para comprá-lo e saído depois com ele em triunfo do Grand Central Palace, como certa vez contou Duchamp? Uma vez que a *Fonte* nunca foi catalogada como pertencente à coleção dos Arensberg e como nunca alguém viu esse objeto no apartamento deles, essa história muito provavelmente é apócrifa. Teria Glackens “resolvido” o problema erguendo o mictório e o jogado no chão espatifando-o, como seu filho Ira Glackens escreveu? Sabemos que isso não aconteceu, porque o mictório foi encontrado uma semana depois na galeria 291, de Alfred Stieglitz. (TOMKINS, 2004, p. 206)

Para o biógrafo de Duchamp, Beatrice Wood, a mesma que foi testemunha da recusa da peça, esclarece que foi o próprio Duchamp que levou o urinol para Alfred Stieglitz. O artista gostaria que ele fotografasse o objeto seguindo o mesmo método de uma fotografia de uma obra de arte tridimensional. Durante pelo menos uma hora, Duchamp ajudou Stieglitz com a iluminação e decidiu que a melhor posição seria aquela em que o urinol parecesse uma espécie de véu de noiva.

Desde o dia do clique fotográfico, a *Fonte* nunca mais foi vista. Mas a fotografia clicada por Stieglitz permaneceu. Sua estreia foi no segundo número da revista *The Blind Man*, publicada por Duchamp, Wood e Henri-Pierre Roché. Na capa da edição, um

desenho de um moedor de café feito por Duchamp. Dentro, em uma das páginas, a fotografia do urinol.

Tomkins aposta que a obra teve o mesmo destino da roda de bicicleta e o porta-garrafas também considerados *ready-mades*: o lixo. Destruída ou no cofre de um colecionador de arte russo valorizando mais a cada dia, pouco importa. O fato intrigante é que, mesmo nunca tendo sido exposta em uma instituição de arte, somente suas réplicas, *Fonte* é uma das obras de arte mais estudadas da História da Arte, capa de livros sobre arte conceitual, tema de artigos importantes e ponto central de um ensaio extenso escrito pelo crítico William A. Camfield. E isso, sua inserção na narrativa da História da Arte, só foi possível não com o objeto original, mas por seu registro fotográfico.

Trata-se de um caso importante e pertinente para um projeto que simula obras de arte como *ART BOOK*. O episódio mostra como é possível legitimar um ato artístico não pela sua materialidade em si, mas justamente pelo movimento, pela jogada de encomendar seu registro fotográfico. Não por acaso, quando a *Fonte* estava no estúdio de Stiegtitz, o fotógrafo escreveu para o crítico Henry McBride informando: “A *Fonte* está aqui.” O aviso parece duplo. Certamente, no momento da escrita, o objeto ainda estava com Stiegtitz. Mas a frase também sugere que ela agora pode ser fruto de considerações da crítica, visto que foi ou seria nos próximos instantes fotografada. “A *Fonte* está aqui” também significa “A *Fonte* foi fotografada” e “A *Fonte* foi legitimada.” O registro visual, sua ideia, sua imagem foram suficientes para constituí-la como documento histórico, garantir sua existência.¹¹

Mesmo que específico, o episódio diz respeito a um procedimento habitual quando se estuda obras de arte. É fato que grande parte das obras que constituem a narrativa padrão ocidental da História da Arte ainda pode ser vista em museus. Mas não é diante de suas existências materiais que na maioria dos casos convivemos com elas. É essencialmente a partir do seu registro fotográfico em livros, catálogos ou na internet. Na

¹¹ Duchamp fez o movimento, mas não o explicitou. No texto que acompanha a imagem da *Fonte* na revista *The Blind Man*, um texto sem assinatura, mas provavelmente escrito pelo artista, diz: “Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A.” Faltou um complemento para além da escolha. Ele escolheu-a e, em seguida, encomendou seu registro. Ele ESCOLHEU-A e FOTOGRAFOU-A.

maioria das vezes, a História da Arte não é a História das obra de arte, mas, sim, a História das fotografias dessas obras. Em outras palavras, estamos lidando com o ponto de vista de um fotógrafo, um estilo determinado de se fotografar, uma ilusão de realidade típica desse meio.

Essa constatação do poder de legitimação inerente a um tipo específico de fotografia (a fotografia de objetos artísticos) foi essencial para a construção de *ART BOOK*. Não bastava apenas produzir os trabalhos artísticos dos supostos artistas. Era preciso também dominar a técnica de registrá-los como fotografias, afinal, são elas que estão presentes nas páginas da enciclopédia.

A prática confirmou essas considerações sobre o caráter legitimatório da fotografia. Não raras vezes, obras de arte bastante convincentes foram feitas para o livro, mas não passaram pelo crivo da lente fotográfica. Ao vivo, os objetos pareciam ótimos simulacros. Entretanto, na página do livro, a fotografia não parecia convencer. Por isso, essas obras eram sumariamente jogadas no lixo – e, quem sabe, são hoje companhia de a *Fonte*.

Em *ART BOOK*, o procedimento foi fotografar de maneira amadora, no próprio ateliê, as supostas obras criadas. Com base nesses registros provisórios, 311 obras foram consideradas convincentes quando fotografadas. Em seguida, esses mesmos objetos foram levados para um estúdio de fotografia e ali clicados por mim ou por um fotógrafo profissional.¹²

Antes, porém, de fotografar os objetos criados e depois selecionar as fotos de maior poder de convencimento era preciso responder uma questão fundamental nessa etapa do trabalho: Quais são as principais características de um modelo de fotografia que registra obras de arte?

2.2 Neutralidade encenada

¹² Impossível não registrar aqui meus agradecimentos ao fotógrafo Renan Rego, que, desde o início, interessou-se pelo projeto e, em diferentes ocasiões, registrou grande parte das supostas obras de *ART BOOK*.

Em um primeiro olhar, uma fotografia de obra de arte parece algo imaculado, um verdadeiro registro da realidade. O fotógrafo Henri Cartier Bresson parece nunca ter discutido sobre esse tipo específico de fotografia, mas suas ingênuas declarações sobre seu ofício estão em sintonia com o que a fotografia de obra de arte almeja representar – ou seja, sua ideologia.

Bresson era alguém que defendia quase um poder místico da câmera fotográfica, não muito diferente de alguns povos indígenas que acreditavam que suas almas ficariam aprisionadas caso fossem fotografados. O fotógrafo relata dessa maneira seu espanto em ver pela primeira vez uma fotografia:

De repente entendi que a fotografia podia fixar a eternidade no instante. Essa foi a única foto que me influenciou [...] Pensei: bom Deus, podemos fazer isso com uma máquina... (ASSOULINE, 2008, p. 35)

Bresson fotografou incessantemente, foi autor de imagens icônicas, mas sua reflexão sobre a prática nunca foi além do fascínio inicial.¹³ Viveu repetindo frases como “a fotografia é, para mim, o impulso espontâneo de uma atenção visual permanente, que capta o instante e sua eternidade” (Ibid., p. 60) e “a máquina fotográfica é o instrumento admirável que capta a vida como esta se oferece.” (Ibid., p. 72). Além disso, morreu ainda cegamente fascinado. Em seu velório, um pequeno papel branco era distribuído na saída. Nele, estavam escritos as datas de nascimento e da morte do fotógrafo, além da seguinte frase:

O Tempo corre e escoá, e apenas nossa morte consegue alcançá-la. A fotografia é um cutelo que, na eternidade, fixa o instante que o ofuscou. (Ibid., p. 305)

Curioso comparar seu pensamento final de vida com a mensagem presente na lápide de Duchamp: “Aliás, são os outros que morrem.” Inegavelmente são duas posturas

¹³ Utilizar aqui a visão de Bresson, uma espécie de ícone do fotojornalismo, não é algo aleatório. A fotografia do objeto artístico e o fotojornalismo parecem compactuar de uma mesma crença: a de que a fotografia registra fatos, objetos, a tal “realidade”.

diferentes. Bresson reforçando a existência;¹⁴ Duchamp, ao deslocá-la, preocupado com sua eterna desconstrução.

A visão de Bresson sobre fotografia parece ser a mesma defendida pela fotografia do objeto artístico. Isso porque nos dois casos há uma preocupação implícita, não dita de fazer parecer que o registro é um único ato: o registro de um instante da realidade. Mas, claro que se trata apenas de um efeito. Uma prática constituída de procedimentos-padrões que, em seu conjunto, simulam uma aparente naturalidade – um suposto registro da coisa como ela é de fato. Apesar de não tratar diretamente da fotografia da obra de arte, James Borcoman (apud FONTCUBERTA, 2010, p. 23) identificou alguns signos do estatuto icônico da imagem fotográfica que resume os efeitos desejados por quem opera esse tipo específico de registro:

Extraordinária densidade de pequenos detalhes, visão mais além do olho nu, exatidão, clareza de definição, delineação perfeita, imparcialidade, fidelidade tonal, sensação tangível de realidade, verdade.

Em *Sobre as possibilidades da criação fotográfica*, texto publicado em 1965, o teórico e fotógrafo alemão Otto Steinert também elenca o que chama de “elementos da criação fotográfica”, que nada mais são do que atitudes que o fotógrafo pode tomar para a criação de uma imagem. Eles também parecem pertinentes à fotografia da obra de arte: a eleição de um motivo (tema) e a ação de isolá-lo da natureza; a visão em perspectiva fotográfica (reconhecer que há diferenças entre o olho humano e a lente de uma câmera); a transposição da cor natural para uma escala de tons fotográficos; e o isolamento de uma temporalidade (a fotografia será o registro de um momento em específico).

¹⁴ Ao não questionar a sua prática, Bresson fazia coro a uma espécie de corrente documentalista da fotografia que marcou em parte a década de 1970. Em 1979, por exemplo, Michael Schmidt, líder de um grupo fotográfico em Berlim, publicou um manifesto na revista suíça *Camera* que dizia: “É preciso que o documento não seja nunca questionado, nem por nossa geração, nem por futuras.” Na mesma década, nos Estados Unidos, fotógrafos como Bevan Davis explicava seu esforço “feito para que a câmera veja quase que por ela mesma”. E Lewis Baltz resumia seu objetivo na fotografia dessa maneira: “Quero que meu trabalho seja neutro e livre de qualquer postura estética ou ideológica.”

Também alguns *sites* na internet ensinam técnicas específicas para fotografar obras de arte. Um desses manuais (Anexo 2) possui um curioso aviso logo nas primeiras linhas: “Contrate um profissional. Precisão, em vez de criatividade, é o aspecto mais importante deste trabalho.” Ora, trata-se de uma frase capciosa, visto que sugere que somente um profissional pode ser preciso o suficiente para disfarçar a criatividade inerente a qualquer fotografia.

Disfarce, aliás, é uma palavra-chave para a questão. A fotografia da obra de arte almeja ser neutra o suficiente para parecer de fato o principal registro de uma obra – isso sempre como um ato de manipulação na surdina. Diante dessa postura “neutra”, há escolhas, há autor, há assinatura, mesmo que de forma implícita como são os créditos fotográficos dessas obras nos livros – sempre minúsculas letras nomeando o autor do registro num canto da imagem ou, de preferência, escondidos em uma das últimas páginas da publicação.

Como lembra Green (2007, p. 51), primeiramente não foram os teóricos, mas os artistas ditos como conceituais do final da década de 1960, início de 1970 que:

[...] em vez de aceitarem alegremente a documentação, submeteram a fotografia a certas críticas ou desconstruções gerais.¹⁵

Foi o caso do artista norte-americano Robert Bary que, em sua série *Inert Gas*, fotografou gases invisíveis em pontos de Los Angeles. Os resultados eram os registros de praças, praias e regiões desérticas vazias. Mas não só. Implicitamente, é colocado à prova uma espécie de fé que a fotografia remete. Não vemos os gases, mas, se eles foram fotografados, eles existem? A crença de Bresson e da fotografia da obra de arte é agora alvo de ataques dos artistas conceituais.

¹⁵ Fontcuberta (2010, p. 11) também dá créditos aos artistas da década de 1980 nessa desconstrução do pensamento artístico: “Ao longo da década de 1980 fomos afetados por novas atitudes e formas de pensamento. É possível como sustenta Jeffrey Deitch, que, ‘o fim da modernidade seja também o fim da verdade’. O que ocorre na prática é que a verdade se tornou uma categoria pouco operativa; de alguma forma, só conseguimos mentir. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre ‘mentir bem’ e ‘mentir mal’.”

Mais uma vez a teoria, a postura de *Homo faber*, não me pareceu suficiente para de fato compreender um procedimento a ser parodiado em *ART BOOK* – no caso aqui, a fotografia da obra de arte. Por isso, mais uma vez agindo como um *Animal laborans*, iniciei um experimento artístico que até o término dessa dissertação não foi totalmente finalizado, mas com resultados prévios importante para a etapa fotográfica da enciclopédia.

O projeto artístico consiste em convidar 10 fotógrafos especializados em fotografar obras de arte. Esse universo é um nicho bastante específico com pessoas que se autointitulam apenas como fotógrafos e outros que se consideram artistas visuais, mas que em determinados momentos realizam esse trabalho de registro de obras. Essa subdivisão presente nessa categoria profissional reforça a ideia de que a fotografia da obra de arte almeja ser neutra de fato, visto que alguns desses fotógrafos teimam em afirmar que não criam, apenas registram obras.

A essa dezena de fotógrafos foi ou ainda será entregue um mesmo objeto. A escolha do que ele seria seguiu três critérios que me parecem pertinentes: 1. Algo isento do meu toque, ou seja, o objeto foi alçado como obra de arte, pela escolha do artista, não por sua manipulação. Dessa maneira, isolou-se ao máximo as questões pessoais que poderiam envolver a escolha do objeto; 2. Era preciso um objeto tridimensional, não bidimensional como uma pintura ou um desenho. Só dessa maneira foi possível maximizar as escolhas que seriam feitas pelos fotógrafos no momento do registro; e 3. Visto se tratar de um objeto com lados, foi indicada sua base com um pequeno adesivo vermelho, a única determinação imposta por mim. Diante disso, o objeto escolhido foi uma pedra de tamanho não maior que de três punhos fechados. Trata-se de uma escultura, mas não uma qualquer. É um objeto que foi esculpido pelo tempo e, talvez seja o caso de se pensar que uma pedra é a ideia mais primitiva que podemos ter sobre uma escultura.

Realizado até agora por quatro fotógrafos, o processo fotográfico da pedra seguiu os procedimentos-padrões que os fotógrafos realizam em sua rotina profissional de se registrar obras de arte. Alguns simplesmente apareceram em meu ateliê e a clicaram; outros a levaram para seus estúdios. Houve casos de fotógrafos que não fizeram nenhuma

pergunta sobre o objeto. Outros costumam conversar com os autores das obras e, por isso, precisaram de orientações minhas para fotografar o objeto.

O resultado (Anexo 3) é um curioso mosaico do que pode significar essa “neutralidade manipulada”, típica da fotografia do objeto de arte. Muda-se o fundo, mas o objeto aparece sempre em primeiro plano. A pedra pode estar numa estrutura visível ou flutuar em um fundo branco, preto ou cinza. Além disso, em grande parte dos casos, a fotografia eleita é falsamente “a escolhida”. Ela é na verdade uma reunião de fotografias sobreposta (cada uma focando uma área da pedra) para que, assim, o foco no objeto seja total. O experimento parece deixar claro que a suposta neutralidade da fotografia da obra de arte é na verdade escolhas feitas pelos fotógrafos com base em procedimentos-padrões desse tipo de registro. Portanto, se há escolha, há autoria, mesmo que disfarçada.

Um detalhamento do episódio que envolve a *Fonte* de Duchamp, teóricos que elencam características da fotografia, manuais que ensinam a fotografar obra de arte, um experimento para se colocar procedimentos desse tipo de fotografia na prática, tudo isso para afirmar que o processo de fotografias das supostas obras em *ART BOOK* não foi apenas registrá-las num estúdio; foi também um processo de investigação teórico e prático para que fossem identificadas as melhores maneiras (as mais críveis) de fotografá-las.

A encenação de uma suposta neutralidade inerente a esse tipo de fotografia possui correspondências com as defesas que o artista, crítico e professor Joan Fontcuberta faz em suas obras de arte, mas, em especial, em seus livros teóricos. Fontcuberta é um cético em relação à capacidade documental da fotografia e, talvez por ser, antes de crítico, artista, não tem receios em defender afirmações categóricas como:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdade. Contra os que nos inculcaram, contra os que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13)

Ou, de forma ainda mais retumbante:

A fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida. (Ibid., p. 13)

Mas o que resta ao fotógrafo, além de ser um grande impostor? O mesmo autor descrente com a fotografia, parece dar sinais de uma saída:

[...] o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (Ibid., p. 13)

As ideias de Fontcuberta parecem ir além da fotografia, englobando também outros tipos de arte e a vida como um todo. O pintor e muralista espanhol Josep Renau dizia que o leite que mamamos de nossa mãe já é uma forma de manipulação. Parece não existir ato que não implique numa ação manipulatória. Portanto, se somos todos mentirosos, não seria o caso de pensarmos que uma mentira calculada e desconstruída em uma dissertação como *ART BOOK* esteja no grupo das mais honestas das mentiras? Seria o caso então de pensarmos que a construção de uma enciclopédia ficcional seja menos enganação que uma outra que se julga detentora de imagens supostamente objetivas e documentais de obras de arte?¹⁶

¹⁶ Uma reação específica sobre uma outra obra que questiona a autoria parece pertinente para essa discussão de “mentira honesta”. Em 2005, Yuri Firmeza enviou *releases* de imprensa para jornais de Fortaleza divulgando uma exposição de um importante artista japonês no Centro Dragão do Mar, uma das mais importantes instituições culturais da cidade. Tudo era inventado. O artista não existia e nenhum jornalista desconfiou que seu nome Souzousareta Geijutsuka significasse em japonês “artista inventado.” Reportagens sobre a mostra e o talentoso criador se espalharam nos jornais locais. No dia da abertura da prometida exposição, Yuri mostrou as reportagens sobre o artista inventado – fato que gerou reações ferozes da imprensa local. Apenas um dos textos publicados sobre o episódio defendia a ação do artista e criticava o papel da imprensa: “Souzousareta aprendeu que o artista não tem nenhum compromisso com a verdade. O que a arte deve ter é verossimilhança. Precisa convencer. Verdade é terreno da História e do Jornalismo. E ele não perdeu isso de vista quando contratou ‘assessores de imprensa’ – a incômoda muleta do jornalismo pós-moderno – para construir a imagem de um artista plástico múltiplo e pesquisador. Deu uma entrevista por internet para uma imprensa ávida pela apresentação do novo, do estrangeiro e do discurso rebelde-planetário recheado de clichês.” (RIBEIRO, Regina. A arte do jornalismo. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 12 jan. 2006. Caderno Vida & Arte).

Quando o caráter ficcional de *ART BOOK* é descoberto pelo leitor, a obra não se nega como falsa. Pelo contrário, a obra vira de fato obra, potencializa-se. O mesmo não se pode dizer quando alguém se dá conta dos procedimentos manipulatórios de uma enciclopédia pretensamente real. Com um Judas que não pediu perdão, ela insistirá na mentira custe o que custar. Entretanto, a despeito dessa pensata sobre uma suposta mentira honesta, ainda há mais um elemento importante em enciclopédias de arte que precisa passar pela mesma desconstrução da fotografia para que, assim, seja também manipulado em *ART BOOK*. Trata-se de seu conteúdo escrito.

CAPÍTULO 3: OS TEXTOS

“Fazer aparecer em sua pureza o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever nele e fora dele jogos de relações.”

A Arqueologia do saber, Michel Foucault

Em 1974, o artista irlandês Michael Craig-Martin exibiu uma obra na Rowan Gallery, em Londres, bastante pertinente para pensarmos no papel do texto em um trabalho de arte. Em um primeiro olhar, a obra em questão parecia ser um copo com água em cima de uma prateleira de vidro, posicionados a exatos 253 centímetros do chão. Craig-Martin, porém, afirma que o conjunto é, na verdade, uma árvore. Mais especificamente, um carvalho. Para justificar sua defesa, o artista não só nomeou sua criação de *Ano Oak Tree*, como também deixou a disposição do público um texto no estilo pergunta e resposta, uma espécie de entrevista consigo mesmo:

P: Para começarmos, você poderia descrever esta obra?

R: Sim, é claro. O que eu fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho já totalmente desenvolvido sem alterar os acidentes do copo d'água.

P: Os acidentes?

R: Sim. A coloração, a textura, o peso, o tamanho...

P: Você quer dizer que o copo d'água é símbolo de carvalho?

R: Não. Não é símbolo. Eu transformei a substância física do copo d'água na de um carvalho.

P: Mas parece um copo d'água.

R: Claro que sim. Eu não mudei sua aparência. Contudo, não é um copo d'água, é um carvalho.

P: Você pode provar o que você afirma ter feito?

R: Bem, sim e não. Eu afirmo ter mantido a forma física do copo d'água, e, como se pode ver, eu o fiz. No entanto, como normalmente se procuram evidências da transformação física no que diz respeito a alteração de formas, não existem tais provas.

P: Será que você não simplesmente decidiu chamar esse copo d'água de carvalho?

R: De forma nenhuma! Não é mais um copo d'água. Eu alterei sua substância original. Já não seria correto chamá-lo de copo d'água. Pode-se chamá-lo do que quer que se queira chamar, mas isso não mudaria o fato de que é um carvalho.

P: Não seria somente o caso das novas vestes do imperador?

R: Não. Com o caso das novas vestes do imperador, as pessoas diziam ver algo que não existia porque tinham a impressão de que essa era a coisa certa a se fazer. No caso desta obra, eu ficaria muito surpreso se alguém me dissesse que viu um carvalho.

P: Foi difícil fazer a transformação?

A: Não deu nenhum trabalho. Mas levei anos de trabalho até perceber que era capaz de fazer isso.

P: Quando, precisamente, o copo d'água se transformou em um carvalho?

R: Quando eu despejei água dentro do copo.

P: E isso acontece toda vez que você enche um copo com água?

R: Não, obviamente, não. Só quando eu tenho a intenção de transformá-lo em um carvalho.

P: Então é a intenção que causa a transformação?

R: Eu diria que a intenção precipita a transformação.

P: Mas você não sabe como você opera a transformação?

R: Ela contraria o que eu sinto saber a respeito de causa e efeito.

P: Parece-me que você está alegando ter feito um milagre. Não seria esse o caso?

R: Sinto-me lisonjeado de você pensar assim.

P: Mas você não é a única pessoa que consegue fazer algo assim?

R: Como posso saber?

P: Você conseguiria ensinar outras pessoas a fazer isso?

R: Não, não se trata de algo que se possa ensinar.

P: Em sua opinião, transformar um copo d'água em um carvalho constitui uma obra de arte?

R: Sim.

P: O que, necessariamente, é a obra de arte? O copo d'água?

R: O copo d'água já não existe.

P: Seria o processo de transformação?

R: Não há nenhum processo envolvido na transformação.

P: Seria, então, o carvalho?

R: Sim. O carvalho.

P: Mas o carvalho só existe no imaginário.

R: Não. O verdadeiro carvalho está fisicamente presente, só que na forma de um copo d'água. Assim como o copo d'água era um copo d'água específico, o carvalho é também um carvalho específico. Conceber a categoria “carvalho” ou imaginar um carvalho específico não é entender e experimentar o que parece ser um copo d'água em forma de carvalho. Isso é imperceptível, bem como inconcebível.

P: E esse carvalho específico existia em algum outro lugar antes de tomar forma de copo d'água?

R: Não. Esse carvalho específico não existia antes. Também devo ressaltar que ele não tem e jamais terá qualquer outra forma que não a de um copo d'água.

P: E por quanto tempo ele continuará sendo um carvalho?

R: Até que eu o transforme.

Quando comenta sobre sua própria obra, Craig-Martin costuma apelar para sua vida pessoal ao lembrar que foi educado em uma família católica e que chegou a ser uma espécie de coroinha quando criança. Diz isso para justificar que o que fez com o copo de água e seu suporte de vidro foi na verdade um ato de transubstanciação, o dogma da Igreja Católica, que explica a crença na transformação do pão e do vinho em corpo e

sangue de Jesus. Em outras palavras, o artista parece querer tratar sobre a relação entre arte e fé em seu intrigante trabalho.¹⁷

Considero que em *An Oak Tree*, eu desconstruí a obra de arte, de tal forma a revelar o seu único elemento básico e essencial, a crença, a fé confiante do artista na sua capacidade de falar e a fé do espectador disposto em aceitar o que ele tem a dizer. (CRAIG-MARTIN, 2001, p. 33)

Mas o que de fato foi ativado por Craig-Martin para que, de repente, um copo d'água sob uma chapa de vidro possa se tornar uma árvore de grande porte? Em sua frase final na autoentrevista, ele afirma que o carvalho continuará sendo assim até que ele o transforme novamente. Assumindo o fato de que na primeira transformação (a do copo d'água em carvalho) não houve nenhuma mudança física, não estamos diante de um artista que fez sua obra a partir da manipulação manual de um objeto. Frases como “a fé confiante do artista na sua capacidade de falar” indicam que a transformação é no campo normativo e denotativo da palavra, ou seja, uma mudança de titulação, de nomeação, vinda de um ato subversivo da linguagem. Não por acaso, ainda seguindo argumentos religiosos, como os utilizados por Craig-Martin: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1-4).

Como o já exaustivamente estudado *Ceci n'est pas une Pipe*, de René Magritte, *An Oak Tree* parece ser o resultado de uma prática artística que de fato tratou a palavra (presente no texto e no título) como um elemento constituinte de uma obra de arte. E mais: não um elemento qualquer, mas algo tão fundamental quanto a sua própria constituição física e sua imagem diante dos olhos do público. No carvalho que mais parece um copo d'água, Craig-Martin percebeu e usou a seu favor o poder de nomear as

¹⁷ A obra *An Oak Tree* coleciona histórias curiosas, algumas divertidas. A peça original (uma de suas cópias está no acervo da Tate Modern) pertence a National Gallery da Austrália, mas custou para entrar no país. Isso porque o artista a registrou na alfândega como um carvalho. Considerado um produto de origem vegetal, não pôde seguir adiante. Em uma entrevista para o programa de TV Art Space Talk, Craig-Martin assumiu que somente nesse episódio foi obrigado ir contra as suas convicções e declarar oficialmente que a obra era constituída por um copo d'água e uma pequena prateleira de vidro. Mais uma vez, o poder classificatório da palavra foi posto em prática: seu registro em forma de texto por um determinado documento oficial foi mais importante do que se via de fato.

coisas, a capacidade de criar artisticamente operando apenas na estrutura textual de uma obra.

An Oak Tree foi uma obra importante para *ART BOOK*, especialmente por servir de esclarecimento para um tipo de postura diante do texto que, ao lado das fotografias, constitui a enciclopédia. Essa postura encara a linguagem textual como um instrumento capaz de manipular tanto quanto as imagens do livro. Assim como aconteceu com a investigação sobre a fotografia da obra de arte, que culminou na experiência artística do registro de uma mesma pedra, a questão do texto foi também um convite para um novo exercício artístico vindo de constatações teóricas.

Em março de 2013, dois textos de autores distintos foram considerados por mim uma espécie de continuidade do pensamento de Craig-Martin em *An Oak Tree*. O primeiro é um trecho de Michael Foucault em sua obra *A Arqueologia do Saber*. Quase exatamente no meio do livro, como de sobressalto, o autor desperta o leitor, fazendo-o se lembrar de algo que raramente se dá conta:

Finalmente, para que uma sequência de elementos linguísticos possa ser considerada e analisada como um enunciado, precisa preencher uma quarta condição: deve ter existência material. (FOUCAULT, 1972, p. 125)

A primeira frase já parece suficiente para uma espécie de aviso muitas vezes ignorado por quem lê: antes de possuir um significado, um texto é algo de fato. Foucault continua:

Poder-se-ia falar de enunciado se uma voz não tivesse tomado corpo em um elemento sensível e se não tivesse marca – apenas alguns instantes – em uma memória ou em um espaço? Poder-se-ia falar de um enunciado como de uma figura ideal e silenciosa? O enunciado é sempre dado através de uma espessura material, mesmo se ela está dissimulada, mesmo se, apenas surgida, está condenada a se desvanecer. E não somente o enunciado tem necessidade dessa materialidade; mas ela não lhe é dada em suplemento, uma vez todas as suas determinações bem estabelecidas: em uma parte, ela o constitui. Composta das mesmas palavras, carregada exatamente do mesmo sentido, mantida em sua identidade sintática e semântica, uma frase não constitui o mesmo enunciado, se ela é articulada por alguém durante uma conversação, ou impressa em um romance; se ela foi escrita um dia, há séculos, e se

reaparece agora em uma formulação oral. As coordenadas e o estatuto material do enunciado fazem parte de seus caracteres intrínsecos. Ou quase. Pois desde que se preste a isso um pouco de atenção, as coisas se baralham e os problemas se multiplicam. (Ibid., p. 125)

Foucault parece dar um passo além de Craig-Martin. Já não estamos mais na nomeação de algo como um carvalho, mas na tinta do papel que informa (e também produz) a transformação do copo d'água em árvore. O trecho anterior foi interpretado como um convite para colocar sua constatação teórica (a de que um enunciado, acima de tudo, possui consistência material) em um procedimento que a comprove na prática. Durante meses, o exato mesmo trecho citado foi minuciosamente estudado por mim a partir de sua própria defesa, ou seja, de uma forma atenta a sua constituição física. Parecia-me claro que era preciso um ato artístico que ativasse justamente seu caráter de *coisa*. Pensei em maneiras de reproduzi-lo de fotocópias e escaneamentos como aparecia na página. O ato, porém, não parecia suficientemente forte para *coisificá-lo* de fato.

Um segundo texto, dessa vez ficcional, foi mais esclarecedor sobre o que de fato precisava ser feito para causar o efeito de fisicalidade no texto. Em *Pierre Menard, Autor de Dom Quixote*, conto presente na obra *Ficções*, Jorge Luis Borges inicialmente enumera as “obras visíveis” de um suposto escritor que dá nome ao título. Ali estão citados suas monografias, suas traduções, seus prefácios, seus livros e até mesmo “um artigo técnico sobre a possibilidade de enriquecer o xadrez eliminando um dos peões da torre” (BORGES, 1998, p. 491). Nada disso, porém, parece importante diante da obra de Menard que Borges considera “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar” (Ibid., p. 492). Trata-se de sua tentativa em compor outro Dom Quixote, uma experiência que Borges não considera uma cópia, apesar de coincidir exatamente com a primeira versão escrita por Cervantes:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (Ibid., p. 491)

Em um dos mais emblemáticos momentos do conto, Borges compara um trecho do Quixote de Cervantes com o de Menard: os parágrafos são idênticos, mas tratados pelo autor do conto como completamente distintos. Entre tantas questões levantadas pelo texto, o escritor argentino parece claro na sua defesa da impossibilidade de se copiar algo, visto que uma cópia, por mais idêntica que seja da versão anterior, é invariavelmente um ato posterior ao que lhe deu origem, situada num outro espaço, num outro tempo e, portanto, diferente da anterior.

Menard e seu Quixote foram a resposta do que precisava ser feito para atuar de forma elementar em um texto. Não me parecia mais preciso copiá-lo, fotocopiá-lo como tentara com Foucault, mas, sim, entender tão a fundo sua “consistência material” a ponto de literalmente desenhá-lo à mão letra por letra, respeitando da forma mais exata possível sua formatação na página que lhe deu origem.

O que Foucault e Borges trataram na teoria resultou num exercício prático bastante desgastante e que só foi possível quando de fato assumi uma atitude de Menard, não de um copista. Explico: nas primeiras tentativas, que culminaram em dois meses, minha atitude era ainda muito relacionada ao ato de copiar. O papel que desenhava ficava exatamente do lado das páginas do conto de Borges. Mesmo que por um tempo limitado, era preciso deixar o modelo de lado. Era preciso de fato entender a estrutura do texto no seu sentido mais elementar, livre do enunciado, mas atento à sua constituição básica: sua própria tipologia.

A experiência de desenhar o conto só funcionou de fato quando me depreendi e iniciei um processo de aprendizagem do alfabeto que constituía o texto. Isso significou aprender a fazer a mão, sem copiar, as letras e os números na fonte utilizada que aparecia no conto (no caso, uma bastante semelhante a *Times New Roman*). Só depois de ter de fato aprendido esses elementos básicos, teve início a feitura do conto em caneta nanquim. O experimento foi chamado de *Bruno Moreschi, autor de Pierre Menard, autor de Dom Quixote* (Anexo 4), um título que remete à ideia de que o refazer é na verdade um outro fazer, uma nova etapa que não apenas reproduz, mas acrescenta mais uma camada às versões anteriores.

3.1 Consciência material

Este subcapítulo em questão é um dos mais curtos da dissertação, mas certamente o mais simbólico em relação à postura que precisei assumir diante da construção de *ART BOOK*. Na feitura e fotografias das obras, na diagramação das páginas, na escrita dos textos, em todas as etapas de trabalho foi preciso uma visão extremamente analítica e focada nas estruturas que constituíam a enciclopédia. De certa forma, muitas vezes, isso significava uma postura distanciada que enxergava o enunciado apenas como uma segunda etapa de algo que possuía uma constituição anterior, mais ligado a seu processo de funcionamento. A postura possui correspondências com o que foi produzido no conto de Borges e também no que está sendo feito exatamente neste momento, neste texto que se constitui letra após letras, palavra após palavra, frase após frase, mas anterior a isso tudo, que se constitui a partir de um ato manual que simboliza a consciência de uma estrutura complexa física e enunciativa deste parágrafo.¹⁸ Seria o caso de pensar que se criou aqui e em *ART BOOK* um cenário em que teoria e prática se misturam constituindo uma única coisa? Mas o que seria isso? A discussão do fazer com o próprio fazer? O fazer discutindo o próprio discutir? Difícil classificar. Entretanto, parece claro afirmar que se trata de uma experiência que só foi possível com base em uma escolha, de uma postura. Uma postura artística interessada em si mesma, em analisar seu próprio funcionamento e disposta a tudo, até mesmo em um ato de suicídio da própria postura, para entender seus elementos constituintes mais intrincados. É uma tentativa que, como esse ato feito aqui, parece fadado ao erro. Afinal, o primeiro “r” da palavra “erro” será sempre diferente do segundo “r”. Desse modo, a representação do erro (a palavra) será, ela mesma, um erro (a

¹⁸ Trata-se também de um ato de repetição, de insistência, de teimosia, visto que o parágrafo e esta nota de rodapé são desenhados à mão, letra após letra, em todas as cópias (cópias?) da dissertação.

atitude). E isso, representar de forma errada o erro, é um acerto. Mas tal constatação pouco importa, pois o objetivo principal talvez não seja o acerto. Não é produzir uma enciclopédia absolutamente realista capaz de enganar todos seus leitores para sempre ou um parágrafo exatamente como se tivesse sido impresso. Isso não é objetivo, é o procedimento adotado. O objetivo com *ART BOOK*, com o desenho de *Pierre Menard* é a contribuição, mesmo que mínima, para um tipo olhar diante do sistema das artes que Duchamp e tantos outros artistas adotaram. Um olhar que estuda sua construção e, ao estudá-la, não teme em desconstruí-la.

3.2 As biografias dos artistas

Com a consciência desta tinta que produz este enunciado, o texto torna-se claramente mais um elemento de subversão no sistema chamado enciclopédia. Resta apenas identificar quais são os tipos de textos que fazem parte desse tipo de livro para, em seguida, parodiá-los. Assim como nas fotografias das obras de arte, grande parte dos textos de *ART BOOK* seguiram padrões encontrados em outras enciclopédias. As 50 biografias dos artistas inventados foram escritas segundo procedimentos típicos dessas publicações.

Diversos autores, alguns citados a seguir, chamam essas histórias de “anedotas de artistas”, um modo recorrente de se contar feitos artísticos que perpetua temas biográficos fixos ao longo de séculos. A palavra “anedota” sugere algo um pouco menos pretensioso que um fato histórico de fato – característica que dialoga com o caráter superficial das enciclopédias. Ela é na verdade a “irmã mais nova da saga, definida pelos mesmos elementos formativos, e atribuída a um campo operativo diferente e mais raso” (BERNHEIM, 1970, p. 67).

Simplórias ou não, o importante é destacar que as anedotas foram e ainda são vitais para a constituição da figura do artista na narrativa da História da Arte. Já nas primeiras linhas de *A filosofia na época trágica dos gregos*, Nietzsche resume sua

capacidade de síntese e como ela pode ser facilmente usada por quem conta a história de um indivíduo:

Com a ajuda de três anedotas é possível fornecer a imagem de um homem: em cada sistema eu busco focar três anedotas, jogo fora o resto. (NIETZSCHE, 2011, p. 7)

Kris e Kurz foram talvez os autores que mais se interessaram em uma espécie de mapeamento dos tipos mais comuns das anedotas de artistas.¹⁹ Em *Lenda, mito e magia*, os autores elencam esses tipos, pois acreditam que essa prática pode:

[...] demonstrar a recorrência de certas ideias preconcebidas sobre os artistas, em todas as suas biografias. Essas ideias têm uma raiz comum que pode ser seguida até o início da historiografia. Apesar de todas as modificações e transformações, conservaram algum do seu significado até ao passado mais recente; apenas a sua origem se perdeu de vista e deve ser cuidadosamente recuperada. (KRIS; KURZ, 1988, p. 16)

É possível afirmar que o significado das anedotas se conservam não apenas no “passado mais recente”, como afirmam os autores, mas também nas enciclopédias mais contemporâneas. Foi-se o tempo das enciclopédias mais históricas e densamente descritivas como a de Vasari. Mesmo assim, “a forma da anedota foi-se separando da sua relação com um conteúdo específico e sobrevive independentemente dele.” (Ibid., p. 28). Uma rápida comparação entre algumas enciclopédias comprova essa permanência.

Uma das anedotas mais comuns é o reconhecimento do artista a partir do acaso. Várias biografias contam como um artista foi descoberto enquanto fazia despretensiosamente seus trabalhos artísticos. A figura de alguém mais experiente que enxerga talento em um jovem é o cerne dessa anedota – o que já indica nas artes visuais uma permanente necessidade de legitimação por uma autoridade. Isso ocorre com a história de Vasari sobre Giotto, o pintor florentino que, por ter sido criado por um lavrador, foi descoberto por Cimabue que o viu desenhar uma ovelha numa pedra, “coisa

¹⁹ Essa ideia de mapeamento possui paralelos aos últimos estudos de Aby Warburg, em especial seu atlas já discutido aqui. Não por acaso os autores dedicaram a primeira edição original do livro a Aby Warburg, e Kurz foi durante grande parte da sua vida bibliotecário no Instituto Warburg, em Londres.

que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com o instinto natural.” (VASARI, 2011, p. 92). Algo semelhante é relatado em *Art Now* sobre o artista norte-americano Matthew Barney:

[...] que, nos seus primeiros trabalhos sujeitou-se a penosas provas de resistência física e chamou a atenção da conhecida galerista Barbara Gladstone. (HOLZWARTH, 2008, p. 56)

Outra anedota comum são as histórias de obras tão realistas que confundem o público, uma espécie de exaltação ao virtuosismo ou ao ilusionismo. Muda-se o cenário, a época, o artista, mas se repete a história do criador que produziu algo que se confunde com a própria natureza. A anedota remonta a Antiguidade clássica e seu modelo mais conhecido é a competição entre os pintores Zêuxis e Parrásio, registrada na *Enciclopédia* de Plínio, o moço. Zêuxis pintou um cacho de uvas e alguns pardais que voavam perto tentaram bicá-las. Parrásio convida Zêuxis para ir a seu ateliê afirmando que mostraria algo semelhante. Lá, pede ao adversário para que puxe o pano que cobre a tela. Ele tenta, mas não consegue: o tecido era uma pintura.

Da mesma maneira, Vasari escreveu que o escultor Messerschmidt criou crucifixos tão realistas que causaram rumores de que o artista tinha crucificado uma pessoa para conseguir um modelo ideal para representar a agonia da crucificação. Ou, em enciclopédias mais contemporâneas, e de uma maneira em que o virtuosismo dá espaço para uma espécie de ilusionismo assumido, Olafur Eliasson é sistematicamente chamado como um ilusionista capaz de recriar a realidade.

Com a identificação de algumas dessas anedotas, foi possível escrever as biografias dos artistas inventados em *ART BOOK*. Na publicação, a canadense Elizabeth Depner “começou a chamar a atenção de curadores e críticos quando mostrou fotografias com intervenções em troncos de árvores retirados de florestas do Canadá” (MORESCHI, 2014, p. 12). Abdu-Rafî Fayad “carrega consigo a dor de ter visto morrer em seus braços dois de seus irmãos mais velhos na Guerra do Golfo.” (Ibid., p. 20) Algumas fotografias de R. Hackradt:

[...] parecem registros de paisagens ou animais selvagens, quando, na verdade são cenários artificiais feitos de plásticos e outros materiais que iludem o espectador. (Ibid., p. 48)

E Richard Wolfe lembra que seu fascínio pela linguagem iniciou-se:

[...] quando se encontrava na escola e precisou ler pela primeira vez um texto em voz alta para os demais alunos. (Ibid., p. 200)

Também é importante notar como muitas vezes o texto ressignificou por completo os objetos ou as ações artísticas em *ART BOOK*. Uma fotografia do ator William Amaral deitado em uma sala escura da Oficina Cultura Oswald de Andrade, em São Paulo, e envolto por uma corda qualquer tornou-se uma *performance* do iraquiano Abdu-Rafi Fayad:

[...] uma de suas obras mais conhecidas [...] e consiste no artista preso por uma corda de enforcamento e ajoelhado com a cabeça no chão em direção à Meca. Nessa posição que mistura adoração e submissão, o artista fica horas e horas, geralmente todos os dias durante o período expositivo. (Ibid., p. 20)

Fotografias de uma cama desarrumada (na verdade, a minha própria) tornaram-se, com base no texto que a descreve, a obra *Empty Bed: The way I invented to say goodbye to you and to your presence at my side in the night*, uma criação de Bob Jarry que:

[...] fotografou durante um ano uma mesma cama onde conviveu com o poeta Paul S. Illiot; seu ex-companheiro, morto por um fulminante câncer de pulmão. (Ibid., p. 72)²⁰

Assim foi em todas as biografias dos 50 artistas inventados. Tratou-se de um jogo em que as palavras, o discurso muitas vezes ressignificavam por completo o conteúdo visual da enciclopédia.

²⁰ Interessante notar como esta dissertação inicia um processo de legitimação bibliográfica da enciclopédia. Ao ter seus trechos citados aqui, *ART BOOK* torna-se pela primeira vez uma referência bibliográfica, ao lado de tantas outras publicações citadas aqui. É no mínimo irônico que sua desconstrução a partir de um texto teórico também a legitima como um documento e cria registros formais de sua existência.

3.3 Os textos críticos

Enciclopédias de artistas são publicações que muitas vezes não possuem apenas as biografias dos criadores selecionados. Também é possível encontrar em suas páginas, textos assinados por críticos, mais uma tentativa de legitimar o seleto grupo dos escolhidos ali presentes. Uma opção, talvez a mais óbvia, seria realizar o mesmo procedimento das biografias: identificar seus padrões e parodiá-las, ou seja, além dos artistas, inventar também os críticos.

Uma característica presente em outros de meus trabalhos fez que eu tomasse uma decisão diferente. Na ânsia de tentar mostrar que uma obra não é necessariamente uma criação exclusiva do artista, tendo a criar etapas em meus trabalhos em que não participo como criador de fato, mas, sim, como uma espécie de produtor. Nessa etapa, são convidadas outras pessoas para realizarem algo e assim dar mais complexidade a questão autoral do trabalho. Assim foi, por exemplo, no experimento artístico das fotografias das pedras, uma obra que se constitui com base na determinação de diretrizes básicas escolhidas por mim, mas também aberta a múltiplas escolhas feitas pelos fotógrafos selecionados.

Algo semelhante também ocorreu em *Procura-se*, um trabalho feito em parceria com Camila Régis, que descreveu meu rosto usando um mesmo discurso oral para os 15 últimos retratistas de polícia do Brasil que ainda realizam o retrato falado policial à mão – uma profissão em extinção. Os desenhos que constituem a obra são assinados pelo retratista que os fizeram. O conjunto dos retratos, por mim e por Régis (Anexo 5).

Nos textos críticos de *ART BOOK*, algo semelhante ocorreu. Críticos de arte, curadores e jornalistas especializados em artes visuais foram convidados para escreverem textos sobre a publicação²¹. A eles foi oferecida uma quase liberdade total. Esse grupo de pensadores poderia escrever o que bem entendesse: críticas positivas, negativas, focar em um artista em especial, utilizar o livro como ponto de partida para uma discussão mais

²¹ Os convidados para escrever os textos críticos foram: Paulo Miyada, Joseph Imorde, Paulo Kühl, Victor Rosa, Ananda Costa, Paulo Borghi, Tainá Azeredo, Camila Belchior, Sérgio Tavares e Carlos Guilherme Hüninghausen. Outros nomes poderão ser acrescentados em novas edições da enciclopédia.

ampla acerca da arte contemporânea etc. Entretanto, havia uma única condição: a de que eles não poderiam revelar de forma direta que *ART BOOK* era uma enciclopédia composta por artistas e obras ficcionais.

Das pessoas convidadas, apenas uma se recusou após tentar escrever um texto e, em seguida, afirmar por *e-mail* ter se sentido “incomodado em participar de uma farsa que não me agrada sob o ponto de vista ético.” Todos os demais aceitaram, e a aceitação os colocou também como jogadores (peões?) do jogo. Assim como eu precisei estudar os padrões dos artistas e suas obras, eles também foram obrigados a pensar na estrutura de suas criações teóricas para criar suas paródias de críticas. Em outras palavras, foram também de certa maneira um pouco artistas.

Assim como a fotografia, o texto em *ART BOOK* também é um elemento que ajuda a criar a farsa que constitui o cerne desse projeto artístico. As palavras contidas em suas páginas são também enganações. E, como lembra Fontcuberta (2010, p. 37), uma antiga mitologia egípcia já classificava a linguagem textual desse modo. Nela, conta-se que o deus Toth fora o inventor da escrita. Ao analisar sua criação, o deus-rei Amon lamentou o surgimento das palavras da seguinte forma:

Sua descoberta, Toth, fomentará o descuido no ânimo dos que estudam, pois não se servirão de sua memória, mas confiarão totalmente na aparência dos caracteres escritos e se esquecerão de si mesmos. O que descobristes não é uma ajuda para a memória, mas para a memorização e o que oferece aos seus discípulos não é a verdade, e sim seu reflexo. Ouvirão muitas coisas e não terão aprendido nada; serão oniscientes e em geral ignorarão tudo; sua companhia será entediante, pois terá a aparência de homens sábios sem realmente sê-lo.

CONCLUSÃO

“Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificando-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamos-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um EU, e menos ainda a de um autor.”

Profanações, Giorgio Agamben

Com a fotografia e a escrita sendo utilizadas como elementos de autenticação, foi possível criar um sistema complexo, repleto de contradições que, muitas vezes, podem beneficiar ainda mais a eficácia de *ART BOOK*. É inegável que uma enciclopédia quase que inteiramente feita por uma única pessoa possua falhas consideráveis. Mas até mesmos os equívocos podem ser subvertidos e transformados pelo sistema como acertos. Afinal, como saber que um determinado erro identificado na enciclopédia foi ocasional ou proposital?

Estamos em um território malemolente, de difícil avaliação, que pode justificar um erro como algo intencional para corrigir um certo tipo de excesso de realismo ou um erro que não é próprio do livro em questão, mas das enciclopédias que lhe serviram de modelo. Em outras palavras, *ART BOOK* é um sistema inteiramente constituído por truques que podem se multiplicar e se transformar de acordo com o que melhor lhe convém. Se afirmamos, por exemplo, que *ART BOOK* é uma mentira por completo, podemos concordar, mas também discordar ao rebater que todas as obras contidas ali foram feitas de fato e estão guardadas em uma ateliê na rua Itápolis, em São Paulo.

Mas isso não significa que *ART BOOK* é um projeto indomável. Trata-se de uma obra de arte que depende muito de seu contexto. É com base nele que o público pode ser de fato enganado ou, desde o princípio, encarar o projeto como um simulacro. Sua faceta

pode mudar tal qual um *Dom Quixote*, que é uma novela épica, mas também uma crítica da épica. Dois desses contextos serão considerados aqui.

A estante de livros

Desde o princípio, a intenção era que *ART BOOK* estivesse em territórios que o legitimasse ao máximo como uma enciclopédia não ficcional. Dois deles foram considerados por mim os mais importantes: as bibliotecas e as livrarias.

Para que o livro em questão esteja à venda em livrarias, é preciso antes que uma editora (real, diga-se de passagem) aceite publicar a obra. Mas não só: publicar sem avisar que se trata de um projeto artístico. Negociações para que isso ocorra já estão em andamento, mas, até o final da escrita desta dissertação, nada foi ainda fechado.

No caso das bibliotecas, a história é diferente. Com a ajuda de dois editais da Fundação Nacional de Artes (Funarte), mais especificamente o prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013 – Galerias Funarte de Artes São Paulo e a bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2013, foi possível imprimir a enciclopédia. E, em breve, no mínimo 50 exemplares serão doados para bibliotecas especializadas em artes visuais do Brasil e do mundo. Vale ressaltar que os exemplares serão doados para as instituições como uma enciclopédia não ficcional, com direito ao International Standard Book Number (ISBN). Para que a farsa não seja revelada por completo, decidi não divulgar os locais que receberão o livro.²²

Mas, a despeito dessas informações específicas mais relacionadas à disseminação da enciclopédia, resta discutirmos o que *ART BOOK* se torna quando se está em livrarias e bibliotecas. Nesses casos, a farsa é total. Por isso, é grande a probabilidade de muitas pessoas acreditarem, pelo menos num primeiro momento, que os 50 artistas ali selecionados existem de fato.

²² A decisão agrega ainda mais contradições ao projeto: como ter certeza que os exemplares serão mesmo doados a essas instituições?

A ação relaciona-se com o conceito de profanação, presente no texto *Elogio da profanação*, do Giorgio Agamben. Não uma profanação qualquer, mas, sim, a profanação de algo improfanável. De acordo com o filósofo italiano, há coisas no mundo consideradas sagradas:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. [...] não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. (AGAMBEN, 2007, p. 65)

Já profanar, ainda segundo o autor, é o ato de restituir essas coisas ao livre uso comum dos homens. É bem verdade que, no texto, Agamben trata do campo específico da teologia, definindo a religião como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (Ibid., p. 65).

Essa visão de subtração e separação de elementos do mundo também parece válida ao campo das artes visuais. Isso porque, como afirma o autor, “toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (Ibid., p. 65). Movimento semelhante ocorreu com o urinol de Duchamp, retirado de uma loja de equipamentos e colocado em uma revista de arte; o copo d’água (ou melhor, o carvalho), ressignificado numa sala expositiva; e efetivamente com todas as obras de arte, afinal, elas precisam ser legitimadas em museus, galerias, livros para serem de fato subtraídas do mundo comum e ativadas no seletivo e quase religioso mundo das artes visuais.

Não por acaso, Agamben trata sobre um processo de museificação, que torna as coisas improfanáveis:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, como uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma

região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. (Ibid., p. 65)

Ora, uma biblioteca é também um Museu. E colocar *ART BOOK* em uma estante, ao lado de outras enciclopédias como *Art Now*, *Ice Cream* e até mesmo *Vida dos Artistas* é um ato de profanar num ambiente que, tal qual a igreja, o museu, a cidade histórica é também sagrado. Ato silencioso, que pode jamais ser percebido, mas inerentemente subversivo, pois o livro ali está. E, a qualquer momento, pode ser revelado por um leitor mais atento como uma farsa. Uma farsa que não só o desmascara, mas também todos os seus livros vizinhos, fazendo que o discurso oficial presente neles seja desmistificado e revelado como uma estrutura qualquer, um tipo de narrativa.

Não creio que um artista precisa possuir uma missão específica, mas, se fosse escolhê-la, certamente estaria de acordo com Agamben, que finaliza seu texto sobre a profanação com uma sugestão para o futuro:

[...] é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem. (Ibid., p. 79)

Isso sugere uma espécie de libertação e traz novamente a discussão nesta dissertação do conceito de “artista crítico”, explicitado por Woo (1998, p. 221):

A tarefa do artista crítico é interromper esse fluxo de representações, de diagnosticar e revelar seus mecanismos, cumprindo assim um papel na libertação das pessoas do âmbito das instituições – tangíveis e intangíveis – que controlam cada vez mais suas vidas.

Entretanto, o discurso embutido em *ART BOOK* de ser um projeto artístico contestatório, político, libertador é relativo. Ou melhor, seguindo a lógica de seus

elementos e de seu produto final, é também um pouco dúbio, mentiroso. Isso porque a enciclopédia também foi produzida para estar justamente no local que almeja desmascarar: o museu.

O espaço expositivo

Indiscutivelmente, um dos objetivos principais de *ART BOOK* é a revelação de funcionamento dentro do âmbito das artes visuais. Todavia, um outro norte esteve sempre presente: uma constante intenção de problematizar não apenas as artes visuais, mas o próprio projeto. É quase como criar uma obra que almeja mais que se autodiscutir. Seu desejo é também se inviabilizar – revelando assim seus limites e suas contradições.

É justamente por isso que *ART BOOK* também é um projeto que pretende ser exposto em museus e galerias. A imagem se assemelha a objeto de um museu de ciências naturais: a carcaça de um animal feroz, com sua boca aberta repleta de dentes afiados, mas morto, inofensivo. Isso, porém, não é necessariamente sem valia. É fato que a enciclopédia em uma exposição se revela como farsa muito mais facilmente que em uma biblioteca ou livraria. Entretanto, no espaço expositivo, ativa-se uma outra faceta do projeto.

Estamos diante de um animal que já foi ou almejou ser feroz, mas, livre do risco, podemos nos aproximar, enxergar com mais detalhes suas estruturas, como foi seu modelo de atuação. E mais: ao lado do animal/livro, materiais secundários podem oferecer ainda mais detalhes de sua constituição. Tudo isso domestica o projeto, mas também oferece um convite para enxergarmos a História da Arte ocidental como uma construção – com menos efeito de surpresa, mas mais reflexão. Talvez seja o caso de considerar esse tipo de apresentação de *ART BOOK* como um modo analítico.

O efeito desse modo de apresentação sugere que o projeto não necessariamente almeja um total combate ao seu território de atuação. Revelar a estrutura de algo é também confirmar sua existência, legitimá-la ainda mais. Questionar não é destruir, é olhar as coisas de uma maneira diferente, problematizá-las, um convite a uma reflexão

constante. Com *ART BOOK* em uma sala expositiva, fecha-se um ciclo. O movimento inicial foi a entrada no campo das artes visuais, afinal, a intenção era fazer uma obra de arte. Em seguida, para que ela fosse feita, foi preciso um distanciamento para identificar as estruturas que se gostaria de parodiar. Feito seus elementos, um movimento de agrupamento foi realizado que culminou num objeto agora exposto do mesmo modo que tantas outras obras que lhe serviram de modelo.

Mas o retorno ao território domesticado de exibição não foi feito sem ganhos. Desconstruir algo, para reconstruí-lo depois não é apenas dar voltas, é também se dar conta dos elementos constituintes do que se desconstruiu. É olhar para algo como não se olhava antes. E, claro, é tentar ser irônico e oportunista, já esse modo de apresentação se utiliza dos modos de operação que se tanto desmistificou.

ART BOOK é apenas uma pequena contribuição para a discussão de um território complexo e multifacetado, o das artes visuais. Como escreve Borges (1998, p. 297), “todos nós tendemos a acreditar que a interpretação esgota os símbolos. Nada mais falso. A interpretação os reforça.” Agora, que o projeto está finalizado e já atuando em espaços como a universidade, resta adotar uma postura artística aberta às mais variadas consequências. E enxergar nessa multiplicidade de reações um ganho para um projeto que já não me pertence.

É agir como Duchamp quando recebeu a notícia de que *O Grande Vidro*, uma obra que havia lhe custado oito anos de trabalho, foi quebrada. Ele se recusou consertá-la, preferiu deixar o trincado lateral intacto e se sentiu satisfeito, pois o considerou uma marca do destino agregada a obra:

O fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais. Esta liberdade é ambígua ou, melhor dizendo, condicional: a cada instante podemos perdê-la, sobretudo se tomarmos a sério nossa pessoa e nossas obras. (PAZ, 2007, p. 64)

Resta uma única ressalva, que diz respeito também a essa tal “liberdade ambígua”. Em todas as páginas desta dissertação, *ART BOOK* foi considerada uma armadilha para quem a lê. Sim, parece uma constatação pertinente. Mas também

incompleta. Feita como um ato libertário de um artista iniciante que almejava a leveza da profanação, ela acabou se tornando um calabouço. Ao finalizar a tal enciclopédia de artistas inventados e ter a obra legitimada por instituições de ensino, espaços expositivos e editais de fomento, tornei-me um artista. E tão logo isso ocorreu, fui e serei cada vez mais alvo da mesma categorização, dos mesmos clichês que listei aqui. É um caminho inevitável, restando-me apenas o consolo da plena consciência: sou agora uma categoria, o artista que faz obras de arte sobre obra de arte.

REFERÊNCIAS

ADAJANIA, Nancy et al. **Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation.** (Londres,: Phaidon Press, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: Da antiguidade a Ducio.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 1.

_____. **História da arte italiana: De Giotto a Leonardo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 2.

_____. **História da arte italiana: De Michelangelo ao Futurismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 3.

ASSOULINE, Pierre. **Henri Cartier-Bresson: o olhar do século.** Porto Alegre: L&PM, 2008.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNHEIM, Ernst. **Introducción al estudio de la historia.** Barcelona: Labor, 1970.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I.** São Paulo: Globo, 1998.

BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

CRAIG-MARTIN, Michael. **Landscapes.** Dublin: Douglas Hyde Gallery, 2001.

CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española, 2004.

DEMOS, T. J. **Vitamin Ph: New Perspectives in Photography**. Londres: Phaidon, 2009.

DEXTER, Emma. **Vitamin D: new perspectives in drawing**. Londres: Phaidon, 2005.

FIRMEZA, Yuri. **Souzousareta Geijutsuka**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Editorial G. Gili, 2012.

_____. **O beijo de Judas: Fotografia e verdade**. Barcelona: Editoria G. Gili, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIOVIO, Paolo. **The Elogia Doctorum Virorum**. Disponível em: <<http://www.elfinspell.com/PaoloStartStyle.html>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg: An intellectual biography**. Oxford: Phaidon, 1986.

GREEN, David ¿Qué ha sido de la fotografía? Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

GROSENICK, Uta (Ed.). **Art now**. Berlin: Taschen, 2002. v. 1.

_____. **Art now**. Berlin: Taschen, 2005. v. 1.

HANNAH, Arendt. **The Human condition**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

HOFFMANN, Jens et al. **Ice cream: contemporary art in culture**. Londres: Phaidon, 2007)

HOLZWARTH, Hans Werner. **100 Contemporary Artists**. Berlin: Taschen, 2009.

- HOLZWARTH, Werner (Ed.). **Art now**. Berlin: Taschen, 2008. v. 3.
- KIPLING, Rudyard. **The complete works of Rudyard Kipling**. Birmingham: Inktree, 2013.
- KRIS, Ernest; KURZ, Otto. **Lenda, mito e magia**: Na imagem do artistas – uma experiência histórica. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the image in motion**. Nova York, Urzone, 2004
- MORESCHI, Bruno (Ed.). **Art book**. São Paulo: Menard Editions, 2014.
- NABOKOV, Vladimir. **Fogo Pálido**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na era trágica dos gregos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PODRO, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. Los historiadores del arte críticos. Madrid, A. Machado Libros, 2001
- PREZIOSI, Donald (Ed.). **Rethinking Art History**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989.
- RIEGL, Alois. The main characteristics of the Late Roman 'Kunstwollen' e The place of the vase cups in the History of Art. In: WOOD, CHRISTOPHER S. (Org.). **The**

Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s. New York: Zone Books, 2000.

SALIÉ, Olaf. **Rising:** Young Artists to Keep an Eye On! Cologne: Daab Media, 2011.

SCHWABSKY, Barry (Ed.). **Vitamin P: New Perspectives in Painting.** Londres, Phaidon Press, 2009.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMMEL, Georg. The Stranger. In: _____. (Org). **The Sociology of Georg Simmes.** Tradução e edição Kurt Wolff. Nova York: Free Press, 1964.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

THOMPSON, Don. **O tubarão de 12 milhões de dólares:** a curiosa economia da arte contemporânea. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

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

VASARI, Georgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti.** Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. **Vidas dos artistas.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne.** Madri: Akal, 2010.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva.** São Paulo: Hedra, 2011.

WÖLFFIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WOO, Paul et al. **Modernismo em Disputa:** A Arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

WOOD, Catherine et al. **Creamier:** contemporary art in culture. Londres: Phaidon, 2010.

WOODFIELD, Richard (Org.). **Art history as cultural history: Warburg's projects.**
Amsterdã, G+B Arts International, 2001.

ANEXO 1: LISTAS

Observação: As listas abaixo aparecem exatamente da maneira que foram escritas originalmente, ou seja, em uma linguagem informal e de fácil entendimento para mim. Dessa maneira, espera-se contribuir para melhor compreensão de como foi de fato o processo de trabalho.

Lista 1: Tipos de artistas

1. Pintora de formas geométricas, talvez com telas sempre no mesmo tamanho. Pintura a óleo ou acrílica. Exemplos: Tomma Abts e Jeff Depner.
2. Bagunça jogada no chão de sala expositiva: acúmulo de roupas, entulhos, manequins ou galhos. Exemplo: Franz Ackermann e Thomas Hirschhorn.
3. Artista chinês que seus trabalhos sejam interpretados como a condição atual da China. Vasos chineses, bicicletas, ornamentos, algo que brinque com o *Made in China*. Exemplo: Ai Weiwei.
4. Videoartista que projeta vídeos em fachadas de prédios e outros locais pouco convencionais. Exemplo: Doug Aitken e Haluk Akakçe.
5. Grafiteiro (anônimo ou não). Exemplo: Banksy.
6. Artista com espelhos, frases em neons em espaços expositivos ou públicos. Exemplo: Monica Bonvicini.
7. Pintor de rabiscos que lembram desenhos infantis. Pintura a óleo. Exemplos: André Butzer, Jonathan Meese e Basquiat.
8. Pintor de cores sombrias. Pintura a óleo e acrílica. Exemplo: Hope Atherton e Paolo Chiasera.
9. Artista que usa bolas e preenche todo o espaço expositivo. Exemplo: Martin Creed.

10. Fotógrafa que acompanha e tira fotografias de pessoas ou de lugares no passar dos anos. Exemplo: Rineke Dijkstra e Darren Almond.
11. Pintora de rostos tristes. Pintura a óleo. Exemplos: Marlene Dumas e Elizabeth Pyton.
12. Desenhista figurativo de vários personagens (multidão) em um mesmo desenho. Exemplo: Marcel Dzama.
13. Artista da luz. Usar luminárias, lâmpadas etc. Exemplo: Olafur Eliasson.
14. Escultor de corpos e rostos bizarros e feitos de forma tosca. Em alguns casos com bonecas e brinquedos. Exemplo: Terence Koh, Paul McCarthy, Chloe Piene e Nathalie Djurberg.
15. Artistas de objetos e pinturas *kitsch*. Pintura acrílica. Ir a uma loja de R\$ 1,99 ou na 25 de Março. Exemplo: Jeff Koons.
16. Escultor de melecas coloridas que escorrem. Exemplo: Won Ju Lim, Alina Szapocznikow, Urs Fischer e Ernesto Neto.
17. Artista com síndrome de Peter Pan. Adesivos fofinhos e afins. Exemplo: Marnie Weber, Takashi Murakami, Enrico David e Andreas Hofer.
18. Fotógrafa que se fotografa maquiada. Exemplo: Cindy Sherman.
19. Escultor de formas toscas. Exemplo: Rebecca Warren, Aaron Curry e Won Ju Lim.
20. Pintora de natureza feita com tinta acrílica. Exemplo: Janaina Tschäpe.
21. Pintor de telas monocromáticas. Pintura a óleo. Exemplos: Luc Tuymans e Markus Dobeli.
22. Pintor de formas arquitetônicas. Pintura a óleo. Exemplo: Carla Klein.
23. Pintor com volume, muita tinta. Pintura a óleo. Exemplo: Adrian Schiess.
24. Escultor de objetos metálicos. Exemplo: Wade Guyton.
25. Irmãos, casais ou amigos que fazem arte. Exemplo: Allora & Calzadilla.

26. Artista que trabalha com a estranheza do corpo humano e suas variações monstruosas. Exemplo: Matthew Barney e David Altmejd.
27. Pintora abstrata com telas muito coloridas. Exemplo: Cecily Brown.
28. Animais empalhados ou esculturas realistas de formas humanas ou situações atípicas. Exemplo: Maurizio Cattelan e Ron Mueck.
29. Pintor que satiriza dogmas religiosos, figuras políticas mundiais ou situações familiares. Exemplo: Geroge Condo e John Currin.
30. Artista que trabalha com a ideia de cenografia, com cenários reais ou não. Exemplo: Thomas Demand, Manfred Pernice e Jorge Pardo.
31. Artista mulher combativa que usa seu corpo ou sua intimidade para chocar o público. Exemplo: Tracey Emin.
32. Pintor de sempre um mesmo procedimento: a mesma pincelada ou forma. Exemplo: Günther Förg.
33. Artista que cria situações estranhas (geralmente com objetos triviais) em espaços públicos. Exemplo: Isa Genzken.
34. Artista que se mostra como louco ou perigoso para a sociedade. Exemplo: Douglas Gordon.
35. Fotógrafo de fotografias de grande dimensão, mostrando a imensidão da natureza ou da criação humana. Exemplo: Andreas Gursky.
36. Artista crítica a sistemas políticos e formas de repressão na sociedade contemporânea. Incluir pelo menos um que seja da ex-URSS ou de algum outro país do leste europeu. Exemplo: Piotr Uklański, Mona Hatoum, Jonathan Hernández e Santiago Sierra.
37. Artista (pintor ou desenhista) criadora de imagens que parecem explosões ou catarses. Exemplo: Charline von Heyl e Arturo Herrera.

38. Artista que esbanja luxo, ostenta pedras preciosas e joga com o mercado de artes.
Exemplo: Damien Hirst.
39. Artista chinês que mostra a grandiosidade da China e sua história milenar (de forma irônica ou não). Exemplo: Huang Yong Ping.
40. Artista que cria imagens futurísticas. Exemplo: Pierre Huyghe.
41. Artista palestino ou iraniano que faz arte sobre sua condição exclusão no mundo. De preferência, mulher. Exemplo: Emily Jacir.
42. Fotógrafos de fotos em negativo, de estilo soturno. Exemplo: Vera Lutter.
43. Artista latino-americano (de preferência, brasileiro) que brinca com objetos triviais e a cultura de seu povo. Exemplo: Marepe.
44. Artista que critica o mundo da moda e do consumo. Exemplo: Josephine Meckseper e Ulrich Lamsfuss.
45. Artista que protesta contra o mundo, muitas vezes no próprio espaço expostivo.
Exemplo: Jonathan Meese.
46. Pintora brasileira de formas geométricas coloridas e com títulos estúpidos. Exemplo: Beatriz Milhazes.
47. Artistas da colagem de corpos humanos, animais e plantas. Exemplo: Wangechi Mutu.
48. Artistas de telas rasgadas. Exemplo: Paulina Olowaska.
49. Artistas (desenhista ou pintor) da cultura popular norte-americana como o jogo de beisebol, o futebol americano, a sociedade de consumo etc. Exemplo: Raymond Pettibon e Jonas Wood.
50. Artista que se apropria de imagens de livros, revistas e publicidades e assina as imagens como se fossem dele. Exemplo: Richard Prince.

51. Fotógrafo de imagens desfocadas ou que parecem de baixa resolução. Exemplo: Thomas Ruff.
52. Artista que faz colagens ou intervenções em jornais, querendo criticar a imprensa ou atingir o maior número de pessoas. Exemplo: Dash Snow.
53. Artista da textura, que pinta tecidos floridos, estampas ou composições geométricas para mostrar seu virtuosismo. Exemplo: Rudolf Stingel.
54. Artista negra que usa a arte para reafirmar e defender sua condição na sociedade. Exemplo: Kara Walker, Kehinde Wiley e Mickalene Thomas.
55. Fotógrafo interessado formas esquizoides que não sabemos muito bem o que é, mas de aparência instigante. Exemplo: Wolfgang Tillmans.
56. Artista da imagem de locais vazios, quase sempre sem a presença humana. Exemplo: Jeff Wall.
57. Artista do absurdo, criações de cenas improváveis ou desconcertantes. Exemplo: Erwin Wurm.
58. Artista que já fez obras com cabelos ou fios que simulam cabelos. Exemplo: Toby Ziegler.
59. Artistas que usa o trivial da vida para fazer obra. O famoso artista que faz coisinhas. Exemplo: Mira Schendel.
60. Pintor que usa spray para fazer telas abstratas, que lembram a linguagem gráfica das ruas, mas que não é de fato um grafiteiro. Exemplo: Christopher Wool.

Lista 2: Obras curingas

1. Buraco no espaço interno expositivo ou externo. Exemplo: Urs Fischer e Jeff Wall.
2. Reunião de fotos de políticos famosos com alguma interferência comum nas imagens: Exemplo: Jonathan Hernández.

3. Crânio com alguma interferência. Exemplo: Damien Hirst.
4. Embrulhos amarrados, pendurados ou não no teto. Exemplo: Wangechi Mutu, Gabriel Orozco, Max Frintrop e Louise Bourgeois.
5. Tela grande com parte do tecido retirado, mostrando a madeira de fundo. Exemplo: Paulina Olowaska e Angela de la Cruz.
6. Pintura com bolinhas ou semicírculos. Exemplo: Damien Hirst e Gabriel Orozco.
7. Obra com luvas. Exemplo: Anri Sala.
8. Corredores assépticos, de preferência de hospitais, museus ou bibliotecas. Exemplo: Gregor Schneider.
9. Obra com quebra-cabeça. Exemplo: Rirkrit Tiravanija.
10. Placas em locais públicos e com escritos curiosos. Exemplo: Monica Bonvicini.
11. Foto de cama bagunçada ou a ela mesmo no espaço expositivo. Exemplo: Felix Gonzales Torres e Tracey Emin.
12. Bonecas no chão de um espaço expositivo. Exemplo: Zoe Leonard.
13. Mulher de burca, com interferências críticas. Exemplo: Shirin Neshat.
14. Pessoas segurando cartazes com mensagens pessoais ou políticas. Exemplo: Rirkrit Tiravanija.
15. Esculturas com velas derretidas. Exemplo: Zheng Guogu.
16. Tomada ou interruptores com mensagens. Exemplo: Andrei Monastyrski.
17. Obra com relógio modificado. Exemplo: vários.
18. Fotos com pessoas usando mascaras estranhas. Exemplo: Cosima von Bonin.
19. Obra com logo do Mc Donald's. Exemplo: Jake & Dinos Chapman.
20. Animal empalhado. Exemplo: Rabi Georges.

Lista 3: Espaços expositivos ou públicos em São Paulo para a montagem de algumas “obras”

1. Pinacoteca do Estado de São Paulo
2. Fundação Bienal de São Paulo
3. Vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP)
4. Oficina Cultural Oswald de Andrade
5. Galeria Emma Thomas
6. Parque Trianon-MASP
7. Parque Ibirapuera

GUILD[®]

SOURCEBOOKS

How to Photograph Artwork for Reproduction

The goal of these instructions is to help you shoot your work using techniques that minimize photographic image quality problems. We know you want to display your artwork to its best advantage. We're here to help you do just that.

Technique and Equipment

Photographing artwork for reproduction with offset printing—copywork, as it is called—is entirely different from other kinds of photography. Hence, our best advice: hire a professional. Precision, rather than creativity, is the most important aspect of this craft.

Precision is required in:

- Placement of the camera in relation to the artwork
- Placement of lights in relation to the camera and artwork
- Use of the camera to achieve the correct focus and exposure

Symmetrical geometry is the key. For that reason we have included with these instructions several diagrams that illustrate the proper placement of camera, lights, and artwork to achieve the best results.

Why does it matter that you follow these instructions to shoot your artwork? Because reproduction with offset printing is inherently an act of translation. There are inherent compromises at each step that may be perceived as a loss of quality. Some problems that arise include:

- Color shifts
- Uneven lighting
- Distortion of the picture plane
- Specular highlights (gleams)
- Improperly exposed film resulting in overly dark or weak images

When we reproduce your artwork, we try to capture the *sense* of it – the experience of viewing the original work. We apply the highest professional standards to each step in the production process to achieve this goal. However, we cannot do much to improve images that come to us with inherent problems. Most of these problems stem from poor copywork.

Equipment Needed to Shoot Artwork to Professional Standards

- Work lights (2) on stands, typically 300 watt (cost roughly \$30, available at home improvement stores). If you will be shooting large or three-dimensional artwork, buy at least two more lights.
- Light bulbs for the work lights designed specifically for photographic work
- Camera (digital or film). The camera must be manually operable. If you can't set the shutter speed and aperture manually, do not try to use it for this purpose.
 - If film camera: purchase 35mm slide film for indoor (tungsten balance)
 - If digital, set camera to indoor setting. This may be termed tungsten balance, incandescent, or indoor
- Camera lens should be normal or slightly telephoto in length. DO NOT use a wide angle lens, as it will distort your artwork.
- Tripod
- Cable release
- Tape measure
- Polarizing filters for lights and camera (if reflective surfaces involved)
- Kodak Color Separation guides and grayscale kit. You will shoot this with your artwork for color and tone reference.

Calumet Photo is a good supply house for the materials listed above. You can visit their website at www.calumetphotographic.com.

Follow These Steps to Shoot Your Artwork

(These instructions will help you shoot 2D artwork up to 32" wide. 3D and large-format guidelines follow.)

1. Choose a relatively dark area for your work so you can control the lighting. Mount your artwork to a vertical surface in a way that does not obscure any of the area to be reproduced. Place your Kodak color and gray strips near the artwork. (For example, if your artwork is a long horizontal rectangle, place the strips beneath the rectangle.)
2. Position your camera on its tripod at 90 degrees from the center of the artwork. Back up until the artwork (with color and gray strips) fills the frame with minimal extra area around the artwork. The camera lens must be pointed at the exact center of the artwork.
3. Position your lights following the geometry shown in Diagram A. If your work requires polarizing filters, put them in position now. Refer to Diagram B for the geometry that must be replicated to shoot your artwork properly. Position the lights and the camera at the same height, as shown in Diagram C.
4. With your camera on its tripod, focus the lens on the artwork. Check that the focus is sharp. Choose your exposure by setting the camera's aperture and shutter speed. To do so:
 - a. Place your Kodak gray card where the middle of your artwork will be. (You may remove the artwork to do so.)
 - b. Lock the focus of the camera, then remove the camera from its tripod and approach until the gray card fills the viewfinder. Be careful not to cast any shadow on the gray card. Using the camera's light meter, take a reading on *just* the gray card.
 - c. Set shutter speed and aperture. Start with your aperture (F stop) set to the middle of the camera's range. Adjust shutter speed to obtain your correct exposure. You will expose the film in "brackets"—aperture settings ranging from slightly darker to slightly lighter than the correct exposure indicated by your light meter. This assures you will have a range of images to choose from.
5. Put the camera back on the tripod. If you are using polarizing filters, check for proper alignment.
6. Shoot the artwork. Expose film at a range of five to seven brackets, working out from the exposure you metered in step 4-C. Use a cable release to control the shutter release so you do not move the camera as each exposure is recorded.
7. Take your film to a professional lab with quality control standards for processing.
8. View and critique your processed film. Use a loupe to check that the image is in sharp focus, specular highlights (white voids in the image) or other distortions are not a problem, and that your artwork's colors have reproduced to your satisfaction.

If your artwork is larger than 32" wide or is deeper than about 3", you will need a larger work area and more pairs of lights. Large paintings may be reproduced with the same steps described here, as long as the geometry in Diagram B is maintained. Add lights in pairs until your light meter tells you there is adequate light. You must use enough lights to achieve a blend at the central focal point, with no fall-off into shadow at the edges of the artwork.

If your artwork is three-dimensional, the reproduction process demands that it be translated onto a two-dimensional sheet of film. Most artists pose their work in front of a photographer's sweep to create a neutral space for the object to occupy. Lighting is used to create mood and reveal details about the work. This is a challenge best given to professional photographers. If you attempt it yourself, shoot and critique a "practice round" before you expect to capture the perfect image displaying your artwork.

Some Art Materials are Problematic

Artwork that is glossy, highly textured, multi-dimensional, metallic, or colored with fluorescing dyes (like some fabrics) can be difficult to reproduce. Use the procedures described here to minimize these problems.

Shiny and/or highly dimensional art materials require polarizing filters. Oil and acrylic paint surfaces often have a glossy surface. Thick application of paint results in a textured surface that increases the difficulty of reproduction. If you shoot reflective surfaces without a filter, the image will include specular highlights. A few of these can be pleasing, as they communicate the shiny nature of the object reproduced. But too many can be distracting and can even obscure the color and detail of the artwork. To eliminate specular highlights, use polarizing filters. Metallic objects are difficult to shoot even with the best equipment. This type of artwork should be photographed by professionals familiar with this medium.

Some fabrics require a digital camera. Most fabrics reproduce well, but two problems can occur. Colors that are “shimmery” are achieved with fluorescent dyes, which do not reproduce well. Digital cameras are better for this situation, as traditional film can’t respond to the range of colors produced by fluorescent dyes. Some textured weaves can introduce an undesirable pattern when reproduced in four-color printing, as the screen mesh of the fabric interacts with the graphic screens used in the printing process. There is little you can do to control this in shooting the artwork. If the woven texture of your work is a significant element that must be reproduced to show your artwork well, please point this out when you submit your slides.

Common Problems and How to Fix Them

- Dark Corners – Your lights are too close.
- Uneven illumination – Your artwork is skewed.
- Bad color – Incorrect combination of film and light bulbs.
 - Too blue? You used tungsten (indoor) film with daylight-balanced light bulbs.
 - Too yellow or orange? You used daylight film with tungsten light.
 - Too green or magenta? You encountered bad film processing.
- Too dark or too light? Your exposure is wrong. Change the shutter speed, but use the same aperture settings.
- Blurry image? Your lens was improperly focused, or your camera moved. Try focusing on a high-contrast image, like the Kodak color strip, rather than your artwork. Try using a cable shutter release.

Communication is Key

Reproducing artwork requires subjective judgments. Color, texture, line, and form are just some of the elements that interact to make your original creations the unique works they are. In the reproduction process, we must sometimes make trade-offs to achieve the best possible quality. A photo of a sculpture might require compromising color in a shadowy area of the image in order to show the form of the sculpture to its best advantage.

The more you communicate about how you see your work, the closer we can come to matching your vision when we reproduce it. If other printers have reproduced the work you are submitting, please submit those reproductions to us. Have you printed promotional postcards or brochures? Has your work appeared in a magazine? Send these printed samples along. We can return them to you along with your artwork at the end of our process.

Following these instructions for shooting and submitting your artwork will help us reproduce your artwork accurately. Let’s work together to make your artwork’s appearance in *The Guild Sourcebook of Art* a success.

DIAGRAM A: Placement for Steps 1 through 3. The position of the lights must be symmetrical. This positioning ensures the lights cast a smooth pool of light across the entire artwork surface, without fall-off toward the outside edges.

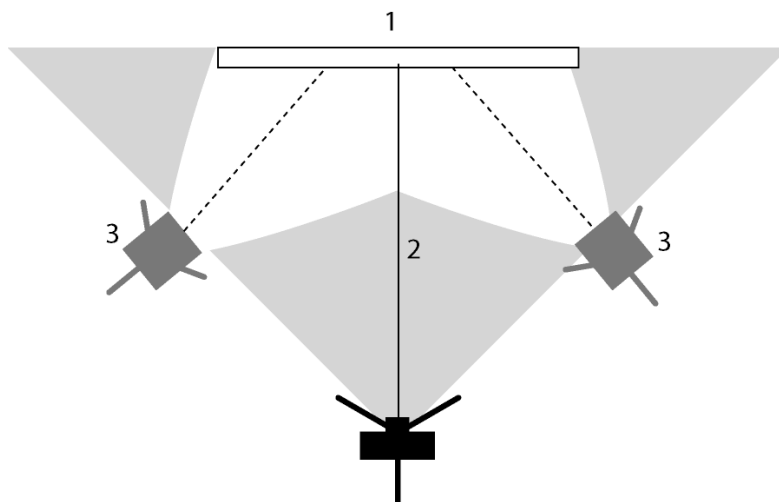


DIAGRAM B: Geometry for proper illumination of artwork. This geometry must be replicated exactly in shooting your work.

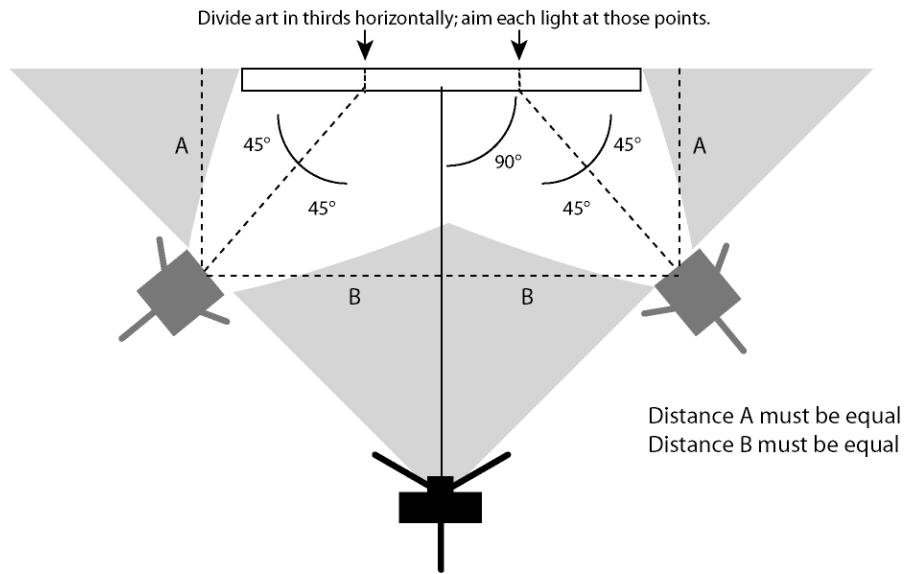
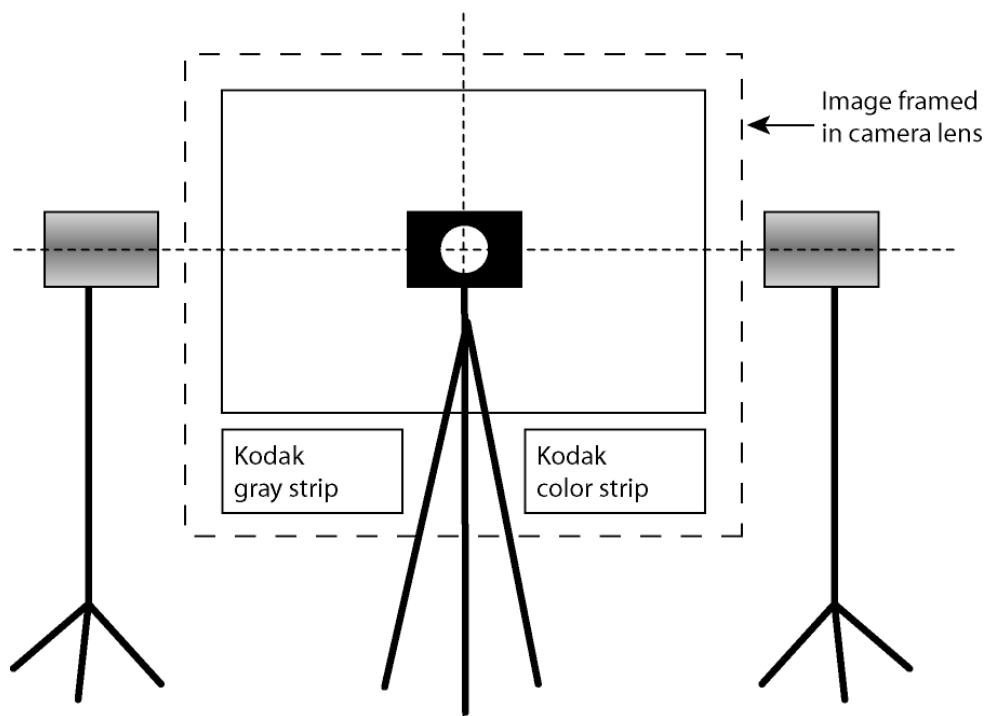


DIAGRAM C: Alignment of Lights and Camera Lens. Position the center of the lights and the center of the camera lens at precisely the same height.



ANEXO 3: PEDRA



Pedra, por Edouard Fraipont



Pedra, por Hugo Curti



Pedra, por Filipe Berndt

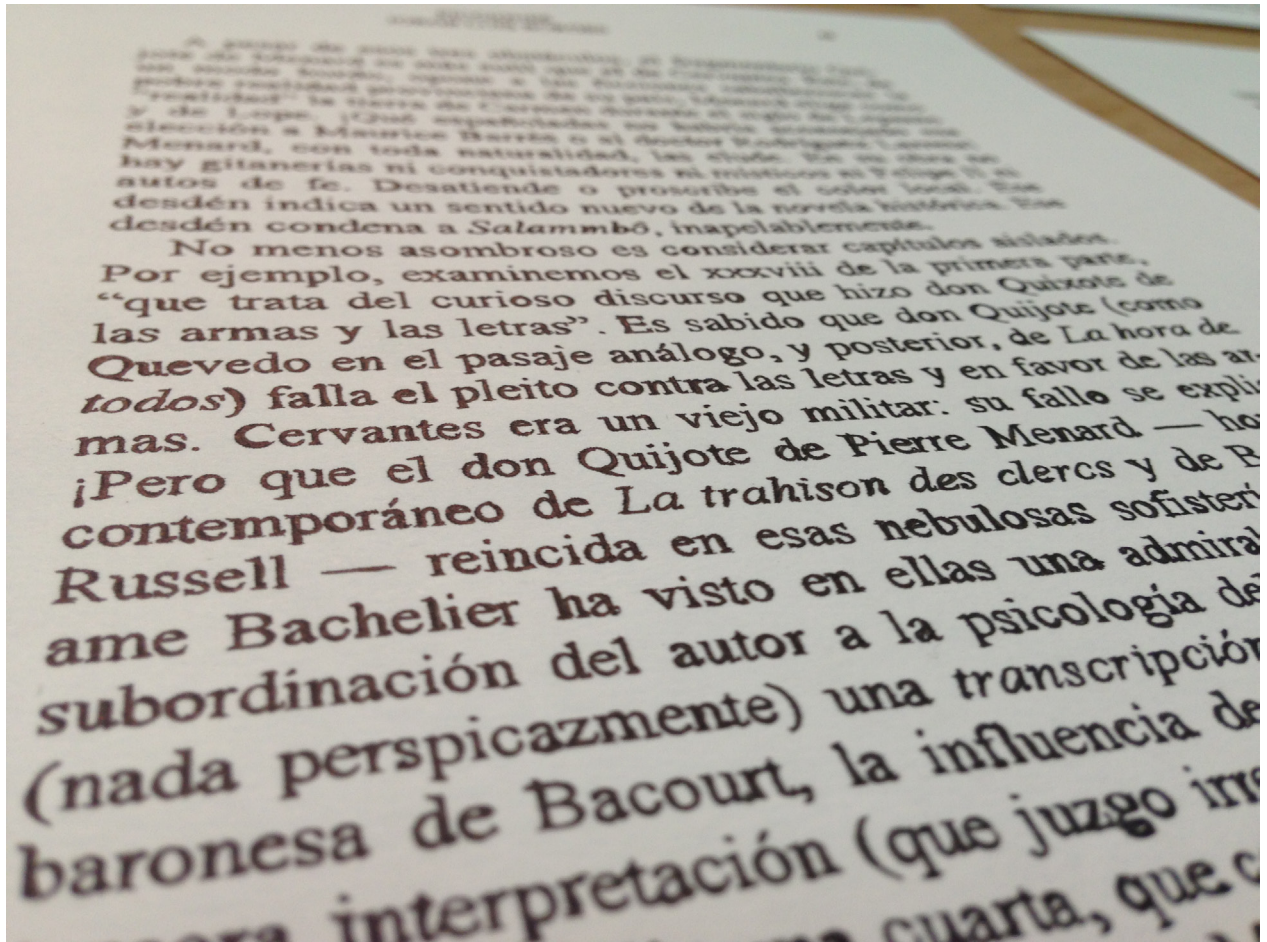
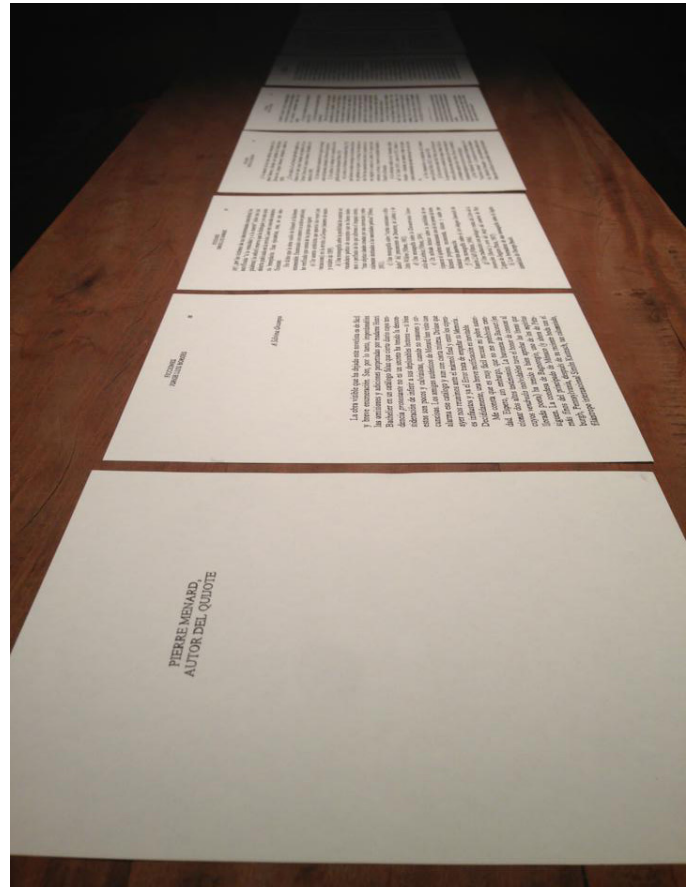


Pedra, por Vicente de Mello



Pedra, por Rafael Adorjan

ANEXO 4: PIERRE MENARD



ANEXO 5: PROCURA-SE

