

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Mestrado em Artes – Preservação do Patrimônio Cultural

Alice Almeida Gontijo

**O LIVRO DE ARTISTA COMO DILEMA DA PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA:
ENTRE A CONSERVAÇÃO MATERIAL E A EXPERIÊNCIA DO OBJETO**

Belo Horizonte

2017

Alice Almeida Gontijo

**O LIVRO DE ARTISTA COMO DILEMA DA PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA:
ENTRE A CONSERVAÇÃO MATERIAL E A EXPERIÊNCIA DO OBJETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientadora: Professora Dra. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte

2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Gontijo, Alice Almeida, 1989-

O livro de artista como dilema da preservação de acervos de arte contemporânea [manuscrito] : entre a conservação material e a experiência do objeto / Alice Almeida Gontijo. – 2017.

242 f. : il.

Orientadora: Magali Melleu Sehn.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

1. Livros de artista – Conservação e restauração – Teses.
2. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

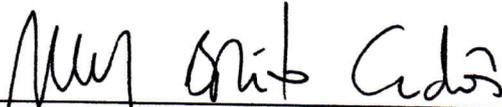
CDD 702.88

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ALICE ALMEIDA GONTIJO**
Número de Registro **2015654148**

Título: "O livro de artista como dilema da preservação de acervos de arte contemporânea: entre a conservação material e a experiência do objeto"



Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 17 de Fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

À Professora Magali Melleu Sehn, pela orientação instigante, pela confiança, e, acima de tudo, pela honestidade.

À Professora Ana Utsch, por ter me apresentado o livro enquanto “ser em potência”.

À Capes, por viabilizar o desenvolvimento de minha pesquisa através de bolsa.

Ao Professor Amir Brito Cadôr, pela oportunidade de conhecer melhor o universo livro de artista através de sua disciplina Pensamento Impresso, ministrada com generosidade e paixão contagiantes, bem como através do trabalho desenvolvido junto à Coleção Livro de Artista. Ao Amir, novamente, e aos demais membros da banca de defesa, Professor Dr. Carlos Henrique Rezende Falci, Professora Dra. Helouise Lima Costa e Dra. Ana Paula Mathias de Paiva, pelo interesse em participar dessa avaliação.

À Universidade Federal de Minas Gerais, por acolher e promover as minhas tentativas de deflagração há mais de uma década. É um privilégio e uma alegria estar na instituição como discente desde o ensino médio.

Ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, à sua bibliotecária Lauci Bortoluci Quintana e aos seus documentalistas Fernando Piola e Michelle Alencar, pela atenção e generosidade em todas as visitas realizadas durante a pesquisa e pela disponibilidade em contribuir mesmo a distância.

À Coleção Livro de Artista e à bibliotecária-chefe da Divisão de Coleções Especiais da UFMG, Diná Araújo Marques, pelo acolhimento solidário e atendimento carinhoso.

Às artistas Edith Derdyk, Élide Tessler, Neide Sá e Vera Chaves Barcellos, pelas importantes e ricas entrevistas generosamente concedidas.

À Cibele Silva, pela leitura atenta e gentil.

À Izabel Azzi, pelo interesse e estímulo constantes e instigantes. E pelo cuidado no acompanhamento da formulação de questionamentos, essa força motriz. Talvez não haja outro alguém tão próximo aos meus processos de construção de alguns conhecimentos e de descobertas de tantos desconhecimentos.

À Tia Leila, pelos cuidados todos, desde o primeiro dia de vida.

Aos meus colegas, amigos e familiares presentes na e da vida, pela paciência, pela compreensão e pela companhia ao longo dos mais variados percursos.

Ao Arthur, pelo amor confiante e persistente.

Aos meus pais, por tudo.

À universidade pública. À democracia. À liberdade.

O livro é um ser em potência, a que falta a deflagração. Ele é explosão por vir, em acontecimento ou já acontecida.

Paulo Pires do Vale, *Tarefas infinitas*

RESUMO

No caso do livro de artista, a associação entre conteúdo, forma, materiais e significado é ainda mais evidente do que no caso dos acervos exclusivamente bibliográficos. O livro de artista explora conscientemente a forma do livro e funda a obra de arte, em suas múltiplas possibilidades relacionais, a partir e através dessa forma. Contudo, observa-se que, da mesma maneira que se opera com os livros tradicionais, o “caráter de livro” dessas obras, bem como outras características específicas que materializam as propostas artísticas e fundam as potencialidades de cada título, são passíveis de alienação pelas próprias diretrizes de conservação. A gestão dos acervos dessa natureza pelas instituições de salvaguarda e divulgação enfrenta o dilema da preservação a ser discutido por esta pesquisa: a busca pela conservação material concomitante à necessidade de interação com o objeto.

Se a conservação de obras de arte contemporâneas tem o desafio de lidar com uma gama enorme de materiais utilizados na elaboração dos seus objetos, tem também o desafio de lidar com uma grande diversidade de objetos e, ainda, com a complexidade das categorias nas quais eles se inscrevem, e até mesmo com a ausência delas. O livro de artista está localizado nesse cenário como objeto exemplar para reflexão sobre alguns desses desafios e sobre possibilidades frente a eles. No entanto, apresenta ainda outra dificuldade adicional: a ausência de referências específicas inscritas no campo da preservação.

Nessa intenção reflexiva inaugural, a presente pesquisa desenvolve estudos de caso a partir do reconhecimento da complexidade inerente à definição do termo *livro de artista* e do reconhecimento de um entrelugar extremamente heterogêneo desse acervo – entrelugar este evidenciado não somente pela nomenclatura composta pelos termos “livro” e “arte”, cuja amplitude referencial se poderia perder de vista, mas também pela inscrição dos objetos assim identificados em diferentes espaços de salvaguarda e divulgação: o da obra de arte e o da obra bibliográfica, em museus e em bibliotecas. Na tentativa de ilustrar e discutir o dilema identificado, a pesquisa elege para o desenvolvimento de seus estudos de caso obras inscritas em diferentes locais e que apresentem questões materiais e conceituais diversas.

Palavras-chave: Livro de artista. Arte contemporânea. Conservação. Manuseio. Estudos de caso.

ABSTRACT

For the artist book, the association between content, form, materials and meaning is even more evident than in the case of exclusively bibliographic collections. The artist book consciously explores the form of the book, and finds the work of art in its multiple relational possibilities, from and through this form. However, it is observed that just like what happens with traditional books, the "book character" of these works, as well as other specific characteristics that materialize the artistic proposals and ground the potential of each title, can be alienated by the conservation guidelines themselves. The management of collections of this nature by the safeguarding and exhibition institutions faces the preservation dilemma to be discussed by this research: the search for material conservation concomitant with the need for interaction with the object.

If the conservation of contemporary art works has the challenge of dealing with a huge range of materials used in the elaboration of their objects, it also has the challenge of dealing with a great diversity of objects and also with the complexity of the categories in which they could be subscribed, and even with the absence of those categories. The artist book is located in this scenario as an exemplary object for reflection on some of these challenges and on some possibilities facing them. And presents another additional difficulty: the absence of specific references inscribed in the field of preservation.

In this inaugural reflective intention, the present research develops case studies, starting with the recognition of the complexity inherent to the definition of the term "artist book" and with the recognition of a between place of this extremely heterogeneous collection. Between place this, evidenced not only by the nomenclature composed by the terms "book" and "art" – whose reference range could be lost sight of – but also by the inscription of the objects thus identified, in different spaces of safeguard and exhibition: that of the work of art and that of bibliographical work, in museums and libraries. In an attempt to illustrate and discuss the identified dilemma, for the development of its case studies, the research selects artist books located in different places and that bring out diverse material and conceptual issues.

Keywords: Artist book, Contemporary Art, Conservation, Handling, Case studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A ave: obra precursora dos livros de artista no Brasil.....	27
Figura 2 – Twentysix Gasoline Stations, Ed Rucha, 1962 (capa, folha de rosto, primeira e última página em sequência).....	32
Figura 3 – Diagrama apresentado em Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books (1982).....	35
Figura 4 – Diagrama apresentado em Twentysix Gasoline Stations the Sock the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art (1993).....	36
Figura 5 – Diagrama apresentado no catálogo Outside of a Dog (2004).....	36
Figura 6 – Children's book (Kinderbuch), Dieter Roth, 1957.....	43
Figura 7 – Book c6, Dieter Roth, 1959.....	43
Figura 8 – Objetos livro-referentes: obra Freeze Freud (1992) e detalhe.....	45
Figura 9 – Livro ilustrado (Capa do livro La Bête Noire).....	49
Figura 10 – Livro-objeto Pense Bête.....	49
Figura 11 – A Coleção na Divisão de Coleções Especiais da BU (Identificação do espaço da Coleção, salas de depósito, itens a serem catalogados, itens já catalogados e espaço para consulta e exposição de obras).....	76
Figura 12 – Acondicionamento criterioso das obras (Obras de tamanhos próximos lado a lado nas prateleiras; obras de grande dimensão acondicionadas horizontalmente sem grande sobreposição; obra de grande dimensão acondicionada em caixa).....	79
Figura 13 – A Biblioteca Lourival Gomes Machado no ano de 2015.....	83
Figura 14 – Cuidados básicos com os livros de artista da Biblioteca do MAC-USP (Livros acondicionados em caixas rígidas, manuseio sobre mesas de consulta e etiquetas confeccionadas em papel de qualidade arquivística e não aderidas às obras).....	84

Figura 15 – Consulta às obras da reserva técnica do MAC-USP(Manuseio realizado pelo documentalista da instituição no espaço do ateliê de restauração de obras em papel).....	85
Figura 16 – Capa do livro de artista O homem sem qualidades.....	90
Figura 17 – Texto de apresentação da obra O homem sem qualidades.....	90
Figura 18 – Ficha técnica da primeira apresentação da instalação O Homem sem Qualidades. (Representação da disposição das telas no espaço; informações sobre o evento; apresentação sucinta das obras integrantes e ficha técnica geral).....	91
Figura 19 – Páginas do passatempo (Páginas de caça-palavras; palavra encontrada; lista de palavras dispersas nas páginas).....	92
Figura 20 – Detalhe da ficha técnica: catálogo como parte integrante da obra.....	93
Figura 21 – Espaço expositivo com paredes recobertas pelas telas caça-palavras.....	94
Figura 22 – Detalhe das telas integrantes da instalação O Homem sem Qualidades.....	94
Figura 23 – Exemplares do romance <i>O homem sem qualidades</i> (exemplar com palavras apagadas com corretivo e exemplar com palavras rasuradas).....	95
Figura 24 – Esquema da disposição das telas no espaço expositivo apresentado no livro.....	95
Figura 25 – Detalhe de documento de compra da obra <i>O homem sem qualidades</i>	97
Figura 26 – Apresentação do livro na mostra Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois.....	98
Figura 27 – <i>Arquivo impresso</i>	100
Figura 28 – <i>Genotexto</i>	103
Figura 29 – <i>Genotexto</i>	103
Figura 30 – Metodologia de exibição da obra adotada pelo MAC-USP.....	105

Figura 31 – <i>Genotexto</i> ao abrir da capa.....	106
Figura 32 – <i>Genotexto</i> ao abrir da guarda.....	106
Figura 33 – <i>Genotexto</i> ao abrir da língua.....	106
Figura 34 – <i>Poema pautado</i> : capa.....	108
Figura 35 – <i>Poema pautado</i> : contracapa e poema.....	108
Figura 36 – <i>Cópia: dia um</i>	110
Figura 37 – Detalhe de <i>Cópia: dia um</i>	111
Figura 38 – Aspecto do interior dos exemplares disponíveis nas bibliotecas consultadas.....	112
Figura 39 – Interior do exemplar disponível na Reserva Técnica do MAC-USP.....	113
Figura 40 – <i>Livros vazados</i> : exemplar produzido em 1985.....	114
Figura 41 – Interior da obra.....	115
Figura 42 – <i>Livro-objeto-magia</i> fechado.....	119
Figura 43 – Abertura da obra.....	120
Figura 44 – <i>Livro-objeto-magia</i> desvelado.....	120
Figura 45 – Matéria sobre a obra <i>Stripencores</i> (ampliação da versão em português).....	121
Figura 46 – <i>Momento vital</i> em repouso.....	124
Figura 47 – <i>Momento vital</i> : exemplar nº 3.....	126
Figura 48 – Aspecto “original” da obra.....	128
Figura 49 – Aspecto atual do exemplar do MAC-USP.....	129
Figura 50 – Poema Pautado apresentado em vitrine na mostra Livro de Artista no Brasil (2015).....	144
Figura 51 – <i>Cópia: dia um</i> apresentado em vitrine na mostra Livro de Artista no Brasil (2015).....	147

Figura 52 – Exemplar em estudo de Livros vazados (1985), apresentado em vitrine na mostra Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois (2016)...	151
Figura 53 – Diferentes configurações (a e b) do “suporte” de Livro-objeto-magia.....	155
Figura 54 – Diferentes configurações (a, b e c) das “páginas” de Livro-objeto-magia.....	156
Figura 55 – Folha n. 3.....	158
Figura 56 – Folha n. 10.....	158
Figura 57 – Última folha.....	158
Figura 58 – Livro Tábula (2015) da artista Edith Derdyk.....	201
Figura 59 – Livro “Cifrado” (2014) da artista Edith Derdyk.....	202
Figura 60 – Livro “Em Deslize” (2010), da artista Edith Derdyk.....	203
Figura 61 – Livro “Desenhos” (2007) da artista Edith Derdyk.....	204
Figura 62 - Edith Derdyk em seu ateliê.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Capítulo 1 – O LIVRO DE ARTISTA: DEFINIÇÕES COMPLEMENTARES E ESPECIFICIDADES FUNDAMENTAIS.....	20
1.1 O debate no âmbito internacional.....	22
1.2 O debate no âmbito nacional.....	51
1.3 A dimensão do universo livro de artista e a problemática da sua preservação.....	61
Capítulo 2 – O ENTRELUGAR DO LIVRO DE ARTISTA E OS ACERVOS SELECIONADOS.....	65
2.1 Livros de artista em uma biblioteca: a Coleção Livro de Artista da UFMG.....	70
2.2 Livros de artista em um museu: os livros de artista do Museu de Arte Contemporânea da USP.....	81
2.3 A relevância dos acervos escolhidos para a pesquisa e os critérios para a definição dos estudos de caso.....	85
Capítulo 3 – OBRAS SELECIONADAS.....	89
3.1 Obra <i>O homem sem qualidades caça palavras</i> , da artista Élide Tessler.....	89
3.2 Obra <i>Arquivo impresso</i> , do artista Paulo Bruscky.....	99
3.3 Obra <i>Genotexto</i> , do artista Paulo Bruscky.....	102
3.4 Obra <i>Poema pautado</i> , do artista Paulo Bruscky.....	107
3.5 Obra <i>Cópia: dia um</i> , da artista Edith Derdyk.....	109
3.6 Obra <i>Livros vazados</i> , da artista Neide Sá.....	114
3.7 Obra <i>Livro-objeto-magia</i> , do artista Nelson Leirner.....	118
3.8 Obra <i>Momento vital</i> , da artista Vera Chaves Barcellos.....	122
3.9 Obra <i>Divino maravilhoso</i> , da artista Amélia Toledo.....	127

Capítulo 4 – ETAPA FINAL DE AVALIAÇÃO DOS CASOS.....	130
4.1 Aproximações e distanciamentos entre as condições atuais de apresentação das obras e as propostas artísticas.....	134
4.1.1 O livro de artista como parte integrante e catálogo de uma instalação.....	136
4.1.2 O livro de artista como dispositivo não convencional de textos.....	138
4.1.3 A interatividade como condição da surpresa.....	141
4.1.4 O livro de artista como apropriação de um objeto banal	144
4.1.5 O livro de artista como (des)construção do texto	146
4.1.6 O livro de artista como exemplar único.....	151
4.1.7 O livro de artista como objeto mágico.....	154
4.1.8 O livro de artista como sequência espaço-temporal e a leitura como performance.....	157
4.1.9 O livro de artista como a transgressão da ordem.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS: POSSIBILIDADES E ALTERNATIVAS PARA A PRESERVAÇÃO DE LIVROS DE ARTISTA	164
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM A ARTISTA ÉLIDA TESSLER.....	189
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA ENTREVISTA COM O ARTISTA PAULO BRUSCKY.....	194
APÊNDICE C – RELATO DA CONVERSA COM A ARTISTA EDITH DERDYK.....	198
APÊNDICE D – ENTREVISTA COM A ARTISTA EDITH DERDYK.....	207
APÊNDICE E – ENTREVISTA COM A ARTISTA NEIDE DIAS DE SÁ.....	216
APÊNDICE F – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA O ARTISTA NELSON LEIRNER.....	221
APÊNDICE G – ENTREVISTA COM A ARTISTA VERA CHAVES BARCELLOS.....	223

APÊNDICE H – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA A ARTISTA AMÉLIA TOLEDO.....	225
ANEXO A – RELATÓRIO DE VIAGEM E MONTAGEM DA INSTALAÇÃO O HOMEM SEM QUALIDADES CAÇA PALAVRAS, DA ARTISTA ÉLIDA TESSLER	227
ANEXO B – CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA SOBRE AQUISIÇÃO DE OBRAS PELO MAC-USP (ESTANDO INCLUÍDA “O HOMEM SEM QUALIDADES” DE ÉLIDA TESSLER).....	228
ANEXO C – ENTREVISTA DE NELSON LEIRNER PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984).....	230
ANEXO D – MATÉRIA DO <i>JORNAL DO NÃO ARTISTA</i> (versão em inglês).....	231
ANEXO E – MATÉRIA: Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas.....	233
ANEXO F – TERMO DE REPRODUÇÃO DE MATERIAL DA SEÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E CATALOGAÇÃO DO MAC-USP.....	236
ANEXO G – ENTREVISTA DE PAULO BRUSCKY PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984).....	237
ANEXO H – PRÍMEIRA PÁGINA DA RELAÇÃO DE OBRAS DO ARTISTA PAULO BRUSCKY NO ACERVO DO MAC-USP.....	239
ANEXO I – MATÉRIA DO JORNAL O GLOBO “Nelson Leirner critica a sacralização de suas obras: 'Foram feitas para serem interativas, mas...'.....	240
ANEXO J – CRÍTICA DE DÉCIO PRESSER SOBRE OBRAS DE VERA CHAVES BARCELLOS – FOLHA DA TARDE (1979).....	242

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado se inscreve na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Direcionada à conservação preventiva,¹ mais especificamente à preservação de obras de arte contemporânea, tem como objeto de estudo a problemática da conservação do *livro de artista*. Elegeu para o seu desenvolvimento a metodologia de estudos de caso, tendo selecionado obras pertencentes à Coleção Livro de Artista da UFMG e obras pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

A compreensão do livro como objeto complexo que, para além de suporte de conteúdo textual, apresenta em sua materialidade importantes informações enquanto veículo ativo de seus conteúdos e produto histórico-cultural, é relativamente recente. O estudo da materialidade significativa do livro, das formas como tal objeto é produzido e se apresenta ao longo do tempo, é herdeiro de discussões que remontam à década de oitenta do século passado, e que são apresentadas, sobretudo, e quase exclusivamente, pelo campo da História Cultural e por disciplinas como a Bibliografia Material, através de trabalhos de Donald Francis McKenzie, e História do Livro, por meio dos estudos de Roger Chartier e Robert Darton, por exemplo.

Nesse cenário, a área da preservação de bens culturais tem o grande desafio de incorporar, em suas reflexões e práticas, o livro nessa sua dimensão mais ampla e complexa, ou seja, o desafio da racionalização das diferentes formas e funções de tal objeto em seu escopo de discussão teórica e, conseqüentemente, no desenvolvimento de ações em torno deste. Mesmo a compreensão do livro enquanto bem patrimonial é ainda incipiente, preponderando discursos que valorizam o texto em detrimento de seu suporte de divulgação, como se os aspectos textuais e materiais, simbólicos e formais – aqueles do campo das ideias e os do campo concreto – pudessem ser exatamente apartados, dissociados uns dos outros, e não

¹ “Conservação preventiva – todas as medidas e ações destinadas a evitar e minimizar futuras deteriorações ou perdas. Eles são realizados dentro do contexto ou nos arredores de um item, mas mais frequentemente um grupo de itens, qualquer que seja sua idade e condição. Estas medidas e ações são indiretas – elas não interferem com os materiais e estruturas dos itens. Eles não modificam sua aparência. Os exemplos de conservação preventiva são medidas e ações apropriadas para registro, armazenamento, manuseio, embalagem e transporte, segurança, gestão ambiental (luz, umidade, poluição e controle de pragas), planejamento de emergência, educação do pessoal, conscientização pública e conformidade legal”. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WDc0OtUrLIU>. Acesso em 12 set. 2016. Tradução nossa.

se relacionassem na construção dos sentidos e dos valores.

No caso do livro de artista, o desafio, no âmbito da preservação, talvez resida ainda, e em princípio, na compreensão de um entrelugar, que também é multi e plurilugar, e de suas implicações para a salvaguarda associada à promoção das obras artísticas. Na tentativa de ilustrar e discutir o dilema apresentado em seu título – *O livro de artista como dilema da preservação de acervos de arte contemporânea: entre a conservação material e a experiência do objeto* –, a presente pesquisa elege para a construção de estudos de caso, a partir da constatação desse entrelugar, obras inscritas em diferentes locais de salvaguarda e divulgação, e que apresentem questões materiais e conceituais diversas.

Através do movimento de aproximação ao objeto, a partir de uma revisão bibliográfica do termo “livro de artista”, apresentada no primeiro capítulo, será possível ter maior clareza da complexidade desse universo e, conseqüentemente, dos desafios inerentes à tipificação e classificação de um grande volume de obras. A opção, portanto, é pela elaboração de estudos de caso individuais. Ademais, em princípio, tal agrupamento de obras seria em certa medida irrelevante, não apenas porque a tipificação de livros de artista configura todo um outro espaço de pesquisa (que extrapola demasiadamente os contornos da linha de pesquisa na qual se insere o presente estudo), mas, sobretudo, porque não contribuiria objetivamente para a discussão proposta. Isso porque esta se edifica sobre dois pilares fundamentais, que superam qualquer categorização: a natureza geral dos objetos estudados – a de livro, objeto interativo por excelência – e as especificidades materiais e simbólicas que são particulares de cada título (ou mesmo, de cada exemplar).

O estudo se direciona, portanto, pela mirada da preservação ao objeto tridimensional composto por engrenagens funcionais (materiais e simbólicas) que variam caso a caso. E, para cada caso eleito, aplica-se a metodologia de análise de obras de arte modernas e contemporâneas intitulada *Decision-Making Model*,² voltando-a de maneira adaptada a esse universo complexo e amplo denominado “livro de artista”. Dessa maneira, pretende-se atuar criticamente no espaço dicotômico apresentado à conservação pelas obras de natureza interativa, mais especificamente na fissura existente entre conservação material e necessidade de experiência do público (leitor, fruidor) com o objeto.

² THE DECISION-MAKING Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>. Acesso em: maio 2016.

Nesse sentido, a pesquisa relatada em sua provisoriedade é relevante, fundamentalmente, e de maneira geral, pela escassez de trabalhos na área da conservação-restauração,³ sobretudo em âmbito nacional, que discutam a tridimensionalidade do objeto livro enquanto problema semântico e estrutural, ou seja, que reconheçam a natureza fundamentalmente interativa desse objeto, cujo conteúdo só se constrói através da leitura (e só se justifica por ela), que, por sua vez, inevitavelmente transborda o olhar. Embora pareça elementar dizer que um livro serve à leitura e que esta perpassa diferentes aspectos da materialidade desse objeto, para além do texto em si, ainda hoje, no âmbito da conservação, o manuseio, o folhear do livro não é um aspecto levado a cabo pelas suas discussões teóricas e na elaboração de suas práticas.

Como afirma Johanna Drucker, contemplada pela revisão bibliográfica que se seguirá,

é fácil dizer que um livro de artista é um livro criado como uma obra de arte original, ao invés de uma reprodução de uma obra pré-existente. E também, que é um livro que integra os meios formais de sua realização e produção com sua temática e estética. (DRUCKER, 2007, p. 1)

Não obstante, observa-se que, de maneira análoga àquela operada com os livros tradicionais (“exclusivamente bibliográficos”) – a partir da valorização do conteúdo textual em detrimento do objeto que o conserva e divulga –, o “caráter de livro” dos livros de artista é passível de alienação. Inclusive, e principalmente, pela ação de diretrizes de conservação institucionais fundadas muitas vezes na repetição de conceitos e práticas pré-estabelecidas e generalistas.

Reconhecendo na valorização dos bens culturais a razão de ser da preservação, através de um constante trabalho de (re)significação – por meio do acesso, da fruição, da divulgação e do uso –, entende-se como urgente a reflexão do dilema identificado por esta pesquisa: o da conservação material concomitante à necessidade de experiência com o objeto, apresentado por obras de natureza interativa, mais especificamente os livros de artista.

O presente trabalho busca sua fundamentação teórico-metodológica básica

³ Ao reivindicar esse espaço de discussão inaugural, é preciso citar rapidamente a gênese do presente trabalho – intimamente relacionada ao trabalho de conclusão de curso de sua autora, no âmbito da graduação, na área de Conservação-Restauração de Acervos Bibliográficos. Desde esse percurso acadêmico prévio, portanto, nota-se que a compreensão do livro enquanto objeto e bem cultural é ainda incipiente, preponderando discursos que valorizam o texto em detrimento de seu suporte de divulgação.

não apenas nos campos já citados, ou nos trabalhos dedicados propriamente ao universo teórico concernente ao livro de artista, mas, sobretudo, em debates recentes desenvolvidos pela própria área da Conservação-Restauração. Ainda que escassos na abordagem desejada (sobretudo em âmbito nacional) ou, se próximos dela, não voltados especificamente para o objeto livro, existem e precisam ser apropriados.

É inegável que os cânones podem ser indispensáveis enquanto fundadores. Mas a apropriação anacrônica e desmedida de teóricos consagrados do campo da conservação-restauração que não se dedicaram a discussões mais contemporâneas, como a que aqui é proposta, pode conformar interpretações que revalidam aquelas diretrizes alienadoras e, no limite, impossibilitar o cumprimento da missão da preservação do patrimônio cultural. É preciso dizer, por exemplo, que Cesare Brandi, ainda que seja um importante autor da área, e tenha desenvolvido seus estudos já no século XX, não se dedicou à arte contemporânea, ao livro e, sequer, ao próprio material papel em sua Teoria da Conservação. Ainda que tenha introduzido questões valiosas, que são recorrentes nas reflexões atuais sobre conservação de arte contemporânea, como as do tempo e do espaço na obra de arte, sua análise se baseia e se volta para obras e objetos de natureza dessemelhante aos investigados por este estudo.

Nesse sentido, o que se propõe como tentativa é um exercício crítico: a ampliação de discussões próprias tanto à conservação de arte contemporânea quanto à conservação de acervos bibliográficos, pela sua associação e pelo seu enriquecimento a partir de outros campos do conhecimento. Esta dissertação é, portanto, a apresentação desse exercício necessário à ampliação do conhecimento e cuja tendência na área da Preservação, talvez por uma vontade de perenidade dos bens em sua materialidade, possa ser a de engessamento. Como exercício, portanto, apresenta sua conclusão em aberto, com frestas para o desenvolvimento dos diferentes assuntos abordados.

O desafio da conservação, como colocado anteriormente, é o de avaliar, caso a caso, os limites técnico-materiais impostos pelo próprio objeto em análise, bem como o de avaliação, concomitantemente, das demandas suscitadas pelos valores e funções atribuídos a ele. Tendo isso em vista, elegemos obras com questões variadas e inscritas em diferentes contextos institucionais, conforme será apresentado do segundo ao quarto capítulos.

A pesquisa apresentada por esta dissertação, como já dissemos, iniciou-

se pela revisão bibliográfica do termo *livro de artista*. Tal revisão é apresentada no primeiro capítulo, como janela para esse universo – que não foi explorado em sua profundidade específica, mas que serve de cenário e de terreno fértil para discussões desenvolvidas no campo da conservação. Para além dessa revisão, e através dela, o capítulo inicial se propõe a apontar/introduzir uma característica fundamental que atravessará toda a pesquisa, desde a escolha dos acervos pesquisados até a análise de cada obra individualmente: o entrelugar do livro de artista, seja porque se situa entre o universo bibliográfico, enquanto livro, e o universo artístico, enquanto obra de arte, seja porque, indiciariamente, também é salvaguardado por/em bibliotecas e em museus.

Em sequência, e em consonância, o segundo capítulo apresenta as instituições investigadas, os acervos utilizados como fonte das obras utilizadas como estudos de caso: a Coleção Livro de Artista da UFMG, acolhida pela Biblioteca Universitária da UFMG em sua Divisão de Coleções Especiais, e o Museu de Arte Contemporânea da USP, que possui obras em sua biblioteca e em sua reserva técnica. De maneira geral, pode-se dizer que a Coleção Livro de Artista da UFMG e o conjunto de livros de artista do MAC-USP (sejam aqueles localizados na biblioteca, sejam os localizados na reserva técnica), conforme descrito no segundo capítulo, têm organização exemplar e se destacam em um cenário nacional. Esses acervos têm seus itens catalogados, e tais catalogações são disponibilizadas sem maiores inconvenientes (estando, inclusive, no caso dos itens inscritos em bibliotecas, disponíveis na plataforma de consulta online). O acesso às obras é bastante descomplicado, mediante solicitação prévia. A investigação levanta e discute as diretrizes institucionais que tangem ou atravessam a conservação, aplicadas àquele objeto de estudo (o livro de artista) em diferentes contextos, concernentes, em especial, ao acesso e à exibição das obras. Ambas as “coleções” são extremamente relevantes do ponto de vista de sua variedade e expressividade numérica, bem como pela natureza das instituições nas quais se inscrevem,⁴ conforme mencionado anteriormente – uma biblioteca e um museu.

Não objetivando o desenvolvimento de conceitos inéditos para o termo livro de artista, ou mesmo a avaliação do mérito dos autores que nisso investiram seus esforços – e, portanto, não elegendo uma ou outra definição como norteadora

⁴ E, além disso, são instituições vinculadas a centros de educação superior públicos, que, portanto, têm os aspectos do acesso ao público e do estímulo à pesquisa e à extensão no cerne de sua existência.

– não se debruçou, igualmente, sobre a (possível e necessária⁵) discussão a respeito da classificação e da catalogação das obras identificadas como livro de artista pelas instituições. A partir da relação apresentada por cada uma delas, portanto, fez-se a seleção de um universo amostral que proporcionasse uma ampla, mas previamente orientada e delimitada, discussão.

Isso posto, ao final do segundo capítulo encontram-se apresentados os critérios de seleção de obras para a construção dos estudos de caso. Estas são sequencialmente apresentadas no terceiro capítulo. Os casos, entendidos como individuais, são, por esse motivo, apresentados título a título ao longo da seção. As obras selecionadas – de autores-artistas brasileiros (ou radicados no Brasil), ainda vivos, de naturalidades diversas no conjunto, e produzidas, cada qual, em épocas igualmente variadas – se sucedem de acordo com a possibilidade de conctenação (aproximação) das questões que apresentam, em uma estrutura que não foge à análise dos aspectos materiais das obras, mas que os insere em um universo simbólico de proposição conceitual.

Analisando as obras a partir de metodologia *Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, finalmente, no quarto capítulo, são apresentadas as informações coletadas junto aos artistas através de entrevistas, confrontando-as com os demais levantamentos realizados previamente. A confrontação das informações nos permitiu identificar discrepâncias que configuram riscos potenciais para a preservação das obras enquanto desacordos entre as realidades físicas, os valores e as funções atribuídos a elas. E, a partir dessa identificação, como conclusão desse último capítulo, foram indicadas estratégias possíveis para o acesso e a exibição das obras que vinculam experiência e conservação material.

⁵ Essa investigação a ser feita é importante para a organização dos acervos e, conseqüentemente, para o tratamento das obras de maneira especializada e individualizada. Contudo, o investimento nesse viés teórico exigiria uma disponibilidade de tempo maior do que a oferecida, e, se realizado, reorientaria a pesquisa para um caminho distante de seus objetivos geral e específico previstos.

CAPÍTULO 1 – O LIVRO DE ARTISTA: DEFINIÇÕES COMPLEMENTARES E ESPECIFICIDADES FUNDAMENTAIS

Sem a finalidade de apresentar qualquer conceituação autoral inédita para a expressão *livro de artista*, nem a de delimitar com exatidão qualquer fronteira entre obras – que seriam incorporadas ou não nessa vasta categoria, localizadas nesse ou naquele grupo tipológico mais especificamente –, o presente trabalho inicia-se com o levantamento de algumas definições para o termo. Acepções estas que ajudam a caracterizar e descrever, de maneira geral, os objetos dessa categoria abrangente, inscrita no âmbito da arte contemporânea – e que por isso, nos serão úteis na investigação apresentada.

Para discutir a problemática em torno da preservação de livros de artista e inserir efetivamente tais obras no escopo das discussões sobre preservação de arte contemporânea – cujos estudos de caso e discussões teórico-deontológicas raramente⁶ envolvem objetos classificados como *livros de artista* – faz-se necessário explorar as definições de autores expoentes, pesquisadores dedicados ao tema e cujos trabalhos têm sido recorrentemente adotados como referência por estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento, interessados pelo universo livro de artista. Autores que, para além de largamente referenciados, apresentam em suas explanações a respeito do objeto de interesse desta pesquisa algumas das especificidades simbólicas do livro de artista inerentemente vinculadas à sua materialidade. Tal levantamento nos parece fundamental em uma discussão no âmbito da Preservação que se propõe a discutir a fissura entre a sugestão interativa desse objeto e o princípio institucional de conservação material.

Isto posto, deve-se destacar ainda que, tendo a seleção dos autores sido orientada também pela sua complementariedade, a apresentação das definições para *livro de artista* e discussões afins, e das especificidades das obras dessa categoria se organiza a partir dos autores. Eles são convocados sequencialmente para que se possa dar a ver a complementariedade e as diferenças identificadas entre eles, bem como indicar a complexidade e a vastidão da categoria com a qual o presente trabalho de pesquisa dialoga.

Ao levantarmos complementarmente as definições propostas pelos autores de referência, não apenas nos aproximamos ao objeto livro de artista, como

⁶ Expressão usada aqui para que não se afirme a inexistência de outros trabalhos sobre o assunto.

também da problemática identificada, e que norteia o trabalho. Através da afirmação das especificidades do objeto, reiteradas pelos pesquisadores, começamos a compor o cenário dos desafios apresentados pelo livro de artista à Preservação. Não caberia apresentar e discutir, no espaço e no tempo de uma pesquisa de mestrado inscrita no âmbito da Preservação, todo um (verdadeiro) universo fortemente permeado por dissensos e por uma multiplicidade de subcategorias e categorias correlatas, no intuito de (re)defini-lo de maneira autoral e inédita. Seria necessário, para tanto, um projeto inteiramente dedicado à discussão do conceito de livro de artista e à sua caracterização. Sendo assim, reiteramos que, como capítulo de apresentação de nossa pesquisa, trazemos fundamentalmente as especificidades do livro de artista que serão sustentáculos das reflexões que se seguirão.

Contudo, não deixamos de apresentar, também neste capítulo, breves reflexões acerca de algumas definições e caracterizações do livro de artista – amparadas por conhecimentos adquiridos em um percurso de formação prévio, inscrito no âmbito da graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais e voltado, preferencialmente, para o objeto livro em sua forma tradicional; pelo interesse antigo e apaixonado por esse objeto enquanto estrutura significativa em si mesma, para além do conteúdo que (com)/(trans)porta; e, finalmente, amparadas também pela comparação dos próprios trabalhos dos pesquisadores que habitam especificamente o universo livro de artista. No sentido da proposição de reflexões, cabe destacar, por fim, a atenção especial dedicada à teoria de Ulises Carrión. Isso se deve ao fato de ter sido um dos primeiros autores⁷ a escrever especificamente sobre o tema, tendo o seu pioneirismo o transformado em referência indispensável para os estudiosos posteriores, além de ter implicado a ele a tarefa de pensar aquilo que primordialmente funda o livro de artista, para além de quaisquer outras especificidades observáveis em obras distintas.

⁷ “Segundo Anne Moeglin-Delcroix, na apresentação do livro *Quant aux livres/On books*, coletânea de textos escritos por Ulises Carrión, este foi o primeiro artista que procurou construir uma teoria a respeito dos livros de artista.” (SOUSA, 2009, p. 27).

1.1 O debate no âmbito internacional

Ulises Carrión,⁸ em seu texto inaugural a respeito do tema – *The New Art of Making Books* –, publicado em 1975 e traduzido para o português em 2011,⁹ afirma, como suas palavras iniciais, que um livro é uma sequência de espaços e, sendo estes percebidos cada qual em um momento, também uma sequência de momentos. Em conformidade com o importante historiador francês, dedicado ao estudo da História do Livro no campo da História Cultural, Roger Chartier,¹⁰ o autor prossegue aquela sua introdução pontuando que “um escritor, ao contrário da opinião popular, não escreve livros. Um escritor escreve textos.” (CARRIÓN, 2011, p. 7). Serão esses, em síntese, os pontos fundamentais para o desenvolvimento do seu texto fundador e que nos interessam também como ponto de partida deste trabalho.

Segundo Carrión, contudo, a obra enquanto texto escrito ignoraria aquela natureza do livro introdutoriamente apontada – a “sequência autônoma de espaço-tempo” (CARRIÓN, 2011, p. 11) – e o seu principal recipiente-portador seria acidental. Estar contido no objeto livro ocorreria em função da extensão de um texto, ou da quantidade de textos menores a serem compilados. Nesse sentido, para o autor, os autores de textos não incorporariam nem se apropriariam da natureza sequencial intrínseca àquele suporte. Ainda que a linguagem escrita consista em uma disposição sequencial de signos, cuja leitura ocorre no tempo, conforme a definição do próprio Carrión, a realidade autônoma do objeto livro só seria apropriada por aquilo que denomina como “a nova arte de fazer livros”. Em resumo, eis a distinção que apresenta entre os “livros comuns” e os “livros da nova arte”:

Um livro pode ser um recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas. Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros.

⁸ “Poeta, artista e editor, organizador de exposições e de seus próprios catálogos, bibliotecário e crítico de arte. Nascido no México, viveu vários anos em Amsterdã. cursou Filosofia e Literatura na Universidade Nacional do México e na Sorbonne. Publicou vários livros (novelas, contos, peças teatrais) antes de começar a trabalhar com o uso da linguagem fora do contexto literário ou ensaístico”. (CARRIÓN, 2011, orelha do livro).

⁹ O presente trabalho utilizou tal tradução, realizada por Amir Brito Cadôr, e não a versão original.

¹⁰ Ainda que desconheçamos sua influência no pensamento de Carrión e possamos duvidar disso, tendo em vista a data de publicação do seu trabalho sobre a figura do autor, intitulado “Figuras de autor”, presente na obra *A ordem dos livros*, cuja primeira edição remonta ao ano de 1992, sendo, portanto, quase duas décadas posterior ao texto de Carrión.

Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros. Na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro. Na velha arte o escritor escreve textos. Na nova arte o escritor faz livros. (CARRIÓN, 2011, p. 14)

Para além de inferir que a nova arte de fazer livros é marcada por um novo perfil de autor – não mais um escritor de textos, mas um produtor de livros –, é possível dizer, também, que nesse novo momento o livro deixa de ser veículo da obra (texto) e se torna ela mesma. Esse “novo autor”, o autor de livros da nova arte, se vale da sequência de espaço-tempo do objeto livro na criação de uma sequência paralela de signos, que podem ser linguísticos ou não (CARRIÓN, 2011, p. 15).

Como primeira pausa reflexiva, em um movimento dialético necessário ao desenvolvimento do conhecimento, é oportuno, antes de dar prosseguimento à apresentação da teoria de Ulises Carrión, refletir acerca de suas considerações expostas até o momento à luz de autores que também se dedicaram a pesquisas sobre o objeto livro. A compreensão do livro como estrutura complexa que, para além do conteúdo textual, apresenta-se formal e materialmente de diferentes maneiras ao longo da história, é herdeira de discussões também recentes, cuja sistematização e ampliação remontam à década de 1960. Dentre os autores expoentes dessa nova consciência, citamos fundamentalmente aqueles já mencionados em nossa introdução: D. F. McKenzie, Robert Darton, e novamente, Roger Chartier. Os fundamentos de análise propostos por esses estudiosos do livro nos colocam diante de uma imprescindível associação entre o contexto histórico (socioeconômico e cultural) de produção e a materialidade do objeto (em suas múltiplas apresentações formais), no estudo do vasto e intrincado universo do livro, e seus percursos ao longo do tempo.

Desse universo participam, seguindo essa abordagem, diversos personagens: autores, tipógrafos, editores, encadernadores, livreiros, papelheiros, etc.,¹¹ destacando-se, fundamentalmente, o objeto livro e o seu usuário: livro e leitor. Entre os dois, há um longo caminho no qual aqueles demais personagens, direta ou indiretamente, intencionalmente ou não, constroem forma e conteúdo, de maneira indissociável. Nessa perspectiva, dentro de um quadro de interação circular

¹¹ Que podemos compreender como “os outros” naquela explanação de Carrión sobre a produção dos livros tradicionais, os da velha arte.

dinâmica,¹² os formatos e visualidades do objeto livro, ao mesmo tempo em que configuram o seu uso, também são modelados “graças às expectativas e competências atribuídas ao público por elas visado” (CHARTIER, 1994, p. 21).

Os contrastes entre as formas de apropriação do objeto livro indicam competências e/ou expectativas variadas dos leitores. O nível de letramento, as formas textuais e/ou tipográficas, a normatização dos usos do livro e das práticas de leitura, os custos de produção e de venda, os interesses e as expectativas etc. são compreendidos como variáveis que influenciam os conjuntos de “maneiras pelas quais os textos podem ser lidos – e lidos diferentemente por leitores que não dispõem das mesmas ferramentas intelectuais, e que não mantêm uma mesma relação com o escrito” (CHARTIER, 1994, p. 13). Daí a importância do estudo dos “dispositivos técnicos, visuais e físicos que organizam a leitura do escrito quando ele se torna um livro” (CHARTIER, 1994, p. 8) para a História.

Em resumo, considerado durante muito tempo como reflexo da obra, o leitor é encarado pela História do Livro e pela Bibliografia Material, a partir de meados do século passado, como personagem. E, numa via de mão dupla, na qual transitam leitores e obras, não somente são construídos os sentidos dos textos entre a proposição dos autores e as múltiplas recepções possíveis da palavra escrita por parte dos leitores, como também (e isso nos interessa em especial) são definidos os próprios programas editoriais que colocarão os textos a dispor do leitor: a sua apresentação visual, a composição da obra como um todo – incluindo o texto e para além do texto em si.¹³

O contato com esses teóricos aponta para uma necessária atenção à afirmação de Carrión de que a velha arte ignoraria a leitura e de que todos os livros seriam lidos da mesma maneira, sendo o diferencial da nova arte de fazer livros,

¹² Tal noção se inspira no modelo de “ciclo de vida do livro” elaborado por Robert Darton e apresentado em *O que é a história dos livros* (1990). Ele consiste, basicamente, em um diagrama de encadeamento de atividades e personagens do universo do livro, observados em contextos especificados. O autor o desenvolveu para facilitar a localização dos personagens envolvidos com a produção, venda e consumo do livro, bem como para inseri-los em um contexto amplo que vai além de cada um deles.

¹³ Exemplo mais claro dessa dinâmica são os *Livros Azuis*. Na passagem do século XVI para o XVII, como invenção dos impressores *Oudot*, na cidade francesa de Troyes, surge o programa editorial denominado *Bibliothèque Bleue*. Seu projeto era o da difusão de textos entre o maior público possível, e a sua estratégia, conformadora da sua própria identidade, remete às características materiais e formais das obras que publica, e não ao seu *corpus* textual. Isso porque os *Oudot* se apropriam de textos já circulantes que pareciam poder agradar a clientela que desejam constituir. Um levantamento de títulos realizado por Roger Chartier e apresentado em *Os livros azuis* (2004) revela a variedade de obras adotadas, eruditas em sua maioria, mas também “textos da moda” daquela época. Todas passíveis de recortes, resumos e readequações para a inscrição no novo programa editorial, que, além da edição dos textos, se utilizava de materiais ordinários como forma de produzir livros mais acessíveis. Os baixos custos das obras eram praticáveis graças ao emprego de caracteres reutilizados, bem como de madeiras gravadas que haviam sido abandonadas com o triunfo do talho-doce, impressão em papéis ordinários etc.

portanto, a criação de condições específicas de leitura (CARRIÓN, 2011, p. 67). Mesmo sem nos empenhar em discutir com a profundidade pertinente a questão da existência de diferentes recepções do conteúdo por leitores distintos, poderíamos dizer que, ao contrário do que afirma Carrión, a forma de apresentação do texto é, sim, uma preocupação dos produtores do livro. Contudo, esses produtores não são os autores das obras (dos textos), mas os editores, produtores do objeto que as veicula. Nesse sentido, de fato, o livro tradicional teria as suas limitações na criação de condições específicas de leitura do ponto de vista da criação do texto. Na “velha arte”, o modo de apresentação do texto no objeto é pensado e definido pelos produtores dos objetos, que são os editores, e não pelos autores dos textos propriamente. É preciso relativizar a fala de Carrión para entender que ela não necessariamente nega os estudos históricos que verificam a criação de condições de leitura através do objeto livro (de sua materialidade), conforme reivindicam aqueles autores convocados, mas define um novo lugar de criação dessas condições e uma nova dimensão delas.

Na nova arte, livro e texto não se distinguem: portanto, as condições de leitura se referem a esse conjunto e são pensadas pelo autor (que é também editor). Nesse sentido, a leitura de Carrión é pertinente e atual: para um escritor/autor efetivamente, e tradicionalmente, sua obra não é o livro, mas o seu texto. Evidência disso é a compra de direitos das obras que se dá sobre os textos, que podem, então, ser apresentados através de diferentes formatações visuais. O cuidado dos autores que escrevem textos reside, portanto, na elaboração desta obra em específico, no trabalho com a linguagem escrita, com os símbolos que domina e manuseia, conforme descreve o autor mexicano:

Em um livro da velha arte as palavras transmitem a intenção do autor. É por isso que ele as escolhe com cuidado.

Em um livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor. (CARRIÓN, 2011, p. 52)

A ruptura fundamental da “nova arte de fazer livros”, apresentada pela teoria de Ulises Carrión, e que nos interessa nessa investigação, é a exploração experimental do objeto livro por parte dos autores-artistas. O espaço e o tempo oferecidos por aquele objeto tridimensional são incorporados na linguagem artística, na criação da obra (do texto-objeto/objeto-texto), que é necessariamente una. Relaciona-se a essa natureza

própria do livro da nova arte, e também nos parece fundamental destacar, a intransponibilidade do conteúdo de um livro de artista para outro meio – característica atribuída por Carrión, e que instiga essa investigação, configurando um novo problema a ser discutido no capítulo 4 desta dissertação. Para o autor revisado, qualquer transferência alteraria o significado da obra, porque esta só existiria nesse e através desse “suporte”.¹⁴ o livro, no formato e com as características específicas com os quais se apresenta – ao contrário de um texto qualquer, que poderia ser transportado para outro suporte sem que perdesse o seu significado semântico essencial.

A exploração do objeto tridimensional na construção da obra – caráter fundador do livro de artista – seria mais bem empreendida, segundo o autor mexicano, por outras linguagens que não a literária, e até mesmo por qualquer outro sistema de signos que enfatizassem, justamente, a forma do livro. Carrión aponta a poesia concreta como apropriadora por excelência do espaço e do tempo fundados e oferecidos pelo livro, sendo ela também, segundo ele, inauguradora do uso de uma nova linguagem. Para esse autor, seriam, portanto, os poetas concretos os primeiros autores da “nova arte de fazer livros”:

A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um acontecimento enorme de consequências literalmente incalculáveis. Uma destas consequências é a poesia concreta e/ou poesia visual, cuja aparição não é uma extravagância na história da literatura, mas o inevitável desenvolvimento natural da realidade espacial que a linguagem ganhou desde o momento em que a escrita foi inventada. (CARRIÓN, 2011, p. 26-27)

Inscrito no contexto brasileiro, o autor considera o livro *A ave*, de Wladimir Dias Pino, como um dos precursores da nova arte de fazer livros. O surgimento do livro de artista se encontraria, aqui e em outros locais do mundo, na confluência da poesia com o movimento Concreto, na transição das décadas de 1950/1960, a partir da exploração de aspectos formais e sonoros das palavras no espaço do livro. Elencando vários dos aspectos e recursos presentes também na obra de Dias Pino (como poderemos ver na FIGURA 1, em sequência), Carrión comenta o pioneirismo dos poetas concretos no ensaio “Bookworks Revisited”:

Mais cedo eu disse que o livro é uma sequência de páginas. Essa definição aparentemente simplista implica em uma mudança radical na nossa compreensão secular dos livros. Durante muito tempo os livros deviam ser textos, textos impressos. Mas os primeiros poetas concretos (Gomringer, De Campos, Diaz-Pino, Fällström, Ruhm, etc.) destruíram para sempre tal ilusão e

¹⁴ Que não é apenas suporte, mas a obra em si.

evidenciaram, para quem tivesse olhos e quisesse ver, que a linguagem impressa é espaço. Eles ultrapassaram o sonho mais selvagem de Mallarmé. Eles fizeram não somente páginas em branco, como também páginas multicoloridas; eles cobriram as superfícies das páginas com letras e imagens; elas as perfuraram e as dobraram e as queimaram. (CARRIÓN, 2008 p. 166)



Figura 1 – A ave: obra precursora dos livros de artista no Brasil
Fonte: SOUSA, 2009, p. 73.

Nesse mesmo trabalho citado,¹⁵ Carrión revisita e apura a sua teoria. Um dos resultados fundamentais desse aprimoramento é a definição daquilo que chama de “nova arte de fazer livros”, através da distinção entre os termos *bookworks* (livro-obra) e *artist’s books* (livros de artista). Antes de apresentá-la, contudo, vale destacar algumas informações fundamentais dessa sua nova reflexão.

Já na introdução desse novo e complementar trabalho, um apontamento relevante para qualquer estudo sobre livros de artista, e que pode ajudar a compreender a escassez de algumas discussões concernentes a esse objeto (como

¹⁵ Tal trabalho foi apresentado pela primeira vez apenas quatro anos após a publicação de *A nova arte de fazer livros*, em 1979, na conferência *Options in Independent Art Publishing*, organizada pelo *The Visual Studies Workshop of Rochester*, em Nova York.

a da sua preservação, por exemplo). Na seção inicial desse novo ensaio, Carrión afirma que, no final da década de 1970, mesmo já tendo sido iniciada a produção dos poetas concretos e de outros autores-artistas, o livro no contexto da arte (numa dimensão quantitativa significativa) era algo muito recente e, portanto, as discussões em torno desses objetos e para a própria definição da categoria, mais recente ainda. O autor localiza a produção de livros no contexto da arte, no momento em que escreve (1979), como algo existente há cerca de 25 anos, e as discussões sobre o tema como algo existente há cerca de 10 anos. É, portanto, uma apropriação tardia do objeto livro pelas artes, segundo ele. E, como motivos para o fenômeno identificado, sugere o desconhecimento da maioria dos artistas a respeito das tradições da fabricação do livro e a ausência de trabalhos de crítica sobre o assunto fora do mundo acadêmico (ou seja, mais próximos dos artistas).

Após essa breve contextualização histórica, no caminho da construção daquela distinção mencionada, o autor reitera a discriminação estabelecida em *A nova arte de fazer livros* (1975) entre o “livro comum” – encontrado, segundo ele, em livrarias e bibliotecas – e o “livro da nova arte”. Contudo, embora reafirme a diferença, também reconhece o caráter espaço-temporal em ambas as instâncias do objeto livro. Como princípio, o livro é compreendido enquanto estrutura tridimensional que transmite uma mensagem através de um suporte sequencial, uma sequência coerente de páginas – caracterização que evidencia a presença do tempo nessa estrutura, tratando-se de um livro da nova arte ou não. O objeto livro é para Carrión uma manifestação espaço-temporal assim como outras (performances, filmes etc.).

Novamente, neste novo trabalho, inscreve a tomada de consciência desse aspecto inerente ao livro e o seu uso para além de suporte passivo do texto impresso – em uma apropriação das suas especificidades e singularidades para a construção da obra artística – no encontro da poesia e das artes visuais, mais especificamente na poesia visual e concreta. De acordo com a interpretação de Carrión, apresentada nesse novo trabalho, esses poetas contribuíram mais para o desenvolvimento do livro enquanto forma, efetivamente, do que os artistas conceituais e do movimento Fluxus:¹⁶

¹⁶ “Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”, com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de

Tudo isso aconteceu sem que os artistas se dessem conta. Por que eles deveriam levar em conta o que estava acontecendo entre os poetas? Alguns anos mais tarde, artistas do Fluxus e artistas conceituais estavam usando livros como meio de expressão. Mas, para o Fluxus, os livros eram objetos muito fortemente carregados de prestígio cultural. Por isso, eles publicavam em formatos alternativos, principalmente cartões em pequenas caixas de papelão, deixando o mundo dos livros quase intacto. Quanto aos artistas conceituais, eles não estavam interessados nos livros como tal, mas na linguagem. Por isso, fizeram várias de suas publicações parecerem o mais normal possível. O fato é que o Fluxus e os artistas conceituais ajudaram a tornar o público acostumado a publicações de artistas a levá-las a sério, mas a sua contribuição para o desenvolvimento do livro como a forma é certamente menos impressionante, menos rica e menos variada do que a dos poetas concretos e visuais. (CARRIÓN, 2008, p. 166-167).

E partirá justamente dessa constatação para distinguir os termos “livros de artista” – todas as publicações de artistas no formato livro, incluindo catálogos, biografias etc. – e “livros-obra” – aqueles nos quais a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra (2008, p. 170). Para esse tipo de livros de artista, referindo-se àqueles que considera como sendo os seus produtores precursores (os poetas concretos), advoga pelo uso da expressão *bookworks*:

Eu optaria por ‘livros-obra’, que os libera dessa apropriação artística, ao mesmo tempo, ressalta o livro como forma, como obra autônoma. Pela mesma razão eu usaria o termo ‘livro de artista’ para todos os livros feitos por artistas, quaisquer sejam (...) (CARRIÓN, 2008, p. 167).

O autor dos livros-obra, portanto, é autor e editor. Consciente e intencionado, é ele mesmo diferentes personagens daquele quadro de “interação circular dinâmica”, ou seja, todos os “outros” (segundo o termo utilizado por Carrión) envolvidos na produção do livro, ao mesmo tempo.

Ulises Cárrión está inserido em um contexto de multiplicação de exemplares que seriam inespecificamente denominados *livros de artista*. Nesse cenário, pela primeira vez, esboça linhas fronteiriças que sistematizariam essa “nova categoria” de obras. Sua teoria nos parece fundamental porque indica para a pesquisa, dentro do grande universo do livro de artista, uma área de interesse especial. Para discutir a

arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>. Acesso em 08 jul. 2016.

problemática da conservação da materialidade do livro de artista, levando em consideração a necessidade da experiência com o objeto (que é o nosso fator desafiador), encontramos em sua teoria a indicação de seleção de livros de artista do tipo “livros-obra”, e não quaisquer publicações de artista, cuja transposição para outro meio poderia ser menos problemática do ponto de vista simbólico e conceitual – e que, conseqüentemente, tornaria a nossa discussão no âmbito da Preservação menos relevante e menos desafiadora. Tentaremos privilegiar, portanto, a seleção de livros cuja proposição artística se dê através e a partir do objeto livro.

Outro autor estrangeiro precursor e extremamente relevante¹⁷ na literatura sobre o tema livro de artista é o britânico Clive Phillpot. O bibliotecário, cuja primeira atuação de visibilidade se deu no Chelsea School of Art, em Londres, é também lembrado pela sua importante atuação como diretor da biblioteca localizada do outro lado do Atlântico, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), de 1977 a 1994.¹⁸ Ainda que não se trate de um de seus textos inaugurais, no artigo “Book by Artists and Books as Art” (publicado pela primeira vez em 1998), Phillpot retoma a discussão sobre a problemática inerente à definição do termo, dimensionando-a através de exemplos simples:

Jackson Pollock possuiu uma cópia da edição de 1947 do livro de James Joyce “Finnegan’s Wake”. Se nos deparássemos com tal cópia, sabendo sua proveniência, nós poderíamos legitimamente descrevê-la como livro de artista.¹⁹ Mas por “livro de artista” nós meramente nos referiríamos ao livro em sua posse. Se, em vez disso, nós tivéssemos em nossas mãos um livro sobre um trabalho/obra de um artista, como Eva Hesse, com reproduções e um texto sobre seu trabalho, nós poderíamos chamá-lo de livro de arte,²⁰ mais do que de “livro de artista”,²¹ apesar do último nome não ser ilógico. Contudo, embora livros escritos por poetas, por exemplo, não sejam chamados de “livros de poetas”,²² se convencionou chamar quase qualquer livro pelo qual um artista é responsável de “livro de artista”²³ (...). Na verdade, o uso do termo “livro de artista” pode ser muito aleatório. (1998, p. 31. Tradução nossa).

¹⁷ Desde o início da década de 1970, Phillpot publica ensaios amplamente citados por quem se dedica ao estudo desse grande universo. Paulo Silveira, em *A página violada*, diz sobre a importância do autor nesse cenário: “(...) quer em textos americanos (pan-americanos), quer em textos europeus, um nome permanece indo e vindo, sempre na condição de definidor dos principais pontos de partida para a definição do problema, ora propondo parâmetros, ora construindo paradigmas”. (2001, p. 45)

¹⁸ “Clive Phillpot é um escritor, editor e curador mais conhecido por seu mandato como chefe da biblioteca do Museu de Arte Moderna de 1977 a 1994. No MoMA ele iniciou e deu forma à coleção de livros de artista, uma das coleções maiores e mais abrangentes de seu tipo.” (McNELIS, 2015, tradução nossa).

¹⁹ O autor usa a expressão em inglês “Artist’s Book”.

²⁰ O autor usa a expressão em inglês “Art Book”.

²¹ O autor usa a expressão em inglês “Artist’s Book”.

²² O autor usa a expressão em inglês “Poets’ Book”.

²³ O autor usa a expressão em inglês “Artist’s Book”.

Complementarmente à passagem, como exemplo da confusão causada pela generalidade do termo livro de artista – “um guarda-chuvas” sob o qual muitos títulos podem se abrigar (1998, p. 31) – Phillpot cita o caso da exposição Artists Books, organizada pelo Moore College of Art, na Filadélfia, no ano de 1973. A inespecificidade referencial do termo aparece na exposição através da diversidade de livros reunidos, dentre os quais, segundo o autor, talvez apenas um configurasse uma obra de arte em formato livro. No entanto, não somente esse volume, como todos os outros foram apresentados como livros de artista. E realmente poderiam sê-lo, segundo Phillpot, justamente devido à abrangência do termo. Naquela mesma ocasião, nos conta o autor, os visitantes teriam ficado confusos, sendo incapazes de distinguir os livros que eram obras de arte dos demais, ou de outras publicações cujos autores eram artistas.

Essa nova perspectiva crítica trazida pelo autor poderia nos fazer questionar se a produção de livros de artista se inscreve apenas no mundo das artes ou, ainda, apenas no contexto da arte contemporânea. O que marcaria essa produção de livros no âmbito das artes, intensificada a partir da década de 1960? Qual seria a novidade? Se, para Clive Phillpot, em síntese, o termo livro de artista pode se referir a qualquer livro cujo autor seja um artista, simplesmente, o que distinguiria os itens dessa grande categoria dos demais, e, de maneira mais específica, o que os diferenciaria entre si?

De maneira geral, segundo Phillpot (1998, p. 32):

Livros de artistas distinguem-se pelo fato de se situarem de forma provocativa na junção onde a arte, a documentação e literatura se reúnem, se encontram. Com efeito, uma das características do campo é a sua natureza mestiça. Ele é preenchido com muitas subespécies e híbridos, e, finalmente, se dissolve facilmente no largo universo dos livros, panfletos e das revistas. Aquilo que realmente caracteriza os livros de artista é que eles refletem e emergem das preocupações e sensibilidades dos artistas, como produtores e como cidadãos.

Contudo, há uma novidade dentro da produção de publicações e de livros no âmbito das artes, surgida localizadamente, segundo o autor, na década de 1960, com o trabalho do artista americano Ed Ruscha intitulado *Twentysix Gasoline Stations* (1962) (FIGURA 2). Segundo Phillpot, através desse trabalho, Ruscha teria ampliado o seu campo de atuação nas artes, para além da pintura, do desenho ou da gravura. Isso porque, na obra em questão, ele não ilustrava um texto, mas o construía através da disposição, encadeamento e apresentação das imagens no objeto livro. Ele construía um novo texto ao sequenciar imagens fotográficas não

descritas, em um registro autoral dos postos de gasolina da U.S. Route 40, localizados entre Los Angeles e Oklahoma, nos Estados Unidos. A partir da interpretação de Phillipot, “tais imagens seriam como 26 letras de um alfabeto pessoal estruturado pela forma do livro.” (1998, p. 32)

Outra característica importante de tal obra enquanto precursora dessa “nova produção”, segundo o autor britânico, é o seu distanciamento com relação ao que chama de “livros de luxo” – livros ilustrados por importantes artistas do início do século XX. Ao contrário desses, o livro de Ruscha era barato, portátil e produzido em grande tiragem. Phillipot defende que o artista “estava simplesmente emulando a prática de produção do livro comum ao invés daquela usada pelos editores de arte. Ele estava fazendo uma forma barata de arte e acessível á uma audiência diferente através do uso de outro sistema de distribuição”. (1998, p. 32)

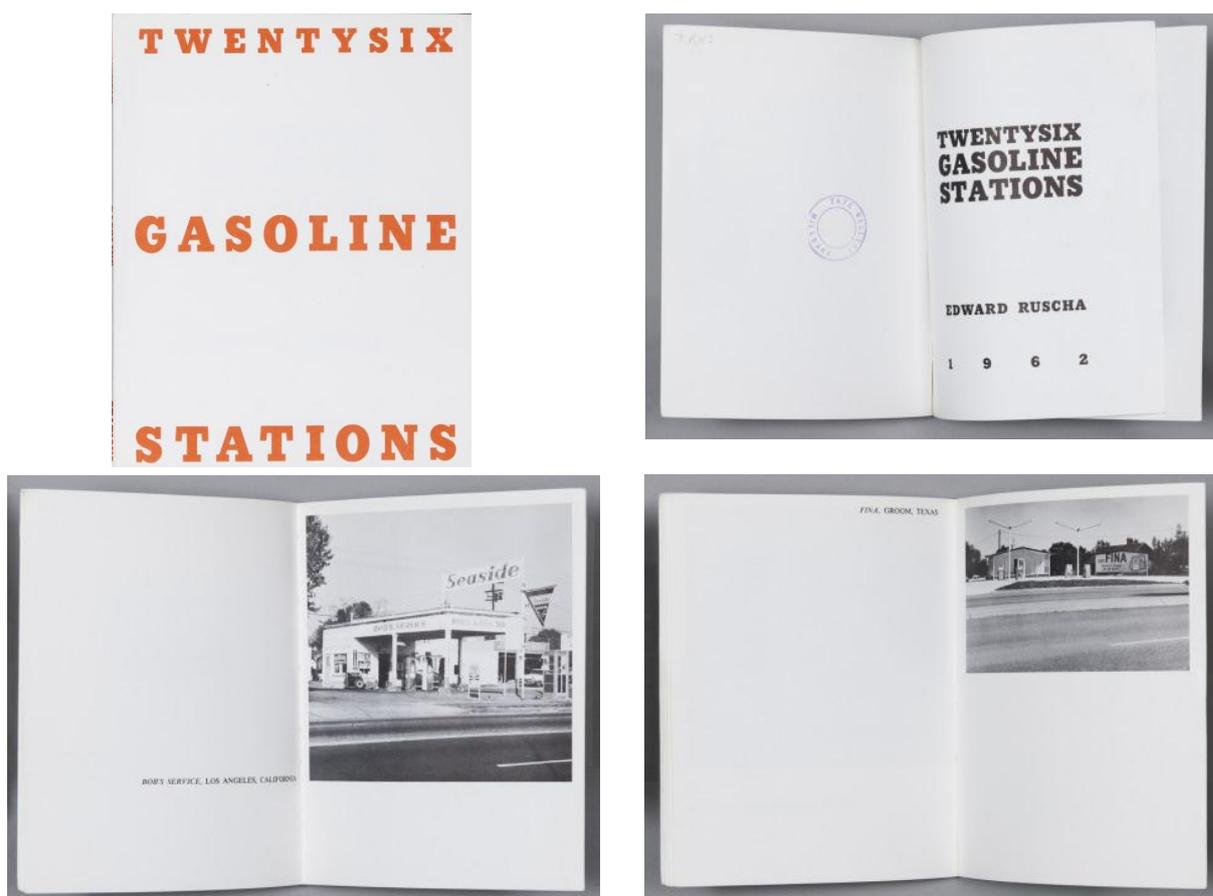


Figura 2 – Twentysix Gasoline Stations, Ed Rucha, 1962
(capa, folha de rosto, primeira e última página em sequência)²⁴

²⁴ Disponível em: <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>. Acesso em: 08 jun. 2015.

Ainda segundo o autor convocado, Ruscha teria criado um novo “paradigma de interação entre artista, livro e audiência” (1998, p. 33) – que rapidamente se popularizou no meio artístico. Para Phillipot, Ruscha inspirara as diversas vanguardas da arte naquele momento (o neodadaísmo, o minimalismo, a arte conceitual e outras), que encontraram no novo paradigma de produção e apresentação da obra artística, inaugurado por ele, coincidências com o seu próprio princípio de desmaterialização relativa da produção, e com as formas resultantes deste. E essa apropriação generalizada, por sua vez, teria criado uma multiplicidade de tipologias de obras que também poderiam se abrigar sob o “guarda-chuva” do livro de artista:

Os livros de artista realmente “pegaram” por volta de 1969, inspirados pelo exemplo de Ruscha, o nascimento do conceitualismo,²⁵ as atividades de Siegelau,²⁶ e os eventos políticos e sociais do final dos anos sessenta. Esse foi um momento incrível na arte quando as definições eram bastante abertas (...). 1969 não foi somente o último ano da década de 1960, mas um dos últimos anos nos quais a arte parecia ter o potencial de ser qualquer coisa, de ser totalmente inclusiva. (1998, p. 36)

Apesar da grande multiplicação de formatos, aspectos e finalidades das obras produzidas no espectro do livro de artista a partir da inspiração de Ruscha, e ainda que nem toda a produção inscrita sob esse signo tenha se mostrado, ao longo dos anos, efetivamente acessível ao mais vasto e variado público – havendo de ser considerada a capitalização de vários trabalhos por galerias e editores de arte, por exemplo –, Phillipot também reconhece no modelo de produção inaugurado em *Twentysix Gasoline Stations*, e aprimorado pelo seu autor em outros títulos, a potência das obras artísticas em formato livro:

Não obstante a disseminação dessa generalização nebulosa pelos artistas dos anos 1960, os livros ainda mantêm enorme potencial. Enquanto podem

²⁵ “Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as ideias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>. Acesso em: 08 jun. 2015

²⁶ Dos primeiros curadores a se especializar em arte conceitual, reunindo e produzindo exposições que não tinham existência fora de catálogos. Curador independente, dono de galeria, editor, figura pioneira do campo da arte conceitual e fundamental para o seu desenvolvimento. Dentre os seus feitos, destaca-se a realização de 21 exposições de arte, em uma ampla gama de formatos novos e originais (livros, catálogos e projetos) em todo os EUA, Canadá e Europa entre fevereiro 1968 e julho de 1971. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/>. Acesso em: 08 jun. 2015

ser baratos para comprar, eles também podem ser baratos para fazer (se a produção é humilde e flexível o suficiente para gerar algumas ou várias cópias). Além disso, o livro ainda oferece uma forma familiar para a maioria das pessoas. Dentro da sequência habitual, do formato díptico do livro (códice), um artista pode articular uma sequência fixa, mas aleatoriamente acessível de imagens e palavras. Isso pode não só transmitir uma narrativa complexa, mas também uma experiência estética atraente. Livros de artista podem ser veículos para as ideias dos artistas, por mais que sejam obscuras, misteriosas ou impopulares. Eles podem transmitir a percepção dos artistas e críticas da sociedade desde uma abordagem humorística até a filosófica, assim como a arte faz. (1998, p. 37. Tradução nossa)

Reside aqui outra indicação fundamental para a presente pesquisa: o necessário reconhecimento da potência do formato e das articulações propostas pela obra no formato livro, bem como a potência de cada acesso específico a eles, enquanto conformadores de uma leitura particular (um “acesso aleatório”). Phillpot confirma, mesmo que não aponte ou discuta especificamente a questão norteadora do presente trabalho: é preciso experimentar o formato tridimensional do livro em um percurso através dele mesmo.

Para além de uma contextualização diferente daquela apresentada por Ulises Carrión para o início dessa nova produção inscrita no encontro das artes e dos livros, no contexto da arte contemporânea, e da descrição de algumas de suas características mais relevantes, outra contribuição importante de Phillpot é justamente aquela de distinção entre as tipologias e/ou categorias correlatas ao livro de artista, conforme comentado anteriormente. Não nos aprofundaremos em todas elas, dedicando atenção especial à diferença estabelecida, semelhante ao que fizera Carrión, entre “livros de artista” e “livro-obra-de artista”.²⁷ Conforme nos apresenta Márcia Regina Pereira Sousa, em sua revisão da literatura para a pesquisa de mestrado intitulada *O livro de artista como lugar tátil*, na articulação dos dois teóricos até então visitados,

O autor [Clive Phillpot] esclarece que é necessária uma distinção entre “artists’ books” e “artistic’s bookworks”. Traz a definição de Ulises Carrión para bookworks (...): “livros nos quais a forma livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura intrínsecas à obra”, observando que a definição de Carrión inclui livros feitos não somente por artistas visuais, e que possibilita falar de “artistas do livro”, o que não significa falar de artesãos preocupados com a encadernação, o papel, etc. Parece-me que Phillpot desejava, com a inclusão da palavra artista – o que resultaria numa expressão algo como livro-obra-de-artista – uma maior definição do termo, procurando relacioná-lo ao campo das artes visuais. Carrión, de fato, acreditava [particularmente] que a partir do momento que foi quebrada a primazia da linguagem visual, qualquer sistema de signos poderia ocupar os livros, e que artistas, músicos e quaisquer pessoas poderiam, desse modo, “tomar o comando dos livros” (...). (2009, p. 33)

²⁷ Tradução proposta por Márcia Regina Pereira Sousa, no mesmo trabalho citado.

Além de apurar o termo referente às obras de arte concebidas como livro, Clive Phillpot nos auxilia a compreender o vasto universo do livro de artista através de diferentes diagramas, que foram desenvolvidos e publicados ao longo de vários anos e são apresentados a seguir (FIGURA 3 e FIGURA 5).

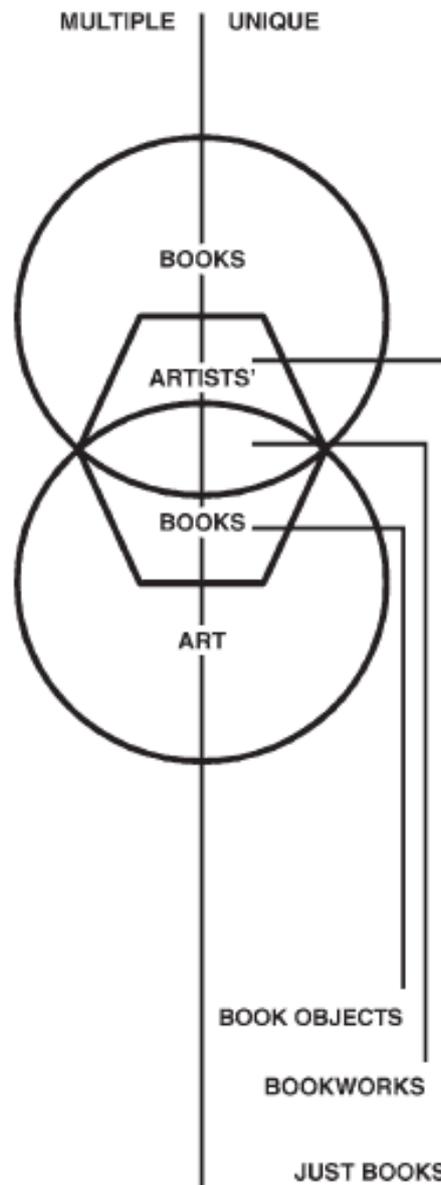


Figura 3 – Diagrama apresentado em *Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books* (1982)
 Fonte: PHILLPOT, 2013, p. 82.

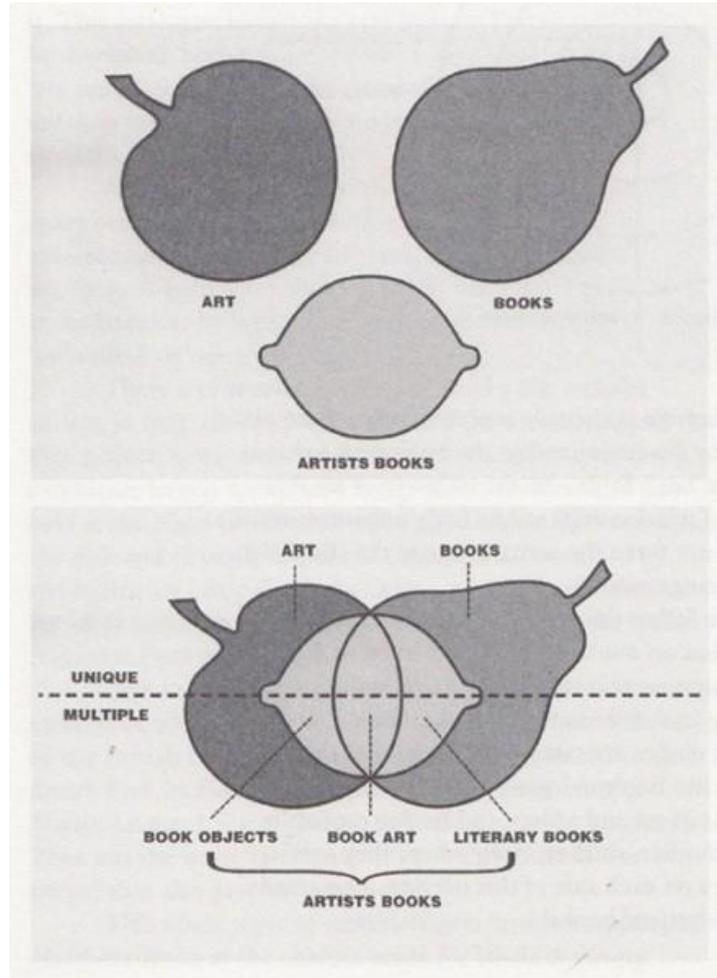


Figura 4 – Diagrama apresentado em *Twentysix Gasoline Stations the Sock the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art* (1993)
 Fonte: PHILLPOT, 2013, p. 148.

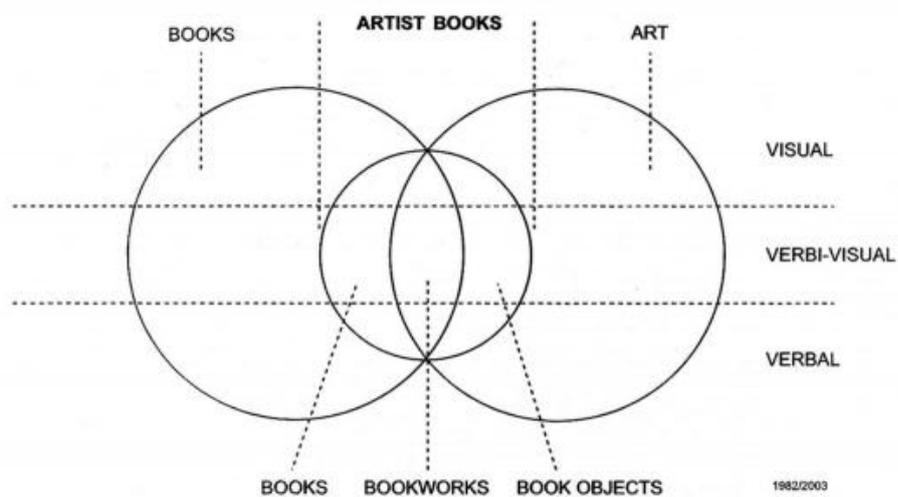


Figura 5 – Diagrama apresentado no catálogo *Outside of a Dog* (2004)²⁸

²⁸ Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/cintia_mariza_do_amaral_moreira.pdf. Acesso em: 12 jun. 2015.

A leitura de tais esquemas associados, amparada pela teoria ampliada e detalhada por Phillipot ao longo dos anos, nos revela ainda que, segundo o autor, os livros de artista e todas as demais categorias correlatas podem ser produzidos como exemplares únicos ou títulos de múltipla tiragem; e que tal categoria não estaria limitada pela intercessão dos livros e da arte – na qual se localizariam os livros-obra, que seriam, necessariamente, também, livros de artista. Em síntese, para Phillipot, os livros de artista podem estar localizados dentro do universo dos livros (sendo apenas “livros”) ou no universo das artes (sendo “livros-objeto”), ou na sua intercessão (sendo “livro-obra”, que se utilizam do meio livro para a construção da proposta artística), como dissemos há pouco. E, finalmente, para ele todas as categorias correlatas – livros de artista do tipo “livros”, livros de artista do tipo “livro-obra”, livros de artista do tipo “livro-objeto – ou vizinhas (livros e obras artísticas) podem se utilizar e apresentar linguagem visual, verbal ou verbo-visual, não configurando o uso de uma delas uma maneira pertinente de caracterizar o livro de artista ou qualquer outra categoria de obra desse universo.

Paulo Silveira, em *A página violada*,²⁹ nos ajuda a finalizar a breve apresentação de aspectos fundamentais da teoria de Clive Phillipot sobre o livro de artista, no que concerne à conceituação do termo (e termos afins) e à indicação de especificidades características. O autor brasileiro nos apresenta alguns dos significados de outros vocábulos utilizados pelo pesquisador britânico para se referir às diversas esferas relacionadas ao universo do livro de artista, elencando alguns ainda não apresentados – o que nos auxilia na distinção dos diversos objetos em formato livro segundo a ótica de Phillipot:

Livro: Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.³⁰

Livro de arte: Livro em que a arte ou o artista é o assunto.

Livro de artista: Livro em que um artista é o autor.

Arte do livro: arte que emprega a forma do livro.

Livro-obra: obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro-objeto: objeto de arte que alude à forma de um livro. (2008, p. 47-48)

²⁹ Uma das principais referências nacionais sobre o tema, publicada pela primeira vez em 2001.

³⁰ Phillipot apresenta uma definição de livro mais próxima da comumente compartilhada, enquanto Ulises Carrión, autor anteriormente visitado por este trabalho, em nota, defenderá que não é “necessário incluir na definição de um livro que as páginas devem estar ligadas”. Isso porque, segundo ele, “significaria a rejeição de um número de obras bonitas e importantes com base em uma definição do dicionário”. Para o autor mexicano, é importante, contudo, destacar a ideia de série de páginas. (SILVEIRA, 2008, p. 155).

É importante, enfim, como conclusão desta etapa da revisão, ressaltar a grande contribuição dos numerosos trabalhos do autor (24 reunidos apenas na compilação publicada em 2013, intitulada *Booktrek*) para o universo teórico do livro de artista. O autor se empenhou não somente na criação e no desenvolvimento da primeira(!), assim apresentada, coleção de livros de artista institucional do mundo (pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York), como também na proposição de conceituações para as diferentes instâncias relativas ao livro no âmbito artístico.

Ainda que as suas definições possam ser debatidas à luz de novas reflexões e obras – o que não nos interessa como foco nessa pesquisa –, configuram uma interessante ferramenta metodológica, utilizada como bússola por outros estudiosos e por coleções e acervos de livros de artista.³¹ Certamente, a leitura de alguns dos trabalhos de Phillpot, apresentados de maneira resumida e sistematizada anteriormente, nos aproxima do universo cujas obras nos servirão de estudos de caso.

A partir do contato com o autor apresentado, compreendemos a importância, na etapa de desenvolvimento dos estudos de caso, de uma seleção de obras que dê conta de abranger uma diversidade de características formais e simbólicas. De eleger, como pontos de partida para as discussões, tanto obras que se utilizem da linguagem verbal como obras que se utilizem da linguagem visual; que sejam produzidas em grande ou pequeno número, por exemplo. De selecionar, enfim, dentro desse universo dos livros de artista, obras que apresentem diferentes possibilidades para a discussão da problemática central, ainda que de maneiras análogas (pautadas sempre na necessidade de experiência com o objeto). Além disso, a teoria de Phillpot também evidencia a importância da discussão sobre a reprodutibilidade de alguns livros de artista, a exemplo dos modos de produção e difusão das obras de Ed Ruscha e de outros artistas inspirados por ele.

Mais recentemente, em 1994,³² e ainda no âmbito internacional, Johanna Drucker,³³ na obra intitulada *The Century of Artists Books*,³⁴ atribuirá ao termo livro

³¹ Como por exemplo, pela Coleção de Livros de Artista da UFMG, conforme apresentado no artigo “Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais: processos biblioteconômicos em um acervo especial” (2014).

³² Data da primeira edição da obra. Utilizamos neste trabalho, contudo, a segunda edição (2004) e, sobretudo, a tradução do primeiro capítulo da obra, realizada por Amir Brito Cadôr em 2011.

³³ Johanna Drucker é professora de Estudos Bibliográficos do Departamento de Estudos da Informação da UCLA. É conhecida internacionalmente por seu trabalho na história do design gráfico, tipografia, poesia experimental, belas artes e humanidades digitais. Além disso, tem reputação como “artista do livro” (artista produtora de livros de artista), e suas obras de edição limitada estão em coleções especiais de bibliotecas em todo o mundo. Adaptado e traduzido de <http://www.johannadrucker.com/>. Acesso em: 08 jun. 2015

de artista a noção de *zona de atividade* “que se encontra no espaço de interseção de uma série de diferentes disciplinas, áreas e ideias – mais do que em seus limites” (2011, p. 1). Não se trataria, exatamente, de uma “categoria de obras”, cujos contornos são facilmente delimitados, mas de um campo – com os seus respectivos “praticantes teóricos, críticos, inovadores e visionários” – que se desenvolve, nessa dimensão, a partir de meados do século XX.

Nessa perspectiva, os livros de artista seriam uma “forma de arte por excelência do século XX”, muito embora a artista reconheça exceções à regra.³⁵ A difusão e o desenvolvimento dessa produção estariam, segundo ela, vinculados ao surgimento e ao crescimento dos movimentos de vanguarda desse período – reiterando a contextualização indicada por Clive Phillpot e há pouco apresentada. Dentro desses movimentos, tal zona de atividade teria configurado um novo e potente modo de produção de obras, bastante singular – a popularização do livro de artista poderia ser atribuída, segundo a autora, portanto, “à flexibilidade e variação da forma livro, mais do que a qualquer fator estético ou material” (2011, p. 1).

Os objetos que muitos confundiriam com livros de artista, contestando tal localização temporal da produção (proposta por Drucker e por outros teóricos convocados neste capítulo), seriam, para ela, os denominados “livres d’artistes” – bastante comuns desde o final do século XIX e ao longo do século XX. No recorte apresentado a seguir, Drucker os distingue sinteticamente:

Estes livros são obras bem acabadas em sua maioria, mas não chegam a ser livros de artista. De fato, eles ficam bem no limiar, ou mesmo um pouco antes do espaço conceitual em que os livros de artista operam. Em primeiro lugar, é raro encontrar um *livre d’artiste* que interrogue a forma material ou conceitual do livro como parte de sua intenção, interesse temático ou forma de produção. Este é talvez um dos critérios mais importantes para distinguir as duas formas, uma vez que o livro de artista quase sempre é pelo menos

³⁴ Já na sua introdução “O livro de artista como forma e função”, traduzida por Amir Brito Cadôr em 2011 – versão utilizada como referência pelo presente trabalho.

³⁵ Livros anteriores a esse século e que se enquadram nessa zona de atividades, ainda que produzidos em um contexto anterior ao aparecimento e descrição do termo definidor. Títulos não são citados pela autora como exemplificações nessa introdução, mas frequentemente é apresentada como exemplo do caso, ainda que não tenha efetivamente se concretizado como objeto, a obra “O Livro”, de Mallarmé. Projeto não finalizado de um “livro ideal”, na definição de Bernadette Panek (apresentada no artigo “Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto”, publicado em 2006): é “uma estrutura que reflete sobre si mesma, sobre a própria disposição e a ordem de suas partes. (...) algo absoluto, revelado por esboços [que] comportam, sobretudo, os projetos do esqueleto formal, os quais [Mallarmé] estudou cuidadosa e longamente antes de iniciar a construção propriamente dita” (2006, p. 105). É preciso destacar, contudo, que a expressão e a produção deliberada e consciente de “livros de artista” são datadas consensualmente, entre grande parte dos autores dedicados ao tema, a partir da segunda metade do século XX.

autoconsciente da estrutura e significado do livro como forma, mesmo quando eles não são inteiramente a respeito da forma ou suas convenções.
[...]

Enquanto muitos *livres d'artistes* sejam interessantes à sua maneira, trata-se de produções mais do que criações, produtos, mais do que visões, exemplos de uma forma, não interrogações de seu potencial conceitual, formal ou metafísico. (2011, p. 3-4)

Contudo, segundo a autora, ainda que sejam produções distintas, há sempre casos (artistas e obras) que criam uma zona turva de intersecção, na qual não é possível traçar uma linha precisa entre os livros de artista e os *livres d'artistes*. Justamente por isso, segundo ela, torna-se inviável “qualquer tentativa de descrever um campo de atividades heterogêneo por meio de um critério particular” (2011, p. 4).

A zona de atividade denominada pela expressão livro de artista se relacionaria tanto com a história da produção dos *livres d'artistes*, quanto com a tradição de publicação de livros de luxo,³⁶ além de outras formas de atividade de impressão, como a edição independente (2011, p. 6). Na interpretação da autora, as fronteiras entre os métodos utilizados e as qualidades obtidas por cada tipo de produção nem sempre existem e, por isso,

nem os métodos nem a qualidade da produção podem ser usados em si mesmos como critério para determinar a identidade de um livro como livro de artista. Artistas usam o que eles conhecem e o que eles têm acesso.” (2011, p. 5)

Também nessa linha de raciocínio, seria equivocada qualquer tentativa de localização de um primeiro exemplar de livro de artista, posto recorrentemente atribuído à obra de Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* – anteriormente indicada como precursora por Clive Phillpot. Essa impossibilidade se deve ao fato, segundo a autora, de a história do livro de artista ser demasiadamente complexa para a demarcação de um ponto inicial. Ainda que tal livro tenha, de fato – conforme ela mesma reconhece – aberto novas perspectivas para a compreensão e para os usos do livro no âmbito das artes, o empreendimento de fixá-la como marco inicial lhe atribuiria “o conceito e a forma” (2011, p. 11), fundamentando erroneamente uma história marcada, em sua perspectiva, por um alto grau de transformações (formais, materiais e criativas). Transformações essas passíveis de serem observadas através

³⁶ A impressão de luxo, por exemplo, não pode ser considerada como *livre d'artiste* nem pode ser absorvida no campo dos livros de artista – apesar de existirem muitos volumes impressos com refinamento em ambas as categorias. O ponto é que o termo “impressão de luxo” (...) descreve métodos de produção mais do que indica algum gênero específico de atividade criativa ou editorial. (DRUCKER, 2011, p. 5)

das obras que utilizará como ilustrações de seu longo trabalho,³⁷ e nas quais tais mudanças são concretizadas e, portanto, dadas a ver.

Na tentativa de ilustrar o surgimento dessa zona de atividades dentro da qual é produzida uma grande variedade de obras apresentadas sob o signo do livro de artista, Johanna Drucker situa no pós-guerra o momento de iniciação das explorações do objeto livro que culminariam na consolidação de uma produção significativa em números e consubstanciada, efetivamente, a partir da década de 1960. Nesse primeiro momento, com maior expressão, localizadamente na Europa e nos Estados Unidos.

Embora a criação de uma linha do tempo dos livros de artista³⁸ não seja o objetivo do trabalho da autora aqui convocada, buscaremos, por meio de uma sintética apresentação cronológica de obras, movimentos e/ou artistas inscritos nessa produção – mencionados nessa ordenação por Drucker em seu primeiro capítulo –, evidenciar a dimensão e a complexidade da ampla zona de atividades identificada como livro de artista. Tal empreendimento, ainda que bastante resumido frente à enorme produção de livros de artista verificada desde a metade do século passado, nos auxilia a compreender melhor a dificuldade inerente à definição do termo, precisamente porque apresenta artistas de diferentes movimentos, inscritos nas mais diversas práticas, ligados ao mesmo campo – agenciadores do mesmo objeto, nas mais variadas formas, em suas produções.

Essa etapa da revisão nos parece importante porque, na multiplicidade de exemplos citados, Drucker indiretamente nos ajuda a compreender a dificuldade recorrente de várias instituições brasileiras, detentoras de livros de artista e de outras publicações de artista, em catalogar detalhadamente esses itens dentro do seu campo específico, e não a partir dos movimentos aos quais os seus produtores estão vinculados, ou mesmo dos recursos técnico-materiais empregados em sua elaboração, por exemplo. Entretanto, não adentraremos no estudo aprofundado das especificidades

³⁷ Trabalho no qual a autora se propõe a descrever o campo “livro de artista”, evidenciando as razões que o tornam, segundo ela, “a forma de arte por excelência do século XX”, ao invés de explicar narrativamente o seu desenvolvimento ao longo desse século.

³⁸ Nessa introdução desse seu livro dedicado ao tema, Drucker pontua a sua vontade de analisar a identidade do livro de artista como “um conjunto de funções estéticas, operações culturais, concepções formais e espaços metafísicos”. Portanto, estrutura o seu trabalho muito mais como uma enciclopédia, na qual as diferentes experimentações e proposições artísticas surgidas dentro dessa produção são apresentadas e debatidas a partir de obras, do que como uma história linear e cronológica dos livros de artista.

constitutivas dos diferentes “nichos” de livros de artista,³⁹ na descrição minuciosa dos recursos convocados na criação das obras, segundo a proposta da autora, devido à necessidade de dimensionamento desta pesquisa no tempo disponível para o seu desenvolvimento e de vinculação acadêmica à linha na qual se inscreve.

Dando continuidade, portanto, à proposta de apresentação de uma breve linha do tempo, desde o final da década 1940 e início da década de 1950, afirma Drucker, “existe um número de artistas que começaram a explorar o mundo dos livros com seriedade” (2011, p. 11). E, dentre os exemplos que nos remetem a esse momento, mais especificamente ao início dos anos de 1950, a autora cita, dentre outros, os poetas concretos brasileiros Augusto e Haroldo de Campos. Com produção inscrita no final da década de 1950 e início dos anos de 1960, por sua vez, cita, assim como outros autores visitados, produções do movimento *Fluxus*.

Ainda nesse contexto, como novidade frente aos exemplos até então apresentados pelos demais autores convocados nesta revisão, Drucker mencionará o artista suíço Dieter Roth – segundo ela, “provavelmente o artista europeu do livro mais significativamente imaginativo do pós-guerra”. Dentre as obras do artista produzidas nesse momento, encontram-se itens sem qualquer inscrição textual e de aspecto bastante simples, no que diz respeito aos recursos utilizados, aos meios técnico-materiais empregados na produção – como é possível perceber nos exemplares apresentados pelas Figuras 6 e 7, a seguir.

Na primeira obra (FIGURA 6), o artista reúne em uma encadernação simples (com espiral), páginas cujas superfícies contêm formas geométricas impressas a partir de três cores primárias. Na segunda (FIGURA 7), as páginas, em formato quadrado, nem mesmo encontram-se presas umas às outras, sendo apenas reunidas como conjunto, mas podendo ser coordenadas e orientadas segundo a vontade do fruidor.

³⁹ Dedicando-nos, apenas, às especificidades fundadoras e gerais desse grupo de obras, para o reconhecimento de suas características fundamentais a serem consideradas em uma análise inscrita na perspectiva da preservação, conforme apontamos reiteradamente.



Figura 6 – *Children's book* (Kinderbuch), Dieter Roth, 1957.⁴⁰

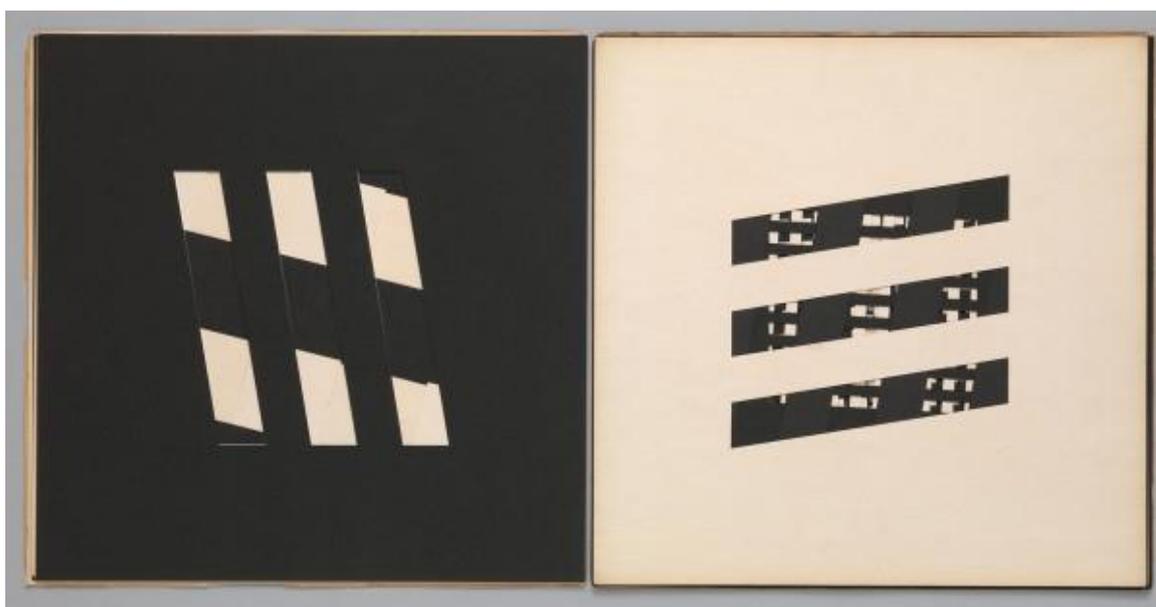


Figura 7 – *Book c6*, Dieter Roth, 1959.⁴¹

⁴⁰ “No *Children's Book*, criado a partir do uso de apenas duas formas e das três cores primárias, Roth demonstrou seu interesse tanto na acumulação de formas e quanto na simetria de composição. As formas se multiplicam página a página, em um crescente até um ponto médio, depois do qual decrescem. Através de uma complexa interação de transparência e opacidade, as composições são construídas em camadas acumuladas de plástico colorido. Disponível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/childrens-book/index.html. Acesso em: 10 ago. 2016. Tradução nossa.

⁴¹ “O projeto de Roth denominado *Book* compreende mais de 30 trabalhos individuais, feitos em 1958, 1959 e 1964. Cada um dos trabalhos, incluindo o c6, consiste em vinte e quatro páginas, de duas cores distintas, e soltas, que podem ser embaralhadas e orientadas segundo a escolha do leitor. Cada página apresenta uma série de faixas de corte: grossas e finas, simples e múltiplas, em vários ângulos. Cada virar da página é uma experiência cinética distinta (...)”. Disponível em: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/book-c6/index.html. Acesso em: 10 ago. 2016 Tradução nossa.

Dieter Roth está inscrito justamente no período de ampliação do livro como forma artística nos contextos estadunidense e europeu, identificado pela autora e pelas demais referências trabalhadas neste capítulo. E os recursos materiais presentes em suas obras revelam importantes informações sobre esse momento, conforme apresentadas pela autora:

A proliferação de obras que usam o pequeno formato e métodos de produção econômicos indicam tanto a transformação da tecnologia de impressão como a transformação da receptividade conceitual que promoveu essa expansão. (...) Obviamente o desenvolvimento dos livros de artista não foi determinado pelos avanços tecnológicos, mas estas mudanças permitiram um acesso mais fácil à produção (...). (DRUCKER, 2011, p. 11 e 12)

O aumento da produção dos livros de artista é tão significativo que, na década seguinte, serão criados vários centros para a sua produção, ligados a museus, bibliotecas, escolas de arte, universidades etc. Nessa progressão, a autora caracteriza a década de 1970 como momento de amadurecimento do livro de artista, marcado por uma grande exploração da impressão offset e outros recursos do mundo da impressão e da editoração que foram se tornando cada vez mais acessíveis.

Também nessa década há o surgimento de outras obras de arte inspiradas e/ou acionadoras da forma do livro. São obras mais próximas da escultura e da instalação do que, efetivamente, do objeto livro manipulável como conhecemos, espécies de híbridos do livro de artista – desdobramentos do trabalho conceitual sobre o objeto livro desenvolvido desde a década de 1960. Segundo Drucker, esses marcariam o final da década de 1970 e a década seguinte, de 1980, mas não pertenceriam exatamente ao universo específico do livro de artista, porque “não podem proporcionar uma experiência associada aos livros em si” (2011, p. 13), conforme as obras de Buzz Spector (FIGURA 8), desenvolvidas a partir de exemplares de compilação da obra de Freud.



Figura 8 – Objetos livro-referentes: obra *Freeze Freud* (1992) e detalhe.⁴²

A artista finaliza o seu rápido percurso concluindo que o empreendimento de construção de uma linha do tempo resultaria em uma lista de obras e autores bastante longa, e que, apesar disso, o livro de artista se encontra às margens da história da arte do século XX, não tendo sido estudado como gênero. E, no ímpeto de ocupar-se de tal tarefa, cujo desenvolvimento será apresentado ao longo de sua obra, a autora afirma que “o critério final para a definição reside no observador

⁴² Disponível em: http://samfoxschool.wustl.edu/portfolios/faculty/buzz_spector?page=3. Acesso em: 14 jun. 2015

informado, que tem que determinar a medida em que um livro-obra faz uso integral das características específicas desta forma” (DRUCKER, 2011, p. 9).

Dessa maneira, em uma leitura ainda que rápida, mas atenta, é possível identificar como questão fundamental para Drucker, no que tange à especificidade dos livros de artista, a indissociabilidade entre a forma do livro e a potência da obra. O conteúdo dos livros deixa de ser simplesmente, se outrora fora,⁴³ apenas aquilo (texto e/ou imagem) que está reproduzido nas páginas: há um “compromisso artístico com o livro como forma, mais do que atributos ou derivações dos movimentos em que os artistas estão associados”. E para a autora, isso não seria um acaso: mais do que “apenas um veículo de reprodução”, os livros de artista configurariam uma maneira inédita através da qual os artistas passaram a refletir e interrogar:

É o próprio fato deste compromisso como característica principal da arte do século 20 um argumento a favor da identidade dos livros de artista como um fenômeno singular de uma era. Em um grau sem precedentes, os livros serviram para expressar aspectos da arte predominante que não poderiam encontrar expressão na forma de obras para a parede, performances ou escultura. Dick Higgins chegou a sugerir que o livro como uma forma de intermídia (para usar seu termo) combina todos estes modos de arte de uma maneira radicalmente nova. (DRUCKER, 2011, p. 9)

Para além do “uso integral das características específicas desta forma”, o livro, Drucker se nega a definir critérios específicos para a caracterização de uma obra como livro de artista, entendendo tal empreendimento, assim como a tentativa da localização de uma obra fundadora, como tarefa improdutiva e limitadora. Apresenta ao longo de sua obra, portanto, uma gama enorme de exemplos que exploram diferentes assuntos, formatos e materiais, se apresentando das mais variadas maneiras (livros múltiplos, livros raros, livros no formato códex ou variações, livros apenas com imagens, livros com textos, livros como sequências narrativas e não narrativas, livros como documentação, livros como espaço conceitual etc.).

Após a apresentação e breve discussão dos pontos de vista de um autor mexicano radicado na Holanda, de um autor britânico – bibliotecário atuante por mais de uma década em um dos mais importantes museus americanos – e de uma importante estudiosa americana do tema, algumas das contribuições da professora francesa da Universidade Sorbonne – cujas pesquisas e atuação são voltadas principalmente, mas não exclusivamente, para a coleção de livros de artista da

⁴³ Conforme discutido anteriormente no âmbito da teoria de Ulises Carrión.

Biblioteca Nacional em Paris – são imprescindíveis nesse levantamento. Anne Moeglin-Delcroix, um dos principais nomes no campo de estudos dos livros de artista na Europa, cujos escritos sobre o tema efetivamente o desvelam sob um novo ponto de vista, encerra essa seção de revisão da literatura sobre o termo e as especificidades dessa categoria (ou grupo de obras) dedicada a autores internacionais.

Nossa última autora estrangeira de referência afirma, no Catálogo *Guardare, Raccontare, Pensare, Conservare: Quattro Percorsi del Libro d'Artista dagli Anni '60 ad Oggi* (2004)⁴⁴ que, a cada mostra e a cada artigo, se faz necessário redefinir o termo livro de artista, uma vez que a palavra “artista” confere grande generalidade ao mesmo – o que faz com que possa ser usado para designar qualquer espécie de livro cuja produção tenha contato, em algum nível, com a atuação de um artista. Sob essa perspectiva, concorda com o que dissera Clive Phillpot anos antes.

A partir dessa constatação, Delcroix identifica o termo enquanto uma etiqueta, que, por poder se referir a muitas coisas mais do que categorizá-las ou defini-las, acaba por não designar nada. Ela propõe, então, que o exercício de definição do livro de artista seja recomeçado de maneira diversa daquela até então praticada pelos demais pesquisadores:⁴⁵ não a partir das palavras (dos termos), e das discussões sobre as palavras, mas a partir das coisas, dos objetos. Através desse exercício, previamente praticado – no desenvolvimento da mostra *Livres d'Artistes*” (1985) e no seu registro em catálogo –, apresenta-nos uma importante, e quase didática, distinção (descrita em português pelo autor brasileiro Paulo Silveira em *A página violada*):

O catálogo *Livres d'Artistes* (ou a exposição) se constrói pela busca de uma organização sistematizadora que equilibra o conceito entre a arte e a bibliofilia, mas sem prestar atenção às obras anteriores aos anos 60. Com isso a autora provoca o rompimento da qualificação *livres d'artiste*⁴⁶ da qualificação *livre illustre*, afirmando a autonomia de obras plásticas de vanguarda da obra de colaboração conservadora. Por um lado ela denega a participação do livro ilustrado na sua exposição. Mas por outro ela alarga sua mostra até o livro-objeto mais radical. Caracteriza, assim, um campo a ser subdividido pelo papel desempenhado pelo livro (e sua ideia como tal) na produção do artista: ou o livro atuará como suporte (o que é apresentado como o usual) ou o livro atuará como objeto (a ponto de deslocar a amplitude de sua demonstração até o livro-objeto, os trabalhos escultóricos e o não-livro). (2008, p. 41).

⁴⁴ Escrito em conjunto com os outros 3 curadores da mostra de referência, igualmente importantes no campo de estudos do livro de artista: Giorgio Maffei, Liliana Dematteis e Annalisa Rimmaudo.

⁴⁵ É importante destacar que Johanna Drucker propõe uma metodologia similar em seu livro publicado também no ano de 1994.

⁴⁶ É possível identificar o uso da expressão “livres d'artiste” como “livro illustre” pela autora anteriormente revisada, Johanna Drucker.

Anos depois, através de seu volumoso e imponente trabalho *Esthétique du Livre d'Artiste*, publicado pela primeira vez em 1997 e reeditado em 2012, Delcroix reconsideraria essa inclusão de livros-objeto na categoria livros de artista, constatando que, ainda que possuam uma área de interseção (que nomeia como “livros híbridos”), os livros ilustrados, os livros de artista e os livros-objeto seriam categorias distintas. Segundo sua concepção mais recente, os livros-objeto trabalham intensamente sobre a materialidade e se importam menos com o conteúdo/informação – o que torna mais importante, no caso deles, a experiência visual e/ou tátil do que a leitura. Em entrevista concedida a Paulo Silveira, na ocasião da pesquisa do autor brasileiro, e reproduzida ao final de *A página violada*, Anne Moeglin-Delcroix (2001, p. 284) diz:

Creio que, em geral, o livro-objeto concerne à escultura e não ao livro. Em minha opinião, um livro não é um livro se não se puder abri-lo e descobrir um certo número de páginas que se podem ler ou olhar (ideia de uma informação mais ou menos conceitual a comunicar) e, em todo caso, folhear uma após a outra (ideia de sequência). Um livro que não se pode abrir, como ocorre frequentemente como o livro-objeto, parece-me uma contradição (...).

Os livros ilustrados (*livre illustré*), ou o livro de pintor (*livre de peintre*), por sua vez, seriam produzidos, assim como os livros-objeto (que, segundo a autora, são únicos na maioria dos casos), em edições limitadas, e por um conjunto de personagens associados – artistas e escritores: aqueles primeiros, ilustrando ou trabalhando esteticamente o livro de outras maneiras, a partir do texto dos últimos. Tais livros seriam feitos com materiais mais nobres e técnicas tradicionais de impressão (gravura em metal, tipografia etc.), sendo muitas vezes numerados e assinados (como acontece com as gravuras). Segundo a autora, esses seriam erroneamente denominados *livres d'artiste* por Johanna Drucker e outros autores de língua anglo-saxã – o que implicaria uma série de mal-entendidos no já complicado percurso de definição do livro de artista.

Para exemplificar as duas categorias distintas daquela que compreende como livro de artista, Moeglin-Delcroix cita duas obras do mesmo autor, Marcel Broodthaers:⁴⁷ *La Bête Noire* (FIGURA 9) – livro de 1961 que apresenta os poemas

⁴⁷ “Poeta, fotógrafo, cineasta e artista belga. Nascido em Bruxelas, iniciou sua carreira como poeta, temporariamente, e já na idade de 16-17 anos tinha contato com os surrealistas belgas, especialmente Magritte, que lhe deu uma cópia da obra de Mallarmé *Un Coup de Dés*. (...) Começou, em 1958, a publicar artigos ilustrados com suas próprias fotografias. No final de 1963, decidiu tornar-se um artista e começou a fazer objetos. Sua primeira exposição individual foi na Galerie St. Laurent, em Bruxelas,

do autor ilustrados por Jan Sanders, e por isso classificado pela autora como “livro ilustrado”; e *Pense Bête* (FIGURA 10) – obra de 1964 que consiste na reunião física de 44 livros do autor através de gesso e que, portanto não pode ser lida, apenas vista, e por isso classificada pela autora como livro-objeto.

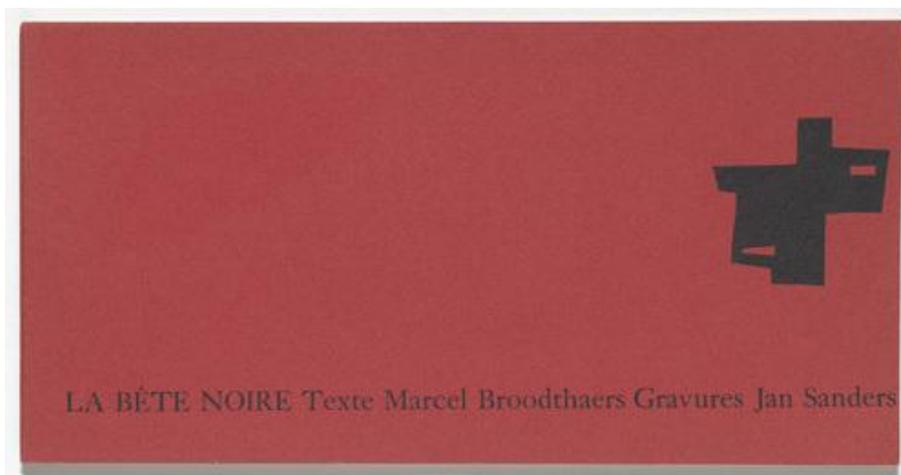


Figura 9 – Livro ilustrado (Capa do livro *La Bête Noire*).⁴⁸

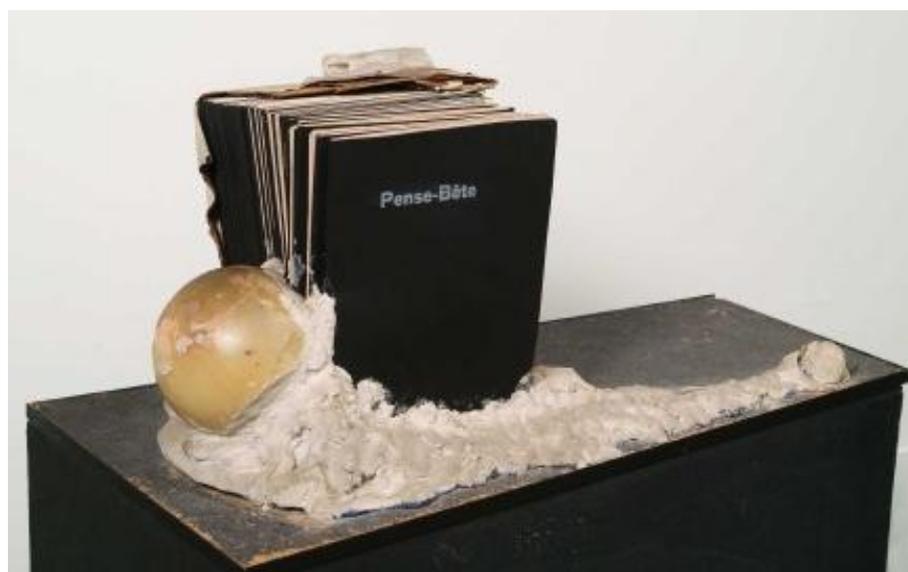


Figura 10 – Livro-objeto *Pense Bête*.⁴⁹

Os *livres d'artiste* propriamente ditos, ou melhor, “os livros de artista no sentido estrito”, conforme expressão forjada pela autora, por sua vez, seriam

no ano de 1964. Exibindo objetos do cotidiano, palavras, letras, ‘desenhos de criança’ etc., muitas vezes com trocadilhos verbais-visuais, fez livros, catálogos, impressões sobre tudo, desde telas a paredes de plástico (...). Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-broodthaers-815>. Acesso em: 08 jun. 2015. Tradução nossa.

⁴⁸ Disponível em: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A795&page_number=3&template_id=1&sort_order=1. Acesso em: 08 jun. 2015

⁴⁹ Disponível em: http://www.ilgiornaledellarte.com/immagini/IMG20101213161929850_900_700.jpeg. Acesso em: 10 dez. 2016.

produzidos em edições ilimitadas, através de técnicas corriqueiras de impressão (como o offset), sobre papéis também comuns, e se assemelhariam formalmente aos livros “tradicionais”. E ainda, conforme nos apresenta Márcia Regina Pereira Sousa, em revisão da teoria da autora francesa apresentada em sua dissertação, tais livros frequentemente veiculariam reproduções fotográficas em suas páginas, e, dessa maneira, “reclama[riam] uma leitura efetiva” (SOUSA, 2009, p. 49). Estariam, portanto, mais ligados ao conceito do que àquela experiência tátil/material proposta pelos livros-objeto e teriam a sua produção movida, nesse sentido, pelo interesse de difusão de trabalhos para além das galerias e dos museus (SOUSA, 2009, p. 49) – ao passo que os livros ilustrados ou de pintores seriam produzidos para colecionadores e bibliófilos, estando longe da tentativa e possibilidade de grande circulação e difusão.

Discordando de Carrión (que elege como pioneiros na elaboração de livros de artista os poetas concretos) e de Johanna Drucker (que defende o não estabelecimento de um “ponto de partida”), mas concordando com Clive Phillpot, a autora francesa elege o trabalho de Ed Ruscha como “o primeiro livro de artista” da história dos “livros de artista no sentido estrito”. Os livros de artista da Ruscha, assim como os de Dieter Roth,⁵⁰ possuem o *status* de “obra de ruptura” frente à tradição do livro ilustrado. Não teriam qualquer relação, ao contrário do que defende Johanna Drucker, com os livros de artista do pós-guerra ou com o contexto artístico da primeira metade do século XX.

As obras de Ruscha e Roth estariam inseridas exclusivamente no campo das artes, mais especificamente nos movimentos de vanguarda: Ruscha no âmbito minimalista da Pop Arte e da Arte Conceitual, e Roth no âmbito do Neodadaísmo e do movimento *Fluxus*. Para além desses marcos, agora concordando com a autora americana, a autora francesa identifica que os artistas das décadas de 1960 e 1970, independentemente dos movimentos artísticos aos quais pertenciam, produziram livros de artista enquanto/como obras intermídia⁵¹ que questionavam e diluíam fronteiras através da associação de linguagens e de gêneros – sendo essa, talvez, a única produção compartilhada entre as vanguardas desse momento da história da arte. E sugere uma possível razão para essa presença recorrente de tal “tipologia de obra” em diferentes movimentos – apresentada no trecho extraído de um texto seu

⁵⁰ Que também considera um dos precursores do livro de artista, no contexto europeu, ainda que menos relevante do que o artista americano.

⁵¹ De acordo com a noção fundada por Dick Higgins e também convocada por Johanna Drucker, conforme apresentada na revisão da teoria da autora americana.

em resposta a Johanna Drucker, publicado no *The Journal of Artists' Books* (JAB, n. 6) e reproduzido no trabalho de Paulo Silveira (2008, p. 45):

Eu penso que o livro é, tanto historicamente como por sua natureza, um meio concebido para conferir prioridade à mensagem. Essa é uma das principais razões para o seu aparecimento [no mundo da arte] nos anos 60: a rejeição do formalismo artístico, aquele momento dominante na prática criativa e crítica, em favor de uma arte cujo alvo era significar (para modificar hábitos de pensamento) ou intervir no mundo e na vida real (para mudá-la).

E completa: “Em resumo, o livro, por sua verdadeira natureza, parece para mim ser o meio idealista (visível!) por excelência! O suporte material não tem que ser levado em conta exceto na medida em que isso contribui para o conteúdo”. (SILVEIRA, 2008, p. 45) Nesse sentido, e como conclusão, conforme se apreende daquela mesma entrevista mencionada, essencialmente, a autora entende o total domínio do artista sobre a obra (mesmo quando encomendada a execução do projeto a outrem), como essencial para a produção do objeto de arte em formato de livro – que é, por sua vez, plena: participam da construção de seu significado todos os seus elementos e aspectos.

1.2 O debate no âmbito nacional

Dentre os autores brasileiros expoentes nesse universo do livro de artista, destaca-se o professor e pesquisador gaúcho Paulo Silveira. Não por acaso, fora convocado algumas vezes na seção anterior para nos ajudar a ler e a apresentar algumas das referências internacionais. Sua pesquisa de mestrado, desenvolvida junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, então inédita no país em sua temática (e folego!), deu origem ao livro *A página violada; da ternura à injúria na construção do livro de artista*, publicado pela primeira vez em 2001. E este se consolidou como uma das principais referências nacionais para quem pesquisa aquele universo. Além de uma importante revisão da literatura sobre o tema, o trabalho de Silveira reitera a problemática da definição do termo e o discute de maneira autoral – propondo mais uma conceituação original. Tais procedimentos são realizados pelo pesquisador em função de sua proposta central, que é

(...) apresentar um dos problemas plásticos específicos do livro de artistas, ou seja, a criação artística expressa da apropriação de um suporte consagrado da tradição cultural, pré-existente, que se pretende espaço de domínio para o texto, adequado à divulgação intelectual e por ela marcado

historicamente, e a intromissão desse objeto originalmente de leitura na arte contemporânea. (SILVEIRA, 2008, p. 22)

O título e o subtítulo de seu trabalho traduzem as principais questões norteadoras dessa proposta, que são mais bem traduzidas em duas interrogações apresentadas pelo autor logo no início do texto:

Pode a violação às leis da página tanto determinar integração como esquite na forma ou no significado da obra? E além disso, pode ela ser um dos determinantes da caracterização de uma categoria artística? (2008, p. 22)

As respostas, ou melhor, as reflexões em torno de tais questões aparecerão ao longo do trabalho, a partir da apresentação e através da análise de diferentes obras. Não nos debruçaremos sobre elas, tendo em vista o foco de nossa pesquisa, mas destacaremos algumas ponderações apresentadas pela investigação de Silveira que complementam os conteúdos apresentados até então, definindo melhor o campo do qual nos aproximamos nessa pesquisa. Da etapa conclusiva dos escritos do autor, destacamos a localização do início da categorização de obras enquanto livros de artista. No mesmo trecho, transcrito abaixo, o pesquisador esboça a sua conceituação, que será definitivamente forjada mais adiante:

A origem do livro de artista como categoria não é orgânica ou espontânea. É conquistada. É intencional, construída. Ele é o que é porque quer ser. O livro de artista em sentido lato é uma manifestação da cultura fragmentada do século 20. Como tal, ele assume conformações com nuances de função. A construção de uma categoria, entendida como um todo, é anterior aos anos 60 e 70. O que teve início naquele momento foi a formulação conceitual do livro de artista estrito.

[...]

O conceito de livro de artista é uma construção do sistema das artes, como fruto de uma constatação da emergência de um campo eletrificado pela tensão entre a mídia moderna e o objeto consagrado e milenar. O próprio campo conspira contra os seus resenhadores, através da construção de peças matéricas, por exemplo, fazendo do volume e da textura extensões da imagem, em impedimento ao texto e outros valores gráficos associados à leitura. (SILVEIRA, 2008, p. 248-249).

A partir dessa explanação, entendemos que, pela perspectiva do pesquisador gaúcho, estão inscritos no grande campo livro de artista tanto livros de artista no sentido estrito quanto outros livros e outras obras – como é o caso dos livros ilustrados e dos livros-objeto, por exemplo. Obras que se utilizam do objeto livro, mas não dos princípios de produção e circulação vulgares deles. E que todas essas tipologias correlatas, mas diversas, coexistem – mesmo após o início dessa

produção conceitualmente mais estrita, expressiva desde a década de 1960, então chamada igualmente e genericamente de livro de artista.

O surgimento de uma prática artística que se dá a partir e através do livro de forma mais estrita – ou seja, incluindo os recursos técnico-materiais comuns na produção do livro “tradicional” e os modelos e locais de difusão e de uso dos mesmos –, cujos produtos são genericamente denominados livro de artista (sobretudo no Brasil), não elimina a produção de obras artísticas que se utilizam da forma do livro, mas que não pressupõem a dessacralização do objeto artístico e/ou a acessibilidade dele.

Isso quer dizer que os livros de artista podem ser compreendidos como livros que subvertem a funcionalidade do objeto e, em maior ou menor grau, se aproximam de um item escultórico – cuja inscrição se dá em ambientes como os museus e as galerias e cuja produção antecede e atravessa a dos livros inscritos na nova prática.⁵² E, ao mesmo tempo, podem ser compreendidos como aqueles livros feitos como livros, para serem livros, e ainda assim, necessariamente, também obras de arte – cuja produção se torna expressiva e autoconsciente na segunda metade do século passado e cuja inscrição se dá para além dos territórios até então definidos para a arte.

De maneira sintética e bastante esclarecedora, encontramos justamente na última capa do livro de Silveira a sua definição para “livro de artista”, conforme descreve:

O livro de artista é um produto da arte contemporânea, construído deliberadamente a partir de um suporte preexistente, o livro, que é o seu protótipo, e ao qual louva ou faz contraposição crítica. A página e a estrutura podem ser enaltecidas ou sofrer todas as possibilidades de injúria e objeção, até alcançarem o estatuto de escultura e abandonarem a condição objetiva de livro. (SILVEIRA, 2008, última capa)

A possibilidade de compreensão do termo “livro de artista” em um sentido lato (inespecífico) – a partir do qual podem ser referenciadas obras das mais variadas formas – e a possibilidade de compreensão do termo em um sentido estrito (específico),⁵³ conforme apresentada pelo autor, reitera a complexidade da definição

⁵² “As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a *Caixa verde*, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também são os livros de William Blake, publicados entre 1778 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir da década de 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com a sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas.” (SILVEIRA, 2008, p. 30)

⁵³ Segundo o autor, inclui o livro de artista propriamente dito, que são “obras eminentemente gráficas”. (SILVEIRA, 2003, sem numeração).

do termo, já apontada pelas demais referências levantadas, agora, sob uma nova ótica e com o auxílio da terminologia adotada por Silveira – livros de artista do sentido lato e no sentido estrito. Por analogia, é possível propor que o “guarda-chuva” mencionado por Clive Phillpot pode ser comparado ao livro de artista no sentido lato de Paulo Silveira, que também se aproxima da noção de “zona de atividade”, de Johanna Drucker.

Para o autor, que concorda com Ulises Carrión, no âmbito nacional o primeiro “livro de artista pleno” – um livro de artista no sentido estrito e que tem consciência da sua condição – seria *A ave*, de Wladimir Dias Pino. Silveira nos explica, na transcrição da palestra “Livros de artista no Brasil: desafios históricos e impasses de hoje” (proferida na França no ano de 2003),⁵⁴ com riqueza de detalhes (e vale a pena o retorno às imagens do livro apresentadas na Figura 1, na página 27 do presente trabalho):

No final de 1955 ele mesmo imprimiria os 300 exemplares de seu livro *A ave*, para lançamento em abril de 1956. Sua idealização teve início a partir de 1948, com o início da elaboração do poema homônimo. É basicamente em tipografia, com intervenções a nanquim para superar os problemas do maquinário. As páginas são em papel branco, a maioria, não são numeradas, sendo presas à capa através de grampos latonados. A capa é de cartão colorido, tendo uma sobrecapa preta com o título recortado geometricamente no material. O verso e as orelhas da contracapa têm intervenções com giz de cera. As páginas têm impressos os caracteres ou os fragmentos do poema original (gerador do processo), ou têm linhas negras em nanquim, ou furos (recortes circulares). O papel branco é muito fino, semitransparente, permitindo a percepção da página seguinte. O artista queria (e conseguiu) uma obra de arte múltipla, publicada, que fosse um livro em que o todo e a parte são interligados, sendo impossível a leitura da página alienada do próprio volume que a contém. A obra existe porque existe o livro. E ela precisa ser consciente dessa condição. Seu desfrute ou sua leitura – chame-se como quiser – obriga à lembrança das páginas anteriores e à expectativa das páginas que estão por vir. A poesia abandona a literatura, a arte se aproxima da comunicação e da política. Mas *A ave* só pode ser o que é, um livro de artista, e nada mais. Uma obra ímpar, executada num lugar ímpar. Insisto na descrição dela porque acredito que deveria ser apresentada entre as pioneiras internacionais na sua categoria. (2003, sem paginação).

A descrição do primeiro livro de artista brasileiro, assim compreendido na perspectiva compartilhada por Silveira e Carrión, nos parece extremamente enriquecedora para a discussão norteadora da presente pesquisa. Através dela,

⁵⁴ Palestra "Livres d'Artistes au Brésil: Défis Historiques et Impasses Actuelles". Colóquio Livre d'Artiste: l'Esprit de Réseau. **Séminaire Interuniversitaire Papier en Action**. Université Rennes 2 Haute Bretagne/ Université Paris I – Panthéon-Sorbonne Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003. Disponível em: <https://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm>. Acesso em: 06 jun. 2014

compreendemos o necessário percurso ao longo do livro como condição da possibilidade de efetivação da obra artística. Os livros de artista, de maneira geral, podem apresentar essa indicação interativa pela própria forma do objeto apropriado. Mas, certamente, o livro de artista pleno, mais do que apresentá-la (através da própria forma da obra em si), é dependente dela. A experiência com o livro de artista no sentido estrito, através do percurso ao longo do objeto por parte do fruidor, é, portanto (e novamente), fundamental!

Em um resumo de uma breve história da produção do livro de artista em âmbito nacional, apresentada por Paulo Silveira no último trabalho citado, cabe destacar “a transposição da poesia visual para suportes mais libertadores do que o oferecido pelo códice tradicional” nas décadas de 1960 e 1970, cujas obras exemplares são citadas por diversos autores – como os anteriormente referenciados Ulises Cárion e Johanna Drucker. As transposições e experimentações também contribuirão para a transformação das fronteiras entre obras em áreas túrbidas, e explicarão, em parte, a multiplicidade de obras inscritas inespecificamente sob o signo do livro de artista. Silveira descreve o contexto, destacando os artistas:⁵⁵

As denominações se chocam ou se sobrepõem: livro-objeto, objeto-livro, livro-poema, livro-obra. Ao lado desse grande grupo de designações, desfila um grande contingente de artistas e poetas, animados pelo sucesso nacional e internacional de suas proposições (ainda que o público médio, e mesmo uma parcela do mais culto, de fato não estivesse entendendo o que estava acontecendo). São nomes dessa fase (artistas e/ou poetas): Lygia Pape, Dillon Filho, Raimundo Colares, Edgard Braga, Ronaldo Azeredo, Villari Hermann, Omar Khouri, Gabriel Borba, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Augusto de Campos e Julio Plaza. (2003, sem paginação).

E continua:

Nos anos 70, a vertente concreta iria se fazer acompanhar pela vertente conceitual, que, por sua vez, acabaria por dominar a produção dos anos 80. A influência vinha de todo o mundo, através do conceitualismo, da arte postal, do movimento Fluxus, da arte povera e de outras manifestações alternativas aos meios plásticos tradicionais. O Brasil vivia uma ditadura militar iniciada com o golpe de 1964 e só iria ter novamente uma eleição livre e direta para presidente em novembro de 1989.

[...]

Não é possível saber que caminhos teria seguido a arte brasileira se o pensamento tivesse permanecido livre e os meios fossem amplamente disponíveis. O fato é que a ditadura não impediu o intercâmbio crescente de

⁵⁵ As listagens dos artistas brasileiros ou radicados no Brasil que se envolveram com a produção de livros de artista, referentes ao início da década de 1960 e final de 1980, são importantes para o presente trabalho como indicações de estudos de caso pertinentes. Dentre os artistas citados por Silveira, coincidem com as obras escolhidas pela presente pesquisa os autores Neide Dias de Sá, Vera Chaves Barcellos e Paulo Bruscky.

artistas brasileiros com seus pares no resto do mundo. São ativos nos anos 1970 e 1980, como produtores de livros mesmo ou de experimentos bibliomórficos, nomes como Aluísio Magalhães, Antonio Dias, Mira Schendel, Regina Silveira, Artur Barrio, Hudnilson Jr., Rafael França, Tadeu Junges, Leonhard Duch, Artur Matuck, Vera Chaves Barcellos, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ivald Granato, Regina Vater, Anna Bella Geiger, Tunga, Flávio Pons, Carmela Gross, Anésia Pacheco Chaves, Helio Ferverza, Arlindo Daibert, além de muitos outros. (2003, sem paginação).

A multiplicidade de formatos e “subcategorias” se coloca como desafio. Como pensar a necessidade de experiência a partir de cada uma delas? Ou haveria outra maneira de entender essa experiência convocada pela obra, que não se orientasse especificamente pela tipologia de livro de artista? Outro desafio é a incorporação inespecífica de obras pelos museus, concomitantemente à multiplicidade de formas e propostas artísticas. Com o passar dos anos, mesmo os livros no sentido estrito foram incorporados pelos museus em suas coleções, não sendo possível diferenciar tipologias de livros de artista segundo o lugar no qual o objeto se encontra. Tal incorporação nos apresenta a possibilidade de problematizar, mais adiante, a musealização das obras no sentido estrito, como também, e no mínimo, as diretrizes que determinam as formas de acesso e exibição dessas obras, pensadas, em muitos dos casos, sob a égide da subversão dos circuitos padrões da arte, da difusão e do acesso democratizado à arte.

Retomando o foco no autor revisado, cabe destacar que ele nos apresenta, ainda, outros autores e outras obras, na construção daquela sua linha do tempo – não cabendo aqui, contudo, a paráfrase ou a reprodução total desse importante trabalho de Silveira, tanto pela proposta do presente trabalho quanto pela necessidade de síntese. Mas deve-se dizer que a constatação do pesquisador apresentada ao final daquele percurso histórico nacional do livro de artista – a diminuição dessa produção a partir da segunda metade da década de 1980 e, mais intensamente, na década de 1990⁵⁶ – coincide com as observações realizadas em nossas pesquisas de campo e levantamento de obras. Diminuição, no entanto, que pode ser verificada em todo o mundo e não apenas em contexto nacional, e que sofre uma revirada a partir da primeira década dos anos 2000. Não por acaso nos

⁵⁶ A partir da segunda metade da primeira década dos anos 2000, é possível perceber, empiricamente (sendo ainda necessárias mais pesquisas sobre o tema) e através de alguns poucos artigos sobre essa grande temática, a retomada da produção, sendo hoje bastante comum a realização de diversas feiras gráficas, bem como a conformação de coleções especiais de livros de artistas (umas delas, fonte de pesquisa do presente trabalho: a Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais).

interessa discutir a questão da preservação dos livros de artista nesse momento: é preciso reivindicar um olhar específico, voltado para as obras que são apresentadas sob esse signo, já que, embora aparentemente bastante inespecífico, revela características fundamentais da proposta artística. Se o campo da arte reativa uma prática, talvez nos caiba, no campo da preservação, compreendê-la e inseri-la conscientemente em nossas investigações, discussões e problematizações.

Para concluir a revisão desse importante do autor, vale considerar o apontamento realizado naquela primeira obra visitada, *A página violada*, com relação à ínfima produção teórica e crítica nacional relativa ao tema livro de artista. Não é que os artistas brasileiros não tenham produzido muitos livros de artista, mas Paulo destaca, no início dos anos 2000, a escassez de pesquisas como as suas,⁵⁷ e convoca para a sua pesquisa, como revisão da literatura nacional, duas referências principais: *O livro como forma de arte* (I e II), de Julio Plaza (artista espanhol, mas radicado no Brasil), e o texto do catálogo da exposição Livro de Artista no Brasil, de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira Costa, cujas contribuições para a nossa aproximação ao universo do livro de artista também serão brevemente apresentados a seguir.

No cenário nacional, assim como no internacional, foram os artistas – produtores de livros de artista – os primeiros, e ainda hoje quase os únicos,⁵⁸ autores sobre o tema. Destacam-se, dessa produção, os textos de Julio Plaza⁵⁹ *O livro como forma de arte* (I e II), publicados na em 1982, em números subsequentes da revista *Arte em São Paulb*, nos quais o autor, através da perspectiva da semiótica, apresenta uma proposta de conceituação geral e de tipificações mais específicas do livro de

⁵⁷ “A falta de informação disponível pode ser verificada tanto na literatura técnica para um grande público (ou ao menos maior que o usual) como na literatura técnica para um público bem mais específico. Como demonstração do primeiro caso, destaco que nas obras mais relevantes e divulgadas sobre a história da arte no Brasil encontrei apenas um texto, da exata extensão de um parágrafo, sobre o livro de artista brasileiro, de Walter Zanini, em *História geral da arte no Brasil*. [...]

Naturalmente existem outras fontes à disposição (poucas) (...). São catálogos que contribuem muito com os seus registros e ilustrações, mas que trazem alguns importantes textos teóricos, ainda que pouco significativos quanto à quantidade.” (SILVEIRA, 2008, p. 56-57).

⁵⁸ Durante a pesquisa encontrei, assim como Paulo Silveira no âmbito nacional, apenas textos de autoria de “artistas produtores de livros de artista” sobre o tema.

⁵⁹ “Julio Plaza González (Madri, Espanha, 1938 – São Paulo, SP, 2003) nasceu em Madri, Espanha, em 1938. (...) É brasileiro naturalizado, artista multimídia, foi professor do Departamento de Múltiplos do Instituto de Artes da Unicamp e do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, dedica-se à pesquisa de múltiplos. (...) É autor de livros de artistas e publicações teóricas, entre eles: *Julio Plaza Objetos, Poemobiles e Caixa Preta*, com o escritor Augusto de Campos; *Videografia em Videotexto, Tradução Intersemiótica e Os Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais*, com Monica Tavares. (...)” Disponível em: <http://sibila.com.br/author/julio-plaza>. Acesso em: 08 jun. 2014

artista. Para tanto, e é precisamente o que nos interessa aqui, o autor parte da definição geral de livro: “um volume no espaço”, “uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente” (1982, p. 19), em uma leitura bastante próxima à daquele primeiro teórico revisado, Ulises Carrión.

A aproximação dos teóricos, também destacada por Paulo Silveira, será evidente na introdução do primeiro daqueles textos de Plaza, no qual o autor parece parafrasear o autor mexicano, ao afirmar, por exemplo, que “o texto verbal contido num livro ignora o fato de que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência” (1982, p. 19) e que alguns textos revelariam tal natureza do livro sem, contudo, assimilá-la, incorporá-la. Sendo assim, também para o autor espanhol radicado no Brasil, “o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção, porque não cria na dicotomia ‘continente-conteúdo’, ‘significante-significado’.” (1982, p. 20)

Tal produção poderia se encaixar em uma das três tipologias propostas por Plaza: a montagem sintática – quando o caráter espaço-temporal é apropriado pelo artista, que vincula o suporte e a informação na construção de sua obra; a montagem semântica – cujos exemplos são os livros ilustrados nos quais os artistas “buscam uma similaridade de significado, mas não de forma” (1982, p. 23); e a montagem pragmática – “a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas” (1982, p. 24), cujo exemplo convocado é o pequeno museu portátil, composto pelas reproduções dos seus *ready mades* em mínima escala, feito por Marchel Duchamp.

A partir do reconhecimento dessas três maneiras de construção do livro de artista, Plaza ordena, ainda, diferentes obras em “subcategorias”, criando um quadro “tipológico” – que, pela sua extensão e por não se tratar de ferramenta metodológica útil à discussão proposta pela presente dissertação, não cabe ser reproduzido. Contudo, é preciso mencionar tal empreendimento pioneiro em âmbito nacional: o de descrição de tipologias de livros de artista, com consecutiva classificação de obras a título de exemplificação. Sobre tal empreendimento, há que se destacar a sua pouca aplicabilidade nessa discussão que aborda a relação da forma e da materialidade do livro de artista com a proposta artística. A leitura semiótica dos livros de artista, de maneira mais detalhada, não nos auxilia em nossa reflexão. Contudo, a análise menos específica, apresentada por Plaza na introdução do texto *O livro como forma de arte* (II), é bastante interessante no sentido confirmar e dimensionar a relevância de nossa discussão:

A arte da década de 60 procura, assim, uma intervenção no campo da comunicação: os espaços e novas formas tecnológicas surgidas nos últimos anos influem nas poéticas artísticas. Novos espaços tecnológicos se saturam em outros espaços, estabelecendo novas “molduras” não codificadas como arte. Acentua-se a substituição dos suportes da arte tradicional e dos procedimentos e materiais artísticos pelo que se combinou chamar de multimídia e intermídia. Aumentando assim a eficiência da comunicação e determinando novas formas de produção e ampliação do repertório de signos, por outro lado, procura fazer coincidir, por outras vias, seu repertório de signos manipulado pelo espectador para modificá-lo, transformando a contemplação visual em atividade mental e participação ativa. (PLAZA, 1982b, p. 2).

Fica clara, a partir da fala de Plaza, a queda das fronteiras entre as categorias de obras,⁶⁰ bem como a necessária participação ativa do espectador – que nesse sentido deixa de ser apenas espectador – na manipulação dos signos através da materialidade da obra.

Finalmente, também nos é bastante útil, ainda nesse cenário de produção nacional sobre o tema, o catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, de 1985. De acordo com o pesquisador Paulo Silveira, as curadoras da mostra e autoras do catálogo, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, realizaram “os melhores resumos históricos do desenvolvimento do livro de artista no Brasil” (2008, p. 65). Assim como o autor gaúcho faria anos depois, as curadoras constataram naquele momento a falta de trabalhos sobre tal categoria no país, dizendo que os livros de artista constituíam, nacionalmente, uma das inacessíveis áreas das artes plásticas, não porque não fossem produzidos, sendo numerosos, mas devido à sua rara divulgação e promoção– inscritas em meios seletos e específicos.

No texto daquele catálogo, que é um empreendimento essencial para a diminuição de tal escassez, e sem eleger um ponto de partida preciso, as autoras identificam, concordando com Carrión, Drucker e Silveira, que nos anos de 1950 seria estabelecida, de fato, no Brasil, a concepção de livro de artista. Nesse cenário, também para elas os poetas concretos seriam precursores, através da ênfase no aspecto estético e visual de sua poesia, através do uso dos recursos gráfico-

⁶⁰ Essa queda pode resultar na multiplicidade de obras apresentadas como livros de artista, configurando o desafio da definição do termo e da descrição das características fundamentais do conjunto de itens referenciados por ele. Pode também resultar em uma possível apropriação de algumas das problematizações colocadas para outras obras inscritas no âmbito da arte contemporânea. Entendemos, por exemplo, que da perspectiva da preservação talvez seja necessário incluir os livros de artista em discussões estabelecidas para as obras interativas, já que podem apresentar desafios semelhantes.

espaciais. Tal experiência foi, segundo as autoras, no mesmo catálogo, radicalizada pelos neoconcretos, ao longo da década de 1960,

(...) com os “livros-poemas” (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Lygia Pape, entre outros), nos quais os elementos plásticos e os elementos gráficos são igualmente determinantes. Os livros-poemas requerem o ‘manuseio expressivo’ por parte do leitor como condição de existência, experiência (...) (1985, s/n).

Remontaria também a essa década a emergência de um significado mais claro e explícito para o termo livro de artista, definindo a sua prática e tornando-a, pouco a pouco, e cada vez mais, consciente de si mesma:

A concepção de livro de artista amplia-se, passando a designar a obra de arte existente na estrutura formal do livro. Opondo-se ao caráter elitista e exclusivo do “livro de bibliófilo”, o livro de artista afirma-se como uma obra de comunicação que se dirige a um público mais vasto, enfatizando a dimensão da leitura, o predomínio do conceito, do processo intelectual, transformando-se no registro e na “exposição pública” dos procedimentos do fazer arte. O livro de artista passa a cobrir a vasta área da “arte-não-objetual”, documentando performances, trabalhos conceituais, experiências de land art, etc., desenvolvendo-se, frequentemente, na dimensão intermídia, explorando duas diretrizes da estrutura do livro: a natureza serial, o fluxo informativo propiciado pelo virar da página. (1985, s/n)

O caráter comunicativo do livro seria fortemente apropriado na década seguinte, sendo a produção do livro de artista brasileiro, nesse momento, voltada para os livros conceituais e, sobretudo, um “canal de produção e distribuição que escape do circuito artístico estabelecido” (1985, s/n). Ao longo dos anos de 1970, “multiplica-se a edição de livros de artista nos mais diferentes materiais, técnicas e formatos” (1985, s/n), e os artistas exploram novas tecnologias em sua produção, como o xerox, “abordando toda sorte de temas – discussões sobre a natureza da arte, problemas de crítica, documentação de performances, jogos de palavras, reflexões políticas, pesquisas intersemióticas etc.” (1985, s/n). Contudo, segundo as autoras, no final da década, a produção dos livros de artista sofreria significativa diminuição, a partir do esmorecimento das tendências conceituais em associação a outros fatores dificultadores da produção e difusão das obras. O livro, quando não abandonado, é “substituído por experimentações com microfichas e videotexto, propiciadores de ‘livros compactos’, ‘livros táteis’, dirigidos especificamente ao olho”. (1985, s/n).

Tal percurso histórico do livro de artista no Brasil, forjado pelas autoras, apesar da escassez de fontes textuais e documentais de referência (no momento em

que escrevem), e apresentado de maneira resumida, ilustra novamente a dimensão do universo livro de artista. Conforme apresentado por Johanna Drucker, anteriormente, percebemos também aqui que diferentes artistas, inscritos em diferentes movimentos, lançam mão do mesmo objeto para a criação de obras. E que as obras abrigadas sob o guarda-chuva inespecífico, embora possam ser muitas e diversas, articularão e convocarão o objeto livro em suas potencialidades. Entender essas potencialidades do livro como forma e meio, em relação à obra artística, considerando os contextos de inscrição e os valores atribuídos, é fundamental para a preservação diligente e consciente dos acervos de arte contemporânea. Haveria trabalhos de outros autores a abordar, em um espaço e tempo mais amplos, mas entende-se que essa reunião de autores apresentada seja capaz de demonstrar, reiteradamente, a amplitude do debate em torno do termo “livro de artista” e, ainda assim, nos aproximar de maneira crítica desse universo do qual foram eleitas obras para estudos.

1.3 A dimensão do universo livro de artista e a problemática da sua preservação

L'ascesa del libro d'artista si può spiegare in diverse maniere, ma senza dubbio una di queste ha a che fare con il desiderio di tangibilità...
(MOLCHANOVA, 2013, p. 164)

Como conclusão deste capítulo, a partir do conjunto de múltiplas e variadas características apontadas pelos autores convocados anteriormente, em suas tentativas de conceituação e descrição das especificidades fundamentais do livro de artista, é preciso reafirmar, uma vez mais, o “universo livro de artista” como território extremamente vasto e complexo. “Um campo movediço de (in)definições” (2009, p. 19), conforme expressão forjada por Márcia Regina Pereira Sousa e desenvolvida no trecho abaixo:

Numa acepção mais ampla, o termo livro de artista compreende uma rica e diversificada produção, que inclui livros únicos ou de tiragem reduzida, livros múltiplos, livros alterados, livros-documento, livros-objeto, livros escultóricos, entre muitos outros. Esses diversos trabalhos em livro transitam entre supostas categorias tipológicas, movendo-as, transformando-as constantemente e borrando as fronteiras de delimitação. As concepções, motivações técnicas e linguagens envolvidas na constituição desse amplo espectro de trabalhos interpenetram-se, o que faz do campo do livro de artista um território híbrido, bastante peculiar no contexto das artes visuais. (2009, p. 18)

A constatação desse cenário é importante para a preservação no sentido da escolha das metodologias adotadas por essa pesquisa. Primeiramente, ela se desenvolverá a partir dos objetos institucionalmente apresentados como livro de artista, sem distinção entre as possíveis subcategorias ou tipologias de inscrição. Além disso, faz-se necessário, justamente pela existência de tal cenário, um olhar atento para cada caso abordado, para cada obra e para cada contexto. A partir dessa constatação, foi definida a realização de estudos de caso.

Além disso, muito embora as definições apresentadas para o termo livro de artista nesta pequena revisão bibliográfica não sejam coesas e uníssonas, é possível, sim, elencar algumas características importantes próprias desse universo – e que nos serão igualmente úteis. Para além da localização temporal da produção, característica da segunda metade do século XX – o que é, de maneira geral, consenso entre os autores apresentados anteriormente – e que, portanto, guia a escolha das obras para estudo de caso, a apropriação do “objeto tradicional”, de formato secular, pelas artes, merece atenção especial, não somente no campo das artes visuais, propriamente dito, mas também (e fundamentalmente) no campo que se dedica à preservação de tais objetos.

Entender a relevância de tal apropriação é importante para/no exercício de interpretação dos valores, funções e potências do objeto analisado pelo pesquisador e profissional da área. Os elementos da obra que é apresentada como livro de artista e que dizem daquela apropriação precisam ser levados em consideração no momento da tomada de decisão quanto às diretrizes de preservação, que guiam as metodologias de exibição e acesso. Para que sejam racionalizadas as funções primeiras das instituições que abrigam livros de artista (e bens do patrimônio cultural de maneira geral) – salvaguarda e difusão – para além do princípio da conservação material isoladamente, é necessário pensar, concomitantemente, nos aspectos simbólicos e funcionais da obra enquanto objeto artístico e bem cultural.

A apreensão do livro enquanto bem patrimonial é ainda incipiente, preponderando discursos que valorizam o texto em detrimento de seu suporte de divulgação, como já comentamos. No caso do livro de artista, a associação entre conteúdo, forma, materiais e significado é inexorável e também não pode ser negligenciada. Na sua construção, o artista explora conscientemente a forma do livro para a elaboração de uma obra, mesmo quando a transcende, desconstrói e questiona. Contudo, observa-se que as características que conformam a obra como

tal podem ser alienadas por diretrizes de conservação das instituições de salvaguarda e divulgação, que vivem o dilema da preservação a ser discutido por este trabalho: o dilema da conservação material frente à necessidade de experiência do objeto.

Durante as nossas pesquisas, não encontramos um número significativo de registros formais das formas de apresentação dos livros de artista em contextos institucionais, em mostras e exposições. Mas, de maneira geral, podemos afirmar, a partir de observações – em visitas a exposições e dos registros fotográficos das mesmas –, que os livros são “expostos”, predominantemente, dentro de vitrines, nas quais nos é dado a ver uma ou duas páginas, ou apenas a primeira capa. Outra maneira, recentemente verificada em visita à exposição Julio Plaza Industria Poética,⁶¹ é a reprodução das páginas e apresentação do conjunto em forma de painel, o que aniquila a sequência espaço-temporal estabelecida pelo livro. Raramente as obras são apresentadas em sua integralidade e de forma direta, sendo pouco comum a disposição dos livros em mesas, mesmo que presos a elas.

A conservação de obras de arte contemporânea tem o desafio de lidar com uma gama enorme de materiais, sistemas construtivos não convencionais e de objetos, rompendo com as tradicionais categorias até então adotadas pelos museus para a classificação de obras – desafiando não somente as denominações convencionadas, mas também as diretrizes estabelecidas. Infelizmente, as discussões relativas à conservação de arte contemporânea ainda não trazem em seu escopo a problemática inerente àqueles objetos. Aqui se pretende, portanto, iniciar tal discussão.

O livro de artista, enquanto obra ainda pouco abordada no campo da Preservação, localiza-se, nesse cenário, como objeto exemplar de reflexão sobre aqueles desafios e das possibilidades frente a eles. Para além da ampla gama de definições encontradas na literatura para o termo, a riqueza do tema também se dá pelo entrelugar ocupado por tal categoria de obra no âmbito institucional. No caso brasileiro (não exclusivamente, mas a exemplo), esse entrelugar é evidenciado pela presença de livros de artista em diferentes espaços de salvaguarda e divulgação – o da obra de arte e o da obra bibliográfica –, ora museu (seja em sua reserva técnica, seja em sua biblioteca), ora em bibliotecas.

Como se dá o acesso aos livros de artista? Como essas obras são exibidas em diferentes contextos? Quais são os conflitos entre os métodos de

⁶¹ Realizada de 9 de novembro de 2013 a 16 de outubro de 2016, nas novas instalações do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

exibição e as propostas originais dos artistas para a experiência/fruição de suas obras? Como aplicar metodologias que auxiliem o processo de tomada de decisões para reduzir conflitos em torno dos métodos de exibição?

Para tentar compreender o dilema da conservação material frente à necessidade de experiência do objeto, a presente pesquisa tem tais perguntas como questões norteadoras. Na busca de elucidações, escolheremos obras de dois importantes acervos para a construção de estudos de caso. As instituições visitadas nas pesquisas de campo serão apresentadas a seguir.

CAPÍTULO 2 – O ENTRELUGAR DO LIVRO DE ARTISTA E OS ACERVOS SELECIONADOS

A partir do breve levantamento de definições para o termo *livro de artista*, como aquelas formuladas pelos teóricos convocados no capítulo anterior, reconhecemos a dificuldade de vinculação das obras assim designadas a um lugar único e exclusivo. Como guarda-chuva, zona de atividade ou gênero que necessita de expressões adicionais para uma designação mais precisa dos seus subgêneros (livro-obra, livro de artista estrito etc.), o livro de artista é, além de tema amplo, um lugar múltiplo e abrangente em si mesmo. E, por isso, desafia discussões inscritas nas mais diversas áreas do conhecimento. No intuito de tornar tal desafio exequível, escolhemos como ponto de apoio para a discussão da problemática da preservação de itens institucionalmente classificados como livros de artista alguns de seus espaços formais de salvaguarda e divulgação: uma biblioteca e um museu (bem como a sua respectiva biblioteca).

Com relação ao início e ao desenvolvimento da produção, o livro de artista se relaciona com a história do livro e da edição, fazendo referência ao livro comum, mas ultrapassando-o. Tem como autores tanto poetas como artistas visuais, em um momento em que as fronteiras entre eles se diluem. Relaciona-se ao universo literário, mas habita o campo das artes visuais. Além disso, embora a robustez da produção de livros de artista seja identificada no momento de promoção da circulação para além dos espaços formais da arte, com o passar do tempo seus itens passam a integrar, também, os espaços tradicionais e a estar inseridos no mercado de arte – satisfazendo aspirações de consumo de colecionadores abastados. Atualmente, o livro de artista inscreve-se em todos esses espaços: bibliotecas, galerias, museus e acervos particulares (tanto como objeto de bibliófilos assíduos como de frequentadores eventuais de feiras gráficas, por exemplo).

Compreendendo *lugar* como um espaço identitário, relacional e histórico, e *não lugar* como um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade, conforme as definições do antropólogo francês Marc Augé (2007) para “lugar antropológico” e “não lugar”, optamos pela inclusão da preposição *entre* antes do termo *lugar* para dizer do espaço no qual o livro de artista se inscreve, de maneira geral – que é multifacetado, mas não inespecífico ou qualquer.

O entrelugar do livro de artista se relaciona à sua natureza, como causa e consequência: trata-se de um campo no qual são produzidos objetos variados, que não se adequam exclusivamente (e talvez, também não precisamente) às prateleiras da biblioteca ou às vitrines do museu – da maneira como compreendemos e nos são apresentadas tradicionalmente essas instituições. Depositados nesse ou naquele espaço, apresentam nuances relacionais, podendo ser acessados desta ou daquela maneira. Tais nuances, por sua vez, precisam ser identificadas e analisadas do ponto de vista da preservação; é o que propomos.

Se a teoria contemporânea da conservação-restauração tem reafirmado, cada vez mais, a necessidade do reconhecimento do fundamento da obra artística e da sua potencialidade para a promoção de sua preservação efetiva, e não mais a busca inócua pela perpetuação da materialidade original do objeto,⁶² é preciso entender não apenas que natureza fundante é essa,⁶³ e como se expressa na materialidade – sobre a qual atuamos, efetivamente –, mas também em que extensão a natureza fundante do objeto é dada a ver, nos diferentes espaços de salvaguarda e divulgação. Ou seja, como as respectivas diretrizes de acesso e exibição dos espaços definem as experiências possíveis com as obras e, portanto, impactam sua preservação em um sentido mais amplo.

Dessa maneira, o desafio da racionalização das formas e das funções de um livro de artista, inscrito em qualquer um desses contextos institucionais – exercício idealmente inerente à prática dos pesquisadores e profissionais da área de conservação – talvez resida justamente na complexidade própria dos livros de artista, neste seu entrelugar identificado. O entrelugar do livro de artista, por sua vez, evidenciado pelos

⁶² Sobre a evolução de perspectiva de análise no campo ampliado da preservação, a pesquisadora Magali Melleu Sehn comenta: “Obviamente, a evolução da disciplina da conservação/restauração transcorre tangencialmente às transformações da arte ao longo dos séculos, não estando dissociada da evolução social, cultural, ideológica, científica, tecnológica etc. Assim como a história da arte é marcada por confrontos, rupturas e retomadas, a história da conservação/restauração passa por situações de transição semelhantes, nas quais necessita reavaliar critérios de intervenção, metodologias, materiais e técnicas de intervenção em função das transformações da arte.

O cerne da questão, quanto à preservação de arte moderna e contemporânea, está na reflexão dos critérios de análise adotados para interpretar adequadamente os significados implícitos referentes às propostas dos artistas e como conduzir um discurso pertinente. Isso significa que as novas formas operativas e as novas organizações materiais, introduzidas pelos artistas a partir do século XX, provocando o rompimento das tradicionais categorias, introduzem, também, uma nova forma de percepção do objeto do ponto de vista da preservação. A própria noção do que se entende por “dano” em uma obra de arte transforma-se proporcionalmente com a introdução de novos conceitos, materiais e com as novas formas operativas”. (2014, p. 4)

⁶³ Conforme tentamos fazer no primeiro capítulo e prosseguiremos nos estudos de caso.

múltiplos espaços de depósito e pelas múltiplas composições simbólicas e materiais, pode indicar a necessidade de reflexões baseadas em estudos de caso.

Ainda que raros no Brasil, de maneira organizada e acessível, conforme pude notar nos primeiros contatos feitos com importantes instituições museológicas e bibliotecas brasileiras, os acervos de livros de artista são bastante comuns no resto do mundo. Destacam-se como exemplo⁶⁴ a coleção da Biblioteca Kandinsky do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro George Pompidou, a coleção Contemporânea da Biblioteca Municipal de Lion, a coleção de livros de artista da Bibliothèqu Départementale des Bouches-du-Rhône, todas três na França; a coleção do Victoria & Albert Museum, no Reino Unido; a coleção da Biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, dentre outros acervos. As práticas de gestão de acervo adotadas em tais coleções podem ser inspiradoras para o contexto brasileiro, seja através de exemplos positivos, de práticas eficazes, seja através das lacunas e problematizações que podem apresentar. A leitura de textos referentes àquelas coleções internacionais⁶⁵ nos permite dizer, de maneira genérica, que a composição da grande maioria delas consiste de títulos produzidos a partir de meados do século passado – o que concorda com a localização histórica da produção que passa a ser denominada pelo termo *livro de artista*.

Além disso, tal leitura também nos permite dizer que, em termos materiais, as coleções internacionais somam uma infinidade de formas e propostas artísticas: algumas coleções têm livros de grande tiragem e de “mais fácil aquisição”, outras, exemplares mais raros.⁶⁶ Algumas coleções possuem livros produzidos com técnicas e materiais por vezes inusitados e diferentes daqueles mais vulgares e/ou corriqueiramente encontrados em livros – como é o caso da National Art Library do Victoria & Albert Museum –, enquanto outras possuem, como maioria de seus exemplares, livros produzidos em papéis e técnicas de impressão “comuns”, como o *couché* e o *offset*, respectivamente.

A título de ilustração das diferentes composições das coleções, destacamos, a seguir, breves descrições de duas delas. A primeira, uma das mais importantes do mundo: a do Museu de Arte Moderna de Nova York. De acordo com

⁶⁴ O destaque de tais exemplos se deve à disponibilidade de referências sobre eles, nas quais estão apresentadas minimamente as respectivas coleções, bem como a sua gestão.

⁶⁵ DELAIGLE, 2007; LONARDONI, 2007; ROUSSEL, 2007; EKDAHL, 1999; Artists' Books – Victoria and Albert Museum (página institucional).

⁶⁶ Algumas instituições definirão suas políticas de aquisição, inclusive, pela tiragem das obras.

Janes Ekdahl, diretor assistente da biblioteca do MoMA de 1981 a 2002,⁶⁷ no que diz respeito à sua respectiva coleção de livros de artista,

Quando Clive Phillpot se tornou o diretor da Biblioteca, em 1977, ele estabeleceu que a Coleção deveria adquirir e preservar os pequenos, baratos livros que os artistas começaram a fazer e distribuir nos anos de 1960.

[...]

(...) deixe-me ser explícito com relação aos livros de artista inscritos na coleção a biblioteca. Eles são publicações baratas que tornaram-se proeminentes desde os anos 1960. São livros modestos, frequentemente produzidos com métodos fotomecânicos de impressão. Na maioria dos casos, são costurados no formato de códice e fazem uso desse formato para articular as ideias ou experiências verbais ou visuais. Esses livros de artista que recolhemos são produzidos em edições ilimitadas ou grandes (por exemplo, 100 ou mais cópias). Vários não são assinados ou numerados. (1999, p. 242-244)

A Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône, por sua vez, adquire obras inscritas no que designa como “poesia contemporânea”, em todas as suas manifestações de troca com as artes visuais (pintura, gravura, fotografia, colagem etc.) e procura garantir, através de sua coleção, uma amostra da diversidade de abordagens artísticas, dispondo também de livros ilustrados, livros-objeto, edições limitadas, manuscritos etc.

Todas as coleções internacionais citadas – e é importante lembrar que todas, ainda que algumas sejam vinculadas a museus – estão em espaços de bibliotecas, têm políticas gerais de acesso às obras claras e disponíveis a quem as pretende consultar, teoricamente balizadas pelas suas respectivas funções e missões. A Biblioteca Kandinsky do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro George Pompidou, por exemplo, afirma que a maioria de seus livros são acondicionados em espaço de acesso irrestrito, sendo colocados à disposição do público (que não pode apenas fotocopiá-las) sem maiores obstáculos, salvo as obras de maior valor de mercado e mais raras, que precisam ser solicitadas para consulta (DELAIGLE, 2007, p. 104).

A partir desses levantamentos, emerge um questionamento possível: será que a diversidade nas composições das coleções, de maneira mais específica, poderia implicar uma equivalente (ou proporcional) diversidade de regras para o acesso às obras dentro de cada uma delas? Aqui, entendendo essas composições

⁶⁷ No artigo “Artists’ Books and Beyond: the Library of the Museum of Modern Art as a Curatorial and Research Resource”, apresentado na conferência internacional Museums in Libraries – Libraries in Museums, no ano de 1999, em Moscou, Rússia.

não apenas do ponto de vista temático, do assunto ou da autoria, mas também, e, sobretudo, do ponto de vista material? A exemplo da coleção citada anteriormente: dentro da gestão de acervos de livros de artista, uma obra cuja materialidade seja mais frágil, ou cujo número de exemplares da tiragem seja reduzido, implicaria uma diretriz de acesso específica, diferenciada daquela aplicada a uma obra de múltipla tiragem e menos frágil em sua constituição material?

Apesar do exemplo mencionado, aparentemente, essa ainda não é uma questão abordada institucionalmente de maneira sistemática, nem mesmo internacionalmente. Nesse sentido, talvez a heterogeneidade da composição das coleções do ponto de vista material indique a necessidade de estudos mais pontuais e, até mesmo, paralelamente, a necessidade de uma catalogação baseada também na materialidade e não exclusivamente no conteúdo textual/imagético ou na proposição artística da obra – como ferramenta auxiliar da preservação. Seria possível reconhecer grupos diferenciados de livros de artista, a partir da materialidade, em cada uma das coleções e a partir deles pensar diretrizes de preservação igualmente diferenciadas e mais específicas? Essa é uma nova e desafiadora discussão, ainda a ser feita.

Enquanto a variedade de proposições artísticas desenvolvidas a partir de livros pode determinar diferentes organizações temáticas para as coleções, como é possível perceber no caso da biblioteca do MoMa e da Biblioteca Kandinsky, por exemplo, não fica claro, pela leitura dos textos visitados, contudo, como a variedade das composições das coleções, do ponto de vista material e de tiragem – que não deixa de ser também material, visto que os casos em que a complexidade da composição material é maior coincidem muitas vezes com os de menor tiragem – determinaria as regras para o acesso às obras e às metodologias de exibição destas, quando integradas a mostras.

Ainda assim, é interessante notar que, nas referências pesquisadas sobre aquelas coleções, há destaque para o papel fundamental delas: o de organização, preservação e divulgação desse objeto do patrimônio cultural, que é o livro de artista, com destaque especial para a questão da divulgação das obras em suas potencialidades, através da implementação de diretrizes que permitem a experiência com elas por parte do leitor-fruidor. Ainda que estabeleçam normas necessárias para o acesso – como o caso da National Art Library do Victoria & Albert Museum, que permite o acesso através de agendamento, limitando a consulta a seis

exemplares diários por pessoa interessada –, nenhuma das coleções, segundo as informações encontradas, impede o acesso do público. Além disso, muitas das coleções (MoMa e Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône, por exemplo), destacam, ainda, a necessidade do acesso direto (através do toque, do manuseio, do folhear das obras).

Tais instituições parecem compreender, portanto, como parte integrante das suas missões e funções, também a permissão e a promoção da experiência com os livros de artista, para além da simples guarda e reunião das obras, e para além da simples apresentação estática recorrentemente justificada por uma suposta perpetuação material, e que “condena as obras às vitrines”.⁶⁸ Mais uma vez, lembramos que as coleções mencionadas inscrevem-se em bibliotecas e, portanto, têm natureza diferente de um museu, cuja dinâmica de acesso e metodologias de exibição desenvolvem-se em circunstâncias diversas, como discutiremos mais adiante.

Dizer sobre tal realidade institucional do livro de artista para o caso brasileiro também é um novo trabalho a ser feito. Uma tentativa de iniciar o estudo desse panorama é a pesquisa sobre a gestão das coleções de duas importantes instituições. Elegemos a Coleção Livro de Artista da UFMG e o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), pela rica composição de seu acervo, pela existência e possibilidade de disponibilização da catalogação de seus acervos, pela diferença das naturezas institucionais e por aquilo que têm em comum: são instituições públicas de salvaguarda e divulgação de bens do patrimônio cultural.

2.1 Livros de artista em uma biblioteca: a Coleção Livro de Artista da UFMG⁶⁹

No ano de 1999, Amir Brito Cadôr, agora professor da Escola de Belas Artes da UFMG e coordenador da Coleção Livro de Artista da mesma instituição, realizou uma exposição de poesia visual no Museu da Imagem e do Som (MIS) de Santos/SP que se desdobraria, uma década depois, em uma iniciativa inédita no Brasil. Os trabalhos enviados para aquele evento, dentre eles, alguns livros de

⁶⁸ PERRÉE, Rob. Doomed to the Showcase – The Presentation of Artists’ Books. In: **Cover to Cover: the Artist’s Book in Perspective**. Roterdã: NAI Publishers, 2002.

⁶⁹ Por ocasião da realização de trabalho de conclusão de Curso de Especialização – em Gestão Cultural do Centro Universitário UNA, realizado entre os anos de 2014 e 2015 pela autora desta pesquisa – sobre a gestão de uma coleção especial inscrita em uma biblioteca pública, o curador da Coleção, professor e pesquisador Amir Brito Cadôr, concedeu numerosas e importantes informações sobre ela. Essas foram aproveitadas igualmente para o desenvolvimento desta seção.

artista de Paulo Bruscky,⁷⁰ como é de praxe nos casos de mostras de arte-correio (CADÔR, 2012, p. 25, nota de rodapé n. 2), ficariam com a instituição que abrigou a exposição ou com o seu curador. Dado o desinteresse do MIS em incorporar as obras em seu acervo, os livros permaneceram com Cadôr.

Então doutorando da EBA/UMFG, através de contatos realizados por e-mail com Guto Lacaz, conforme relata no artigo “Coleção especial: livros de artista na biblioteca”, Cadôr articulou e viabilizou a doação de alguns livros do artista – *InVeja, Contas anacíclicas, Erros e Amor bocó* – bem como de um livro da artista Marilá Dardot. Nesse momento, constatou-se a possibilidade do recebimento de doações para a constituição de uma coleção especial de livros de artista na Escola, “principalmente de livros em edição, que têm o valor individual relativamente baixo se comparado com o das edições limitadas” (CADÔR, 2012, p. 25).

Contudo, “antes de redigir o projeto para a criação de um espaço que abrigasse os livros de artista, foi feito um levantamento dos livros que já [faziam] parte do sistema de bibliotecas da UFMG” (CADÔR, 2012, p. 25). Nessa busca, foram encontrados títulos em três bibliotecas da universidade: sete na da Escola de Belas Artes (*Manual da ciência popular*, de Waltercio Caldas; *Livro dos sete dias*, de Paulo Silveira; *Histórias do não-ver*, de Cao Guimarães; *Marcelo do campo*, de Dora Longo Bahia; *PF*, de Regina Melim; e *Archives e Kaddish*, ambos de Christian Boltanski); um na da Faculdade de Letras (*Régis Hotel*, de Régis Bonvicino); e dois exemplares do mesmo título na biblioteca da Escola de Arquitetura (*Doorway to Brasília*, de Aloísio Magalhães, em parceria com o artista norte-americano Eugene Feldman). O encontro desses últimos exemplares, bem como daqueles de autoria de Christian Boltanski, impôs a reflexão sobre a abrangência da coleção que seria criada: vislumbrou-se a possibilidade de que fosse composta não apenas por obras de autores nacionais, mas também por obras de autoria estrangeira e/ou de parcerias internacionais. Tal ideia foi reforçada pela grande possibilidade de aquisição dessas obras pela Coleção, conforme relata seu coordenador:

A presença de [tais livros] fez pensar em não restringir o acervo a artistas brasileiros, o que facilitaria o processo de aquisição de livros através do sistema de pregão, normalmente adotado por bibliotecas públicas – [já que] alguns artistas estrangeiros têm publicado livros em grandes editoras, conseguindo uma boa distribuição internacional, como é o caso daqueles de Christian Boltanski. (CADÔR, 2012, p. 26).

⁷⁰ “Eram quatro livros, em tamanho ofício, publicados utilizando xerox, sendo que um deles traz algumas intervenções feitas com carimbos.” (CADÔR, 2012, p. 25)

Após essa identificação inicial, outros livros de artista foram localizados no acervo da biblioteca da EBA, conforme relatado por Cadôr no artigo anteriormente citado, sendo importante destacar que parte das obras estava “estocada” (reunida, sem possibilidade de acesso) e sem catalogação, e outra parte, reunida no acervo corrente da biblioteca sem qualquer distinção. A proposta da criação da Coleção parte, portanto, da localização daqueles exemplares, mas, sobretudo, do diagnóstico da situação das obras pertencentes à instituição, da constatação da potencialidade adormecida imposta pela gestão das mesmas naquela época (e motivou a transferência dos itens em um momento posterior, como será descrito adiante).

O curador da coleção, que é também artista, produtor de livros de artista e estudioso do tema, identificou a dificuldade de gestão daquele acervo especial, por parte da biblioteca, e a potencialidade daquelas obras enquanto fonte de consulta e pesquisa para os alunos da Escola de Belas Artes, bem como para outros pesquisadores e pessoas interessadas. Em parceria com a também professora da EBA (e sua orientadora na época) Maria do Carmo Freitas Veneroso, propôs à Escola a criação de uma coleção especial e inédita no âmbito nacional, conforme relatam Diná Araújo e Magna Santos, no artigo “Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais: processos biblioteconômicos em um acervo especial”:

A Coleção de Livros de Artista da UFMG foi criada na Escola de Belas Artes (EBA) em novembro de 2009 em uma iniciativa dos professores Maria do Carmo Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr. A proposta dos professores para a formação da coleção foi apresentada à coordenação da biblioteca da EBA, que acatou a criação da mesma enquanto um acervo bibliográfico especial. Alocada inicialmente na biblioteca da EBA, a Coleção é pioneira na temática de livros de artista em universidades brasileiras. Reúne, preserva e disponibiliza obras referentes à produção brasileira de livros de artista e também obras de artistas internacionais. Atualmente o acervo conta com mais de 600 títulos, publicados entre 1967 e 2013, além de obras de referência sobre a temática e publicações de artistas. (2014, p. 4)

Recém-fundada como projeto de extensão acolhido pela biblioteca da EBA/UFMG, a partir de uma convocatória, a Coleção passou a receber novas doações. Conforme relata Cadôr (2012, p. 26), “o primeiro artista a se prontificar a realizar uma doação, a partir da convocatória realizada, foi Alex Flemming”. Para surpresa dos organizadores, “os livros precisaram ser retirados diretamente no ateliê do artista em São Paulo, pois o tamanho ultrapassava o formato aceito pelo correio” (2012, p. 26) e

tratava-se de volumes de edição limitada.⁷¹ Além dele, “a artista carioca Rute Gusmão, em um primeiro contato, demonstrou interesse em fazer a doação de um livro” (2012, p. 26). Tal oportunidade foi aproveitada pelos organizadores da Coleção que, então, encaminharam à artista um pedido de empréstimo de outras obras para uma exposição de livros de artista que seria realizada no Museu de Arte da Pampulha (MAP). A partir desse contato, foram encaminhados quatro importantes trabalhos, também doados à Coleção⁷² posteriormente.

Para a realização daquela mostra no MAP, também foram solicitadas obras de Vera Chaves Barcellos, que as emprestou e, em seguida, também as doou para a Coleção.⁷³ Na mesma ocasião, o artista Walmor Correa efetuou o envio de três livros seus, sendo um deles o livro de artista *Unheimlich: imaginário popular brasileiro*, e os outros dois, catálogos de exposição. Essa situação suscitou uma importante reflexão por parte dos organizadores da exposição e da Coleção: “Como proceder quando o artista considera a publicação um livro de artista, e o objeto não difere em nada de um catálogo comum?” (2012, p. 26). Em algumas circunstâncias, o catálogo se insere no universo do livro de artista, como é o “caso do catálogo de José Resende, publicado em 1970, que também faz parte do acervo. [Pois] trata-se de um catálogo pensado como espaço expositivo, e não a mera reprodução de obras” (CADOR, 2012, p. 26), mas em outros casos o catálogo é apenas um documento de registro no qual a forma do livro não é apropriada pelo movimento criativo de seu elaborador. Fez-se necessário, portanto, a partir daquele momento, pensar sobre o próprio objeto da Coleção que, como apresentado na introdução do presente trabalho, é ainda envolto em discussões quanto ao seu conceito e as suas formas possíveis.

Outras situações impuseram novas reflexões a respeito da conformação da Coleção. Uma delas foi o recebimento de um exemplar único de Lenir de Miranda e outro de Neide Dias de Sá. A questão suscitada na época foi, segundo Cadôr (2012, p. 26), “Como definir critérios para aceitar ou recusar obras únicas em uma coleção que está em uma biblioteca, e não em um museu de arte? Livros-objeto, mais próximos da escultura, devem ser aceitos?” E não parou por aí. Outras obras,

⁷¹ “Foram doadas duas obras, Corpo coletivo (impressão sobre PVC, [28 p.], exemplar 6/6, 2001) e Sumaré (offset, [40 p.] exemplar 2/13, 1998). Os livros receberam uma caixa especial, feita sob medida, para protegê-los.” (2012, p. 26)

⁷² A artista enviou quatro trabalhos e decidiu doá-los para a coleção recém-iniciada, sendo que os mesmos livros também fazem parte do acervo do MAC/USP e do Moma/NY. São eles *Fotografismo*, de 1975, produzido em serigrafia na Inglaterra, *Uma escolha entre infinitas possibilidades*, 1980, *Treze escolhas arbitrárias*, 1981, e *Trapézios*, de 1982. Conf. Cadôr (2012, p. 26).

⁷³ São elas *Da Capo* e *Momento vital*, ambos livros criados pela artista em 1979.

como a enviada pelo artista francês Eric Watier – “uma pasta com diversas publicações, incluindo cartões postais, folhetos, livros de artista” (CADOR, 2012, p. 27) – fez os organizadores pensarem sobre a possibilidade de ampliação da abrangência do acervo, para além de livros de artista. Da mesma forma, a doação da obra *Notorium Magnificus* (Droga de artista), de Michel Zózimo (publicação que imita uma embalagem de remédio e cujo texto é apresentado sob a forma de uma bula), bem como do *Manual para conquistar pequenos mundos*, do mesmo artista, dentre outras, colocaram dúvidas sobre a catalogação desse material: “deveria ser tratado como um portfólio (são folhas soltas), como álbum ou livro?” (CADOR, 2012, p. 27). Todos esses casos, não previstos no momento da convocatória e solicitação de obras, evidenciaram a necessidade de criação de uma comissão para a definição dos critérios de aceitação/incorporação das obras na Coleção e para a organização de seu acervo, que serão descritos adiante.

Finalmente, nesse resgate do processo de conformação inicial da Coleção, é importante destacar o seminário internacional *Perspectivas do Livro de Artista*, realizado em novembro de 2009 e sediado pela Escola de Belas Artes da UFMG, que foi acompanhado por uma exposição de livros de artista e livro/obra na Biblioteca Universitária. Destaque merecido, não somente pelo ineditismo da iniciativa (até então, a UFMG não desenvolvera nenhum evento do gênero), mas também porque, dos itens expostos (dentre eles exemplares já constituintes da Coleção e exemplares emprestados pelos artistas convidados a participar das mesas-redondas ou proferir palestras no evento), a maioria daqueles que ainda não faziam parte da Coleção foram doados por seus autores e incorporados ao acervo.

A conformação da Coleção Livros de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais configurou um empreendimento cultural inédito no Brasil: pela primeira vez uma biblioteca pública universitária abrigava obras desse formato, como um acervo distinto e organizado, tornando-se um espaço de salvaguarda e divulgação não somente de obras bibliográficas (literárias, de referência etc.), mas também de itens extremamente relevantes enquanto bens do patrimônio cultural contemporâneo. A natureza específica de tais obras, seus múltiplos formatos e apresentações impuseram uma especial atenção quanto ao tratamento das obras, conforme explica o curador da Coleção:

Ao visitar outros acervos, constatamos que existem pelo menos duas formas diferentes de catalogar e guardar livros de artista: exemplares em

edições artesanais, com tiragem de até cem exemplares, são tratados como obra de arte, e permanecem deitados, dentro de mapotecas, envoltos em papel especial, recebendo uma identificação a lápis na última página ou na contracapa, e um número de tombo que o localiza no acervo. Livros que possuem uma circulação maior, vendidos em livrarias, costumam ficar na biblioteca, em uma seção especial, mas são tratados como os outros livros do acervo, recebendo carimbo e etiqueta.⁷⁴ Uma das poucas exceções é o livro Velázquez, de Waltercio Caldas: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que possui dois exemplares, mantém um exemplar na reserva técnica e outro na biblioteca. (CADOR, 2012, p. 29)

Após a realização do seminário Perspectivas do Livro de Artista, em 2009, a Coleção cresceu, necessitando, em caráter de urgência, de mais espaço físico, bem como de recursos humanos para a sua gestão, além da definição de diretrizes claras para tal atividade. Conforme relatado pela Coordenadora da Divisão de Coleções Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG, Diná Araújo – em artigo escrito em parceria com a também bibliotecária Magna Santos –, a partir de um acordo estabelecido entre a Biblioteca Universitária e a Escola de Belas Artes, em 2012, a Coleção Livro de Artista foi transferida para a Divisão de Coleções Especiais, localizada no 4º andar do prédio da Biblioteca Central. Institucionalmente, é ainda uma coleção especial da EBA, mas está sob a guarda da Biblioteca Universitária em novo espaço (FIGURA 11). As autoras complementam:

Foram itens do termo de transferência: a) a responsabilidade da BU em preservar o acervo e garantir o acesso ao público; e b) a responsabilidade da EBA em manter a curadoria do acervo direcionada às atividades de ensino, de pesquisa e de extensão – coordenada por professores/artistas/pesquisadores. (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 5)

Ainda segundo as bibliotecárias Diná Araújo e Magna Santos (2014, p. 6):

A transferência do acervo para a Divisão de Coleções Especiais oportunizou a implementação de ações para a gestão das práticas biblioteconômicas em um acervo especial direcionada para sua preservação. A equipe da Divisão de Coleções Especiais, em discussão com a curadoria da Coleção, estruturou as práticas que poderiam ser adotadas para o tratamento do acervo. Foram estabelecidos processos graduais que iniciaram na seguinte ordem:

- Aquisição: critérios de seleção, doações, cartas-convite, compra
- Inventário
- Conservação
 - a. Higienização (quando necessário)
 - b. Acondicionamento

⁷⁴ A partir de contatos feitos para a realização de outra pesquisa sobre o tema *livro de artista*, pude verificar tal situação, por exemplo, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

- c. Definição de localização na estante por tipologia de material, formato e dimensões do livro
- d. Definições das modalidades de consulta (suporte de leitura, controle de obras)
 - Catalogação



Figura 11 – A Coleção na Divisão de Coleções Especiais da BU (Identificação do espaço da Coleção; salas de depósito: à esquerda, itens a serem catalogados, e à direita, itens já catalogados; e espaço para consulta e exposição de obras).

Fonte: Fotografia da autora, 2015.

Sobre o processo de aquisição de obras, mais especificamente sobre a escolha daquilo que será incorporado ao acervo, a coordenadora da Divisão de Coleções Especiais, Diná Araújo (2014, p. 7), descreve:

O critério de seleção de livros para a Coleção fundamenta-se em critérios como o perfil e produção do artista que produz a obra. O fundamento para a seleção considera que o livro de artista é um livro-obra. Isto não quer dizer que o livro de artista é um caderno de processo ou um livro referente, mas que o livro de artista é uma obra de arte, na qual o artista é autor da obra e participante ativo de todos os processos para a sua produção/realização. (...) Pelo exposto, é evidente que o processo de seleção é em essência um processo de pesquisa.

Em relação ao inventário da Coleção, os profissionais da Biblioteca Universitária (BU), em parceria com Amir Brito Cadôr, criaram uma ficha para o registro das obras no momento de entrada na Coleção, cujas informações auxiliam, posteriormente, o processo de catalogação porque fornecem dados sobre autoria e outros referentes à natureza da obra, por isso a parceria fundamental com o curador nessa atividade. Como vimos na descrição do processo de conformação inicial do acervo, bem como a partir dos critérios de aquisição apresentados na citação anterior, o livro de artista é um “guarda-chuvas”⁷⁵ sob o qual muitos títulos podem se abrigar. Nesse cenário, conforme consta na bibliografia consultada, a Coleção não somente definiu claramente seus critérios de aquisição, como se estruturou, desde a sua transferência para a BU, em categorias que vão além do livro de artista propriamente dito, dando conta de outros materiais correlacionados:

- Livros de Artista.
- Obras de Referência: material de apoio à pesquisa composto por obras nacionais e internacionais sobre livros de artista.
- Publicação de Artista: livros, revistas e catálogos que contêm intervenções de artistas na publicação.
- Arquivos sobre Artistas: correspondências, folhetos, informações e dados pessoais sobre o artista e/ou sua obra. (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 4-5)

Em relação à conservação de suas obras, a praxe é a avaliação do estado de conservação de todos os títulos adquiridos e, em seguida, a submissão das obras à conservação curativa⁷⁶ – em síntese, aplicação de tratamentos

⁷⁵ Expressão forjada por Clive Phillpot e apresentada no capítulo anterior.

⁷⁶ “Conservação curativa – todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura. Essas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perder-se

diretamente nos bens que visam ao reparo de danos –, à conservação preventiva⁷⁷ – em síntese, aplicação de tratamentos indiretos que visam à prevenção de danos – ou a pequenos reparos. Apesar da ausência de climatização em níveis ideais para a conservação de papéis no ambiente de salvaguarda da Coleção, é possível notar um extremo cuidado com as obras do acervo, já iniciado no processo de sua entrada no novo espaço – quando houve a aplicação de tratamentos de conservação pautados na natureza específica do acervo:

Dos livros transferidos da EBA, aproximadamente 100 itens continham etiquetas adesivas no dorso, colagens internas de fichas de empréstimo e pastas com acúmulo de sujidades. (...). A higienização visou à retirada de elementos que contribuíam para a degradação do livro e buscou atender às necessidades de retirar elementos externos⁷⁸ que interrompiam ou impediam a leitura da obra.

Os livros do acervo foram acondicionados em luvas, confeccionadas com papel filifold documenta 350 gramas. Esta tipologia de acondicionamento permite a identificação do dorso do livro, facilitando a consulta; possibilita a inscrição de informações; impede a deposição de material particulado no corte superior dos livros; e, ainda, não encerra o livro em um invólucro fechado. O tempo de permanência do papel de acondicionamento foi estabelecido pelo período de 05 anos, quando deve ocorrer a sua troca. Os livros que, devido às suas dimensões, não permitiam o acondicionamento com luvas, foram guardados em caixas de preservação. Livros de grande formato receberam proteção com passe-par-tout e tecido. (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 8)

Em relação à organização da Coleção, as diretrizes foram estabelecidas também a partir de escolhas pautadas pelas especificidades das obras do acervo, ou seja, a partir de pesquisa e reflexão. Uma vez que a Coleção não somente precisava ser organizada de maneira a facilitar o acesso, e através dele, a divulgação das obras, mas também de maneira a garantir sua preservação, foi criada uma formatação pouco usual, no contexto da biblioteca, para a organização das obras (FIGURA 12), conforme apresentado pelas bibliotecárias responsáveis por tal organização, Diná Araújo e Magna Santos (2014, p. 9):

Há quem defenda a localização do livro na estante por meio do número de classificação, (...) por sua vez a localização relativa por tipologia de material fundamenta-se, principalmente, na preservação do acervo por meio da

em um tempo relativamente curto (...).” Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WDc0OtUrLIU>. Acesso em 12 Set. 2016. Tradução nossa.

⁷⁷ “Conservação preventiva – todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for sua época ou condições. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens (...).” Disponível em: <http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WDc0OtUrLIU>. Acesso em 12 Set. 2016. Tradução nossa.

⁷⁸ Como etiquetas adesivas aplicadas pela própria biblioteca da EBA/UFMG, como é de praxe para a identificação dos “livros comuns”.

guarda dos livros conforme sua estrutura física e materialidade.⁷⁹ Assim, na Coleção Livros de Artista da UFMG, livros de dimensões e estrutura física aproximados são armazenados na mesma prateleira/estante. Para as obras em grande formato, que necessitavam armazenagem horizontal, a ordem numérica seguiu a ordem crescente a partir do primeiro livro em contato com a estante. A regra para a sobreposição de livros foi sempre a do maior formato como base para o menor, sem excesso de sobreposições. Além disso, o armazenamento dos exemplares é feito em estante de aço e obedece à ordenação por tamanho, isso porque essa guarda de livros de tamanhos distintos, lado a lado, pode causar a degradação do acervo, sobretudo, pela pressão que um livro mantém sobre o outro. Do mesmo modo, livros muito pequenos tendem a “desaparecer” dentre os maiores. Livros com encadernação em espiral causam marcas nos demais. Caixas frágeis são amassadas e/ou quebradas se ordenadas ao lado de livros pesados. A opção de ordenar a Coleção por tamanho não significa uma concepção formalista diante do livro de artista, absolutamente, mas visa tão somente à preservação do acervo. (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 9)



Figura 12 – Acondicionamento criterioso das obras

(Obras de tamanhos próximos lado a lado nas prateleiras; obras de grande dimensão acondicionadas horizontalmente sem grande sobreposição; obra de grande dimensão acondicionada em caixa).

Fonte: Fotografia da autora, 2015.

Para a localização das obras no acervo, foi decidido não realizar qualquer inscrição ou colagem de etiquetas nas obras, ao contrário do procedimento padrão adotado para os demais livros da biblioteca. Isso porque a Coleção define o livro de artista como obra de arte e, “neste sentido, qualquer inscrição na obra é incorreta e danosa para sua integridade estética” (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 9). Portanto, foi estabelecido que nenhuma das informações catalográficas (número de chamada, número de registro de patrimônio, número de acervo etc.) devem ser inscritas (ou etiquetadas) diretamente nos livros, mas na luva de proteção deles.

Ainda no que diz respeito não somente à organização, como também à

⁷⁹ “O Sistema de Localização Fixa aplica-se a bibliotecas onde a conservação do livro é condição para a salvaguarda de seu conteúdo, porque os livros são organizados segundo sua materialidade”. (PINHEIRO, 2007, p. 33 *apud* ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 9).

conservação do acervo – tendo em vista que as diretrizes de um âmbito estão sempre vinculadas às de outro –, faz-se necessário dizer que o público/usuário da Coleção não tem acesso às suas estantes, apesar de poder manusear as obras e, quando expostas, na maioria das vezes, o são, de maneira geral, dentro de vitrines. Os livros são retirados das salas da Coleção, seu espaço de salvaguarda, por funcionários da Divisão de Coleções especiais ou por bolsistas do projeto de extensão, mediante solicitação. “Assim, apesar da ausência de inscrições adesivas de patrimônio na obra, as possibilidades de dissociação e roubo são menores do que em uma biblioteca de acervo corrente” (ARAÚJO; SANTOS, 2014, p. 11). Os títulos desejados são entregues, de três em três, à pessoa interessada (que deve ter as mãos limpas e/ou utilizar luvas para seu manuseio) em uma mesa coberta por uma placa protetora de papel alcalino (que impede o contato direto da obra com a superfície da madeira da mesa).

E, no que diz respeito à promoção da Coleção, finalmente, como conclusão, destaca-se novamente o papel dos seus curadores. Não somente são os responsáveis diretos pela aquisição de obras e participam de todos os demais processos da gestão (que, como já citado anteriormente, são coletivos e partem de reflexões sobre as especificidades do acervo e de seu contexto institucional), como também realizam e orientam pesquisas de iniciação científica relacionadas ao acervo. Outras atividades realizadas por iniciativa dos curadores da Coleção, em conjunto com a Divisão de Acervos Especiais, também vinculam a tríade fundamental da Universidade – ensino, pesquisa e extensão – de maneira a promover a divulgação das obras, o acesso a elas e fomentar pesquisas direcionadas à grande temática livro de artista (obras específicas, conceitos, artistas). Exemplos dessas atividades são palestras e seminários (muitas vezes desenvolvidos no auditório da BU situado ao lado do espaço físico da Coleção), exposições temporárias (realizadas dentro e fora da Biblioteca Universitária e mesmo da Universidade), visitas orientadas e aulas no espaço da Coleção, além da divulgação do acervo e de materiais relacionados à temática *livro de artista* em sites – o blog⁸⁰ e a página no Facebook.⁸¹

⁸⁰ Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>. Acesso em: 18 mai. 2015.

⁸¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/ColecaoLivrodeArtista/?fref=ts>. Acesso em: 18 mai. 2015.

2.2 Livros de artista em um museu: os livros de artista do Museu de Arte Contemporânea da USP

Uma das poucas referências textuais disponíveis sobre o acervo de livros de artista do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o artigo “Coleção especial de livros de artista da biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP”, cuja autora é a bibliotecária-chefe da instituição, Lauci Bortoluci Quintana, inicia-se com a constatação de uma “falta de lugar” para alguns de seus itens componentes:

Os livros de artista do MAC-USP, quando do início das atividades do Museu em 1963, foram catalogados como obras de arte caso tivessem sido originados de exposições, corroborando o “valor de exibição” como fato norteador de sua inserção no acervo. Já outros trabalhos semelhantes, uma vez que não tivessem esse mesmo princípio de origem, ou seja, não tivessem sido participantes de exposições, não seriam então catalogados como obras, permanecendo num limbo de “não lugar”.⁸² (2014, p. 339)

Segundo a autora, o que ocorreu a partir de então foi o depósito dos materiais “sem lugar” na biblioteca do museu (que fora fundada juntamente a ele). Depósito, propriamente dito, porque se a reserva técnica não parecia o local ideal para alguns deles, os bibliotecários também os estranhavam e, portanto, a alocação daqueles itens naquela que viria a ser nomeada Biblioteca Lourival Gomes Machado, no ano de 1969, se deu “sem qualquer princípio de formação de coleção” (QUINTANA, 2014, p. 339). Quintana defende a tese de que “isso não foi prerrogativa do MAC, mas da situação da própria arte conceitual nos museus e do desconhecimento de como se trataria esses materiais tão estranhos ao mundo bibliotecário” (2014, p. 339).

A partir da visita realizada ao MAC-USP,⁸³ em setembro de 2015, para a coleta de dados sobre a “coleção” de livros de artista e para a consulta de exemplares a serem escolhidos como estudos de caso, foi possível constatar que esse “lugar do livro de artista” é ainda um desafio para a instituição. Após a alocação dos itens existentes no acervo no momento da fundação do Museu, em sua reserva ou em sua biblioteca, conforme relatado por Quintana e descrito anteriormente, a “coleção” seria incrementada por alguns exemplares integrantes da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil – organizada em 1985 por Annateresa

⁸² A bibliotecária esclarece em seguida, no mesmo artigo: “Esse conceito de não lugar, de Marc Augé, é utilizado aqui exatamente pela falta desse lugar filosófico e conceitual.” (2014, p. 339)

⁸³ Os documentos de autorização da pesquisa encontram-se anexados ao final do trabalho.

Fabris e Cacilda Teixeira da Costa no Centro Cultural São Paulo.⁸⁴ Tais itens seriam então incorporados ao conjunto de obras da “coleção” localizado na reserva técnica do Museu, correspondendo, hoje, ao maior volume dela. Outras obras em formato livro seriam adquiridas pela instituição ao longo do tempo, mas as diretrizes (sobretudo materiais) específicas de tal localização permaneceriam confusas, sendo possível, encontrar, hoje, por exemplo, o mesmo título: *Cópia: dia um*, de Edith Derdyk, tanto na reserva técnica quanto na biblioteca do MAC-USP. Seria o suporte da impressão serigráfica, o papel-bíblia, no primeiro caso, e o papel vegetal, no segundo, o fator determinante para tal fato?⁸⁵

A partir de conversas com os profissionais da instituição naquela visita citada, descobrimos que, em meio à problemática (real e disseminada, conforme colocado por Lauci Quintana anteriormente) da alocação dos livros de artista em um dos dois receptáculos institucionais, a biblioteca e a reserva, decidiu-se, na transição do ano de 2012 para 2013, avaliar caso a caso (a partir das novas entradas) – tarefa exercida, a partir de então, pelo conselho deliberativo, composto pelos curadores do Museu. Conforme avalia a bibliotecária chefe da instituição,

Importante notar que o início de uma coleção e seu tratamento, em especial uma coleção com esse caráter conceitual, vem corroborada pelo trabalho de um curador que avalize sua pertinência na coleção. Neste trabalho, além de demonstrar o esquema de inserção e início de uma nova coleção, é importante ressaltar que o trabalho do curador da coleção traz à tona a práxis pensada e teorizada sobre a questão do lugar da arte conceitual tanto nos museus quanto nas bibliotecas. (2014, p. 340)

Contudo, como não fora realizado nenhum trabalho de revisão das obras até então alocadas, foi possível identificar discrepâncias, ou, no mínimo, situações curiosas, como a exemplificada acima. A instituição avalia, contudo, conforme é possível compreender pela leitura do trecho abaixo, também de autoria de Quintana, que, a partir da tomada de consciência da problemática inerente à tipologia de obra acolhida, o seu tratamento institucional se transformaria positivamente, indo ao encontro da própria proposta conceitual das obras:

(...) hoje, com um novo entendimento para os materiais artísticos, o material então classificado como obra de arte no formato livro deixa de fazer parte

⁸⁴ É possível encontrar, no setor de documentação do MAC, documentos do processo de transferência de tais obras para o museu, bem como documentos referentes à própria exposição, que nos ajudarão a problematizar o tratamento institucional de algumas das obras estudadas, adiante no presente trabalho.

⁸⁵ A entrevista realizada com a artista nos ajudará a compreender a inserção do título em dois espaços distintos da mesma instituição, conforme será apresentado no quarto capítulo.

das obras de arte deste Museu e retorna à Biblioteca que primeiramente o tinha recebido há 40 anos atrás, só que agora fazendo parte de um novo olhar, um novo entendimento desse suporte enquanto um novo recurso documentário e artístico.

A conceituação e titulação dos livros de artista é parte de um todo maior nos quais estão incluídas todas as publicações de artista. Esse termo, por sua vez, não faz referência somente ao suporte livro, mas sim ao suporte impresso e seu caráter múltiplo e distributivo, pressupondo uma edição, tiragem e circulação. Essas publicações são as circuladoras das novas poéticas dos novos artistas. Quebramos aqui paradigmas artísticos e filosóficos até então vigentes, como a questão da unicidade, valorização e maleabilidade da obra. Essas novas noções ou estruturas de pensamento são atualizadas por produções de tiragens múltiplas, possibilitando ao trabalho artístico uma porosidade em relação ao seu caráter institucional e geográfico. Receber esses novos formatos constitui-se no ponto crucial para o sucesso da disseminação desta informação. (2014, p. 339-340).

Em síntese, e de modo conclusivo, atualmente, o acervo de livros de artista do MAC-USP está disposto em dois grandes conjuntos: um pertencente à reserva técnica do museu e outro à sua biblioteca (FIGURA 13). De acordo com o Museu,⁸⁶ compõem o último conjunto, aquele mantido na Biblioteca Lourival Gomes Machado, 184 obras que deram entrada na instituição a partir de 2012 e são classificadas sob o termo “publicações de artista”.



Figura 13 – A Biblioteca Lourival Gomes Machado no ano de 2015.⁸⁷

Essas obras têm sua identificação catalográfica registrada em cartões de papel com qualidade arquivística, encartados e não colados – como é possível observar na Figura 14, a seguir. Podem ser consultadas por quaisquer pessoas interessadas, no ambiente da Biblioteca, sobre as mesas de consulta (FIGURA 14), sem a exigência de qualquer outro procedimento específico (como uso de luvas, conforme acontece na

⁸⁶ QUINTANA, Lauci Bortoluci. Biblioteca do MAC USP. (guila@usp.br). **Relação de publicações de artista** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por aligont@gmail.com em 19 set.2014.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/biblioteca.asp>. Acesso em: 18 mai. 2015.

Coleção Livro de Artista da UFMG etc.), sendo, contudo, retiradas das e devolvidas às prateleiras, onde se encontram acondicionadas em caixas rígidas de papelão revestidas por tecido (FIGURA 14), apenas por funcionários da divisão.



Figura 14 – Cuidados básicos com os livros de artista da Biblioteca do MAC-USP (Livros acondicionados em caixas rígidas, manuseio sobre mesas de consulta e etiquetas confeccionadas em papel de qualidade arquivística e não aderidas às obras)

Fonte: Fotografia da autora, outubro de 2015.

Também segundo o MAC, por meio das relações de obras disponibilizadas a este projeto,⁸⁸ compõem o acervo localizado na reserva técnica do museu: 190 obras em formato livro, dentre elas 34 títulos pertencentes à *On/Off*,⁸⁹ além de 115 obras catalogadas como “Acervo Conceitual MAC-USP – Obras de produção coletiva” e 300 obras catalogadas como “ACERVO CONCEITUAL MAC-USP – Obras de produção individual”. Contudo, nem todas elas consistem em obras em formato livro, existindo entre elas publicações diversas, como folhetos, revistas etc., além de livros de artista propriamente ditos, para usar a expressão de Anne Moeglin Delcroix.

Ainda segundo a Seção de Catalogação/Documentação:

⁸⁸ PIOLA, Fernando. Seção de Catalogação/Documentação-Divisão Técnico-científica de Acervo. (fernandopiola@usp.br). **Relação de livros de artista** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por aligont@gmail.com em 22 set. 2014.

⁸⁹ Periódico do tipo revista, editado por Julio Plaza e Regina Silveira entre os anos de 1973 e 1974. Segundo Cristina Freire, no texto “MUSEUS e poetas concretos em três tempos, JULIO PLAZA EM DOIS TEMPOS”: “uma espécie de coletâneas de offsets, xerox e cartões” (2013, p. 72).

(...) com relação ao acesso, essas obras assim como todo o restante do acervo de obras de arte do MAC-USP são guardadas em nossas reservas técnicas climatizadas. No caso, os livros de artista ficam acondicionados em mapotecas, cada um é embalado individualmente com papel salto. Seu acesso se dá mediante agendamento, é possível que pesquisadores, portanto, consultem essas obras, contudo seu manuseio é restrito aos profissionais do MAC.

Em exposições, as obras são expostas em vitrine e por questões de conservação seu manuseio não é permitido. Para dar acesso ao conteúdo dos livros, algumas alternativas adotadas em exposições recentes consistiu na digitalização do conteúdo do livro e sua apresentação em um painel, em outros casos são apresentadas cópias de exposição (*sic*).

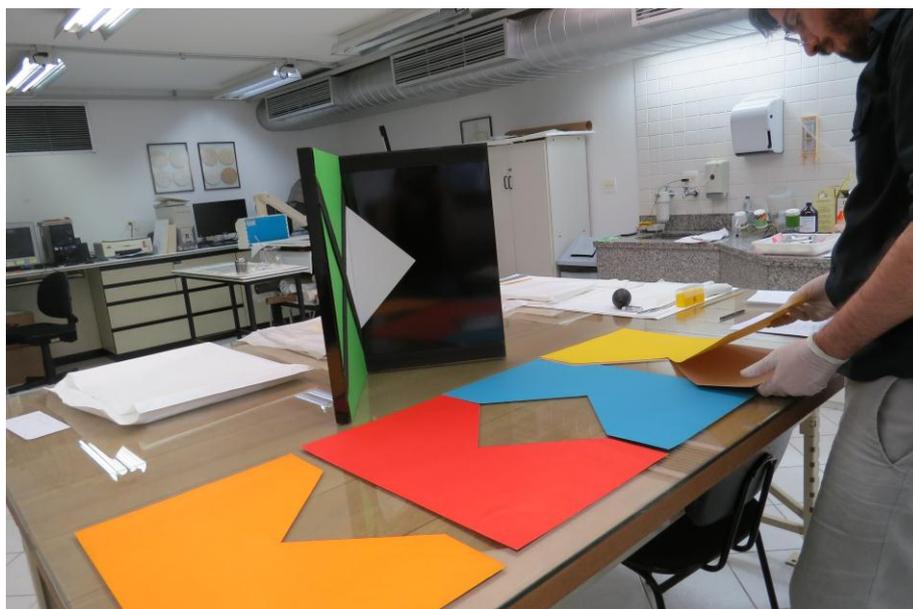


Figura 15 – Consulta às obras da reserva técnica do MAC-USP
(Manuseio realizado pelo documentalista da instituição no espaço do ateliê de restauração de obras em papel)
Fonte: Acervo da autora, 2015.

2.3 A relevância dos acervos escolhidos para a pesquisa e os critérios para a definição de estudos de caso

Ambos os acervos apresentados são extremamente relevantes do ponto de vista de sua variedade e expressividade numérica, bem como de sua natureza – já que os livros de artista, categoria ou gênero de obra cuja definição ainda é permeada por muitas discussões, transitam entre dois grandes universos: o do livro e o da arte. Não por acaso, os acervos escolhidos estão em diferentes lugares: um salvaguardado por uma biblioteca, na cidade de Belo Horizonte, e o outro, por um museu, tanto em sua biblioteca quanto em sua reserva técnica, na cidade de São Paulo.

As diferentes naturezas institucionais dos mesmos implicam em diferentes políticas de acesso e exibição. As bibliotecas, pela maneira como usualmente

gerenciam as suas coleções (mesmo os acervos especiais) – pautando-se na promoção do acesso às suas obras –, acabam por permitir, mais facilmente, a experimentação dos livros em suas potencialidades. Os museus, lugares de excelência para a apresentação/divulgação de obras de arte, através de um paradigma da conservação bastante discutido e problematizado no âmbito das obras contemporâneas (mas ainda não especificamente no âmbito das obras em formato livro), reproduzem diretrizes de preservação que, pautadas em uma proteção (às vezes excessiva) da materialidade, podem correr o risco de condenar as obras do ponto de vista simbólico.

Reiteradamente, parece-nos necessário, portanto, a partir da identificação daquele entrelugar do livro de artista, identificar as consequências dos modelos de gestão dos livros de artista adotado por cada uma daquelas diferentes instituições. Para tanto, o presente trabalho elenca estudos de caso, livros de artista selecionados a partir dos acervos da Coleção Livro de Artista de UFMG e do MAC-USP (provenientes tanto da Biblioteca Lourival Gomes Machado quanto da reserva técnica), cujos autores e autoras sejam brasileiros e naturais de diferentes localidades (no conjunto) e estejam ainda vivos;⁹⁰ cujas características materiais conformem um conjunto variado de formas e propostas conceituais – de maneira a configurar uma reflexão abrangente sobre o dilema apresentado; e tenham sido produzidas em diferentes períodos, desde a década de 1960. A partir de uma primeira seleção de um universo de quase 600 obras, realizada a partir das listagens de obras fornecidas (ou disponíveis online), foram definidas de 50 a 60 obras que seriam consultadas *in loco*, para seleção final dos estudos de caso.

Nos meses de agosto e setembro de 2015, os acervos da Coleção Livro de Artista da UFMG e do MAC-USP foram visitados para a consulta de alguns de seus exemplares de livros de artista. A partir dessas visitas, algumas das obras previamente selecionadas por meio de relações resumidamente descritivas (e disponibilizadas por ambas as instituições) foram definitivamente escolhidas para estudo. Tal seleção *in loco* se pautou pela potencialidade das obras enquanto ilustrativas e fomentadoras da discussão proposta pela pesquisa. Ou seja, a triagem se pautou em características, analisadas em um *corpus* geral, como a complexidade ou a simplicidade material; o maior ou menor apelo à manipulação; o volume da tiragem etc. Enfim, pela variedade de situações encontradas no conjunto de obras

⁹⁰ Tal critério foi adotado para viabilizar a realização de entrevistas.

conformado: que trariam diferentes questões para a discussão da preservação do livro de artista, tendo em vista a necessidade de sua experiência. Um resumo do processo de seleção é apresentado na Tabela 1, a seguir.

Algo a se ressaltar sobre essa etapa final, também, é a atenção à escolha de obras que possibilitam um estudo amplo, não apenas do ponto de vista das questões materiais e conceituais que colocam, como também do âmbito geográfico e temporal da produção do livro de artista no Brasil. O conjunto de obras selecionadas apresenta autores de diferentes regiões do país, ainda que não dê conta de todas elas, bem como produções de diferentes períodos – desde a década de 1960 até os dias de hoje. Dessa forma, oferece a possibilidade de construção de um estudo que não se limite no tempo ou no território, nacionalmente falando, mas que revele semelhanças e questões recorrentes a diferentes obras inscritas no heterogêneo universo do livro de artista, no que concerne à preservação.

O capítulo seguinte se desenvolve através da apresentação de cada uma das obras escolhidas como casos exemplares da pesquisa. Dentre elas, títulos que se encontram em mais de um dos acervos consultados – de maneira a enriquecer a discussão proposta, visto que a gestão de cada exemplar será distinta. Ou, na inexistência de tal recorrência, obras que se localizem em uma das Coleções, especificamente, mas apresentem questões similares. Os casos não serão, portanto, apresentados e organizados de acordo com sua proveniência, exemplar a exemplar, objeto a objeto, mas sim por título, ou seja, como apenas mencionado, obra a obra.

Tabela 1 – Critérios de seleção das obras para estudos de caso.

Título	Artista brasileiro	Artista vivo	Presença nas duas instituições	Proveniência do autor	Inscrição temporal	Variedade de questões materiais principais	Artista
Um homem sem qualidades	X	X	X	Região Sul	Anos 2000	Revista do tipo Coquetel (proposta de interatividade), pequeno formato, materiais e técnicas de produção econômicos; tiragem expressiva; etc.	Élida Tessler
Arquivo Impresso			X		Anos 2000	Formato sanfona, páginas frágeis e soltas/anexadas; impressão em tipografia; tiragem expressiva; etc.	
Genotexto	X	X	Apenas no MAC	Região nordeste	Anos 1980	Pequena tiragem; área externa como um livro e interna diferente.	Paulo Bruscky
Poema Pautado			Apenas na CLA UFMG		Anos 200	Apropriação de caderno comercializado correntemente com pequenas intervenções.	
Cópia: dia um	X	X	X	Região Sudeste	Anos 2010	Serigrafia; páginas translúcidas; sobreposição; tiragem ilimitada; etc.	Edith Derdyk
Livros Vazados	X	X	Apenas na CLA UFMG	Região Sudeste	Anos 1980	Papeis variados recortados com ordem variável; obra única; etc.	Neide Dias de Sá
Livro objeto magia	X	X	Apenas no MAC	Região Sudeste	Anos 1960	Papeis variados recortados com ordem variável; obra única; grande formato, etc.	Nelson Leirner
Momento Vital	X	X	X	Região Sul	Anos 1970	Xerox; encadernação vulgar (espiral e capa plástica); uso de texto; existência de reedição; etc.	Vera Chaves Barcellos
Divino Maravilhoso	X	X	Apenas no MAC	Região Sudeste	Anos 1960	Diversidade formal e material; ordenamento variável dos elementos; pequena tiragem; etc. Obra em péssimo estado de conservação.	Amélia Toledo

CAPÍTULO 3 – OBRAS SELECIONADAS

3.1 Obra *O homem sem qualidades caça palavras*, da artista Élide Tessler

O pequeno volume de autoria da artista gaúcha Élide Tessler, à primeira vista, poderia ser facilmente confundido com uma revistinha de palavras-cruzadas encontrada em bancas de jornal. Não fosse pelo título incomum e pelas páginas iniciais e finais, não seria possível diferenciá-lo facilmente daquele simples passatempo. Há exemplares da obra tanto no acervo do MAC-USP, mais especificamente em sua biblioteca,⁹¹ quanto na Coleção Livro de Artista da UFMG. Dentre os elementos que nos ajudam na identificação da natureza do livreto, destacamos mais especificamente: o título da obra – impresso em vermelho na capa (FIGURA 16); o nome da autora – impresso em preto na quina esquerda da capa; um texto de apresentação da instalação intitulado *Tecer por Tessler* – escrito por Agnaldo Farias e reproduzido logo após a folha de rosto (FIGURA 17); e a ficha técnica da primeira montagem da instalação, também intitulada *O Homem sem Qualidades Caça-Palavras* – apresentada nas páginas finais (FIGURA 18). A presença de tais itens no livreto nos revela não se tratar de um passatempo qualquer – como o seu volume/corpo principal parece nos querer fazer acreditar (FIGURA 19) – mas sim de um catálogo, em forma de livro de artista, da instalação de Tessler exposta pela primeira na Galeria Oeste, na cidade de São Paulo, em 2007.

⁹¹ Há, também, um exemplar inserido na pasta de documentação da artista, na Seção de Catalogação/Documentação Divisão Técnico-Científica de Acervo.

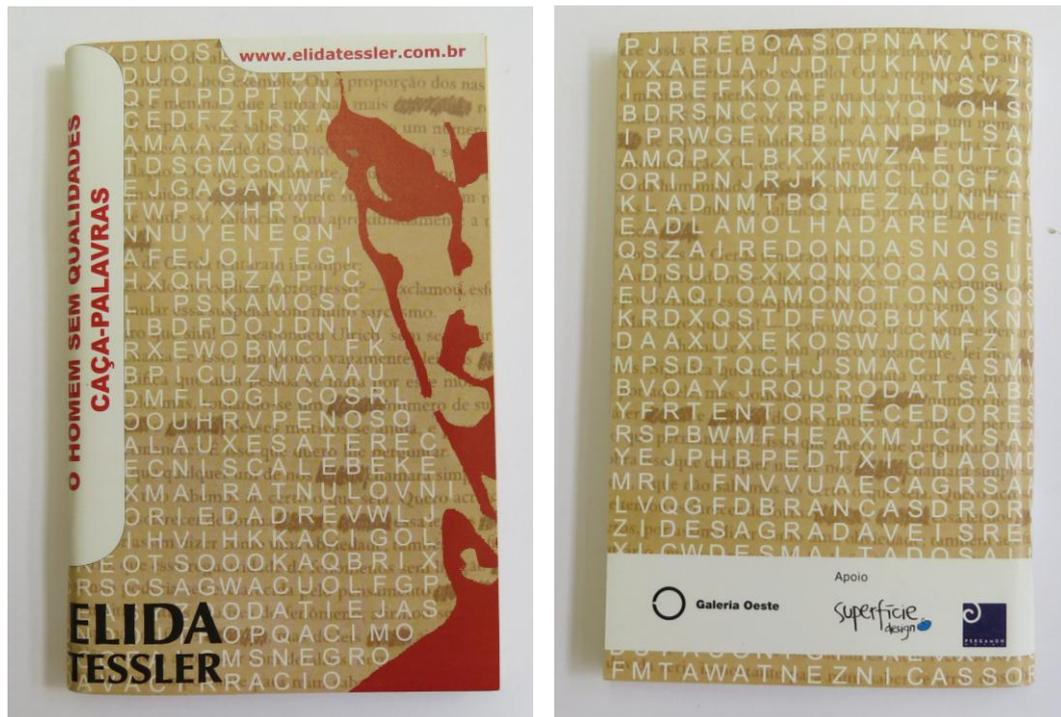


Figura 16 – Capa do livro de artista *O homem sem qualidades*.

Fonte: Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

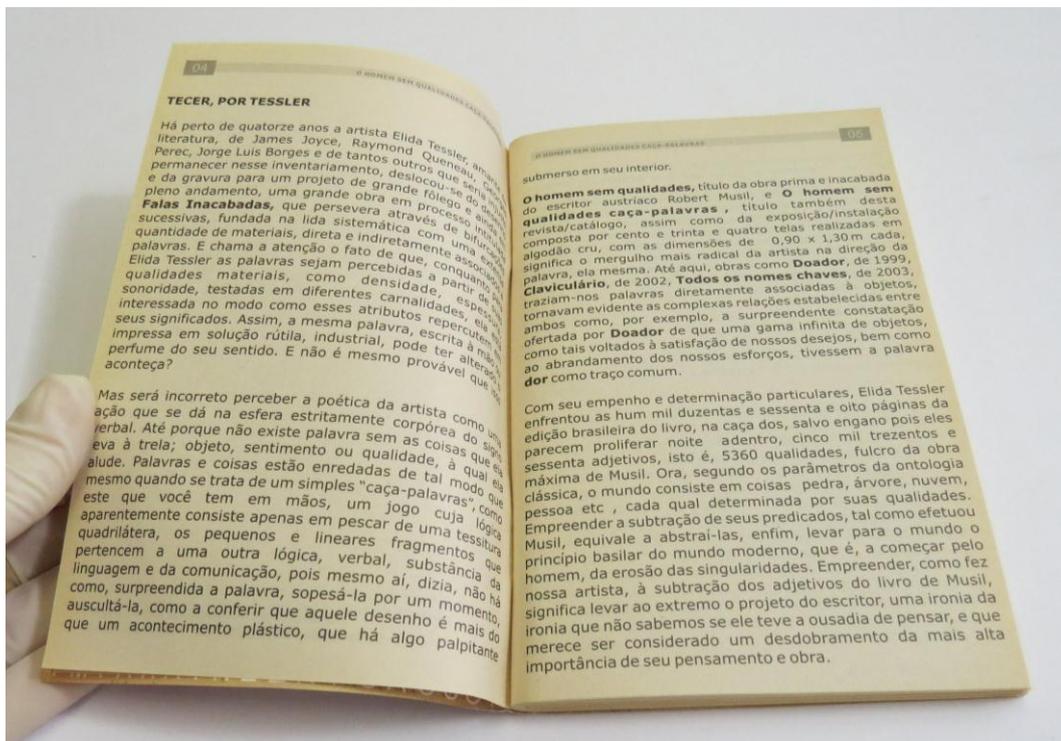


Figura 17 – Texto de apresentação da obra *O homem sem qualidades*.

Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2016.

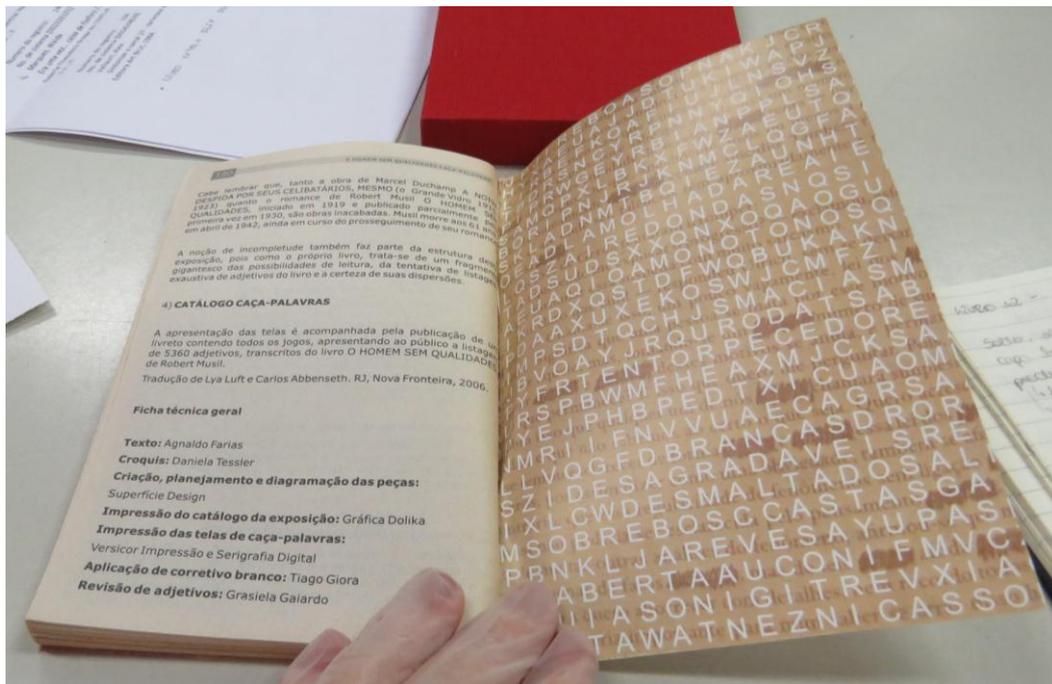
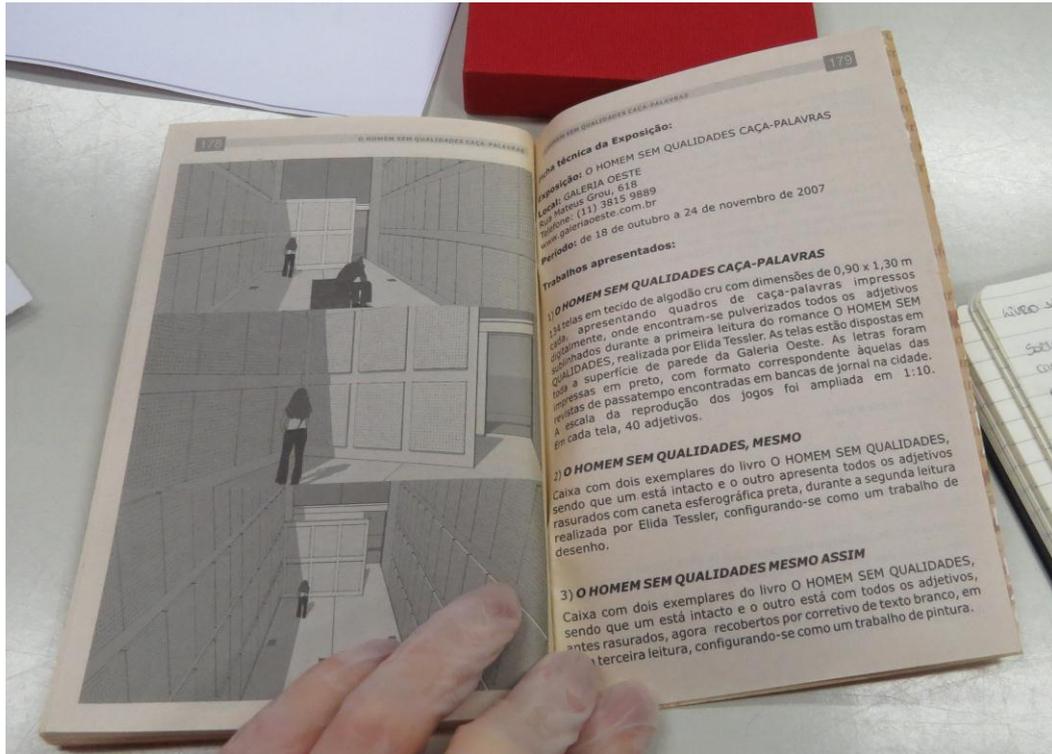


Figura 18 – Ficha técnica da primeira apresentação da instalação O Homem sem Qualidades. (Representação da disposição das telas no espaço; informações sobre o evento; apresentação sucinta das obras integrantes e ficha técnica geral)

Fonte Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP/ Fotografias da autora, 2015.

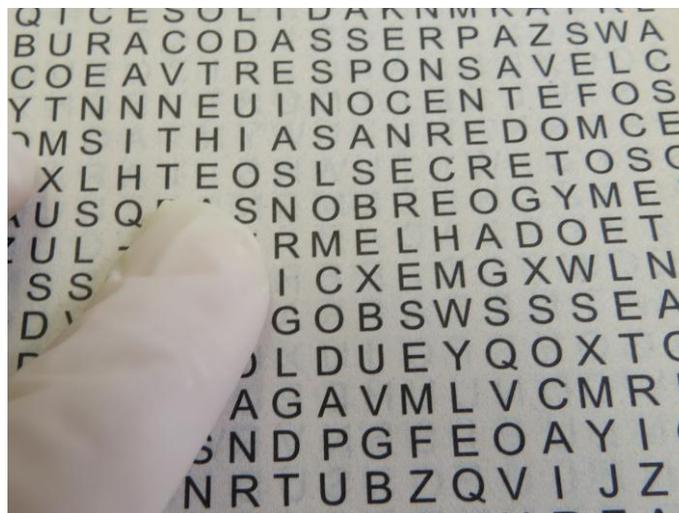


Figura 19 – Páginas do passatempo
 (Páginas de caça-palavras; palavra encontrada; lista de palavras dispersas nas páginas)
 Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2016.

De acordo com os dados da ficha técnica presente na obra e apresentada na figura anterior, além das informações sobre os exemplares disponíveis nos bancos de dados dos acervos – através da catalogação disponível no Sistema de Bibliotecas da UFMG e do Sistema de Bibliotecas da USP –, podemos dizer que o livreto integrou a primeira montagem da instalação, reproduzindo em cada uma de suas páginas uma das 134 telas que a compunham. Mais precisamente, Élide Tessler desenvolveu uma obra complexa do ponto de vista do número de elementos integrantes, inspirada no romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, composta por quatro trabalhos integrantes naquele primeiro momento:

- uma caixa/vitrine com dois volumes do romance – um íntegro e outro com os 30301 adjetivos do texto de Musil rasurados com caneta preta – este intitulado *Um homem sem qualidades, mesmo*;

- uma segunda caixa com dois volumes do romance – um íntegro e outro com as mesmas 30301 palavras recobertas por corretivo branco – este intitulado *Um homem sem qualidades mesmo assim*;

- 134 telas de algodão cru que recobriam as paredes do espaço expositivo, tendo, cada uma, 40 adjetivos do total destacado do romance manancial. Palavras reproduzidas em caracteres serigráficos na cor preta, espaçadamente organizados de maneira a conformar grandes páginas de caças-palavras (90 x 130 cm), numa escala aproximada de 1:10 com relação à dimensão de uma lauda comum do passatempo; e, como último elemento,

- o catálogo elegido por esta pesquisa como caso a ser estudado. Um livro de artista, impresso em offset p&b sobre papel jornal (apenas as capas são coloridas e impressas em papel couchê), com tiragem de mil exemplares e dimensões de 10,5 x 16 cm. Sobre a relação do catálogo com a obra, está apresentada na ficha técnica (FIGURA 20):

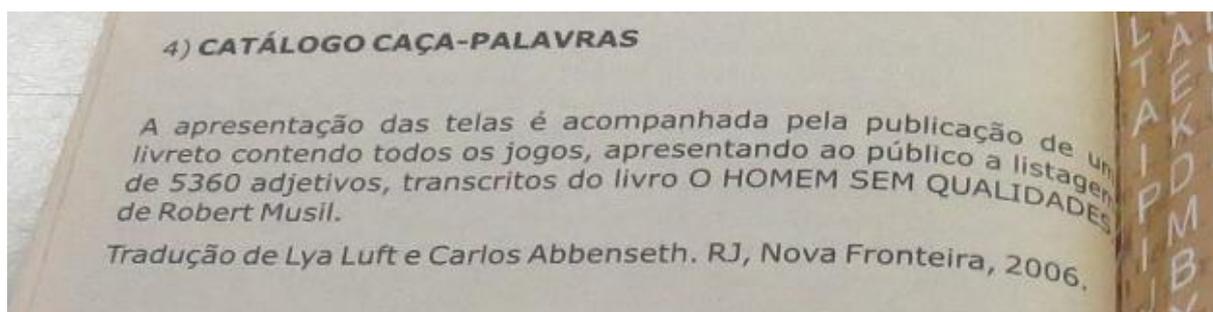


Figura 20 – Detalhe da ficha técnica: catálogo como parte integrante da obra.
Fonte: Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

Não foi possível encontrar qualquer registro em imagem daquela primeira apresentação da instalação – na qual os quatro trabalhos foram apresentados associadamente, ou qualquer outra documentação mais detalhada. Em 2013, pouco depois da aquisição da obra pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a Fundação Iberê Camargo realizou uma exposição de vários trabalhos da artista conterrânea, intitulada Gramática Intuitiva. Nessa ocasião, conforme sugerem as imagens do espaço expositivo (FIGURAS 21, 22 e 23), disponíveis no catálogo da mostra⁹² e em vídeo disponível na internet,⁹³ a instituição apresentou a obra sem distribuição ou exibição do catálogo referente – o livro de artista em estudo.



Figura 21 – Espaço expositivo com paredes recobertas pelas telas caça-palavras.⁹⁴



Figura 22 – Detalhe das telas integrantes da instalação O Homem sem Qualidades.⁹⁵

⁹² FERREIRA, Glória. **Élida Tessler: gramática intuitiva** (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

⁹³ BIRCK, Giovana; DE CARLI, Ricardo; ELLERT, Adriano; LOPES, Luiza; PANDOLFO, Lucas; STEIMETZ, Vitoria. **Élida Tessler: O homem sem qualidades caça palavras** (Vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Prir0uL9BUQ>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

⁹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Prir0uL9BUQ> – Frame do vídeo. Acesso em: 12 dez. 2015.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Prir0uL9BUQ> – Frame do vídeo. Acesso em: 12 dez. 2015.



Figura 23 – Exemplos do romance *O homem sem qualidades* (exemplar com palavras apagadas com corretivo à esquerda e exemplar com palavras rasuradas à direita).⁹⁶

Tanto no espaço da Coleção Livros de Artista quanto na Biblioteca Lourival Gomes Machado, do MAC, os exemplares do catálogo – livro de artista/ livro de artista – catálogo podem ser integral e diretamente manuseados. Embora os exemplares estejam dissociados da instalação à qual se relacionam, por conseguirem apresentá-la em detalhes – através do texto de apresentação, da ficha técnica, do esquema de montagem das telas no espaço expositivo (FIGURA 24) e da reprodução do conteúdo desses painéis –, é possível compreender a relação do livro de artista com o seu contexto de divulgação/circulação original.



Figura 24 – Esquema da disposição das telas no espaço expositivo apresentado no livro. Fonte: Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Prir0uL9BUQ> – Frame do vídeo. Acesso em: 12 dez. 2015

Ainda que esteja relacionado aos outros objetos que compõem a instalação,⁹⁷ o livro de artista *O homem sem qualidades caça-palavras* apresenta possibilidade de leitura independente. Por essa razão, talvez, esteja evidenciado o seu “caráter de livro de artista”, embora seja também um catálogo. Trata-se de um livro de artista que é também um livro de registro. E não apenas da exposição, mas da proposta da instalação: o jogo promovido pelas telas, o jogo de caça-palavras. Dessa maneira, essa obra em estudo, esse livro de artista leva a instalação para um novo suporte e formato e se constrói em um espaço metalinguístico. Ademais, apresenta ao fruidor a possibilidade concreta de levar consigo, para casa, a experiência proposta pela obra como um todo, portanto, apenas o livreto.

Sobre essa “tipologia” de livro de artista, os estudiosos do tema Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira, no catálogo da exposição da qual foram curadores, *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois* (2016), discorrem:

Cada vez se torna mais comum que os artistas prefiram substituir o tradicional catálogo por uma obra impressa publicada por ocasião da exposição. Não se trata de meras reproduções das obras expostas, mas de um catálogo pensado como obra de artes. (...) Em alguns casos, é muito difícil delimitar a fronteira entre obra e documento. (CADÔR; SILVEIRA, 2016, p. 8)

Na mesma publicação, os autores atribuem, enquanto elemento característico da obra em estudo, o procedimento de “apropriação”. E sobre tal, comentam: “A apropriação de textos e imagens é recorrente ao longo da história da arte, mas a apropriação de livros inteiros⁹⁸ é um fenômeno recente.” (CADÔR; SILVEIRA, 2016, p. 9), especificando que, no caso de *O homem sem qualidades caça-palavras*, a artista se apropriou de um título literário para/em seu exercício criativo, corroborando a nossa descrição introdutória.

Adquirida em 2013 pelo Museu de Arte Contemporânea, no âmbito do Programa de Aquisição de Obras do MAC-USP (Pronac 129689), a obra *O homem sem qualidades caça-palavras*, que se encontra na reserva técnica do museu, parece consistir apenas nas 134 telas e nas duas caixas apresentadas

⁹⁷ A importância dessa relação é expressa no Relatório de Viagem e Montagem da obra (Anexo A), gerado em ocasião do empréstimo da mesma pelo MAC à Fundação Iberê Camargo para a realização da exposição mencionada e integrante do arquivo da artista no setor de documentação do museu. No documento, notamos a utilização do livro de artista-catálogo na montagem da instalação, mais precisamente na orientação do sequenciamento das telas em relação umas às outras.

⁹⁸ Segundo os autores, em outros casos, em outros livros de artista, poderiam ser reconhecidos outros tipos de apropriação: a de um exemplar específico, de um ou mais acervos, de um repertório de imagens, de uma materialidade/visualidade específica (como a de uma partitura) etc. (CADÔR; SILVEIRA, 2016, p. 9).

anteriormente. Evidências disso são o conteúdo da seção do documento de aquisição reproduzido na imagem abaixo (FIGURA 25)⁹⁹ e a própria documentação de empréstimo da obra à Fundação Iberê Camargo (Anexo A).

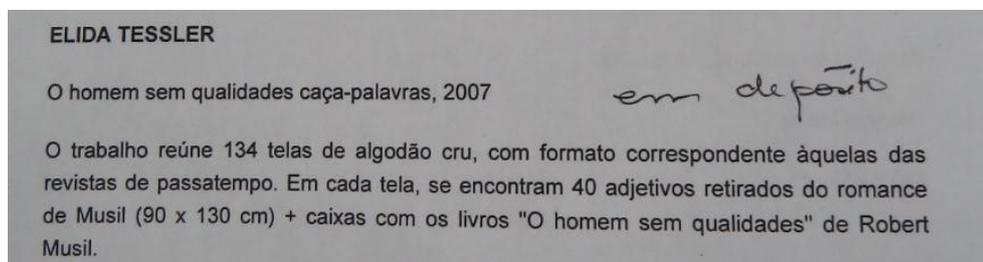


Figura 25 – Detalhe de documento de compra da obra *O homem sem qualidades*
 Fonte: Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-Científica de Acervo do MAC-USP.

O catálogo não faria mais parte da obra nesse novo contexto, como também indica, através das imagens da instalação, o catálogo da exposição Gramática Intuitiva. Em consulta à documentação do Museu de Arte Contemporânea, foi possível constatar que o mesmo livro de artista – o catálogo metalinguístico da obra de mesmo título, disponível na biblioteca da instituição, Biblioteca Lourival Gomes Machado, bem como na Coleção Livro de Artista da UFMG – se encontra arquivado juntamente com os documentos referentes à obra. Interessante notar, nesse contexto de incorporação da obra ao acervo de um Museu, a reafirmação da dimensão documental desse livro de artista: ele deixa de ser um elemento integrante da obra e se torna apenas o seu catálogo, não mais sendo distribuído (e, talvez, até mesmo exposto), de forma a acompanhar o conjunto de objetos que compõe a obra *O homem sem qualidades caça-palavras*. Tal livro de artista, desassociado da obra de referência, está disponível para acesso ao público geral apenas no ambiente de bibliotecas, tanto no MAC quanto na UFMG, no qual pode ser experimentado como tal.

O título escolhido se coloca como elemento de interesse para a presente pesquisa por essa dissociação de seu contexto original de apresentação (a instalação) e concomitante inscrição no espaço de consulta aberta que é a biblioteca – no qual, felizmente, pode ser manipulado –, o que, ao mesmo tempo, pode acelerar o seu processo de degradação, dada a fragilidade material própria à sua produção técnica (impressão sobre papel jornal, caderno unido por grampos metálicos etc.).

E, para além desses elementos de interesse, outras questões igualmente complexas no nível do desafio colocado pelas proposições que reivindicam podem

⁹⁹ Ver anexo B.

ainda ser investigadas pela pesquisa. Entendendo a preservação como algo mais amplo e complexo do que a simples e inevitavelmente falível conservação dos materiais, o reconhecimento da associação intrínseca entre materialidade e significado – característica dos livros de artista – nos obriga a refletir, do ponto de vista das consequências das políticas de acesso e dos métodos de exibição, para o caso específico, sobre questões como: na eventualidade de uma apresentação dessa obra em uma vitrine – como ocorrido na mostra Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2016 (FIGURA 26) – ou em qualquer outra situação de restrição à manipulação, como compreender o livro de artista enquanto proposta artística (e mesmo enquanto catálogo)? Ou deve-se assumir que, no contexto expositivo, obras em formato livro tornam-se/limitam-se a documentos?



Figura 26 – Apresentação do livro na mostra Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois.¹⁰⁰

Parecem-nos questões pertinentes, após ter experimentado a obra em diferentes contextos: não apenas os dos acervos visitados, mas também o da sua exibição mais recente. Certamente, em todos os casos, o manejo da obra se pautou nas melhores intenções e na promoção da conservação material. Contudo, que efeito pode ter essa apresentação reducionista do livro, objeto tridimensional interativo, em uma estrutura basicamente bidimensional, através da promoção de

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/ColecaoLivrodeArtista/photos/a.1011915858829125.1073741833.570127956341253/1011921012161943/?type=3&theater>. Acesso em: 24 dez. 2016.

uma mirada exclusiva da capa ou de um par de páginas abertas?

Dada a exibição de uma faceta da obra – a sua primeira capa exclusivamente –, no caso na exposição citada, por exemplo, caberia ainda discutir aquela denominação sugerida (“documento”). Segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, documento é “o que elucida, instrui, prova ou comprova científica ou oficialmente algum fato, acontecimento, dito etc.”.¹⁰¹ Pensando no livro como objeto tridimensional e veículo de conteúdo nesse formato e funcionamento, nessa modalidade de apresentação, que é acompanhada por uma etiqueta de identificação, o que nos parece ser comprovada é a existência do objeto (o ano de sua produção, sua autoria e sua propriedade), e não elucidado o objeto em si – o que ele é para além de item de uma coleção e item de uma produção nacional. É claro, contudo, que esse caráter documental é essencial em uma mostra sobre o percurso do livro de artista no Brasil. Mas, nessa ocasião, como em outras exposições de livros de artista visitadas, acabamos por não conhecer efetivamente a obra enquanto livro de artista.

3.2 Obra *Arquivo impresso*, do artista Paulo Bruscky

A segunda obra escolhida como estudo de caso desta pesquisa também apresenta exemplares em ambas as instituições consultadas, localizando-se, contudo, apenas nos espaços das bibliotecas – no acervo do MAC-USP o livro não integra a coleção localizada na reserva técnica. *Arquivo Impresso* é constituído por dez poemas do artista pernambucano Paulo Bruscky e fora impresso, pela primeira vez, em Belo Horizonte,¹⁰² com tiragem de 160 exemplares numerados e assinados. O livro, que chama a atenção pelo formato, consiste em uma pequena pasta de papel *kraft*, em formato sanfona, que simula uma pasta-arquivo na qual estão inseridas folhas de diferentes cores e texturas (FIGURA 27). Sobre estas estão impressos aqueles poemas, cuja criação remonta ao período do final da década de 1960 até o primeiro decênio anos 2000.

¹⁰¹ Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v2-3/html/index.htm#1>. Acesso em: 08 Jun. 2015.

¹⁰² “A edição foi feita na Tipografia do Matias, com design gráfico de Rafael Nader e Flávio Vignoli e impressão e acabamento de Ademir Matias. Coleção Elixir. Tipografia do Zé. Editores: Ricardo Aleixo e Flávio Vignoli”. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/paulo_bruscky.html. Acesso em: 12 Dez. 2015.



Figura 27 – *Arquivo impresso*.

Fonte: Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

Na ocasião de seu lançamento, promovido primeiramente em Belo Horizonte, e sequencialmente na cidade do Recife, Paulo Bruscky concedeu uma importante entrevista ao repórter do Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco,¹⁰³ Thiago Soares. A partir desse contato, Soares escreveria não somente sobre *Arquivo impresso*, como também, ainda que brevemente, sobre a produção de Paulo Bruscky de modo geral. Tal material constituiu importante fonte para a presente pesquisa, já que, de maneira rica e sensível, o jornalista revela importantes detalhes da concepção de “livro” do artista pernambucano e, também, mais especificamente, detalhes sobre o livro em estudo:

O motivo do nosso encontro é falar sobre *Arquivo impresso*: poesia inédita, o primeiro livro, digamos, “livro” de Paulo Bruscky. Como tudo que cerca sua obra, não há meio de expressão que ele não tenha experienciado, recriado, questionado. Fax, carta, fotocopiadora, livro. Livro sem aspas para Paulo Bruscky (em função da recorrência na sua produção) é livro de artista. Já são mais de 200. O livro que a gente está acostumado a folhear, encontrar nas bibliotecas, livrarias, estantes, tem aspas: é “livro” — objeto até então pouco presente de forma tão, digamos, denotativa em meio a seus questionamentos. [...]

Chegando mais perto de *Arquivo impresso*, nota-se que, mais uma vez,

¹⁰³ SOARES, Thiago. *O lugar incerto que Paulo Bruscky habita*. Pernambuco- Suplemento Cultural do Jornal do Estado. 23 abr.2012. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/old/suplemento/77-capa/615-o-lugar-incerto-que-paulo-bruscky-habita.html>>. Acesso em 12 Dez. 2015.

Bruscky segue colocando aspas nas coisas. Embora seja um “livro”, reunião de poemas escritos de forma dispersa, desde a década de 1960, há algo de livro — sim, livro de artista. Não de forma tão explícita como no tijolo de vidro que é a obra Livro de Artista, mas pelos questionamentos que há, na própria configuração do meio: Arquivo impresso tem tiragem de apenas 160 exemplares. Todos assinados. O design do livro é sanfonado em papel cartão marrom e as páginas vêm presas como molduras. Para cada poema, uma tipografia diferente — todas elas criadas na Tipografia Matias, também de Belo Horizonte. O papel das páginas-telas também muda. De cor. De textura. Algumas folhas, de gramatura finíssima, nos reportam ao guardanapo de bares. Outras, mais encorpadas, são quase cartões de visitas. Daquela textura que facilita guardar na carteira. O próprio livro vem envolto num elástico branco típico das pastas de arquivos. Lembrando toda carga política que há na obra de Paulo Bruscky, não é difícil remetermos aos arquivos da ditadura, coisas do gênero. São esses signos estéticos em aberto que nos fazem isso...

Voltando às aspas. Arquivo impresso é entre aspas porque conjuga o “livro” com o livro. O próprio Paulo Bruscky chama seus textos de poemas. Mas “sou um artista visual que escreve”, situa. Observando seu lugar na produção artística brasileira, emergem zonas de contato: o artista produziu obras no esteio do poema/processo, na década de 1970; o concretismo legou para Bruscky o interesse pela palavra como lugar de ancoragem — ou debandada — do sentido. (2012, s/ página).

Corroborando o que escreve Soares sobre a experiência estética da obra que integra a leitura dos poemas, a experiência de leitura de *Arquivo impresso* através da tela do computador — da reprodução digital das páginas da obra, facilmente encontrada em uma busca rápida na rede¹⁰⁴ — guarda pouca proximidade com a experiência de leitura da obra física, concreta, palpável. Na experiência de “leitura física”, os poemas certamente ganham um significado mais profundo, a exemplo do que fora descrito por Soares ao final do trecho destacado. Nesse novo meio e suporte, digital, há uma nova obra, ou pelo menos uma nova proposta/possibilidade de leitura/fruição, ainda que os textos veiculados sejam os mesmos.

A obra em estudo não apenas ilustra exemplarmente o entrelugar do livro de artista, enquanto livro — “livro”, para usar os termos utilizados naquela entrevista — como, através dessas experiências distintas de acesso, nos faz recobrar os preceitos apresentados pela história do livro e pela bibliografia material a partir da segunda metade do século XX, mencionados na introdução e alicerce sobre o qual se fundamenta a presente pesquisa. Mesmo que a digitalização da obra inevitavelmente vincule, visualmente, os textos ao material no qual são impressos, a reprodução de tal vínculo é limitada: mal se pode perceber a impressão em tipografia — o relevo que acolhe a tinta, a topografia do texto na superfície da página (aniquilada pela digitalização e pela mirada através da tela) —, nem as especificidades de cada um

¹⁰⁴

Arquivo impresso (Reprodução). Disponível em: <<http://issuu.com/suplementopernambuco/docs/poesia>>. Acesso em : 12 dez. 2015.

dos diferentes tipos de papel utilizados. Em um raciocínio lógico, se a leitura dessas estruturas bidimensionais que veiculam o texto é alterada nessa migração de suporte e meio, é possível afirmar que tal transposição modifica a obra como um todo. Através da alienação da pasta sanfonada, a encadernação da obra propriamente dita, por exemplo, em conjunto com a alienação das características do impresso anteriormente descrita, perde-se de vista não apenas o título da obra, mas também a sua potência, intimamente relacionada ao objeto que, mais do que apresentar o texto, o arquiva.

Nesse sentido, a presença de *Arquivo impresso* naqueles dois espaços que promovem o acesso à obra física, através do manuseio – em sua integridade e forma original – nos parece de extrema importância. Espaços que, assim como a internet (na qual a versão digitalizada é disponibilizada), são de consulta pública. Mas como garantir a conservação de obras tão frágeis naquele contexto? E, pensando em uma conservação protetiva, como garantir a manutenção das condições de interatividade dessas obras através do tempo? Quais seriam e como operariam outras maneiras, outras formas de acesso aos poemas e à obra como um todo, no sentido de um menor comprometimento da proposta artística-autoral? No contexto expositivo, a associação da versão digitalizada e do objeto físico poderia responder ao problema colocado? Essas são algumas das questões que nos interessam nesse caso em específico, para o qual a reprodução digital parece não dar conta de aspectos essenciais da obra, e a reprodução física, em novas edições, pode não ser viável devido às técnicas e aos materiais utilizados para sua confecção.

3.3 Obra *Genotexto*, do artista Paulo Bruscky

Outra obra cuja reprodução não parece ser tarefa simples e que nos desperta interesse é *Genotexto* (FIGURA 28). Obra do mesmo autor de *Arquivo impresso*, produzida em parceria com o artista, também pernambucano, Daniel Santiago,¹⁰⁵ possui o décimo de seus 50 exemplares, produzidos em uma única edição no ano de 1982, salvaguardado na reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea da USP.

¹⁰⁵ Trata-se da única obra escolhida cuja autoria é assinada por mais de um artista.

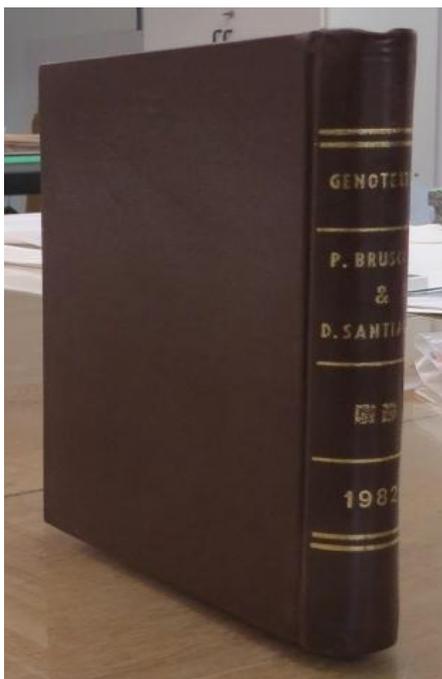


Figura 28 – *Genotexto*.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

Seu título, cujo significado no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2011, p. 1443) corresponde a “estrutura de um texto contendo as várias fases do processo de sua elaboração (notas, rascunhos etc.)”, antecipa e resume seu conteúdo: pequenos recortes de papel, que textos diversos, seccionados e por isso sem significado isoladamente, estampam (FIGURA 29).



FIGURA 29 – *Genotexto*.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

Recorrentemente classificada como livro-objeto pelas referências que a citam,¹⁰⁶ assim a obra está classificada no sistema de catalogação do acervo de obras do MAC-USP. Retornando aos conceitos brevemente apresentados no primeiro capítulo desta dissertação, pode-se dizer que, de fato, tal obra consiste em um objeto de arte que alude à forma de um livro, conforme definiria Clive Phillpot, e trata-se de uma proposta fundada intensamente sobre a materialidade, na qual o conteúdo/informação é menos importante do que a experiência visual e/ou tátil, conforme definiria Anne Moeglin-Delcroix.

Não nos parece, contudo, ser um livro do tipo escultórico, conforme tipificação proposta por Johanna Drucker, para os quais a experiência do livro em si não está intrinsecamente ligada à construção do significado da obra. Ainda assim, o tratamento institucional dispensado a essa obra, tendo como referência a experiência desse objeto no contexto do museu, é o mesmo dispensado às esculturas. Tanto é que, mesmo no processo da pesquisa, não foi permitido o seu manuseio. Tal tratamento refere-se não apenas e especificadamente ao do MAC, que pôde ser investigado através das visitas para pesquisa e pesquisa bibliográfica, mas a um procedimento comum e generalizado que pode ser constatado em qualquer exposição de livros de artista, ou, simplesmente, qualquer exposição de objetos de tal natureza, livros.¹⁰⁷

Genotexto é uma das poucas obras estudadas para a qual existe registro da metodologia de exibição adotada pela instituição de salvaguarda. Na listagem das obras do artista Paulo Bruscky pertencentes ao MAC-USP, está indicado o uso de vitrine. Além disso, no artigo “Acervo conceitual – MAC/USP”, que apresenta os procedimentos adotados com o acervo para a sua exibição em exposição inaugurada em junho de 2000, a conservadora da instituição, Isis Baldini Elias, relata:

Para a realização da exposição ‘Arte Conceitual e Conceitualismo’, devido ao envolvimento do setor de conservação com o acervo conceitual e suas características, o setor, juntamente com a curadora da mostra, Prof. Dra. Cristina Freire, determinou a forma como as obras deveriam ser expostas, os materiais a serem utilizados, o mobiliário necessário etc. Decidiu-se por uma montagem moderna, na qual a passagem do tempo fosse observada, mas que não adulterasse muito o conceito original. Embora tentando não perder a poética das exposições conceituais dos anos 70, a exposição teve que proteger as obras de forma museologicamente correta (Figura 3)”. (2000, p. 190).

¹⁰⁶ Como, por exemplo, o trabalho *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*, de Cristina Freire.

¹⁰⁷ Ainda que existam experiências isoladas de propostas diferentes, como a disponibilização de volumes sobre mesas de consulta em espaços expositivos etc.

Embora a autora do artigo não discorra sobre a mencionada “forma museologicamente correta”, a figura indicada apresenta justamente a obra *Genotexto*, aberta em uma vitrine, e, portanto, sem a possibilidade da surpresa:



Figura 3: Título: *Genotexto*. Artista: Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Técnica: livro recortado e colado e papéis picados. Data: 1972. Tiragem: 10/50

Figura 30 – Metodologia de exibição da obra adotada pelo MAC-USP.
Fonte: ELIAS, 2000, p. 189.

Genotexto é um livro que se parece com um “livro tradicional” por fora e nos surpreende ao abrir da guarda volante. A surpresa também é operação de tantas outras obras, quase como princípio do livro de artista: na apropriação através da transgressão do objeto secular que é o livro, e na construção de conteúdo através da estrutura de espaço-tempo oferecida pelo dispositivo. Mas *Genotexto* explora a fundo o recurso da surpresa, a partir da associação entre o título e a estrutura do livro,¹⁰⁸ e por isso é um caso de estudo exemplar das implicações daquele tratamento dispensado ao livro de artista no contexto expositivo.

Retomando, portanto, as especificidades dessa obra, trata-se de um pequeno volume (14,5 x 12,5 x 2,5 cm) cujo aspecto externo nos remete a um livro qualquer, de capa dura, lombada arredondada e gravações douradas, que, apesar da aparente/instantânea trivialidade, nos surpreende ao abrir da capa (FIGURA 31): pela ausência de páginas em seu interior, que, após a guarda volante anterior, acolhe em um profundo vão, tampado por uma língua de papel (FIGURA 32), papéis coloridos de formato circular que nos fazem lembrar confetes de brincar carnaval (FIGURA 33).

¹⁰⁸ De maneira complementar, o texto do catálogo da exposição Paulo Bruscky: uma Obra sem Original (2010) discorre: “Paulo participou do poema-processo, e muitos de seus trabalhos têm a presença da palavra poética como forma de mudar o nosso olhar. Neste sentido, os títulos têm um papel importante em alguns dos livros de Bruscky. Mas só o título não é suficiente, é preciso a associação com determinado objeto, com certa forma, para que o curto-circuito inicie”. (CADÓR; 2010, p. 9)

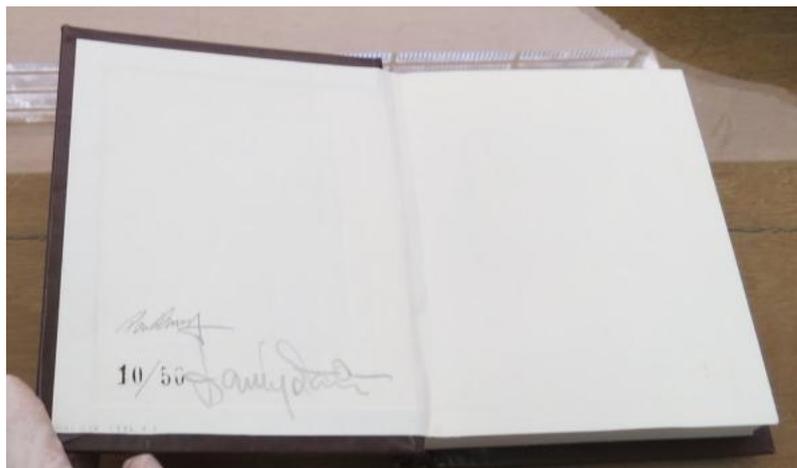


Figura 31 – *Genotexto* ao abrir da capa.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.



Figura 32 – *Genotexto* ao abrir da guarda.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.



Figura 33 – *Genotexto* ao abrir da língua: *Genotexto*.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

Embora possa ser facilmente observada sem manuseio, a partir da identificação do “recurso da surpresa”, tal obra nos interessa por suscitar dúvidas quanto à melhor forma de exposição. Como colocado por Cristina Freire em obra dedicada ao artista pernambucano, *Paulo Bruscky – arte, arquivo e utopia*, “o aspecto lúdico e as experimentações sensível, tátil, olfativa, enfim, sinestésicas” (2006, p. 159) são importantes e recorrentes em seus livros de artista. Em *Genotexto*, mais uma vez, conforme escreve Freire, “o aspecto lúdico é ressaltado” (2006, p. 164) e contribui para a construção do significado da obra. Resta-nos pensar, portanto, como opera tal aspecto lúdico: estaria contido nas formas apresentadas e passíveis de experimentação exclusivamente através da visão, ou dependeria, efetivamente, da surpresa reservada pelo abrir da guarda e da língua? Qual seria a melhor maneira de apresentação desse livro de artista, pensando tanto no aspecto conceitual quanto em seus aspectos materiais? E nesse sentido, estariam os livros de tiragem reduzida e inscritos em reservas técnicas, como o estudado, “condenados à vitrine”¹⁰⁹ pela sua construção formal e material (a despeito de sua proposta conceitual)?

Finalmente, inaugurando nesse estudo a pesquisa sobre as obras inscritas exclusivamente no âmbito da reserva técnica de um Museu, com o estudo de caso de *Genotexto*, introduzimos neste trabalho a necessária investigação sobre as consequências do entrelugar do livro de artista para a sua conservação material e conceitual. Nesse sentido, parece-nos que os livros salvaguardados em reservas técnicas têm sobrevida material garantida por mais tempo, uma vez que o objeto raramente é convocado/acionado em sua potencialidade – as engrenagens do livro estão paralisadas e as degradações resultam apenas de reações inerentes aos materiais pela passagem do tempo. Mas ser um corpo “imóvel” e “estático” poderia significar o que para obras como *Genotexto* e outras similares? E como balizar tais questões? Quais seriam as alternativas e qual a viabilidade de cada uma delas?

3.4 Obra *Poema pautado*, do artista Paulo Bruscky

Compõe, ainda, a seleção de livros do artista pernambucano Paulo Bruscky escolhidos para estudo de caso a obra *Poema pautado* (2001). Integrante da Coleção Livro de Artista, o exemplar (oitavo de uma única edição de dez

¹⁰⁹ Expressão adaptada. PERRÉE, Rob. Doomed to the Showcase. In: _____. **Cover to Cover: the Artist's Book in Perspective**. Rotterdã: Nai Publishers, 2002. p. 66-81.

volumes) chama a atenção pela simplicidade: trata-se de “um caderno escolar de capa dura [que] recebe uma etiqueta, daquelas com cantos arredondados e filete vermelho na borda, com o título Poema Pautado” (CADÔR, 2010, p. 9). Na etiqueta está escrito, à caneta preta, o título da obra, o gênero ao qual pertence, a sua numeração, o ano de produção e o nome do autor (FIGURA 34). Do lado de dentro, na contracapa, a assinatura do artista-autor e novamente o título da obra, a tiragem e a data, sempre à caneta, manuscrito... e nada mais. *Poema pautado* é construído pelas pautas, *Poema pautado* é a apropriação do caderno pelo artista (FIGURA 35).



Figura 34 – *Poema pautado*: capa. Coleção Livro de Artista da UFMG.
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2015.

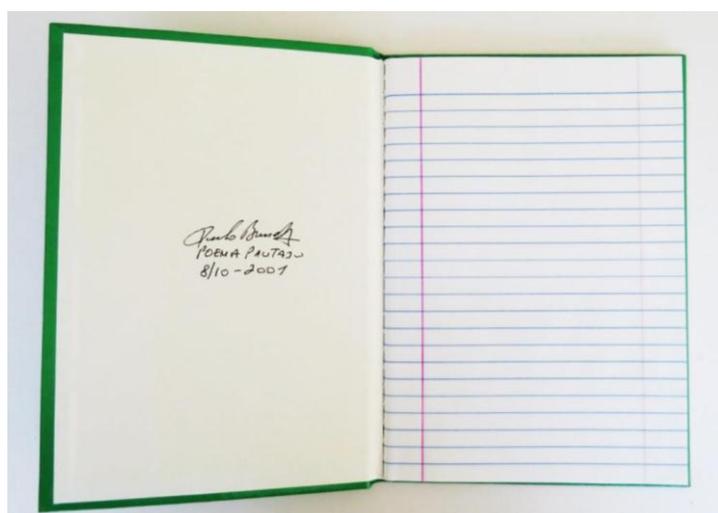


Figura 35 – *Poema pautado*: contracapa e poema. Coleção Livro de Artista da UFMG.
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2015.

Ao visitar a obra pela primeira vez, no contexto da pesquisa, impossível não sentir-se compelido a conferir, página a página, se ali só existem pautas. Uma palavra, um signo talvez, aqui ou ali. A possibilidade do passeio pela obra nos revela que ela é exatamente o que parece, uma apropriação poética de um objeto do cotidiano: o caderno, a etiqueta, a caneta, a caligrafia. E, embora esse contato rápido, que não demanda uma experiência tátil e visual mais prolongada, como garantir o contato necessário para aquela leitura/compreensão da obra sem o folhear das páginas? E que importância teria aquela vontade de passeio pela integridade da obra na proposta do artista-autor? Como a possibilidade de leitura da obra (para além da capa ou de uma página, desassociadamente) poderia ser oferecida a partir do exercício de tradução atual e crítico da mesma (que a compreende, como já dito, pela perspectiva adotada como materialidade a ser conservada e proposta conceitual a ser preservada)?

Enquanto item de um acervo salvaguardado por uma biblioteca (pública, inclusive), essas questões podem parecer menos relevantes, dada a possibilidade da experiência direta com o exemplar em específico, conforme a relatada introdutoriamente. Mas, tendo em vista a possibilidade de sua exibição fora desse contexto (concretizada recentemente, inclusive, na mostra Livro de Artista no Brasil¹¹⁰), a investigação de tais questões mostra-se importante.

3.5 Obra *Cópia: dia um*, da artista Edith Derdyk

Também integrante da mostra Livro de Artista no Brasil (2015), o quinto livro de artista selecionado como caso a ser estudado tem exemplares nas duas instituições consultadas e, ainda, em todos os espaços pesquisados. *Cópia: dia um* (FIGURA 36), livro publicado no ano de 2010 pela artista paulistana Edith Derdyk, está presente no acervo da Coleção Livro de Artista da UFMG e no acervo do MAC (tanto na Biblioteca Lourival Gomes Machado quanto na Reserva Técnica do museu). O exemplar presente na Reserva é o único, dentre os três consultados, que apresenta diferenças com relação aos demais (que são, portanto, idênticos entre si).

¹¹⁰ Exposição realizada em 2015 pelo Instituto Arte das Américas; Liga Brasileira de Editora e Editora C/Arte, com curadoria de Amir Brito Cadôr, na Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (Minas Gerais).

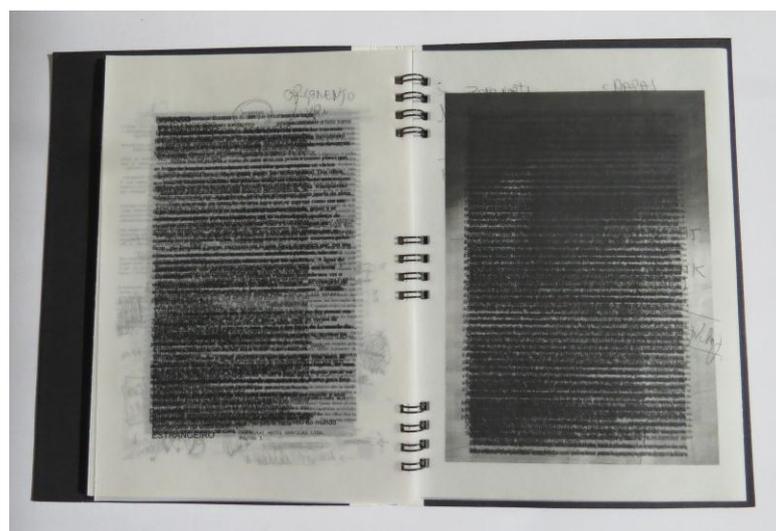
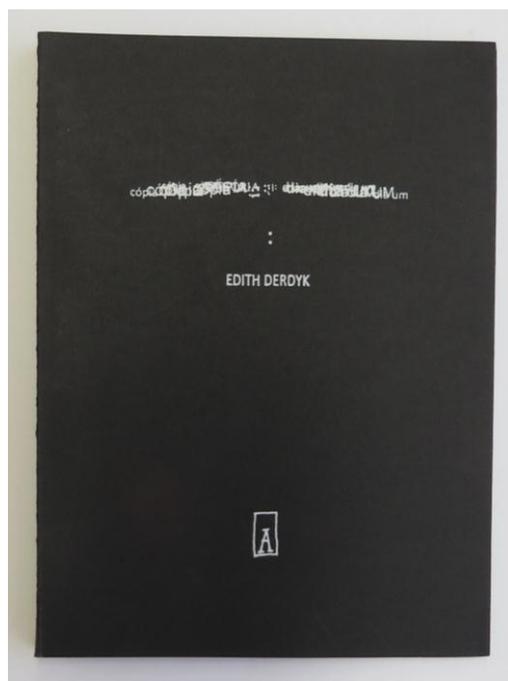


Figura 36 – *Cópia: dia um*
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2016.

O livro, impresso em serigrafia, tem tiragem ilimitada, conforme consta em sua “ficha técnica” (na última página), que também traz outras informações sobre a sua produção (FIGURA 37). Essa sua especificidade desperta, portanto, curiosidade justamente com relação à possibilidade de reimpressões, cópias, aquisição de outros exemplares etc., enquanto estratégias de preservação da obra: conservação da materialidade e garantia de acesso.

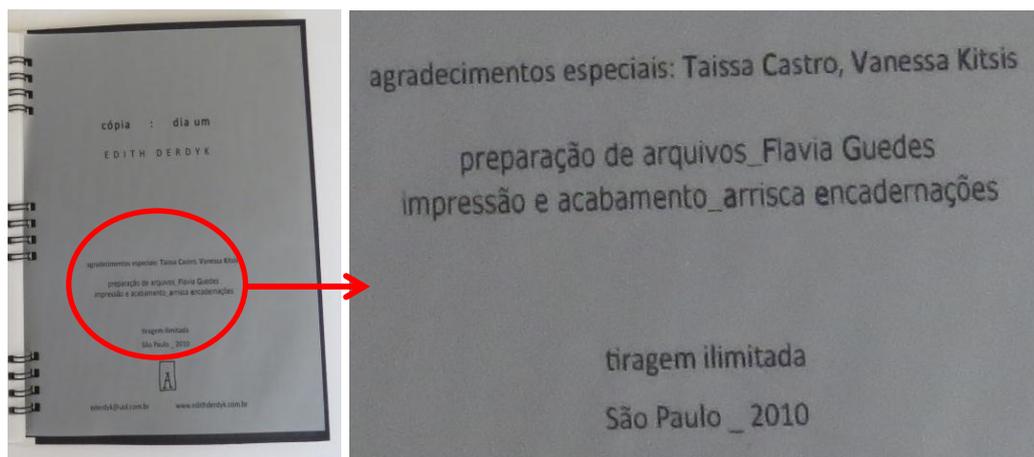


Figura 37 – Detalhe de *Cópia: dia um*.

Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2015.

Os três exemplares pesquisados possuem as dimensões de 21,7 x 16 x 1,2 cm, capa em papel preto com caracteres impressos na cor branca e miolo confeccionado em papéis cuja característica recorrente é a transparência – os exemplares das bibliotecas têm miolo em papel vegetal, e o exemplar da Reserva Técnica, em papel bíblia. Além disso, em todos a mancha gráfica é impressa exclusivamente na cor preta e se utiliza o recurso da sobreposição, através da transparência dos suportes, na (des)construção do “texto”. O resultado visual final é efetivamente uma mancha, um texto “ilegível” através do processo de reconhecimento de signos: as letras, palavras, formas, imagens compõem um todo indissociável em cada uma das páginas e no conjunto delas. E, pela experiência do folhear, são construídas diferentes manchas, diferentes imagens-texto, ao separar ou sobrepor as áreas de impressão a cada virar de página.

Curiosamente, conforme comentamos anteriormente, os exemplares dos acervos localizados nas bibliotecas estão impressos em papel vegetal e têm a união dos fólhos promovida por três conjuntos de espirais metálicas (FIGURA 38), enquanto o exemplar localizado na Reserva Técnica do Museu de Arte Contemporânea

(FIGURA 39) tem suas páginas confeccionadas em papel bíblia – que, embora apresente coloração branca, promove a mesma experiência visual devido à sua translucidez, sem ter o efeito de sobreposição das manchas gráficas diminuído. Esse último exemplar tem suas páginas unidas por uma costura superficial, e esta, sim, promove uma diferença mais notável: no que diz respeito ao movimento das páginas. Sua mobilidade é menor do que a observada nas páginas dos exemplares inscritos nas bibliotecas, que possuem espiral. Além disso, a última página do exemplar inscrito na Reserva traz a assinatura da artista, o que nos faz pensar na possibilidade de atribuição de um *status* diferente a esse exemplar, embora as demais informações da página, como a de tiragem ilimitada, continuem as mesmas.

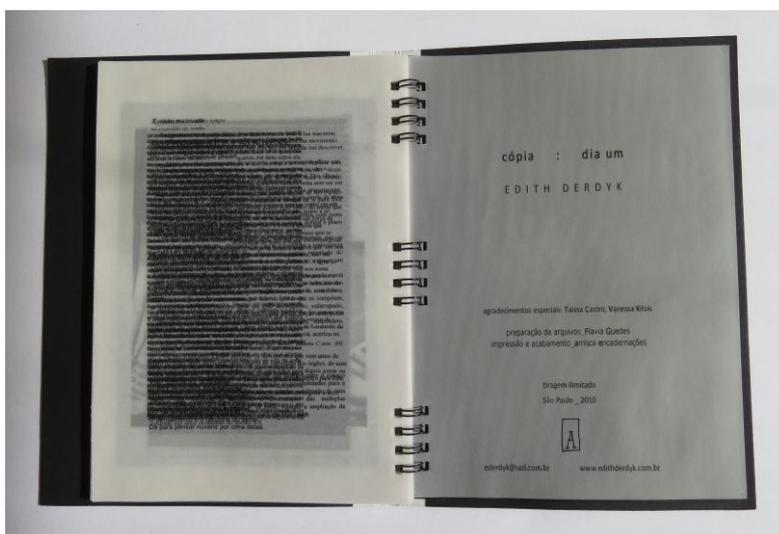
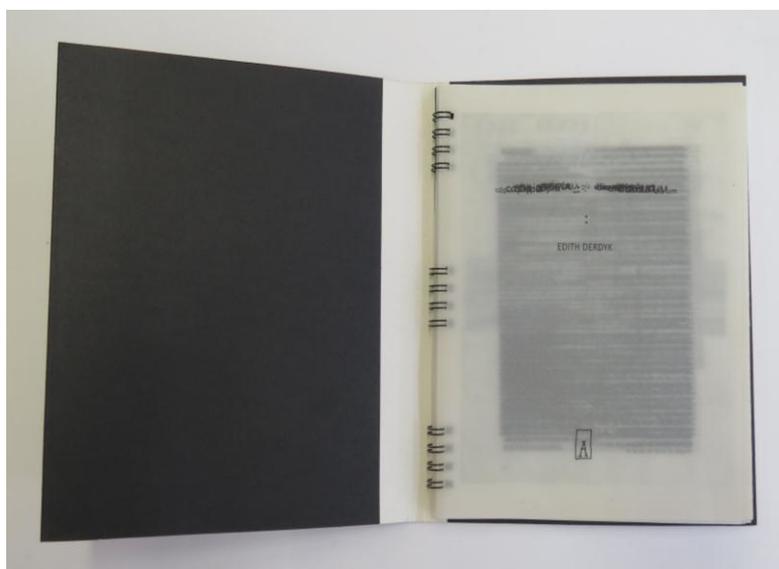


Figura 38 – Aspecto do interior dos exemplares disponíveis nas bibliotecas consultadas.

Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2016.

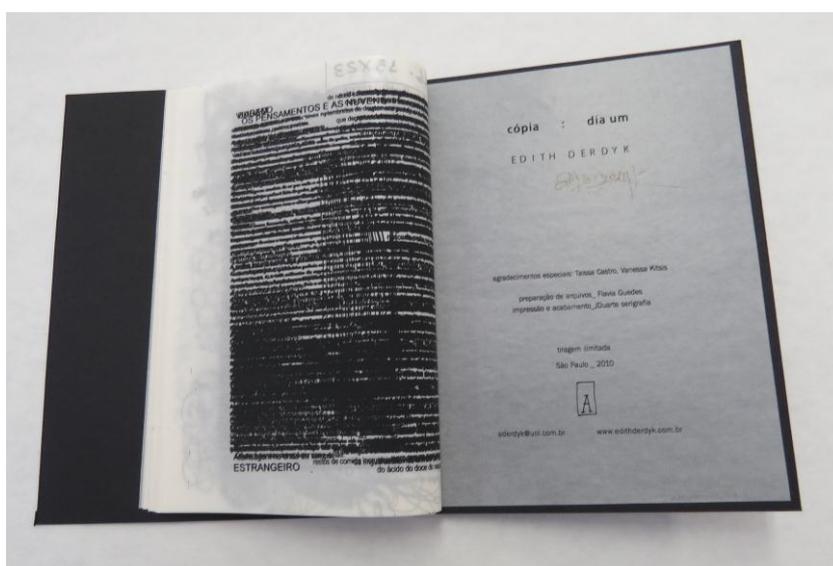
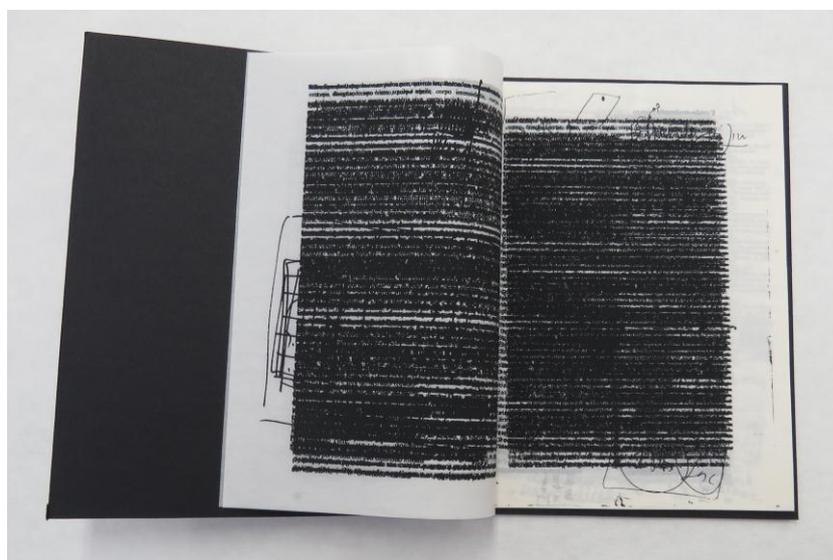
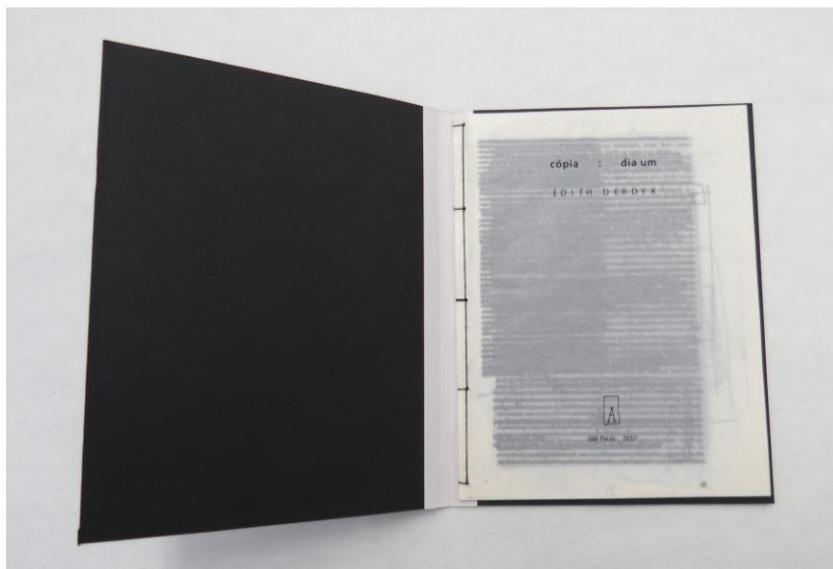


Figura 39 – Interior do exemplar disponível na Reserva Técnica do MAC-USP
Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2016.

Outra curiosidade do caso em estudo é a sua coexistência em dois espaços da uma mesma instituição, no caso, o Museu de Arte Contemporânea da USP. O exemplar da Reserva foi doado à instituição em 2013 pela artista, em conjunto com outras obras, conforme consta na documentação do museu. Contudo, não é igualmente possível, através da catalogação das obras da biblioteca, conhecer a história do exemplar inscrito nesse outro espaço do MAC – a data, a forma e a razão de entrada do exemplar nesse espaço, por exemplo. Essa conjuntura nos instiga: por que o mesmo título está inserido em espaços diferentes da mesma instituição, e o que isso significaria?

O estudo dessa obra está focado em esclarecer as questões e curiosidades elencadas anteriormente, de maneira a enriquecer a compreensão das diferenças na gestão de um livro de artista inserido no espaço de uma biblioteca e de um livro de artista inserido no espaço da Reserva Técnica – elucidando a dimensão da problemática do entrelugar dessa e para essa categoria de obra de arte contemporânea.

3.6 Obra *Livros vazados*, da artista Neide Sá

Outro livro de artista produzido na década de 1980 e escolhido como estudo de caso pela presente pesquisa é um dos exemplares de *Livros vazados* (FIGURA 40). Assim como *Genotexto*, está inserido no contexto do poema processo e consiste em uma das versões da série,¹¹¹ iniciada em 1973 pela artista carioca Neide Dias de Sá.

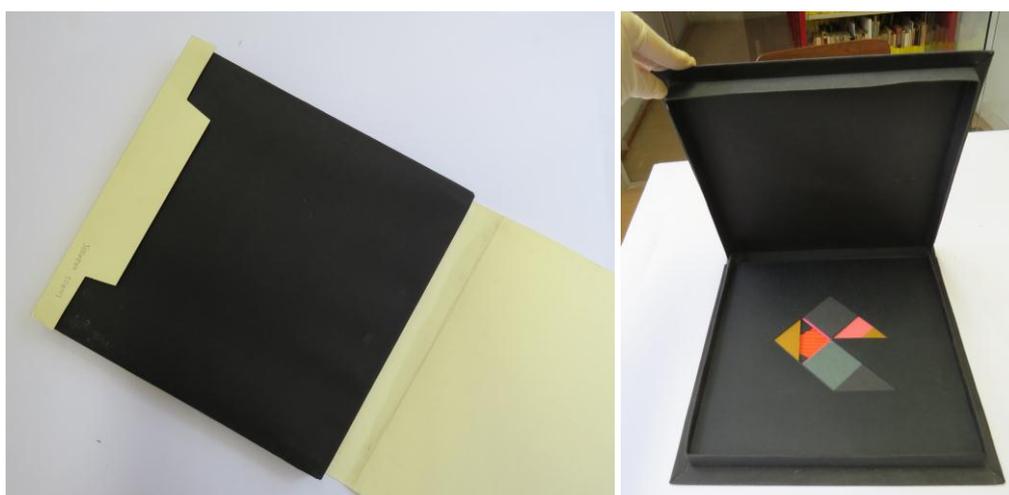


FIGURA 40 – *Livros vazados*: exemplar produzido em 1985. Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fonte: Fotografia da autora, 2015.

¹¹¹ *Livros vazados* é uma grande produção que se desenvolve ao longo do tempo, na qual cada exemplar é inexoravelmente único e ligado ao seu anterior e sucessor (PINTO, s/data).

A obra em estudo (FIGURA 41), exemplar único, consiste em dez folhas de papel coloridos de formato quadrado com recortes de formas diversas na área central, acondicionados em uma caixa preta que se abre como um livro (caixa do tipo *Solander*).



FIGURA 41 – Interior da obra.
Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fonte: Fotografia da autora, 2015.

Em entrevista realizada com a artista da obra para o museu virtual/*online* – nomeado “Museu do essencial e do além disso”¹¹² – Regina Célia de Pinto, autora do museu, apresenta a série:

O interesse pelos materiais levou à criação dos livros poemas (“Livros Vazados”) onde a pesquisa com papéis especiais vazados por recortes geométricos criou o processo que tem sido desdobrado em múltiplas versões, desde 1973 até os dias de hoje. O “livro vazado” é um objeto reproduzível que suporta a informação na sua fisicalidade pelo corte preciso como inscrição da forma. O leitor participante constrói uma nova versão de leitura através do seu manuseio.¹¹³

O exemplar em questão, produzido em 1985, único (como dito) e assinado pela artista, está disponível na Coleção Livro de Artista da UFMG – onde pode ser manuseado segundo a vontade de seu leitor, como é intenção de sua criadora. Tal intenção pode ser verificada não somente através das estruturas componentes da obra, como também de trechos daquela mesma entrevista citada anteriormente. Essa importante fonte, que como tal reafirma a relevância de entrevistas com artistas enquanto procedimento, também traz informações ulteriores, importantes para a compreensão de um grande conjunto de questões intrínsecas à obra em estudo e ao conjunto ao qual pertence. Mais especificamente com relação ao início dessa produção, e sobre a escolha dos materiais e do formato, a artista informa a Regina Célia de Pinto:

Em 73 comecei a criar os Livros Objetos. O que caracteriza o Livro Objeto é a sua apresentação como corpo físico, como objeto, de tal maneira que o poema somente existe porque existe o objeto (livro). A finalidade do papel é parte integrante do poema: o livro gera informações através de seu processo. O Livro Objeto exige a exploração simultânea ou isolada de: transparência/opacidade; perfuração/relevo; vinco/dobras; brilho/cor; corte/desdobragem; elasticidade/flexibilidade; textura/dureza. E, como organização de livro a exploração da capa; níveis e profundidade; interrelação do material da folhas; posicionamento formal e ajuste. Esses objetos estéticos, são livros de imagens, que têm em comum, o fascinante jogo de formas capaz de mobilizar a imaginação e fantasia do operador.¹¹⁴

E sobre o papel do leitor/observador de seus livros, como mencionado anteriormente, esclarece em sequência:

¹¹² Na qual aborda longamente o envolvimento da artista com o movimento do poema-processo, do qual também participam artistas de outras obras selecionadas, como Paulo Bruscky e Vera Chaves Barcelos.

¹¹³ Disponível em: <http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>. Acesso em: 30 Fev. 2016

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>. Acesso em: 30 Fev. 2016

A leitura visual se dá através da atuação do público participante, que, alterando a posição e sequência dos cartões coloridos, páginas, cria novas disposições visuais, de acordo com o repertório e a opção pessoal. Do manuseio dos cartões emergem, em diferentes níveis, inúmeras formas coloridas, sendo possível a variação de leitura visual, de acordo com a posição e perfuração das páginas subsequentes. Era como um jogo, algo lúdico. Naquele momento, a situação política do país era muito difícil, por isso tinha certa culpa de ficar trabalhando horas com quadradinhos.

(...)

A série de livros vazados satisfaz a questão da participação do público, que é uma característica marcante no meu trabalho.¹¹⁵

Curiosamente, essa vontade/necessidade de participação do público para a “efetivação” da obra teria surgido, conforme explica na mesma entrevista, a partir do contato com o jogo oriental Tangram. A artista informa que, por meio da experiência oferecida pelo jogo, concluiu “que a atuação é mais eficaz do que um discurso odioso cheio de clichês”.

Outra curiosidade, extremamente importante do ponto de vista da conservação das obras, é o fato de a artista não se saber e não se ater à informação da quantidade precisa de livros produzidos por ela, além de não conservá-los consigo. Sobre o número de itens da série, por exemplo, Neide Dias de Sá afirma, naquela entrevista, não saber quantas versões de livros vazados fez e continua a fazer: “Acredito que a foram mais de 150”. A mesma imprecisão aparece na entrevista concedida a Paulo Silveira e reproduzida em seu livro *A página violada*, na qual explicita a forma de circulação e, novamente, de experiência idealizada por ela para os seus próprios livros de artista:

Eu não conservo os meus livros. Tenho pouquíssimos. Eu devo ter feito... em 20 anos eu devo ter feito mais de cem livros. (...) Eu faço assim: tenho uma exposição na Itália... mando 10 livros, 20 livros... (...). E quando acaba a exposição aqueles livros são doados para o museu onde foi feita... (...). Para mim... eu não tenho o menor interesse que eles tenham retorno. O meu retorno, para mim, é as pessoas mexerem e participarem, entende? E eventualmente eu vendo para colecionadores. Eu deixei no momento naquela lojinha do MAM, lá em São Paulo, deixei dois lá, mas não são feitos com essa finalidade. São feitos para serem mostrados e manipulados. (2008, p. 266-267)

Tal “desapego” pode surpreender aos conservadores-restauradores sobretudo, principalmente devido ao fato de cada obra constituir um exemplar único. Contudo, na mesma entrevista concedida ao pesquisador conterrâneo, Neide revela que tal característica (a unicidade) é consequência de sua metodologia de produção e não

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>. Acesso em: 30 Fev. 2016.

exatamente uma proposta conceitual, ainda que exista reverberação. Ser um exemplar único decorre, segundo ela, mais precisamente, da produção manual dos livros:

(...) eu executo manualmente com a faca Olfa... e eu não gosto de repetir o que eu já fiz. Se você me disser assim: faz esse livro exatamente como está aqui, ele não vai sair nunca igual. Porque no que eu estou cortando eu já vejo uma outra forma, uma outra possibilidade de combinação... muito um jogo, a teoria do que eu uso na hora em que estou cortando o livro. Então ele não vai sair igual até porque eu não tenho condição de fazer uma cópia igual por eu não gostar. O meu processo criativo exige de mim sempre uma nova leitura daquilo ali que eu estou fazendo. (2008, p. 266)

Pelas entrevistas, notamos, em declarações diretas ou indiretas, a intensa vontade da artista de que suas obras sejam experimentadas: a proposta de interatividade do público com o seu trabalho como uma proposta conceitual dos livros de sua autoria. Contudo, apesar de todas as informações disponibilizadas nas referências (e que poderiam eliminar a necessidade de realização de uma nova entrevista com a artista), ainda não nos parece claro que alternativas de exposição coerentes existem para os *Livros vazados*, alternativas que considerem, evidentemente, como se propõe, a conservação e a experiência do objeto.

Também não nos parece claro como pensar a conservação material de uma obra única, que depende do manuseio. Tendo o exemplar em estudo, pertencente à Coleção Livros de Artista da UFMG, seu aspecto fundamental de interatividade garantido (pelo próprio caráter do local de salvaguarda e divulgação no qual se encontra: uma biblioteca), como proceder em reação ao inevitável desgaste material da obra? O que ele poderia significar ao alterar sua visualidade? E, ainda, no mesmo sentido: enquanto elemento de uma mostra ou exposição, como seria abordado/apresentado? O que tais metodologias de exibição poderiam apresentar como limite e como alcance?

3.7 Obra *Livro-objeto-magia*, do artista Nelson Leirner

Semelhante ao último livro de artista apresentado parece ser a obra do artista paulista Nelson Leirner, *Livro-objeto-magia*. Produzido em 1968, é um dos livros de artista mais antigos da seleção apresentada. Salvaguardado em sua reserva técnica, pertencente ao acervo do MAC-USP, desde 1989, tendo participado de seis exposições como item no museu – Livro-Objeto – A Fronteira dos Vazios (1995), Ex Libris/Home Page (1996), Arte Conceitual e Conceitualismos (2000), Interfaces Contemporâneas –

MAC 40 Anos (2003), Entre Atos 1964/68 (2011) e Teoria e Crítica da Arte Contemporânea – disciplina EHA 5728 (2012).¹¹⁶

Antes de entrar para esse acervo, também integrou a importante exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, organizada por Cacilda Teixeira e Annateresa Fabris, em 1985, no CCSP, conforme mencionado no primeiro capítulo. Na ocasião da mostra, alguns meses antes (1984), as curadoras realizaram entrevistas com alguns dos artistas participantes. Um deles, Nelson Leirner, que, com um humor crítico, jogou com o próprio questionário (ANEXO C). Tal documento encontra-se arquivado pelo MAC, tendo sido doado juntamente com a obra pelas curadoras no final da década de 1980.

Retomando a semelhança constatada entre o presente caso e o anterior, destacamos as páginas de papel recortado reveladas ao abrir da caixa preta (esta, então, robusta¹¹⁷ e pesada, ao contrário do livro de Neide Dias de Sá). *Livro-objeto-magia* (FIGURAS 42, 43 e 44) é o livro enquanto objeto, e enquanto objeto mágico: “ser em potência, a que falta a deflagração. (...) explosão por vir, em acontecimento ou já acontecida”, conforme descrito por Paulo Pires Pais no catálogo da mostra *Tarefas Infinitas: Onde o Livro e Arte se Ilimitam* (2012), utilizado como epígrafe do presente trabalho.



FIGURA 42 – *Livro-objeto-magia* fechado.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

¹¹⁶ Na catalogação, apenas para esta última ocorrência há observação quanto à maneira de exposição: “obra exposta em vitrine” e “retirada em 12/09/2012 por motivos técnicos” (tendo permanecido exposta por cinco meses ao todo).

¹¹⁷ Dimensões da obra segundo catalogação do MAC-USP: fechada: 51,7 x 34,2 x 5,4 cm; aberta: 68,4 x 51,7 x 2,7 cm.



FIGURA 43 – Abertura da obra.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

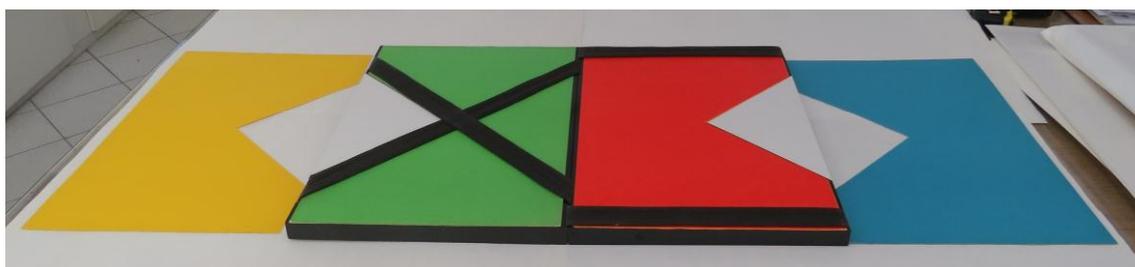


FIGURA 44 – Livro-objeto-magia desvelado.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2016.

Ainda que as referências sobre a obra se limitem à documentação do MAC-USP, não tendo sido encontrados, por ora, outros textos ou materiais sobre ela, talvez seja possível analisá-la dentro de uma produção mais ampla do artista. Sobretudo em aproximação à obra da mesma época, *Stripencores*: as peças de vestuário construídas a partir de uma base preta, com seções coloridas ligadas entre si por zíperes, guardam grande similitude estética ao livro de artista em estudo. Em matéria publicada no *Jornal do não artista* (ANEXO D), encontrada junto à documentação do artista no arquivo do MAC, a descrição daqueles figurinos enquanto obras, parece dizer, em uma leitura mais ampla, também sobre a oferta do desnudamento da caixa preta, proposta pelo manuseio de *Livro-objeto-magia* (FIGURA 45). Contudo, seria preciso esclarecer essa aproximação junto ao artista, no sentido de compreender melhor a experiência proposta pela obra em estudo.

O STRIPEASE DAS FORMAS E DAS NOÇÕES

Expor obras de arte, também compreendido como desvendar as diversas lógicas que organizam o circuito artístico. Desvendar, realizar o striptease estrito senso das obras de arte, mas ampliando a operação, incorporando o modo de expô-las, comercializá-las, inflacioná-las. Nelson Leirner sempre se interessou por tudo quanto é jogo e para ele tudo o é. Dos esportes propriamente ditos às relações interpessoais. Tudo tem a ver com a carga simbólica amalgamada às coisas existentes, dos objetos palpáveis às palavras e aos modos de arranjá-las em sentenças. Nada escapa. Pratos, garfos e facas? Estes três objetos trazem consigo a variedade de liturgias ao redor do que e como comer. E, pensando num objeto recoberto de aura, o que dizer de uma obra de arte? O que vem a ser isso e para que serve? Pois, no caso de não se saber ao certo o que seja, tenha-se em mente que existe obra porque existe artista, vale dizer, a obra como um produto do artista e, por sua vez, o artista como um produto

da obra capaz de consagrá-lo como tal; um alimentando e definindo o outro num curto-circuito perpétuo onde frequentemente o que menos conta é a qualidade intrínseca da obra. Pensando no desnudamento Leirner chegou ao zíper, protagonista de duas de suas mais importantes séries de obras. A primeira delas, *Homenagem a Fontana*, de 1967. Enquanto empunhando à mão livre uma faca afiada o artista Lucio Fontana, no final dos 1940, foi virtuosisticamente abrindo fendas em suas pinturas, tratando-as como peles, contrariando sua natureza milenar de planos e permitindo que o ar lhes atravessasse, obtendo uma, por assim dizer, não pintura, Nelson Leirner, numa homenagem marota, absolutamente comprometida com seu próprio tempo, trocou o gesto fálico, afirmativo de seu colega, por outro opaco e prático, pautado no premir de polegares e indicadores. Fontana fonte de um trabalho irônico, atualizado pelo desenvolvimento industrial. *Stripencores*, de 1968, significa outra frente de expansão da obra de Nelson Leirner. Proposta para o carnaval daquele ano, publicada no *Suplemento Feminino* do *Jornal da Tarde*, a obra consistia num vestido longo cujas partes compostas por tecidos de cores diferentes podiam ser destacadas puxando-



Figura 45 – Matéria sobre a obra *Stripencores* (ampliação da versão em português).

Fonte: Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-Científica de Acervo do MAC-USP (Pasta do artista) / Fotografia da autora, 2016.

É propriamente a escassez de referências específicas sobre a obra, para além daquela entrevista “antiga” – que não nos serve para análise das questões referentes à conservação da mesma – nosso estímulo para a realização de nova entrevista com o artista, na tentativa de elucidações em torno da necessidade e da possibilidade de experiência da obra e das metodologias aplicáveis para tanto no contexto do museu. Por se tratar de uma obra única, e em se pensando no fluxo de visitantes de uma exposição promovida pelo MAC, como resguardar a frágil materialidade (das peças de papel, sobretudo) sem perder a construção operada por ela do conceito da obra?

3.8 Obra *Momento vital*, da artista Vera Chaves Barcelos

Também um dos livros de publicação mais antiga, dentre os selecionados, *Momento vital* (1979) destaca-se não apenas por essa razão, mas

principalmente por ser, enquanto obra, a melhor epígrafe da presente pesquisa. Dentre os livros de artista selecionados para estudo de caso, este é, talvez, o que melhor sintetiza, apresentando em si mesmo a razão e a relevância deste trabalho. *Momento vital*, cuja elaboração se dá a partir e através do seu conteúdo textual¹¹⁸ (2008, p. 277), conforme sugere Paulo Silveira, encarna o conteúdo textual na estrutura espaço-temporal do livro, e torna imprescindível o manuseio da obra.

Galciani Neves, no artigo “Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista” – que compõe a importante referência sobre o tema livro de artista, organizada por Edith Derdyk e intitulada “Entre ser um e ser mil” –, explica:

Vera Chaves Barcellos subverte os processos de leitura e escrita para construir *Momento Vital* (1979). O livro de artista apresenta um texto de apenas um parágrafo, que se desenvolve com o acréscimo de poucas palavras a cada página, repetindo o trecho da página anterior. A sequência do conteúdo das páginas de *Momento Vital* opera um lapso temporal do folhear, desestabilizando o leitor. Cada página traz o conteúdo da anterior atualizado na seguinte pela adição de um novo trecho, como se a cada virar de página um instante ali se construísse e reconstruísse. (2013, p. 79)

No ano da publicação de sua primeira edição, em matéria escrita por Cláudia Lindner (ANEXO E) – encontrada em meio à pasta de documentação da artista no arquivo MAC-USP –, esse envolvimento do expectador, proposto pela obra, é igualmente destacado. A jornalista destaca, ainda, a comparação feita pela artista entre o fluxo da obra, o movimento crescente do texto ao longo das páginas e a vida: “onde ‘todos seguem a leitura em busca do sentido e supondo o enredo’”. Para além das suas características conceituais encarnadas na materialidade da obra, a serem analisadas a seguir, já nessa indicação da artista fica evidente a influência conceitual dos movimentos de vanguarda (como o Fluxus) nesse trabalho de Barcellos, mais especificamente através da aproximação da arte e vida.

Se o poema concreto inaugurou no Brasil o livro como novo formato e meio da obra artística, mais do que simples suporte – no final dos anos 1950 e durante a década de 1960, conforme apresentado no primeiro capítulo desta dissertação – a artista Vera Chaves Barcellos começaria a se interessar pela produção de livros de artista posteriormente, na década de 1970, quando “a vertente concreta iria fazer-se acompanhar pela vertente conceitual” (GRÖHS, 2014, p. 45).

¹¹⁸ Conteúdo textual do livro na íntegra: “Eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão, e movo-me lentamente defronte a cada folha, e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem e quase completam na busca de um todo que tenha um começo, um meio e um fim.”

Influenciada pela prática dos artistas conceituais estrangeiros com quem tivera contato (GRÖHS, 2014), a artista cria *Momento vital*, obra em consonância com a proposta da produção em livros daqueles artistas tanto na exploração da sequencialidade inerente à estrutura da obra em formato livro como na contestação dos espaços oficiais de exibição e das maneiras correntes de experimentação da obra artística, implícita nos formatos, materiais e técnicas utilizados na produção dos novos objetos artísticos.

Em relação a essa materialidade significativa em sua simplicidade e banalidade, Caroline Gröhs comenta, em sua monografia de conclusão de curso intitulada *Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos*, a partir de um levantamento de livros da artista, mais amplo: “Os produzidos na década de 70 são geralmente encadernados de forma simples, com espirais plásticas e capas lisas, dessas de lojas de fotocópias (...)” (2014, p. 53). E, mais adiante, completa, descrevendo especificamente *Momento vital*: “Ele é, como a maioria deles, encadernado por espiral plástica, com capa lisa vermelha, e mede 33 x 22 cm” (2014, p. 69) (FIGURA 46).



FIGURA 46 – *Momento vital* em repouso.

Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2015.

Também segundo Gröhs, o amplo conteúdo da obra, o texto encarnado nas páginas e a sua manifestação material (formato e funcionamento do livro) relacionam-se ainda a uma dimensão performática – que está associada àquela aproximação entre arte e vida identificada e comentada inicialmente:

Logo após sua criação, a artista identificou o caráter fortemente performático do trabalho, apresentando-o durante uma performance no Espaço N.O., no mesmo ano, na qual ela o lê, em voz alta, prestando atenção em seus próprios atos. O texto e a leitura do texto se misturam, assim, em uma ação circular. "Enquanto eu estou lendo está acontecendo aquilo que estou lendo. É um momento vital, um momento no presente. É um momento que está acontecendo enquanto eu leio", fala Barcellos sobre o funcionamento da performance. Ainda, a respeito de Momento vital, a artista diz que "é uma dinâmica de leitura que quebra o encanto do momento, da fruição, de algo que seria único e que não tornaria a acontecer. De certa forma, é também uma metáfora da vida que se leva intensamente e que cada vez que se reflete sobre ela, deixa-se de viver um pouco".(2014, p.69)

Olhando para outros detalhes da obra, nos chama a atenção a informação disponível na primeira folha do caderno: "Tiragem Ilimitada", carimbado na quina direita. Mais ainda após acessar documentos, como as matérias de jornais disponíveis no arquivo do MAC-USP que fazem menção à obra em estudo, e que parecem informar algo diferente. O colunista Décio Presser, para o jornal Folha da Tarde, comenta, referindo-se a *Momento vital* e à obra *Da capo*, no ano de 1979: "Estes dois trabalhos serão vendidos como se fossem livros, pois foram reproduzidos tendo uma tiragem limitada." Claudia Lindner, naquela mesma matéria citada anteriormente, também traz a mesma informação quanto à tiragem: "Os dois álbuns de Vera que podem ser vistos e adquiridos na Galeria 542, feitos numa tiragem não muito grande e que, mesmo assim, não vêm obtendo êxito de venda."¹¹⁹

A informação da tiragem Ilimitada, embora a obra tenha tido um número definido de exemplares produzidos em sua primeira edição, parece constituir, portanto, um conceito, uma proposta, e não a descrição da prática executada propriamente dita. De fato, os exemplares foram limitados e, inclusive, numerados, como percebemos nas observações *in loco*. E se a "tiragem ilimitada" também pode ser um dos aspectos participantes da dimensão conceitual da obra, precisa ser investigada como "espaço positivo", no sentido de ampliador de possibilidades

¹¹⁹ É interessante notar, nesses trechos destacados, a menção às obras como álbuns e "como se fossem livros", na ausência do estabelecimento e difusão do termo "livro de artista" em âmbito nacional. Essa observação corrobora o que apresentamos no capítulo 1: o desenvolvimento lento da noção de livro de artista e o estabelecimento difundido do uso tardio, muito depois das primeiras produções que seriam ditas "livros de artista" (sobretudo no Brasil).

materiais, para o desenvolvimento de estratégias de preservação do livro de artista – como fora observado anteriormente para a obra de Edith Derdyk em estudo.

Um de seus exemplares compõe o acervo da Coleção Livro de Artista (FIGURA 47). Trata-se do terceiro, segundo a numeração presente na obra, que fora doado pela artista para uma mostra no Museu de Arte da Pampulha, organizada pelo curador da Coleção, professor Amir Brito Cadôr, no ano de 2009, que não chegou a acontecer. Outros dois exemplares dessa primeira edição compõem o acervo do MAC-USP e estão, ambos, localizados em sua Reserva Técnica. Há, ainda, no acervo da UFMG, um volume reeditado da obra.¹²⁰

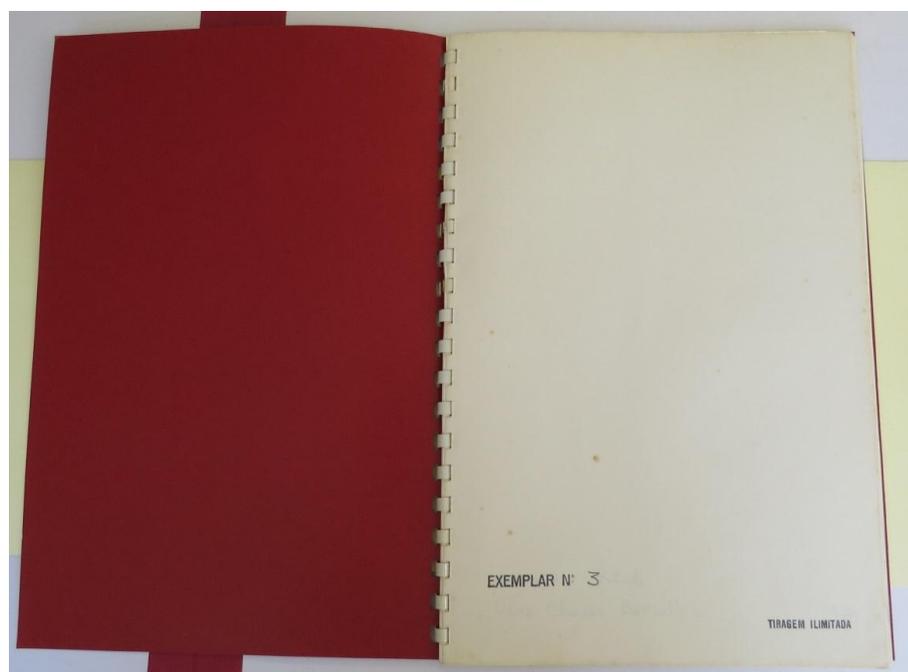


FIGURA 47 – *Momento vital*: exemplar nº 3.
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG/ Fotografia da autora, 2015.

Os três exemplares da primeira edição, identificados, apresentam possibilidades de acesso muito diferentes, devido aos locais de salvaguarda e divulgação nos quais estão inseridos. Também por isso a obra é relevante como estudo de caso. As consultas no MAC-USP são feitas a partir de requerimento

¹²⁰ “*Momento vital* foi reeditado, mais de trinta anos depois, em outubro de 2013, em Belo Horizonte, a partir de extração de fotocópias do original, cedido pela artista, e encadernação com wire-o, por iniciativa dos participantes de um projeto chamado Pensamento Impresso, cujo objetivo é a pesquisa, a publicação e a circulação de livros de artista, coordenado por Amir Brito Cadôr (...).

[...]

O lançamento da segunda edição foi realizado no Museu de Arte da Pampulha, em programação concomitante a exposição “Ainda: o livro como performance”, que contou também com performance de *Momento vital*, por Vera Chaves Barcellos, que a realizou, também na 5ª edição da Tijuana Feira de Arte Impressa, em São Paulo/SP, no mesmo ano. (GRÖHS, 2014, p. 70).

formal e mediadas por um funcionário. Mesmo o pesquisador não é autorizado a experimentar, individualmente, o caráter performativo dela. Nesse contexto de extremo zelo com relação à materialidade da obra, como seria, ou poderia ser exposta ao público pelo museu em questão? Se, de um lado, a gestão do acervo proposta pela Coleção Livro de Artista da UFMG (em seu espaço físico especificamente) tem a experimentação da obra como possibilidade tão importante quanto a sua conservação material, como atuaria uma instituição museológica no sentido da promoção¹²¹ de itens do acervo como esse?

Aquela iniciativa de reedição da obra, apoiada e acompanhada pela própria artista Vera Chaves Barcellos, pode ser um indício inspirador de que a questão da preservação dos livros de artista passa pela elaboração de propostas que permitam a efetiva ativação dos mesmos. Propostas que nasçam do procedimento crítico de estudo e análise das obras, experimentado e sustentado por este trabalho.

Toda leitura, qualquer leitura, é sempre nova e depende tanto dos conteúdos oferecidos (daquilo que se pode ler), como do olhar do leitor (daquilo que se lê, efetivamente). Nesse sentido, uma obra de arte contemporânea como um livro de artista parece propor fundamentalmente, conforme bem ilustra *Momento vital*, experiências únicas, individuais e inéditas, que se dão a cada abertura e folhear do volume. Ao se pensar a preservação dessas obras, o desafio nos parece ser o de garantir a manutenção desse procedimento fundamental, que, inevitavelmente, implica a convocação da materialidade da obra, configurando um quadro de deterioração pelo uso. Nesse cenário, se definida a inacessibilidade do objeto propriamente dito, há de se pensarem alternativas de apresentação da obra para a garantia de leitura/experiência dela, a exemplo do que fora feito para *Momento vital* e descrito anteriormente.

3.9 Obra *Divino maravilhoso*, da artista Amélia Toledo

Anterior a *Momento vital*, e posterior a *Livro-objeto-magia*, *Divino maravilhoso* (1971), livro – assim compreendido pela sua própria autora,¹²² a artista

¹²¹ Aqui compreendendo a promoção como o usufruto proposto pela própria obra aos seus fruidores, bem como a sua conservação material – ou seja, a sua efetiva preservação.

¹²² “Eu fui assistir a um show do Caetano, e no final, me levaram ao camarim para conhecê-lo. Logo depois desse dia, eu comecei a fazer o “Divino, Maravilhoso”, para ele. Ele me visitou algumas vezes e o livro saiu. Nunca achei que seria um livro, porque ele se abre, e se torna um outro objeto e pode

paulista Amélia Toledo – tem um de seus exemplares salvaguardados pelo MAC-USP. Já muito diferente de seu aspecto “original” (FIGURA 48), tal exemplar, acondicionado na Reserva Técnica, apresenta os sinais da passagem do tempo (FIGURA 49) que colocam em risco a sua integridade e, portanto, a possibilidade de experimentação (através da máquina, cujas engrenagens não mais funcionam). A proposta artístico-conceitual – descrita por Toledo – nos revela a importância da ativação das estruturas pelo fruidor/leitor:

“Divino maravilhoso” tem uma sequência visual ordenada, que convida o leitor a abrir e montar o livro numa exploração da sua plasticidade. As unidades do trabalho não são páginas e nem são elas que conferem a organização, mas sim, as visualidades que elas estabelecem quando montadas. Mesmo assim, esta imagem a ser formada não se ressentir se o leitor-usuário a compõe à sua maneira: “é sempre tempo de reconstruir, e não vou ser eu quem vai proibir. (NEVES, 2011, p. 111).



FIGURA 48 – Aspecto “original” da obra.¹²³

ser visto de muitas maneiras, embora ele tenha uma ordem”. Entrevista concedida pela autora a Galciani Neves, cujo trecho fora publicado no artigo “As escrituras do corpo e Amélia Toledo: quando o gesto se torna livro” (2011).

¹²³ Disponível em: <http://ameliatoledo.com/divino-maravilhoso-para-caetano-veloso/>. Acesso em: 17 mai. 2016



FIGURA 49 – Aspecto atual do exemplar do MAC-USP.

Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2015.

O volume, que, fechado tem as dimensões de 35,5 x 35,5 x 0,7 cm, é composto por sete pranchas, confeccionadas por fotomontagem, acrílica sobre acetato, papel laminado etc., numa profusão de peças (re)combináveis. Sua dimensão simbólica passa, como apontado por Neves, pela referência e reverência ao tropicalismo:

Encantada com o Tropicalismo, a artista lançou-se nesse universo e elaborou um trabalho que é quase um tributo aos cantores. Segundo Farias (2004), a importância desse livro de artista não se concentra apenas no seu aspecto visual, que é muito forte, mas também no diálogo que a artista constrói com a história e com os acontecimentos da época, que giravam em torno dos tormentos e da repressão da ditadura militar no Brasil. Para o crítico, Amelia está direta e intensamente conectada com as cores e a atitudes extravagantes dos músicos tropicalistas. (2011, p. 110).

Contudo, o exemplar analisado – e nisso reside a sua importância enquanto estudo de caso – tem tais peças deterioradas (ressecadas, quebradiças, rompidas etc.) a tal ponto que produz a inviabilidade do manuseio e, talvez, até mesmo de exposição em uma vitrine. Do *corpus* selecionado, é a única obra que apresenta, para além do desafio central investido por esta investigação, o da proposição de um procedimento de restauração. Procedimento que acorde as realidades da obra e reative a sua potencialidade, não para um manuseio direto – tendo em vista a sua nova colocação no tempo atual, como objeto a ser visto como obra que fora outrora, produzida pela própria passagem do tempo cronológico com as suas consequências materiais –, mas para o vislumbre dessa sua nova e atual potencialidade.

CAPÍTULO 4 – ETAPA FINAL DE AVALIAÇÃO DOS CASOS

Os diferentes casos apresentados no capítulo anterior podem ser problematizados pelo viés da preservação a partir da análise da experiência pela qual estão disponíveis no(s) contexto(s) institucional(ais) em que se inserem. Entender como algumas diretrizes gerais de conservação que regem o acesso e a exibição das obras podem divergir da proposta artística é passo fundamental para propor estratégias que equalizem o dilema identificado pela presente pesquisa.

A partir das reflexões em torno da definição de livro de artista, apresentadas no primeiro capítulo, parece-nos claro que a escolha do objeto livro pelo artista não é aleatória. O livro para essas obras não é apenas um suporte, mas a própria linguagem. Alienar a sua natureza fundante, estabelecida na e através da estrutura, do objeto e seus elementos, ainda que a favor do prolongamento da vida útil de sua materialidade, pode não ser necessariamente condizente com o motivo primeiro da preservação: a transmissão dessas obras ao futuro.

Se concordarmos que, efetivamente, a obra de arte contemporânea não é apenas para o presente, conforme defendido por Coddington (1999) e que essas novas formas de expressão devem ser transmitidas para o futuro, conforme apontado por Sehn (2014), será necessário refletir, portanto, e antes de qualquer coisa, sobre o que são essas obras – o que e quais são essas formas de expressão a serem remetidas. E só então apontar possíveis estratégias de transmissão: ao futuro, mas também, e fundamentalmente, ao presente – que é, afinal de contas, concretamente, o nosso momento de atuação possível. Conforme comenta Artur C. Danto no artigo “Looking at the Future. Looking at the Present as Past” (1999, p. 6), “nós não podemos visitar o passado para mudar coisas e não poderíamos ter sabido o que o futuro gostaria que tivéssemos salvado”.

Nesse sentido da operação exequível por parte do profissional da área de preservação, e mais especificamente do conservador-restaurador, frente à inexorabilidade da deterioração material de qualquer bem, seja ele uma obra de arte efêmera ou não, cabe ainda o questionamento da pertinência de certas ações, conforme mencionamos ao longo de todo o trabalho. Embora os autores, vinculados direta ou indiretamente à área da conservação de arte contemporânea, se preocupem fortemente com as questões imateriais dessas obras, como foi possível perceber pelo levantamento das referências utilizadas nesta pesquisa, para os casos dos trabalhos

cinéticos, participativos e interativos não efêmeros, parece não haver ainda uma clareza com relação às formas de aplicação prática dos procedimentos gerais de tratamento e análise das obras (desde a aquisição até a exibição), inclusive daquelas inscritas em contextos institucionais formais nos quais há profissionais da área.

Embora seja compartilhada e reiterada a necessidade de avaliação dos aspectos conceituais encarnados e operados pela materialidade, nem sempre fica evidente como tal levantamento incide concretamente na gestão das obras – nas decisões relativas à sua documentação, à sua disponibilização ao público mais restrito através do acesso aos acervos e coleções e às suas formas de exibição para grandes públicos em mostras e exposições. Parece haver uma fissura entre os discursos de valorização dos aspectos simbólicos e as práticas de preservação: entre a pesquisa expressa em produção textual e a operatividade cotidiana – como demonstraria o caso do acesso e da exibição da obra *Genotexto*, descrita no capítulo anterior.

Essa fissura pode ser lida como prenúncio, ou consequência, do nosso principal dilema identificado: o da vontade de prolongamento dos componentes materiais das obras, concomitante à necessidade de experimentação do objeto. Mesmo que essa necessidade já seja uma noção teoricamente compartilhada, como evidencia a preocupação com o levantamento e documentação das proposições artísticas, “as propostas, mais conceituais que técnicas, entram em confronto com as atribuições do museu, ou seja, com a aplicabilidade dos códigos de ética que, até então, eram adotados para as obras dos séculos anteriores” (SEHN, 2012, p. 137). Como nos conta a profissional da área, Isis Baldini, na introdução de sua tese de doutorado intitulada *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade*:

Os conservadores que, até meados do século XX, tinham como principal objetivo estabilizar os problemas de degradação dos materiais que compunham a obra, de forma a tentar manter sua estabilidade e legibilidade estética, passam, a partir de então, a lidar com os aspectos que estão diretamente relacionados com a rede simbólica que justifica a obra, sua carga significativa e ideológica. Aspectos estes que, quando negligenciados, pode incorrer em sérios erros conceituais, por isso, a metodologia adotada na salvaguarda de obras em que estes novos elementos são basilares para que a obra exista em toda a sua potencialidade não pode ser a mesma adotada em obras convencionalmente construídas, cuja existência material nem sempre depende da imaterial (2010, p. 8).

A dificuldade da aplicação de procedimentos coerentes se deve justamente ao fato de que atender a um ou outro extremo dessa balança provoca o seu desequilíbrio. No caso dos livros de artista, por exemplo, disponibilizá-los ao manuseio

direto em uma exposição com grande fluxo de visitantes implica a sua rápida deterioração, enquanto não disponibilizá-lo à experiência participativa, interativa implica igualmente outra espécie de deterioração, em nível mais abstrato: a alienação da proposição artística. Cabe, portanto, pensar, para cada obra, quais são os aspectos conceituais e materiais fundamentais, que, por serem sempre vinculados (mesmo no caso das obras conceituais), refletirão uns nos outros; sabendo, contudo, que toda avaliação e decisão tomada é, e será sempre, passível de críticas, como nos mostra a própria história da conservação-restauração.

Voltando à questão específica dos livros de artista, segundo Amir Brito Cadôr (2016, p. 299), neles “existe uma narratividade, entendida como o intervalo de sentido entre uma página e outra, entre imagens ou palavras, e que deve ser preenchido pelo leitor”. Tal afirmação, além de corroborar o que é constante nos discursos dos autores revisados no primeiro capítulo com relação à natureza “experimental” específica dessas obras, nos leva a pensar se, para os livros de artista, assim como ocorre para os livros exclusivamente bibliográficos – e nos mostram os estudos de Roger Chartier, Donald F. McKenzie, dentre outros estudiosos que vinculam a leitura à apresentação material da palavra escrita – existiria obra sem leitor e, assim sendo, se essencialmente o livro de artista não seria, portanto, uma obra de participação ou interativa.¹²⁴ E no que diz respeito à exibição das obras desse universo, especificamente, aponta Pilar Rubiales Fuentes no artigo “El conflicto entre el montaje expositivo y la intencionalidad del artista” (2015, p. 23):

As obras de arte interativas, assim como as de caráter efêmero, são aquelas que mais conflito podem causar em exposições posteriores. O medo de sua degradação proíbe muitas vezes de cumprir com a função para a qual foram criadas, ficando atrás de vitrines que privam a participação do público; anulando assim a funcionalidade da obra e o papel receptor e cocriador do espectador.

¹²⁴ No artigo “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, Julio Plaza tratará de três momentos, ou graus, de abertura da obra de arte em uma apresentação cronológica que exemplifica a evolução da noção de participação, bem como da intenção artística de participação do público. O segundo grau seria exemplificado por obras de participação ativa do público, como algumas de Lygia Clark e os parangolés de Hélio Oiticica; enquanto o terceiro grau seria caracterizado pelas obras interativas. Segundo Plaza (1990, p. 14), “A noção de ‘arte de participação’ tem por objetivo encurtar a distância entre criador e espectador. Na participação ativa o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou do seu espaço.” Já a obra interativa, para o autor, “é um espaço latente e suscetível a todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função das respostas dos operadores. A interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação.” (1990, p. 20). Em nenhum momento o autor situa os livros de artista como uma produção dentro daquele ou deste grau, mas reconhecemos que fundamentalmente são obras participativas, podendo também ser compreendidas como interativas, embora não necessariamente façam uso de recursos tecnológicos digitais, como os casos citados como exemplos por Plaza.

Reconhecendo a relação fundamental entre livro e leitor, deveríamos nos perguntar, ainda, se somos capazes de transmitir ao futuro aquilo que nós mesmos, no presente, eventualmente não mais compreendemos – por não nos ser dada a possibilidade de contato amplo, de uma leitura efetiva, enfim, dos livros de artista. Só então poderíamos lidar com um último dilema, a ser apresentado como conclusão do presente capítulo: as possíveis estratégias de acesso e apresentação dessas obras (consultas e exibição) para a sua transmissão no presente, sobretudo. Dilema, também, porque, colocada a “interpenetração da informação estética e do veículo, não havendo separação possível sem prejuízo do conjunto” (PLAZA¹²⁵ apud CADÔR, 2016, p. 299), a apresentação da obra através de outro meio configuraria fatalmente, segundo o princípio formulado por Plaza,¹²⁶ a produção e apresentação de algo distinto dela. Nesse cenário de contradições iminentes, quais seriam, então, as possibilidades de transmissão? E quais seriam os seus limites?

Para atingir esse momento conclusivo de nossa discussão, a ser apresentado na segunda parte do presente capítulo, damos continuidade ao desenvolvimento dos estudos de caso iniciados no capítulo anterior. E norteamos a investigação, de maneira geral, por algumas questões fundamentais, tais como: que discrepâncias existem entre metodologias de acesso e exibição de cada obra estudada e a sua respectiva proposta autoral? Como a experiência possível com cada um desses exemplares, no contexto em que estão inseridos, se aproxima ou se distancia da proposta de seus autores-artistas? Que consequências poderiam advir dessa dinâmica de experimentação das obras instituída pelos espaços de salvaguarda estudados? Quais são as propostas dos artistas para a exibição das obras?

Inspirados pela estrutura analítica apresentada pela metodologia intitulada *Decision-Making Model*, desenvolvida pela Foundation for the Conservation of Modern Art,¹²⁷ a pesquisa daquelas discrepâncias e de suas possíveis consequências para as obras em estudo nos parece passo fundamental na proposição de procedimentos gerais de consulta, bem como de metodologias de acesso e exibição que garantam, ou no mínimo possibilitem, alguma fruição efetiva das obras. Como em uma balança que se pretende equilibrar, estratégias, portanto,

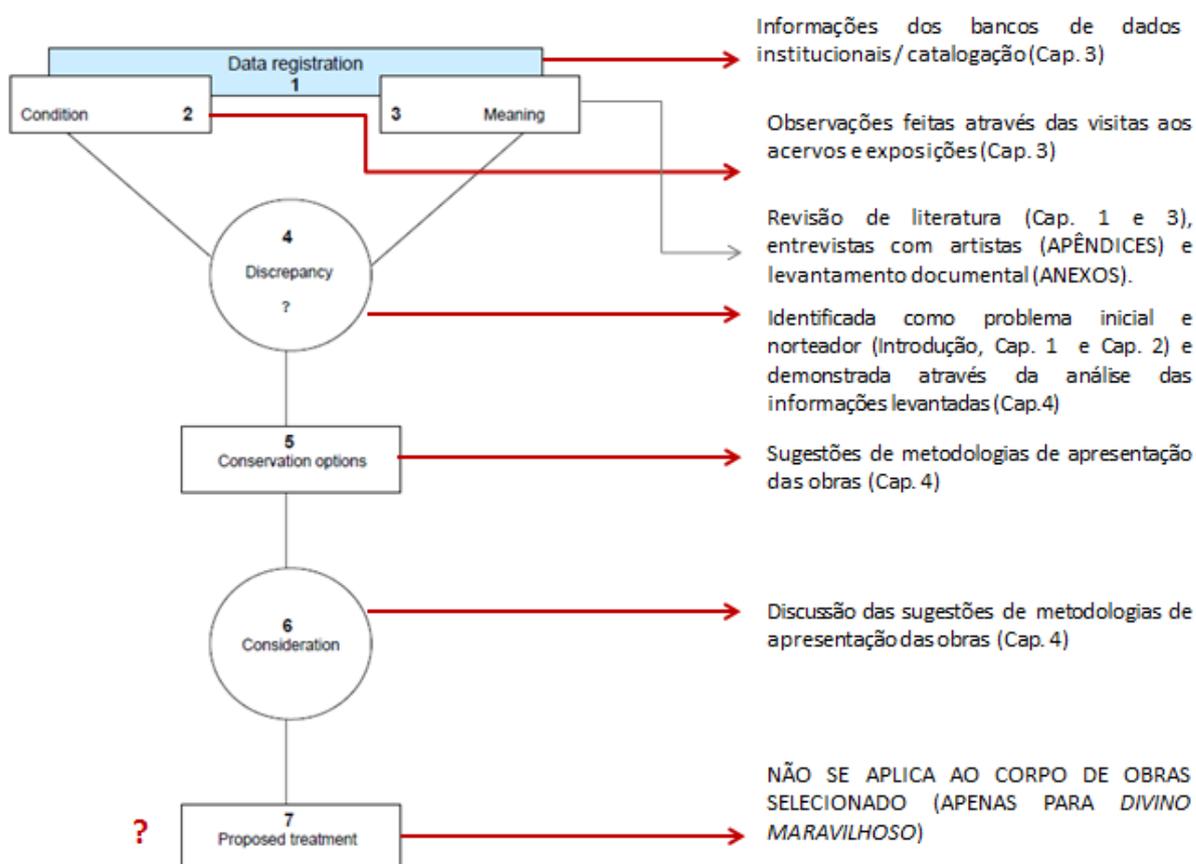
¹²⁵ PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982a.

¹²⁶ E também compartilhado pelos demais autores convocados no primeiro capítulo, conforme evidenciado em seu decorrer.

¹²⁷ The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.sbmkn.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>.

que promovam a preservação das obras para além do aspecto material isoladamente, e coloquem em questão, associadamente, a viabilização do usufruto das mesmas – justificando, enfim, a própria ação de preservação. A metodologia utilizada, apresentada de maneira sistematizada no Quadro 1, foi aplicada nesta pesquisa de acordo com as descrições em português no mesmo fluxograma.

Quadro 1 – Adaptação da metodologia *Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern Art*© Foundation for the Conservation of Modern Art¹²⁸



4.1 Aproximações e distanciamentos entre as condições atuais de apresentação das obras e as propostas artísticas

Para a continuidade dos estudos de caso, após o levantamento de informações por meio de fontes secundárias (apresentadas no capítulo 3), foram realizadas entrevistas com os artistas-autores das obras. Os questionários que

¹²⁸ Diagrama original disponível em: <http://www.sbm.nl/uploads/decision-making-model.pdf>.

foram enviados são apresentados, assim como as respostas recebidas,¹²⁹ na seção dos Apêndices. Ao longo dessa nova etapa da pesquisa, para algumas obras, também selecionamos alguns novos documentos,¹³⁰ incluídos na seção dos Anexos, que nos foram úteis para as reflexões a serem apresentadas a seguir. Para a tomada de decisão com relação à realização das entrevistas, pesquisou-se inicialmente sobre a relevância do procedimento e sobre as possíveis implicações de levantamentos de informações através dele. Com relação à pertinência da adoção de entrevistas, Magali Melleu Sehn discorre em *Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil* (2014, p. 100-101):

Apesar da possibilidade evidente da captura plena de intenções dos artistas referente à preservação de suas obras, considerando que também podem mudar suas intenções ao longo do tempo sobre uma mesma obra, experiências institucionais apontam a validade de tal procedimento para se chegar a uma compreensão adequada das poéticas contemporâneas (...). Dessa forma, compreender conceitos e significados implícitos torna-se condição básica para preservar tais modalidades (...). A consulta aos artistas por ocasião de problemas específicos, referentes à preservação vem tornando-se uma prática habitual entre os profissionais que trabalham com obras modernas e contemporâneas.

Embora a questão da intencionalidade artística como orientação para a área da preservação seja controversa, tendo em vista a possibilidade de constante mudança de opinião dos artistas sobre as próprias obras e a consequente impossibilidade de manejo de toda essa informação potencialmente mutante,¹³¹ julgou-se necessária e importante a sua realização. Isso porque, além de serem escassas as referências textuais sobre as obras em estudo, assim como entrevistas com artistas brasileiros sobre a questão da preservação dos livros de artista, os autores seriam as fontes mais confiáveis para a coleta de informações sobre os aspectos conceituais de suas obras, bem como da relação destes com a sua materialidade.

Portanto, as entrevistas foram importantes como fontes para esta conclusão dos estudos de caso, além de também configurarem nova fonte de informações para futuras pesquisas. No caso das obras cujos artistas não

¹²⁹ Nem todos os autores responderam à solicitação de realização da entrevista, como é o caso de Amélia Toledo e Nelson Leirner, ou ao questionário enviado após a confirmação da participação, como é o caso do artista Paulo Bruscky.

¹³⁰ Disponíveis na Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-Científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, e requeridos formalmente e disponibilizados através da assinatura de um termo de compromisso (ANEXO F).

¹³¹ Conforme apresentado por Dykstra (1996) no artigo "The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation".

responderam às solicitações feitas nos meses de julho e agosto de 2016, ou apenas não retornaram o questionário respondido, os estudos foram concluídos sem a contribuição deles, tendo sido utilizadas apenas as informações levantadas através de fontes secundárias. Nesses casos, infelizmente, é possível que algumas questões tenham permanecido em aberto.

4.1.1 O livro de artista como parte integrante e catálogo de uma instalação: o exemplo da obra *O homem sem qualidades caça palavras*, de Élide Tessler

A partir da entrevista realizada com a artista Élide Tessler (APÊNDICE A) e após a consulta às fontes secundárias – como bibliografia e documentos –, foi possível esclarecer algumas das questões sobre o livro de artista *O homem sem qualidades caça palavras*, levantadas no capítulo anterior, além de confirmar algumas impressões já indicadas. Além disso, conseguimos dimensionar melhor a “qualidade de livro de artista” expressa pela obra e, a partir das suas especificidades, apontadas por sua autora, refletir sobre possibilidades para a sua apresentação e disponibilização ao público, pensando, do ponto de vista da preservação, tanto no cuidado com a materialidade quando na promoção da proposta artística.

Como pode ser lido na entrevista concedida, no que diz respeito à natureza da obra, a autora vincula o termo *livro de artista* às obras que “nascem como livro” e/ou cuja concepção atravesse esse objeto. No caso de sua obra em estudo, por exemplo, ela nasce do livro porque começa na leitura do romance de Robert Musil, e culmina no livro, novamente, porque se torna um livreto de caça-palavras. Comprometida com aquilo que define enquanto especificidade do livro de artista, Tessler responsabiliza-se “pelo elo que liga a intenção à realização de uma ideia”.

No que diz respeito à importância do formato e usos do objeto livro, por sua vez, foi justamente, como nos conta Tessler, “o entrecruzamento entre livros que motivou a criação de um livrinho de caça-palavras cujo formato mimetizava a revista de passatempo ‘Coquetel’, em suas dimensões, tipo de papel e modelo de impressão”. Tal declaração, além de confirmar a nossa impressão no que tange ao mimetismo, descrito acima, também fornece uma nova e relevante informação: o fato de o livro de artista ter surgido antes da instalação que registra enquanto catálogo. É curioso imaginar um catálogo que surge antes da obra, mas, na verdade, foi o livro de artista o inspirador da instalação (composta pelas telas), tendo se tornando, depois da

produção dessas, e também por uma contingência orçamentária, o seu catálogo.

Mais precisamente, no que se refere a esse processo de surgimento e produção da obra, a artista conta que rasurava adjetivos encontrados no romance *O homem sem qualidades* e, quando em uma fila de supermercado, ao ver uma senhora fazendo um passatempo, percebe que aquele seu gesto de colecionar palavras se aproximava do jogo de caça-palavras – que, mais do que lista, como passatempo para momentos de espera, assinala justamente a passagem do tempo e a espera, conforme nos declara Tessler.

Daí nasce a ideia fundamental do livro de artista estudado, que seria confeccionado, efetivamente a partir do convite para a exposição na Galeria Oeste. Pensando na ocupação do espaço físico do lugar, a artista concebe as telas que reproduzem as páginas do passatempo idealizado como livro. Como forma de solucionar a escassez de recursos financeiros para a produção de um catálogo, a artista, então, transforma o livro de artista também em um catálogo. Conforme relata, este, além de apresentar os trabalhos expostos, a montagem dos mesmos e um texto crítico, propõe ao leitor a própria experiência de passar o tempo, conforme já havíamos sugerido no capítulo anterior. Confirmamos, portanto, a relação entre os itens que compõem o trabalho *O homem sem qualidades*, sendo “a relação entre o livro de artista e a obra fundamental”, nas palavras da artista.

Mas atestamos, também, a independência dos mesmos. Tal independência é expressa, inclusive, na maneira de distribuição do livro de artista-catálogo. Em primeiro lugar, ao contrário do que imaginávamos e dissemos no capítulo anterior, a instalação fora apresentada três vezes (e não apenas duas): uma na Galeria Oeste (em 2007), como já sabíamos; outra no Museu de Arte Contemporânea da USP (em 2011), pouco antes de sua aquisição pela instituição; e finalmente, em 2013, na Fundação Iberê Camargo, como também já havíamos identificado. Em todas elas, o livro de artista fora vendido e não distribuído. Esteve, inclusive, apartado no espaço físico da instalação, sendo vendido, nas duas últimas ocasiões, nas lojas dos espaços culturais, como acontece com a maioria dos catálogos. Além disso, já havia sido distribuído em outras ocasiões, desacompanhado da apresentação da instalação, como na mostra mencionada no capítulo anterior, *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois* (2016), na qual também fora exposto em vitrine. Os visitantes dessa mostra, bem como aqueles que por ventura tivessem adquirido o livro quando esteve à venda em outras

ocasiões, puderam levar o passatempo para casa e experimentar o jogo proposto pelo livro de artista, escolhendo a maneira de fazê-lo.

Ainda sobre a sua distribuição, embora tenha sido pensado para acompanhar a instalação composta pelas telas e pelas caixas com os livros de Robert Musil, a edição tem um número preciso de exemplares: 500. Isso quer dizer, necessariamente, que haverá um momento em que a obra será exposta e não haverá mais catálogos a serem vendidos ou distribuídos. Nesse cenário, compreendendo a sua importante relação com a obra, mesmo reconhecida a sua interdependência dentro da proposta da artista, e levando em consideração a possibilidade de sua comercialização¹³² e a facilidade técnico-material de sua produção, a reedição do livro de artista configura uma alternativa para a preservação da possibilidade de experiência com a obra-catálogo. Nesse caso, a própria maneira de difusão do livro, através da sua comercialização, responderia ao possível empecilho financeiro à produção.

Apesar de a conservação dessa obra em estudo, especificamente, não apresentar o mesmo dilema de outras, já que nos espaços das bibliotecas da UFMG e do MAC-USP é permitido o acesso a ela, a estratégia da reedição aparece como possibilidade para a apresentação da obra em contextos expositivos, e mesmo para a reposição dos itens das bibliotecas no caso de extrema deterioração e inviabilização do acesso a eles, que são relativamente frágeis, do ponto de vista material. Além de viabilizar, também, a sua apresentação fora de vitrines na ocasião de mostras, a reedição permite a continuidade da circulação da obra para além dos ambientes institucionais, conforme idealizado pela artista a partir da criação da obra como passatempo e da realização da venda de exemplares para quaisquer interessados.

4.1.2 O livro de artista como dispositivo não convencional de textos: o exemplo da obra *Arquivo impresso*, de Paulo Bruscky

Arquivo impresso é, dentre as obras selecionadas como estudo de caso, uma daquelas sobre a qual não conseguiremos obter informações diretamente com o seu criador. Esse também é o caso dos outros livros de artista de autoria de Paulo

¹³² A venda de livros de artista é algo comum, sendo uma maneira pela qual os artistas inserem a obra de arte em circuitos do livro tradicional, para além dos espaços formais dos museus e das galerias. Dos casos estudados (9), quatro obras foram pensadas para serem comercializadas: *O homem sem qualidades caça palavras*, *Arquivo impresso*, *Momento vital* e *Cópia: dia um*. Isso não quer dizer que exemplares de outras obras não tenham sido vendidos, mas destacamos a comercialização das obras como estratégia de circulação que configura também a natureza possível do livro de artista.

Bruscky¹³³ escolhidos pela pesquisa, *Poema pautado* e *Genotexto*, que serão abordadas nas próximas seções, cujos questionários são apresentados no Apêndice B. Como os artistas são uma das fontes principais dentro da metodologia adotada por esta pesquisa, e também devido ao número reduzido de outras referências específicas (ou seja, que se debrucem com maior atenção à obra, ao livro selecionado especialmente), nos deteremos mais brevemente a estes casos do que àqueles que contam com a participação dos autores.

Embora tenhamos encontrado uma antiga entrevista de Paulo Bruscky, concedida a Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira em 1984,¹³⁴ durante as pesquisas para a produção da mostra *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, seu conteúdo não elucida as nossas inquietações com relação a *Arquivo impresso* e às demais obras do artista pesquisadas. Pensamos, portanto, sobre as possibilidades para a preservação dos volumes em estudo sem, contudo, ter a possibilidade de verificar a pertinência das propostas frente à proposta artística que encarnam.

No que concerne à fragilidade de *Arquivo impresso*, podemos sugerir que o estabelecimento e a aplicação de diretrizes claras, objetivas e rígidas, por parte das instituições para o acesso e manipulação dos exemplares, provavelmente seja a melhor estratégia de conservação preventiva para esse livro de artista. Juntamente, é claro, ao criterioso acondicionamento dos exemplares nas bibliotecas – o que já é feito pela Coleção Livro de Artista e pela Biblioteca Lourival Gomes Machado, conforme pudemos verificar nas pesquisas de campo e descrevemos no segundo capítulo.

Como apresentado no capítulo anterior, entendemos que a reprodução digital da obra dê conta, restrita e limitadamente, da preservação e da apresentação do seu conteúdo textual apenas. Por isso, caso um eventual consulente tenha interesse exclusivo nos poemas de Bruscky, e, mais especificamente, no aspecto estritamente textual deles, a digitalização seria, então, uma ferramenta importante e eficaz – embora saibamos que a materialidade do livro esteja diretamente relacionada ao conteúdo do texto e interfira em sua leitura, conforme comentado em outros momentos deste trabalho.

Ainda que a qualificação da obra como livro de artista não seja consenso –

¹³³ O artista respondeu positivamente à solicitação de realização de entrevista e se disponibilizou a responder às questões por escrito. Contudo, embora os questionários tenham sido enviados mais de uma vez por e-mail ao artista, que sempre confirmou a sua disponibilidade em responder a eles, o documento respondido nunca foi retornado ou recebido.

¹³⁴ Ver Anexo G.

como colocado pelo própria autor em entrevista citada no capítulo anterior, esse seria muito mais um suporte de textos do que um livro de artista – *Arquivo impresso*, enquanto um dispositivo¹³⁵ não convencional de textos, ilustra a inerente perda de informações importantes para a leitura, pelo processo de migração de um livro para o meio digital. Bruscky opta pela apresentação de seus poemas através de determinada materialidade e determinada visualidade, produzida e/ou relacionada àquela materialidade. E ainda, não se trata de um livro qualquer, nem de um livro “comum”. Além de “dispositivo de textos” cuja apresentação (o aspecto concreto propriamente dito) se relaciona com o texto que veicula – numa via de mão dupla: moldando e sendo moldado pelo conteúdo textual – *Arquivo impresso* é também “não convencional”, já que o formato tradicional do códex é subvertido, embora não esteja completamente ausente. Parece-nos, conforme a definição apresentada por Ulises Carrión, um livro da nova arte, já que, além de comportar a palavra escrita, apresenta-a de maneira definida pelo autor-artista: é produto de escolhas conscientes realizadas em um processo de criação que conhece a obra desejada, objeto concreto e simbólico. Por isso, ainda que Bruscky nomeie este seu livro como “livro” e não como livro sem aspas, precisamos concordar com Thiago Soares, autor da entrevista citada no capítulo anterior, que afirma que, nessa obra do artista pernambucano, “Embora seja um ‘livro’, reunião de poemas escritos de forma dispersa, desde a década de 1960, há algo de livro — sim, livro de artista” (2012, sem página).

Pensando na relação da materialidade com o amplo conteúdo da obra, descrita mais detalhadamente no capítulo anterior, parece-nos que a garantia de acesso direto aos exemplares nos espaços das bibliotecas seja fundamental. Aqui, portanto, a própria inscrição de um livro de artista nesse lugar é em si mesma uma estratégia de preservação. Ainda nesse sentido, e a exemplo daquilo que foi implementado por Martha Wilson na coleção Franklin Furnace Archive¹³⁶, fundada no final da década de 1970 – e cujos livros seriam incorporados pela biblioteca do

¹³⁵ “Os dispositivos têm sido, de modo mais recorrente, entendidos como dinâmicas matrizes que orientam e que co-determinam os vínculos que os receptores estabelecem em processos amplos e difusos de oferta discursiva. Os dispositivos podem constituir-se, assim, por estruturas, agenciamentos e pontos de vinculação em que há um modo próprio de significar: as discursividades. Os dispositivos têm autonomia para produzir suas tessituras, mas que seguem também prescrições que vêm de outros campos. É um permanente jogo, uma disputa de validação, em que engrenagens não rígidas e muito menos constantes se movimentam e se alteram”. (BRUCK, 2012, p. 41-42).

¹³⁶ “Ela percebeu a necessidade de preservar – de ‘arquivar’ – essas novas publicações aparentemente efêmeras, mas o que ela realmente fez foi criar uma coleção. (...) Ela solicitava aos artistas que doassem livros para a *Furnace*, já que inicialmente não havia verba para a aquisição. De fato, eles eram solicitados a doar, se possível, três cópias de cada livro: uma para uma coleção manipulável/manuseável, uma para um arquivo reservado da coleção, e outra para ser colocada em circulação em exposições. E um número enorme de artistas atendeu à solicitação. (2013, p.19-20. Tradução nossa).

MoMA anos depois, ainda na gestão de Clive Phillpot –, outra alternativa de preservação complementar seria a aquisição de pelo menos mais de um exemplar do livro por cada instituição. Através desse princípio e prática, seriam ampliadas tanto a sobrevivência da presença da obra no acervo quanto, e conseqüentemente, a possibilidade de seu usufruto longo.

Contudo, na ocasião da apresentação da obra para um público maior, em um menor espaço de tempo, como é o caso de uma mostra ou exposição, a disponibilização de um exemplar para o acesso direto, através do manuseio, talvez configure risco demasiadamente amplo à preservação do objeto, devido à sua identificável fragilidade. Ao mesmo tempo, a reprodução física, em novas edições ou cópias para exibição, pode não ser viável devido às técnicas e aos materiais utilizados na sua confecção. Nesse contexto, portanto, a exibição do livro de artista em estudo em vitrine, com o auxílio de outras metodologias de exibição que ampliem a possibilidade de acesso a diferentes aspectos materiais da obra (como a digitalização, a filmagem do seu manuseio etc.) parece pertinente. Sobretudo, em conjunto com o estímulo à visita das mesmas em seus locais de salvaguarda – as bibliotecas. Talvez esse seja um dos casos que evidenciem a maior pertinência da inscrição do livro de artista em uma biblioteca como alternativa de preservação diligente em si mesma, estratégia que viabiliza a conservação material e, ao mesmo tempo, viabiliza a experiência do objeto – e experiência proposta por ele através de sua configuração e para a sua fruição.

4.1.3 A interatividade como condição da surpresa:¹³⁷ o exemplo da obra *Genotexto*, de Paulo Bruscky

De acordo com a versão eletrônica do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo *surpresa* refere-se a um “fato inesperado, repentino, não anunciado previamente; imprevisto”.¹³⁸ Tomando esse sentido do termo, podemos sugerir que a obra em estudo tem como elemento fundamental a surpresa, já que o seu aspecto externo não antecipa ou prenuncia o seu conteúdo interno. E, para que ela seja promovida, é necessário que a obra seja observada, em um primeiro momento, totalmente fechada – em seu aspecto sóbrio e comum, de um livro

¹³⁷ Termo criado neste contexto.

¹³⁸ Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v2-3/html/index.htm#1>. Acesso em: 24 nov. 2016.

qualquer – e, em seguida, totalmente aberta – com seu conteúdo surpreendente, imprevisto na primeira mirada da obra, à mostra.

Durante as visitas de campo ao Museu de Arte Contemporânea da USP, por vezes fui informada, em conversas informais com o documentalista Fernando Piola, de que a instituição não possui o registro da forma ideal de exibição da obra, apesar das várias tentativas de contato que teriam sido feitas com o seu autor para tal esclarecimento. Por isso, por vezes exibiu o livro de artista conforme apresentado na fotografia reproduzida no capítulo anterior (FIGURA 30), obtida em artigo de autoria de uma antiga conservadora-restauradora do próprio MAC-USP, Isis Baldini. Para além da utilização da vitrine, que, para além da imagem, é atestada também em documento da instituição (reproduzido no ANEXO H), a obra é exposta aberta, com os confetes de papel dispersos em seu interior e exterior. Dessa forma, portanto, a possibilidade de surpresa é eliminada pela metodologia de exibição, justificada pela preservação material do livro, como vimos anteriormente.

Embora esse também se trate de um caso cuja reprodução de nova edição, ou mesmo de uma ou algumas cópias para exibição não seja tão simples – como também é o caso da última obra analisada –, a fragilidade material da obra não é tão expressiva como a de *Arquivo impresso*, a não ser pelos confetes de papel (e estes sim, são de fácil reprodução). Portanto, a decisão de permitir o manuseio da obra na ocasião de uma exposição, indicativamente sob orientação, nos parece extremamente pertinente. A instrução do público seria no sentido do manuseio cuidadoso: delicado, lento, com o uso de luvas nas mãos e observado por um monitor responsável – uma manipulação da obra que garantisse a preservação de sua materialidade em uso, ou seja, em possibilidade de acionamento da proposta artística e/ou da potencialidade plena do livro de artista *Genotexto*.

Tendo em vista a importância identificada da experiência da obra através do seu manuseio, uma alternativa que pode contribuir para a promoção desse acesso direto e, ao mesmo tempo, da conservação de sua materialidade seria a sua migração para o espaço da Biblioteca do MAC-USP, em uma seção e/ou espaço especial, na qual contasse com profissionais responsáveis pela instrução e acompanhamento dos consulentes. O exemplo da Coleção Livro de Artista da UFMG, na qual essa prática acontece – os livros podem ser manuseados, desde que se tenha extremo zelo –, pode ser inspirador para outras instituições. A eventual implementação dessa alternativa, contudo, não nos exige de refletir sobre as metodologias de exibição da

obra, já que, mesmo inscritas na biblioteca, os livros precisam ser exibidos, inclusive para que se divulgue a sua existência em um determinado acervo.

A exemplo do que é feito com algumas obras de arte contemporâneas cinéticas, como é o caso de alguns exemplares de *Aparelho cinecromático* (1969), de Abraham Palatinik,¹³⁹ outra alternativa para a manutenção da surpresa promovida pela obra em estudo seria o seu acionamento por mediadores treinados, em momentos estabelecidos. No caso da inviabilidade da produção de cópias para exibição, através dessa alternativa, *Genotexto* teria a sua surpresa promovida por uma manipulação mediada e assistida pelos interessados. É claro que o manuseio individual, sugerido pelo próprio (e qualquer) objeto livro, produz outro tipo de experiência com a obra e, conseqüentemente, outra surpresa.

Outra possibilidade nesse mesmo sentido da mediação seria a filmagem do manuseio da obra – registro que poderia ser apresentado em conjunto com o livro resguardado por uma vitrine (como já é feito). Contudo, assim como acontece para várias performances, esse registro da obra não é a obra em si, e caberia à instituição, portanto, destacar o caráter documental do material apresentado. Daí também a importância da apresentação concomitante do livro de artista nas proximidades do registro fílmico. Contudo, nesse caso, é importante avaliar o impacto produzido por toda essa metodologia de exibição: a filmagem reduz a experiência da surpresa quando repetida por um equipamento e não pela vontade do fruidor da obra, ao mesmo tempo em que a apresentação da obra aberta na vitrine elimina a possibilidade da surpresa. Assim sendo, caberia à curadoria, em conjunto com a equipe de expografia, estabelecer uma maneira de exibição que pudesse promover a surpresa com o uso daqueles dois recursos. Uma alternativa, talvez, seria a do acionamento intencional do vídeo pelo fruidor anterior à visualização da obra na vitrine.

O caso de *Genotexto*, através desse exercício de análise, é bastante interessante porque evidencia que a questão da preservação das obras de arte contemporânea não envolve apenas o conservador-restaurador. Há uma questão maior, institucional e autoral. É preciso que diversos personagens se envolvam para garantir que a obra possa ter a sua materialidade conservada e ao mesmo tempo estar disponível à experiência que propõe, de maneira viável. Pensando que o exemplar em

¹³⁹ A obra foi recentemente exposta dessa maneira, com acionamento esporádico, na mostra *Em polvorosa: um panorama das coleções MAM Rio* (2016) e na exposição *Calder e a arte brasileira*, realizada pelo Itaú Cultural (2016). A metodologia de exibição adotada por ambas as instituições foi conferida presencialmente através de visitas às mostras nos seus respectivos espaços, entre setembro e outubro de 2016.

estudo é o único do MAC-USP, na sua localização atual, a Reserva Técnica, e que a consulta ao seu autor para a discussão sobre a possibilidade de um menor tempo de vida da materialidade da obra em prol de seu manuseio e fruição pode não ser tarefa fácil – como foi experimentado na realização da presente pesquisa e relatado pelo documentalista do MAC-USP de maneira informal –, essas alternativas para a exposição da obra podem ser consideradas as melhores estratégias até o momento. Pelo menos, até que se tenha o aval do artista e a compreensão e a possibilidade institucional de adoção das primeiras estratégias sugeridas: a migração da obra para o espaço da biblioteca e/ou a disponibilização do acesso direto a ela (ou à cópia de exibição) pelo público de uma eventual exposição.

4.1.4 O livro de artista como apropriação de um objeto banal: o exemplo da obra *Poema pautado*, de Paulo Bruscky

A simplicidade material de *Poema pautado* (FIGURA 50) pode apresentar em si mesma uma sugestão de estratégia para a sua preservação que combine a disponibilização da obra ao manuseio, em qualquer lugar e circunstância, e a conservação material da obra (e não do exemplar). A apropriação de um objeto banal para a produção do livro de artista nos oferece a saída da sua reposição, ou de estruturas demasiadamente fragilizadas, caso a sua materialidade seja danificada pelo manuseio ao ponto da inviabilização da fruição da obra.



Figura 50 – Poema Pautado apresentado em vitrine na mostra Livro de Artista no Brasil (2015).
Fonte: Coleção Livro de Artista de UFMG/ Registro fotográfico da autora.

Assim como outras obras de arte contemporâneas, os livros de artista também apontam para a necessária discussão a respeito da mudança do paradigma da originalidade. Como defende Hiltrud Schinzel (2004), referência para a área, a autenticidade agora é a nova orientação para a atuação dos conservadores, e não mais a originalidade, como defendia a teoria da conservação voltada para as obras tradicionais. O que se torna verdadeiramente importante é a ideia autoral e não a materialidade inicial, primeira; daí a importância de uma documentação detalhada dessas obras, que inclua a proposta artística conceitual e a sua forma de concretização técnica e material.

Assim como acontece com outras obras de arte contemporânea que, em intervenções de conservação-restauração, têm a policromia totalmente refeita – como acontece em alguns tratamentos de obras monocromáticas –, ou que têm peças substituídas – como acontece com algumas obras cinéticas para as quais a funcionalidade é vital –, o livro de artista também nos coloca o desafio de balancear a importância da promoção e do prolongamento da fruição estética adequada, proposta pelo artista, e a manutenção de elementos originais e históricos.

Contudo, para o melhor ajuste desse balanceamento, obviamente seria necessária a averiguação das condições de aquisição, por parte da instituição de salvaguarda, dos itens necessários para o tratamento proposto, assim como a consulta e autorização do artista, o autor intelectual da obra. Até porque a prática da substituição pode incorrer na perpetuação, ou prolongamento demasiado, da obra em estudo – o que pode não concordar com a proposição artística.

No caso de se considerar pertinente a produção de um objeto para reposição, para além da aquisição de um novo pequeno caderno verde de capa dura pautado da marca Tilibra, a apresentação de outros elementos presentes no exemplar em estudo precisaria ser pensada – inscrições à mão do título da obra, nome do artista, numeração... Aliás, a própria permanência da numeração seria uma questão a ser avaliada por Bruscky. Para uma obra que é repostada, qual seria o sentido de manter uma numeração? Ou ainda, seria possível uma numeração contínua, específica para os “exemplares de reposição” da Coleção Livro de Artista, especificamente?

A impossibilidade de consulta ao artista, que justifica a permanência de tantas questões em aberto e impossibilita a eleição e uma metodologia específica, ou mesmo a relação de diferentes alternativas em ordem de pertinência (do ponto de vista conceitual), corrobora a importância da consulta aos criadores das obras

quanto a sua preservação. E, portanto, indica também a necessidade da consulta aos mesmos no momento de entrada de itens nos acervos institucionais.

Até que se consiga realizar tal consulta para que se tenha esclarecidas algumas questões, a presente pesquisa entende que a inscrição da obra na biblioteca, como acontece com o exemplar em estudo, é já suficiente para a promoção do acesso a ela e às suas potencialidades, ao mesmo tempo em que viabiliza a sua conservação material dentro de uma dinâmica de uso. Na eventualidade de sua exibição em uma mostra, contudo, poderia ser pensada a realização de uma cópia para exibição, assim indicada no próprio objeto e apresentada ao público, ou a digitalização do exemplar e apresentação do mesmo em um dispositivo eletrônico com a obra original ao lado, em uma vitrine. Entendemos que a supressão do formato livro pela digitalização possa ser depreciativa para a obra, que existe naquele formato específico. Contudo, a possibilidade de experimentação nos parece ser minimamente contemplada através desse recurso, para esse caso em estudo especificamente – no qual a passagem das páginas e a visualização da infinidade das pautas, além da visualização do objeto banal (apresentado na vitrine) são importantes.

4.1.5 O livro como (des)construção do texto: o exemplo da obra *Cópia: dia um*, de Edith Derdyk

A partir da entrevista realizada com a artista Edith Derdyk (APÊNDICES C e D), foi possível esclarecer algumas das questões sobre o livro de artista *Cópia: dia um* (FIGURA 51) levantadas no capítulo anterior. As falas da autora da obra também são muito importantes no sentido da validação de hipóteses e argumentos apresentados pelo trabalho de maneira geral, no que tange à necessidade de experiência direta do fruidor com o livro de artista.

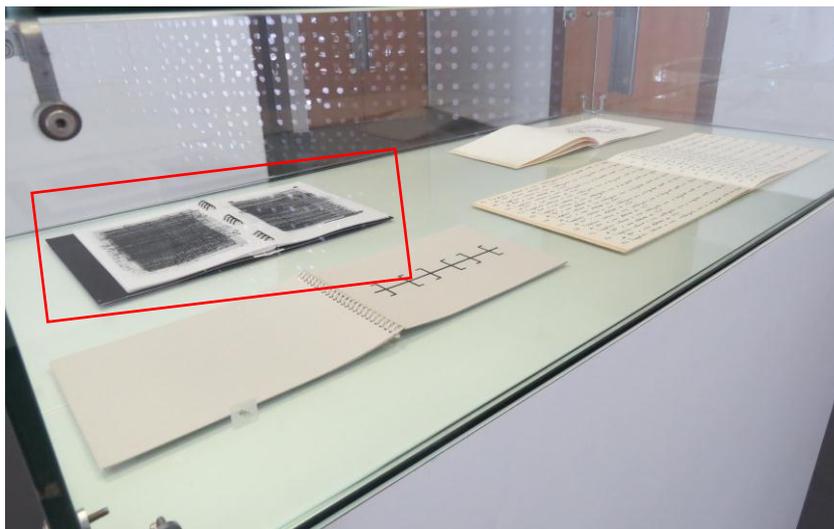


Figura 51 – *Cópia: dia um* apresentado em vitrine na mostra Livro de Artista no Brasil (2015).
Fonte: Coleção Livro de Artista de UFMG/ Registro fotográfico da autora.

No que diz respeito à natureza da obra, a autora compreende o livro de artista como uma linguagem, um gênero artístico no qual o objeto livro é utilizado como espaço poético e não apenas como suporte para conter e armazenar informações. Esse último seria o que ela chama de “livro funcional”, “pragmático” – que também pode ter uma atenção especial ao objeto livro, ou seja, às suas qualidades materiais, sensoriais e físicas (papel, impressão, desenhos etc.), mas está a serviço da transmissão de um conteúdo que não se relaciona intrinsecamente à sua manifestação concreta, material. Nesse sentido, o livro de artista nasce de uma problematização do próprio livro, feita pelo artista, que, para tanto, “pensa a sintaxe e a gramática do livro”, nas palavras da entrevistada.

Segundo ela, a matéria poética, criada junto ao objeto e veiculada por ele, é o “como”, a maneira pela qual o artista problematiza, e será específico de cada obra. Para Derdyk, cada livro de artista funda a sua própria teoria, o seu “como”, o seu significante, que está diretamente relacionado à maneira de lê-lo, de experimentá-lo. Por isso, também segundo ela, o livro de artista não é “categorizável”. Trata-se de um livro que, ao contrário dos pragmáticos, “praticamente não serve pra nada”. Se, ao ter diante de si um livro comum, sabe-se qual será o seu conteúdo,¹⁴⁰ no caso do livro de artista o seu conteúdo é sempre uma surpresa imprevisível ao primeiro encontro. E impossível de ser acessada se não aberto e percorrido, manuseado, enfim. Nesse sentido, conteúdo e significante

¹⁴⁰ Para explicar, a artista comenta que, quando se vai a uma biblioteca em busca de um livro de filosofia, por exemplo, sabe-se qual será o conteúdo: filosofia.

coincidem: “o conteúdo é o significante, é o modo como ele se apresenta em sua especificidade”. Portanto, o livro de artista é uma “partitura coreográfica”, segundo a definição apresentada por Derdyk, que orientará, mas não determinará o percurso do fruidor – que, por sua vez, sempre terá uma experiência única e individual com a obra. Por isso, também, o livro de artista é um objeto nômade.

Ainda no que diz respeito à definição e às especificidades do livro de artista, de forma geral, Edith Derdyk afirma que todo livro, qualquer livro, mesmo os funcionais, contêm informação sensorial, uma vez que todos são objetos por excelência. Objetos esses fechados no tempo e cuja abertura “inaugura o tempo”. Ou, em outras palavras, todo livro seria dado ao manuseio. Contudo, esse apelo ao manuseio e essa “tátilidade”, inerente ao objeto dado à leitura – que acontece também através das mãos, como comenta Derdyk em entrevista –, seriam mais bem explorados pelo artista na criação de uma obra do gênero livro de artista. Portanto, na compreensão da artista, o fruidor não tem a possibilidade de apreensão de uma obra dessa natureza se não tiver acesso à sua integralidade, incluindo a sua materialidade, uma vez que o apelo tátil é uma de suas informações estruturantes, constitutivas da gramática do livro de artista. Segundo ela, vetar o acesso à obra desse gênero (em sua especificidade de objeto tridimensional dado à leitura, através do manuseio) seria como impedir a observação de uma das faces de uma escultura.

Por essa sua natureza, o livro de artista seria um objeto efêmero, que a cada toque vai se transformando. Por essa razão, para Derdyk, é necessário que se compreenda a deterioração pelo uso da obra como algo inerente à sua natureza e, então, que se pensem alternativas para a viabilização da preservação desse caráter interativo fundamental. Para que as obras não sejam “anestesiadas e congeladas no tempo”, expressões forjadas por ela, Derdyk propõe algumas maneiras de viabilizar a experiência com as mesmas. E cita os exemplos de alternativas empreendidas por ela em feiras gráficas, como a da galeria Vermelho, chamada Tijuana, para a qual, devido ao grande fluxo de visitantes, produzira fac-símiles de obras. Assim, as pessoas podiam conhecer os objetos através de suas cópias, que não estavam à venda.

Outra alternativa seria a execução de novas impressões, tendo em vista a proposição de tiragem ilimitada da obra *Cópia: dia um*. Se comercializada, a verba resultante autoalimentaria a sua produção *ad infinitum*, viabilizando, assim, a sua apresentação e apropriação como livro – objeto de experiências ilimitadas, aberto, desprovido do fetiche das obras de arte que se apresentam como “original”. No

limite, um objeto mais democrático, que ultrapassa os locais formais de apresentação e circulação da obra de arte, segundo a compreensão da artista – que aproxima essa sua leitura à linha teórica inglesa sobre o livro de artista.

Caso as propostas de exibição que viabilizem a experimentação da obra não partam do próprio autor, Derdyk propõe que as instituições responsáveis pela apresentação das obras pensem em dispositivos para essa apresentação, a exemplo do que se faz com as instalações no ambiente de museus. Considerando que o livro de artista, assim como outras obras, é pautado em posturas políticas e ideológicas, segundo a compreensão da artista entrevistada, seria necessário que aqueles lugares incorporassem os valores artísticos próprios às obras que têm a missão de guardar, conservar e divulgar, ainda que, por sua natureza institucional, imantem itens do seu acervo de uma “aura”. Só assim esses processos se dariam de maneira adequada, respeitando a dimensão simbólica e significante da obra e, portanto, se justificariam. Derdyk ainda observa que, acomodado na biblioteca, o livro de artista ganha um alcance, um modo diferente de circular do que quando inscrito no museu. De toda forma, ela também reconhece que o desenvolvimento de um dispositivo para apresentação dos livros de artista não é tarefa simples, dado que cada livro tem a sua forma, a sua maneira de se articular, o que impede a proposição de uma única e homogênea alternativa. Mesmo assim, e reiteradamente, haveria de se pensar, nesse “agenciamento”, no dispositivo que vinculasse fruidor e livro.

No que diz respeito a *Cópia: dia um*, mais especificamente, Edith Derdyk comenta que a obra se relaciona a toda a sua produção, de forma ampla. Há procedimentos que atravessam toda ela e se repetem no livro, como se configurasse um estágio de uma longa estrada. Alguns deles são a sobreposição, a repetição e o acúmulo. Em síntese, seus trabalhos são combinações e, portanto, a sua apreciação acontece por meio de uma leitura combinatória: incessante e infinita, na compreensão da artista. No livro de artista em estudo, Derdyk agencia esses procedimentos de diferentes maneiras. Na concepção da obra, por exemplo, inspirada no texto bíblico da Gênese, transcrito¹⁴¹ por Heroldo de Campos na obra do autor intitulada *Bere'shith: a cena da origem*, desenvolve um livro que faz referência à prática

¹⁴¹ A ideia de transcrição se baseia na constatação de que “o tradutor não pode ser entendido como um simples ‘copiador’ do texto original. Em certa medida, ele também é um ‘criador’, pois necessita interpretar e escolher como irá transmitir o significado do texto para outro idioma. Ao deparar-se com o texto, o tradutor deve concordar de que é também responsável pela produção de significados. Fato este podendo ser notado quando dois tradutores se colocarem a traduzir a mesma obra. Com muita probabilidade, não conseguirão unanimidade no seu trabalho (...)”. (VENTUROTTI, 2010, p. 2-3).

da cópia como cocriação, e demarca o momento de origem como o dia um, e não necessariamente o primeiro. Segundo a artista, baseado em um dos textos mais populares da cultura ocidental, dos mais conhecidos e traduzidos do mundo, Haroldo evidencia a atividade de tradução como criação. A artista explica que, a partir da idade média, a Bíblia, inicialmente escrita em aramaico, que é uma linguagem consonantal, começa a ser escrita em linguagem fonética. E, que, em um primeiro momento, a linguagem fonética permitia um jogo de sentido mais amplo, já que, dependendo da vogal empregada, a palavra mudava de sentido – e, dessa forma, os leitores originários daquele texto eram também seus coautores. Contudo, pouco a pouco, alguns sentidos vão sendo congelados, sendo vinculados ao dogmatismo religioso.

Coerente com a ideia de impossibilidade de um encontro do texto (ou do momento) original para a reprodução extremamente fiel desse conteúdo, Derdyk cria uma obra na qual não se encontra um texto íntegro e isolado. E para exaltar aquele papel hermenêutico dos leitores e dos tradutores, tendo como inspiração o texto da Bíblia, a artista cria um livro que precisa deles, e que não revela conteúdo objetivo algum, devido à sobreposição dos textos, que são desconstruídos em sua significação original e, juntos, passam a compor um “novo texto”, que é, na verdade uma série de imagens criadas como manchas gráficas. Ainda no que diz respeito a esse processo de criação da obra, Edith nos conta que o seu procedimento foi equivalente ao de uma “arqueologia ao avesso”. Com a proposta de ir contra a corrente – ou seja, em direção à fonte, de onde se originam as coisas, e reconhecendo um texto, qualquer que seja, como um produto de deposição de camadas civilizatórias, a artista procedeu à construção da obra através da combinação de materiais salvos em seu computador ou guardado em gavetas ao longo dos anos, que se sobrepõem múltiplas vezes não só na página, como também no conjunto composto por elas: no livro.

Dessa forma, a artista concebe a sua trama de sentidos, dando a ver, através de imagens nascidas da sobreposição de textos, a própria origem da palavra texto – que tem a ver com “tecer”, com “tessitura”. A materialidade de *Cópia: dia um* atua para a construção dessa proposta conceitual da obra. Os papéis, translúcidos, coincidem e intensificam a noção do palimpsesto – no qual o texto original não pode ser encontrado, tendo sido desbastado para dar lugar a outra inscrição. No exemplar disponível da Reserva Técnica do MAC, o uso do papel bíblia coincide com a vontade de uso de um material translúcido, mas também com o objeto/texto de

inspiração. Sendo um material mais caro, assim como a união das páginas por meio da costura manual, a artista produz uma versão mais econômica da obra impressa em papel vegetal e com páginas unidas por espiral, de maneira a permitir a produção em maior escala e, conseqüentemente, a sua circulação para além dos museus e galerias. Outra característica da fatura do objeto que viabilizaria a sua produção em maior escala, a menores custos, seria a impressão a laser, que fora utilizada no exemplar produzido em papel vegetal segundo informação fornecida pelo pesquisador Amir Brito Cadôr. A assinatura presente naquele primeiro exemplar, segundo a própria autora, não é um diferencial significativo, não atribui nenhum significado diferente a ele. Os exemplares dessa edição menos custosa podem ser produzidos e vendidos sem limite, configurando uma edição ilimitada, de forma a autoabastecer a produção e circulação deles mesmos.

4.1.6 O livro de artista como exemplar único: o exemplo da obra da série *Livros vazados*, de Neide Sá

A entrevista realizada com a artista Neide Dias de Sá (APÊNDICE E), foi extremamente importante para a compreensão do percurso de vida desejado pela artista para o livro em estudo (FIGURA 52) e outros exemplares da mesma série, *Livros vazados*. E, para além dos conteúdos coletados nessa ocasião, o presente a mim dado pela entrevistada, o livro *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá* foi igualmente enriquecedor para a compressão de sua obra.



Figura 52 – Exemplar em estudo de *Livros vazados* (1985), apresentado em vitrine na mostra *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 Anos Depois* (2016).
Fonte: Coleção Livro de Artista de UFMG/ Registro fotográfico da autora.

Uma das grandes contribuições dessa nova referência bibliográfica foi ter apresentado dois importantes termos: “leitor-operador” e “prossumidor”. Ambos se referem ao sujeito que frui e ao mesmo tempo constrói a obra artística através da sua interação direta manual com ela. De acordo com Mário Margutti, autor do livro mencionado:

As declarações de Neide comprovam, uma vez mais, a dimensão de obra aberta dos seus livros de artista (ou livros-objeto) e realçam também como ela percebe o público como agente ativo do processo de comunicação visual instaurado por suas obras. Para Neide, o público é o que hoje em dia se chama de *prossumidor*: cada indivíduo produz arte conforme seu repertório pessoal, no exato momento em que consome as criações da artista. (2014, p. 93)

A fala da artista, destacada daquela fonte – bastante próxima à sua declaração a esta pesquisa – evidencia que, para as suas obras, e em especial para os livros de artista inscritos na série *Livros vazados*, é fundamental o manuseio por parte do leitor. Nesse sentido, a opção da artista é sempre pela exibição das obras, fora de vitrines, e em várias ocasiões os *Livros vazados* foram apresentados dessa forma, tendo sido exibidos em mesas. Margutti (2014, p. 86) sistematiza a proposta da artista de maneira muito apropriada:

Nesta perspectiva, cada leitor dos livros de artista projetados por Neide é também um co-criador já que em muitas obras ele tem a possibilidade de remanejar a ordem das páginas, assim como o sentido físico da sua observação participante: cada um dos quatro lados do livro pode ficar para cima ou para baixo, para a direita ou para a esquerda.

Os *Livros vazados* de Neide nos parece explorar um processo de combinatória – muito semelhante ao que fazem os artistas Raymundo Colares em *Gibi* e Bruno Munari em *Livros ilegíveis*, conforme propõe o pesquisador Amir Brito Cadôr no capítulo “Ars combinatória” do livro de sua autoria, recentemente lançado, *O livro de artista e a enciclopédia visual* (2016). Isso porque, assim como o pesquisador descreve para estas últimas duas obras, nos exemplares da série de Neide

Existe um aspecto lúdico da combinatória, algo como um brinquedo com peças soltas de montar (...). Os cortes na folha de papel colorido permitem produzir figuras geométricas pela sobreposição de páginas. O manuseio altera as páginas, produz novas relações entre áreas de cor (2016, p. 203).

Nesse sentido, como propõe Cadôr com relação à combinatória explorada pelos artistas contemporâneos, essa

(...) deixa de se tornar um meio de se atingir um objetivo para se tornar um fim em si mesma, uma maneira de tonar a obra virtualmente infinita, sempre aberta a novas combinações. O dispositivo se converte em uma máquina de produzir novas imagens, mas não existe mais uma preocupação em associar a cada imagem um sentido único a ser decifrado. (2016, p. 206)

Esse caráter de máquina de composição infinita de imagens, acionada e controlada pelo leitor, é o que justifica a necessidade de acesso direto e a manipulação do exemplar estudado. *Livros vazados* (1985), fechado ou imóvel, tem o seu sentido maior, sua razão de ser, aniquilada. Apresentá-lo sem a possibilidade interativa seria semelhante a apresentar uma fotografia documental da obra, sem que o livro de artista, contudo, tenha na sua materialidade alguma deterioração ou alto nível de fragilidade que justifique a sua imobilidade, não funcionalidade ou caráter predominante de obra ou documento histórico.

No que diz respeito aos riscos representados pela exibição dos livros com acesso livre a eles, manipulação seja para consulta no espaço de salvaguarda, seja para fruição em uma exposição, a artista comenta que o estado de conservação das obras surpreende positivamente, o que evidencia que tal metodologia não é, necessariamente, uma sentença de morte rápida para as obras. Segundo ela, a instrução adequada para o manuseio, por parte da instituição responsável, é suficiente para garantir a conservação das obras por um considerável tempo. E esse tempo, na sua compreensão, será o tempo possível.

Neide não considera pertinente a produção de cópias de exibição ou reedições como alternativas para a conservação das obras. A eventual perda de uma das folhas recortadas também não representaria um grave problema, segundo a artista. A obra poderia seguir sendo exibida com elementos faltantes, desde que houvesse um mínimo de 6 a 8 folhas que possibilitassem a experiência de múltiplas composições pelo público.

Obviamente, e sobretudo por se tratar de uma obra única, como é o caso de todos os exemplares da série *Livros vazados*, é extremamente importante o registro dessas orientações de maneira documental e comprobatória. Dessa forma, a vontade da artista poderá e deverá ser respeitada até mesmo na ocasião de seu falecimento. Neide, sem usar a expressão, dá a entender que o livro em estudo é uma obra, no limite, efêmera. Isso porque, mesmo que a sua proposta não toque exatamente no registro da passagem do tempo, *Livros Vazados* dá a ver a passagem

do tempo através de sua condição tácita de transformação, da deterioração de sua materialidade que não é vista como problema a ser sanado ou estabilizado.

A partir do contato com a artista estabelecido durante a pesquisa, é possível dizer que o exemplar estudado se insere em um local ideal para a sua preservação em um sentido mais amplo. Na Coleção Livro de Artista da UFMG, onde pode ser manipulado com cuidado pelos consulentes interessados, (re)existe em toda a sua potencialidade. Contudo, cabe à instituição responsável pela salvaguarda da obra buscar garantir a mesma experiência proposta pela artista também nos momentos de exibição pública.

4.1.7 O livro de artista como objeto mágico: o exemplo da obra *Livro-objeto-magia*, de Nelson Leirner

Livro-objeto-magia é outro dos livros de artista selecionados sobre o qual não conseguimos obter informações diretamente com o seu criador¹⁴². Por isso, nos deteremos brevemente sobre as possibilidades que consideramos pertinentes no que diz respeito à preservação de seu exemplar único, inscrito na Reserva Técnica do MAC-USP, sem a possibilidade de verificar a pertinência das propostas frente à intenção artística que encarna enquanto obra.

Justamente por se tratar de uma obra única, a exemplo da obra de Neide Dias de Sá apresentada anteriormente, o livro de artista de Nelson Leirner, assim catalogado pelo MAC-USP e igualmente apresentado pela exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil (1985)*, implica uma dificuldade maior quanto à realização de uma cópia para exibição. Isso porque, dada a condição de obra sem tiragem, e de única edição, não pressupõe a existência de outro objeto igual. Contudo, voltando a nossa atenção para as suas características materiais, percebemos que a interação parece ser igualmente inerente à sua proposta conceitual, como era a proposta autoral para diversas obras do artista Nelson Leirner, tais como *Stripencores*, como comentamos no capítulo anterior, *Homenagem a Fontana II*, dentre outras. Em matéria de 2010 do jornal *O Globo*, contudo, Leirner assume uma postura bastante resistente com relação à preservação dessa proposta interativa inicial, tendo constatado a alienação desse caráter das obras pelas galerias, museus etc., sendo estes, possivelmente, mais orientados por princípios mercadológicos do que pelos

¹⁴² Ver Apêndice F.

aspectos conceituais e simbólicos da produção do artista – como podemos inferir pela leitura do trecho da matéria disponibilizado online (ANEXO I).¹⁴³

Em *Livro-objeto-magia*, a capa-caixa-suporte que se abre, e cujas metades se articulam em duas posições diversas (FIGURA 53) – sendo unidas por faixas de tecido que permitem um determinado deslizamento – nos apresenta folhas de papel colorido recortadas e que podem se combinar de diferentes maneiras (FIGURA 54), de maneira análoga ao estudo de caso anterior.

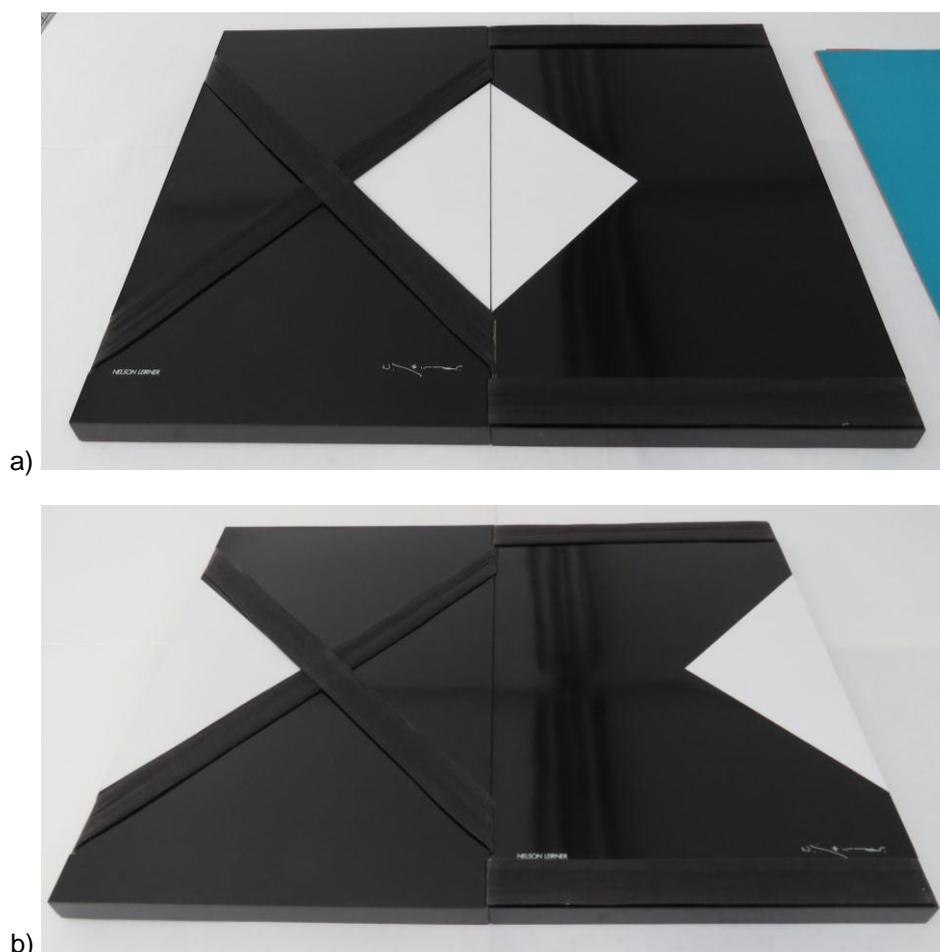


FIGURA 53 – Diferentes configurações (a e b) do “suporte” de *Livro-objeto-magia*.
Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2016.

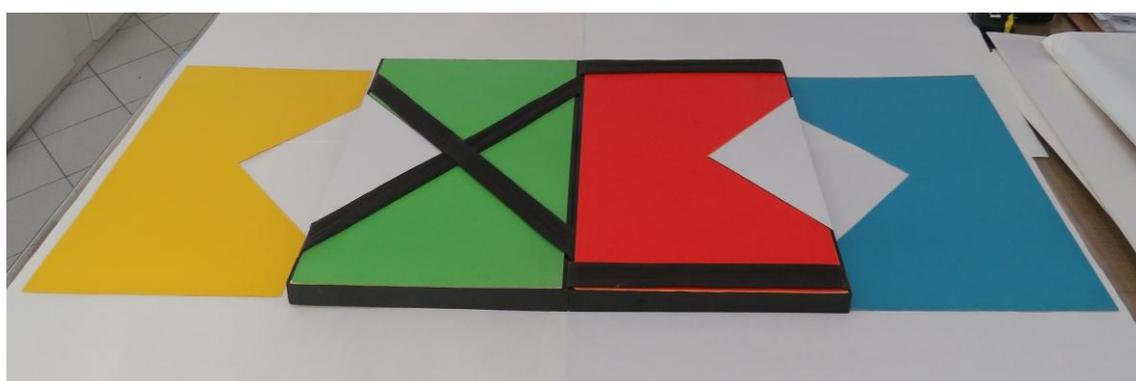
¹⁴³ De fato, em visita recente à exposição *Em polvorosa: um panorama das coleções do MAM*, observei que mesmo a réplica da obra *Homenagem a Fontana II*, cujo exemplar original havia sido danificado por um incêndio e encontrava-se exposto, foi apresentada ao lado deste sem a possibilidade de manuseio – o que foi confirmado por um dos monitores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, quando perguntei se poderia manipular a réplica. E de fato, não seria possível, já que essa réplica reproduz apenas o aspecto estético da obra: “a célebre criação em tecido cujos zíperes podiam ser abertos e fechados pelo espectador foi refeita com as mesmas cores, porém toda em madeira e plotter, em quatro posições, com uma imitação da dobra que se formaria se ela fosse manipulada – o que se tornou impossível” – como nos informa Suzana Velasco em matéria do jornal *O Globo*. (Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nelson-leirner-critica-sacralizacao-de-suas-obras-foram-feitas-para-serem-interativas-mas-3037105>. Acesso em: 22 dez. 2016)



a)



b)



c)

FIGURA 54 – Diferentes configurações (a, b e c) das “páginas” de *Livro-objeto-magia*.
Fonte: Acervo da Reserva Técnica do MAC-USP/ Fotografia da autora, 2016.

Parece-nos, portanto, que a conformação de diferentes desenhos a partir das faixas de articulação das duas metades do suporte e da área em branco desse suporte rígido – que coincide com os recortes dos papéis coloridos –, assim como as combinações dos papéis de cores diversas, concretizam a proposta fundamental da obra, que não se realiza sem manipulação. Para viabilizá-la, no caso da impossibilidade de consulta ao artista, como ocorreu nesta pesquisa, entendemos que a confecção de uma

cópia de exibição que traga a informação da sua identidade como tal, dada ao manuseio e apresentada em conjunto com a obra original (esta resguardada por uma vitrine, como é a praxe), seria a solução ideal do ponto de vista da promoção da experiência e consequente preservação ampla da obra. A reprodução poderia, inclusive, ter as páginas produzidas em um material mais resistente do que o papel, para uma maior durabilidade. Como outra alternativa, dado o caráter único da peça e a resistência do artista em autorizar a fatura de réplicas etc., expressa na matéria de jornal citada anteriormente, também entendemos que a filmagem do seu manuseio com a apresentação de todas as diversas composições possíveis poderia ser outra alternativa – como uma espécie de documento da experiência proposta pela obra.

4.1.8 O livro de artista como sequência espaço-temporal e a leitura como performance: o exemplo da obra *Momento vital*, de Vera Chaves Barcellos

Ao ter diante de si a obra *Momento vital*, da artista gaúcha Vera Chaves Barcellos, um observador pode se sentir instigado a abrir sua vistosa, embora modesta, capa vermelha, para verificar o que ela resguarda. O que “naturalmente está à sua espera enquanto conteúdo de um livro” – poderia inferir o observador. Mesmo antes de abri-la, e agora pode confirmar, percebe que aquele livro, a despeito de ser apresentado como obra de arte, não é tão diferente dos demais que conhece, e até dos que possui dispostos em sua estante. É, essencialmente, um livro: o suporte-veículo de um texto, com capas protetoras e folhas ligadas entre si. E, assim como a literatura que aprecia, o conteúdo que tem diante de si o faz embarcar em percurso envolvente.¹⁴⁴

A vontade de descobrir o desfecho da obra, gerada pelo seu ritmo, faz o nosso observador (agora leitor) percorrer todo o caminho proposto pelo livro. Página a página, o “eu” anunciado como palavra inaugural por Vera Chaves Barcellos (FIGURA 55), sua autora, deixa de fazer referência apenas a ela. Esse “eu” é, agora e cada vez mais, também o leitor que desvela o conteúdo incorporado no livro (FIGURAS 56 e 57). Escutando a sua própria voz nesse processo de coleta das palavras de outrem, mesmo em uma leitura silenciosa, o leitor se transforma naquele “eu”. E nesse percurso particular da leitura, autor e leitor se encontram: mais do que no texto, no próprio objeto livro.

¹⁴⁴ Ver vídeo performance de Vera Chaves Barcellos em: https://www.youtube.com/watch?v=dnI_VJp4zFY.

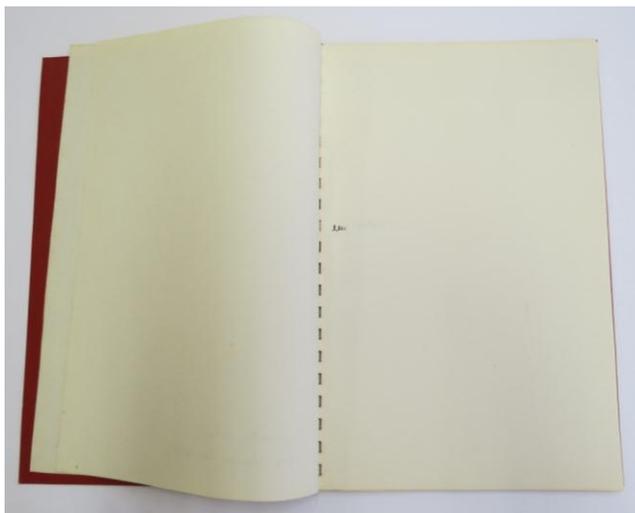


FIGURA 55 – Folha n. 3, onde se lê: “eu”.
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG / Fotografia da autora, 2016.

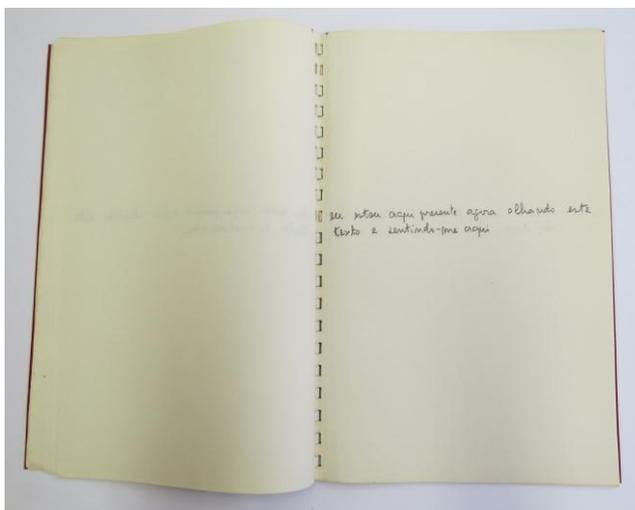


FIGURA 56 – Folha n. 10, onde se lê: “eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui”.
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG / Fotografia da autora, 2016.

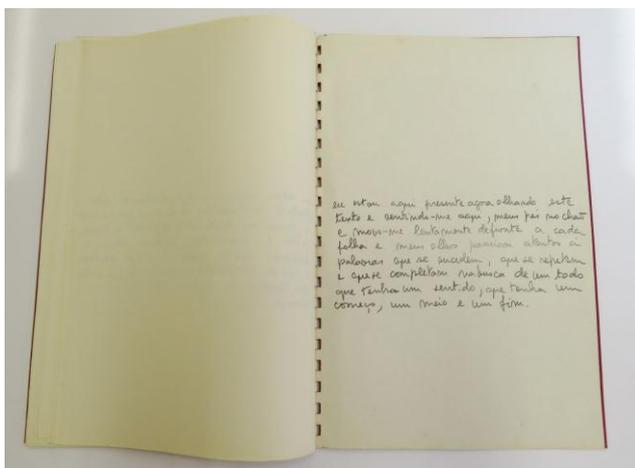


FIGURA 57 – Última folha.¹⁴⁵
Fonte: Coleção Livro de Artista da UFMG / Fotografia da autora, 2016.

¹⁴⁵ Onde se lê: “eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui, meus pés no chão, e movo-me lentamente defronte a cada folha, e meus olhos passeiam atentos às palavras que se sucedem, que se repetem e quase completam na busca de um todo que tenha um começo, um meio e um fim”.

Vera Chaves Barcellos exalta esse encontro em *Momento vital*: através de seu texto, que faz referência ao próprio ato da leitura, e também através do dispositivo que o apresenta – o livro. É preciso experimentá-lo: abrir a capa, folhear as páginas, coletar as palavras e somá-las, pouco a pouco e continuamente, para formar o todo. Um todo que é espaço e também tempo. Um todo também tridimensional, objeto – que dá inteireza e sentido ao texto, às suas seções, crescentes página a página.

Segundo a própria autora, em entrevista concedida à pesquisa (APÊNDICE G), a sequência espaço-temporal, que articula as palavras inscritas nas páginas, é justamente o que confere sentido à obra *Momento vital*. Acessar essa sequência, portanto, é fundamental para conhecer a obra. Contudo, como se trata de um livro sem imagens, como também nos esclarece a autora, esse acesso pode ser intermediado pela leitura em voz alta de outrem. Proposto também como performance, e não apenas como objeto, esse livro de artista apresenta uma alternativa para a sua preservação material bastante singular frente aos demais. Ainda assim, Vera Chaves Barcellos também reconhece que “a experiência de lê-lo é diversa de ouvir sua leitura, já que aquele que o lê vai experimentando aquilo que está lendo”, conforme responde na segunda questão da entrevista, através da qual a interrogamos sobre a importância do manuseio.

Preterindo a matéria ao conceito, e a sacralização da obra artística à experiência provocada por ela, em consonância com a proposta das vanguardas com as quais dialoga – conforme indicamos no capítulo anterior –, Vera Chaves cria um livro de artista cuja vontade de acesso é incorporada, também, em sua simplicidade. A obra, que parece uma apostila delgada (com capas plásticas vermelhas, espiral metálica branca, páginas xerocadas...), também apresenta, nessa sua frugalidade, um elemento ativo em potencial. A familiaridade do observador com o seu formato e com o seu aspecto, nesse caso, pode operar como um convite ao manuseio. E, dessa forma, a artista efetiva a proposta de suas obras à época: a de “se constituir numa abertura para o exterior” conforme relata a Claudia Lindner em matéria de jornal do ano de 1979 (ANEXO E). Essa intenção de disposição das obras à experiência do leitor aparece reafirmada, como proposta da produção da artista no final daquela década, também no artigo de Décio Presser para o jornal *Folha da Tarde* (ANEXO J), que nos informa sobre a disposição, em mesas, de obras “feitas para o público manusear”.

Ainda no que diz respeito a essa proximidade necessária entre leitor e obra, parece-nos que, para o caso em estudo especificamente, a vulgaridade dos materiais utilizados, como conteúdo, indicam a possível impertinência de uma das alternativas de preservação de livros cada vez mais difundidas: a reprodução digital da obra e apresentação em um dispositivo digital. Nesse momento se revela, precisamente, a importância da análise ampla da obra através de um estudo de caso: se fosse observado apenas o conteúdo textual e seu fluxo, essa digitalização poderia ser considerada a melhor alternativa dentre as levantadas. Contudo, qual seria a perda de significado simbólico para um livro produzido com recursos tão baratos, como a xerografia, se parcialmente apresentado através de um dispositivo eletrônico de alto valor comercial, o qual, por essa razão, se configura como um dispositivo ainda restrito a grande parcela sociedade?

A informação da “tiragem ilimitada”, por sua vez, como identificamos no capítulo anterior, pode indicar possibilidades para a preservação. É possível se pensar, por exemplo, a produção de cópias para exibição, e *ad infinitum*, como mencionado por Vera Chaves Barcellos na entrevista concedida para a pesquisa. A iniciativa de reedição da obra, apresentada anteriormente – que fora inclusive apoiada e acompanhada pela própria artista –, por sua vez, também configura outra estratégia de preservação, de forma similar ao que propusemos para o primeiro caso analisado, o livro de Élide Tessler, e para a obra de Edith Derdyk.

No mesmo trecho em que Vera sugere a realização de cópias da obra como estratégia de viabilização do seu manuseio – o que nos parece bastante pertinente enquanto estratégia de preservação dentro dessa perspectiva de análise adotada –, mais precisamente na resposta à questão 3, também faz dois outros comentários bastante curiosos. Primeiro, desvincula a sua obra de qualquer necessidade de valorização de um “objeto original”: o valor intrínseco da obra, segundo ela, “está em seu conteúdo e não em sua materialidade”. Em seguida, sugere indiretamente que uma peça de museu é aquela com a qual não se relaciona – que é guardada apenas como documento original.

A partir desses comentários da artista, nos questionamos sobre a missão de um museu de arte contemporânea: ser apenas isso, um arquivo histórico, ou um espaço de promoção das obras de arte?¹⁴⁶ Essa questão não nos parece simples, já que, em

¹⁴⁶ Dando-as a ver na melhor apresentação possível de suas potências – que, inclusive, compõe um dos seus aspectos históricos.

um mesmo artigo sobre o Acervo Conceitual do MAC-USP, no qual Isis Baldini Elias se debruça sobre a questão da conservação de seus itens, existem ambas as afirmações:

Embora esses objetos de arte conceitual ideologicamente tenham sido feitos para não durar, ao entrarem para uma instituição museológica inevitavelmente estão sujeitos aos princípios museológicos de guarda, manuseio e exposição. O fato de terem sido concebidos para serem a concretização temporária de uma ideia não faz com que deixem de ser registros e documentos de uma época.

(...)

O tratamento de uma coleção conceitual apresenta problemas particulares para os conservadores. As decisões quanto às intervenções não estão, necessariamente, relacionadas com a degradação dos materiais. Na verdade, estas questões podem ser irrelevantes ou mesmo inapropriadas na determinação do tratamento. Deve-se, primeiramente, considerar os aspectos filosóficos e intelectuais do trabalho. (2000, p. 186)

O dilema identificado pelo presente trabalho, embora localizado no âmbito da preservação, também diz respeito à própria missão de um espaço de salvaguarda de bens do patrimônio cultural. No nosso caso, obras como livros de artista. E nasce, justamente, dessa aparente incoerência, dessa multiplicidade de valores (histórico, artísticos, estético, de uso...) que podem ser atribuídos ao mesmo objeto. Apresentaremos na próxima seção a conclusão de nossa proposta ampla de análise das obras, bem como a sistematização de um percurso de tratamento de livros de artista para sua melhor disponibilização ao público, através de uma noção crítica de acesso (para consulta e exibição), que ajudará a mitigar o dilema identificado.

4.1.9 O livro de artista como a transgressão da ordem: o exemplo da obra *Divino maravilhoso*, de Amélia Toledo

Divino maravilhoso também é um dos livros de artista sobre o qual não conseguimos obter informações diretamente com sua artista¹⁴⁷. Por isso, discorreremos brevemente sobre as possibilidades que consideramos pertinentes acerca da preservação de seu exemplar inscrito na Reserva Técnica do MAC-USP, sem a possibilidade de verificar a pertinência das propostas frente à intenção artística que encarna enquanto obra.

Embora não seja um exemplar único, não conseguimos descobrir onde se encontram os demais volumes, para que pudéssemos compará-los com maior riqueza de detalhes. As características de uma das obras, que eventualmente esteja mais

¹⁴⁷ Ver Apêndice H.

bem conservada, poderia nos ajudar a dimensionar a extensão dos danos do exemplar do MAC-USP, no intuito de propor procedimentos de restauração para a recuperação de um aspecto que privilegia uma melhor experimentação estética e funcional da obra. Tendo em vista esse empecilho e o alto grau de fragilidade do exemplar do MAC, entendemos que, da maneira em que se encontra atualmente, não pode ser manipulado, nem mesmo exposto. Portanto, é ainda fundamental a tentativa de descoberta de outros exemplares, bem como o contato com a arista para a averiguação dos aspectos materiais fundamentais. Dados o tempo e os meios para a realização da presente pesquisa de mestrado, após algumas tentativas, decidimos por não insistir nesse esforço. Esse é um trabalho a ser feito.

De qualquer forma, reconhecemos que o exemplar não pode ser manipulado, nem mesmo exposto, porque os danos que apresenta comprometem a sua apreciação estética e o seu funcionamento como obra interativa. Uma estratégia possível, caso seja possível o encontro e uso de outro exemplar em melhor estado de conservação, seria a filmagem do manuseio da obra para apresentação desse registro, ao lado da obra deteriorada – agora com maior valor histórico e documental do que artístico e funcional, em um sentido operativo, onde o usufruto possível é considerado.

Outra estratégia possível a partir da eventual localização e observação desse outro exemplar seria a realização de um tratamento de restauração que reestabeleça o aspecto visual e material, bem como a funcionalidade perdidos. Para tanto, muito provavelmente, dada a natureza e a diversidade dos materiais, seria necessário considerar e operar a substituição de alguns componentes plásticos, em papel etc. O tratamento também poderia ser menos extenso, se considerado o item, justamente pelo grau de deterioração e fragilidade alcançados, já como bem cujo valor histórico de fato é preponderante e se dá a ver também através da materialidade comprometida pelo tempo e pela experiência.

O item restaurado poderia, eventualmente, depois de avaliada a nova resistência conferida pelo tratamento, ser disponibilizado ao manuseio. Ou, então, apresentado como obra cujo caráter de documento histórico prevalece sobre os demais, e, portanto, torna a funcionalidade da obra menos importante. A proposta autoral, nessa circunstância, daria espaço ao reconhecimento do estado de ruína da obra: um objeto nascido no contexto da arte contemporânea que já não cumpre com sua função artística devido à sua materialidade arruinada, mas que ainda possui importantes informações – que, agora, podem ser acessadas de outra forma e não

mais através da experiência interativa direta proposta em sua criação. Esse objeto, sim, necessariamente deve ser exposto dentro de uma vitrine, como item frágil que é, mas, no contexto de um espaço de exibição de obras de arte contemporânea, talvez, possa ser acompanhado de uma cópia de exibição inspirada na proposta autoral e disponível ao manuseio.

Dessa maneira, seria evidenciada a inexorabilidade do fim da materialidade dos bens culturais, inclusive das obras de arte contemporânea, e a possibilidade da preservação das propostas artísticas nesse âmbito, enquanto conceitos e não objetos originais. As obras contemporâneas, animadas pela proposta conceitual, consistem em oportunidades de experiências – sendo viabilizadas por objetos, de fato, através de uma materialidade que não precisa necessariamente ser original.

É preciso, portanto, começar a registrar junto, no momento de documentação das obras, não apenas as suas dimensões, contexto de produção, maneira de exibição etc., mas, também, informações que possibilitem avaliar e definir criteriosamente o tempo de duração da possibilidade de exercício da experiência proposta através de uma obra enquanto objeto de arte. Só através de uma documentação detalhada e de estudos criteriosos será possível estabelecer como oferecê-las ao usufruto do público, até quando, e novamente como, porque, conforme vimos, essa maneira de apresentação pode mudar com o tempo. E o nosso principal indício para a tomada de decisão pode ser a própria transformação da materialidade da obra. Com o passar do tempo, mesmo uma obra que dispõe de uma cópia de exibição e não é frequentemente manipulada sofre os efeitos da passagem do tempo. Sobretudo obras cuja composição envolve papéis e outros materiais recentes, cuja degradação é ainda mais veloz do que a dos materiais utilizados em obras tradicionais. Após todos os estudos de caso, resta a dúvida: seria pertinente que a entrada de um livro de artista em um espaço de salvaguarda determinasse automaticamente a sua exibição em vitrines ou haveria outro critério balizador, como o próprio estado de conservação da obra?

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POSSIBILIDADES E ALTERNATIVAS PARA A PRESERVAÇÃO DE LIVROS DE ARTISTA

Entendemos que toda ação de conservação supõe, inicialmente, o estudo do conjunto de elementos materiais e imateriais, técnicos e simbólicos, que constituem qualquer bem do patrimônio cultural, bem como o seu contexto de inscrição. Esse estudo nos permite identificar, por exemplo, a relação entre as características do objeto em análise, tanto aquelas referentes a sua produção quanto a sua apropriação ao longo do tempo, com as deteriorações que apresenta. Partindo dessa avaliação crítica do estado de conservação de itens, na intenção de propor medidas que visem a prolongar a duração destes, o conservador-restaurador pode desenvolver um trabalho adequado também do ponto de vista dos valores e significados atribuídos aos objetos em estudo, e não apenas às materialidades fetichizadas e descontextualizadas. As estratégias propostas, advindas desse estudo, obviamente podem ser abandonadas, substituídas ou adaptadas ao longo da aplicação, conforme a sua eficácia na resposta aos fatores que constituem ameaças à preservação.

Aquilo que deveria ser recorrente na prática dos conservadores, sob essa perspectiva, seria, portanto, a análise e o tratamento dos riscos que trazem a ameaça de um desacordo entre as realidades físicas, os valores e as funções atribuídos a um determinado objeto. Esses valores e funções, assim como a condição material, são irremediavelmente transformados ao longo do tempo, e, conforme nos apresenta Salvador Muños Viñas em sua *Teoria contemporânea da restauração* (2004), não são inerentes ao objeto a ser conservado, nem são quantificáveis, conforme propõe a corrente que o autor chama de “conservação científica”, mas atribuídos em natureza e dimensão ao objeto. A ideia de resgate de uma originalidade, portanto, deve ser repensada no âmbito da preservação como algo inalcançável, irrecuperável, para qualquer que seja a obra.

No caso das contemporâneas, como colocamos na introdução deste capítulo, a busca pela valorização de uma autenticidade como elemento conformador de uma condição contemporânea desses objetos seria mais pertinente. Haveria que se considerar essa contemporaneidade, como nos instiga a conservadora-restauradora Isis Baldini nos trechos de sua dissertação destacados abaixo:

(...) pelo fato dessas obras possuírem ainda grande valor de contemporaneidade, ou seja, estarem inseridas dentro ou muito próximas do tempo histórico atual, independente de sua complexidade física ou ideológica, estas exigem uma análise a partir de outros referenciais teórico-metodológicos (2010, p. 8).

A multiplicidade de técnicas, a inserção de elementos procedentes de áreas diversas na composição estética e os aspectos efêmeros de muitos desses materiais conduzem a problemas de difícil solução tanto material quanto ética, o que me levou a considerar a hipótese de que a diferença básica entre as obras de arte não está nos materiais, mas no seu valor de contemporaneidade. A desconsideração de uma contextualização da obra em sua contemporaneidade pode incorrer em erros de avaliação e conseqüentemente em intervenções equivocadas e, muitas vezes, desnecessárias ou não desejadas. A diferença entre as obras com valor de contemporaneidade daquelas em que este já foi diluído pelo tempo não está somente (o que já é substancialmente muito) nas modificações ocorridas nas camadas de informação ligadas às instâncias históricas e estéticas, conhecidas e comumente consideradas em uma intervenção, mas está também nas demais camadas tidas, muitas vezes, como amorfas e embrionárias. Além disso, não se pode negligenciar o fato de as obras com valor de contemporaneidade, por serem consideradas legalmente “menores de idade”, estarem protegidas por leis federais que objetivam, entre outras coisas, garantir sua fruição de acordo com o inicialmente desejado por seu criador. (2010, p. 12)

Perguntar-nos-íamos, em seguida, quando, para as obras de arte contemporâneas, seria pertinente não mais atribuir tal valor. Segundo Arthur C. Danto, o significado possível das coisas depende de um conjunto referencial que permite a leitura das mesmas. Nas palavras do autor, “Muito daquilo que é arte contemporânea é tão internamente relacionado aos aspectos da cultura contemporânea que os significados de objetos, entendidos como veículos de nossa identidade cultural, serão perdidos se o conhecimento das suas referências e alusões for desconhecido.” (1999, p. 8). Os significados e valores que atribuímos contemporaneamente aos objetos de arte contemporânea serão perdidos da forma como os atribuímos, serão transformados com o passar do tempo, como já dissemos anteriormente. E, nesse sentido, pensando que o primeiro sistema de referência para a leitura do livro de artista e o que mais rapidamente pode se transformar é o próprio livro de artista – o conjunto de elementos materiais que o conformam –, poderíamos sugerir, como possível paradigma que orientaria o reconhecimento do início daquela transformação, essa materialidade. Quando esta não mais suporta a promoção da proposta autoral, conceitual do exemplar da obra, torna impossível a sua leitura.

Esse eixo orientador serviria para os exemplares individualmente, para cada objeto, e não para um título de maneira geral. Até porque, como sabemos, cada estratégia de preservação adotada implicará uma deterioração mais lenta ou mais acelerada da materialidade do objeto. É possível que o mesmo título, em um

determinado espaço, seja preservado em sua condição de interatividade direta por mais tempo do que em outro. E é importante lembrar que, para os livros de artista cuja proposta é a edição ilimitada, caso adotada a estratégia da reimpressão e reposição indeterminada da obra, a materialidade poderia não ser necessariamente o primeiro eixo orientador, a menos que os elementos e as técnicas de produção se tornem obsoletos e indisponíveis – como acontece, por exemplo, com as obras de arte cinéticas, digitais e da videoarte.

Entendendo, contudo, que o reconhecimento da importância da autenticidade para os livros de artista enquanto obras de arte contemporânea não resulta concretamente na disponibilização dos mesmos para acesso direto (seja em consultas, seja em exposições) nos mesmos moldes propostos pelos seus criadores no momento da elaboração da obra, precisaríamos discutir quais seriam as maneiras de mitigar tal dilema. A inclusão dos livros de artista em contextos de salvaguarda pautados por questões que fogem apenas à promoção das propostas dos autores das obras através delas, sejam questões mercadológicas, a vontade de criação de um acervo histórico etc., nos impõe pensar quais seriam as melhores maneiras de apresentá-los. Como assinala Paul Philippot no artigo “Restoration from the Perspective of the Humanities” (1996) – embora o autor se refira a obras tradicionais –, um estudo detalhado dará subsídios para as ações diretas ou indiretas sobre a matéria que podem e devem evidenciar os valores e funções presentes e/ou potenciais do bem cultural. E deve ser feito a partir das mais variadas fontes de informação, levando em consideração as opiniões e conhecimentos de um conjunto de profissionais responsáveis (museólogos, curadores, conservadores-restauradores, artistas etc.) e de outros agentes (como os fruidores das obras, por exemplo), em um processo amplo de tomada de decisão, descrito por Viñas como uma ação de “conservação negociativa”.

No caso dos bens do patrimônio cultural inscritos no âmbito da arte contemporânea, como orientação para uma análise que ajude nesse processo de tomada de decisão, enquanto um passo a passo que incorpora diferentes elementos e informações importantes sobre as obras, temos a metodologia *The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* (1999), que foi, por isso, adotada por esta pesquisa. Reafirmamos a nossa opção pela aplicação desta ferramenta não apenas pela escassez de outras metodologias sistematizadas, outros procedimentos organizados de análise aplicáveis em diferentes

contextos de inscrição das obras, como também pela possibilidade de análise caso a caso apresentada por tal metodologia, o que acreditamos funcionar melhor. Como nos mostra a própria publicação de apresentação do DMM, cada obra artística requer uma avaliação particular, cujas considerações produzidas a partir de pesquisas, e que podem ser conflitantes entre si, sejam confrontadas de maneira a se definir a melhor abordagem possível da obra no contexto em que se insere (1999, p. 1).

Nesse sentido, a metodologia nos possibilita a realização de estudos de caso para a tomada de decisão com relação a eles. Como trabalho propositivo e inicial, possivelmente inédito na linha em que se insere e no contexto nacional – e por isso a ser desenvolvido –, não tivemos qualquer pretensão de estabelecer as ações a serem adotadas para os itens pesquisados, mas apenas de sugerir uma nova mirada para a questão da preservação dos livros de artista e, através dos casos desenvolvidos e utilizados como exemplos, propor procedimentos de consulta e exibição que podem ou não ser aplicados futuramente pelas instituições de salvaguarda responsáveis pelas obras estudadas, ou por outros locais que possuam livros de artista no acervo.

Ainda no sentido da necessidade de um modelo de tomada de decisão e da realização de estudos de casos, no que concerne à conservação e à restauração de obras modernas e contemporâneas, Renée van de Vall nos apresenta mais um argumento favorável à adoção do procedimento, ao destacar a heterogeneidade de valores inerente às obras de arte contemporâneas, enquanto dilema potencial a ser enfrentado pelos conservadores que se dedicam a esse universo:

Os conservadores de arte dificilmente correrão o risco de encontrar uma situação tão dramática como a de Agamenon, mas muitas vezes são colocados diante de dilemas que de alguma forma se assemelham a ele. Eles têm que fazer escolhas em que o sacrifício de algum valor é inevitável. Por exemplo, se o que se deve preservar é a autenticidade histórica ou material de uma pintura, ou a sua aparência visual (presumivelmente) original. As chances de encontrar tais dilemas parecem ter aumentado com o desenvolvimento artístico contemporâneo. À medida que os meios e as técnicas artísticas se diversificam e os significados proliferam, os possíveis valores em jogo em um trabalho específico tornaram-se mais heterogêneos. Assim, eles são mais propensos a conflito do que no caso de uma pintura ou estátua tradicionais. (2005, p. 196)

Ao optar pela aplicação da metodologia citada, realizamos nossos estudos de caso conscientes de que a confrontação das informações levantadas não garante, necessariamente, a dissolução de conflitos. O dilema instalado pela heterogeneidade destacada por de Vall deve ser enfrentado, mas não necessariamente será resolvido. Como o autor mesmo propõe, há sempre o privilégio de algum aspecto sobre outro, e

alguma perda é inevitável (2005). Cabe-nos, nesse cenário, ainda segundo o autor, ser atentos e sensíveis para reconhecer e justificar claramente as opções tomadas:

No final, é a sensibilidade desenvolvida de um curador ou de um conservador que guia o equilíbrio da dor – e, ao contrário de Agamenon, ele não negará que a dor existe, porque é exatamente isso que torna a decisão instrutiva para os outros: para saber por que, em que circunstâncias, isso era a melhor coisa a fazer. E o que, apesar de todo o cuidado e cautela, estava irrevogavelmente e dolorosamente perdido. (2005, p. 200)

Uma opção terá de ser feita e, por isso mesmo, entendemos que o envolvimento de número considerável de agentes, bem como o levantamento de informações de diferentes e numerosas fontes, dentro de uma prática negociativa, como colocado anteriormente, seja fundamental. O presente trabalho, ao articular diferentes áreas e campos, autores e trabalhos – seja na abordagem das obras em estudo especificamente, seja da grande temática da preservação de livros de artista –, se propõe a realizar tal exercício. Ainda que o tempo de realização do trabalho, os contratempos de todas as ordens (sempre inevitáveis) tenham se colocado como fatores desafiadores para a realização do trabalho da maneira idealmente pretendida, acreditamos que cumprimos com a proposta de realização desse exercício.

E, como resultado mais sistematizado, apresentamos uma possibilidade de percurso para o tratamento institucional do livro de artista, no que tange à preservação. Embora tenhamos percorrido, até aqui, uma abordagem dos casos de forma isolada, com análises específicas de cada uma das obras, a partir daqui reunimos todas elas enquanto exemplos dentro de um esquema geral. Essa sistematização, mais abrangente, pretende conferir funcionalidade à proposta de tratamento desenvolvida, bem como facilitar a sua apreensão e, quem sabe, incorporação. Nessa conclusão, contudo, não nos esquecemos das especificidades de cada obra, levantadas e apresentadas anteriormente. Elas guiaram a inscrição dos casos como exemplos ilustrativos desse esquema, mas, e antes mesmo disso, permitiram a elaboração desta recomendação abrangente, a partir da diversidade do seu conjunto.

Uma vez constatado o excelente estado de conservação material da grande maioria dos livros de artista consultados nas instituições visitadas – mesmo daqueles não incorporados em nossos estudos de caso – entendemos que deveríamos focar a nossa atenção não na proposição de ações de tratamento para a estabilização de deteriorações materiais, mas em outro importante risco identificado na preservação das obras, em um sentido mais amplo e essencial.

Reconhecida a alienação do objeto tridimensional integral, “domado por uma vitrine”, como importante inconformidade frente ao caráter essencial dos livros de artista,¹⁵³ elencaremos e discutiremos brevemente, a seguir, um percurso de tratamento institucional possível para as obras desse universo (QUADRO 2).

No momento de entrada da obra no acervo – da Coleção Livro de Artista, do Museu de Arte Contemporânea, ou qualquer outro – o habitual registro da obra, através da catalogação, não poderia deixar de ser composto por uma documentação e um estudo que permitisse a sua descrição detalhada. Dentre esses procedimentos, para a promoção de sua preservação, destacamos o registro fotográfico de todas as características do livro de artista e a realização de uma entrevista com o artista (no caso de este se encontrar vivo), a exemplo das realizadas por esta pesquisa, respectivamente. O primeiro permitiria não apenas o enriquecimento do conjunto de informações sobre as obras no sistema de dados institucionais como também o acompanhamento da evolução dos processos de deterioração do volume. Esse registro visual facilita a avaliação do momento de perda de características materiais fundamentais para a experiência proposta pela obra – que passa não apenas pela funcionalidade estrutural do objeto, mas também por suas características de forma, cor e composição. A alteração das cores, das texturas, das combinações entre os elementos integrantes das obras, ou mesmo a perda de um deles, pode implicar o comprometimento da proposta autoral. O exemplar de *Livros vazados* (1985), estudado nesta pesquisa, por exemplo, caso não possua um número mínimo de folhas coloridas recortadas a serem combinadas para conformação de diferentes composições, não permite mais a experiência que deveria ser promovida pela obra. Tanto o registro visual (através de fotografias e digitalização da obra) quando a entrevista poderiam também, e em conjunto, servir como orientação para a produção de cópias para exibição.

O momento de entrada da obra nos acervos seria também um importante momento de avaliação da possibilidade de aquisição de mais de um exemplar da obra, como estratégia de viabilização e/ou prolongamento do tempo de disponibilização da mesma à experiência direta do público, através do manuseio. Também seria o momento ideal para a decisão relativa ao local de

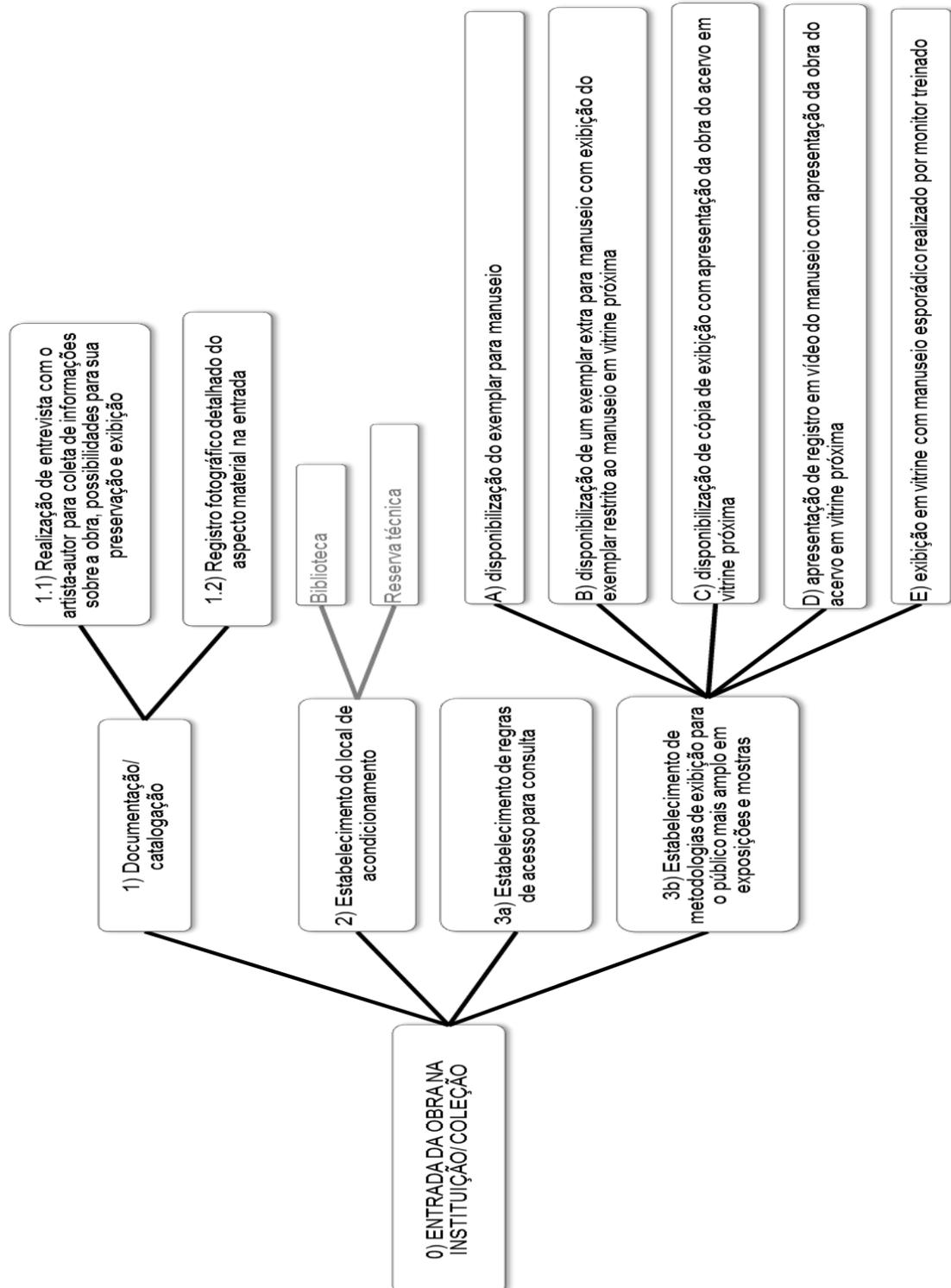
¹⁵³ Como nos permite assinalar a própria revisão da literatura que busca definir o termo “livro de artista” – alcunha sobre a qual todos os casos são apresentados por seus próprios autores – e o levantamento das propostas artísticas específicas através de entrevistas com autores de alguns dos casos estudados.

acondicionamento do(s) volume(s). Sobretudo nos casos de aquisição de apenas um exemplar da obra, seria bastante pertinente sua inscrição no espaço da biblioteca. Considerando o entrelugar do livro de artista, podemos avaliar que, dentre os espaços de salvaguarda e divulgação, aquele que melhor promove a experiência proposta nesse tipo de obra é a biblioteca. Talvez seja interessante a inscrição de livros de artista em bibliotecas, já que é comum que museus também contem com esses espaços. As obras, certamente, não fariam parte do acervo corrente, e o seu manuseio deveria ser orientado, mas deveria ser facilitado para além dos momentos de exibição das obras, até porque muitas delas não foram produzidas necessariamente para a inscrição no circuito formal e de especulação econômica da obra de arte. Após a definição desse local de acondicionamento, seria necessário, portanto, estabelecer a política de acesso às obras (3a): a realização de requerimentos, a obrigatoriedade do uso de EPIs, a determinação e aparelhamento de local apropriado para a experiência, a designação de funcionários responsáveis pelo acompanhamento desse momento etc.

De qualquer maneira, contando ou não com esse espaço de salvaguarda e divulgação especializado – que disponham de regras de consulta –, é importante que os livros de artista, quando expostos ao grande público, o sejam de forma a permitir a fruição mais adequada possível, conforme acontece com outras manifestações artísticas e categorias de obras (como a escultura, por exemplo). Para a apresentação dos livros de artista em espaços expositivos (3b), considerando a preservação ampla dos mesmos, entendemos que as obras podem ser expostas de através de uma das maneiras elencadas no Quadro 2 (A a E). Somos animados pela perspectiva de promoção das potencialidades identificáveis nas obras estudadas, em uma abordagem que não se furta à defesa de uma ação voltada ao futuro, mas que se volta, sobretudo, ao presente, e que é inspirada pelas ideias de Hiltrud Schinzel – como sintetiza o trecho do artigo de Carlota Santabárbara Morera, no qual revisa a sua teoria:

Outra questão inovadora é a colocada por Schinzel sobre para quem restauramos, e através dela, sobre decidir o que é mais importante: a matéria ou a ideia. Se o fundamental é a matéria e a conservamos, estaremos restaurando para o futuro, mas se a ideia é o que prevalece e a fazemos perdurar, estaremos conservando para nossos contemporâneos. (2004, p. 18)

Quadro 2 – Procedimento sistematizado para tratamento institucional de livros de artista



Outra maneira possível de estabelecer as estratégias de exibição das obras seria pensar a partir da informação da tiragem. Organizamos abaixo algumas possibilidades cuja pertinência deveria, preferencialmente, ser confirmada com os

autores das obras. Exemplificamos tais possibilidades com as obras estudadas:

- Para as obras de tiragem ilimitada, como *Cópia: dia um e Momento vital*: mais de um exemplar poderia ser adquirido, para que um fosse disponibilizado ao manuseio durante exposições e outro fosse acondicionado em um espaço especial (para consultas esporádicas e conformação de um arquivo); ou poderiam ser produzidos novos exemplares para manuseio com condicionamentos do primeiro exemplar adquirido (o exemplar do “arquivo”) em um espaço especial.

- Para as obras de tiragem múltipla, mas ilimitada, como *Um homem sem qualidades* e *Arquivo impresso*: mais de um exemplar poderia ser adquirido para que um fosse disponibilizado ao manuseio durante exposições e outro fosse acondicionado em um espaço especial (para consultas esporádicas e conformação de um arquivo); ou uma cópia de exibição poderia ser produzida para apresentação conjunta com a peça do acervo em vitrine próxima.

- Para obras de tiragem limitada/pequena, como *Genotexto*, *Poema pautado* e *Divino maravilhoso*: uma cópia de exibição poderia ser produzida para apresentação conjunta com a peça do acervo em vitrine próxima; o exemplar da instituição poderia ser manipulado esporadicamente por um monitor responsável; ou poderia ser produzido e exibido um registro em vídeo do manuseio para apresentação conjunta com a peça do acervo em vitrine próxima.

- Para obras únicas, como *Livro-objeto-magia*: uma cópia de exibição poderia ser produzida para apresentação conjunta com a peça do acervo em vitrine próxima; o exemplar da instituição poderia ser manipulado esporadicamente por um monitor responsável; ou poderia ser produzido e exibido um registro em vídeo do manuseio para apresentação conjunta com a peça do acervo em vitrine próxima.¹⁵⁴

Finalmente, realizamos uma avaliação geral das possíveis alternativas para a exibição de livros de artista, organizadas na Tabela 2 abaixo. As metodologias são elencadas conforme a possibilidade de fruição das obras e cabe destacar que aquelas indicadas na área em vermelho foram verificadas em mostras visitadas ao longo do tempo de desenvolvimento da pesquisa e em registros documentais de exposições.

¹⁵⁴ Não incluímos o caso de *Livros vazados* (1985) porque a sua autora declarou a condição essencial de manipulação da obra.

Tabela 2 – Avaliação das alternativas para exibição de livros de artista

Como boas estratégias	Aquisição de mais de um exemplar	Realização de cópias de exibição	Reedição ou reimpressão ¹⁵⁵
Como estratégias medianas	Registro em vídeo do manuseio ¹⁵⁶		
Como estratégias piores	O desmonte ou cópia das páginas da obra para apresentação no formato de painel ¹⁵⁷	A exposição das obras em vitrines sem recurso adicional	

Na tentativa de fazer uma breve síntese do trabalho apresentado, devemos dizer que o percurso acadêmico que antecede essa pesquisa de mestrado, inscrito no âmbito da graduação na área de conservação- restauração de acervos bibliográficos, permitiu-nos identificar, como grande desafio para o campo, o exercício da racionalização das diferentes formas e funções do objeto livro no escopo de discussão teórica e, conseqüentemente, no embasamento das práticas voltadas aos livros. Como indicamos em nossa introdução, a compreensão de tal objeto milenar, presente nas mais diversas culturas e sociedades ao redor do mundo, enquanto bem patrimonial é ainda incipiente.

Evidência disso é a preponderância de discursos, nos mais diversos contextos, que valorizam o texto e negligenciam o seu suporte-veículo: é “a exaltação dos textos como obras por si sós, em detrimento dos materiais que os suportam, reúnem, divulgam e conservam” (GONTIJO, 2013, p. 42). E, mais especificamente na esfera da conservação-restauração, a desconsideração do caráter tridimensional do objeto livro, manifestada pela primazia dos tratamentos que se prestam às questões apresentadas, sobretudo, pelo suporte bidimensional do texto, mas não àquelas referentes à unidade codicológica. Resultado dessa abordagem são perdas do patrimônio bibliográfico através da retirada de elementos e características importantes dos livros, mais localizadamente, de componentes ou toda a estrutura tridimensional – a encadernação.

Contudo, ganha espaço desde o último quarto do século passado uma nova compreensão do livro: um objeto complexo que, para além do conteúdo textual,

¹⁵⁵ Depende da autorização e envolvimento do artista.

¹⁵⁶ Considerando o uso do recurso audiovisual como estratégia para a documentação e exibição de outras obras, como as performances, por exemplo, pode também ser adotado como estratégia. É melhor do que a digitalização da obra e apresentação da mesma em um dispositivo eletrônico porque dá a ver o objeto como um todo, em sua tridimensionalidade – lembrando que a digitalização, ao contrário do que alguns defendem, não promove o acesso direto à obra, mas a alguns de seus elementos através de uma tradução para outro meio.

¹⁵⁷ Aniquila a sequência espaço-temporal do livro e qualquer possibilidade de surpresa.

apresenta-se de diferentes maneiras ao longo da história, e cujas características formais e materiais estão intimamente ligadas ao processo de leitura da palavra escrita. Tal compreensão é herdeira de trabalhos inscritos no campo da bibliografia material, desenvolvidos por Donal F. McKenzie, e no campo da história do livro, por Roger Chartier, por exemplo. E, talvez por essa filiação, seja ainda pouco convocada nas discussões no âmbito da preservação.

Inspirados por essa compreensão, concordamos que a forma e os elementos de um livro evidenciam tecnologias, gestos e valores que participam de sua produção, ao mesmo tempo em que figuram o seu público e são configurados por ele, em uma via de mão dupla. Por isso também o livro é um objeto com valor histórico, e o estudo da sua materialidade, portanto, é extremamente importante para a conservação-restauração – sendo fundamental a análise do objeto e seus elementos para o desenvolvimento de intervenções pertinentes, caso a caso, que não reduzam o volume ao seu bloco de texto.

A partir dessa tomada de consciência, dois fenômenos chamaram a atenção. O primeiro, a recorrência da exibição de livros em vitrines, ou outras estruturas que não dão a ver a sua integridade – apenas as capas ou um par de páginas – nas mais diversas mostras. Ou, mesmo, o recurso da cópia de elementos para apresentação em painéis, o que aniquila igualmente o objeto tridimensional e a sua a experiência material específica – o virar das páginas, o acesso às diferentes seções de maneira pontual, o ir e vir, a passagem do tempo através de um espaço. O segundo fenômeno observado foi a incorporação do objeto livro pelas artes visuais, cada vez mais intensa e não necessariamente vinculada à intenção primeira ou exclusiva de apresentação de conteúdos ou obras textuais. A partir da primeira década dos anos 2000, são diversos os artistas que se interessam pelo livro e começam a se envolver com a produção das mais diferentes publicações. Foi possível acompanhar o fato de perto na Escola de Belas da UFMG entre 2009 e 2016, bem como observar o acontecimento se repetindo em outros espaços e contextos.

E se, para o livro tradicional, as metodologias de exibição descritas anteriormente, ou mesmo o veto ao manuseio de um volume especial inscrito em algum ambiente de salvaguarda,¹⁵⁸ já provocava certo incômodo e incompreensão, a ideia da inacessibilidade de volumes que se encontravam no entrelugar livro-arte

¹⁵⁸ Como ocorre em alguns setores responsáveis por obras bibliográficas especiais ou raras, por exemplo, que não permitem o acesso controlado e manuseio orientado das obras.

parecia igualmente descabida, ainda que, em sua grande maioria, se trate de situações recorrentemente justificadas pela necessidade de preservação das obras.

Paralelamente, e ainda no âmbito da graduação, a experiência de aproximação às instigantes discussões próprias à conservação de arte contemporânea, através das disciplinas da Professora Magali Melleu Sehn, despertaram questionamentos sobre a finalidade da preservação nessa esfera. A conservação de obras de arte contemporânea tem o desafio de lidar com uma gama enorme de materiais utilizados na elaboração dos seus objetos, com uma grande diversidade de objetos e, ainda, com a complexidade da(s) categoria(s) na(s) qual(is) eles se localizam – ou mesmo a ausência de categorias –, mas, sobretudo, tem o desafio de lidar com as novas propostas artísticas que, muitas vezes, fogem à observação passiva. Obras efêmeras, obras produzidas com materiais precários, obras cinéticas, performances, obras únicas e obras múltiplas, arte conceitual, desmaterialização, videoarte, arte digital... Os processos de análise e os critérios adotados nos processos de tomada de decisão quanto ao tratamento a ser dispensado a essa nova gama de objetos artísticos não poderiam ser os mesmos daqueles adotados para as obras tradicionais. A arte contemporânea, assim como apresenta a possibilidade de novas experiências através de seus objetos, impõe igualmente outra abordagem por parte da preservação. Se a materialidade é o que concretiza a obra, mas está a serviço de uma proposta de experiência, qual seria o sentido de preservá-la ao custo de impedir a experiência? Esse é um grande dilema para a área e não tem resposta única ou definitiva.

Em síntese, as questões referentes à preservação de objetos inscritos nesse âmbito e àquelas inquietações relativas ao livro, mais especificamente ligadas ao acesso e à exibição desses objetos, nos pareciam bastante próximas. A aproximação ao universo do livro de artista nasceu justamente do interesse em pensar o problema colocado pela necessidade de experiência dos objetos concomitante à vontade de preservação da sua concretude, da sua materialidade.

Acreditamos que a pesquisa apresentada por esta dissertação tenha sido exitosa no sentido da discussão das metodologias de exibição dos livros de artista e acesso às obras, utilizadas por importantes instituições públicas responsáveis pela salvaguarda e divulgação de vultosos acervos dessa natureza no contexto nacional. A partir dessa avaliação, que atravessou a análise de cada obra em específico, através dos nove estudos de caso desenvolvidos, foi possível reconhecer méritos e

limites das diretrizes gerais de preservação dos livros de artista adotadas pelos locais de inscrição das obras escolhidas – que determinam as formas de acesso e as metodologias de exibição.

Considerando a impossibilidade do manuseio das obras inscritas na Reserva Técnica do Museu de Arte Contemporânea como um limite à preservação das propostas artísticas que encarnam, e reconhecendo na iniciativa da Coleção Livro de Artista uma importante ação de preservação vinculada à promoção das obras, sugerimos a consulta aos autores para a verificação da possibilidade de inscrição dos livros de artista do MAC-USP em um espaço especial da biblioteca Lourival Gomes de Machado. Espaço que deveria ser dotado de responsáveis pelo acompanhamento das consultas, que, por sua vez, devem ser regradas para a garantia da manipulação correta das obras. Da mesma forma, por reconhecer a importância do percurso através do livro, sugerimos fortemente como alternativa, a ambas as instituições, a aquisição de mais de um exemplar das obras – no caso de tiragens múltiplas – ou a produção de cópias de exibição. A realização delas também dependeria da autorização dos artistas.

Com a importante contribuição dos autores, por meio de entrevistas, propusemos outras metodologias – que levam em consideração a dicotomia conservação material e experiência. Para além daquelas alternativas ideais, elencamos outras medidas que podem auxiliar na melhor apresentação das obras em contextos expositivos e que não se restringem apenas à digitalização e disponibilização das imagens das obras em dispositivos eletrônicos. Se concordamos que a materialidade dos livros está relacionada aos processos de leitura e fruição da obra, e que um livro é mais do que o seu conteúdo textual ou visual apresentado no suporte bidimensional da página, sendo um objeto tridimensional que cria a possibilidade de experiência espaço-temporal, não caberia nos contentarmos apenas com essa “solução”.

Da mesma forma, conseguimos indicar um possível percurso de tratamento institucional das obras, desde a entrada até a exibição. Consideramos o registro fotográfico detalhado e a entrevista com o artista procedimentos essenciais para o acompanhamento das transformações do livro de artista ao longo do tempo para avaliação, igualmente periódica, das diretrizes específicas de preservação da obra. Estas, por sua vez, orientadas pela proposta autoral e pelas especificidades materiais do livro de artista, ajudariam na definição do espaço de inscrição inicial da

obra dentro da instituição e das estratégias para sua exposição – que podem igualmente mudar no sentido da melhor adaptação às condições materiais da obra, que inevitavelmente se transformarão ao longo do tempo.

Para alicerçar esse percurso dos estudos de caso, aproximamo-nos das definições de livro de artista. Com esse procedimento, foi possível evidenciar as especificidades das obras apresentadas sob esta alcunha. Ao convocar os autores inscritos no universo livro de artista, conseguimos demonstrar a importância da fruição de obras denominadas pelo polêmico termo, através do percurso pela materialidade. Independentemente dos desencontros entre os autores convocados, a partir da revisão bibliográfica do primeiro capítulo foi possível compreender a pertinência da discussão proposta do ponto de vista teórico, já que todas as definições exaltam a apropriação e exploração consciente e intencionada das especificidades do objeto livro na criação das obras de arte apresentadas como livro de artista.

Da mesma forma, tal imersão no debate em torno da definição de livro de artista, ainda que não tão profunda, também nos permitiu ter uma ideia da dimensão desse universo – em quantidade e variedade de obras – e, portanto, da própria importância da discussão proposta. E, ao desenvolvê-la, a presente pesquisa não apenas pôde contribuir para a ampliação do escopo de discussão da área da preservação, como o fez cumprindo com outro de seus importantes objetivos: a promoção do diálogo entre diferentes áreas, como as Artes Visuais e a Conservação-Restauração, dentre outras. E nos pareceu importante discutir a preservação do livro de artista porque, a exemplo do que ocorre com os acervos bibliográficos, com os “livros tradicionais” – que não dispõem de referências específicas dentro da teoria da conservação-restauração –, os livros de artista também não aparecem problematizados de maneira especializada nas referências sobre preservação de arte contemporânea.

Acreditamos, enfim, que conseguimos alcançar alguns de nossos importantes objetivos ao desenvolver os estudos de caso, apresentados nos terceiro e quarto capítulos. Não apenas demonstramos nossa argumentação basilar – a da importância da experiência – como também o desafio representado pelos livros de artista ao campo da preservação, constatando que, para qualquer um dos casos, em qualquer contexto de inscrição, haverá um dilema. E, portanto, nenhuma resposta ou metodologia pode ser considerada infalível ou insubstituível. Em resumo, e de maneira conclusiva, conseguimos demonstrar que a inexorabilidade da deterioração

da matéria deveria incentivar não a sua alienação, mas, enquanto substância concreta e real da obra de arte, no caso o livro de artista, poderia fundamentar a ampliação das possibilidades de fruição das obras, tanto no ambiente de acondicionamento como no expositivo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Dina Marques Pereira; SANTOS, Magna Lúcia dos. Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais: processos biblioteconômicos em um acervo especial. In: _____. XVIII SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS. Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais (SB/UFGM). **Anais...** Belo Horizonte, 16 a 21 nov. 2014.

ARQUIVO IMPRESSO (Reprodução). Disponível em: <<http://issuu.com/suplementopernambuco/docs/poesia>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ARTE CONCEITUAL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

ARTISTIS' BOOKS. In: Victoria and Albert Museum Oficial Web Site. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

AUGE, Marc; PEREIRA, Maria Lúcia. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 6.ed. Campinas (SP): Papyrus, 2007.

BARCELLOS, Vera Cahves (Org.). **Julio Plaza: Poéticas**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

BIRCK, Giovana; DE CARLI, Ricardo; ELLERT, Adriano; LOPES, Luiza; PANDOLFO, Lucas; STEIMETZ, Vitoria. **Élida Tessler: O homem sem qualidades caça palavras**. Vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Prir0uL9BUQ>>. Acesso em : 12 dez. 2015.

BLOG Coleção Livro de Artista. Desenvolvido coletivamente, 2009. Disponível em: <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>>. Acesso em: 18 maio 2015.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes & Ofícios).

BRITO, Amir; SILVEIRA, Paulo. **Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2016.

BRUCK, Mozahir Salomão. Palavra: Dispositivo // Word: Device. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 37-43, dez. 2011. ISSN 2237-9967. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/2514/3106>>. Acesso em: 17 out. 2016.

BRUSCKY, Paulo; NEDER, Rafael; VIGNOLI, Flávio; MATIAS, Ademir; ALEIXO, Ricardo. **Arquivo impresso**: poesia inédita. Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2011. (Exemplar da Coleção Livro de Artista)

BUZZ SPECTOR. In: FACULTY Portfolios. Disponível em: <http://samfoxschool.wustl.edu/portfolios/faculty/buzz_spector?page=3>. Acesso em: 14 jun. 2015.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CADÔR, Amir Brito. Coleção especial: livros de artista na biblioteca. **Pós:**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 24-32, maio 2012.

CADÔR, Amir Brito. **Paulo Bruscky: uma obra sem original**. Belo Horizonte: 2010. Catálogo. Disponível em: <http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/sites/bhfazcultura.pbh.gov.br/files/2010_2_CAT_ALOGO%20PAULO%20BRUSCKY.pdf>. Acesso em : 12 dez. 2015.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 72p.

CARRIÓN, Ulises. Bookworks Revisited. In: _____. **Quant aux livres/On Books**. Genève: Héros-Limite, 2008. p. 155-195.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1999. 159p.

CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: _____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 61-77.

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros; figuras de autores. In: _____. **A ordem dos livros**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 7-32.

CODDINGTON, James. The Case against Amnesio. In: CORZO, M. A. **Mortality Imortality?** Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. p. 20-24.

CONCEPT SCENARY ARTIST'S INTERVIEWS. Produced by Netherlands Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. Disponível em: <<http://www.sbmk.nl/uploads/concept-scenario.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CONSERVAÇÃO (CONSERVATION). In: TERMINOLOGY to Characterize the Conservation of Tangible Cultural Heritage. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WHUYTVUrLIU>>. Acesso em: 12 set. 2016.

CONSERVAÇÃO PREVENTIVA (PREVENTIVE CONSERVATION). In: TERMINOLOGY to Characterize the Conservation of Tangible Cultural Heritage. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WHUYTVUrLIU>>. Acesso em: 12 set. 2016.

CONSERVAÇÃO CURATIVA (REMEDIAL CONSERVATION). In: TERMINOLOGY to Characterize the Conservation of Tangible Cultural Heritage. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.WHUYTVUrLIU>>. Acesso em: 12 set. 2016.

DANTO, Arthur C. Looking at the future looking at the present as past. In: CORZO, M. A. **Mortality Imortality?** Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. P. 3-12.

DARTON, Robert. O que é a história dos livros? In: _____. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 109-131.

DELAIGLE, Francine. Une Anne d'Acquisition à la Bibliothèque Kandinsky. In: _____. **Le Livre et l'Artiste** (Actes de Colloque). Marselha: Le Mot et le Reste, 2007. p. 103-120.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: _____. **Entre ser um e ser mil – o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac, 2013, p. 9-15.

DKYSTRA, Steven. The Artist's Intention and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. In: **Journal of the American Institute for Conservation**, v. 3, n. 3. Autumn-Winter, 1996, p. 197-218. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic35-03-003.html>>. Acesso em: 17 out. 2016.

DOCUMENTO. In: **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v2-3/html/index.htm#1>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

DRUCKER, Johanna. O livro de artista como forma e função. In: _____. **The Centry of Artists' Books**. Trad. Amir Brito Cadôr. Nova York, Estados Unidos da América: Granary Books, 2007. p. 1-19.

DRUCKER, Johanna. **The Centry of Artists' Books**. Nova York, Estados Unidos da América: Granary Books, 2004.

DRUCKER, Johanna. **Bio**. Disponível em: <<http://www.johannadrucker.com>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

DUEÑAS, Issa María Benítez. Otros Libros, Otras Obras. In: ELLION, Martha (Org.). **Libros de Artista**. Instituto de Artes Graficas de Oaxaca; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México); Museo de Arte Carrillo Gil, 2003. p. 297-309.

EKDAHL, Janis. **Artists' Books and Beyond: the Library of the Museum of Modern Art as Curatorial and Research Resource**. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL MUSEUM IN LIBRARIES – LIBRARIES IN MUSEUMS, Moscou, 17 a 20 de maio de 1999. Potsdam (Alemanha): Fachhochschule Potsdam. Disponível em: <<http://forge.fh-potsdam.de/~IFLA/INSPEL/99-4ekja.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ELIAS, Isis Baldini. Acervo Conceitual – MAC/USP. In: X CONGRESSO DA ABRACOR: Desafios da Preservação do Patrimônio Cultural, 2000, São Paulo. **Anais...** p. 185-190.

ELIAS, Isis Baldini. **Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade: a arte postal da XVI Bienal de São Paulo**. 2010. Tese (Doutorado em Cultura e Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.27.2010.tde-14032014-164411. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-14032014-164411/pt-br.php>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em:

<<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>>. Acesso em 4 mar. 2015.

FERREIRA, Glória. **Élida Tessler: gramática intuitiva** (catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREIRE, Cristina (Org.). **Arte contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC-USP, 2015.

FREIRE, Cristina. Julio Plaza por Cristina Freire. Museus e poetas concretos em três tempos | Julio Plaza em dois tempos. In: **Julio Plaza: poética política**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 64-77. Disponível em: <<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/01/Livro-Julio-Plaza-Po%C3%A9tica-Pol%C3%ADtica.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. Arte conceitual no museu. São Paulo : Iluminuras, 1999.

FUENTES, Pilar Rubiales. **El Conflicto entre Montaje Expositivo y la Intencionalidad del Artista**. In: 15ª JORNADA DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 20 a 21 de fevereiro de 2014, Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. p. 21-29. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2015.

FUNDAÇÃO Iberê Camargo. **Comentário do artista | Exposição Élida Tessler: gramática intuitiva**. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVFT_xfx4s4 >. Acesso em: 12 dez. 2015.

FUNDAÇÃO Vera Chaves Barcellos. Disponível em: <<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/07/Poem%C3%B3biles-B.jpg>>. Acesso em: 28 out. 2015.

GONTIJO, Alice Almeida. **A restauração de acervos bibliográficos entre tridimensionalidade e bidimensionalidades**: o caso do boletim *Curiosités du Journalisme et de l'Imprimerie*. 2013. 103 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

GRÖHS, Caroline. **Os livros de artista de Vera Chaves Barcellos**. 2014. 83 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GUICHEN, Gael et al. **Commentary on the ICOM-CC Resolution on Terminology for Conservation**, 2008. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/54/document/icom-ccresolution-on-terminology-commentary/?id=745>. Acesso em: 12 jul. 2015.

GUIDE TO Good Practice: Artists' Interviews. Disponível em: <<http://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LIVET, Anne. Ed Ruschua. In: _____. **Grove Art Online**. Oxford: Oxford University Press, 2009. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5086>. Acesso em: 8 jun. 2015.

LONARDONI, Françoise. Sur la Collection Contemporaine de la Bibliothèque Municipale de Lyon. In: _____. **Le Livre et l'Artiste** (Actes de Colloque). Marselha: Le Mot et le Reste, 2007. p. 121-135.

MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura (Org.). **Il Libro Come Opera d'Arte**. Mantova, Itália: PubliPaolini, 2008.

MARCEL BROODTHAERS. In: **Tate Art&Artists**. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-broodthaers-815>. Acesso em: 8 jun. 2015.

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliography and the Sociology of Texts**. The Panizzi Lectures 1985. London: The British Library, 1986.

MIRANDA, Antônio. **(Blog) Paulo Bruscky**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/paulo_bruscky.html>. Acesso em: 12 dez. 2015.

MOEGLIN-DELCROIX, ANNE; CASA DEL MANTEGNA. **Guardare, Raccontare, Pensare, Conservare**: Quattro Percorsi del Libro d'Artista dagli Anni '60 ad Oggi. Mantova: Casa del Mantegna/Corraini, 2004. 320 p.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du Livre d'Artiste. Paris: Biblioteca Nacional da França, 2012. p. 1-60.

MOLCHANOVA, Natalia. **Libro d'Artista Moltiplicato**: Segno, Oggetto, Ambiente Come Forme di Comunicazione. 2013. Tesi di Laurea – Milão, Accademia di Belle Arti di Brera, 2013.

MORAES, Kleiton de Sousa; CHARTIER, Roger. O que é um autor? Revisão de uma genealogia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 33, n. 65, p. 447-451, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882013000100022&script=sci_arttext>. Acesso em: 17 abr. 2015.

MOREIRA, Cíntia Mariza do Amaral. **Arte e leitura na apropriação artística de livros e livros de artista de Waltércio Caldas: uma discussão**. In: 20º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Uerj, 2011, p. 1547-1559. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/cintia_mariza_do_amaral_moreira.pdf. Acesso em: 12 jun. 2015.

MORERA, Carlota Santabárbara. **La Teoría de la Conservación del Arte Contemporáneo de Hiltrud Schinzel**. Una Alternativa a la Teoría de la Restauración de Cesare Brandi. In: 15ª JORNADA DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 20 a 21 de fevereiro de 2014, Madri: Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofia. p. 11-20. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2015.

NEVES, Galciane. Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista. In: _____. **Entre ser um e ser mil – o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac, 2013. p. 61-90.

NEVES, Galciane. O que estava escrito seria... **Tessituras & Criação**, n. 1. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/download/5668/4000>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

PACHECO, Rosario Llamas. **Arte Contemporáneo y Restauración – o Como Investigar entre lo Material, lo Essencial y lo Simbólico**. Madrid: Editorial Tecnos, 2014.

PÁGINA do Facebook “Coleção Livro de Artista”. Desenvolvida coletivamente, 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ColecaoLivrodeArtista?fref=ts>>. Acesso em: 18 maio 2015.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PANEK, Bernadette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, p. 105, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 jun. 2015.

PERRÉE, Rob. Doomed to the Showcase. In: _____. **Cover to Cover: the Artist's Book in Perspective**. Rotterdã: Nai Publishers, 2002. p. 66-81.

PHILIPPOT, Paul. Restauration from the Perspective of the Humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley (Org.). **Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 216-228.

PHILLPOT, Clive. **Expanding the Medium of Artists' Books**. Interview by Ashley McNelis. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2000024/clive-phillpot>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

PHILLPOT, Clive. Books by Artists and Books as Art. In: PHILLPOT, Clive; LAUF, Cornelia (Ed.). **Artist/Author: Contemporary Artists' Books**. New York: Distributed Art Publishers/American Federation of Arts, 1998. p. 31-55.

PHILLPOT, Clive. From N. E. Thing Co. to Anything Goes? In: _____. **Booktrek**. Zurique: JRP|Ringier Kunstverlag AG, 2013. p. 10-23.

PHILLPOT, Clive. Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books (1982). In: _____. **Booktrek**. Zurique: JRP|Ringier Kunstverlag AG, 2013. p. 82-87.

PHILLPOT, Clive. Twentysix Gasoline Stations the Sock the World: The Rise and Fall of Cheap Booklets as Art (1993) In: _____. **Booktrek**. Zurique: JRP|Ringier Kunstverlag AG, 2013. p. 144-165.

PINHEIRO, Ana Virginia Teixeira da Paz. **A ordem dos livros na biblioteca: uma abordagem preliminar ao sistema de localização fixa**. Rio de Janeiro: Interciência, Niterói: Intertexto, 2007. 66 p.

PINTO, Regina Célia de. Entrevista com a artista Neide Dias de Sá. In: _____. **Museu do Essencial e do Além Disso** (Site). Disponível em: <<http://www.arteonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>>. Acesso em: 30 fev. 2016.

PIOLA, Fernando. Seção de Catalogação/Documentação – Divisão Técnico-científica de Acervo. (fernandopiola@usp.br). **Relação de livros de artista** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por aligont@gmail.com em 22 set. 2014.

PLAZA, Julio. **Sibila**: Revista de Poesia e Crítica Literária. Disponível em: <<http://sibila.com.br/author/julio-plaza>>. Acesso em: 8 jun. 2014.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor – obra – recepção. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 7-34, mar. 2003. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf>. Acesso em: 17 out. 2016.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor – obra – recepção. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1882a. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%20OES/2013/julio_plaza/pdfs/O%20livro%20como%20forma%20de%20arte%20I.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2014.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1882a. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%20OES/2013/julio_plaza/pdfs/O%20livro%20como%20forma%20de%20arte%20I.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2014.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (II). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 7, jun. 1882b. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artell.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2015.

POLO PUJADAS, Magda. El Libro como Obra de Arte y como Documento Especial. **Anales de Documentación**, [S.l.], v. 14, n. 1, mar. 2011. Disponível em: <<http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151/114371>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

QUINTANA, Lauci Bortoluci. **Coleção especial de livros de artista da biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo, 2014, p. 337-345. Disponível em: <<http://eprints.rclis.org/24629/1/Laucicole%20A7aolivro.pdf>>. Acesso em: 1º out. 2015.

QUINTANA, Lauci Bortoluci. Biblioteca do MAC USP. (guila@usp.br). **Relação de publicações de artista** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por aligont@gmail.com em 19 set. 2014.

ROUSSEL, Régine. Les Livres d'Artistes à la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône. In: _____. **Le Livre et l'Artiste (Actes de Colloque)**. Marselha: Le Mot et le Reste, 2007. p. 137-149.

SCHINZEL, Hiltrud. **Touching Vision: Essays on Restoration Theory and the Perception of Art**. Estados Unidos: Paul & Co Pub Consor, 2008.

SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: Editora c/Arte, 2014.

SEHN, Magali Melleu. A preservação da arte contemporânea. **Poesis**, Niterói, v. 1, p. 137-148, 2013.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **Livros de artistas no Brasil: desafios históricos e impasses de hoje**. In: SÉMINAIRE INTERUNIVERSITAIRE PAPIER EN ACTION, Rennes, França, 16 e 17 de maio de 2003. Disponível em: <<http://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2014.

SOARES, Thiago. O lugar incerto que Paulo Bruscky habita. **Pernambuco** – Suplemento Cultural do Jornal do Estado. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/old/suplemento/77-capa/615-o-lugar-incerto-que-paulo-bruscky-habita.html>>. Acesso em : 12 dez. 2015.

SOUSA, Márcia Regina Pereira. **O livro de artista como lugar tátil**. Florianópolis, 2009. 217p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART – Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos = Paulo Bruscky: el Arte en Todos los Sentidos**. Recife: Zoludesign, 2009. 139p.

TESSLER, Élda. O homem sem qualidades, mesmo. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre** (Revista da Appoa), Porto Alegre, n. 36, p. 142-156, jan./jun. 2009.

THE DECISION-MAKING Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.sbmkn.nl/uploads/decision-making-model.pdf>>. Acesso em: set. 2012.

THIS IS the Way Your Leverage Lies: The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique (MoMa.org). Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

UMA LEITURA sobre Arquivo Impresso do artista e escritor Paulo Bruscky (Vídeo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M0e9Yf68w3s>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

UTSCH, Ana. La Restauration à la BnF: Discours et Pratiques. **Actualités de la Conservation**, Paris, n. 30, 2011, 4 p. Disponível em: <http://www.bnf.fr/documents/lettre_cons_30_art4.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2013a.

UTSCH, Ana. **Conservação-restauração de acervos bibliográficos: imaterialidade dos livros ou materialidade dos textos?** In: SEMANA CARIOCA DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO, II, Rio de Janeiro, 2013b.

UTSCH, Ana. História da encadernação e restauração de acervos bibliográficos: estatutos simbólicos e práticas escriturárias. **Escritos**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2014, p. 159-179. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/cap_09.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2015.

VALE, Paulo Pires do; TAVARES, Gonçalo M. **Tarefas infinitas: onde o livro e a arte se ilimitam.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. (Catálogo da Exposição Tarefas Infinitas).

VALL, Renée Vad de. Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model. In: **Modern Art: Who Cares?** Maastricht: Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2005. p. 196-200.

VENTUROTTI, Fabiano. A transcrição bíblica em Haroldo de Campos. **Nonada Letras em Revista**, v. 1, n. 12, p. 115-132, 2010.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración.** Madri: Editorial Síntese, 2004.

WHITE, Maria. Ed Ruscha. In: _____. **Artist Book Summaries.** Londres: Tate Britain Web Site, 2013. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

Fontes Documentais

CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA SOBRE AQUISIÇÃO DE OBRAS PELO MAC-USP (ESTANDO INCLUÍDA “O HOMEM SEM QUALIDADES” DE ÉLIDA TESSLER) – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta da artista Élide Tessler).

ENTREVISTA DE NELSON LEIRNER PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984) – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta do artista Nelson Leirner).

ENTREVISTA DE PAULO BRUSCKY PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984) – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta do artista Paulo Bruscky).

MATÉRIA DO JORNAL DO NÃO ARTISTA (versão em inglês) – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta do artista Nelson Leirner).

MATÉRIA DO JORNAL O GLOBO: “Nelson Leirner critica a sacralização de suas obras: 'Foram feitas para serem interativas, mas...’”. – Jornal O Globo, Rio de

Janeiro, 19 mar. 2010. Caderno Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nelson-leirner-critica-sacralizacao-de-suas-obras-foram-feitas-para-serem-interativas-mas-3037105>. Acesso em: 22 dez. 2016.

MATÉRIA: Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas... – LINDNER, Cláudia. Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas. Periódico não identificado. [Data: jul.1979?] Reprodução xerográfica disponível na pasta de documentação da artista, da Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP.

PRÍMEIRA PÁGINA DA RELAÇÃO DE OBRAS DO ARTISTA PAULO BRUSCKY NO ACERVO DO MAC-USP – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta do artista Paulo Bruscky).

RELATÓRIO DE VIAGEM E MONTAGEM DA INSTALAÇÃO O HOMEM SEM QUALIDADES CAÇA PALAVRAS, DA ARTISTA ÉLIDA TESSLER – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta da artista Élide Tessler).

CRÍTICA DE DÉCIO PRESSER SOBRE OBRAS DE VERA CHAVES BARCELLOS – FOLHA DA TARDE (1979) – Seção de Catalogação/Documentação da Divisão Técnico-científica de Acervo do MAC-USP (Pasta da artista Vera Chaves Barcellos).

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM A ARTISTA ÉLIDA TESSLER

OBRA: O HOMEM SEM QUALIDADES CAÇA-PALAVRAS

CONDUZIDA POR: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO: CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

1. Alice Gontijo: Conforme mencionado por você na ficha técnica do livro “O homem sem qualidade caça-palavras”, na qual apresenta os quatro itens componentes da instalação realizada em 2007 na Galeria Oeste, ele é tanto um catálogo da obra de mesmo nome (a referida instalação, composta por outros 3 itens além do livreto) quanto um livro de artista. Nesse sentido, seguem as seguintes questões: Por que você considera “O homem sem qualidades caça-palavras” um livro de artista, além de catálogo? Quais são as especificidades do mesmo, as características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

ÉLIDA TESSLER: Há uma consideração muito importante implícita em tua pergunta e que exige uma reflexão. Quando um artista produz um livro, uma peça gráfica impressa, este é sempre um “livro de artista”? No caso específico de “O homem sem qualidades caça-palavras”, o projeto tem origem em um livro, um romance de Robert Musil intitulado “O homem sem qualidades” e no próprio ato de leitura. A primeira ideia de como apresentar todos os adjetivos rasurados durante a primeira leitura do romance surgiu em uma fila de supermercado na praia durante em vésperas da virada do ano 2007. A impaciência e a corrida contra o tempo pairavam no ar. Em meio ao amontoado de gente, vi uma senhora completando o quadro de caça-palavras de um livrinho de passatempo que estava em suas mãos. Naquele momento, absorvi este ato cotidiano como semelhante ao meu processo de trabalho ao destacar palavras em obras literárias. Percebi que havia algo de “caça-palavras” em todos os meus procedimentos dos últimos anos, e que também eu, de certa forma, estou permanentemente assinalando a passagem do tempo e o estado de espera. Pois bem, foi este o entrecruzamento entre livros que motivou a criação de um livrinho de caça-palavras cujo formato mimetizava a revista de passatempo “Coquetel” em suas dimensões, tipo de papel e modelo de

impressão. O trabalho nasceu como um livro. A criação das telas é posterior, como se fossem uma ampliação das páginas em escala 1:10.

Quando recebi o convite para realizar a exposição na Galeria Oeste, eu ainda não tinha o projeto totalmente elaborado, e houve uma conjugação estreita entre a ideia do trabalho e o espaço físico da Galeria. Uma espécie de aderência que se traduziu no recobrimento total da superfície de parede do espaço expositivo. Não havia orçamento para a publicação de um catálogo naquela ocasião, mas eu fazia questão de inserir de alguma forma um texto do crítico Agnaldo Farias, que foi quem indicou o meu nome para a programação da galeria recém-inaugurada. Preferi, ao invés de investir em um catálogo, criar um trabalho que fosse também um catálogo, isto é, que pudesse registrar a montagem específica, que fornecesse os dados dos trabalhos expostos, que apresentasse um texto crítico, ao mesmo tempo que pudesse oferecer ao público visitante um pouco de minha experiência de leitura, isto é, uma boa forma de passar o tempo.

Sobre a especificidade do livro de artista, creio que só há uma: sua intenção. Como todas as proposições artísticas, acredito que a base é a determinação de um artista em realizar um projeto, responsabilizando-se pelo elo que liga a intenção à realização de uma ideia. Digo estas palavras lembrando um importante e já datado texto de Marcel Duchamp, “O ato criador” (1957). E tenho esta convicção.

2. A.G.: Qual a importância do formato livro para essa obra?

E.T.: Conforme exposto acima, a ideia nasce primeiro como um livro, ou revista de passatempo. Seria uma apropriação de um objeto do cotidiano e sua transposição para o campo da arte, mas “ajudado”, como diria o próprio Duchamp. O que um livrinho de passatempo estaria fazendo em uma Galeria de Arte? Há um mimetismo do objeto, a começar pelo desenho de capa, passando pelo formato e dimensões até ao tipo de encadernação (grampos). Também repasso certa responsabilidade para o visitante, que ao adquirir o livro, decide se quer ou não fazer suas próprias intervenções em suas páginas.

3. A.G.: Ao longo das pesquisas desenvolvidas por mim nesses últimos 16 meses, constatei que o livro de artista “Um homem sem qualidades caça-palavras”, embora seja catálogo da obra de mesmo nome, como mencionado anteriormente, parece não ser mais distribuído em ocasião da exposição da mesma – como ocorrera na primeira montagem em São Paulo, na Galeria Oeste no ano de 2007, para a qual fora produzido o catálogo. Na mostra realizada pela Fundação Iberê Camargo, “Gramática Intuitiva”, no ano de 2013, por exemplo, através dos registros em vídeo e do catálogo publicado pude observar que, embora a instalação estivesse exposta, o livro de artista referido não compôs/acompanhou a mesma, correto? Nesse sentido, seguem as próximas questões:

3.1 Existe alguma relação fundamental entre o livro de artista e a obra que ele apresenta? Os itens podem ser apresentados dissociadamente?

E.T.: Em primeiro lugar, gostaria de esclarecer que a obra “O homem sem qualidades caça-palavras” teve somente três apresentações até o momento:

- 1) Exposição individual Galeria Oeste (SP) – 18 de outubro a 24 de novembro 2007
- 2) Exposição coletiva “ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – De 16 de Junho a 9 de Outubro de 2011 – MAC USP Cidade Universitária
- 3) Exposição individual “Gramática intuitiva” – Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre – 6 de junho a 18 de agosto de 2013

A relação entre o livro de artista e a obra é fundamental. Como disse, considero a impressão serigráfica nas telas de algodão como uma ampliação em escala 1:10 de cada página que apresenta os 134 quadros de caça-palavras.

O livro “O homem sem qualidades caça palavras” foi apresentado junto à obra nas três ocasiões:

- 1) Galeria Oeste: como catálogo da mostra, ficou à venda na Galeria ao preço de R\$ 20,00 durante todo o período da exposição.
- 2) MAC-USP – O livro foi disponibilizado para venda na lojinha do museu durante o período da exposição, além de estar sempre disponível para consulta na recepção do Museu. Os mediadores tinham esta informação e poderiam conduzir o visitante interessado ao acesso na entrada da exposição

3) O livro “O homem sem qualidades caça-palavras” foi disponibilizado para venda na Loja da FIC durante todo o período da exposição ao preço de R\$ 40,00.

3.2 Essa dinâmica havia sido imaginada originalmente, ou seja, o livro de artista fora produzido apenas para a distribuição na primeira montagem da obra, em 2007?

E.T.: Na época, pensei no livro como parte integrante do trabalho, mas sempre soube que ele teria uma edição com número determinado de exemplares, isto é, 500 exemplares. Ainda tenho alguns (poucos) exemplares. Ele não foi produzido apenas para distribuição na primeira montagem da obra. Já foi distribuído de forma autônoma e, recentemente, apresentado também de forma autônoma na exposição “Tendências do Livro de Artista no Brasil – Trinta Anos Depois” com curadoria de Amir Cador e Paulo Silveira no CCSP - de 16 de janeiro a 20 de março de 2016. Há um detalhe importante a ser mencionado: não lembro de ter combinado com o responsável pela Divisão Técnico Científica de Acervo do MAC-USP sobre as possíveis formas de apresentação da obra – e se o livreto sempre deve acompanhar a instalação.

4. A.G.: Também a partir das pesquisas realizadas, identifiquei a presença do livro de artista em questão, em diferentes locais de salvaguarda e divulgação. A obra está presente nos dois acervos escolhidos para a pesquisa: tanto na Coleção Livro de Artista da UFMG, quanto no MAC-USP. Nessa última instituição, a obra encontra-se tanto na Biblioteca Lourival Gomes Machado, onde está junto às publicações de artistas, como no setor de documentação do MAC, na pasta que reúne documentos sobre você. Em todos os acervos a obra pode ser consultada mediante solicitação. Nesse sentido, segue a próxima questão: como você vê a inserção do livro de artista nesses lugares, onde não há mais a possibilidade de levá-los para casa conforme a proposta original executada na primeira montagem da instalação “Um homem sem qualidades caça-palavras”?

ET: Eu sempre fico muito contente em saber que um de meus trabalhos pode estar inserido em uma biblioteca e ao mesmo tempo em um Centro de Documentação ou integrar uma coleção de arte. A questão de não ser mais possível levar para casa o

objeto está relacionada ao número de exemplares disponíveis, mas nada impede a sua reedição. Eu ficaria feliz em fazê-lo, tão logo seja rerepresentada a obra.

5. A.G.: Seguindo nesse sentido do deslocamento da obra, e da dissociação da mesma dos demais itens, como possibilidade: uma nova edição do livro poderia ser produzida em ocasião da exposição da instalação para distribuição?

E.T.: Respondi antecipadamente esta questão logo acima.

6. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

ET: Talvez seja importante lembrar dos dois estojos com dois livros cada que também compõem a instalação.

1) O HOMEM SEM QUALIDADES, MESMO

Caixa com dois exemplares do livro O HOMEM SEM QUALIDADES, sendo que um está intacto e o outro apresenta todos os adjetivos rasurados com caneta esferográfica preta, totalizando 30.260 marcados durante a segunda leitura realizada por Élide Tessler, configurando-se como um trabalho de desenho.

2) O HOMEM SEM QUALIDADES MESMO ASSIM

Caixa com dois exemplares do livro O HOMEM SEM QUALIDADES, sendo que um está intacto e o outro está com todos os adjetivos, antes rasurados, agora recobertos por corretivo de texto branco, totalizando 30.301 marcados em uma terceira leitura, configurando-se como um trabalho de pintura.

O livreto de caça-palavras foi produzido a partir dos da listagem de 5.360 adjetivos, concebida a partir da primeira leitura do romance O HOMEM SEM QUALIDADES, de Robert Musil.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA ENTREVISTA COM O ARTISTA PAULO BRUSCKY (Não respondido)

OBRAS: ARQUIVO IMPRESSO, GENOTEXTO E POEMA PAUTADO

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO SUGERIDO: CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

Com relação à obra “Arquivo Impresso”:

1. Alice Gontijo: Conforme mencionado por você em entrevista ao jornalista do Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Tiago Soares, (link da entrevista: <http://suplementopernambuco.com.br/edicao-imprensa/77-capa/615-o-lugar-incerto-que-paulo-bruscky-habita.html>), dentre os livros produzidos por você, “Arquivo Impresso” estaria mais próximo de um “livro” do que de um livro de artista. Você poderia explicar melhor por quê?

PAULO BRUSCKY: (utilize o espaço que julgar necessário e/ou pertinente)

2. A.G.: Na mesma entrevista citada anteriormente, assim como no vídeo “Uma leitura sobre ‘Arquivo Impresso’ do artista e escritor Paulo Bruscky” (link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=M0e9Yf68w3s>), você explicita a relação do material utilizado e do conteúdo impresso, dando como exemplo “Poema ao vento”, que fora impresso sobre um papel “bem fininho, como se fosse para o vento levar”. Essa multiplicidade de materiais, e a relação íntima entre os suportes e os textos, me fez pensar se todos os exemplares seriam idênticos ou se apresentaram algumas variações (no tipo ou cor das folhas impressas, etc.). Em caso positivo, qual a importância dessas variações?

P.B.:

3. A.G.: Ainda pensando sobre a importância da materialidade, qual a importância do material e da forma do livro/encadernação/pasta? Seria possível inferir que esse

formato implica no manuseio da obra para sua leitura/compreensão? Nesse sentido, o senhor poderia falar um pouco sobre a importância do manuseio e da interação do leitor na concepção da obra?

P.B.:

4. A.G.: Durante as pesquisas, pude encontrar a obra em bibliotecas: na Coleção Livro de Artista e na Biblioteca Lourival Gomes Machado (do MAC-USP). Em ambos os acervos, é permitido o manuseio para a leitura da obra. Contudo, ainda pensando sobre a sua construção material, uma vez presas às páginas através de encaixes nas páginas, as folhas nas quais se encontram impressos os poemas, poderiam se desprender e se perder através do manuseio do livro. O que essa(s) perda(s) significaria(m) para a obra e para a sua leitura?

P.B.:

5. A.G.: Em caso de perdas, as folhas poderiam ser substituídas? Ou qual seria o procedimento indicado?

P.B.:

6. A.G.: É possível encontrar uma versão digitalizada de “Arquivo Impresso” na internet, no meio virtual/digital (link: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/poesia>). Como você vê tal procedimento de digitalização para o significado proposto pela materialidade da obra e para a leitura da mesma?

P.B.:

7. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

P.B.:

Com relação à obra “Genotexto”:

1. Alice Gontijo: Ao me deparar com a obra “Genotexto”, cujo décimo exemplar encontra-se no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, me pareceu que a mesma possui um grande apelo tátil. Através de minhas pesquisas, nesse mesmo sentido, encontrei referências que destacam o aspecto lúdico de suas obras, como Cristina Freire no livro “Paulo Bruscky – Arte, Arquivo e Utopia” (2006). Gostaria que o senhor comentasse qual a importância da experiência tátil desse livro em específico, e, se por motivos de conservação material essa experiência fosse vetada, se apenas a experiência visual bastaria para a obra.

Paulo Bruscky: (utilize o espaço que julgar necessário e/ou pertinente)

2. A.G.: Nesse mesmo sentido, gostaria que o senhor sugerisse qual ou quais seriam as melhores formas de apresentação desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

P.B.:

3. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

P.B.:

Com relação à obra “Poema Pautado”:

1. Alice Gontijo: Ao me deparar com a obra “Poema Pautado”, cujo oitavo exemplar de uma tiragem de 10 obras encontra-se no acervo da Coleção Livro de Artista da UFMG, me ocorreu que a obra instiga o percurso por suas páginas para a conferência do texto exclusivamente em formato de pautas. Nesse sentido, o senhor concorda que ela possua algum apelo tátil? Por que e como ele se dá/ como opera?

Paulo Bruscky: (utilize o espaço que julgar necessário e/ou pertinente)

2. A.G.: Se por motivos de conservação material a experiência tátil da obra (permitida no espaço de consulta da Coleção Livro de Artista) fosse vetada, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que o senhor sugerisse qual ou quais seriam as melhores maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

P.B.:

3. A.G.: Ainda no que diz respeito à materialidade e à exibição, seria possível a produção de cópias para exposição ou aquisição de novos exemplares com essa finalidade?

P.B.:

4. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

P.B.:

APÊNDICE C – RELATO DA CONVERSA COM A ARTISTA EDITH DERDYK

Em uma manhã de sexta-feira, dia 7 de outubro de 2016, me encontrei com a artista Edith Derdyk para uma conversa sobre o livro de artista de sua autoria, intitulado *Cópia: dia um*. A reunião ocorreu na casa da artista, localizada na Rua Araçatuba, número 415, na Vila Ipojuca, cidade de São Paulo, e fora acordada no mês anterior, mais precisamente em meados de setembro, quando a artista respondeu à minha solicitação de entrevista. Edith sugeriu a modalidade presencial, ao invés de responder por escrito ao questionário formulado por mim, porque acreditava que essa proximidade proporcionaria uma discussão mais rica. De fato, em nosso encontro tivemos uma conversa que ultrapassou as perguntas originais, norteadoras, tendo sido extremamente rico e valioso para a pesquisa. O presente relato versa brevemente sobre alguns dos assuntos abordados, segundo a perspectiva apresentada pela artista.

Ao chegar à bucólica casa de portão azul, Edith me guiou até o seu ateliê, na parte superior, para que ali pudéssemos conversar cercadas de livros: livros-funcionais e livros de artista; livros e livros-obra. Subindo a escada que leva ao espaço, com degraus repletos de pitangas recém-caídas do pé, me apresentei nova e brevemente à artista e introduzi, resumidamente, a pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos 19 meses, no âmbito do mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG. Adentramos no ateliê enquanto conversávamos.

Posicionei a câmera, que levava para o registro audiovisual do precioso encontro, sobre uma pilha de livros espessos, escolhidos pela artista para a construção de um tripé improvisado. Coincidentemente, aquele que sustentou diretamente o equipamento tratava justamente do universo do livro de artista, com o título em francês *Livre d'artiste*. Edith não apenas produz livros de artista, há mais de 30 anos, como também pensa e escreve sobre o assunto. É organizada por ela uma das referências utilizadas pela pesquisa, intitulada *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e sua poética* (2013). Sentamo-nos em torno da grande mesa de trabalho de Edith, em uma das quinas, na qual ela dispusera alguns volumes de outras obras que poderiam ilustrar a sua fala. Após dois testes com a câmera e o posicionamento final do equipamento, o registro foi iniciado. Fiz uma breve introdução e em seguida a artista pronunciou a sua autorização de uso do material a ser registrado.

Iniciamos a entrevista propriamente dita. Embora o nosso encontro tenha sido motivado pelo estudo de caso da obra *Cópia: dia um*, realizado no âmbito de minha pesquisa, Edith abordou o universo do livro de artista de forma ampla e, também de forma mais ampla, sua própria produção dentro desse universo. Começou a sua fala situando a sua inscrição no campo e descrevendo as duas principais vertentes teóricas dele. Fundamentalmente, Edith compreende o livro de artista como espaço poético em potencial, diferente de um livro “comum” – que chama de funcional. É um espaço de jogo com a linguagem e de construção de linguagem. Por isso, segundo Derdyk, o livro de artista é um “modo” do artista que o concebe e produz. Um modo de tecer e criar linguagem. Nessa construção podem participar imagens, textos, imagens e textos. Não há, para a definição de um livro de artista como tal, maneira pré-estabelecida e fixada de produção, ou regra formal.

Em uma concepção próxima à da linha inglesa, segundo descrição da própria artista, o livro de artista também seria uma obra potencialmente democrática, pensada através da noção de acesso, para a experiência. E materializada, nesse sentido, a partir do uso de técnicas corriqueiras de impressão, da produção de tiragens múltiplas e de uma difusão programada para além dos espaços da obra de arte fetichizada e inflacionada pelo mercado de arte. Contudo, o livro de artista não escaparia completamente desse lugar, tanto porque a sua produção não se concretiza de fato como de baixo custo, quanto porque, com o passar do tempo, acaba por ser incorporado aos acervos de museus e colecionadores.

Nessa dinâmica constatada e descrita por Derdyk, um dos fatos interessantes com relação ao livro de artista seria justamente a sua inscrição em múltiplos lugares/espacos: em bibliotecas, disponíveis ao acesso; em livrarias especializadas e/ou feiras gráficas, também relativamente acessíveis (sendo vendidos a preços mais baixos); e, concomitantemente, em acervos de museus, menos disponíveis à experiência e valorados economicamente de forma distinta. Nesse último espaço, o livro de artista seria tratado como qualquer outra obra de arte, sendo, portanto, exposto sem qualquer preocupação com a promoção do manuseio, ou com a promoção do encontro com a surpresa que o livro comporta. Segundo Edith, essa surpresa latente, à espera do encontro gerado pelo manuseio, seria uma das características desse dispositivo. Inscrito no espaço do museu, portanto, o livro de artista se aproximaria do *livre d'artiste* – concepção francesa que

compreende o livro de artista como edição de luxo, feita para poucos e com os materiais mais nobres possíveis.

A artista conta ainda que suas reflexões sobre o livro de artista só teriam sido possíveis a partir de viagens e experiências no exterior, nas quais conheceu livrarias, feiras, obras, artistas e autores inscritos nesse universo. Edith, que começara a sua produção em livros no início da década de 1980, só descobriria que o que fazia era livro de artista algum tempo depois da elaboração dessas suas primeiras obras. Dos livros desse momento inicial, a artista destaca as produções inscritas nas edições de *Terra à vista*, desenvolvidas em parceria com outros dois artistas. Os livros eram produzidos em serigrafia, em formato quadrado e pequeno (mais ou menos do tamanho da mão), em tiragens de mais ou menos 300 exemplares. Nessas obras, a linguagem era construída pela disposição sequencial de desenhos, coloridos em sua maioria.

Dentre as razões para esse reconhecimento tardio, segundo Derdyk, estaria a ausência de uma produção e de uma difusão de livros de artista mais consolidadas em território nacional – diferentemente do que já acontecia na Europa e nos Estados Unidos desde a década de 1970. E, também, a escassez de discussões teóricas mais consistentes em torno do assunto no Brasil, que remeteriam apenas ao início dos anos 2000, a partir, sobretudo, do trabalho de Paulo da Silveira em *A página violada*.

Através dos anos, o desenho continua sendo uma presença constante nos livros de artista de Edith, assim como o próprio livro: o livro dentro do livro. É o caso de obras mostradas pela artista em ocasião de nossa conversa, como *Tábula*, *Cifrado*, *Em deslize*, *Cópia: dia um* e *Desenhos*, com que ela gentilmente me presenteou. Em todos eles, sobretudo nos quatro primeiros, a metalinguagem (do objeto no/pelo objeto) se faz bastante evidente. No primeiro caso (FIGURA 58), as páginas que se abrem e se desdobram trazem as sobreposições de páginas do texto do Gênesis.

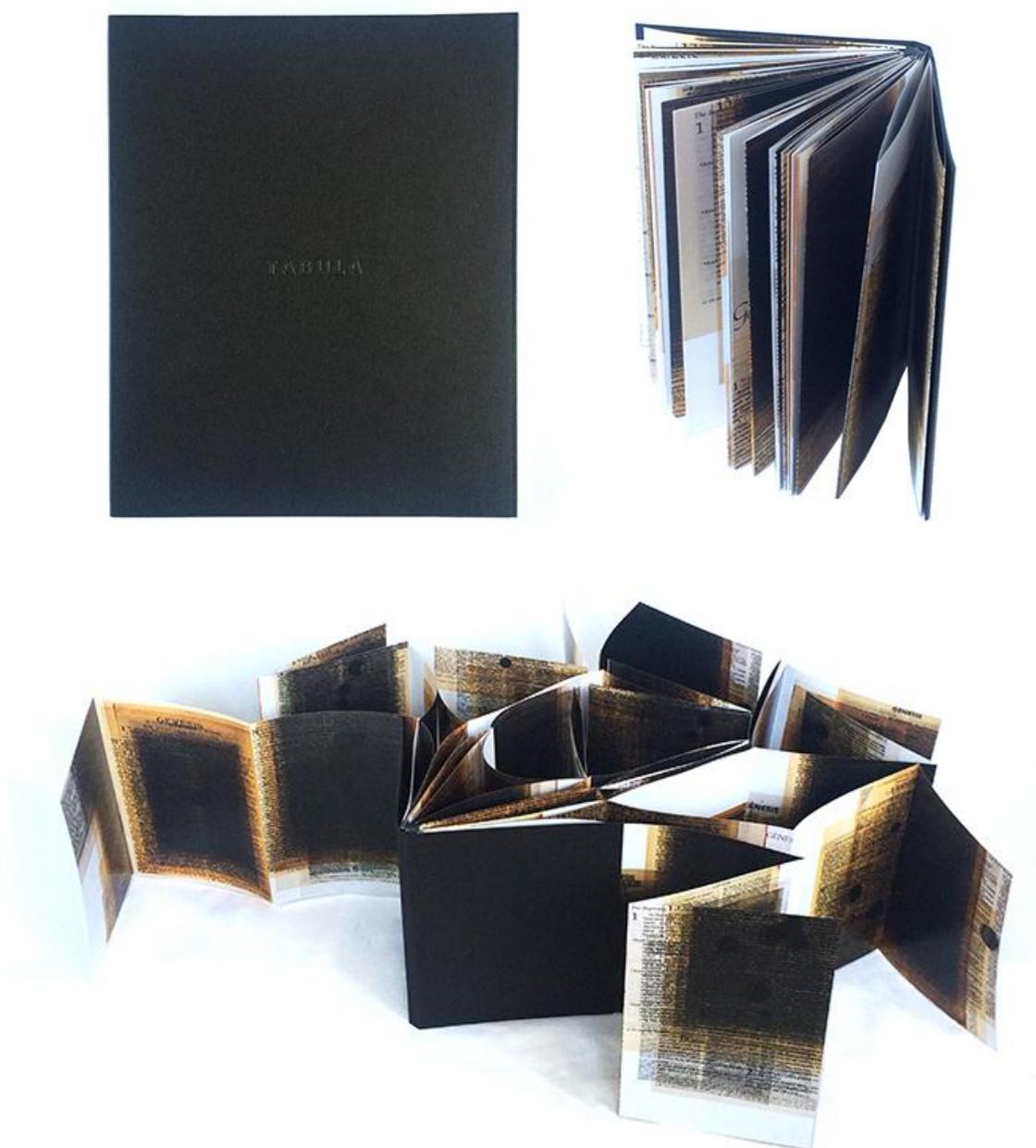


Figura 58 – Livro *Tábula* (2015) da artista Edith Derdyk¹⁵⁴

No segundo (FIGURA 59), os recortes transversais de diferentes volumes empilhados trazem a topografia do texto impresso, em espécies de códigos.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.ikrek.com.br/tabula/>. Acesso em: 15 out. 2016.

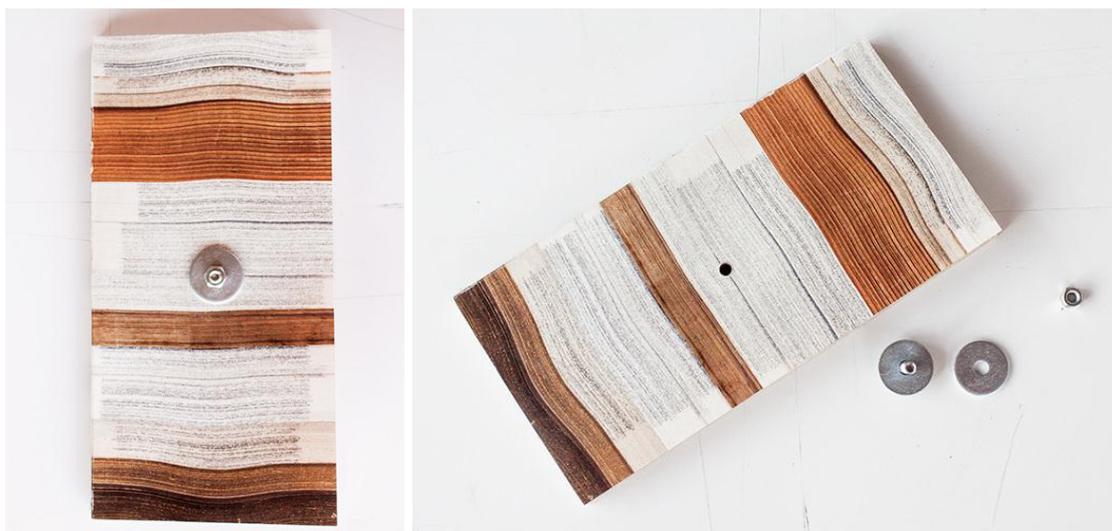


Figura 59 – Livro *Cifrado* (2014), da artista Edith Derdyk¹⁵⁵

Em deslize (FIGURA 60), o livro desliza sobre si mesmo e revela a forma e o movimento do objeto que se tem em mãos, através de uma costura extremamente maleável e das imagens que apresenta – nas quais é possível sentir a iminência do deslize das pilhas de papel que se aconchegam umas sobre as outras.

¹⁵⁵ Disponível em: <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista/>. Acesso em: 15 out. 2016.

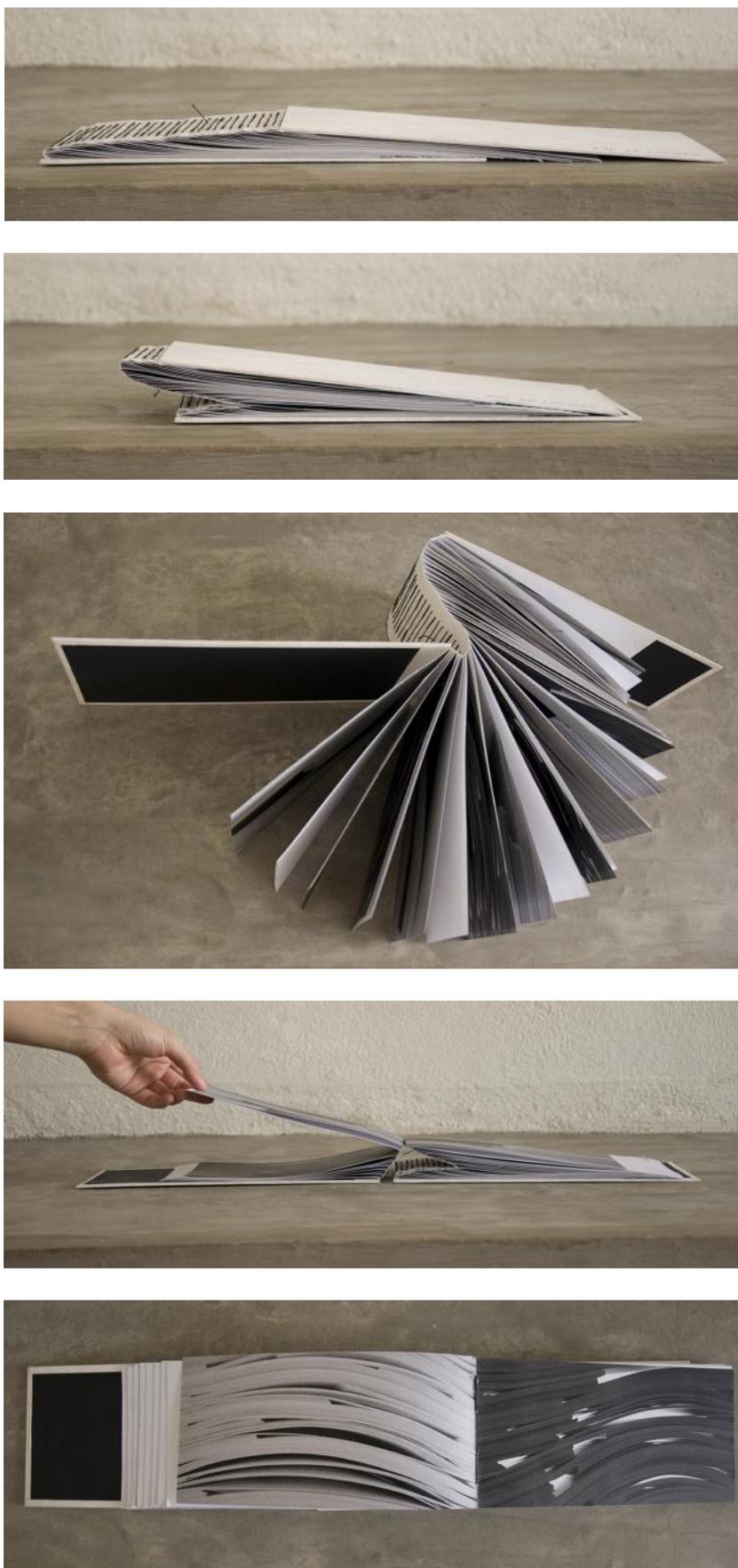


Figura 60 – Livro *Em deslize* (2010), da artista Edith Derdyk¹⁵⁶

¹⁵⁶ Disponível em: <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista/>. Acesso em: 15 out. 2016.

Em “Desenhos” (Figura 61), a linha nos parece o elemento de destaque, sendo apresentada, ao longo das páginas, em diferentes formatos e como integrante-protagonista de diferentes composições. Não por acaso, o volume é envolto em uma linha preta que deve ser desatada para a sua abertura, e, além disso, apresenta a costura aparente, tecida em linha preta como as demais apresentadas em seu interior.

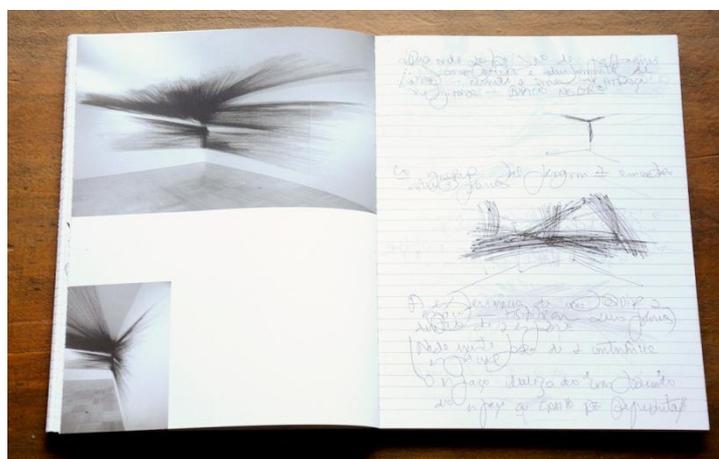


Figura 61 – Livro *Desenhos* (2007), da artista Edith Derdyk¹⁵⁷

¹⁵⁷ Disponível em: <http://cargocollective.com/edithderdyk/Livros-de-Artista/>. Acesso em: 15 out. 2016.

Finalmente, em nossa obra de estudo, especificamente, a artista também se utiliza da sobreposição de formas, do acúmulo de conteúdos, da exploração da forma do livro (estruturas e movimentos) e da compilação de textos, em sua criação. Ao entender que qualquer dia pode ser o “dia um”, ao contrário do primeiro dia, que é sempre ponto de partida, original, a artista cria um livro que fala sobre a cópia – que é em si uma tradução, e também uma sobreposição. A cópia diz do original, sendo outra coisa. E traz em si as marcas da sua produção. Inspirada na obra de Haroldo de Campos, na qual o autor discorre sobre os diferentes processos de tradução do texto do livro do Gênesis, da Bíblia, a artista associa textos diversos até que esses não possam ser lidos em sua singularidade, individualmente. Associados, eles viram uma imagem, um novo conteúdo. Retornar à gênese, encontrar o primeiro texto é tarefa impossível. Ao conversar com a artista sobre a obra, compreendendo-a da maneira exposta, concluo sinteticamente que *Cópia: dia um* é um palimpsesto sem apagamentos.

Através do uso e da construção dessa gramática do livro, expressão apresentada pela própria artista, ao fazer livros de artista Edith cria partituras coreográficas que serão executadas por cada leitor-fruidor, ao percorrer o objeto nômade que é o livro. As marcas de suas passagens se farão presentes, e as passagens se acumularão ao longo do tempo, se fazendo ver através de uma nova sobreposição.

Para lidar com os iminentes rastros dos bailarinos, a artista se vale de soluções variadas. Uma é a produção de fac-símiles, como ocorre em algumas feiras para a disponibilização da experiência do livro aos interessados em adquiri-lo. Outra solução é a produção de exemplares de diferentes naturezas para a mesma obra. É o caso do nosso estudo de caso. O título teve uma produção assinada de 50 exemplares, que consistem nos volumes impressos em papel bíblia. Trata-se de uma produção mais cara, que existe em galerias e museus. Do mesmo título foi produzida outra tiragem, ilimitada, impressa em papel vegetal. Uma versão mais popular, segundo Edith, que circula por feiras e bibliotecas e que pode ser produzida *ad infinitum*, conforme houver possibilidade orçamentária.

Ainda sobre o livro como esse percurso a ser empreendido pelo leitor-fruidor, a artista compreende a obra inscrita no museu como aquela alienada dessa potencialidade coreográfica. Isso não quer dizer que o museu não seja espaço do/para o livro de artista, ou um espaço pior. Mas, conforme explicado por Derdyk, é

importante que esse gênero de obra coexista em diferentes lugares, para diferentes experiências.

E, por mencionar a “experiência” e a sua importância para o livro de artista, é necessário concluir esse relato destacando, novamente, a importância da conversa e do encontro com a artista. Certamente, configurou-se uma das mais importantes experiências da pesquisa. A partir das reflexões de Edith Derdyk, seria possível percorrer diferentes e aprofundados caminhos de análise do livro de artista. A partir do infortúnio da ausência de registro pelo equipamento utilizado (mesmo este tendo sido testado inúmeras vezes, estando completamente carregado e em perfeito estado de uso), o assentamento dos conteúdos na memória, e a sua posterior tradução para o formato de texto se tornaram possibilidades de resgatar e selecionar, da fala de Derdyk, os assuntos que mais nos interessam e contribuem para a pesquisa.

Ainda assim, tendo percebido o problema técnico, a artista gentilmente se prontificou a responder o questionário formulado originalmente, em um momento posterior e por áudio (agora norteada objetivamente pelas perguntas apresentadas). As novas e complementares informações (generosamente fornecidas!), também nos auxiliam a discutir a problemática da preservação da obra em estudo, *Cópia: dia um*, assim como a de outras obras do gênero. São apresentadas, transcritas, no Apêndice da dissertação de mestrado.



Figura 62 – Edith Derdyk em seu ateliê.
Fonte: Fotografia da Autora, outubro de 2016.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM A ARTISTA EDITH DERDYK

OBRA: CÓPIA: DIA UM

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO: ÁUDIO (APLICATIVO DE MENSAGENS)

1. Alice Gontijo: Por que você considera *Cópia: dia um* um livro de artista? Quais são as especificidades dele, as suas características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

EDITH DERDYK: Para entender as suas perguntas – se eu considero *Cópia: dia um* um livro de artista e se ele tem um formato e uma especificidade –, para, enfim, contar um pouco sobre esse livro em particular, a gente primeiro precisa reavivar o que entendemos por livro de artista.

Livro de artista é um gênero artístico em que o livro é entendido como o espaço poético, não apenas como suporte para conter e armazenar as informações tal como um livro funcional e pragmático. Mesmo que nesse livro funcional e pragmático se tenha uma atenção especial às suas qualidades materiais, sensoriais e físicas – que vão do papel, da impressão, ao tipo de desenho que o livro tem etc. –, e ainda que isso tudo tenha a ver com a cultura da arte do livro, com o entendimento do objeto livro, não necessariamente esse livro bem acabado é um livro de artista. O livro de artista é uma linguagem cuja sintaxe, gramática, é pensada pelo artista para problematizar o próprio livro, tal como o pintor pensa a pintura, o gravurista pensa a gravura, independentemente dos conteúdos. O significante é que é a matéria poética, o como. Então o livro de artista seria aquele livro em que o artista usa toda a especificidade relacionada à própria história do livro, à maneira com que o livro surgiu na civilização humana. O livro é um lugar que é pouso para as palavras e para as imagens e para as relações entre as palavras e as imagens, o que acaba mexendo também com a própria história da imagem, a própria história da palavra, até chegar a esse formato códex que é o que a gente entende hoje que seja um livro funcional. Mas ele atravessou muitas formas, funções e especificidades diferentes para chegar a esse lugar. A gente que

trabalha com livro de artista acaba se apropriando de algumas dessas modalidades para poder entender o livro como espaço poético, o lugar de convivência entre todas essas diferenças, vamos dizer assim. Então o livro de artista é quase um livro que não serve para nada, no sentido de que você nem consegue categorizá-lo ou arquivá-lo de uma forma tradicional. Ele em si, cada livro de artista, funda a sua própria teoria, o seu próprio agenciamento, a sua própria técnica e a sua própria forma de proporcionar ao leitor, ao fruidor, um modo de ler o livro, que geralmente está associado à ideia de uma partitura coreográfica, pela maneira com que o livro se apresenta. Sempre é uma surpresa porque você nunca sabe o que vai encontrar dentro de um livro de artista. Se você vai a uma livraria, a uma biblioteca, e procura um livro sobre filosofia, qualquer livro que você pegar, e por mais bem acabado que ele seja enquanto objeto, o conteúdo está garantido, vai ser um livro de filosofia. O mesmo acontece com todos os outros conteúdos: matemática, literatura, até o próprio livro de arte. Ao pegá-lo, você sabe que vai encontrar uma monografia ou um apanhado histórico de um recorte da arte. Então (nesses livros) os conteúdos estão garantidos, mas no livro de artista não. O conteúdo é o significativo, é o modo como ele se apresenta em sua especificidade.

A origem de *Cópia: dia um* está relacionada com um estudo que eu fiz do texto "Bere'shith: A cena de origem", transcrito por Haroldo de Campos, que trata sobre o Gênesis. Eu fiquei encantada pelo texto, em que foi explicado o modo com que ele (o Haroldo) teve de abordar o livro e trabalhar os métodos de interpretação, remetendo-se não ao seu teor religioso, que não é o que o interessa, como ele deixa bem claro, mas à origem da palavra enquanto estado poético. Ao ler isso, analisar e perceber que a Bíblia, que é o livro mais lido, traduzido e interpretado (do mundo), por conta de ter sido escrita originalmente em aramaico, uma linguagem consonantal muito diferente da linguagem fonética em que a Bíblia passou a ser escrita a partir da Idade Média e que fez congelar alguns sentidos, ligados mais ao dogmatismo religioso. Até então a escrita consonantal permitia um jogo de sentidos muito mais aberto, porque, dependendo da vogal (a ser subentendida), a palavra mudaria de sentido, o que fazia com que os leitores originários também fossem coautores, porque eles precisariam rever e atualizar os sentidos que não são fixos, mas sentidos que transitam, bem à maneira dos *Signos em rotação* do Octavio Paz.

Então, com toda essa carga de informação, eu comecei a pensar nas hipóteses do Haroldo de Campos a partir da tarefa hermenêutica que o leitor e o tradutor têm frente a um texto, e não é um texto qualquer, é um texto mais antigo, que atravessa toda a história da civilização, o texto mais lido, interpretado e comentado. Eu comecei a pensar em um conceito de arqueologia ao avesso, uma vez que a maneira que a gente entende a linguagem hoje envolve muitas camadas civilizatórias, configurando mais um palimpsesto em que a gente pouco se aprofunda na contracorrente, no contrapelo, no sentido de ter um gesto de resistência, ao invés de ir no fluxo, no borbulho da linguagem, como diz Roland Barthes no livro *O prazer de um texto*. A gente ir contra a corrente e em direção à fonte, onde se originam as coisas – eu sempre gostei de pensar isso.

Eu resolvi, a partir daí, fazer a minha própria experiência e peguei todos os arquivos que eu tinha no meu computador na época, que aglomeravam desde textos poéticos, anotações de aula, editais, propostas, estudos, projetos de trabalho... Eu também tenho a mania de colecionar papéis que eu fico rabiscando à toa, enquanto eu estou no telefone ou então enquanto eu estou pensando alguma coisa... Enfim, eu tenho gavetas e gavetas de papéis que eu guardo, nessas garatujas mentais. Então eu comecei a imprimir e sobrepor na própria impressão essa cambada de textos de uma forma bem aleatória, meio cegamente, meio obsessivamente, e eu vi a construção dessa trama de sentidos remetendo à própria origem da palavra *texto*, que é tecer, tessitura, textura. O ato de tecer. É uma ação têxtil, o texto. A construção dessas palavras, a construção de um discurso. E daí eu fiz essa relação com *Cópia: dia um*, porque é o primeiro dia da gênese, e o Haroldo de Campos fala que não é o dia primeiro, dia segundo; é o dia um, dia dois, dia três. Porque eles colocam o número na forma cardinal e não ordinal. Os verbos são sempre no infinitivo, o que dá uma atemporalidade, uma ideia de suspensão no tempo e no espaço.

Eu fiz esse trabalho às minhas próprias custas em 2010 e resolvi reproduzi-lo em duas versões. Eu fiz uma versão em serigrafia, usando papel bíblia, e em uma versão reduzida, por uma questão de preço, porque eu gostaria de fazer no tamanho original, que é o tamanho ofício, 20 x 30 cm. Eu também fiz uma versão em papel vegetal que era mais barata, mais acessível e mais fácil de manipular e coloquei a tiragem ilimitada, nesse sentido do *ad infinintum*. Primeiro, por uma questão técnica: conforme eu fosse

vendendo, o livro iria se autoabastecendo. Segundo, pela ideia do ilimitado, daquilo que não tem fim, que está aberto, e para tirar um pouco o fetiche do livro de artista, que tem também sido entendido como múltiplo, como uma série fechada e, portanto, caríssima. Eu sou mais da linhagem do partido inglês de entender o livro como um objeto mais democrático, mais aberto, mais possível. Porque a linha francesa, de onde se origina da palavra *livre d'artiste* é mais ligada a um sentimento mais fetichista em relação ao objeto, tiragens pequenas, ao uso da gravura, da relação palavra e imagem realizada de uma forma mais sofisticada, imprimindo ao livro um valor de quase objeto único, apesar de ser uma minitiragem. Daí a diferença entre múltiplo e tiragem. Eu coloquei a tiragem ilimitada para acentuar e enfatizar essa questão.

Sobre a forma, o objeto, especificidade, eu entendo que o livro de artista é sempre concebido de dentro para fora, então cada livro funda a sua própria teoria, a sua qualidade de papel de impressão, a maneira com que a palavra e a imagem se relacionam, a maneira com que ele é costurado, colado, dobrado, como que você propõe a manipulação do livro... Então, sim, ele é um livro de artista por conta de tudo isso.

2. A.G.: Qual a importância do formato livro para essa obra?

E.D.: Vide a resposta da questão 1.

3. A.G.: Durante as minhas pesquisas, pude verificar que *Cópia: dia um* está presente em ambos os acervos pesquisados. Há dois exemplares idênticos na Coleção Livro de Artista e na Biblioteca Lourival Gomes Machado (do MAC-USP) e um exemplar ligeiramente diferente, na reserva técnica do MAC-USP. Esse último tem impressão sobre papel bíblia e suas páginas são unidas por costura, enquanto aqueles dois primeiros, localizados em bibliotecas, são impressos em papel vegetal e têm suas páginas unidas por espiral. As impressões variam, sendo as páginas do exemplar da reserva do MAC diferentes das páginas dos exemplares disponíveis nas bibliotecas. Finalmente, o primeiro é assinado, e os demais, não.

Além disso, do ponto de vista da interação com o público, os exemplares disponíveis nas bibliotecas podem ser manuseados, enquanto o da reserva, não. Nessa perspectiva, gostaria que comentasse a inserção das obras nesses diferentes

lugares de salvaguarda e divulgação, bem como as suas pequenas diferenças materiais (por que elas existem e qual “efeito simbólico” acarretam/propõem?).

E.D.: Sobre a questão das diferentes impressões, uma em papel vegetal, em uma versão mais popular, de acesso mais fácil, e a outra com a tiragem em papel bíblia, tem a ver com essas questões que eu coloquei anteriormente.

E quanto ao destino do livro, é difícil saber como isso vai continuar, como a instituição o adquiriu... Na época eu coloquei (o *Cópia: dia um*) à venda na livraria da minha Galeria Virgílio e sabe-se lá quem comprou e o que escapou... O fato de um estar assinado e o outro não... Às vezes a gente perde um pouco de controle sobre isso, talvez por que eu entenda ele (o livro de artista) de uma forma mais ampliada, mais aberta, mais, entre aspas, democrática, no sentido de ser mais acessível. E também com relação à maneira com que cada lugar encara a realidade de seu acervo, de como arquiva: do fato de estar numa biblioteca se presume que ele é mais acessível, do fato de estar em um museu se presume que ele incorpore, entre aspas, um valor mais artístico. A obra se imanta dessa aura. Eu mesma tive uma experiência incrível em Londres. Fui convidada para falar exatamente sobre isso na universidade e, um dia antes, fui convidada a visitar uma livraria chamada Bookartbookshop, que é uma livraria especializada em livros de artista, uma das primeiras do mundo, criada antes ainda ou paralelamente à Printed Matter, em Nova York, que é uma experiência recente aqui no Brasil. Hoje a gente tem a Banca Tijuana, a gente tem a Banca Tatuí, em São Paulo, tem bastantes exemplares no MAC, alguns no MAM, agora na biblioteca da UFMG... Esse assunto se revigorou nesses últimos oito anos, a partir da sistematização das feiras, da Feira Tijuana etc. e da inserção do livro do Paulo Silveira, o *Página violada*, que começa a pensar, problematizar e a sistematizar as informações, seguido depois pelo livro que eu organizei, *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. Portanto esse assunto é muito recente na maneira de se organizar e de se mostrar. O livro se acomodar numa biblioteca faz com que ele ganhe um alcance, um modo diferente do que ele tem quando ele vai para o museu, isso é fato. O próprio museu investe esse valor. E daí, contando da minha experiência, eu fui na Bookartbookshop e encontrei lá um livro histórico da Helen Douglas e do Telfer Stokes, uma dupla de artistas da década de 60 e 70 que faz alguns dos primeiros livros de artista, junto

com o Dieter Roth e o Ed Ruscha, uns livros só de imagem. Encontrei lá uma das versões do livro, um dos livros da tiragem custando superbarato, e depois comprei uns outros de que eu gostei. E depois, quando eu fui ao museu, na Tate, com horário marcado, eu tinha que manusear os livros com luvas, tinha de escolher um de cada vez e uma pessoa ficava ali supervisionando, eu tinha poucos minutos disponíveis para olhar cada um. E lá eu me deparei com todos esses livros que eu tinha comprado de uma forma acessível na livraria. Eles estavam ali no Museu e nem por isso seu preço foi inflacionado. Então isso são posturas políticas ideológicas que embasam que tipo de mercado de arte é esse em que a gente vive, que tipo de circuito. Ainda mais aqui no Brasil, que é regado à ideia da especulação... Por conta disso, cada lugar acaba criando também o seu modo de entender o acervo, o arquivo, e é difícilimo, pois, justamente pela especificidade do livro de artista, cada livro tem a sua forma, o seu peso, o seu volume, a sua maneira de articular, o que impede que eles sejam colocados de uma forma homogênea, padronizada. Tem de se inventar hoje em dia um dispositivo especial para o livro de artista, que nem existem museus de instalações, como nos Estados Unidos o Dia: Beacon, ou mesmo o Inhotim, ou outros lugares, como o King Storm, a duas horas de distância de Nova York, que é um museu a céu aberto. A gente ainda tem de inventar um agenciamento, um dispositivo que relacione o fruidor, o leitor, com o livro. E que sempre é uma fruição individual, o livro tem essa natureza. Isso tudo tem de ser pensado, mas tem de ser pensado pelos museólogos, pelos historiadores. Eu como artista já tenho de dar conta de todo um sistema de produção que vai da concepção ao resultado, sempre atravessada com técnicos especializados que eu vou buscar para me ajudar a pensar soluções e pensar os modos de circulação desse livro. Isso faz parte do arco, do que significa ser artista do livro de artista, e acho que isso já é bastante. Agora, como isso é arquivado e a leitura histórica que vai se ter sobre isso, isso eu deixo para os historiadores e para os técnicos, mas é para se pensar. A gente como artista pode até propor um mobiliário, um agenciamento possível.

4. A.G.: Qual a importância da experiência tátil para esse livro de artista?

E.D.: Todo livro tem a sua informação sensorial, mesmo não sendo livro de artista. Como eu falei, todo livro é um objeto por excelência. É um objeto, um volume

fechado no espaço e que, ao abrir a primeira página, você inaugura um tempo. Então quem tem a sensibilidade da arte do livro sempre vai estar atento às qualidades sensoriais e materiais; e, no caso dos livros de artista, dependendo do projeto conceitual do livro, é importante ou não ter esse tipo de informação.

No caso do *Cópia: dia um*, eu quis usar o papel bíblia, um papel fininho, um papel delicado para contrastar com a massa de texto e de informações ali sobrepostas. Ele também se refere ao pré-texto original, que é pensar sobre o método de tradução e interpretação da transcrição do Haroldo de Campos sobre a gênese. Eu quis buscar o papel bíblia e uma costura artesanal, mas hoje, se eu tomasse o livro de novo para ser repensado, eu o produziria um pouco diferente. É óbvio que em todo livro a taticidade é uma informação como as outras, afinal você pega o livro com a mão, você lê com a mão. Ele é um objeto nômade, tátil, leve, então essa é uma informação que é estruturante, que é constitutiva da gramática do livro de artista.

5. A.G.: Se, por motivos de conservação material, a experiência tátil com a obra (permitida no espaço de consulta da Coleção Livro de Artista e da Biblioteca Lourival Gomes Machado) fosse vetada, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que sugerisse maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

E.D.: É óbvio que o importante é que a gente mexa no livro, porque o livro só acontece quando ele se coloca em movimento. O livro é quase cinema, ele precisa ser movimentado para existir. É óbvio que, com ele fechado, você não terá a apreensão do objeto como um todo. É o mesmo caso de pegar uma escultura e vedar a sua parte de trás e só poder ver a parte da frente. Então esse é um paradoxo do livro de artista, de que é quase impossível você apreender o objeto estético se não for por pela sua inteireza, por aquilo que ele propõe.

No caso do livro de artista, tem de ser entendido que ele é efêmero, que a cada pegada na mão ele vai se transformar, e isso faz parte da natureza do livro. Ele não é para ele ser anestesiado e congelado no tempo, essa é a minha posição. Agora, em uma exposição de larga escala, o que eu proponho é fazer um fac-símile, se for o caso, se for um lugar em que é difícil controlar o acesso do público. É o que eu fiz

várias vezes com a Feira Tijuana, quando ela foi para a Feira de Frankfurt. A gente fez um fac-símile, então tinha ali exposto, sem poder mexer, o livro tal como ele é e tinha um fac-símile para as pessoas manipularem. Mas é claro que faz parte da natureza do livro ser manipulado, e como faz para isso acontecer? Essa é uma grande questão. Daí também tem que ter disponibilidade do artista de abrir o livro para a transformação material do tempo a partir da manipulação e perceber que isso faz parte da história do livro. O livro é um objeto que atravessa o tempo, ele é nômade, então para mim é complicado vetar esse acesso.

6. A.G.: Por que a escolha da produção e uma edição ilimitada? Qual o significado dela para o conceito da obra e o que ela permitiria, em sua opinião, do ponto de vista das estratégias possíveis de preservação da obra?

E.D.: Sobre a questão do ilimitado eu acho que eu já falei um pouco lá em cima. Mas é bom lembrar que cada livro de artista funda a sua própria teoria, a sua própria técnica, e dentro desse escopo cada livro vai se propor a ter uma tiragem maior, menor, limitada ou ilimitada. Isso não pode virar regra, porque esse é um dos elementos constitutivos da gramática do livro de artista, pensar também a tiragem, como ela se distribui.

7. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

E.D.: Eu vou lhe mandar por e-mail o endereço do meu blog, que tem os 60 livros que eu já fiz na vida, contendo, entre eles, livros teóricos, ensaios, que eu considero também como parte do meu trabalho, os livros infantis e os livros de artista. Também vou te mandar um portfólio das minhas instalações. Eu acho que seria interessante você ver tudo, até para entender que tem certos procedimentos que atravessam todo o meu trabalho, como pensamento que tem a ver com a repetição, com a sobreposição e com o acúmulo, e o quanto isso está presente desde nas minhas instalações até o livro *Cópia: dia um*. Há também a questão da combinação, eu tenho muitos livros que são feitos de fôlderes abertos que propõem uma leitura combinatória, incessante e infinita, e isso também faz parte da minha maneira de

entender o meu trabalho. Quando eu faço gravura, sempre faço combinações entre as matrizes ou entre as maneiras de a obra se colocar na parede, como se fossem obras únicas, revertendo um pouco a ideia da gravura. Então, apesar da especificidade de cada trabalho, porque cada trabalho cria sua própria teoria, há uma espinha dorsal ou um núcleo poético em torno do qual meu trabalho circula, que tem a ver com a questão da linha, com a linha que se estende no tempo e no espaço, que é uma caminhada, e o entender o livro como arquitetura e como o território dessa caminhada. Seria interessante você dar uma olhada e ver as conexões, os pontos de convergência, divergência, intersecções que um estabelece com o outro. Eu entendo que cada trabalho é um pedágio de uma grande estrada, então eu poderia dizer que o *Cópia: dia um* seria uma pontinha de um iceberg cheio de pontas, que é o que se dá a ver.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM A ARTISTA NEIDE DIAS DE SÁ

OBRA: LIVROS VAZADOS

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO: ENTREVISTA PRESENCIAL COM REGISTRO EM VÍDEO

Em uma noite de quinta-feira, mais precisamente no dia 27 de outubro de 2016, me encontrei com a artista Neide Dias de Sá para uma conversa sobre o livro de artista de sua autoria, integrante da série *Livros vazados* e pertencente ao acervo da Coleção Livro de Artista da UFMG. A reunião ocorreu na casa da artista, localizada na Rua Miguel Pereira, número 33, no bairro do Humaitá, na cidade do Rio de Janeiro, e fora acordada no mês anterior, mais precisamente em meados de setembro, quando a artista respondeu positivamente à minha solicitação de entrevista enviada por e-mail. Neide sugeriu a modalidade presencial, ao invés de responder por escrito ao questionário formulado por mim, porque acreditava que essa proximidade proporcionaria uma discussão mais rica. De fato, em nosso encontro tivemos uma conversa que ultrapassou as perguntas originais norteadoras, tendo sido extremamente rico e valioso para a pesquisa. Contudo, devido à longa duração da conversa, optou-se por apresentá-la de maneira resumida, com destaque e organização de trechos de sua fala de acordo com os pontos centrais de interesse. A artista revisou e autorizou a presente transcrição de sua fala, conforme atesta a sua assinatura ao final do presente documento.

1. Alice Gontijo: Por que você considera *Livros vazados* um livro de artista? Quais são as especificidades do mesmo, as suas características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

NEIDE DIAS DE SÁ: É um livro porque quando você lê um livro você está entrando nas ideias do autor, você está circulando pelas páginas através da ideia do autor. Eu não escrevo textos, eu crio imagens. E ao estimular o manuseio do livro, permito às pessoas que circulem pelas minhas ideias, através das páginas, das imagens que estas criam. Nos meus livros você não encontra nada pronto, como em um livro de texto linear, mas você encontra imagens, formas geométricas. E o leitor terá tido uma

leitura se ele interagir com a obra, construindo diferentes imagens, diferentes possibilidades de leitura.

2. A.G.: A obra remete ao formato livro, mas não repete tal formato, apresentando páginas soltas e resguardadas por uma caixa. Qual a importância desse novo formato/estrutura para o significado da obra?

N.D.S.: Para esclarecer essa questão, preciso falar do meu trabalho em *Livros vazados* como um todo. Eu faço esse trabalho a partir de estruturas da geometria. De malhas quadriculadas em papel vegetal, vou retirando formas: crio várias máscaras com essas malhas e depois eu monto as composições que desejo, retirando aquelas formas de papéis de diferentes cores e articulando papéis com diferentes recortes. Apesar de a malha ser quadriculada, por ser inspirada pelo jogo milenar oriental chamado Tangram, utilizo a forma básica do triângulo em meu trabalho... retiro daquela malha vários triângulos diferentes. A base desse trabalho é este triângulo aqui. A unidade mínima dessa malha quadriculada é, portanto, esse pequeno triangulozinho aqui (e aponta em um dos exemplares de *Livros vazados* que me apresentou durante a entrevista):



É isso que conta toda essa história que está aqui. Se você junta dois triângulos, você cria uma nova forma, e assim por diante. Eu vou articulando essas formas e é isso que dá as possibilidades diferentes de leituras. Eu marco em cada malha, que corresponde a uma página, os pontos que eu quero cortar, tirar. A malha é um guia e é guardada. Não para fazer outro livro igual, mas para ter uma memória desse trabalho. No fundo, nos *Livros vazados*, há algo de fractal... a repetição de uma unidade básica, do triângulo.

Com as páginas recortadas o público pode e deve participar, fazer novas escolhas de composições, de posições e de ordem das páginas. Não há ordem, direção ou sequência pré-definida. O formato quadrado da página, nos livros de páginas soltas, é importante para esse exercício de liberdade. O fruidor pode girar a página em qualquer sentido e alterar a sua posição e sequência umas em relação às outras. Sempre haverá uma nova possibilidade de leitura. É como se eu usasse a geometria de uma forma lúdica.



(Aproveitando o ensejo, comento com a artista sobre a existência de uma numeração a lápis nas páginas no exemplar da Coleção Livros de Artista da UFMG, e ela diz:)

O número de páginas também não é uma regra. Ele é aleatório e varia em cada exemplar da série. Na eventualidade de uma delas se perder, não há problema. Algo em torno de 6 a 8 é interessante para dar as possibilidades de composição, mas se uma se perder se perdeu.

3. A.G.: Qual a importância da experiência tátil/do manuseio para esse livro de artista?

N.D.S.: O manuseio do livro é muito importante, nem tanto a questão tátil, mas manipular as páginas é fundamental. *Livros vazados* são propostas para a participação do público: esse livro é feito para todos. Quando a pessoa vai mexendo, vai compondo novas formas. Não há uma regularidade, não há uma regra. O público é que vai escolher como e onde ele quer manter a página, qual será a articulação entre as formas e as cores.

E mesmo sendo manipuladas, é impressionante notar que o estado de conservação dessas obras que compõem a série *Livros vazados* é muito bom. Se você parar para

pensar que elas são expostas e manuseadas desde a década de 1970/1980, o estado é quase intacto. A não ser pelas capas, que estão se rompendo. Mas os livros em si, as páginas deles estão ótimas... eu fico surpresa em constatar que os livros, apesar da considerável idade, estejam em perfeito estado.



Acredito que o importante é serem bem apresentados, ou seja, exibidos de maneira a permitir a experiência do público com os livros de artista e ao mesmo tempo indicar o cuidado necessário para o prolongamento dessa experiência ao longo dos anos.

4. A.G.: Se, por motivos de conservação material, a experiência tátil, o manuseio da obra (permitida no espaço de consulta da Coleção Livro de Artista) fosse vetado, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que sugerisse maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

N.D.S.: Quando me pedem livros, eu sempre digo para as instituições que se trata de trabalhos de participação. A surpresa, o elemento surpresa é fundamental. E, como eu disse antes, as regras vão sendo criadas na medida em que o trabalho vai sendo criado, ao ser manuseado. A ideia fundamental é tirar a pessoa da passividade. Parar de engolir tudo o que recebe inteiro... Levar à atuação.

Comecei a fazer os *Livros vazados* na época da ditadura, e isso tem tudo a ver com a proposta conceitual deles. Vamos sair da passividade! Agir, transformar, reorganizar! Há uma mensagem subliminar: saia da contemplação e vamos criar! A relação com o contexto histórico e político é forte. Eu quis estimular o outro a pensar e a ver novas possibilidades.

Meu trabalho tem sempre algo que toca o outro. A preservação do pensamento, da proposta está aqui, foi respeitado. As obras sempre foram manuseadas e bem manuseadas. O próprio público, quando vê uma obra tão bem conservada e limpa, se policia para uma interação adequada, cuidadosa. E o público deve ser instruído. Esse trabalho em uma vitrine não tem sentido. As pequenas descobertas que as pessoas podem fazer são essenciais. Por isso, as obras vão durar o tempo que lhes couber durar. Não penso em realizar cópias para a sua perpetuação no tempo.

Se, em uma eventualidade, o papel se degradar a ponto de não cumprir mais a sua função de criar a imagem, e se isso acontecer com todos os papéis de um exemplar dos *Livros vazados*, a obra se extingue. Tudo é passageiro. A obra só existe se puder ser vista e experimentada.

5. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

N.D.S.: No livro *Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá*, escrito por Mário Margutti e publicado em 2014, você terá várias informações interessantes sobre o meu trabalho e sobre os meus livros. Como, por exemplo, a de que houve uma exposição em que algumas páginas de *Livros vazados* foram expostas em molduras e, ao mesmo tempo, alguns exemplares estavam disponíveis ao manuseio. Foi em 1985, na Galeria Macunaíma, com curadoria de Xico Chaves. As paredes ficaram coloridas, com molduras que apresentavam combinações de páginas, e as pessoas podiam se assentar para manusear os livros. Também recomendo fortemente o livro de Paulo Silveira, *Página violada*.

APÊNDICE F – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA ENTREVISTA COM O ARTISTA NELSON LEIRNER (Não respondido)

OBRA: LIVRO-OBJETO-MAGIA

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO SUGERIDO: CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

1. Alice Gontijo: Você considera “Livro-Objeto-Magia” um livro de artista? Quais são as especificidades do mesmo, as suas características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

NELSON LEIRNER: (utilize o espaço que julgar necessário e/ou pertinente)

2. A.G.: A obra remete ao formato livro, mas não repete tal formato, apresentando páginas soltas e resguardadas por uma caixa. Qual a importância desse novo formato/estrutura para o significado da obra?

N.L.:

3. A.G.: Qual a importância da experiência tátil/do manuseio para esse livro de artista?

N.L.:

4. A.G.: Se por motivos de conservação material a experiência tátil, o manuseio da obra (permitida no espaço de consulta da Coleção Livro de Artista) fosse vetado, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que sugerisse maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

N.L.:

5. A.G.: No caso de deterioração dos papéis internos, haveria possibilidade de substituição dos mesmos?

N.L.:

6. A.G.: Durante as minhas pesquisas, observei similaridade estética entre Livro-Objeto-Magia e outra obra de sua autoria, *Stripencores*, produzida na mesma época. Tal aproximação procede? Como as obras se relacionariam?

N.L.:

7. A. G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

N.L.:

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM A ARTISTA VERA CHAVES BARCELLOS

OBRA: MOMENTO VITAL

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO: CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

1. Alice Gontijo: Por que você considera “Momento Vital” um livro de artista? Quais são as especificidades do mesmo, as suas características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

VERA CHAVES BARCELLOS: Entendo livro de artista como um livro, em que por meios não literários e não necessariamente narrativos, mas através de recursos visuais ou signos, forma um sentido pela sequência de suas páginas. Este é o caso de Momento Vital.

2. A.G.: Qual a importância da experiência tátil/manuseio para esse livro de artista?

V.C.B.: No caso específico de Momento Vital, por ser excepcionalmente um livro de artista sem imagens, mas apenas com palavras que em sequência vão formando um sentido, ele pode tanto ser manuseado e lido individualmente como pode ser lido por alguém e escutado por outros. No mesmo ano de sua criação esse livro foi utilizado em forma de performance lida a um público, embora eu reconheça que a experiência de lê-lo é diversa e ouvir sua leitura, já que aquele que o lê, vai experimentando aquilo que está lendo.

3. A.G.: Se por motivos de conservação material a experiência tátil, o manuseio da obra fosse vetado, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que sugerisse maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

V.C.B.: Creio que a obra *Momento Vital*, em si, está totalmente divorciada da questão da aura que pode ser atribuída a um original, e preocupar os conservadores. O livro poderia ser recopiado em xerografia sem perda de seu valor intrínseco que está em seu conteúdo e não em sua materialidade. Em todo caso, se há um desejo de conservar como peça de museu aquele original de 1979, não vejo nenhuma perda em seu conteúdo se o seu manuseio seja feito por meio de uma réplica.

4. A.G.: Por que a escolha da produção e uma edição ilimitada?

V.C.B.: Foi uma forma de dizer que poderia ser recopiado “ad infinitum”.

5. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

V.C.B.: Penso que você sabe que houve uma reedição de *Momento Vital* feita em 2013, em Belo Horizonte, por iniciativa de Amir Cadôr, dentro do projeto PENSAMENTO IMPRESSO e na ocasião do lançamento realizei a convite dele, em BH, a performance da leitura do texto do livro, o que foi muito gratificante.

APÊNDICE H – QUESTIONÁRIO ENVIADO PARA ENTREVISTA COM A ARTISTA AMÉLIA TOLEDO (Não respondido)

OBRA: DIVINO MARAVILHOSO

AUTORIA E CONDUÇÃO: ALICE ALMEIDA GONTIJO

COAUTORIA: PROFESSORA DRA. MAGALI MELLEU SEHN

MEIO DE REALIZAÇÃO SUGERIDO: CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA

1. Alice Gontijo: Por que você considera “Divino Maravilhoso” um livro de artista? Quais são as especificidades do mesmo, as características simbólicas e materiais, que o colocam nesse “lugar”?

AMÉLIA TOLEDO: (utilize o espaço que julgar necessário e/ou pertinente)

2. A.G.: Qual a importância da experiência tátil/do manuseio para esse livro de artista?

A.T.:

3. A.G.: Se por motivos de conservação material a experiência tátil, o manuseio da obra fosse vetado, apenas a experiência visual bastaria para a obra? Nesse mesmo sentido, gostaria que sugerisse maneiras de apresentação/exibição desse livro de artista pensando tanto no conceito nele contido quanto em seus aspectos materiais.

A.T.:

4. A.G.: Dada a ocorrência de deteriorações que comprometem o “funcionamento” e a exibição do exemplar existente no acervo do MAC-USP (oitavo de uma tiragem de 10), seria possível e indicada a restauração do mesmo? A que aspectos o conservador-restaurador deveria estar atendo (materiais, cores, texturas etc.)? Existiria a possibilidade de reprodução e substituição de itens nesse processo de restauração?

A.T.:

5. A.G.: Dada a ocorrência de deteriorações que comprometem o “funcionamento” e a exibição do exemplar existente no acervo do MAC-USP, mesmo com a realização da restauração, seria possível e indicada a produção de uma cópia para exibição da obra?

A.T.:

6. A.G.: Existem outros exemplares da obra que poderiam ser visitados para a pesquisa dos aspectos “originais”? Onde estão?

A.T.:

7. A.G.: Finalmente, gostaria de saber se existe alguma informação sobre a obra que julgue fundamental para o presente estudo/pesquisa e que não foi solicitada por esse questionário. Caso exista, peço a gentileza de abordá-la.

A.T.:

ANEXO A – RELATÓRIO DE VIAGEM E MONTAGEM DA INSTALAÇÃO O HOMEM SEM QUALIDADES CAÇA PALAVRAS, DA ARTISTA ÉLIDA TESSLER

RELATÓRIO DE VIAGEM

Instituição: **Fundação Iberê Camargo**
 Cidade: **Porto Alegre - RS**
 Exposição: **“Elida Tessler: gramática intuitiva”**
 Artista: **Elida Tessler**
 Courier: **Marcia Sampaio Barbosa**
 Data: **03, 04 e 05/06/2013**

Atividades:

Dia 03

- Desembalagem e conferência do Laudo de Estado de Conservação de Obras de 91 telas;

Dia 04

- Desembalagem e conferência do Laudo de Estado de Conservação de Obras de 44 telas restantes;
- Conferência das telas com a artista usando como referência o livro que ela utilizou para confeccionar as telas, e este livro foi doado ao MAC. Foi constatado que havia duas telas repetidas a de nº 17 e 34 e que faltava a tela de nº 77. Após a conferência a Elida solicitou que as duas telas duplicadas fossem devolvidas, e informou que iria providenciar a tela de nº 77. pag 86 do livrinho de caça-palavras
- Orientação e supervisão da montagem das telas na parede;

Dia 05

- Orientação e supervisão da montagem das telas na parede;
- Conferência em parte das telas do número de identificação escrito no chassi com o número das folhas do livro caça-palavras fornecido por ela.

Coloco-me à disposição para os esclarecimentos que se façam necessários.

Atenciosamente,


 Marcia Sampaio Barbosa
 Especialista em
 Conservação e Restauro

ANEXO B – CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA SOBRE AQUISIÇÃO DE OBRAS PELO MAC-USP (ESTANDO INCLUÍDA “O HOMEM SEM QUALIDADES” DE ÉLIDA TESSLER)

Zimbra

mccabral@usp.br

Programa de Aquisição de Obras do MAC USP

De : Beatriz Cavalcanti de Arruda
<biacavalcanti@usp.br>

Ter, 11 de Dez de 2012 14:56

Remetente : biacavalcanti mac
<biacavalcanti.mac@gmail.com>

Assunto : Programa de Aquisição de Obras do MAC USP

Para : Cris Cabral <mccabral@usp.br>

O “Programa de Aquisição de Obras do MAC USP” tem por objetivo geral atualizar a coleção de obras de arte contemporânea no acervo do MAC USP. Como objetivos específicos, por um lado, propõe contemplar o panorama artístico atual por meio de aquisições de obras vindas de vários pólos culturais. Por outro lado, ao MAC USP interessa trazer para sua Coleção obras cujo foco não esteja restrito apenas às suas qualidades estéticas, mas que também extrapolem tal dimensão, incursionando para outras possibilidades de investigação. Serão adquiridas obras de: Alfredo Nicolaiewsky, Ana Maria Tavares, Ana Teixeira, Elida Tessler, Emmanuel Nassar, Hudinilson Jr., Liliana Porter, Luiz Braga, Marcelo Silveira, Paulo Gomes e Theo Craveiro.

Especificações Técnicas

Obras a serem adquiridas:

ALFREDO NICOLAIEWSKY

Este é mais cerebral, 1995/1996

Técnica Mista

130 x 252 cm

em depósito

Três Histórias – Via Sacra, 2007

Imagem digital

150 X 950 cm

em depósito

11/12/2012

ANA MARIA TAVARES

Pallazzo. Desviante Triple_ Dia L

Série Hieróglifos Sociais

2011

Perfil de alumínio, painel de alumínio composto,

aço inox colorido e prata,

impressão digital e pintura eletrostática.

140 x 420 x 18 cm

ANA TEIXEIRA

Nosotros hablamos la misma lengua, 2002

*em depósito
(falta banner)*

Mesa de madeira com ganchos de metal mais placas com texto impresso; e banner de lona vinílica

Mesa: 112 x 50 x 30 cm

*Proposta doação
out/2012*

Banner: 160 x 95 cm

ELIDA TESSLER

O homem sem qualidades caça-palavras, 2007

em depósito

O trabalho reúne 134 telas de algodão cru, com formato correspondente àquelas das revistas de passatempo. Em cada tela, se encontram 40 adjetivos retirados do romance de Musil (90 x 130 cm) + caixas com os livros "O homem sem qualidades" de Robert Musil.

EMMANUEL NASSAR

Sem título, sd

11/12/2012

ANEXO C – ENTREVISTA DE NELSON LEIRNER PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984)

QUESTIONÁRIO PARA 'UM LIVRO DE ARTISTA'

P- O que é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P- Você considera este seu trabalho 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Não foi o que eu disse.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Também não foi o que eu disse.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Também não foi o que eu disse.

P- Então o que foi que você disse?

R- O que você me perguntou?

P- Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P- Você considera este seu livro 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Não, ele é 'UM LIVRO DE ARTISTA'.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' não é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Não foi o que eu disse.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Também não foi o que eu disse.

P- Então para você 'UM LIVRO DE ARTISTA' é e não é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

R- Também não foi o que eu disse.

P- Então o que foi que você disse?

R- O que você me perguntou?

P- Perguntei o que é 'UM LIVRO DE ARTISTA' ?

.....

NELSON LEIRNER

1984

ANEXO D – MATÉRIA DO *JORNAL DO NÃO ARTISTA* (versão em inglês)

Cabeçalho do Jornal:

jornal do **NÃO** artista

free distribution
not for sale

edition of the exhibit "Nelson Leirner 2011-1961=50 years" in SESI-SP Art Gallery | Sep. 06 to Nov. 06 2011

Última página:

THE STRIPTease OF FORMS AND NOTIONS

Exposing works of arts, also understood as the unraveling of the several logics that organize the artistic circuit. To unravel, to strip the strict sense of the works of art, but at the same time expanding the operation, incorporating the way to expose them, commercialize them, inflation them. Nelson Leirner has always shown interest for every sort of games, and for him, everything is a game. From Sport activities themselves to interpersonal relations. It is all related to the symbolic load amalgamated with the existing things, from palpable objects to works and the way to organize them in a sentence. Nothing gets away. Plates, forks, knives? These three object carry with them a series of liturgies on around what and how to eat. And, thinking about objects with an aura, what can one say about a work of art? What is that and what is it good for? For, should one does not know exactly what it is, one should keep in mind that the work of art exists, it is worth to say: the work of art as a product from

the artist, and, on his turn, the artist is a product of the work which marks the artist as such; feeding and defining in a perpetual short circuit where often the intrinsic quality of the work is its least important aspect. Thinking about the stripping, Leirner came to the zipper, which is the protagonist of two of his most important series of works. The first, 1967's Homenagem a Fontana. While branding a sharp knife with a free hand, the artist Lucio Fontana, in the late 1940s, was virtuously cleaving his paintings, treating them like skins, going against the millennia-long nature of plans and allowing air to go through them, thus obtained what can be referred to as a non-painting, Nelson Leirner, in a malicious homage that is completely compromised with its own time, has exchanged the phallic gesture of his colleague with another, more opaque and practical, with the pressing of the thumb and the index finger. Fontana is the fountain of a work of irony, updated by the industrial development. 1968's Stripteases, represents another front of expansion for the work of Nelson Leirner. Proposed for that year's carnival, published in the Woman's Supplement of the newspaper *Jornal da Tarde*, the work consisted in a long dress



Stripteases. 1968/2009 | Dresses, mannequins, fabric and zipper | Foto de divulgação cedida pelo | Sílvia Cintra Gallery + Box 4

the parts of which that were composed of fabric of different colors could be detached by opening the several zippers that crossed it, to the point the dress would be reduced to a mini-skirt. One case that this was an incursion into clothes design. Would that be a work of art? The never ending question. A retractile work, it becomes so by the sudden gestures, mechanical stretches

that have nothing to do with the stripping in layers, product of sensual innuendos of a body. Taking advantage of the mechanical efficiency, of the metallic teathed mandibles that opens and closes in precise fitting, Nelson Leirner promotes a fast stripping body, the literal expression, naked, erotic impulse that is behind everything.

SESI – SOCIAL SERVICE FOR INDUSTRY REGIONAL DEPARTMENT OF SÃO PAULO

President: Paulo Skaf. Councilors: Elias Miguel Haddad, Fernando Greiber, Luis Eulalio de Bueno Vidigal Filho, Vandermir Francesconi Júnior, Nelson Abbad João, Nelson Antunes, Nilton Torres de Bastos, Sylvio Alves de Barros Filho, Humberto Barbato Neto, Nelson Luis de Carvalho Freire, José Roberto de Melo, Ronaldo Bianchi, Sérgio Tiezzi Júnior, Sebastião Geraldo Cardozo, Emilio Alves Ferreira Júnior, Operations Superintendent: Walter Vicioli Gonçalves, Superintendent Integration: José Felício Castellano, Operations Director: Cesar Callegari, Director of Division of Cultural Development: Celso Jorge Deffendi.

FIESP – FEDERATION OF INDUSTRIES IN THE STATE OF SÃO PAULO

President: Paulo Skaf. Comitê Cultural - FIESP Cultural Action Committee Director: Fernando Greiber. Associate Directors: André Sturm, José Eduardo Mendes Camargo, Máto Eugênio Fraguiele.

FIESP CULTURAL CENTER – RUTH CARDOSO SESI ART GALLERY – SÃO PAULO

Operation Manager: Débora Viana. Supervisor: Alexandrina Salomão Mimetto. Cultural Producer: Sueli Nabeshima. Cultural Center Supervision: Márcio Madi. Agent of Cultural Activities: Elder Baungartner, Roberto André. Electrician: Augusto Vicente Costa. Monitors: Leandro Senna Cardoso Gomes, Aline Harume Ueda (trainees). Dispositivo: David Gomes de Souza, Leni Anetti, Helena Rabettte, Tamiris Branzato, Thaise Fernandes (trainees). Support Graphic Production: Juliana Cerzão, Mariana Baptista Mattosinho. Communication Center: Danusa Etcheverria Maysa Penna, Rosângela Gallardo, Rodrigo Marinheiro. Support Service: Karina Silva.

TECHNICAL SHEET Exhibition "Nelson Leirner 2011 - 1961 = 50 years". Location: Galeria de Arte do SESI - Centro Cultural FIESP - Ruth Cardoso - Av. Paulista 1313 - Mata Trilhon-Masem. From De 06.09 a 06.11.2011

Opening Hours: On Mondays from 11 am to 6 pm, on Tuesdays to Saturdays from 10 am to 8 pm, on Sundays from 10 am to 7 pm. Guardianship and text: Agnaldo Farias. Guardianship Assistant: Isabela Teixeira. Production Automatism: Production Coordinator: Luiza Mello. Production: Camilla Goulart. Production Assistants: Esther Martins, Luisa Hardman. Artist Assistant: Fernando Antonio Ribeiro. Expropography Project: Haron Dothan. Contribution: Suzana Lie Fukuda, Francisco Jordan. Press Relations: SESI-SP Visual communication: JW Gráficos e Edições Associados Ltda. Graphic Design: Coordenadora de Marketing e Eventos/ Equipe de Arte - FIESP/ SESI / SENAI. Photographic record of the exhibition: Fernando Lazlo. Photography: Acervo Nelson Leirner, Edouard Fraipont, Fernando Lado. Scene Technique: Pigiari Cenografia. Lighting: Augusto Vicente Costa. Review and production of texts: Armazém de Ideias, Edison Rodrigues Filho, Taís Tanira Rodrigues. Text translation: Solução Supremova Consultoria. Project Management: Marisa S. Mello, Carolina Lima. Work Transportation: Alves Tegam. Insurance: Foco Art Group, Allianz. Art-related educator: Aline Leal de Souza, Amanda Navarro da Silva, Debora Penaque Nogueira, Karla Cristina Silva, Liana das Neves Teixeira, Mariana Del Nero Jafet. Acknowledgment: Ana Albornoz, Augusto Lívio Malzoni, Bolsa de Arte de Porto Alegre, Cándida Helena Pinos de Camargo, Daniel Senise, Dr. Adolfo Alberto Leirner, Fernanda Feitosa e Heitor Martins, Flávia Albuquerque, Foco Art Group, Allianz, Alves Tegam, Galeria Celma Albuquerque, Galeria Sílvia Cintra - Box 4, Gustavo Halbreich, Haron Cohen, Heloisa Medeiros, Jacqueline Cabral, Lili e João Avelar, Liliana Leirner, Lucía Cantero, Luiza Monteiro, Luiz Antônio Campos, Luiz Paulo Montenegro, Luiza Moreira de Souza, Marcelo Martins, Márcio Correia, Manga Pasquali, Egon Kneiff, Mariano M. Ferraz, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Lina Lira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Plínio de Toledo Arruda, Grazielle Strina Arruda, Rafael Alves, Ronaldo Cesar Coelho, Sérgio Caribe, Sílvia Cintra, Tedeu Chiarelli, Vivian Gandelman, Edouard Fraipont, Marcos Ribeiro, Rodcar.

THE STRIPEASE OF FORMS AND NOTIONS

Exposing works of arts, also understood as the unraveling of the several logics that organize the artistic circuit. To unravel, to strip the strict sense of the works of art, but at the same time expanding the operation, incorporating the way to expose them, commercialize them, inflation them. Nelson Leirner has always shown interest for every sort of games, and for him, everything is a game. From Sport activities themselves to interpersonal relations. It is all related to the symbolic load amalgamated with the existing things, from palpable objects to works and the way to organize them in a sentence. Nothing gets away. Plates, forks, knives? These three object carry with them a series of liturgies on around what and how to eat. And, thinking about objects with an aura, what can one say about a work of art? What is that and what is it good for? For, should one does not know exactly what it is, one should keep in mind that the work of art exists, it is worth to say: the work of art as a product from

the artist, and, on his turn, the artist is a product of the work which marks the artist as such; feeding and defining in a perpetual short circuit where often the intrinsic quality of the work is its least important aspect. Thinking about the stripping, Leirner came to the zipper, which is the protagonist of two of his most important series of works. The first, 1967's *Homenagem a Fontana*. While branding a sharp knife with a free hand, the artist Lucio Fontana, in the late 1940s, was virtuosically cleaving his paintings, treating them like skins, going against the millennia-long nature of plans and allowing air to go through them, thus obtained what can be referred to as a non-painting, Nelson Leirner, in a malicious homage that is completely compromised with its own time, has exchanged the phallic gesture of his colleague with another, more opaque and practical, with the pressing of the thumb and the index finger. Fontana is the fountain of a work of irony, updated by the industrial development. 1968's *Stripencores*, represents another front of expansion for the work of Nelson Leirner. Proposed for that year's carnival, published in the *Woman's Supplement* of the newspaper *Jornal da Tarde*, the work consisted in a long dress



Stripencores, 1968/2009 | Dresses, mannequins, fabric and zipper | Foto de divulgação cedida pela | Sílvia Cintra Gallery + Box 4

the parts of which that were composed of fabric of different colors could be detached by opening the several zippers that crossed it, to the point the dress would be reduced to a mini-skirt. One case that this was an incursion into clothes design. Would that be a work of art? The never ending question. A retractile work, it becomes so by the sudden gestures, mechanical stretches

that have nothing to do with the striping in layers, product of sensual innuendos of a body. Taking advantage of the mechanical efficiency, of the metallic teathed mandibles that opens and closes in precise fitting, Nelson Leirner promotes a fast stripping body, the literal expression, naked, erotic impulse that is behind everything.

ANEXO E – MATÉRIA: Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas

Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas

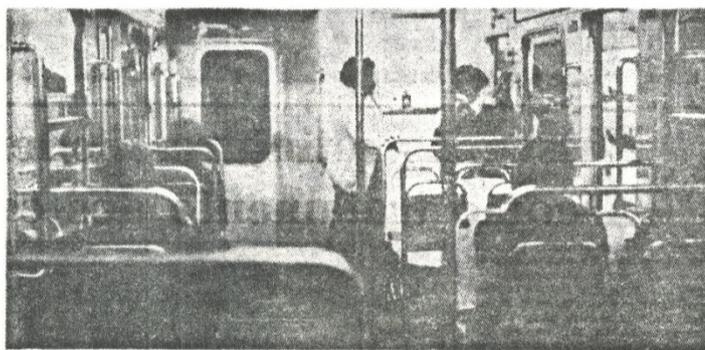


Imagem de Da Capo: uma crítica ao comportamento fechado ao que é novo

Desde 1974 Vera Chaves Barcellos vem trabalhando em experiências ligadas à psicologia, abandonando atividades em gravura "que já não serviam mais". A mudança significou "uma tomada de consciência", e pode ser observada nos trabalhos que a artista porto-alegrense está expondo na Galeria 542 (João Telles, 542). A mostra inclui dois álbuns, *Momento Vital* em xerox, e *Da Capo*, com seqüência de imagens em off-set, mais alguns trabalhos considerados como "outras irreflexões".

Vera diz que está vivendo um período de "menos operacionalização e mais pensar", apresentando, eventualmente, o resultado disso numa arte que, segundo ela mesma, "deixou de ser apenas introspecção e abstração ligadas ao eu muito interno, para, sem perder esses valores, se constituir numa abertura para o exterior. A artista diz que tem, agora, "uma visão crítica que antes não existia".

Sua atual exposição é composta de trabalhos extras, que poderiam ser integrados aos *Testartes*, alguns mostrados na Bienal de Veneza de 1976, podem ser considerados como estímulos visuais que buscam uma resposta verbal. São trabalhos que utilizam a

fotografia, forma que permite um registro mais rápido e "responde à necessidade para fora, diferentes formas artísticas fechamento para o do lhe pediram u

sobre os *Testartes* depoimento (que currículo): "Estou interessado nos aspectos mentais. E cada-á-las, uso imagens diversas. Algumas com a finalidade leitura, numa mental de tudo que necessário para a objeto representado para despertar sensações numa evocação deável ou não, ásp etc. Neste caso, um exercício de concentração silencioso em cada imagem e nas sensações que essa possa despertar. Em outros casos, formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolhas, ações ou projeções pessoais, onde a memória e conteúdos de diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos as imagens das imagens".

IRREFLEXÕES

Vera Chaves Barcellos, justamente por fazer um trabalho experimental e de especulação, não gosta que insistam em rotular sua pesquisa. Ultimamente, seu trabalho tem sido comomentado como arte conceitual,

definição na qual, como qual- do a monotonia, o vício das pes- nais, trienais e mostras itine- Europa

Os dois álbuns de Vera que podem ser vistos e adquiridos na Galeria 542, feitos numa tiragem não muito grande e que, mesmo assim, não vêm obtendo êxito de venda. O objetivo, aliás, da exposição é mais mostrar do que vender, já que é sabido que o público reage a inovações em arte, particularmente ao que não é para pendurar na parede.

seqüência com o propósito de "criticar o cotidiano, ressaltan-



Vera Chaves Barcellos

Momento Vital, o outro álbum, é uma seqüência xerografada que envolve o espectador concretamente. A pessoa lê o texto crescendo nas páginas gradativamente: *eu / estou / agora / aqui / lendo...* e assim sucessivamente, até o fim do "momento vital". A artista comenta seu trabalho como um símbolo da vida, onde "todos seguem a leitura em busca do sentido e supondo o enredo".

de expressão, caracterizando sua linguagem por texturas abstratas de colorido delicado. Embora sem integrar pessoalmente o grupo de gravadores ativo no Rio nos anos 60, refletiu à distância as características de artistas como Fayga Ostrower, Maria Bonomi e Emanuel Araújo. Como eles, Vera Chaves Barcellos expandia suas áreas gravadas até chegar a xilogravuras monumentais que tinham largas formas orgânicas. A presente utilização da fotografia teve origem nos trabalhos serigráficos que Vera pesquisou depois do grande período de atividade nas xilos. — (Cláudia Lindner)

A ARTISTA

Antes do abandono progressivo das pesquisas em gravura, Vera Chaves Barcellos participou de mais de 50 exposições coletivas, em salões oficiais, nacionais e internacionais, bie-

Reflexões de Vera sobre a vida, o cotidiano, as pessoas

Desde 1974 Vera Chaves Barcellos vem trabalhando em experiências ligadas à psicologia, abandonando atividades em gravura "que já não serviam mais". A mudança significou "uma tomada de consciência", e pode ser observada nos trabalhos que a artista porto-alegrense está expondo na Galeria 542 (João Telles, 542). A mostra inclui dois álbuns, *Momento Vital* em xerox, e *Da Capo*, com seqüência de imagens em off-set, mais alguns trabalhos considerados como "outras irreflexões".

Vera diz que está vivendo um período de "menos operacionalização e mais pensar", apresentando, eventualmente, o resultado disso numa arte que, segundo ela mesma, "deixou de ser apenas introspecção e abstração ligadas ao eu muito interno, para, sem perder esses valores, se constituir numa abertura para o exterior. A artista diz que tem, agora, "uma visão crítica que antes não existia".

Sua atual exposição é composta de trabalhos extras, que poderiam ser integrados aos *Testartes* que ela pretende mostrar reunidos numa futura mostra. Os *Testartes*, alguns mostrados na Bienal de Veneza de 1976, podem ser considerados como estímulos visuais que buscam uma resposta verbal. São trabalhos que utilizam a

fotografia, forma que permite um registro mais rápido e responde à necessidade de virada para fora, diferente de outras formas artísticas que são um fechamento para dentro". Quando lhe pediram uma definição sobre os *Testartes*, ela fez um depoimento (que incluem seu currículo):

"Estou interessada em processos mentais. E, para desencadeá-los, uso imagens. Imagens diversas. Algumas colocadas com a finalidade de uma leitura, numa reconstituição mental de tudo quanto foi necessário para a existência do objeto representado. Texturas, para despertar sensações tácteis, numa evocação do toque agradável ou não, áspero ou macio, etc. Neste caso, um exercício de concentração silencioso em cada imagem e nas sensações que essa possa despertar. Em outros casos, formas ou situações ambíguas são provocadoras de escolha, ações ou projeções pessoais, onde a memória e conteúdos de diversos níveis afloram nas respostas às perguntas formuladas, dando-nos as imagens das imagens".

IRREFLEXÕES

Vera Chaves Barcellos, justamente por fazer um trabalho experimental e de especulação, não gosta que insistam em rotular sua pesquisa. Ultimamente, seu trabalho tem sido comomentado como arte conceitual,

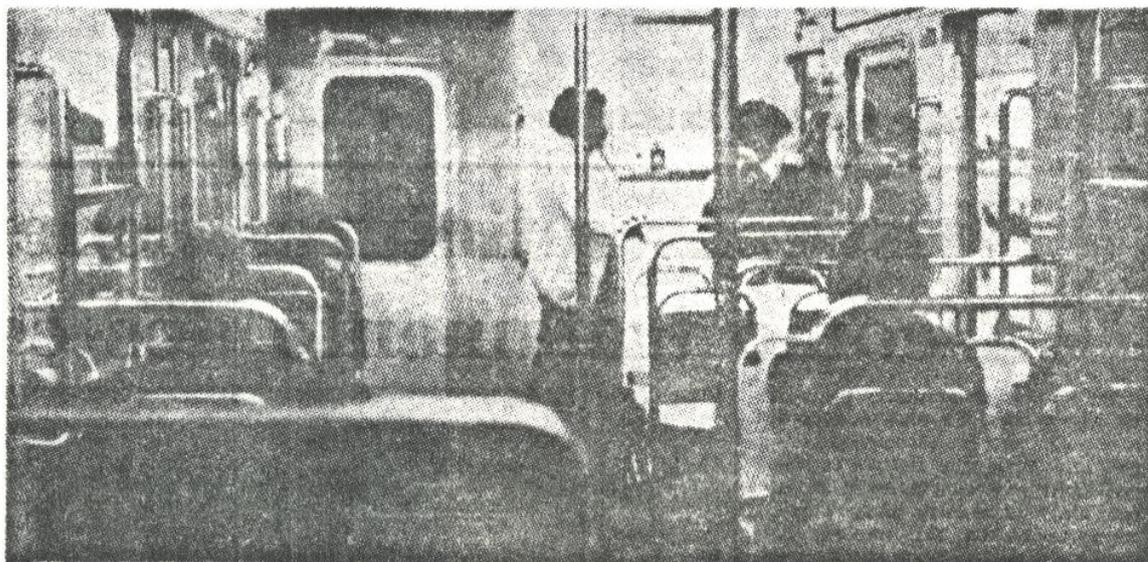


Imagem de *Da Capo*: uma crítica ao comportamento fechado ao que é novo

definição na qual, como quaisquer outras, não está interessada.

Os dois álbuns de Vera que podem ser vistos e adquiridos na Galeria 542, feitos numa tiragem não muito grande e que, mesmo assim, não vêm obtendo êxito de venda. O objetivo, aliás, da exposição é mais mostrar do que vender, já que é sabido que o público reage a inovações em arte, particularmente ao que não é para pendurar na parede.

Da Capo, um dos álbuns, com nome referente àquele movimento de retorno ao início empregado na música, é uma seqüência de imagens em *offset* repetidas. Vera elaborou a seqüência com o propósito de "criticar o cotidiano, ressaltan-



Vera Chaves Barcellos

do a monotonia, o vício das pessoas nas mesmas atitudes, num comportamento fechado ao que é novo, característico da nossa sociedade que tolhe a possibilidade de ver das pessoas".

Momento Vital, o outro álbum, é uma seqüência xerografada que envolve o expectador concretamente. A pessoa lê o texto crescendo nas páginas gradativamente: *eu / estou / agora / aqui / lendo...* e assim sucessivamente, até o fim do "momento vital". A artista comenta seu trabalho como um símbolo da vida, onde "todos seguem a leitura em busca do sentido e supondo o enredo".

As "outras irreflexões" são trabalhos de várias épocas recentes que, contrariando o título que a autora sugere, são muito refletidos. Um deles é o cartaz *Epidermic Scapes*, feito a partir das imagens microscópicas da textura da pele humana, que Vera define como "um trabalho de superfície mesmo". Outro é um trabalho fotográfico que consta de selos distribuídos em envelopes carimbados, retratando pessoas que estiveram com a artista durante o desenvolvimento dos trabalhos do grupo *Nervo Óptico*.

A ARTISTA

Antes do abandono progressivo das pesquisas em gravura, Vera Chaves Barcellos participou de mais de 50 exposições coletivas, em salões oficiais, nacionais e internacionais, bie-

nais, trienais e mostras itinerantes no Brasil e em vários países da América, da Europa e da Ásia.

O currículo de artista aponta que ela já realizou mais de dez exposições individuais e que obteve prêmios em praticamente todos os salões brasileiros.

Nascida em Porto Alegre, em 1938, e formada pelo Instituto de Artes da UFRGS, Vera passou o início da década de 60 na Europa. Frequentou, em Londres, a Central School of Arts and Crafts e a Saint Martin's School. Em Paris, cursou a Academie de la Grande Chaumière e, em Rotterdam, a Academie Van Beeldende Kunst.

De volta ao Brasil, escolheu a xilogravura como seu meio de expressão, caracterizando sua linguagem por texturas abstratas de colorido delicado. Embora sem integrar pessoalmente o grupo de gravadores ativo no Rio nos anos 60, refletiu à distância as características de artistas como Fayga Ostrowver, Maria Bonomi e Emanuel Araújo. Como eles, Vera Chaves Barcellos expandia suas áreas gravadas até chegar a xilogravuras monumentais que tinham largas formas orgânicas. A presente utilização da fotografia teve origem nos trabalhos serigráficos que Vera pesquisou depois do grande período de atividade nas xilos. — (Cláudia Lindner)

ANEXO F – TERMO DE REPRODUÇÃO DE MATERIAL DA SEÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E CATALOGAÇÃO DO MAC-USP¹⁵⁸



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

TERMO DE REPRODUÇÃO DE MATERIAL DA SEÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E CATALOGAÇÃO DO MAC USP

PEDIDO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, **Alice Almeida Gontijo**, portador(a) do **RG MG 10.769.897** e **CPF 093315356-27** domiciliada à **Rua Ramalhete, 526/apto 2A, Bairro Serra, Belo Horizonte, MG - CEP 30210-500**, assumo toda e qualquer responsabilidade por quaisquer lesões que eventualmente ocorram relativamente aos documentos solicitados, os quais constam deste Termo.

Assim como também me comprometo a utilizar as imagens e documentos somente para o fim solicitado e mencionar na publicação o crédito da Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP.

Esses registros pertencem à Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP e serão usados na íntegra ou em detalhes, com o objetivo exclusivo para integrar Dissertação de Mestrado: "**O LIVRO DE ARTISTA COMO DILEMA DA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: ENTRE A CONSERVAÇÃO MATERIAL E A EXPERIÊNCIA DO OBJETO**", no do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerias, observando-se as condições do Termo de Responsabilidade assinado pelo solicitante.

Eventuais despesas decorrentes de questões autorais são de minha total responsabilidade.

Em todos os casos as reproduções deverão ser devidamente identificadas e creditadas ao MAC USP.

DESCRIÇÃO DO MATERIAL:

1. Nelson Leirner - Questionário respondido em ocasião da exposição "Tendências do livro de artista no Brasil" (1984);
2. Éliada Tessler - Relatório de viagem (03, 04 e 05/06/2013);
3. Éliada Tessler - Email (11/12/2012): Programa de Aquisição de Obras do MAC USP;
4. Paulo Bruscky - Questionário respondido em ocasião da exposição "Tendências do livro de artista no Brasil" (s.d.);
5. Paulo Bruscky - Cópia de carta de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa para Paulo Bruscky (02/04/1984)
- 6 - Paulo Bruscky - Primeira página da lista de trabalho de obras para preparação da exposição "Paulo Bruscky - ars brevis" (16/10/2007)
- 7 - Vera Chaves Barcellos - Carta de Vera Chaves Barcellos para Anna Teresa Fabris (16/04/1984);
- 8 - Vera Chaves Barcellos - Carta endereçada a Vera Chaves Barcellos (02/04/1984)

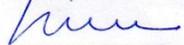
AUTORIZAÇÃO

Autorizamos a **Alice Almeida Gontijo** a reproduzir os documentos e as imagens selecionadas da Seção de Documentação e Catalogação do MAC USP, conforme relação acima, desde que respeitadas todas as condições estabelecidas neste Termo.

Museu de Arte Contemporânea da USP
CNPJ 63.025.530/0111-49

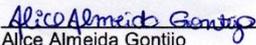
Autorização pelo MAC USP:

Data: 31 / 10 / 2016


Carlos Roberto Ferreira Brandão
Diretor MAC USP

De acordo, pelo autorizado:

Data: 03 / 10 / 2016


Alice Almeida Gontijo
Solicitante

2ª via SOLICITANTE

03/10/2016

¹⁵⁸ Os demais materiais disponíveis nas pastas dos artistas reproduzidos nesta pesquisa e que não constam nessa listagem são apresentados sem autorização concedida porque consistem em matérias antigas de jornais já extintos (no caso dos Anexos referentes à artista Vera Chaves Barcellos) ou em seções de textos veiculados por material de livre distribuição (no caso do *Jornal do não artista*). Sua reprodução não poderia ser autorizada pelo MAC-USP por não serem de autoria da instituição.

ANEXO G – ENTREVISTA DE PAULO BRUSCKY PARA ANNATERESA FABRIS E CACILDA TEIXEIRA (1984)

Questionário enviado:

São Paulo, 2 de abril de 1984.

Prezado Paulo

Estamos realizando uma pesquisa sobre "livros de artista" no Brasil que pretendemos transformar posteriormente em exposição, a princípio no mês de outubro do corrente ano.

Sabendo que você trabalha com esse tipo de expressão, gostaríamos de conhecer alguns dados básicos desse seu trabalho para a organização da nossa pesquisa:

1. Como e quando começou a interessar-me pelo problema do "livro de artista"?
2. A partir de que momento você percebeu que o "livro de artista" era uma forma de expressão autônoma?
3. Como você veicula sua produção?
4. Quais a seu ver as perspectivas do "livro de artista"?

Tendo em vista a exposição a ser organizada, gostaríamos de saber se poderíamos contar com sua colaboração através do empréstimo ou doação dos livros que, terminada a exposição, serão integrados ao acervo do museu ou espaço cultural que abrigará a mostra.

Sem mais, agradecemos a colaboração que puder nos prestar e subscrevemos,

Cordialmente,


Annateresa Fabris


Cacilda Teixeira da Costa

Rua França Pinto, 786
04016 - São Paulo, SP
tel. 544.2718

Al. Fernão Cardim, 251/151
01403 - São Paulo, SP
tel. 284.8042

Respostas do artista:

PESQUISA SOBRE "LIVRO DE ARTISTA" NO BRASIL

RESPOSTAS:

- 1) Em 1971 descobri, juntamente com Daniel Santiago, as possibilidades do "livro" como LIVROJETOBRABERTA e no mesmo ano lançamos um livro sem título, cuja capa era branca com um espelho e seu conteúdo continha um pouco de tudo (mimeógrafo à alcool colorido, stencil, decalcomania, colagens, propostas, poema processo e concreto, etc.). Vide textos críticos em anexo.
Em 1974 lançamos o nosso segundo livro "Como Ler", um livro comestível (documentação em anexo), e em 1974 o "Outra Pedra de Rosetta" (referência ~~em anexo~~, em anexo).
A partir daí continuamos nossa produção, ora em equipe, ora cada um produzindo individualmente. Em equipe com Daniel Santiago já produzimos 6 livros de artistas e minha produção individual até o momento é de 68 livros como obras (livro de artista). Atualmente preparo uma mostra individual de meus livros de artista que será realizada na vitrina da Livraria Livro 7, no Recife, do ~~dia 22 a 29~~ de junho (segue, em anexo, programa da exposição). Também preparo um livreto sobre o Livro de Artista Brasileiro que será publicado ainda este ano pela Universidade Católica de Pernambuco. Tenho participado de várias exposições específicas de Livro de Artista no Brasil e no Exterior e, aqui no Brasil, já idealizei/organizei 2 mostras:
 - 1ª Exposição Internacional de Livro de Artista - 2º Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco - Recife/1979 (participação de 136 artistas de 22 países com 204 livros).
 - 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista - 6º Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco - Recife/1983 (participação de 32 artistas com 153 livros)
 (vide documentação/catálogo sobre as 2 exposições em anexo).
- 2) Vide o item acima.
- 3) Através da Arte Correio desde 1973, quando entrei no Movimento Internacional de Mail Art.
- 4) Como os outros mídias contemporâneos, o livro de artista tem aumentado sua produção dia a dia e crescem o número de publicações e exposições específicas em todo o mundo.

OBS.: Tenho um acervo de livro de artista internacional com ~~551~~ livros de ~~304~~ artistas de 28 países, além de 127 publicações coletivas e vasta bibliografia (livros, revistas, artigos, catálogos, etc. sobre o assunto).

QUANTO A EXPOSIÇÃO A SER REALIZADA EM OUTUBRO, EM SÃO PAULO, POSSO DOAR/EMPRESTAR ALGUNS LIVROS DE MINHA AUTORIA OU ALGUNS OUTROS, DEPENDENDO DO CONTATO A SER FEITO.

ABRAÇOS AMIGOS DO

Paulo Bruscia

ANEXO H - PRIMEIRA PÁGINA DA RELAÇÃO DE OBRAS DO ARTISTA PAULO BRUSCKY NO ACERVO DO MAC-USP

16/10

LISTA ATUALIZADA

Lista atualizada em ██████████ 16.10.07

PAULO BRUSCKY ACERVO MAC-USP

LIVROS DE ARTISTA

Nº TOMBO	TÍTULO	TÉCNICA	ANO	DIMENSÃO	TIRAGEM	MONTAGEM
1	DC1990.1.149 Bruscky & Santiago A outra pedra da roseta coleção MAC-USP	carimbo, folhas de revista, formulários e papel carbono encadernados	1974	21x14, 2x1,5	61/161	vitrine
2	DC1990.2.5 Bruscky & Santiago Genotexto coleção MAC-USP	recortes de revista, papel cartão, papelão e percalux	1982	14,5x12,5x2,5	10 / 5 0	vitrine
3	76.42.6.5 América Latina coleção MAC-USP	fotocópia p/b e carimbo s/ papel	1976	33x21,5		moldura MAC Encaixe p/ 9/10 Novo OK montagem 8/10 Laboratório papel
4	76.42.2.1/2 Autum Radium Retratum coleção MAC-USP	colagem, offset, selo, carimbo s/ envelope e radiografia	1976	21,5x28 e 22,9x17,7		acrílico(2)
5	s/n Equipe Bruscky & Santiago Presépio Urbano coleção MAC-USP	impresso offset	1987	15x20		acrílico Laboratório papel 17/10/07
6	75.59.10.2 Censura censurado (1/3) coleção MAC-USP	offset e carimbo s/ papel	1975	15,7x21,5		vitrine

ANEXO I – MATÉRIA DO JORNAL O GLOBO¹⁵⁹

Nelson Leirner critica a sacralização de suas obras: 'Foram feitas para serem interativas, mas...'

por Suzana Velasco / 19/03/2010 0:00 / Atualizado 01/11/2011 19:20

RIO – Tudo o que era para ser tocado e descoberto com os sentidos, Nelson Leirner emoldurou, enclausurou, impediu de ser mexido. "Homenagem a Fontana II" (1967), a célebre criação em tecido cujos zíperes podiam ser abertos e fechados pelo espectador, foi refeita com as mesmas cores, porém toda em madeira e plotter, em quatro posições, com uma imitação da dobra que se formaria se ela fosse manipulada - o que se tornou impossível. O mesmo material foi usado no piano de "Construtivismo musical", do qual agora não sai som algum. E os carrinhos de brinquedo de "New York, New York", que refaz as linhas coloridas da pintura homônima de Mondrian, estão presos na tela. Ninguém pode brincar com eles.

– Estou trabalhando nas impossibilidades criadas pelo mercado. Muitas obras foram feitas para serem interativas, mas viraram uma espécie de "Mona Lisa". E, já que estão sacralizando o que eu faço, resolvi brincar com isso – explica Leirner.

O artista já discutiu com museólogos argumentando que muitos de seus trabalhos são criados para ser mexidos – e, inevitavelmente, desgastados –, mas não adianta. Se a obra em homenagem a Lucio Fontana – cujo zíper se refere ao rasgo feito na tela pelo artista argentino-italiano – vale cerca de US\$ 125 mil, ela tem que ser protegida, mesmo que isso subverta totalmente seu sentido. E mesmo que ainda haja, segundo Leirner, seis exemplares da obra, em instituições como o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba), a Pinacoteca de São Paulo e a Fundação Cisneros.

– Já recebi e-mails pedindo para fazer réplicas do trabalho para serem mexidas, deixando o original preservado, ou fazer uma versão virtual para as pessoas interagirem. Nunca respondi – conta.

Não que Leirner seja contra o mercado. Se fosse, não reuniria essas obras numa galeria comercial, a Silvia Cintra + Box4, que abre hoje ao público a exposição "Stripencores & outros". Mas a crítica ao sistema de arte é característica do artista desde a década de 1960, quando causou escândalo no IV Salão de Arte Moderna de Brasília de 1967 com "O porco", expondo o animal empalhado dentro de um engradado de madeira. Hoje, ela é a obra do artista mais requisitada por instituições nacionais e internacionais à Pinacoteca de São Paulo, que a possui.

– Há uns dois meses, me chamaram na Pinacoteca para dizer que "O porco" não viaja mais, porque é a peça que mais sai do museu. Fiquei marcado por essa obra.

¹⁵⁹ Fonte: Jornal **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 mar. 2010. Caderno Cultura. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nelson-leirner-critica-sacralizacao-de-suas-obras-foram-feitas-para-serem-interativas-mas-3037105>. Acesso em: 22 dez. 2016.

Tenho outra da mesma época que as pessoas nem conhecem – diz Leirner, que, por esse motivo, decidiu expor agora outros trabalhos dos anos 1960, como "Tronco e cadeira". – Ele foi exposto junto com "O porco", em Brasília. Mas nenhum museu quis. Fica no meu depósito, em São Paulo.

O artista também expõe um dos outdoors que tiveram 150 cópias espalhadas por São Paulo, sua cidade natal, em 1968, com a frase "Aprenda colorir gozando/ gozar colorindo". E novas versões do vestido que ele criou no mesmo ano para a edição de carnaval do suplemento feminino do "Estado de S. Paulo", uma peça longa que, cheia de zíperes, vira um minivestido. Outras roupas criadas na década de 1970 – os gigantes "Paletó", "Calça" e "Fraque" –, envidraçadas e emolduradas anos depois por uma galeria de São Paulo, sem a permissão de Leirner, foram levadas assim mesmo, enclausuradas, para a exposição no Rio.

O artista, que começou a trajetória num momento de arte libertária, experimental e de contestação das instituições, diz que hoje fica "muito confuso". As mesmas obras que chocaram o meio artístico são hoje iconográficas. E seu nome virou tamanha grife que ele é frequentemente chamado a encontrar no acervo Nelson Leirner algo que se encaixe nas teses dos curadores.

– Hoje a arte virou uma bagunça. O artista não é mais fruto do que ele quer fazer, mas do que o curador inventa. Você tem que escolher trabalhos que se adaptem aos temas da curadoria – dispara ele, aos 78 anos. – De um lado, minha companhia é sempre dos mortos, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Sou considerado não em função do meu trabalho atual, mas de algo de importância histórica. Do outro lado, sou o artista contemporâneo mais velho em atividade. Aí você vê a mexida na minha cabeça. Às vezes eu estou morto, às vezes eu estou vivo, às vezes estou entre o morto e o vivo.

ANEXO J – CRÍTICA DE DÉCIO PRESSER SOBRE OBRAS DE VERA CHAVES BARCELLOS – FOLHA DA TARDE (1979)

— 52 — 11 DE JULHO DE 1979 FOLHA DA TARDE

panorama décio presser

Vera expõe suas reflexões

Sem considerar-se fotógrafa, Vera Chaves Barcellos tem como ponto de partida a fotografia para, todo trabalho que realiza, através de técnicas e meios não usuais, desenvolver a ideia de uma exposição variada onde a seqüência de imagens tem um denominador comum, apesar das diferenças profundas.

A pesquisa tem caracterizado esta artista gaúcha que já mostrou de recente interações. Por diversas vezes, Vera integrou grupos de artistas brasileiros que representaram nosso país no exterior. Nos últimos anos vem desenvolvendo atividades junto ao "Grupo Opção", ao lado de Dirlano, Carlos Asp, Maria Alvarez e outros, com as quais participou de uma exposição em Paris, no JAFRUS.

Em "Momento Vital" ela apresenta a seqüência de um texto (sem imagem), manuscrito e depois xeroqueado. As imagens estão presentes em "De Capo", sempre em seqüência. Estes dois trabalhos serão vendidos como se fossem livros, pois foram reproduzidos tendo uma tiragem limitada. Os demais incluídos nas "Outras Reflexões" são peças únicas e variam de fotos, xerox colorido, pertencentes a séries "Keep Smiling", "Epidermic Scapes" e "Test Art", desenvolvidos por Vera nos últimos três anos.

Nesta individual também haverá uma mesa com livros, cadernos e outras experiências da artista, feitas para o público manusear. Recentemente ela andou novamente pesquisando serigrafia, técnica que desenvolve há bastante tempo, mas não está certa quanto à continuidade. Ao que tudo indica, Vera pretende prosseguir com métodos de impressão mais rápidos, como o offset, já que é uma artista totalmente integrada aos princípios das técnicas contemporâneas.



Vera Chaves Barcellos



Em "De Capo" uma seqüência de imagens

Em "Momento Vital" ela apresenta a seqüência de um texto (sem imagem), manuscrito e depois xeroqueado. As imagens estão presentes em "De Capo", sempre em seqüência. Estes dois trabalhos serão vendidos como se fossem livros, pois foram reproduzidos tendo uma tiragem limitada. Os demais incluídos nas "Outras Reflexões" são peças únicas e variam de fotos, xerox colorido, pertencentes a séries "Keep Smiling", "Epidermic Scapes" e "Test Art", desenvolvidos por Vera nos últimos três anos.

Nesta individual também haverá uma mesa com livros, cadernos e outras experiências da artista, feitas para o público manusear. Recentemente ela andou novamente pesquisando serigrafia, técnica que desenvolve há bastante tempo, mas não está certa quanto à continuidade. Ao que tudo indica, Vera pretende prosseguir com métodos de impressão mais rápidos, como o offset, já que é uma artista totalmente integrada aos princípios das técnicas contemporâneas.