

A publicação como prática artística¹

Amir Brito Cadôr

No início dos anos 1970 foi publicado o primeiro livro que trata deste fenômeno que ainda era considerado bastante novo, o fanzine. O autor do estudo, Frederic Wertham, propõe uma definição precisa para este novo tipo de publicação. Para ele, “fanzines são revistas de pequena circulação, não comerciais e não profissionais, que seus editores produzem, publicam e distribuem” (WERTHAM, apud LEFEBVRE, 2016). A ênfase aqui não está no tema nem no formato ou a técnica de impressão utilizada, mas no modo de produção independente e no caráter periódico ou serial, assim como os boletins, os jornais e as revistas alternativas. O conceito e a definição do que é um fanzine passou

1. Este texto faz parte de uma pesquisa sobre a história das publicações de artista no Brasil, realizada no período de 2016 a 2017 com apoio da Fapemig.

por algumas mudanças ao longo do tempo, a mais evidente delas é o abandono do termo fanzine e sua conotação de revista produzida para um grupo de entusiastas, sendo hoje em dia chamados simplesmente de zines.

Para entender melhor o universo dos zines feitos por artistas plásticos, eles precisam ser vistos dentro de um campo maior que é o das publicações independentes, o que inclui as revistas editadas por artistas e os chamados livros de artista. Existem diversos tipos de zines, dedicados a temas variados, e existe em inglês o termo *artzine* para os zines do mundo das artes visuais, que são obras de arte publicadas por artistas. Percebemos três principais correntes que influenciaram os *artzines* produzidos a partir do ano 2000: publicações auto-editadas, feitas por artistas nos anos 1960-1980; a arte postal, que se manteve ativa no período 1960-1990 e o movimento punk, considerado pelo crítico Greil Marcus (1989) como a última vanguarda artística do século XX.

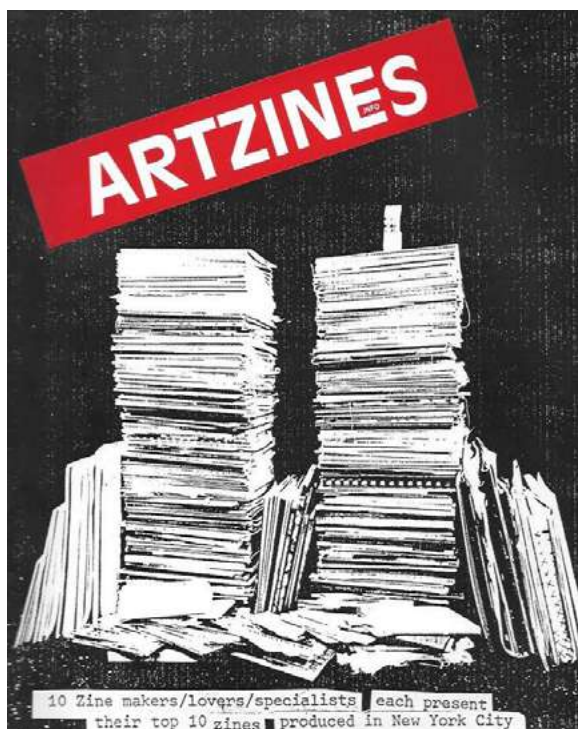
O artista e editor francês Antoine Lefebvre iniciou em 2016 uma pesquisa que foi publicada como um zine chamado *Artzines*² que teve doze edições dedicadas ao estudo dos zines feitos por artistas, incluindo entrevistas, resenhas e textos críticos (Figura 1). Cada edição retrata a cena de uma cidade diferente, foram publicados zines sobre Paris, Berlim, Nova York, Chicago, Londres, Amsterdã, São Paulo, Tóquio. Existem muitos livros publicados sobre zines em geral, mas este trabalho feito por Lefebvre é o primeiro a

2. Disponíveis em PDF no site: bit.ly/336TTIf.

estudar a questão específica dos zines feitos por artistas. É um exemplo de um meta-zine, um zine sobre zines que combina material original e reprodução de trabalhos previamente publicados. Alguns números se destacam pela sua apresentação gráfica, como por exemplo o número dedicado ao coletivo Temporary Services³, que possui como encarte um exemplar do zine *Against Competition*, publicado por Marc Fischer.

Figura 1

Antoine Lefebvre, *Artzines*, 2016. Coleção Livro de Artista, UFMG.



Fonte: bit.ly/336TTIf

3. O coletivo Temporary Services, de Chicago, é formado por Brett Bloom e Marc Fischer. Produzem exposições, eventos, projetos e publicações, em dez anos de atividade já publicaram mais de 200 zines. Para eles, “a distinção entre prática artística e outras atividades criativas humanas é irrelevante”, como pode ser lido no site do grupo: bit.ly/2Qci91Q.

Em sua pesquisa, Antoine Lefebvre percebeu que “a pesquisa sobre livros de artista estava mais interessada no meio (Moeglin-Delcroix, 1997; Drucker, 1994) na natureza do objeto, e não nos processos de publicação a partir dos quais resulta o objeto” (LEFEBVRE, 2016). Outros pesquisadores perceberam que recentemente houve uma mudança de foco, “do meio, isto é, artefato, para a prática; e do livro à publicação” (GILBERT, 2016). Com isto, o entendimento do que é um zine também passou por outra mudança, passando a designar não apenas os periódicos mas qualquer publicação independente, incluindo livretos e livros. Esta mudança fez que artistas e editores adotassem o termo genérico “publicação de artista”, evitando as categorias mais conhecidas de zine, revista ou livro de artista.

A cultura material é outra abordagem possível e necessária para entender a produção dos zines em geral, e dos artzines em particular. Houve um aumento considerável do número de publicações em três períodos históricos que coincidem com o surgimento de novas tecnologias de impressão: o mimeógrafo, a fotocópia e a risografia.

O zine como exemplo de auto-edição

A auto-publicação se tornou possível a um número maior de pessoas nos anos cinquenta nos Estados Unidos por meio do que agora é conhecido como a Revolução do Mimeógrafo, quando a invenção de duplicadoras em

estêncil possibilitou a qualquer pessoa acessar tecnologias de impressão, resultando no surgimento de diversas revistas literárias, as chamadas *little magazines*. O termo em inglês não é uma referência ao formato, mas aos meios de produção e distribuição alternativos utilizados.

O fim da Segunda Guerra Mundial levou à Revolução do Mimeógrafo porque os militares não precisavam mais de suas máquinas duplicadoras para fazer propaganda, então as pessoas poderiam comprá-las usadas em bazares espalhados por todo o país por um preço muito baixo. Os efeitos desta revolução podem ser percebidos com o surgimento de zines, jornais e revistas sobre música, quadrinhos, ativismo político, direitos civis e movimentos anti-guerra que formaram a chamada cultura underground, pois não havia espaço na mídia tradicional para abordar estes assuntos⁴.

Os fanzines se espalharam na França depois de Maio de 1968, mas estas publicações não eram conhecidas com este nome, a maioria deles foram chamados de “brochura” ou “livreto”, que são termos equivalentes a “panfleto” e refere-se a uma história mais antiga (MOEGLIN-DELCROIX, 2015). Os primeiros livros de artista franceses também eram chamados de livretos ou brochura, eram publicações modestas, de pequeno formato e baixa tiragem, editados pelos próprios artistas ou por galerias de arte.

4. No Brasil, o mimeógrafo tornou-se popular na década de 1970 e foi mais utilizado na produção de livros de poesia editados pelos próprios poetas e vendidos de mão em mão, em filas de cinema, em bares e nas faculdades, e ficaram conhecidos como “literatura marginal”. A ditadura militar exercia controle sobre o material impresso, era preciso uma autorização do governo para comprar um duplicador, o que explica o caráter clandestino de algumas publicações.

Podemos dizer que nos anos 1960 havia um espírito da época, de contestação das instituições e do autoritarismo, que fez que os artistas se reunissem em grupos, movimentos e coletivos que tinham em comum a produção de material impresso para divulgar suas ideias. Apesar de formarem um antecedente importante para os zines dos anos 1970, as publicações do Fluxus, da Internacional Situacionista, do Provos e do circuito de Mail Art não eram exatamente zines. São publicações revolucionárias, com todas as características dos zines, mas não são necessariamente considerados como tal pelas pessoas que os fizeram.

A revista *Provo* (1965-1967), de Amsterdã, não é um zine (mesmo que tenha sido auto-publicada) e não foi criada por artistas nem tinha o objetivo de ser obra artística. Um dos fundadores da revista, Rob Stolk (1946-2001) vinha de uma formação socialista da classe trabalhadora e se envolveu em ativismo desde muito jovem. Seu envolvimento com as ações do Provos o levou a se tornar um impressor, pois as principais oficinas de impressão se recusavam a lidar com o material subversivo e às vezes ilegal do movimento Provos, ele não teve outra opção senão imprimir ele mesmo essas publicações (LEFEBVRE, 2018, P. 34).

A Internacional Situacionista era um movimento que divulgava suas ideias na revista *Potlatch*, que tinha uma parte da edição enviada gratuitamente pelo correio para pessoas escolhidas aleatoriamente na lista telefônica. Uma das ideias centrais do situacionismo, o *détournement*, consiste em se

apropriar de elementos da cultura de massa e ressignificá-los com intervenções mínimas - modificando o texto de uma história em quadrinhos, criando uma fotonovela com cartões postais, ou um poema com o texto de anúncios. Por este motivo, eram anti-copyright e as revistas tinham o aviso “pode ser reproduzido, adaptado e citado sem mencionar a fonte”. Sua influência nos zines é percebida pelo estilo visual, a atitude rebelde e os meios de distribuição incomuns adotados.

Os artistas do grupo Fluxus buscavam trazer a arte mais próxima do cotidiano e viram nos livros, jornais e outros tipos de múltiplos um meio para alcançar este objetivo, evitando o circuito oficial dos museus e galerias, contribuindo para o surgimento de espaços alternativos, muitas vezes criados e geridos pelos artistas. A auto-publicação é uma forma de garantir a autonomia do artista em seus trabalhos, sem interferências de gosto ou de opinião de outros agentes (o editor, o galerista, o crítico ou o curador, as escolas de arte ou o mercado).

Qualquer pessoa podia participar do movimento Arte Postal, desde que quisesse trocar seus trabalhos com outras pessoas - desenhos, carimbos, colagens, postais, fotos, xerografias, poemas visuais, livros de artista, adesivos, revistas, enfim qualquer coisa que pudesse ser colocada em um envelope e enviada pelo correio. A ideia de livre troca se tornou uma das características dos zines: se alguém enviasse um zine para você, esperava-se que fosse enviado um zine seu, para manter o diálogo e a cooperação. Junto com os

trabalhos e as propostas artísticas enviados pelo correio, havia “volantes” com convites para participação em exposições ou em revistas, incentivando o intercâmbio entre os membros da comunidade. As exposições de arte postal eram organizadas pelos próprios artistas, sem júri, seleção ou prêmio, todos os trabalhos enviados eram expostos. Assim como existe uma seção nos zines para divulgar o material recebido, cada participante de uma mostra de arte postal recebia um pequeno catálogo com o registro da exposição e uma lista com o nome e endereço de todos os artistas, estimulando o contato entre as pessoas e o surgimento de novas ações.

Muitos artistas decidiram publicar por conta própria seus livros e revistas para conseguir autonomia total em seus trabalhos, o que inclui a definição do formato, número de páginas, tiragem, técnica de impressão, preço de venda e forma de distribuição. Dieter Roth, um dos pioneiros e dos mais prolíficos autores de livros de artista, não encontrou editor para o seu primeiro livro e decidiu publicá-lo de forma autônoma em 1954⁵.

Na América Latina e no leste europeu, vivendo sob regimes ditatoriais nos anos 1970, as publicações eram controladas pelo governo e a auto-publicação era a única solução para evitar a censura. O acesso direto aos meios de produção é um elemento fundamental para que os artistas se tornassem

5. Outros artistas que se tornaram editores famosos incluem Dick Higgins (Something Else Press, Nova Iorque, 1964); Maurizio Nannucci (Exempla, Florença, 1967), Simon Cutts (Coracle, Londres, 1975) Leif Eriksson (Wedgepress & Cheese, Malmo, 1972), alguns deles ainda em atividade até hoje.

editores - a maioria deles começou publicando os próprios livros e depois publicaram os trabalhos de seus amigos. O casal mexicano Martha Hellion e Felipe Ehrenberg, exilados na Inglaterra, compraram dois duplicadores em um ferro-velho e iniciaram a editora Beau Geste Press em 1972.

A auto-edição, considerada a principal característica dos zines, também é comum no meio artístico. Quando olhamos para os livros de artista publicados no Brasil, percebemos que a grande maioria são edições de autor, às vezes utilizando o nome de uma editora fictícia⁶, ridicularizando a precariedade das condições de trabalho dos artistas brasileiros, quando comparados aos seus colegas europeus ou norte-americanos.

O zine como publicação serial ou periódica

A maioria dos zines são realizados por uma só pessoa que assume o papel de autor, editor, diagramador, ilustrador, impressor e distribuidor. Por seu modo de produção independente, muitos zines não conseguem manter periodicidade, mantendo porém a regularidade. O mesmo vale para as revistas alternativas ou independentes, que muitas vezes não passam do primeiro número. As revistas independentes, assim chamadas porque não

6. Alguns nomes de editoras, bastante sugestivos: Alternativa, Anônima, Bacana, Contra!, Dubolso, Entretempo, Greve, Invenção, Lá de Casa, Licopódio, Nomuque, Pano de Pó, Pindaíba, Pirata, Strip, Sai Dessa Lama, Jacaré!, Tonto.

estão vinculadas a nenhum tipo de organização ou instituição, geralmente são financiadas pelos editores e possuem pouco ou nenhum tipo de anúncio.

A arte postal deu origem a inúmeras revistas, que hoje em dia seriam chamadas de zines, seja por suas características físicas (páginas fotocopiadas e grampeadas), seja pelo modo de produção (o artista assume o papel de autor/editor/diagramador/distribuidor). A revista *Rubber*, publicada em Amsterdã por Ulises Carrión e Aart Barneveld, tinha como assunto a arte feita com carimbos⁷. A revista, que era impressa em offset, recebia intervenções com carimbos em alguns números. É uma publicação modesta, em formato A5, contendo 8 a 16 páginas em cada edição. Carrión também editou outra revista, *Ephemeris*, em que divulgava parte do material que circulava no circuito de arte-correio.

Mais do que o caráter periódico, não seria mais adequado falar em publicação serial ao se referir às publicações de artista? Este é o argumento dos organizadores do livro *In Numbers* (AARONS; ROTH; BRAND, 2009). A publicação serial pode ser um zine, uma revista ou uma coleção de panfletos, cujo exemplo mais conhecido é a série *Great Bear*, publicada originalmente entre 1965 e 1967 pela editora *Something Else Press*, que teve como colaboradores artistas de vanguarda dos anos sessenta: George Brecht, John Cage, Al Hansen, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Diter Roth

7. O mexicano Ulises Carrión abriu em Amsterdã em 1975 uma das primeiras livrarias especializadas em publicações de artista, a *Other Books & So*, que também funcionava como galeria de arte e arquivo.

e Emmett Williams. Todos os panfletos eram grampeados, possuem o mesmo formato e mesmo número de páginas, seguindo um mesmo padrão gráfico nas capas, uma composição tipográfica acompanhada da imagem de um pequeno urso no canto inferior, a capa de cada título da série foi impressa em uma cor diferente de papel.

A serialidade representa uma nova forma de pensar o zine, que pode ser um conjunto de panfletos que segue um padrão editorial definido e pode ter como autor um artista diferente em cada número. Com a proposta de publicar zines como parte de uma série, a Lendroit éditions⁸ criou a coleção Jet Lag, zines dedicados ao desenho, colagem, fotomontagem e outros experimentos gráficos, lançada em 2011 e ainda em atividade, com 70 números lançados. Em cada edição, um artista é convidado a ocupar as 24 páginas disponíveis com um projeto original, considerando as restrições formais (impressão em fotocópia, formato A5). O próprio Lefebvre havia iniciado em 2009 um projeto artístico/editorial chamado *La Bibliothèque Fantastique* (Figura 2), formada pela apropriação de páginas de livros existentes, publicados em fotocópias e disponíveis para *download* em formato PDF⁹. Só depois de iniciar a pesquisa sobre artzines ele percebeu que havia adotado um modo de produção DIY, “sem prestar muita atenção a ele” e que

8. Uma associação sem fins lucrativos que é galeria de arte, livraria e editora em Rennes, na França.

9. bit.ly/3eyjQQp.

suas publicações podiam, portanto, ser consideradas zines - “porque eram fotocopiadas, auto-publicadas e usavam bastante apropriação”, o que é um equivalente contemporâneo ao layout feito com “tesoura e cola”, de acordo com o artista (LEFEBVRE, 2016).

Figura 2

Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009.



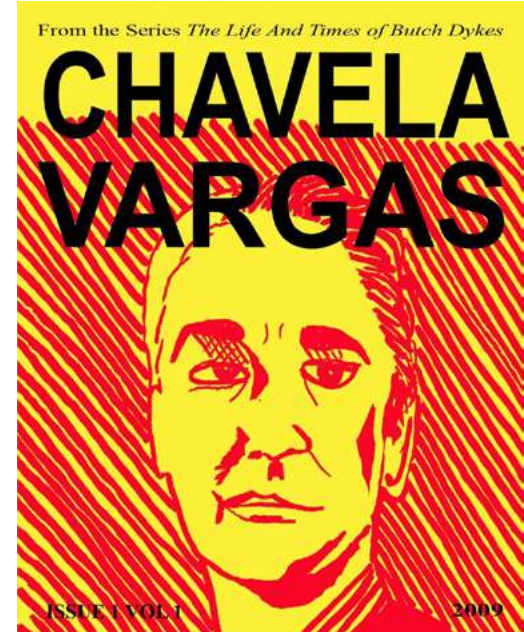
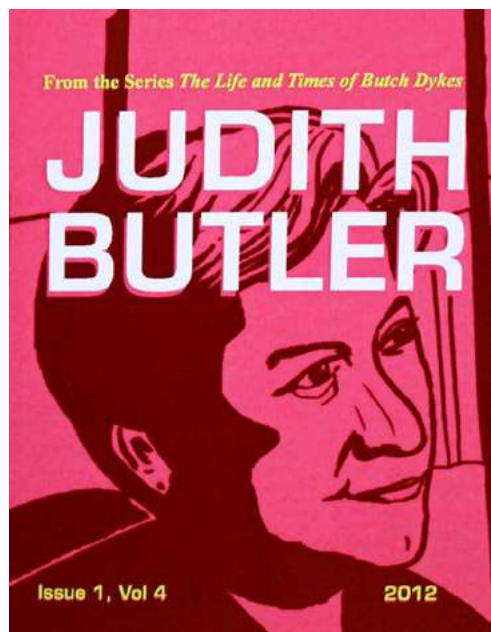
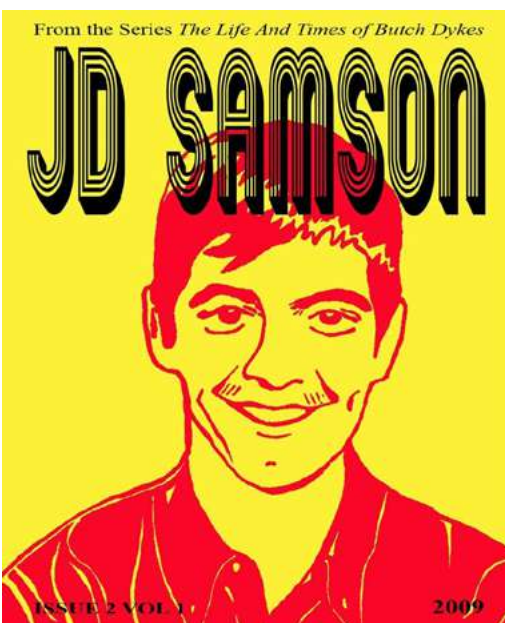
Fonte: bit.ly/3eyjQQp

Mesmo que a periodicidade deixe de ser uma característica fundamental dos zines, ainda é possível perceber em alguns deles um projeto editorial, um conjunto de elementos que mantem a unidade conceitual e gráfica de uma série de zines que possuem autonomia individualmente, mas que ga-

nam destaque quando vistos em conjunto. Exemplo disso é o trabalho da artista Eloisa Aquino, que editou em 2009 a série *The Life and Times of Butch Dykes*, com mini-biografias de mulheres lésbicas que se destacaram em suas áreas de atuação, seja na literatura, política, esportes ou música (Figura 3). O texto e os desenhos são da Eloisa, as capas são coloridas, um retrato em duas cores, com o nome das biografadas em uma terceira cor e o miolo é p&b. São zines produzidos de forma doméstica, com a edição aberta e continuam a ser impressos conforme o desejo da artista.

Figura 3

Eloisa Aquino, *The Life and Times of Butch Dykes*, 2009-2012



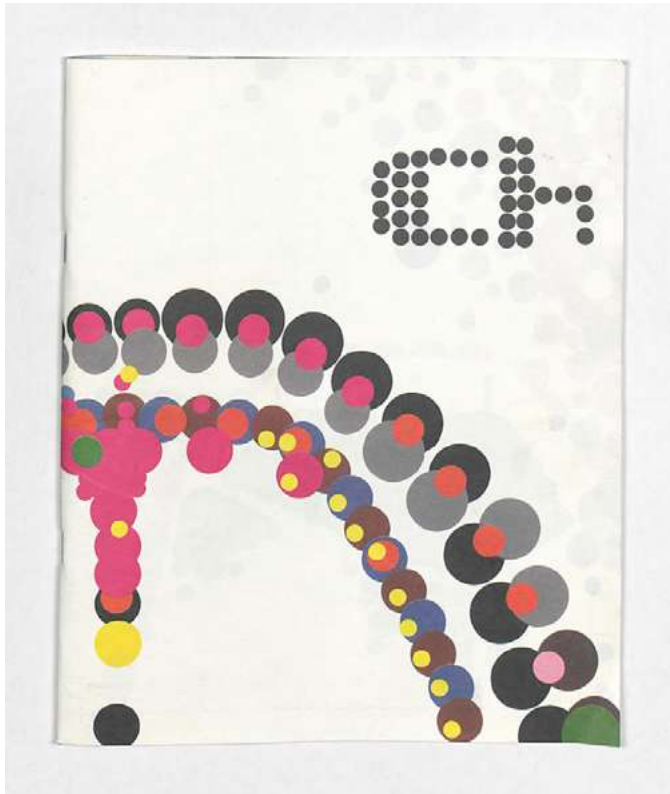
Fonte: bit.ly/2RGmwm4

Outro projeto que demonstra a versatilidade dos zines, o *Charivari* é publicado por um coletivo de ilustradores desde 2008 (Figura 4). Cada edição possui um tema diferente, uma proposta gráfica diferente e até mesmo um formato novo, contando com a participação de convidados. O coletivo já fez zines em fotocópia, serigrafia, offset, risografia e até mesmo teve uma edição recortada a laser. Foram publicados em formato tabloide em papel jornal, como um conjunto de oito microzines de 16 páginas, em tiragens que variam de 50 a 5 mil exemplares.

Outro ponto de aproximação entre os zines em geral e as publicações de artista é o modo de distribuição, uma vez que muitas livrarias tradicionais recusavam vender este tipo de material fora dos padrões. A alternativa para muitos artistas foi utilizar o correio para distribuir as publicações, assim como já acontecia com os zines. A princípio, os zines não tinham objetivo comercial, eram trocados por outros zines, vendidos a preço de custo ou até mesmo trocados pelo valor equivalente em selos. Do mesmo modo, muitas publicações de artista não eram apenas comercializadas mas também eram trocadas com outros artistas ou até enviadas gratuitamente. O *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso, uma paródia do Jornal do Brasil, originalmente circulou como folhas avulsas em envelopes de correspondência comuns, enviados para amigos.

Figura 4

Coletivo Charivari, *Charivari* nº 5, 2011.



Fonte: bit.ly/3f2MYy8

Em busca de experimentar novas formas de circulação, o *Zine Parasita* (2007-2015) não era vendido, mas podia ser encontrado escondido dentro de outras publicações escolhidas aleatoriamente em livrarias, bibliotecas e revistarias. Em suas 14 edições, teve contribuições de designers, fotógrafos, artistas, escritores e ilustradores de todo o mundo. O *Parasita* já foi escondido em diversas cidades no Brasil e também em outros países.

Na década de 1970 os artistas criaram um circuito de produção, circulação e exposição de obras de arte que funcionava à margem do circuito oficial dos museus e galerias, permitindo a participação de qualquer pessoa. Com o tempo, surgiram livrarias especializadas, criadas por iniciativa de artistas que perceberam a necessidade de um local para vender os trabalhos como uma forma de manter a produção em circulação, além de servir como estímulo para jovens artistas continuarem produzindo¹⁰.

É interessante ler o depoimento de Max Schuman, que trabalha há 26 anos em uma das maiores livrarias independentes do mundo, a Printed Matter. Ele começou a trabalhar como atendente, foi gerente, diretor associado e hoje é diretor executivo:

Na época, quando comecei a trabalhar na Printed Matter, não chamaríamos de “zines” muito do que chamam de zines hoje, porque eles não eram seriais e eles não eram parte da imprensa clandestina. Como eles eram coisas singulares, chamaríamos de livros de artista que são fotocopiados. O termo “zine” veio a qualificar essas publicações muito mais tarde. (LEFEBVRE, 2017, p. 6)

10. Em Nova York, foi criada por iniciativa do artista Sol LeWitt, da crítica de arte Lucy Lippard e outros, a Printed Matter em 1976, livraria especializada em publicações de artista; ainda na década de 1970, em Toronto, o coletivo General Idea criou a Art Metropole e em Amsterdã o artista Jan Voss criou a livraria Boekie Woekie, todas ainda em atividade, como pode ser comprovado em seus respectivos sites.

O zine como formato

Os fanzines apareceram nos anos setenta na forma de panfletos xerocopiados, quando a fotocópia se tornou acessível para pessoas comuns. A fotocopiadora era mais fácil de operar do que os mimeógrafos, que precisavam de uma matriz cuja produção podia ser um pouco complicada. A pesquisadora Teal Triggs (SPENCER, 2015) considera que o estilo visual dos zines está associado ao modo como eles foram feitos, antes da chegada dos computadores pessoais: o método de cortar e colar (*cut & paste*) datiloscritos combinados com textos manuscritos, letraset, fotografias, colagem de revistas, ilustração. Esse estilo, encontrado principalmente nos zines punks, era muito comum também nas publicações de arte postal (*mail art*), que era uma forma de arte aberta à participação de qualquer pessoa.

O pesquisador Antoine Lefebvre considera que a cena punk teve uma grande influência nos zines feitos por artistas, ao constituir tanto “um incentivo para ação quanto um mecanismo de auto-capacitação, o movimento punk plantou as sementes de toda uma nova era no campo das publicações artísticas” (LEFEBVRE, 2016). Artistas que hoje são reconhecidos como Raymond Pettibon e Mike Kelley começaram suas carreiras produzindo zines ligados à cena punk - Pettibon era o autor das capas de discos e dos cartazes de shows da banda Black Flag e Kelley era membro da banda Destroy All Monsters, que editava um zine de mesmo nome, produzido em xerox com intervenções com spray, canetinha e lápis de cor e distribuído nos shows da banda.

Diferente do que aconteceu nos EUA e na Europa, não existe um vínculo tão direto entre as publicações de artistas plásticos brasileiros e o movimento punk, a não ser nos zines do poeta Glauco Mattoso. Durante muito tempo os zines no Brasil ficaram associados ao universo das HQs. Na década de 1980, os fanzines eram um caminho óbvio para cartunistas amadores fazerem seus trabalhos chegarem ao público e surgiram muitos zines que copiaram o tipo mais comercial de revistas. O trabalho de Fabio Zimbres, que atua no campo das artes visuais e dos quadrinhos, era mais experimental do que a maioria em termos de desenho, de narrativa e de formato. Ele se tornou uma referência por conta da seção chamada Maudito Fanzine, em que fazia resenhas e divulgava publicações independentes na revista *Animal*.

O ressurgimento dos zines na última década coincide com o aparecimento das feiras de publicação independente e com a redescoberta das impressoras risográficas, uma técnica japonesa de impressão com estêncil que utiliza tinta à base de óleo de soja, com resultado muito semelhante à serigrafia. Outro elemento que contribui para o aumento da quantidade de publicações é o custo reduzido da impressão digital, que permite imprimir um livreto em tiragens baixas. Este é um fenômeno mundial, com feiras importantes acontecendo em praticamente todos continentes, com centenas de pequenos editores formando uma comunidade - a maioria dos editores presentes em uma feira são pessoas conhecidas dos outros editores.

O formato zine é comumente associado a uma publicação despretenso-
sa, modesta, poucas folhas dobradas ao meio e grampeadas. Para muitos jovens
editores, esta é a descrição perfeita de um zine. Junto com as feiras de publi-
cações, surgiu um novo entendimento do que é um zine, não mais visto como
apenas um tipo de revista independente, mas qualquer tipo de publicação rea-
lizada de forma independente, seja um livreto, uma publicação serial ou periódica.
Assim, uma publicação não é mais considerada um zine “por causa de sua
natureza, mas por causa da forma como foi produzida” (LEFEBVRE, 2016).

Figura 5

Rony Maltz e Carolina Cattan, 52 zines, 2018



Fonte: bit.ly/3kR54Ve

Os artzines, em sua maioria, não possuem nenhum texto - as ideias são transmitidas pelo encadeamento das imagens ou pelo conjunto, assim como acontece em zines de fotografia, também chamados de fotozines. Os editores Rony Maltz e Carolina Cattan, da {Lp} press, criaram o desafio de produzir 52 zines, um por semana, durante todo o ano de 2018 (Figura 5). Os trabalhos foram produzidos em edição aberta, sob demanda, e impressos em jato de tinta. Não existe nenhum tipo de padronização dos zines desta coleção, podendo variar o formato e o número de páginas.

Outro autor que produziu muitos fotozines, o holandês Erik van der Weijde encara a edição de zines e livros como atividade profissional, ou seja, sua principal fonte de renda. Ele imprimiu uma série chamada foto.zine em offset sobre papel jornal (Figura 6). Sua editora, a 4478, publica seus livros e zines, que possuem uma estrutura similar: os títulos são descritivos, todas as imagens seguem um tema apresentado no título, com um leiaute básico, na maioria das vezes, uma imagem por página. Alguns zines foram produzidos com fotografias encontradas, como o *Teddy Bear* (2014) com reproduções tiradas de um livro sobre coleção de bichos de pelúcia; *Paradiesvögel* (Birds of Paradise II, 2015), reproduções de um livro sobre tanques de guerra alemães e *Die Wolken*, com reproduções fotográficas de aviões de combate, tiradas de um anuário de 1982. Este último zine foi produzido em três versões: com tinta vermelha, azul ou preta.

Figura 6

Erik van der Weijde, foto.zine #3, 2009

Fonte: bit.ly/338AtfH

Não existe uma distinção, do ponto de vista formal, entre os artzines produzidos hoje em dia e muitos livros de artista produzidos nos anos 1960-1980. Esta mudança na definição conceitual do que é um zine também fica evidente quando editoras pequenas passam a publicá-los, geralmente adotando um formato padrão e assumindo a distribuição. Em Zurique, a editora Nieves começou a publicar zines em 2004, três anos após o início de suas atividades editoriais e até o momento já publicou 296 zines, a maioria deles

em fotocópia, no formato 14 x 20 cm, contendo de 16 a 52 páginas, com tiragem de 100 a 500 exemplares. Além de publicar zines de jovens artistas pouco conhecidos oriundos de diversos países, como Harsh Patel (Quênia), Ken Kagami (Japão), Xiao Longhua (China), Jason Polan (EUA), Ingo Giezen-danner (Suíça) e Stefan Marx (Alemanha), também editou trabalhos de artistas famosos como Allen Ruppersberg, Barry McGee, David Shrigley, John Armleder, Larry Clark, Marcel Dzama, Raymond Pettibon, o músico Daniel Johnston e a baixista do Sonic Youth, Kim Gordon.

Zines para todos

As diferentes definições do que é um zine não são excludentes, uma nova conceituação não substitui as outras e todas podem ser encontradas em uma mesma feira de publicações. A simplicidade do zine parece dizer: você também consegue fazer. Publicar um zine é um convite ao leitor para se tornar também autor, e de fato muitos jovens que visitam uma feira em um ano sentem estímulo para fazer seu próprio zine e alguns até conseguem participar da mesma feira no ano seguinte. Para alguns artistas, o mais importante ao fazer uma publicação é a liberdade de fazer como quiser, ou como puder, sem se preocupar com definições, com formatos e técnicas de impressão, utilizando os meios que estão ao seu alcance para fazer o zine da forma que for possível naquele momento. Hoje em dia, os zines podem

ser feitos digitalmente ou de forma analógica, com cola e tesoura, ou ainda podem utilizar uma combinação dos dois processos. Em alguns casos, o mesmo trabalho pode ser apresentado como um zine ou um livro de artista, dependendo do local onde é comercializado (em uma feira ou em uma livraria), onde é exibido (em um acervo de museu ou na biblioteca), o que demonstra que são cada vez menores as diferenças entre os dois.

Referências

AARONS, Philip; ROTH, Andrew; BRAND, Victor. *In numbers: serial publications by artists since 1955*. 1st ed. Zürich, Switzerland: PPP Editions in association with Andrew Roth, Inc.: JRP/Ringier Kunstverlag, c2009.

ANDERY, Rafael. *Feitos com pouco dinheiro, fanzines ganham status de obra de arte*. Folha de São Paulo, 31/03/2013. Disponível em: <bit.ly/3kUywd3>. Acesso em 10/08/2020.

CADÔR, Amir Brito. "Are zines invisible?" in: LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*, nº 9, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2016.

GILBERT, Annette. *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*, nº 2, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2016.

LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*, nº 10, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2017.

LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*, nº 12, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2018.

MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. "Pequenos livros e outras pequenas publicações". *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, ano 5, julho de 2015.

SPENCER, Amy. *DIY - the rise of lo-fi culture*. London: Marion Boyars, 2015.

WERTHAM, Fredric. *The World of Fanzines: A Special Form of Communication*. Southern Illinois University Press, 1973, p. 33 apud LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*, nº 2, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2016 (s.p.).

Sites

AQUINO, Eloisa. *B&D Press*, 2020. Disponível em: <<https://banddpress.ca>>. Acesso em 23/09/2020.

CATTAN, Carolina; MALTZ, Rony. *LPpress*. Disponível em: <bit.ly/3kR54Ve>. Acesso em 23/09/2020.

BARNEVELD, Aart van; CARRIÓN, Ulises; FLORES, Salvador. *Ephemera: a monthly journal of mail and ephemeral works*, 12 issues, Amsterdam: Other Books and So, 1977-78. Disponível em: <bit.ly/3xY2vIx>. Acesso em 23/09/2020.

CHARIVARI. Disponível em: <bit.ly/3f2MYy8>. Acesso em 22/08/2020.

FISCHER, Marc; BLOOM, Brett. *Temporary Services*. Disponível em: <bit.ly/33xtXyu>. Acesso em 23/09/2020.

LEFEBVRE, Antoine. *Artzines*. Disponível em: <bit.ly/3gCMgc2>. Acesso em 23/09/2020.

LENDROIT éditions. Disponível em: <www.lendroit.org>. Acesso em 23/09/2020.

NIEVES. Disponível em: <www.nieves.ch>. Acesso em 23/09/2020.

WEIJDE, Erik van Der. 4478ZINE. Disponível em:<www.4478zine.com>. Acesso em: 23/09/2020.

Amir Brito Cadôr é Mestre na UNICAMP e doutor na UFMG e Artista e professor de Artes Gráficas. Atua como curador e editor no campo das publicações de artista na EBA/UFMG. Publicou seus livros de artista pelas edições Andante, dentre os quais se destacam *A Night Visit to the Library*, *Learn to Read Art* e *A Técnica do Pincel*. Fez a curadoria de exposições sobre livros de artista no Centro Cultural São Paulo (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG), Cabinet du Livre d' Artiste (França) entre outros. Em 2016, a editora da UFMG publicou sua pesquisa de doutorado, *O livro de artista e a enciclopédia visual*. É curador da Coleção Livro de Artista da UFMG.

Blog: coleccionivrodeartista.wordpress.com

E-mail: ameer@ufmg.br
