

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

RESUMO

Neste trabalho, farei uma breve introdução às raízes do livro de artista e aos seus antecedentes no século XX, apresentando em seguida algumas abordagens do livro de artista como obra intermediária, explorando principalmente as relações entre palavra e imagem. Será focalizado, finalmente, o projeto de ensino "Impressão, texto, imagem", envolvendo livros de artista impressos em fotolitografia, que venho desenvolvendo com estudantes de graduação e de pós-graduação da EBA/UFMG, e que realizei também com alunos da *Hope School of Fine Arts*, da Universidade de Indiana, em Bloomington (EUA), no primeiro semestre de 2009, como artista visitante.

ABSTRACT

In this article, I will make a brief introduction to the roots of the artist's book and its history in the twentieth century, approaching the artist's book as an intermedial work, exploring the relations between word and image. I will focus, ultimately, the teaching project "Print, Text, Image", involving artists' books printed in lithography, which I have developed with undergraduate and graduate students at the School of Fine Arts at UFMG and at Hope School of Fine Arts at Indiana University, Bloomington (EUA) in the first semester of 2009, as Visiting Artist/Professor.



Palavras e imagens em livros

Dentre as várias possibilidades de abordagem do livro de artista, o interesse deste texto está voltado para os seus aspectos intermediáticos. Assim, o livro de artista será compreendido como obra intermediática, já que pela sua própria natureza híbrida e mutante, ele está situado, frequentemente, na interseção entre diferentes mídias. Impressão, escrita, fotografia, *design* gráfico, entre outras coisas, convivem num espaço no qual não cabem definições fechadas, já que o livro de artista é múltiplo, possibilitando assim diversas formas de aproximação.

Serão focalizadas principalmente as relações entre palavras e imagens nos livros de artistas, que são recorrentes, podendo se dar de várias maneiras. Porém, nota-se que grande número de artistas do livro exploram a iconicidade da letra, a visualidade do texto, além de outras relações nas quais palavras e imagens convivem sem que haja necessariamente uma relação hierárquica entre elas. Essa talvez possa ser apontada como uma das principais características que diferencia o livro de artista do seu antecessor, o assim chamado *livre de peintre*. No segundo há uma relação de dependência entre texto e imagem, sendo que geralmente a imagem acompanha ou ilustra o texto, diferentemente do livro de artista.

Os *livres de peintre* eram geralmente encomendados por um editor a um poeta e a um artista, que trabalhavam algumas vezes em colaboração na criação da obra. Tratava-se, geralmente, de poemas traduzidos visualmente por artistas. Porém os *livres de peintre*, apesar de merecerem uma impressão esmerada em papéis de boa qualidade, geralmente em tiragens limitadas, com a utilização de técnicas de gravura, não chegavam a extrapolar o formato tradicional do livro. Diferentemente do que ocorre com os *livres de peintre*, muitos livros de artista costumam subverter ou desconstruir o livro, pois neles, até mesmo quando a forma tradicional do códex é preservada, o artista costuma discuti-la ou fazer um comentário sobre ela no seu trabalho.

de artista

¹ Sobre esse assunto consultar: CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte: EBA/UFMG, v.1, n.2, nov. 2008 e HOECK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Pos-Lit/FALE/UFMG, 2006. p.167-190.

Farei primeiramente uma breve introdução sobre o surgimento do assim chamado livro de artista, focalizando o diálogo entre a palavra e a imagem nele existente, e seu caráter escritural. Discutirei aquelas que podem ser consideradas as raízes do livro de artista e sua gênese no século XX. Foram usados como referências para este trabalho, estudos e pesquisas sobre o tema, que têm sido feitos por mim e por outros estudiosos. Entre eles cito minha tese de doutorado, *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*, onde discuto as relações entre palavra e imagem, o livro *The century of artists' books* de Johanna Drucker (2004), *A página violada* de Paulo Silveira (2001) e as pesquisas de Anne-Marie Christin (2002), sobre *livres de peintres* e poesia visual.

OS LIVROS DE ARTISTA UTILIZAM FREQUENTEMENTE A FUSÃO ENTRE MÍDIAS QUE PODE OCORRER NAS RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS, QUANDO POR EXEMPLO PALAVRAS E IMAGENS DIALOGAM, SENDO QUE O ELEMENTO VISUAL FUNDE-SE CONCEITUAL E VISUALMENTE COM AS PALAVRAS.

Depois de fazer algumas colocações sobre a intermedialidade,¹ a partir de estudos de Claus Clüver (2008) e Leo Hoeck (2006), abordarei alguns exemplos de livros de artistas que exploram relações entre palavra e imagem, focalizando também o livro de artista no Brasil e alguns de seus desdobramentos recentes. A abordagem do livro de artista e intermedialidade se dará também através da apresentação de livros produzidos dentro do projeto de ensino que venho desenvolvendo com estudantes de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG e que também realizei no primeiro semestre de 2009, na *Hope School of Fine Arts* da Universidade de Indiana, em Bloomington, como artista visitante. O projeto intitulado *Impressão, Texto, Imagem* tem como objetivo a realização de livros de artista, explorando o diálogo entre a impressão, o texto e a imagem. A cada nova edição, uma proposta diferente é feita aos estudantes, que a partir daí criam livros individuais ou coletivos em pequenas tiragens, utilizando a fotolitografia para imprimi-los. Os livros são inteiramente concebidos e executados pelos alunos, no *atelier*, desde o projeto gráfico até a impressão e encadernação, em um projeto que conjuga gravura e livro de artista.

Livros de artista como obras intermidiáticas

Intermedialidade é o processo da junção e interação de várias mídias. Quando se fala em mídias, devemos pensar não somente em cinema, fotografia, rádio, jornal e TV, mas também em literatura e artes. Elas são mídias, pois veiculam informações e reúnem todo um aparato social e cultural à sua volta. Essas mídias se contaminam e acabam gerando novos discursos, que vão além da capacidade expressiva de um só meio.

Intermedia foi um conceito primeiramente empregado em meados dos anos de 1960 pelo artista do *Fluxus*, Dick Higgins, para descrever as atividades interdisciplinares que ocorrem entre gêneros e que prevaleceram naquela década.² Assim, as áreas como aquelas compreendidas entre o desenho e a poesia, ou entre a pintura e o teatro poderiam ser descritas como intermídia. Com repetidas ocorrências, esses novos gêneros entre gêneros desenvolveram seus próprios nomes (por exemplo, poesia visual ou *performance art*). Essa tendência de cruzar fronteiras de mídias reconhecíveis ou até mesmo de fundi-las com mídias que não tinham sido ainda consideradas como formas artísticas, incluindo os computadores, deu origem aos estudos sobre a Intermedialidade, que tem sido um termo utilizado por vários estudiosos para nomear práticas interdisciplinares.

Os livros de artista utilizam frequentemente a fusão entre mídias que pode ocorrer nas relações intermidiáticas, quando por exemplo palavras e imagens dialogam, sendo que o elemento visual funde-se conceitual e visualmente com as palavras. Os livros de artista podem, pois, ser considerados textos ou gêneros multimídias, “em que o elemento verbal e o elemento visual são autossuficientes, o que significa que a coerência individual de um e de outro permanece intacta” (HOEK, 2006, p.178) ou mixmídias (“quando o texto visual não é nem coerente nem autossuficiente, não podendo, conseqüentemente, ter existência separada” (CLÜVER, 2006, p.20) ou quando há “união (fusão) de mídias” (CLÜVER, 2006, p.24). Paulo Silveira também aponta para esse caráter intermidiático: “O livro de artista *stricto sensu* é uma obra tipicamente contemporânea, inserido no contexto da intermídia” (2008, p.37) e cita Richard Kostelanetz, que compara: “Assim como a colagem foi a grande e fértil invenção estética interarte do século XX, a intermídia em suas várias formas virá representar retrospectivamente o final do século” (*apud* SILVEIRA, 2008, p.37). No Brasil a poesia concreta inaugurou uma fase de estudos sobre a intermedialidade, que vem se desdobrando até hoje, abarcando várias outras formas de arte envolvendo diferentes mídias.

² O termo “intermedia” foi introduzido por Dick Higgins no ensaio pioneiro “Intermedia” (*Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, 1966), publicado posteriormente em HIGGINS, *Horizons*. Nesse ensaio, Higgins anunciou sua convicção de que “muito do melhor trabalho produzido atualmente parece cair entre mídias” (p. 18). Sua maneira de entender o termo tornou-se relevante para as tentativas de se distinguir as chamadas configurações intermídias (*intermedia*) de configurações mixmídias (*mixed-media*) e multimídias (*multimedia*). Higgins usa “intermedia” para se referir a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são “conceitualmente fundidas” ao invés de simplesmente justapostas” (Vos, *The Eternal Network*, p. 325); a qualidade da justaposição midiática é atribuída às chamadas configurações *mixmídias* e *multimídias*. (RAJEWISKY, s/d, s/p).

Johanna Drucker sugere que, em um grau sem precedentes, os livros serviram para expressar aspectos das correntes principais da arte que não conseguiam encontrar nos quadros (ou peças para paredes), *performances* ou esculturas, sua forma de expressão (2004, p.9). Segundo Drucker: “Dick Higgins afirmou, até mesmo, que o livro de artista como uma forma de intermídia [...], combina todos esses modos artísticos de uma maneira caracteristicamente nova” (2004, p.9). Isso mostra que esse artista, na década de 1960, já estava realmente atento para o potencial do livro de artista, antevendo as possibilidades de desdobramentos que vêm ocorrendo com o mesmo.

O livro de artista: suas raízes e desdobramentos

Como se sabe, alguns livros de artistas possuem uma estreita relação com o livro tradicional, como nós o conhecemos hoje, na forma do códice (do latim, *códex*). Porém, observando a história do livro, podemos perceber as diversas formas que ele teve no passado, em diferentes suportes, assim como os *livres de peintres*, que também podem ser considerados como importantes predecessores do livro de artista do século XX. É importante ressaltar, principalmente, a forma como palavra e imagem dialogam em todos eles, e o caráter icônico presente nas primeiras formas de escrita, desde os cuneiformes nas tabuletas de argila, passando pelos hieróglifos e pelas escritas ideográficas. Essa iconicidade foi explorada também pelos poetas desde a antiguidade helenística, com vários desdobramentos no século XX, sendo atualizada e até mesmo exacerbada em alguns livros de artista.

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. Como é frequentemente citado, os *Cadernos* de Leonardo da Vinci (executados no século XV e começo do XVI, sem possibilidade de publicação) remetem diretamente ao livro de artista, assim como os livros de William Blake (1788–1821), impressos em litografia. Também o *livre de peintre*, que surge em meados de 1890, como uma iniciativa do marchand Ambroise Vollard, em Paris, pode ser considerado um precursor do livro de artista, como já foi dito. *Le Corbeau*, de Edgar Allan Poe, traduzido por Stéphane Mallarmé e ilustrado por Édouard Manet, é considerado um dos principais *livres de peintre* produzidos nessa época. *Fausto* de Goethe e Delacroix é também um dos mais conhecidos exemplos desse tipo de publicação. Bonnard, Matisse, Miró, Max Ernst, Pablo Picasso e Robert Motherwell são artistas que igualmente produziram livros em colaboração com poetas.

Les mots en liberté, de Filippo Tommaso Marinetti, foi concebido em 1916 e executado em 1918, sendo reimpresso em 1936, sempre em xilogravura (40 gravuras em 84 páginas), sendo considerado por alguns autores como o primeiro livro-objeto. El Lissitzky e Maiacovsky também produziram livros nos quais texto e imagem dialogam, como *For the voice*, de 1923. O livro de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) também é considerado um precursor do livro-objeto e do livro de artista, assim como algumas obras de Marcel Duchamp, como *A caixa verde*. Assim, dentro do eixo escolhido, da presença e das relações entre palavras e imagens em livros de artistas, pode-se seguir toda uma trajetória que remete desde aos livros de Blake às colaborações entre artistas

e escritores, iniciadas no final do século XIX, se estendendo pelo século XX em diante.

No Brasil pode-se citar alguns antecedentes do livro de artista, como a colaboração entre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars em *Feuilles de Route* (Fig.1), sobre a viagem do poeta ao Brasil, e cuja capa apresenta um desenho da *Negra*. Tarsila colabora também com Oswald de Andrade no livro de poesias *Pau Brasil* (1924-25), considerado ousado, na época, já pela capa, completamente ocupada pela imagem produzida por Tarsila do Amaral. A bandeira do Brasil aparece com a divisa “PauBrasil” substituindo “Ordem e Progresso”, em um *design* sintético, no qual há uma eficiente integração entre palavra e imagem.

Uma outra possibilidade de relação entre palavra e imagem se dá quando o artista produz o texto e a imagem. Isso ocorre, por exemplo, na conhecida obra *Jazz* (1947) de Henri Matisse, na qual o artista cria uma relação em que texto e imagem se alimentam mutuamente, situados em diferentes níveis: enquanto muitas gravuras, nas quais o artista utiliza estêncil e pincel, têm como tema o mundo do circo, o texto é usado pelo artista para descrever seu processo de criação, criando assim dois textos paralelos, que se complementam, sem hierarquizações.

Pode ser mencionado ainda, como um dos precursores do livro de artista no Brasil, Vicente do Rego Monteiro, com *Quelques Visages de Paris* (1925) (Fig.2), no qual o artista desenvolve “não ilustração e sim leitura outra, transcrição do poema” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3). No livro, Paris é retratada em dez desenhos de traço estilizado que, além da influência indígena, mostram elementos de um *art déco* geométrico. Também Aloísio Magalhães, com suas pesquisas nas oficinas do *Gráfico Amador* de Recife, explora o caráter plástico do livro, na sua colaboração com o poeta João Cabral de Mello Neto, cujo texto é posterior à forma visual do livro, numa outra maneira de se abordar as relações entre texto e imagem.

Johanna Drucker, no seu livro *The century of artists' books*, afirma que não há dúvida de que o livro de artista tornou-se uma forma de arte desenvolvida no século XX. Ela constata que o livro de artista aparece em cada um dos principais movimentos artísticos e literários, tendo oferecido um meio único para a realização de obras de arte, e cita o ano de 1945 como uma referência para o surgimento do livro de artista como um campo específico. Após a II Guerra Mundial alguns artistas começam a explorar as possibilidades do livro e entre eles encontram-se os *Letristas* franceses, como Isidore Isou (*Le*

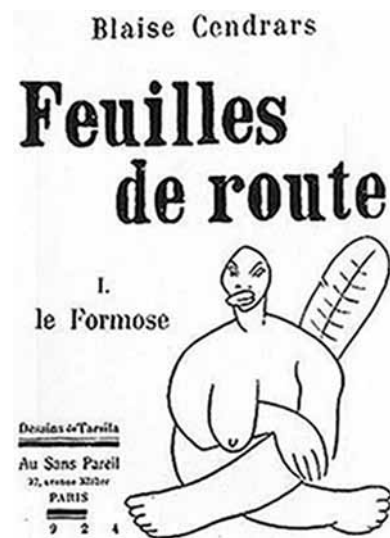


Fig. 1 – Livro de Blaise Cendrars com desenhos de Tarsila do Amaral, *Feuilles de Route*, 1924.

Fig. 2 – Vicente do Rego Monteiro. *Quelques Visages de Paris*, 1925.



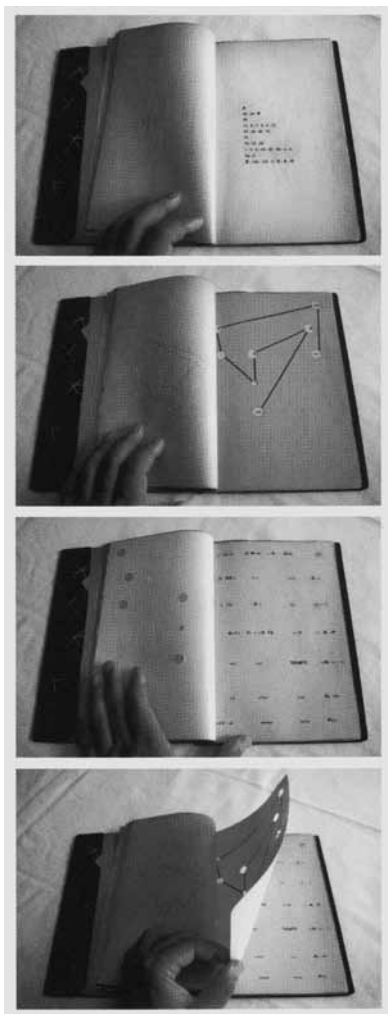


Fig. 3 – Wladimir Dias Pino.
A Ave. Livro-obra, 1954.

grand désordre, 1960, *Fin de Copenhague*, 1957, *Mémoires*, 1959), Maurice Lemaitre e também artistas pertencentes ao grupo *CoBra*, como Asger Jorn, que criou, entre outros, *Psychogeography*, juntamente com Guy Debord, a partir de colagens feitas com revistas de Paris e Copenhague, sobre as quais eram feitas impressões.

A década de 1950 pode ser citada como aquela na qual a concepção de livro de artista se firma no Brasil, sendo interessante pontuar que, nesse caso, os poetas concretos e neoconcretos precedem os artistas plásticos, ao privilegiarem “a imagem gráfico-espacial como forma” e enfatizando “a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3). No trabalho desses poetas é clara a importância, como precursor, do poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* de Stéphane Mallarmé. Essa obra, que realmente revolucionou as relações entre texto e imagem, produzindo muitos desdobramentos no século XX, é citada pelos concretistas como pertencente ao seu “paideuma”, conceito criado por Ezra Pound para se referir ao conjunto de obras que ele considera essenciais. No trabalho desenvolvido pelos poetas concretos brasileiros é evidente o diálogo que eles estabelecem com o poema de Mallarmé. Isso se dá a partir da maneira como esse autor dispõe as palavras na página, explorando os brancos, os intervalos, como significantes, que são parte integrante do texto. Há uma exploração nesse “poema-constelar” de diferentes tipos e de uma disposição inovadora da página, em que o texto não é delimitado pela mesma, mas ultrapassa a prega central, em continuidade. Por essas características citadas, esse poema será uma das bases da poesia concreta, cuja emergência foi fundamental para o desenvolvimento do livro de artista no Brasil.

Dentre os poetas brasileiros que produziram livros na década de 1950, explorando profundamente aspectos intermediáticos, é importante citar o trabalho de Wladimir Dias Pino, criador do “Poema-processo”. Pino participou anteriormente do Concretismo, tendo divergido das posições mais radicais do movimento:

Enquanto a poesia concreta ansiava comunicar a própria estrutura do poema, o Poema-processo converte o poema numa entidade relacional, privilegiando a participação criativa do leitor. Adota-se uma distinção fundamental: a poesia pertence ao universo da língua; o poema, ao universo da linguagem. Desse modo, a palavra torna-se desnecessária (ao conceito de poema), a leitura semântica dá lugar à leitura do processo, à leitura dos *estados* do poema. Segundo Pino, no poema-processo, como numa pintura abstrata, não há princípio nem fim. E foi a condição manuseável e relacional do livro que permitiu o desenvolvimento da

complexa teoria do Poema-processo: ela nasceu a partir de dois livros-poema, criados pelo próprio Pino: *A ave* e *Solida*. (MAZZUCHELLI, 2006, p. 292)

A obra de Pino citada como livro-poema, livro-objeto ou livro-obra, *A ave* (1954) (Fig.3), pode ser considerada como uma das precursoras mundiais dos livros visuais (SILVEIRA, 2001, p.58). Essa obra é citada como o primeiro livro de artista brasileiro, e foi elaborada a partir de 1954 e lançada em 1956.

As páginas de *A ave* variam em formato, cor e textura. Mesclando trabalho artesanal e reprodução mecânica, *A ave* é composto por páginas brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes. As páginas semitransparentes permitem a visão parcial da página seguinte. Alguns furos circulares em outras páginas cumprem a mesma função das semitransparentes. O texto possui variações tipográficas:

A AVE VOA DenTRO de sua COR;

Comentando a presença de maiúsculas e minúsculas, observa-se que:

Essa alternância [...] juntamente com a semitransparência e os furos, permite que alguns caracteres surjam num contexto formando outra(s) palavra(s). Essas novas palavras são formadas com o auxílio dos gráficos, desenhos geométricos feitos a nanquim, que indicam direções de leitura. A exploração simultânea desses artifícios proporciona uma interpenetração de páginas, verticalizando o texto: a leitura torna-se tridimensional, e vincula-se à manipulação do livro. (MAZZUCHELLI, 2006, p. 293-94)

Pino explica que *A ave* “é a expressão do próprio material usado no livro: a paginação, a página em branco, as permutações de folhas, o ato de virar as páginas, a transparência do papel, o corte, os cantos etc.” (apud MAZZUCHELLI, 2006, p. 294).

Também os *Poemobiles* (Fig.4) podem ser considerados objetos intermediários, que negam “a linearidade do processo habitual da leitura, já que sua visualização vai surgindo enquanto o leitor projeta suas páginas no espaço” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.4).

Augusto de Campos narra o surgimento dos “poemobiles”:

Em 1968, Julio Plaza produziu seus primeiros “objetos”: duas grandes folhas de cartão superpostas projetando formas (*pop-up*) tridimensionais através da interação de cortes e dobraduras. Ocorreu-me a ideia de associar textos poéticos

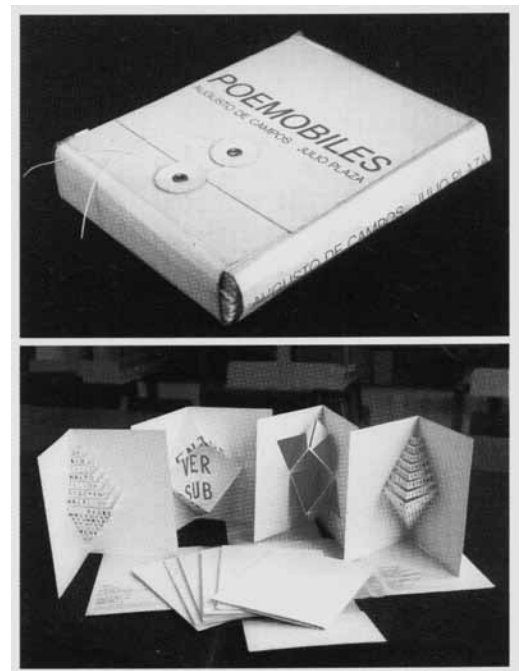


Fig. 4 – Julio Plaza, Augusto de Campos. *Poemobiles*. Livro de artista, 1974.

a alguns destes “objetos” e assim nasceram os “poemobiles” - poemas-objetos com palavras inscritas em vários planos que se deslocam quando as folhas são abertas, possibilitando múltiplas leituras. (CAMPOS, 1974, s/p.)

A experiência dos neoconcretos também será radical, como nos livros-poemas de Lygia Pape, nos quais os elementos plásticos e gráficos são fundamentais. Esses livros requerem o “manuseio expressivo” por parte do leitor como condição de existência” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3), como o *Livro da Criação* (1959) (Fig.5), no qual a linguagem não-verbal determina uma narrativa verbal (PAPE *apud* FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3). O livro, uma estrutura móvel que evolui do plano para o espaço, aborda a história da criação do mundo através de formas e cores. Emblemático na história do livro de artista no Brasil, ele é construído à medida que o leitor vai manipulando suas páginas.

O *Livro da Criação*, de Lygia Pape, é um livro, um livro plástico, mas um livro. Se o abrimos [...] encontramos páginas que são mudos desdobramentos de escultura em papel. É verdade que algumas palavras nos orientam, escritas na primeira página: mas elas pertencem muito mais a uma propedêutica da obra do que a esta mesma. (MERQUIOR, 1977, p.277)

Nota-se que nos últimos exemplos citados, de livros de artista oriundos da poesia concreta e do poema-processo, percebe-se a tendência à exploração de aspectos escultóricos e intermediáticos no livro, seja pela forma como ele deve ser “lido”, em *A ave*, ou manipulado, através de planos que se desdobram, nos *Poemobiles*, seja através da palavra, que dialoga sutilmente com a imagem, e ainda quando a obra remete ao livro, ainda que este não esteja presente de forma explícita, como no *Livro da Criação*. Assim, fica claro que a emergência do livro de artista no Brasil aponta para a existência de uma matriz tridimensional, que surgirá também em outros momentos. Um ponto relevante a ser considerado é que essa ênfase na qualidade tridimensional do livro aponta para explorações futuras do livro-objeto por vários artistas, como tem ocorrido. Esses exemplos ilustram também o fato de a produção brasileira de livros de artista estar vinculada fortemente à palavra, a partir da matriz concretista, na qual o livro de artista já nasce através da fusão do trabalho do poeta e do artista, sem que exista, nesse caso, uma relação hierárquica entre a palavra e a imagem.

Apesar de haver inúmeros exemplos de livros de artista na história da arte, como se viu, é somente no final do século XX que o entendimento da au-

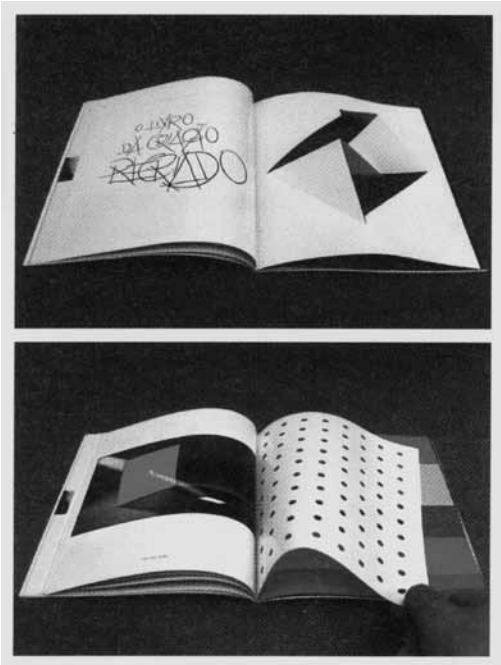


Fig. 5 – Lygia Pape. Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1983 (reproduzindo algumas soluções do *Livro da Criação*)

tonomia desse tipo de obra de arte é legitimado, principalmente a partir dos anos 1960, pela mutação causada pela arte conceitual. Livro de artista designa um grande campo artístico, no sentido lato, em que o autor se envolve na construção do livro como obra de arte (livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra etc.). Paulo Silveira avança na discussão, explicando que “no sentido estrito, livro de artista refere-se ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 1960” (2001, p.25). Buscando referências ao termo em enciclopédias, ele cita a *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, que traz a seguinte definição: “Livro de artista, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração. (Sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se livro-objeto)” (SILVEIRA, 2001, p.25), que é o objeto de arte que alude à forma de um livro.

A partir da década de 1960 surgem quase simultaneamente: poesia visual - livro de artista - arte postal, praticados por artistas que trabalham à margem do sistema e do mercado de arte. Nesse período vão sendo incorporadas novas formas de expressão e novos artistas a essa corrente, podendo ser citado o *Fluxus* como responsável por difundir a arte postal internacionalmente. Sua produção envolve ainda manifestos, cartões postais, *posters*, livros e caixas, destacando-se a obra de Joseph Beuys, Yoko Ono e Dick Higgins. Livros de artista, múltiplos e *happenings* foram centrais no trabalho de artistas ligados a esse grupo, e que procuravam atuar fora do âmbito de galerias e instituições, questionando-as. Eles produziram, por exemplo, livros-caixas, como o *Fluxus Kit*, composto por jornais etc. Esses e outros livros de artista realizados nos anos 1960 acompanham a sensibilidade da cena alternati-



Fig. 6 – Paulo Brusky. Da série *Envelopes*. Arte-Correio, 1982.

va dessa década. Muitos deles eram produzidos independentemente por artistas, ou por galerias como uma extensão das exposições, dando origem também ao gênero híbrido do catálogo como livro de artista. Ray Johnson cria a “New York Correspondance School of Art” em 1965, que finalmente se transformará na arte postal, à qual também se integram artistas que criam livros de artista.

No Brasil, a arte postal desenvolveu-se a partir dos anos 1970, de acordo com Walter Zanini (1983, p.787), que aponta Ângelo de Aquino como um de seus pioneiros no país. Julio Plaza e Regina Silveira já trabalhavam com arte postal quando moravam em Porto Rico (1969-73), sendo que Plaza organizou uma exposição internacional na cidade de San Juan em 1972. É importante citar também o trabalho pioneiro de Paulo Brusky com “arte-correio” (Fig.6), termo utilizado por ele para nomear uma arte que utiliza meios postais. Esse artista mantém ainda uma extensa produção de livros de artista. Brusky é natural de Pernambuco,

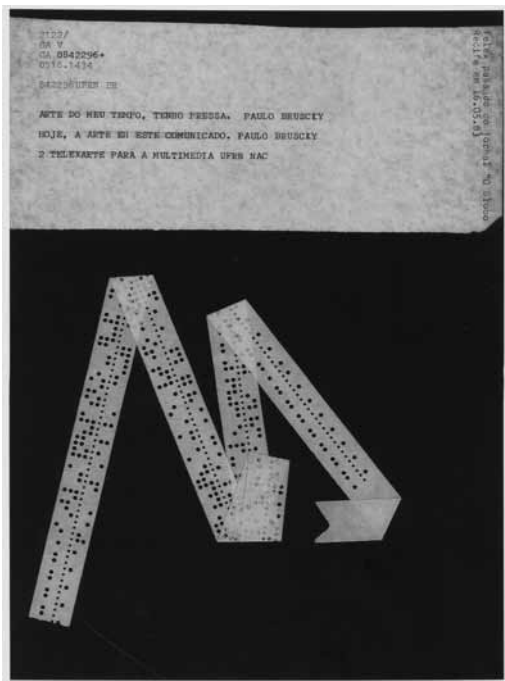


Fig. 7 – Paulo Bruscky. *Telexarte*.
Arte-Correio, 1983.

Fig. 8 – Edgar Braga. *Tatuagens*, 1976.



no Nordeste brasileiro, fora do eixo que mantém o monopólio da arte brasileira. O artista começou a experimentação com formas artísticas alternativas entre os anos de 1960 e 1970, época do surgimento de tendências conceituais na arte. Ele fez parte de um grupo de jovens interessados na arte de contestação, acreditando na possibilidade de transformação política e social através da arte. Seus meios principais de expressão são o livro de artista e a arte-correio. O artista foi muito atuante durante o período em que o Brasil viveu sob a ditadura militar, quando a arte e a cultura sofreram forte censura e repressão. Através da veiculação de suas ideias por meio da arte-correio, o artista buscava formas alternativas de fazê-las circular, sem que estivessem diretamente sujeitas à censura. Frases como “Arte do meu tempo, tenho pressa”, “Comunicação a distância. Idéias viajando livres” aparecem em suas obras da época (Fig.7). “Na trajetória de Paulo Bruscky, notamos claramente uma concentração maior nos tópicos da função da arte e da identidade social do artista no período da repressão militar”. Mesmo posteriormente, “os comentários políticos não desaparecem” (TEJO, 2009, p.28).

Podemos citar outras obras representativas da década de 1970, no Brasil, que exploram aspectos intermediáticos, como os livros-poemas de Edgar Braga (Fig.8), autor que experimenta e explora a poesia visual “como inter-relação necessária entre palavra e imagem num contexto único, simultâneo e inscindível”, com a explosão das fronteiras tradicionais entre poesia e artes plásticas (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3).

Também o *Livro Infinito*, de Reynaldo Jardim, que provoca uma experiência multissensorial, envolvendo tato e olho, corpo e mente, pode ser citado como um exemplo de obra intermediática. Os livros-poemas exploram as relações entre palavra e imagem em contextos únicos, como no caso de *Aumente sua renda*, de Marco Antonio Amaral, no qual a leitura se dá através do ato de rasgar as folhas coladas, “destruição semântica da atividade leitora e destruição concreta do objeto-poema” (FABRIS; TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3). Nesses livros citados, assim como em *Gibi* (Fig.9), de Raimundo Collares, as fronteiras convencionais entre poesia e artes plásticas são rompidas, “dando vida a uma poética que explora intensamente a visualidade”. O livro de artista em edição passa a ser explorado a partir dos anos de 1960/70. É nessa época que surgem processos de impressão *off-set* que possibilitam tiragens rápidas e acessíveis economicamente. Também a popularização da fotografia, o surgimento dos computadores e a forte presença da televisão têm um impacto sobre a produção dos livros de artista, afetando tanto sua proposta estética quanto seus aspectos técnicos. Johanna Drucker menciona esse livro de artista impresso como um “múltiplo democrático”. Um dos primeiros livros de artista em edição de que se tem notícia é o *Twentysix gasoline stations* (primeira edição: 1962), de Edward Ruscha, impresso utilizando um processo econômico e apresentando um pequeno formato. Também o *Xerox Book* (1968), de um grupo de artistas, entre eles Carl Andre, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner, Sol Le Witt, pode ser citado como um dos precursores do livro de artista editado. Diether Roth produziu vários livros editados, como o *Collected works, volume 17, 246 Little Clouds* (1976) e ainda Allan Kaprow, com o livro *Satisfaction*.

Cresce a divulgação dos livros de artista a partir dos anos de 1970, em função também do desenvolvimento dos canais internacionais de informação e da multiplicação de considerações teóricas. Porém a partir do final daquela década pode-se constatar que houve uma expressiva hibridização do livro. Há o arrefecimento da ênfase conceitual e o surgimento de uma tendência com relação aos livros únicos, artesanais, como uma reação às edições produzidas em massa das gerações anteriores, além da exploração do livro-objeto ou livro-escultura. As publicações da *Oficina*

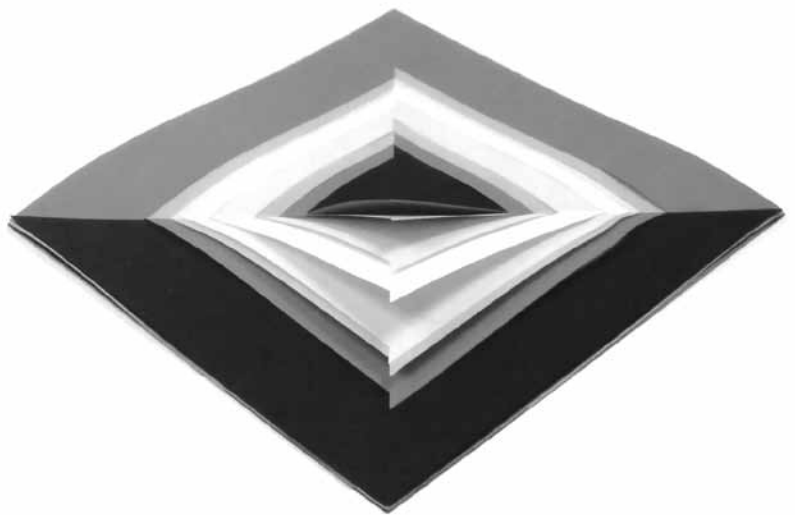


Fig. 9 – Raimundo Collares.
Gibi. Livro de artista, 1970.

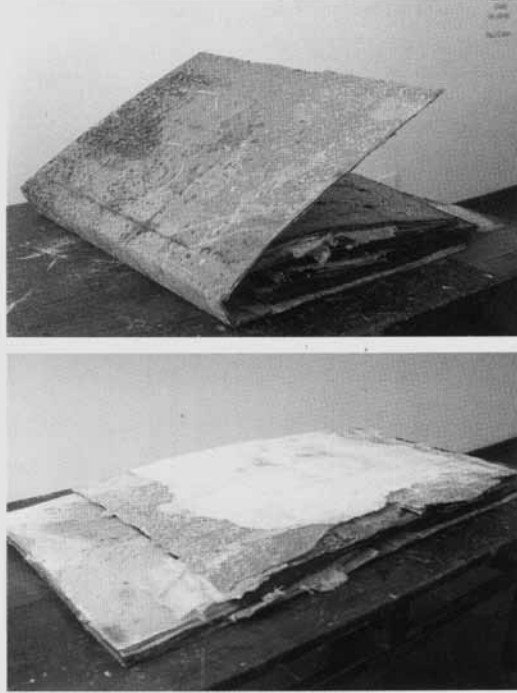


Fig. 10 – Leila Danziger.
Livro da memória. Livro
 de artista, 1997.

Goeldi (1980), em Belo Horizonte, exemplificam uma ênfase em livros artesanais, em pequenas tiragens, bem acabadas, impressas em tipografia. *Oswaldianas*, de Fernando Tavares, é um livro com 44 páginas, editado em 1981 pela *Oficina* em homenagem a Oswald de Andrade, trazendo textos desse autor, da *Revista de Antropofagia*, que foram reproduzidos em papel especial, em composições tipográficas de Fernando Tavares. A obra inclui ainda uma gravura original desse artista e uma folha desdobrável com o manifesto antropofágico.

Já o trabalho de Anselm Kiefer é paradigmático no sentido da ênfase no livro-objeto, único, pois o artista explora a materialidade e a tridimensionalidade do livro, de diferentes maneiras. O livro *Die Hermanns-Schlacht* (1977) remete à ideia de floresta, e nele “o material orgânico da arte se reporta à paisagem de que foi tirado e que agora representa” (SCHAMA, 1995, p.138).

Tirá-lo do estojo no Museu de Belas Artes de Boston, num dia quente de verão, foi como libertar da gaiola um animal da floresta, pois o livro é propositalmente tosco, embora montado e impresso em

papel de alta qualidade. Num dia quente de verão, a tinta escura brilhava, pegajosa como se fosse feita de alcatrão de pinho, e a curadora teve dificuldade para manusear as entrefolhas em segurança. ‘Nunca seca’, disse ela. E, de fato, o livro parecia mais coagulado que concluído, as páginas marcadas e rasgadas nos pontos onde se grudaram umas às outras. (SCHAMA, 1995, p.138).

A descrição acima aponta para a ênfase na materialidade do livro: “ler” esse livro significa penetrar floresta adentro. Outra obra do artista que também pode ser citada é *A quebra dos vasos*, na qual ele realiza uma apropriação da Cabala Judaica. O trabalho consiste de uma estante de aço de aproximadamente cinco metros de altura preenchida por livros de cerca de um metro cada. Grandes cacos de vidro a circulam, espalhados pelo chão, e caindo da estante. A estante tem três prateleiras e, no alto, há um semicírculo de vidro com inscrições. Dispostas nas laterais (três à direita, três à esquerda), no centro (uma na altura da segunda estante, outra na altura da terceira), acima da estante (na altura do semicírculo) e próxima ao solo, há placas de chumbo com inscrições. Fios de arame parecem interligar essas inscrições. O livro, aqui, representa metaforicamente o saber contido na Cabala, e através de uma série de associações entre imagens e palavras, Kiefer faz uma leitura muito pessoal dos ensinamentos esotéricos judaicos.

No Brasil tem havido uma produção expressiva de livros que exploram formas alternativas e tridimensionais, como por exemplo o trabalho pioneiro de Neide Dias de Sá, *Transparência (A caixa)* (1969). Trata-se de um cubo de acrílico incolor, com mais dois cubos transparentes dentro dele, com letras, sílabas e números aplicados. Quando o livro-objeto é manuseado, a transparência do

mesmo permite que se formem novas configurações a partir da sobreposição dos signos.

Na linhagem de artistas que exploram o livro-objeto pode-se citar os livros de Leila Danziger (Fig.10), que dialogam com aqueles de Kiefer, explorando materiais e texturas em obras que abordam questões relacionadas à memória do holocausto, e que tal qual os do artista, também são ambíguos: ao mesmo tempo que solicitam o manuseio por parte do espectador, eles também o dificultam e até mesmo o repelem.

A partir das décadas de 1990 e 2000 nota-se que alguns temas são recorrentes nos livros de artista, como a memória, o livro documental, seja ele ficcional ou não, o livro-objeto, o livro de artista que dialoga com a literatura, livros que exploram formatos diferentes do códex e materiais efêmeros, entre outros. Nota-se atualmente uma ênfase em livros de artista editados e em direção a um livro expandido.

Artistas como Sophie Calle vêm produzindo livros de artista editados, explorando a serialização, estratégia utilizada pela artista para “recompor uma sequência com acontecimentos desenvolvidos em uma dada duração”. Paulo Silveira comenta: “Podemos quebrá-la em um conjunto de fragmentos, nesse caso ‘tomadas’, selecionar o que for mais importante e reordenar cronologicamente ou arbitrariamente para a reconstrução do relato” (SILVEIRA, 2008, p.85). O autor, na sua tese de doutorado sobre *As existências da narrativa no livro de artista*, descreve *Gotham Handbook: New York, mode d’emploi*, publicado em 1998 por Calle e pelo escritor Paul Auster, autor dos textos, no qual uma mesma cabine telefônica em Nova York é fotografada várias vezes, dando origem a uma sequência narrativa, que envolve também longas caminhadas por ruas e avenidas da cidade (SILVEIRA, 2008, p.85).

Atualmente, no Brasil, a artista Rosângela Rennó vem realizando um trabalho instigante, explorando, entre outras coisas, livros de artista editados, como *Espelho Diário*. Durante oito anos Rennó colecionou notícias de jornal que contavam histórias de pessoas chamadas ‘Rosângela’ e convidou a escritora Alícia Duarte Penna para criar ficções sobre essas mulheres, dando origem ao livro.

Também as produções de Waltércio Caldas merecem destaque, como *Velázquez* (1996) (Fig.11). A princípio parece tratar-se de um livro de arte, sobre um artista, mas causa estranhamento o fato de a capa, assim como o miolo

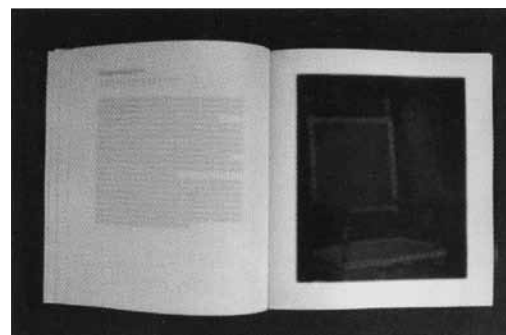
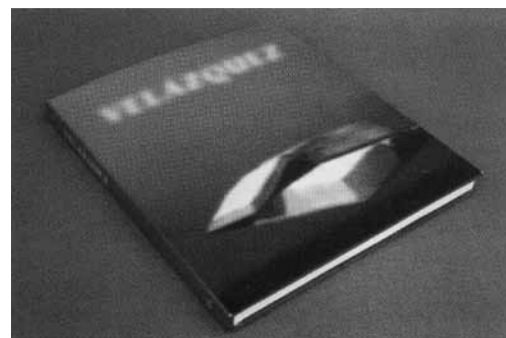


Fig. 11 – Waltércio Caldas. *Velázquez*. São Paulo: Editora Anônima, 1996.

³ O livro foi impresso em *off-set*, utilizando uma impressora Heidelberg GTO no *Columbia College Chicago Center for Book & Paper Arts* em agosto/2009 e de janeiro a abril/2010.



Fig. 12 – Brad Freeman. *Wrong size fits all – a book of miracles*. Chicago: Center for Book & Paper Arts/ Columbia College, 2010.

do livro estarem fora de foco. Também no lugar do texto, percebe-se apenas uma mancha borrada. Assim, palavras e imagens se confundem, pois a palavra, que não pode mais ser lida, transforma-se também em imagem. Caldas elimina, ainda, todas as figuras humanas dos quadros. Assim, ele subverte o livro *sobre* um artista, transformando-o em um livro *de* artista, através das suas manipulações da imagem e da palavra.

Nessa vertente do livro de artista editado vem se destacando ainda o trabalho desenvolvido por dois autores: o alemão Joachin Schmidt, e o norte-americano Brad Freeman. O último fundou e edita o *JAB – Journal of Artists' Books*, é membro do programa de pós-graduação do *Center for Book & Paper Arts* no *Columbia College* em Chicago, além de criar seus próprios livros de artista. Sua recente produção, *Wrong size fits all – a book of miracles* (Fig.12), tem edição de noventa exemplares, assinados, editados pela *JAB Books*. Além das fotografias, também texto, *design*, colagens digitais, impressão e encadernação foram realizados pelo artista.³ Trata-se de um livro que poderia ser definido como uma produção semiartesanal: a tiragem de noventa exemplares caracteriza uma edição limitada, bem cuidada, com encadernação primorosa. Pode ser aproximado de um livro realizado em gravura, porém o autor substitui as técnicas tradicionais, como a litografia ou a gravura em metal, pela impressão *off-set*, utilizando uma antiga impressora.

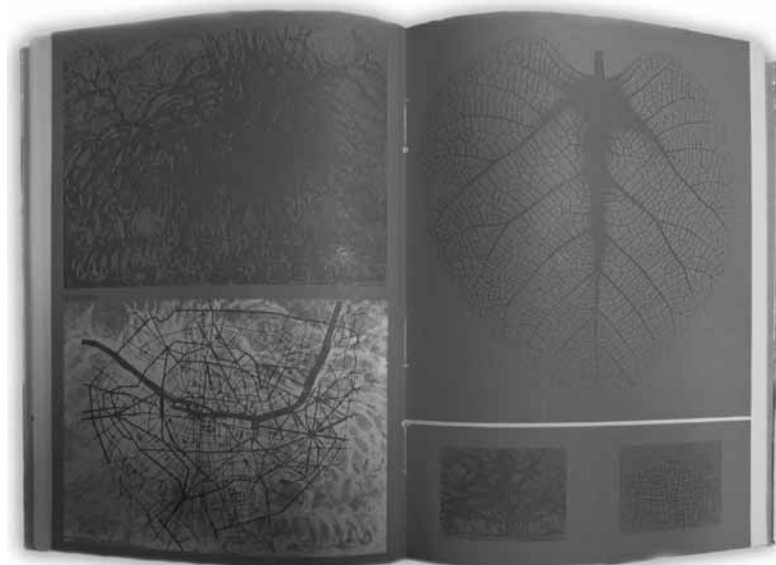
Fazendo um parêntese, percebe-se nas escolas de arte norte-americanas uma ênfase em livros de artista, sendo que várias delas possuem oficinas cuidadosamente montadas, contando com tipografias, equipadas com antigas impressoras, restauradas, funcionando perfeitamente. Também costumam ser equipadas com prensas de *off-set*, já obsoletas para o mercado editorial. É com esses equipamentos que vários livros de artista têm sido produzidos. Há uma ênfase ainda em diferentes técnicas de encadernação, também recuperadas do esquecimento. Brad Freeman vem produzindo um trabalho primoroso com esse tipo de tecnologia e *Wrong size fits all* é um exemplo. Nesse livro, ele experimenta diferentes formas de trabalhar com as cores, subvertendo a maneira tradicional da impressão *off-set* a quatro cores. Também através desse procedimento, seu trabalho se aproxima da gravura, já que ele “aplica” as cores de uma forma não-convencional (a chamada “cor especial”, “quinta cor” ou “cor arbitrária”, utilizada na indústria gráfica). Ao combinar técnicas digitais com processos artesanais de encadernação e processos de impressão já obsoletos para o uso comercial, ele une novas e antigas tecnologias, resultando em uma produção original e criativa.

O livro de Freeman pode ser aproximado do catálogo de Wladimir Dias Pino e João Felício dos Santos, *A marca e o logotipo brasileiros*⁴ (1974) (Fig.13):

uma brochura no formato 26,5 x 18,5 cm, com mais de 300 páginas não numeradas. As logomarcas recolhidas foram agrupadas de acordo com temas diversos (corpo humano, cidade, figuração do movimento etc.). Em meio a esse conjunto de logomarcas incidem alguns textos e outras imagens (reproduções de obras de arte, escrituras, fotografias, desenhos, poemas visuais, pictogramas etc.) que funcionam como espécies de *comentários* (interpretações teóricas) *visuais* das logomarcas.⁵

Dentre os pontos em comum entre as duas publicações, a de Pino e a de Freeman, está justamente o modo experimental como os dois artistas lidam com as cores e com os processos mecânicos de impressão. Tal qual Freeman, também Pino tem domínio dos processos da impressão *off-set* e controla toda a realização do catálogo, numa época em que os métodos de impressão comercial ainda eram bastante incipientes (principalmente em países como o Brasil, que ainda não contava com maquinário e tecnologias de impressão avançadas). A metodologia de trabalho de Pino, como a empregada por Freeman, também se aproxima do raciocínio da gravura: ele tira partido da impressão de amplas áreas de cores chapadas, e através delas vai criando um denso esquema de diálogo entre as cores. São duas obras paradigmáticas, que apontam para um uso criativo das tecnologias de impressão, sendo que em ambas há uma ênfase na subversão dos processos tradicionais.

Uma outra vertente que vem sendo explorada por vários artistas é o livro expandido ou ampliado,



que extrapola os limites do livro, apesar dele continuar a ser a sua principal referência. Destaca-se o trabalho das artistas como Lesley Dill, Kiki Smith e Ann Hamilton e, no Brasil, Rosângela Rennó e Marilá Dardot, entre outros, porém esse tema não será abordado no presente estudo.

Projeto de ensino “Impressão, Texto, Imagem”: EBA / UFMG e IU / Bloomington

O projeto “Impressão, Texto, Imagem” foi iniciado por mim em 2003,⁶ com a proposta de elaboração de livros de artista impressos em fotolitografia,⁷ a partir de imagens fotográficas e/ou apropriadas. Os livros são todos eles planejados, impressos e encadernados no próprio *atelier* de litografia, pelos alunos, e tem sido propostos temas variados. A ideia do projeto é a utilização de uma técnica de impressão comercial, o *off-set*, de uma maneira artística, explorando processos experimentais, em busca de resultados diferentes daqueles obtidos com a impressão *off-set* tradicional. Também, nesse projeto, como já foi apontado com relação ao trabalho de Pino e de Freeman, há uma subversão dos processos de impressão: a placa de *off-set* é a mesma utilizada na indústria gráfica, porém é

Fig. 13 – Wladimir Dias Pino e João Felício dos Santos. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Rio Velho, 1974. Foto: Brad Freeman.

⁴ Trata-se do primeiro volume da “Enciclopédia visual”, projeto de Pino de catalogar e difundir o conhecimento sob a forma de imagem.

⁵ Para maiores detalhes sobre essa obra de Pino consultar o ensaio *O design gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros*, de Angelo Mazzuchelli, nesta revista (p.).

⁶ O projeto foi iniciado por mim com a colaboração de Wilson de Avellar, durante seu Estágio Docência junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes e foi desenvolvido no *Litholabor*, Atelier de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG.

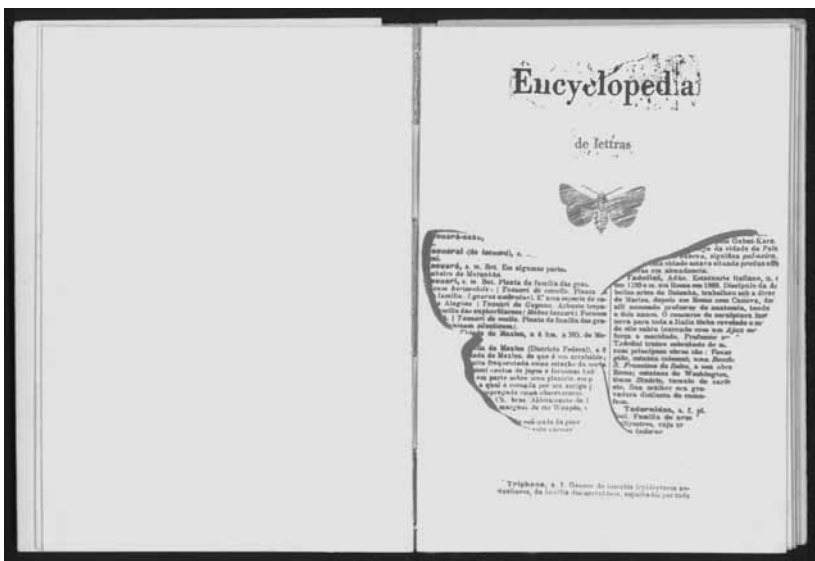


Fig. 14 – Projeto Impressão, Texto, Imagem. *Enciclopédia*. Livro de artista coletivo impresso em fotolitografia no *Litholabor, Atelier* de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG, 2003.

impressa manualmente, utilizando-se uma antiga prensa litográfica. Trata-se da utilização do processo de impressão *off-set* a partir do raciocínio das técnicas de gravura.

O primeiro livro do projeto, intitulado *Enciclopédia* (Fig.14), foi produzido em 2003 pelos alunos da disciplina Litografia, que ministrei em colaboração com Wilson de Avellar. A proposta foi realizar um trabalho a partir de uma antiga enciclopédia, usando corte e cola e processos experimentais para a geração de fotolitos, como xerox em transparência. Eles foram utilizados como matrizes ou fotolitos e a impressão foi feita em litografia *off-set* (fotolitografia), com uma pequena tiragem de 12 exemplares. O projeto envolveu trechos de textos de Marcel Proust, Antoine Compagnon, Walter Benjamin, Franz Kafka e Clarice Lispector, e a partir de vários intertextos o trabalho foi sendo construído.

Com tesoura e cola os textos/imagens do livro foram surgindo. Texto/imagem, imagem/texto, num processo intercambiante, essa dicotomia foi quebrada: não há mais texto e imagem, mas somente texto/imagem. Como saídas da taça de chá de Proust, nossas dobraduras de papel mergulhadas numa bacia se abriram, revelando nossos pensamentos: palavras/segredos. A partir do jogo, da brincadeira, como em Benjamin, os procedimentos foram se delineando, jogo lúdico de relações e revelações. “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”, sugere Calvino. A partir da metáfora do mundo como enciclopédia, esse procedimento

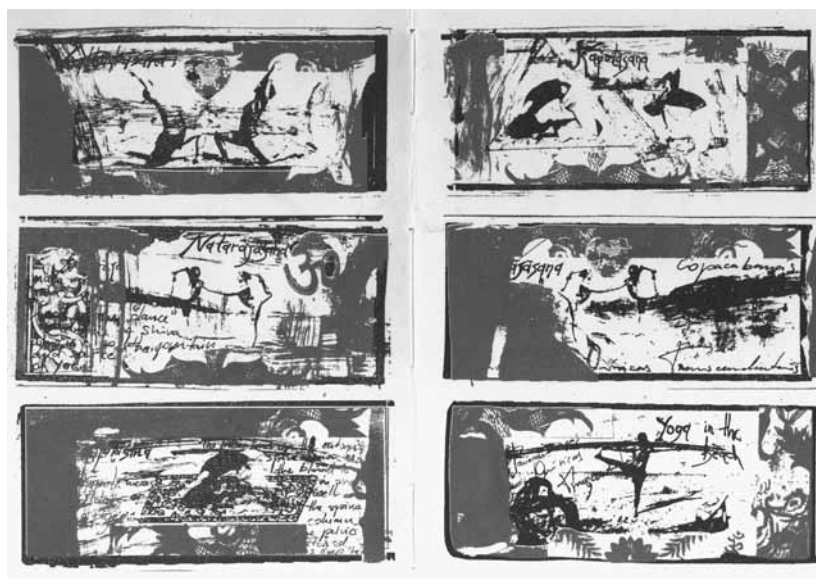
⁷ Na fotolitografia ou litografia *off-set* é utilizada a chapa de *off-set* comercial, já pré-sensibilizada, sobre a qual é exposta a imagem produzida em um filme transparente ou translúcido. Esse processo possibilita a utilização de imagens fotográficas, imagens e textos impressos, podendo ser produzidos pelo artista ou apropriados, assim como desenhos etc. A litografia *off-set* é impressa na prensa litográfica e a tiragem é limitada.

se materializou: cortando e colando, um velho livro, depredado, serviu como matéria-prima para o nosso trabalho expressivo, gerando um outro livro, objeto dobrado e costurado. Reescrita, citação, apropriação de elementos alheios na obra nova. Uma enciclopédia dentro de outra enciclopédia: “rede de citações em ação” (Compagnon), estratégia de conhecimento do mundo. (VENEROSO, 2003. p.5)

O projeto teve sequência com outros livros, dando aos estudantes a oportunidade de terem um primeiro contato com a fotolitografia, técnica para a qual o nosso *atelier* de litografia está equipado. A vantagem dessa técnica, com relação à litografia tradicional em pedra, é possibilitar o uso de imagens fotográficas, sejam elas apropriadas ou não, sendo que as mesmas podem ser combinadas com imagens feitas à mão. Nos últimos anos, devido aos avanços e à difusão dos processos digitais de manipulação de imagens, o trabalho dos alunos tem cada vez mais envolvido técnicas digitais. Assim, enquanto o primeiro livro da série, *Enciclopédia*, foi realizado totalmente através de técnicas de colagem e interferência manuais, nos últimos, a opção pela utilização de programas como o *photoshop* tem sido cada vez maior.

Em 2003 introduzi o projeto também para alunos de pós-graduação, dando origem ao livro *Impressão, Texto, Imagem* (Fig.15), desenvolvido em uma disciplina do mesmo nome, ministrada para os alunos do Mestrado em Artes da EBA. Na primeira parte da disciplina foram estudados textos teóricos sobre o livro, autoria, apropriação de imagens e as relações palavra/

Fig. 15 – *Impressão, Texto, Imagem*. Imagem de Adriana Moura. Livro de artista coletivo impresso em fotolitografia no *Litholabor, Atelier de Litografia* da Escola de Belas Artes da UFMG, 2004.



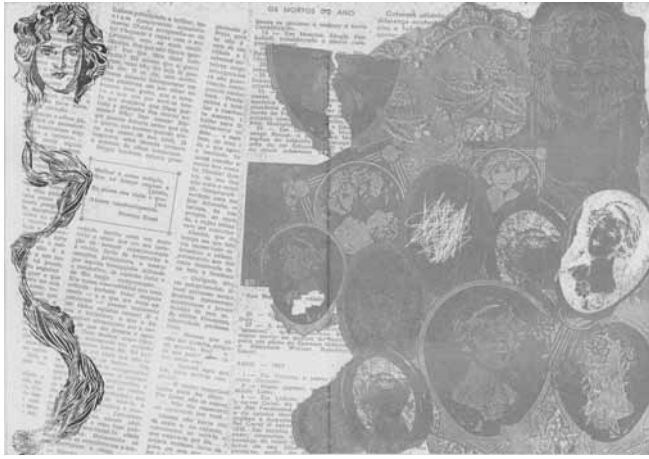


Fig. 16 – Projeto Impressão, Texto, Imagem. *Marcas, rótulos, registros*. Imagem de Denise Miranda. Livro de artista coletivo impresso em fotolitografia no *Litholabor*, *Atelier de Litografia da Escola de Belas Artes da UFMG*, 2004.

imagem. Foi proposto aos alunos que construíssem livros onde houvesse um diálogo entre texto, imagem e impressão, com o uso de imagens apropriadas. Assim, trabalhando com textos e imagens e textos como imagens, foram realizados dois livros coletivos. Do mesmo ano é o livro *Meninas*, que foi um trabalho sobre memórias de infância, realizado por uma turma formada somente por mulheres. Em 2004 o tema proposto foi a memória em um sentido amplo, dando origem ao livro *Impressões*.

Em 2004 foi proposta a realização de um livro no qual os alunos utilizassem como referência antigas marcas da estamperia litográfica, para a partir delas realizarem seus trabalhos. O resultado foi o livro *Marcas, rótulos, registros* (Fig.16), no qual

rótulos e marcas da estamperia litográfica mineira da primeira metade do século XX, pertencentes ao acervo de pedras do *Litholabor*,⁸ foram retrabalhadas e ressignificadas, dando origem a novas marcas. Esse projeto foi ainda desdobrado em 2005, resultando no livro *Mitologias* e em 2008/2009, com o livro *Velhos rótulos sem óculos não encontram novos títulos*.

No primeiro semestre de 2009 lectionei como *artista convidada*⁹ na Universidade de Indiana em Bloomington, tendo ministrado a disciplina *The book: printing, text, image* para alunos de graduação e pós-graduação (Fig.17). A proposta foi a realização de livros de artista em litografia *off-set*, através da evocação de memórias pessoais ou coletivas, e tudo aquilo que está a elas relacionado, conjugando texto e imagem ou o texto como imagem (Fig.18). Foi proposta a apropriação de imagens bidimensionais, como fotografias, material impresso, desenhos, ou qualquer outro material significativo para os estudantes, incluindo materiais preexistentes e textos e imagens produzidos pelos alunos (Fig.19). Os estudantes foram introduzidos à história do livro e ao conceito de livro de artista, e também a obras de arte relacionadas à memória, com o objetivo de construir um *background* para o trabalho a ser desenvolvido. Poderiam ser usadas mídias tradicionais ou não, sendo que todos os alunos optaram por trabalhar suas imagens digitalmente, gerando fotolitos (Fig.20). Em função das ótimas instalações existentes no setor de gravura da Universidade de Indiana, que conta com equipamentos digitais de ponta, foi possível realizar o trabalho integralmente dentro das dependências do *atelier*, incluindo os fotolitos.

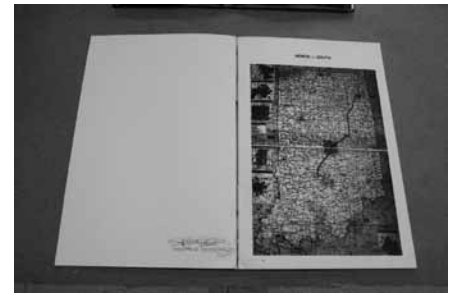
Apesar de prever a realização de livros coletivos ou individuais, utilizando uma encadernação simples, todos os alunos optaram por livros individuais

⁸ Litholabor é o *atelier* de litografia da Escola de Belas Artes da UFMG.

⁹ A disciplina foi uma das atividades desenvolvidas por mim como bolsista *Artista Visitante Internacional* nos EUA [*Program for International Visiting Artists (PIVA)*], Henry Radford Hope School of Fine Arts e Collins Living-Learning Center, Indiana University – Bloomington (USA), de março a maio de 2009.



Fig. 17 – Livros de artista produzidos e impressos pelos alunos da disciplina *The book: printing, text, image*, na Henry Radford Hope School of Fine Arts, Indiana University, Bloomington, EUA, março a maio/2009. Foto: Maria do Carmo Freitas.



e houve uma grande variedade de encadernações, sendo que eles não se prenderam exclusivamente àquela proposta, gerando também livros acordeon (Fig.21) e caixas, em abordagens diversificadas. Devido à facilidade de obtenção de diferentes tipos de papéis artesanais, foi proposta a sua utilização e muitos alunos tiraram partido das suas possibilidades expressivas. As atividades foram intensivas, com 60 horas-aula dadas em oito semanas, e resultou em um trabalho no qual foram tratadas questões ligadas a memórias individuais e coletivas, através da exploração de diferentes relações entre palavras e imagens.

Conclusão

Uma expressiva e instigante produção de livros de artista na atualidade aponta para a importância cada vez maior que esse gênero artístico tem alcançado. Diferentes formas relacionadas ao livro tem sido exploradas. Algumas produções mantêm-se fiéis ao formato do códice, outras apelam para formas tridimensionais. Diferentes diálogos entre palavras e imagens têm sido explorados, assim como diversos processos de impressão e de encadernação. Percebe-se que, apesar de não ser um processo dominante na arte, ele está inserido na contemporaneidade e lança mão de procedimentos intermediáticos, ao unir em uma mesma obra diferentes processos artísticos.

Fig. 18, 19, 20 – Projeto: *The book: printing, text, image*. Henry Radford Hope School of Fine Arts, Indiana University, Bloomington, EUA, março a maio/2009.

Fig. 21 – Sara Brooks e seu livro *To make a bed*, 2009. Projeto: *The book: printing, text, image*. Henry Radford Hope School of Fine Arts, Indiana University, Bloomington, EUA, março a maio/2009. Foto: Maria do Carmo Freitas.



REFERÊNCIAS

- ALETRIA. Revista de estudos de literatura. Intermidialidade. Belo Horizonte: CEL – Faculdade de Letras – UFMG, v.14, jul/dez. 2006.
- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Poemobiles*. São Paulo: Augusto de Campos e Julio Plaza, 1974. Limited edition: 1000 copies. <http://www.library.yale.edu/aob/Exhibition/campos.htm>
- CHRISTIN, Anne-Marie. *A History of Writing*. From hieroglyph to multimedia. Paris: Flammarion, 2002.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (Org.). Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. (Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais) v.1 n. 2, nov. 2008.
- CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: CLÜVER, Claus; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Ed.). Intermidialidade. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. (Belo Horizonte: CEL – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais) n.14, p. 11-41, jul-dez. 2006.
- DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
- FABRIS, Annateresa; TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- GARCIA, Angelo Mazzuchelli. A literatura e a construção de livros. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Intermidialidade. Belo Horizonte: CEL – Faculdade de Letras – UFMG, v.14, p.285-295, jul/dez. 2006.
- HOECK, Leo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Pos-Lit/Fale/UFMG, 2006. p.167-190.
- MERQUIOR, José Guilherme. A criação do *Livro da Criação*. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução: Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. [Texto a ser publicado em português.]
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. SP: Cia das Letras, 1995. p.138
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2001.
- _____. *As existências da narrativa no livro de artista*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2008. 321p. (Tese, Doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte).

TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign, 2009.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. 451 p. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

_____. Corte/Cola: Encyclopedias. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; AVELLAR, Wilson de; ÂNGELO, Afranio *et al.* *Enciclopédia*. Belo Horizonte: Litholabor, 2003. p.5.

_____. (Org.). Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. (Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais) v.1 n. 2, nov. 2008.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v.2.