

# FICHÁRIO, LIVRO, PASTA E REVISTA: A LEITURA COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO

Sergio Augusto Medeiros\*  
Wildon César Rodrigues dos Santos\*\*

**Resumo:** O artigo investiga a leitura como agente operador em exposições e propostas de arte contemporânea. Partindo de projetos artísticos recentemente desenvolvidos, foram selecionadas duas exposições e duas proposições, para assim, criar vestígios de um procedimento que tem como objetivo exercer novos modos de leitura. O estudo trata a leitura como possibilidade conceitual na construção de gestos que passam ser não somente funcionais, mas anunciantes de probabilidades, associações e interpretações acerca da própria linguagem.

**Palavras-chave:** Desmaterialização; Ficção; Livro de artista; Processo.

**Abstract:** The article investigates reading as an operating agent in contemporary art exhibitions and presentations. Starting from recently selected artistic projects, two exhibitions and two propositions were selected, so, therefore, to create traces of a procedure that aims to execute new modes of reading. The study deals with reading as a conceptual possibility in the construction of gestures that happens to be not only functions, but advertisers of probabilities, statistics and interpretations about the language itself.

**Keywords:** Dematerialization; Fiction; Artist's book; Process.

---

\* Artista visual e Doutorando em Artes plásticas, visuais e interartes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista pela CAPES. E-mail: augustomedeirossergio@gmail.com.

\*\* Graduando em Letras pela Universidade Estácio de Sá. E-mail: wildonestudos@gmail.com.

Propõe-se neste trabalho uma marcação, ou melhor, um grifo nas produções artísticas que provocam certas relações entre a leitura, o espaço e a desmaterialização. A pesquisa se funda sobre a leitura enquanto dispositivo conceitual e não se trata da leitura de textos presentes em catálogos, curadorias e de cunho mediador, especificamente, a leitura enquanto possibilidade de ideia, executada em exposições e projetos desenvolvidos por meio impresso e digital. A execução desse procedimento é estabelecida por trabalhos que partem do texto construído como instrumento e desenvolvido de forma narradora no processo em arte.

Diante de um histórico de pesquisas já exploradas entre a leitura textual e a presença de conceituações sobre os discursos, no processo artístico são direcionadas para outro lugar, possibilitando dialogar com significações de seu exercício enquanto dispositivo, desde o projeto conceitual até o acesso à obra. A leitura como instalação no espaço, bem como na plataforma virtual, de certo modo, aponta para uma desmaterialização da obra, ao enfatizar o processo de pensamento sem as amarras da materialidade física do objeto. Documentos, livros, fichários e revistas são alguns desses exemplos, que necessariamente exigem do espectador/leitor um outro contato. Essa categoria de documentação é visualizada como uma instalação, pois “a instalação, no entanto, é uma forma de arte em que não somente imagens, textos ou outros elementos de que é composta, mas também o próprio espaço representa papel decisivo [...]”. (GROYS, 2015, p. 83).

O texto como imagem se coloca como uma das questões exploradas pelos artistas, teóricos e críticos por abordar certos conceitos que atravessam, em grande parte, autores da crítica literária, semiologia, linguística e outras áreas afins. Trataremos o texto propondo relações como: quais dispositivos podem eleger a leitura como proposta conceitual no processo artístico?

Em 1960, o processo de pensamento e o uso da leitura em propostas de arte ultraconceitual já marcavam algumas mudanças referentes ao ofício do artista e à reformulação do conceito tradicional de obra de arte. O estúdio, antes conhecido como ateliê, reconfigurava diferentes posicionamentos do artista e, conseqüentemente, de seu espaço, que começa a ser um local de estudo da própria ideia. Lippard (2013) aponta que na arte conceitual, a concepção do fazer artístico atrelado ao processo de pensamento ganhava uma potência maior do que o próprio “produto final”, que poderia ser produzido por outros profissionais técnicos em diversos lugares fora do estúdio. Segundo a autora, a noção de arte como ideia vem sendo explorada como arte sobre a crítica, caracterizado por um processo ambíguo entre a compreensão de ideia e a desmaterialização do objeto, que passa a ser quase obsoleto: “[...] Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como o artista ser um escritor [...]” (LIPPARD, 2013).

Ao iniciar essa discussão devemos colocar certas limitações nos conceitos que envolvem texto e leitura *como* e *no* projeto artístico, percebendo que são possibilidades instrumentais e componentes da obra de arte, do acesso à obra e do sistema de linguagem, funcionalmente flexível e intencional no processo artístico. A noção de função do texto e suas relações dialéticas no processo artístico são percebidas nas conexões em que o texto apresenta certos compromissos no processo comunicativo, contudo, há também a possibilidade de ser parcial ou totalmente descomprometido e desvinculado da função comunicativa. Nesse caso, o texto é similar a uma estrutura amorfa, que varia de uma unidade linguística a um constituinte da obra, do acesso, do sistema ou todos simultaneamente organizados ou em certos graus de desordem. Apesar de ocorre esse dinamismo amórfico do texto na obra de arte, seu conceito não é determinista, ou mesmo, é pouco delimitado, em partes, devido à raridade conceitual sobre as relações texto e outras linguagens, e as inúmeras variações encontradas nas

teorias do texto e destacadas em algumas correntes textualistas. De forma geral, o texto é compreendido com uma estrutura sensorial, objetiva, intencional, definida e que materializa a linguagem:

[...] os critérios de textualidade: para que uma manifestação linguística constitua um texto, é necessário que haja a intenção do produtor de apresentá-la – e a dos parceiros de aceitá-la como tal -, em uma situação de comunicação determinada. Pode, inclusive, acontecer que, em certas circunstâncias, se afrouxe ou elimine deliberadamente a coesão e/ou coerência semântica do texto com o objetivo de produzir efeitos específicos. Aliás, nunca é demais lembrar que a coerência não constitui uma propriedade ou qualidade do texto em si: um texto é coerente para alguém, em dada situação de comunicação específica [...]. Este alguém, para construir a coerência, deverá levar em conta não só os elementos linguísticos que compõem o texto, mas também seu conhecimento enciclopédico, conhecimentos e imagens mútuas, crenças, convicções, atitudes, pressuposições, intenções explícitas ou veladas, situação comunicativa imediata, contexto sociocultural e assim por diante. (KOCH, 2003, p. 21).

Koch (2003) completa: “a concepção de texto aqui apresentada subjaz o postulado básico de que o sentido não está no texto, mas se constrói a partir dele, no curso de uma interação”, percebemos que o texto não é o sentido em si, mas a unidade que carrega e intermedeia o sentido. No entanto, a relação do texto com o objeto artístico e seu sistema é relativo e depende da situação do estado da linguagem no objeto e no sistema, em que há diversas possibilidades e estratégias do processamento textual que estão situadas na leitura. Voltando ao pressuposto que o texto pode ser simultaneamente a obra e o instrumento utilizado na obra, a leitura no processo artístico pode fragmentar as noções que compõe um texto, ou até mesmo do ato de ler. Enquanto que o texto materializa a linguagem, usando palavras

faladas ou escritas, outros textos (intertextualidade) e outras vozes (polifonia), a leitura o transfere para um estado virtualizado, em uma transferência cognitiva que interagem com outros textos e imagens textuais, assim, no processo artístico ela pode se torna a obra, o espaço, o contato e o sistema, ou seja, a experiência de ler é a própria obra, o contato e o espaço de consolidação da linguagem, em certos níveis ou simultâneos.

A relação texto-imagem nos permite um outro modo de acesso ao trabalho de arte, pois “a escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela.” (CHRISTIN, 1995 apud ARBEX, 2006, p. 17). Ao afirmar essa proposição, é possível identificar uma forte relação entre o campo da imagem, da escrita e suas inúmeras derivações. Apontada por Roland Barthes, a “miragem alfabética” separa essa escrita da fala, pois a escrita não pode ser considerada transcrição de uma pronúncia ao dizer oralmente, mas ao fazer da mão.

Pode-se observar que alguns artistas contemporâneos têm utilizado, com frequência, textos, letras, ideogramas e tudo o que remete à escrita, em seus trabalhos, num processo de apropriação e de desconstrução. Esses artistas, ao fazerem o uso da escrita, por vezes se apropriam de procedimentos de impressão próprios da escrita, como a tipografia, textos de jornais e revistas, embalagens, tirando esses elementos do seu contexto original, e colocando-os em um novo contexto, desconstruindo seu sentido original e criando novas possibilidades de sentido. (VENEROSO, 2012)

A leitura parte de um possível pressuposto de observação, como uma hipótese que a considera como código significante do sentido em um gesto provido pela unicidade conceitual. Nos livros de artista, essa unicidade se dá por diversos fatores, destacando a narrativa como um vetor da própria leitura, que evoca concomitantemente o texto e a imagem no livro, entretanto, nos livros de artista não é necessário

ocorrer separações, pois “um livro consiste em vários elementos, um dos quais pode ser um texto. Um texto que faz parte de um livro não é necessariamente a parte mais essencial ou importante desse livro.” (CARRION, 1980, p.17, tradução nossa).

A exposição *Divisão Administrativa* (2019) realizada na Galeria da Escola de Belas Artes como defesa da dissertação de mestrado em Artes Plásticas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), aponta justamente para esse campo de pesquisa referente ao documento, livro e apropriação de contextos específicos ligados ao sistema burocrático, organizacional e administrativo, percebidos na leitura documental. A instalação consiste na organização do arquivo e acervo de uma associação clandestina Associação Brasileira de Artistas Independentes (ABAI), inaugurada em 1978 no centro de Belo Horizonte (MG). A partir da missão institucional dessa associação, que se tratava de unir interesses de artistas visuais, a pesquisa e a profissionalização das artes, seus documentos, boletins e fichas foram investigados, resultando nessa instalação/defesa.

O trabalho apresentado nessa exposição estava ancorado ao exercício de leitura e foi formado a partir de aproximações de procedimentos técnicos e funcionais de áreas administrativas, categorizados como: coleta, tratamento, interpretação e análises dos documentos da Associação. Durante o processo desse trabalho, foram realizadas explorações documentais em órgãos de registros, como arquivos públicos, secretárias municipais, cartórios regionais e juntas comerciais, com a finalidade de coletar informações adicionais acerca da história documental e organizacional de instituições desse período. Após esse procedimento amostral e em decorrência de um acúmulo documental, instaurou-se um processo de triagem, seleção e análise, com critérios e objetivos estabelecidos, que relacionou textos e imagens de diversos formatos e gêneros à história da Associação e dos trajetos dos associados durante seus anos de atividades. Par-

tindo desse vasto conteúdo amostral, documentos e registros foram organizados em grampos e pastas, contendo dezesseis páginas de documentos organizacionais e constitutivos, um catálogo de leilão, cinco boletins informativos, dois catálogos de salões de arte e quatro fichários com fichas de associados, posteriormente, registrados digitalmente, através do processo de escaneamento.



**Figura 1** - Divisão Administrativa. Galeria Escola de Belas Artes, UFMG.  
Fonte: MEDEIROS (2019a)

Desenvolvendo alguns procedimentos gráficos referentes às décadas de 1970 e 1980, o trabalho necessitou de materiais específicos, como o uso de impressões feitas em impressora matricial, datilografia, *offset* e *xerox*. A impressão preto e branco (p/b) foi um dos meios de impressão predominante em documentos na década de 1970, devido seu baixo custo e viabilidade. Anteriormente, documentos

eram datilografados, sucedidos pelos métodos de fotocópia em *offset*. Atualmente, a impressão digital e o *xerox* são os meios de impressão e de cópia mais utilizados. Documentos, tradicionalmente xerocados, são reproduzidos milhares de vezes para efetivação de sua própria existência, frequentemente, usados em diversos campos profissionais e institucionais e, em certos casos, torna-se uma exigência, como em órgãos de registros e da administração pública. O documento fotocopiado converte-se no documento original, representando toda a informação nele presente, assim, confiável e fiel, quando impresso. Talvez seja nesse momento, que a reprodução é validada e colocada em um patamar de originalidade, por falta da própria e pela veracidade que aquela cópia pode trazer.

No trabalho *Divisão Administrativa (2017-2019)*, a leitura constituiu-se como um processo de representação do ambiente oficializado, organizacional e administrativo, cabendo ao leitor interpretar os textos e imagens em um sistema de significação equivalente aos processos documentários. Percebe-se que na tentativa de ler documentos, o leitor estabelecer novas sequências de identificação daqueles textos e imagens, ambientado em uma situação formal cotidiana, o oficial/escritório. Certas previsões e antecipações sobre os textos e as imagens expostas são reestruturadas à medida que a leitura é realizada, ao ponto que leitor pode ou não compreender que está lendo uma obra de arte e não apenas documentos. Na relação leitor e obra, ocorrem simultaneamente o exercício dos processos metafóricos e metonímicos do texto e da leitura e a ambientação documental, que reconduzem às novas condições de textos e imagens durante o processo de significação. A reprodução do oficial na exposição, bem como, métodos e ferramentas dessa reprodução, são observados na impressão, nas escolhas de formatos textuais e visuais e na organização documental, que legítima a existência desses documentos e mobiliza o leitor às circunstâncias textuais anteriores àquela experiência de leitura, evocando memórias de textos, imagens e lugares,



sendo os sentidos construídos pela intertextualidade e visualidade estabelecida na leitura.

*Página 2000* (2018), realizada como primeiro exercício de leitura acerca do material impresso sobre a Associação Brasileira de Artistas Independentes (ABAI), que ocupou o Museu Helenton Borba Cortes, propôs redefinir o espaço expositivo para um ambiente de consulta, no período de vinte e cinco dias, entre os meses de agosto e setembro. Em *página 2000* (2018), os documentos reproduzidos foram dispostos em arquivos abertos com intuito do público visitante acessar o material exposto. Durante o tempo expositivo, os visitantes se organizavam para participar da instalação, estabelecendo consultas com duração de 20 a 50 minutos. A partir desse contexto, a documentação de arte constitui-se de procedimentos narrativos e conceituais enquanto proposta de leitura, atrelada aos discursos que podem legitimar, analisar ou des/re/organizar toda a informação proposta.



**Figura 2** - página 2000. Museu Helenton Borba Cortes, Maringá (PR).

Fonte: MEDEIROS (2018)

Essas experiências da leitura durante o tempo expositivo são, de certo modo, reestruturadas e geram outras situações entre leitor e obra, assumindo determinadas condições na consolidação do próprio texto, com isso, o texto é um caso sintomático, um ruído do verbo *acreditar*, mesmo que se duvide, a consideração se perde. Ler um texto não é ter acesso a uma fidelidade presente na tipografia da letra impressa ou como simples objeto permanente ou unificador de pensamento. Ler um texto pode ser uma tentativa de traduzir.

Na condição de textos traduzidos, aqueles que passam a ser outros, fragmentados ou modificados, que podemos ler em Barthes (1971) sobre o diálogo da multiplicidade de leituras. Há dois modos de leituras facilmente distinguíveis: o primeiro, em que o leitor procura estados de textos, em tempos diferentes, o reconhecimento de unidades linguísticas (frases, palavras etc.) para ancoragem e/ou distinção de sentidos, que são partes de sua própria inscrição, ou seja, busca um outro texto, no exercício da intertextualidade, e o segundo, em que o leitor encara os textos como frações do tempo, estados da mente, que não são mais textos, mas a história do texto. O texto parece ser de ninguém quando colocado em várias posições enquanto estado de lido. Essa memória textual reconduz a autoridade que se apresenta como instável, interpretada e traduzida:

A tradução é um ato de escolha do tradutor e nesse gesto de escolha necessariamente uma cadeia de rastros que envolve um termo original é perdida, perde parte de sua força. A nova palavra escolhida pelo tradutor limita o jogo e, muitas vezes, insiste num nível de significação como depositário de todo o significado, cego ao caráter momentâneo de seu investimento semântico. Palavras que trabalham no silêncio de uma rede semântica que está lá na condição espectral. Sem falar que as escolhas do tradutor abrem um novo jogo, uma nova rede em disseminação. Assim, os diferentes significados possíveis de um original fixam-se pelos gestos

de seus vários tradutores, a posteriori, quando se realizam as significações antes apenas virtualmente possíveis. É a tradução que dá significado ao original, instituindo-o a partir de si. (BEATO, 2014, p. 174).

Se começarmos a pensar sobre a reprodução de um texto, datado e configurado em um determinado contexto e discurso, sua constituição evoca outros textos em tempos variados, mesmo que o eleja como um texto de seu tempo. Esse texto, com a presença de textos de diferentes autores, exerce o papel de traduzir estados de outros textos, na qual a tradução modifica o texto anterior por operações metalinguísticas experienciadas na leitura: “o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (JAKOBSON, 1995). Quando a leitura se instaura, uma trama de escrituras, possivelmente, faz com que o leitor não se encontre, o texto não é lido, o autor se perde.

A noção de autoria se fratura, juntamente, o processo de leitura é forçado a ser lapidado por um discurso, em que signos nominais e verbais são traduzidos por intermédio de sistemas não nominais e não verbais, há a transmutação. Essa encenação de desmaterializar o verídico, a partir da multiplicidade de versões de um único texto, quando observado em longa escala, é possível identificar um tremor sobre o próprio texto que foi reeditado e traduzido, pois, ao reeditar e traduzir um texto, modifica-se o primeiro, reorganizando-o para sintaxe da língua correspondente, contrapondo posição e ordens, atualizando a gramática normativa (eventual) e, frequentemente, ocorrem discordâncias e ambiguidades devido à falta de correspondências semânticas, cabendo ao tradutor utilizar artifícios, como neologismos e figuras de linguagens.

*Tradução* (2019), reúne dados das traduções em língua portuguesa do livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin (2006), essa reencenação de autoria se apresenta em

um livro de artista que permite o acesso desse texto traduzido e reimpresso. No trabalho, a função metalinguística é evidenciada, na qual cópias das versões coletadas do texto de Benjamin são comparadas, assim, justapostas entre a segunda versão, publicada em meados de 1960, e a sua versão recente, publicada em 2014 pela editora Zouk. As fotocópias foram agrupadas, sobrepostas em páginas e reproduzidas em três cópias em um livro. Para isso foi realizado uma ação em uma gráfica rápida em Belo Horizonte (MG) com duração de 3 horas e 36 min.



**Figura 3** - Tradução. Ação e Livro de artista. Xerox sobre papel 75g, 85 páginas.

Fonte: MEDEIROS (2019b)

A encenação desse processo aparece como um ponto importante, pois nos permite desenvolver uma série de questões em torno da reprodução da imagem, sem preocupação ou peso de sua origem. A cópia na imagem, portanto, é vista como ponto de abertura, propondo relações entre o texto que passa ser imagem.

A primeira versão publicada em 1936, logo foi reeditada pelo próprio Benjamin em 1955, desde então, tornou-se um dos textos base para o entendimento da reprodução em algumas vertentes das artes, como gravura, fotografia e cinema, dessa forma, Benjamin (1979; 1955; 2006) escreveu sobre como a arte passou por estágios de reprodução até chegar em seu tempo (primeiras décadas do século XX).



**Figura 4** - Tradução. Ação e Livro de artista. Xerox sobre papel 75g, 85 páginas.

Fonte: MEDEIROS (2019b)

É interessante pensar também como que esse texto foi reproduzido em diferentes escalas, tanto no meio institucional quanto fora, em circulação difusa, em diversas interpretações, resumos, versões “oficiais”, traduzido por professores e filósofos, publicadas em diferentes editoras. O texto publicado em 1955 vem sofrendo, de certo

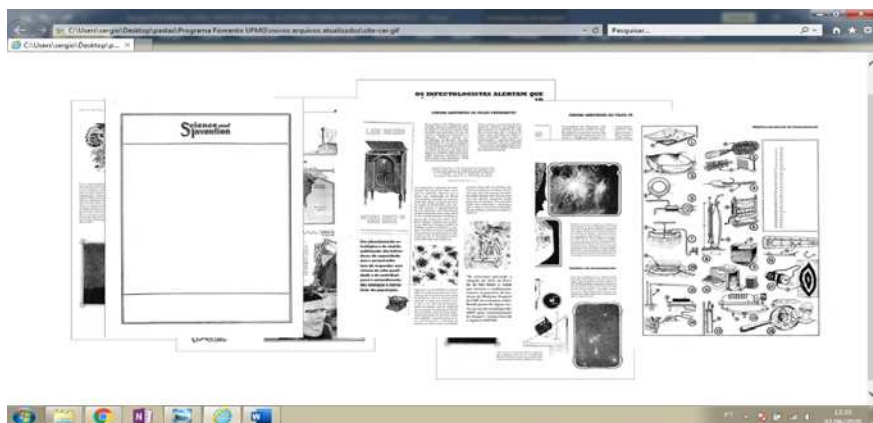
modo, desdobramentos enquanto “estrutura original”. Ao evocar um autor, uma propriedade, que fragilmente tenta se sustentar com uma certa noção de tempo e talvez funcione em um certo modelo, em que a fidelidade, em uma teoria da tradução, espera atingir.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. (BENJAMIN,1955).

Em *Tradução* (2019), possivelmente, há uma aversão ao pertencimento preenchido pelas sobreposições, criando reflexos de um mesmo texto que o deixa de ser e que não há propriedade. As tipografias reimpressas se embaralham e criam preenchimentos na estrutura, um estado de ilegibilidade, que impede a tentativa de originalizar. Por outro lado, Compagnon (1996) conduz-nos a pensar o texto como uma reescrita, já que se trata de unir elementos separados e descontínuos em uma estrutura textual. O autor enfatiza que uma reescritura produz um texto a partir de suas iscas, assim, podemos organizá-la ou associá-la, “fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNON,1966). E “o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino (BARTHES, 1984).

A legitimidade dos textos se instaura em diferentes formatos nas múltiplas plataformas digitais, podendo ser considerada uma reescrita e, muitas vezes, é intensificada pelo próprio discurso que o cerca. *Periódico* (2020) tem como estrutura a indexação de uma revista que aborda operações da hipertextualidade e reescrita a partir da visibilidade e interação em rede. Um dos temas apresentados retoma à investigação de Hugo Gernsback (1884-1967), que consiste na feitura do primeiro capacete construído para efeitos de concentração, chamado de *The Isolator* (1925). A partir da ideia de Gernsback, foi desenvolvido um material gráfico e digital com intuito de recriar o suposto conteúdo da revista *Science and Invention* (1920-1930), na edição sobre *O Isolador*, composta por novas formas relacionais entre objeto e espaço.

Segundo Philpot (1980), as revistas de arte são diagramações que ilustram um conceito e função, na qual a caligrafia do texto do artista não precisa ser a única forma de comunicação da ideia, com isso, por exemplo, imagens fotográficas, podem ser usadas com a mesma finalidade. Nesse sentido, a revista de arte pode ser compreendida como translinguística, cuja matéria pode envolver variedades entre textos e imagens. Nessa discussão, colocam-se em evidências as mais diversas possibilidades de relações construídas entre a escrita e imagem na revista de artista, que, por sua vez, permite condicioná-la para um campo de novas possibilidades de leituras, que atinge o entendimento sobre diferentes proposições de arte no campo midiático, pois, “quando a arte é acessível em edições de centenas, ou milhares, ela também é desmistificada, o culto do objeto único e precioso cai por terra.” (PHILPOT, 1980, p. 4).



**Figura 6** - Periódico. Website e Revista de artista. Dimensões variáveis.  
Fonte: MEDEIROS (2020)

Apropriando de textos e imagens coletadas de revistas de ficção científica e noticiários recentes, o site construído por uma sequência de páginas navegáveis que envolvem supostas estratégias de concentração com o uso de *hiperlinks* sobre os assuntos recorrentes que passam a ser observados em frequências ficcionais, ou seja, em descrições fantasiosas e com aspecto narrativo e científico.

Segundo Wellek e Warren (1962), o período pode ser pensado como a “secção de tempo dominado por um sistema de normas, convenções e padrões literários, cuja introdução, difusão, diversificação, integração e desaparecimento podem ser seguidos por nós”. Na revista, a temporalidade se colide, interage, dialoga e contrapõe, manifestando associações imagéticas entre o histórico dos acontecimentos e os “fatos” narrados pela mídia sobre o isolamento social. No *website*, as páginas virtualizam imagens e escritas estáticas para o movimento, reescrevendo notícias e objetos desse período transformador, enquanto construção de narrativa epidêmica. Em sua organização, as páginas (abas) possuem funcionalidades distintas, como exemplo, na aba Revista, foi desenvolvido uma estrutura de



indexação com páginas reescritas da revista *Science and Invention*, relatando outros fatores referentes aos últimos acontecimentos.

Para Pignatari (1971), a informação está ligada à ideia de seleção e escolha. Esse tipo de comunicação é considerado um processo variável, condicionado pela interdependência de sinais, ou seja, pelos mecanismos e normas regidos pela própria informação. Há também um certo ruído na cadeia de transmissão da mensagem, na qual a concentração ou dispersão podem ser protagonistas dessa intermediação. Cruz (2019) aponta que a intermediação passou a ser realizada na internet e que empresas de cunho tecnológico viabilizaram a inserção da informação em nossas vidas, como a televisão, na qual essa inserção é metricamente coletada e influenciada por propósitos midiáticos, publicitários e, atualmente, por preferências pessoais, sendo personalizada e modificada. Existe a possibilidade simultânea entre as práticas de visibilidade e práticas de enunciação e podem, por consequência, se concentrar a partir de investigações específicas sobre a palavra e sua materialidade, “conduzindo a trabalhos em que o objeto plástico reduz-se praticamente à estrutura de suporte de palavras (que pode ser um fichário, mapa, revista, carta, cartão postal)[...]” (BASBAUM, 1995).

Existe ainda a sugestão de um deslocamento, em direção ao público, do processo de agenciamento e disjuntivo dos campos verbal e plástico, configurando talvez um tipo específico de campo vivencial para o leitor, expresso na deflagração de certos processos mentais-corporais, tais como produção de imagens, narrativas, cadeias de associações-livres, mecanismos de articulação conceitual, etc. (BASBAUM, 1995).

As exposições e trabalhos apresentados e contextualizados, discutem a leitura no processo artístico, formando e possibilitando ao leitor novas possibilidades do ler e tornando-o, parcial ou total-

mente, responsável pela construção do sentido, contudo, não é um universo objetivo, materializado e meramente funcional, pois evoca probabilidades, associações e dissociações acerca da própria linguagem. Em síntese, a leitura demanda certas coordenadas do leitor nos processos cognitivos, neurofisiológicos, afetivos, sensoriais, emocionais, racionais e simbólicos em reação às competências linguísticas, desestabilizando suas noções e premissas de representações, lugares, contatos, funções e estados.

Nesse trabalho, foram discutidos como o texto, as relações texto-imagem, leitor/obra e a leitura agem como vetores, métodos, instrumentos, componentes e lugares em processos artísticos, contextualizando estratégias, possibilidades e usos da leitura e mediando conceitos sobre o texto, intertextualidade, tradução (transmutação) e hipertextualidade a partir de duas exposições *Divisão Administrativa* (2019) e *página 2000* (2018) e dois trabalhos *Tradução* (2019) e *Periódico* (2020). Diante das dimensões conceituais que abrangem a leitura na arte contemporânea, texto, imagens, leitor e leitura se fragmentam, agrupam e des/re/organizam, trazendo momentos de instabilidade sensorial, na qual não há perdas, mas novas possibilidades de pensar a linguagem mesmo que desmaterializada, ilegível e intraduzível.

## Referências

- ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: uma breve introdução. In: *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2006.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. *Migração das palavras para a imagem*. Gávea, Rio de Janeiro, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão). In: *A modernidade*. 3. ed. Tradução João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Fernando Camacho. Revista Humboldt, Munique, Bruckmann, n. 40, 1979.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão). In: *A modernidade*. 3. ed. Tradução João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 1955.

BEATO, Zelina. O conceito de Memória e suas implicações para a concepção da tradução como resgate. *Revista Memorare*, Tubarão, v. 1, n. 2. 2014. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare\\_grupeg/article/view/2390/1701](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupeg/article/view/2390/1701). Acesso em: 08 mar. 2020.

CARRION, Ulises. *Second Thoughts*. Amsterdam: VOID Distributors, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Brito. In: BARBOSA, Mariana. *Pós-verdade e fake news: reflexões sobre a guerra das narrativas*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOCH, Ingedore. *O texto e a construção dos sentidos*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Revista Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, 2013.

MEDEIROS, Sergio. *Exposição página 2000*. Museu Helenton Borba Cortes. Convite às Artes Visuais. Maringá: Secretaria de Cultura de Maringá, 2018.

MEDEIROS, Sergio. *Exposição Divisão Administrativa*. Galeria Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2019a.

MEDEIROS, Sergio. *Tradução*. Livro de artista e ação. Belo Horizonte, 2019b.

MEDEIROS, Sergio. *Periódico*. Website e revista de artista. Bolsa de Fomento à Criação UFMG. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: [www.periodico.website](http://www.periodico.website). Acesso em: 12 mar. 2020.

PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

PHILPOT, Clive. Revistas de arte e Arte de revistas. *Revista Artforum*, v. 18, n. 6, p. 52-54, 1980.

VENEROSO, Maria de Freitas. *Caligrafias e Escrituras*. Belo Horizonte: C/Arte. 2012.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 4. ed. Trad. José Palla e Carmo. Nova Yorque: Editora Biblioteca Universitária, 1962.