

## CADERNOS, LIVROS, PROCESSOS E UMA PROPOSTA EXPERIMENTAL SOBRE AS FORMAS DE (APRESENTAÇÃO)

*NOTEBOOKS, BOOKS, PROCESSES, AND AN EXPERIMENTAL PROPOSAL ABOUT (PRESENTATION AND) ACTION FORMS*

**Paula Almozara**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, i2ADS  
Fapesp - BPE 2021/13582-4  
CNPq – Bolsa Produtividade em Pesquisa – nível 2

**Resumo:** O artigo apresenta uma reflexão sobre processos poéticos que utilizam cadernos e livros e que se estabelecem nas relações programáticas e sistêmicas, não apenas como fases operacionais e processuais de estudo no desenvolvimento de projetos artísticos, mas como instaurações finais da produção. Para isso parte-se de experiências pessoais e autorais com inserção de estudos de caso, em uma narrativa que enfatiza os desafios enfrentados e os que estão colocadas atualmente para a produção artística.

**Palavras-chave:** Cadernos; processos; poética; reprodutibilidade; sistema das artes.

**Abstract:** *The article is a reflection of the poetic processes that use notebooks and books and are established in grammatic and systemic relationships, not only as operational and procedural phases of study for artistic projects, but seen as final establishments of production. For this, personal experiences were presented, authorial and case studies are part of this narrative that emphasizes the challenges faced and those that are currently posed for artistic production.*

**Keywords:** *Notebooks; processes; poetics; reproducibility; art system.*

## Introdução

Começo rememorando uma situação vivida como artista na década de 1980, quando intuitivamente comecei a realizar minha produção com base no que chamava, na época, de “cadernos de desenho”, os quais considerava como trabalhos finais e não apenas estudos ou esboços preparatórios. Isso gerou diversos questionamentos por parte de colegas e professores que insistiam e enumeravam diversos “problemas” sobre a realização do trabalho em tal formato, como: não apropriado para ser exposto, complexidade da montagem expositiva e dificuldade para as pessoas acessarem a produção. Tratava-se de uma época no Brasil em que certas categorias tradicionais ainda pairavam sobre um hegemônico e limitado circuito artístico e no qual as tecnologias e o acesso aos recursos audiovisuais e a questão da reprodutibilidade não tinham grande apelo como linguagens da arte e tecnicamente ainda eram inacessíveis aos jovens artistas. Alterado o contexto para as primeiras décadas do século XXI, temos uma situação muito mais favorável, na qual se observa uma aceitação pelo circuito da arte de categorias menos estanques para a produção artística, favorecendo com isso uma forte presença e a (re)valorização da produção de cadernos, livros de artistas, fotolivros etc., considerando sua possibilidade amovível, de reprodutibilidade e de conexão inevitável com outros meios e processos. Tais questões são elementos de interesse para que possamos pensar nas possibilidades de estabelecer a produção artística “nesses novos tempos”.

Os cadernos de esboços, anotações e processos estão presentes de modo geral no desenvolvimento da produção dos/as artistas ao longo da história e são considerados elementos fundamentais de pensamento e tomada de notas, ideias, esquemas etc. por meio dos quais, em

momentos críticos do processo de operacionalização de um trabalho, colaboram efetivamente para o direcionamento e/ou articulação de novas possibilidades e tomadas de decisões na instauração da obra.

Como forma de registro mnemônico, os cadernos, também se constituem naturalmente como um arquivo e constroem-se assim como um conjunto formal para acessar informações e dados que podem ser utilizados em ocasiões diversas para a retomada, avaliação ou para a realização de novos trabalhos.

No processo de produção podemos inferir que as ideias podem ser extremamente voláteis e o tempo dedicado a certas operações favorece o esquecimento de sequências projetuais e/ou pensamentos em detrimento de outras possibilidades que se sobrepõe em questão de instantes. Essa volatilidade representa algo de interessante nessa articulação do pensamento, pois corresponde às necessidades prementes de um vir a ser que se move inexoravelmente pelos contatos materiais e técnicos nos quais as formas de ação e a intuição muitas vezes vão se sobrepondo velozmente.

Corroborando para a premissa sobre as anotações podemos referenciar o livro “Images des pensées” (2011) organizado por Marie-Haude Caraës e Nicole Marchand-Zanartu no qual, logo no início, fica evidente a potência construtiva das formas de pensamento que se estruturam pelas imagens realizadas em cadernos e na construção de ideias:

Num caderno, num rascunho, na margem de uma carta, num guardanapo de papel, aqui estão desenhos esboçados, diagramas desajeitados ou traçados meticulosos, que transmitem o essencial: um pensamento em vias de nascer, um pensamento que já contém todo um universo espiritual [...] essas “imagens do pensamento” testemunham uma reflexão em andamento, uma palavra ainda não

formulada, mas intensamente presente. Estas imagens são pura expressão de um trabalho interior, não foram concebidas para serem publicadas. Mas observá-las [...] é penetrar profundamente no que é, talvez, a origem do pensamento. (CARAËS; MARCHAND-ZANARTU, 2011, s.p. [tradução nossa])<sup>1</sup>

A partir de Salles (1998) também podemos afirmar que os cadernos de artista, são documentos de processo:

[...] portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material ele uma criação em processo. (SALLES, 1998, p. 15)

Assim, observa-se que a organização material e visual de notas e pensamentos foi ao longo da história se delineando a partir de certos arranjos sistemáticos e, nesse contexto, há algumas particularidades que nos ajudam a entender uma rede complexa de interesses que efetiva um grande trânsito de informações por meio da prática dos artistas em colecionarem desenhos e objetos de outros artistas e numerosos elementos que poderiam ser pensados como pertencentes aos “gabinetes de curiosidades”, e que funcionavam como uma verdadeira fonte de consulta para o aprofundamento do conceito das obras cuja temática necessitasse de abordagens históricas, de costumes, de simbologias, etc. esse tipo de sistema de organização, segundo Tolnay (1943) era um verdadeiro repositório de exemplos e modelos para os artistas.

No entanto, no que concerne a arte

contemporânea podemos ir muito além disso e pensar que o regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005) que determina as questões programáticas impele que um sistema classificatório tradicional, como o que determina as categorias e gêneros artísticos, pode muito bem ser usado ele próprio não como uma mera sistematização ou organização da produção, mas como dispositivo operatório.

A complexidade da questão se evidencia por essa ideia de gênero e categoria advinda de uma tradição consolidada por um sistema pautado pelas Belas Artes que de certo modo procurava comunicar e criar uma valoração extrínseca da obra para que esta pudesse circular entre etapas e agentes do sistema.

É também preciso ressaltar que os propósitos classificatórios<sup>2</sup> pretendem ser uma estratégia de entendimento sobre a produção, mas que enfatiza as separações entre linguagens, como forma de estudo, comunicação e/ou arquivamento, o que permite aprofundar certas questões sobre a produção pautada pela sua historicidade, materialidade etc., e reelacionadas por uma história ocidental dos meios da arte, que se reflete em implicações e complicações que irão aparecer quando esses esquemas pretendem delimitar a produção contemporânea a partir de situações estanques e valorações entre os meios.

Para os artistas, de modo geral, essa questão não é necessariamente algo impeditivo ou reducionista, visto que se trata de recurso extrínseco a produção artística, no entanto, é possível se valer dessa ideia para criar camadas de significados para a produção. Como, por exemplo, no caso de artistas que emulam

<sup>2</sup> Ou seja, se isto ou aquilo materialmente trata de uma pintura, escultura, livro de artista, gravura, desenho, esboço, etc.; ou tematicamente trata de um gênero histórico, de uma paisagem, de retrato, de uma natureza morta etc.

um trabalho que se apresenta em cadernos de campo, e que afinal são disponibilizados ao público, não apenas como registros de processo, mas como elementos que resgatam uma narrativa visual da experiência vivida construída, por exemplo e objetivamente, em cadernos para enfatizar a questão poética que se estabelece pelo processo que deve ser exposto.

Nesse contexto, no qual um elemento tradicionalmente reservado ao uso privado é estendido propositalmente para criar rupturas que se aproveitam dos significados historicizados é que são estabelecidos contraposições e deslocamentos da lógica de entendimento de cadernos e/ou esboços que passam a integrar a ideia de um processo a ser destinado ao público, não mais como apêndice,

ou mera curiosidade, mas como instauração.

Assim, podemos citar o trabalho do artista brasileiro Glayson Arcanjo (1975-) que implica em uma ressignificação de sua vivência em espaços urbanos degradados ao criar uma caixa contentora de objetos, cadernos de desenho, fotografias (Figura 1), que se transforma em uma espécie de microcosmo de sua proposta de “Arquivos da Destruição” (ALMOZARA, 2017).

Glayson se vale do desenho de observação para a realização desse trabalho que amplifica a noção sobre o desenho, em especial pela ênfase na ação de desenhar como uma elaboração performática, na qual paradoxal e intuitivamente o artista evoca uma acepção clássica de desenho como um elemento de “circunscrição” e “delineamento de orla” (ALBERTI, 1999), mas considera, essa ação

Figura 1.  
Exposição  
Des\_Arquivos,  
Glayson Arcanjo  
(Caixa objeto 2017-  
2018, dimensões  
variadas). Fonte:  
Acervo da Artista.  
Acesso em: [http://www.muna.ufu.br/\\_expositores/expositor-glayson.html](http://www.muna.ufu.br/_expositores/expositor-glayson.html)





de circunscrever e delinear bidimensional de composição das coisas no espaço, a partir do posicionamento de seu corpo no espaço e desse corpo traduzindo a experiência física “do” e “no” lugar pelo desenho (Figura 2).

O artista também faz uma referencia a ideia de coleta e de arquivo, ao capturar os vestígios de sua passagem pelos espaços urbanos, compondo uma coleção de fragmentos que pode remeter as formas de construção de memória pela organização de pequenos elementos recolhidos e inseridos, ou que impelem novos trabalhos, como os da Figura 1, a partir desses materiais encontrados nas casas em demolição; especialmente como no trabalho da Figura 2 no qual os desenhos realizados no espaço foram produzidos em um caderno encontrado em um desses espaços.

O desenho se torna assim uma ação ampliada pelo percurso e pelo performar “a partir” e “pelo” ato de recolha imagética e de fragmentos que se transformam eles mesmos em circunscrição e delineamento de uma narrativa visual sobre a experiência de ser impactado, de ver e acompanhar a destruição e o processo de gentrificação urbana.

### 1. Outras experiências de (apresent)ação

Partindo dessa proposta de uma ação em desenho que se transforma e é transformada pela ação de capturar fragmentos mnemônicos e disponibilizá-los de modo que seja possível perceber esse delineamento do acontecido, temos uma expansão da ideia tradicional de composição e em consequência a do desenho como estruturador de imagens que

Figura 2. Caderno em ruínas, Glayson Arcanjo (Caderno, dimensões aproximadas de 30 cm x 21 cm x 0,8 cm). Fonte: Acervo da Artista.

passa a ser orientado para uma projeção da experiência. Assim, o caderno antes voltado a intimidade e propenso a um papel documental longe dos olhos curiosos, se transforma em um potente meio, em função das camadas de história e significado que vão sendo sobrepostas e conferidos a ele e nos quais os valores intrínsecos (e não mais extrínsecos), ou seja, seus valores como objeto complexo e historicizado, validam as experimentações e superam as questões classificatórias, que agora fazem parte do sentido e não apenas da validação do objeto.

Um outro exemplo a ser observado sobre essas questões encontra-se na obra do artista mexicano Sebastián Romo (1973-). Em 2009 o artista realizou a exposição "La voluntad de la cosas" no Museo Carrillo Gil, na qual apresentou seus cadernos de desenho em uma grande instalação, cuja premissa consolidava a possibilidade de se pensar uma exposição como um lugar de produção tão potente como o atelier e, assim a presença dos cadernos torna esses elementos carregados de uma dupla função, a primeira como testemunho de processos vivenciados pelo artista, coisa

que é da essência de sua historicidade, mas também como obra em si mesma e planteada como estruturas narrativas, disponibilizadas pelo artista em aparatos expositivos que por sua vez também exerciam uma dupla função: eram ao mesmo tempo recursos e estruturas para a organização de exposição dos cadernos, mas simultaneamente e acima de tudo, eram estruturas instalativas, poder-se-ia dizer escultóricas, que permitiam enveredar pelas narrativas visuais presentes nos cadernos que se conectavam e eram amplificadas por outros recursos audiovisuais e reprodutivos (Figuras 3 e 4).

## 2. Objeto complexo

O caderno como objeto apresenta uma complexidade indelével e por isso consegue criar relações dialógicas com outros dispositivos, exercendo e ressaltando sua historicidade, conferindo nesse trânsito outras camadas que passam a fazer parte de sua potente estrutura sgnica.

Também é interessante ressaltar que como elemento material, sua existência está fortemente ligada a constituição do livro,



Figura 3. "La voluntad de las cosas" (2009), Sebastián Romo (Frame de vídeo com a vista da exposição no Museo de Arte Carrillo Gil). Fonte: Canal Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, <https://youtu.be/Mb1UYVKYpRw>



Figura 4.  
Sebastián Romo  
- Archivo Abierto,  
2020 (Frame de  
vídeo com vista  
da exposição “La  
voluntad de las  
cosas”, 2009, no  
Museo de Arte  
Carrillo Gil). Fonte:  
Canal Arte Abierto:  
[https://youtu.be/  
DCHI6IGdA8](https://youtu.be/DCHI6IGdA8)

na forma que hoje conhecemos. E assim, temos na própria origem do termo “caderno” quase que a descrição física do objeto identificado imediatamente em nossa memória condicionando essa descrição a forma como as folhas são dobradas na estrutura sequencial de construção das páginas. Por isso mesmo os cadernos de artista podem oferecer conexão “para” e “na” ideia de livro de artista que padece em certos aspectos do mesmo problema classificatório e de gênero que o caderno.

Aqui consideramos expor a ideia de que ao artista não cabe impor uma classificação extemporânea sobre sua produção, pois essa situação classificatória, caso o artista a tome para si, serve ou deveria servir, para uma elaboração poética, no sentido de criar camadas conceituais que tem o poder de ligar, contextualizar, contrapor, romper, ressaltar ou

ferir de morte uma sistematização de gêneros que se refere mais ao sistema de mercado, a guarda ou arquivamento.

Os desafios impostos ao artista nesse contexto são inerentes aos regimes de produção na arte contemporânea que implica estarmos atentos as necessidades poéticas, operacionais e instaurativas, como afirma Anne Cauquelin (2005): “As obras de arte veem-se, então, não somente confrontadas com a estrutura da comunicação do mercado - no qual os artistas, a despeito de não controlarem as regras, podem, no entanto, gerir o uso e nutrir seu trabalho [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 164).

### 3. Conclusão

Em síntese podemos considerar e perceber o caderno fora de sua esfera privada, como um agente de circulação que pode ser ao mesmo

tempo contentor-precursor de uma exposição amovível, instalativa e/ou performática que deriva de uma proposta intencional do artista na qual este legitima o espaço expositivo também como um lugar de produção.

Retomando a experiência com a qual iniciei esse texto, em que passados mais de três décadas, a vontade manifesta na época em conectar os cadernos a outros interesses, que giravam também em torno das questões da gravura, do livro, de possibilidades outras de apresentar o trabalho, parece hoje estar livre de obstáculos considerando que temos uma estrutura mais receptiva aos processos que se afastavam de um sistema classificatório enraizado no duopólio pintura-escultura, em especial pela forma como o artista reprograma as questões do sistema para gerar implicações conceituais que amplificam as possibilidades de acesso ao trabalho.

## Referências

ALBERTI, Leon Baptista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALMOZARA, Paula. “Arquivos da Destruição: experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo”. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (19), julho-setembro, 2017. 18-25.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CARAËS, Marie-Haude; MARCHAND-ZANARTU, Nicole. *Images des pensées*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado, processo de criação artística*. 1ª. ed. São Paulo: Fapesp, Annablume, 1998.

TOLNAY, Charles de. *History and technique of old master drawings, a handbook*. New York: H. Bittner and Company, 1943.

VESCHI, Benjamin. *Etimologia, origem do conceito*. Site, 2020. Acesso em: 29/setembro/2022. Disponível em: <https://etimologia.com.br/caderno/>

### Paula Almozara

<https://orcid.org/0000-0003-4239-2551>

Artista visual, pesquisadora e professora em regime de dedicação exclusiva 40h na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Atua na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Atua na área de Artes em Poéticas Visuais Contemporâneas e pesquisa com ênfase em procedimentos gráficos, fotografia, vídeo e instalação.

Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, i2ADS  
Fapesp - BPE 2021/13582-4  
CNPq – Bolsa Produtividade em Pesquisa – nível 2