

Amir Brito Cadôr

Enciclopedismo em Livros de Artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual

Tese de Doutorado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador:
Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2012

Cador, Amir Brito, 1976-

Enciclosedismo em Livros de artista [manuscrito] : um manual de construção da Enciclopédia Visual / Amir Brito Cadôr. – 2012. 293 f. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Livros artísticos – Teses. 2. Livros artísticos – Enciclopédias – Teses. 3. Enciclopédias e dicionários – Manuais, guias, etc. – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 703



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **AMIR BRITO CADÔR** Número de Registro **2008699786**.

Titulo: **Enciclopédismo em livros de Artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual**

Maria do Carmo F. Veneroso

Prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG

Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira – titular - Instituto de Artes/UFRGS

Regina Melim Cunha

Profa. Dra. Regina Melim Cunha – titular – Centro de Artes/UDESC

Marília Andrés Ribeiro

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro – titular – C/ARTE-BH e UFMG

Eduardo Antônio de Jesus

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – titular – PUC/MG

Belo Horizonte, 06 de novembro de 2012

Da série de fatos inexplicáveis que são o universo ou o tempo, a dedicatória de um livro não é, por certo, o menos arcano. Se define como um dom, um presente. Salvo no caso da indiferente moeda que a caridade cristã deixa cair na palma do pobre, todo presente verdadeiro é recíproco. O que dá não se priva do que dá. Dar e receber são a mesma coisa.

Como todos os atos do universo, a dedicatória de um livro é um ato mágico. Também caberia defini-la como o modo mais grato e mais sensível de pronunciar um nome. Eu pronuncio agora seu nome (...). Quantas manhãs, quantos mares, quantos jardins do Oriente e do Ocidente, quanto Virgílio.

Jorge Luis Borges, 1981

Agradecimentos

Aos artistas que colaboraram para esta pesquisa, enviando livros para a formação do acervo da EBA/UFMG, em especial aos que atenderam ao projeto “Bibliotheca”: Alec Finlay, Brad Freeman, Claudia Jaguaribe, Edith Derdyk, Eric Baskauskas, Eric Doeringer, Fábio Morais, Guto Lacaz, Hans Aarsman, Hubert Renard, Jesper Fabricius, Kristan Horton, Marcelo Silveira, Marilá Dardot, Mark Pawson, Michalis Pichler, Michel Zózimo, Scott McCarney, Wladimir Dias-Pino. Ao Colin Sackett, que gentilmente respondeu minhas perguntas.

À Annette Gilbert pelas informações sobre apropriação, ao Eduardo de Jesus e Guilherme Guazzi, pelas indicações de leitura e Sarah Bodman, pelo apoio. Ao Keith Gray, da Printed Matter, pelas indicações de enciclopédias de artistas.

Ao Tadeu Jungle, Omar Khouri e ao Bruno Vilela, que colaboraram enviando fotos de livros. À Diná Araújo e equipe do setor de Obras Raras da BU/UFMG, e à Bárbara Tavares pelo auxílio com as imagens.

Ao Ademir Demarchi, Flávio Vignoli, Lucas Dupin, Luis Moraes Coelho, Marco Antonio Mota, Rafael Neder, Wilson de Avellar, Regina Melim e Paulo Reis pelas conversas, leituras e pela amizade.

Aos membros da banca de qualificação, Maria Esther Maciel e Márcio Selligman-Silva. Ao Paulo Silveira, pela cortesia ao atender minhas solicitações.

À Fapemig, que concedeu uma bolsa no início desta pesquisa.

Aos colegas da habilitação em Artes Gráficas da EBA/UFMG e aos alunos.

À Cacau, pela orientação e parceria nos projetos.

À Dani, pela paciência e por compartilhar tudo.



Eu mordo o que posso
Paul Valéry

RESUMO

O estudo do enciclopedismo em livros de artista é apresentado sob a forma de uma enciclopédia, que é ao mesmo tempo um manual de construção de uma Enciclopédia Visual. Utilizando a descrição como metodologia de trabalho, são analisados livros de artista que pertencem ao acervo da EBA/UFMG. As poéticas do arquivo, da coleção e do inventário são estudadas, além da arte da memória, a montagem e a alegoria contemporânea, temas de alguns capítulos da tese. Os paratextos editoriais e os aspectos materiais das obras são destacados em outros capítulos. São abordadas também a produção e a transmissão de conhecimento através de imagens, assim como suas representações gráficas.

Palavras-chave: Enciclopedismo. Livro de Artista. Enciclopédia Visual.

ABSTRACT

The study of encyclopedism in artist's books is presented in the form of an encyclopedia, which is also a construction manual for a Visual Encyclopedia. Using description as the working methodology, this work analyzes artist's books that belong to the special collection of EBA / UFMG. The poetics of the archive, the collection and the inventory are studied. The art of memory, montage and allegory are themes of some chapters of the thesis. Other chapters highlight the editorial paratexts and material aspects of the works. The thesis also discusses about production and transmission of knowledge through images, as well as its graphical representations.

Key-words: Encyclopedism. Artist Book. Visual Encyclopedia.

Sumário

Diagrama dos verbetes	xvi
Diagrama dos capítulos	xviii
Lista de verbetes	xix
Apresentação	xxi
1. Enciclopédias	1
1.1. Sistemas	2
1.1.2. A <i>Encyclopédie</i> de Diderot e D’Alembert	3
1.1.2.1. Referências cruzadas	5
1.1.3. Enciclopédias temáticas	6
1.2. Uma certa enciclopédia chinesa	8
1.3. A tese-enciclopédia	9
1.3.1. Metadiscorso	10
1.3.2. Marginalia	11
1.3.3. Verbetes	13
1.3.3.1. Descrição	16
1.3.4. Discurso enciclopédico	18
1.3.5. Ideias fracas	20
1.3.6. A enciclopédia como um livro feito de livros	22
2. Arqueologia do Saber	25
2.1. Listas e inventários	33
2.2. Classificação	37
2.3. Dicionário	39
2.4. Guias e Manuais	43
2.5. Gabinetes de Curiosidades	53
2.6. Mirabilia	57
2.7. Jardim	62
2.8. Artificialia	67
2.9. Ciência poética	68
2.10. Biblioteca	77
3. O colecionador	81
3.1. Museu de Papel	86
3.2. Atlas	91
3.3. Museu Imaginário	96
3.4. Arquivo	103
3.5. Coleção	116
3.6. Coleta	119
3.7. Catálogo	125
4. A arte da memória	131
4.1.1. A enciclopédia como arte combinatória	135
4.1.2. A arte da memória e os livros de artista	136
4.2. Alfabetos visuais	138
4.3. Língua universal	143
4.4. <i>Ars combinatoria</i>	149
4.5. Lugares-comuns	156

5. Alegorias	161
5.1.1. Alegoria dos teólogos e dos poetas	164
5.1.2. Imagem Alegórica	166
5.1.3. O impulso alegórico e a arte contemporânea	167
5.2. O livro do mundo	170
5.3. Paródia	174
5.4. Corpo	181
5.5. Montagem	185
5.6. Edição	194
6. Gramatologia	197
6.1.1. Escrita por imagens: hieróglifo e ideograma	200
6.1.2. A escrita e os livros de artista	201
6.2. Caligrafia	205
6.3. Tipografia	208
6.4. Grafemas	213
6.5. Textura	217
6.6. Estrutura	220
6.7. Ideogramas	223
6.8. Livro Mudo	227
6.9. Notação gráfica	230
7. O livro por vir	327
7.1.1. Livros de artista	240
7.1.2. A Enciclopédia e os paratextos	243
7.2. Espaço	245
7.3. Livro sobre nada	251
7.4. Paratextos	255
7.5. Páginas	264
7.6. Formatos	266
7.7. Livros sobre livros	277
8. Alegorias da leitura	283
8.1.1. A enciclopédia e a leitura	286
8.1.2. Leitura e interpretação de imagens	286
8.1.3. Aprendendo a ler arte: os livros de artista	288
8.2. Leitura	291
8.3. Livro ilegível	294
8.4. Itinerário	297
8.5. Código	301
8.6. Legenda	307
8.7. Contexto	311
9. Palimpsestos	315
9.1.1. Palimpsestos: imagens de segunda mão	318
9.1.2. A Arte de Furtar	321
9.1.3. A Enciclopédia Visual como um palimpsesto	322
9.2. Apropriação	323
9.3. Tradução	331

9.4. Continuação	340
9.5. Palimpsesto	345
9.6. Compilação	346
10. Ficções	349
10.1.1. Ficção documental	352
10.1.2. Autoria / obra	353
10.2. Monumento / Documento	359
10.3. Imaginação	366
10.4. Artefato	368
10.5. Onde está o original?	374
10.6. Plágio	378
10.7. Falsificação	381
10.8. Invenção	387
10.9. Livros imaginários	392
11. O mundo no papel	395
11.1.1 Imagem e conhecimento	398
11.1.2. A imagem e a História da Arte	400
11.1.3. Iconografia	401
11.2. Representação	403
11.3. Pictogramas	405
11.4. Cartografia	411
11.5. Diagramas	421
11.6. Livro ilustrado	431
12. Tecnologias de Reprodução	435
12.1.1. Arte e Técnica	440
12.1.2. O autor como produtor	441
12.2. Mão	447
12.3. Objetos gráficos	451
12.4. Cor	455
12.5. Impressão	459
12.6. Papel	465
12.7. Cópia	467
12.8. Reprodução	471
13. Enciclopédias Visuais	479
13.1.1. O diagrama das páginas	482
13.1.2. Enciclopedismo em livros de artista	491
13.2. Diretório	493
13.3. Repertório	497
13.4. Espelho	507
13.5. Labirinto	512
14. Considerações finais	517
14.1 Diagrama - O enciclopedismo em livros de artista	521
15. Lista de Figuras	523
16. Referências	531

Diagrama dos verbetes

O diagrama mostra as capas de alguns dos livros de artista apresentados na tese, agrupados por temas, com destaque para os livros que podem fazer parte de mais de um grupo.



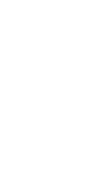
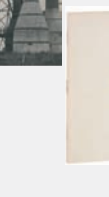
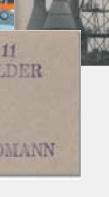
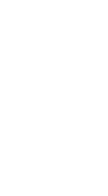
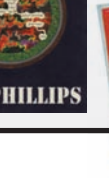
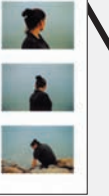
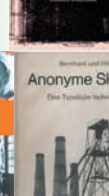
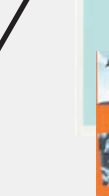
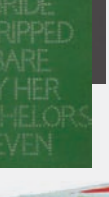
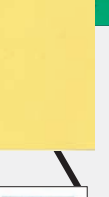
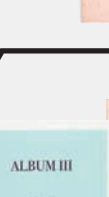
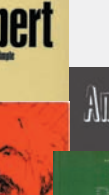
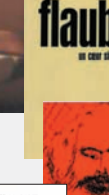
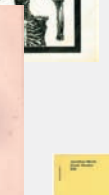
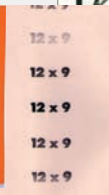
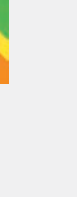
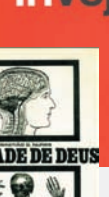
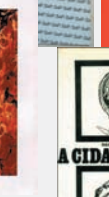
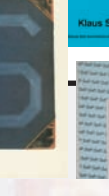
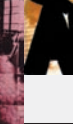
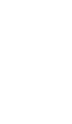


Diagrama dos capítulos

O diagrama mostra as afinidades entre os capítulos, e ao mesmo tempo agrupa os capítulos de acordo com dois eixos: os livros sobre livros e o enciclopedismo em livros de artista. Este é um dos arranjos possíveis.



Lista de verbetes

Alfabetos visuais > *Ars combinatoria*, Código, Corpo, Grafemas, Imaginação, Invenção, Leitura, Língua universal, Lugares-comuns, Paródia, Representação

Apropriação > Arquivo, Artefato, Atlas, Catálogo, Ciência poética, Coleção, Coleta, Compilação, Continuação, Edição, Labirinto, Livros imaginários, Livros sobre livros, Lugares-comuns, Montagem, Monumento / Documento, Museu de Papel, Museu Imaginário, O livro do mundo, Onde está o original?, Páginas, Palimpsesto, Paródia, Plágio, Repertório

Arquivo > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Coleção, Coleta, Compilação, Diretório, Listas e inventários, Monumento / Documento, Museu de Papel, Museu Imaginário

Ars combinatoria > Labirinto, Leitura, Montagem

Artefato > Catálogo, Coleção, Gabinetes de Curiosidades

Artificialia > Ciência poética, Gabinetes de Curiosidades, Invenção

Atlas > Arquivo, Cartografia, Catálogo, Classificação, Compilação, Mirabilia, Naturalia

Biblioteca > Alfabetos visuais, Arquivo, Catálogo, Classificação, Coleção, Dicionário, Diretório, Guias e Manuais, Labirinto, Leitura, Listas e inventários, Livro ilegível, Livro ilustrado, Livro sobre nada, Livros imaginários, Livros sobre livros, Lugares-comuns, Museu de Papel, Museu Imaginário, O livro do mundo, Páginas, Papel, Repertório

Caligrafia > Grafemas, Leitura

Cartografia > Atlas, Itinerário, Legenda

Catálogo > Artefato, *Artificialia*, Atlas, Biblioteca, Classificação, Código, Coleção, Coleta, Compilação, Contexto, Continuação, Cópia, Diretório, Falsificação, Gabinetes de Curiosidades, Imaginação, Invenção, Livros sobre livros, Lugares-comuns, Monumento / Documento, Museu Imaginário, O livro do mundo, Onde está o original?, Palimpsesto, Reprodução, Tradução

Ciência poética > *Ars combinatoria*, Artefato, *Artificialia*, Cartografia, Catálogo, Classificação, Diagramas, Dicionário, Gabinetes de Curiosidades, Guias e Manuais, Língua universal, Listas e inventários, Livro ilustrado, *Mirabilia*, *Naturalia*, Pictogramas

Classificação > Arquivo, Biblioteca, Catálogo, Ciência poética, Coleção, Dicionário, Lugares-comuns

Código > Alfabetos visuais, Cartografia, Diagramas, Grafemas, Ideogramas, Notação gráfica, Pictogramas, Representação, Tradução

Coleção > Apropriação, Arquivo, Artefato, Atlas, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Coleta, Compilação, Cópia, Dicionário, Diretório, Gabinetes de Curiosidades, Listas e inventários, Museu de Papel, Museu Imaginário, O livro do mundo, Objetos, Páginas, Repertório

Coleta > Apropriação, Compilação, Gabinetes de Curiosidades, Lugares-comuns, Museu de Papel

Compilação > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Coleção, Diretório, Edição, Itinerário, Lugares-comuns, O livro do mundo

Contexto > *Ars combinatoria*, Artefato, Ideogramas, Palimpsesto

Continuação > Cópia, Plágio, Tradução

Cópia > Coleção, Continuação, Lugares-comuns, Original, Palimpsesto, Plágio, Reprodução, Tradução

Cor > Ciência poética, Código

Corpo > Alfabetos visuais, Caligrafia, Estrutura, Figura, Leitura, Mão

Diagramas > Alfabetos visuais, *Ars combinatoria*, Atlas, Cartografia, Código, Contexto, Espaço, Estrutura, Formatos, Grafemas, Ideogramas, Itinerário, Montagem, Notação gráfica, Páginas, Representação, Tradução

Dicionário > Classificação, Livro ilustrado

Diretório > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Compilação

Edição > *Ars combinatoria*, Compilação, Montagem

Espaço > Livros sobre livros

Espelho > Biblioteca, Labirinto

Estrutura > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Código, Diagramas, Espaço, Formatos, Montagem, Paratextos

Falsificação > Cópia, Monumento / Documento, Plágio

Formatos > *Ars combinatoria*, Estrutura, Livros sobre livros, Montagem, Páginas, Papel, Paratextos

Gabinetes de Curiosidades > Artefato, *Artificialia*, Atlas, Biblioteca, Cartografia, Catálogo, Ciência poética, Classificação, Coleção, Coleta, Língua universal, *Mirabilia*, Museu de Papel, Museu Imaginário, *Naturalia*, O livro do mundo

Grafemas > Alfabetos visuais, Caligrafia, Cartografia, Código, Contexto, Corpo, Diagramas, Ideogramas, Legenda, Leitura, Pictogramas, Representação

Guias e Manuais > Atlas, Biblioteca, Catálogo, Ciência poética, Classificação, Compilação, Dicionário, Diretório, Listas e inventários

Ideogramas > *Ars combinatoria*, Código, Diagramas, Estrutura, Grafemas, Leitura, Montagem, Pictogramas

Imaginação > Apropriação, *Mirabilia*, Montagem

Impressão > Páginas, Palimpsesto, Papel, Paratextos

Invenção› Apropriação, Monumento / Documento, Paratextos, Representação

Itinerário› Cartografia, Montagem

Labirinto› Ars combinatoria, Atlas, Biblioteca, Espaço, Espelho, Formatos, Itinerário, Museu Imaginário, Palimpsesto

Legenda› Guias e Manuais, Livro ilustrado, Paratextos

Leitura› Alfabetos visuais, Ars combinatoria, Biblioteca, Caligrafia, Cartografia, Código, Contexto, Diagramas, Grafemas, Ideogramas, Imaginação, Invenção, Itinerário, Legenda, Língua universal, Livro ilegível, Livro Mudo, Livro sobre nada, Montagem, Notação gráfica, Paratextos, Paródia, Tradução

Língua universal› Alfabetos visuais, Caligrafia, Código, Gabinetes de Curiosidades, Grafemas, Imaginação, Legenda, Leitura, Livro ilegível, Livro ilustrado, Paródia, Tradução

Listas e inventários› Biblioteca, Catálogo, Classificação, Dicionário, Lugares-comuns

Livro ilegível› Biblioteca, Caligrafia, Código, Diagramas, Estrutura, Livro sobre nada, Livro Mudo, Palimpsesto

Livro ilustrado› Alfabetos visuais, Cópia, Cor, Legenda, Livro Mudo, Mirabilia, Naturalia, Objetos

Livro Mudo› Apropriação, Código, Contexto, Diagramas, Livro ilegível, Páginas, Paratextos, Textura

Livro sobre nada› Livro ilustrado, Livro Mudo, Livros imaginários

Livros imaginários› Biblioteca

Livros sobre livros› Apropriação, Biblioteca, Catálogo, Coleção, Cor, Dicionário, Diretório, Espaço, Estrutura, Formatos, Guias e Manuais, Impressão, Labirinto, Legenda, Leitura, Livro ilegível, Livro ilustrado, Livro Mudo, Livro sobre nada, Livros imaginários, Museu Imaginário, O livro do mundo, Objetos, Páginas, Palimpsesto, Papel, Paratextos, Repertório, Reprodução, Tradução

Lugares-comuns› Apropriação, Arquivo, Biblioteca, Catálogo, Classificação, Coleta, Compilação, Cópia, Dicionário, Diretório, Leitura, Museu de Papel, Museu Imaginário, O livro do mundo, Repertório

Mão› Diagramas

Mirabilia› Artefato, Imaginação, Livro ilustrado

Montagem› Alfabetos visuais, Ars combinatoria, Artefato, Artificialia, Atlas, Contexto, Diagramas, Edição, Ideogramas, Itinerário, Lugares-comuns, Mão, Paródia

Monumento / Documento› Museu Imaginário

Museu de Papel› Arquivo, Atlas, Biblioteca, Catálogo, Coleção, Gabinetes de Curiosidades, Lugares-comuns, O livro do mundo, Objetos, Representação

Museu Imaginário› Cópia, Reprodução

Naturalia› Classificação, Coleção, Coleta, Labirinto, O livro do mundo

Notação gráfica› Cartografia, Código, Grafemas, Leitura, Língua universal, Tradução

O livro do mundo› Alfabetos visuais, Atlas, Biblioteca, Corpo, Livros sobre livros, Objetos

Objetos› Alfabetos visuais, Apropriação, Arquivo, Artefato, *Artificialia*, Catálogo, Corpo, Gabinetes de Curiosidades, *Mirabilia*, Monumento / Documento, Museu de Papel, Museu Imaginário, *Naturalia*, Representação, Reprodução

Onde está o original?› Coleção, Continuação, Cópia, Lugares-comuns, Palimpsesto, Plágio, Reprodução, Tradução

Páginas› Alfabetos visuais, Ars combinatoria, Atlas, Catálogo, Diagramas, Edição, Espaço, Estrutura, Formatos, Impressão, Livros sobre livros, Mão, Montagem, O livro do mundo, Objetos, Palimpsesto, Papel, Paratextos, Reprodução

Palimpsesto› Apropriação, Catálogo, Paratextos, Reprodução

Papel› Formatos, Livro sobre nada, Páginas

Paratextos› Livros sobre livros

Paródia› Palimpsesto

Pictogramas› Apropriação, Ars combinatoria, Código, Corpo, Ideogramas, Imaginação, Representação, Tradução

Plágio› Apropriação, Artefato, Compilação, Continuação, Cópia, Edição, Falsificação, Imaginação, Invenção, Onde está o original?, Páginas, Palimpsesto, Paródia

Repertório› Lugares-comuns, Paródia

Representação› Alfabetos visuais, Biblioteca, Cartografia, Ciência poética, Código, Cópia, Cor, Corpo, Diagramas, Espelho, Imaginação, Invenção, Língua universal, Livro ilustrado, Livro sobre nada, Livros imaginários, Livros sobre livros, Museu Imaginário, Notação gráfica, O livro do mundo, Objetos, Onde está o original?, Paródia, Pictogramas

Reprodução› Catálogo, Cópia, Cor, Corpo, Diagramas, Edição, Espelho, Falsificação, Impressão, Monumento / Documento, Museu de Papel, Notação gráfica, O livro do mundo, Objetos, Onde está o original?, Palimpsesto, Papel, Paródia

Textura› Livro ilegível, Tipografia

Tradução› Leitura, Língua universal, Livro ilegível, Notação gráfica, Paródia

Apresentação

Voici le livre qui ressemble à un livre — qui n'était pas lui-même
un livre: mais l'image de sa tentative.
Edmond Jabés

Utilizando a mesma estrutura de verbetes de uma enciclopédia, tomando como ponto de partida a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, como se explicitará a seguir, a tese propõe uma investigação a respeito do enciclopedismo em livros de artista e se apresenta como um manual de construção para produzir uma Enciclopédia Visual.

Assim como o poeta Stéphane Mallarmé (1842–1898) esteve engajado em um projeto ambicioso, chamado simplesmente *Le Livre* (O Livro), cuja concepção o levou a uma análise da estrutura do livro e das questões materiais relativas à sua publicação e apresentação, a tese parte da concepção da Enciclopédia Visual para elaborar uma teoria do conhecimento por imagens, destacando seus usos e funções em livros de artista.

O *Livre* de Mallarmé era um livro arquetípico, que conteria todos os livros possíveis, os existentes e os que ainda não foram escritos, ou seja, o livro como ideia. Do mesmo modo, a Enciclopédia Visual não é uma obra que já existe, mas a Obra como projeto a realizar. Se Mallarmé procurava em seu *Livre* revelar “todas as relações existentes entre todas as coisas”, a tese procura mostrar apenas algumas relações existentes entre os livros de artista e a Enciclopédia Visual, sem jamais esgotar o assunto.

Cada capítulo da tese aborda um tema que se relaciona com a construção dessa Enciclopédia Visual, e as subdivisões dos capítulos são pensadas como verbetes de uma enciclopédia. Apesar de formar um encadeamento lógico dentro dos capítulos, os verbetes podem ser lidos de forma independente.

As leituras do filósofo Walter Benjamin nortearam o trabalho desde o início e a estrutura adotada deve a ele a adoção do fragmento

Theoros foi um soldado do exército grego cuja função era galgar montanhas, árvores, elevações de qualquer tipo, de modo a ver mais além; era uma espécie de “operador de longa distância” (Machado, 2004, p. 57). A palavra grega *theorêin* significa olhar através de. Aquele que olha é chamado de *theorós* (espectador). Assim tem-se: *Theorêin* = *théa* (através) + *horós* (ver).

como estilo discursivo e a divisão do texto em temas, utilizados na obra inacabada *Passagens* (2006). Desse livro, alguns temas escolhidos, como o colecionador, a alegoria e a tecnologia de reprodução, deram origem aos capítulos de mesmo nome na tese. O conjunto de verbetes da tese forma uma teoria visual do conhecimento, pensada com e pelas imagens — não existe um discurso prévio às imagens. A maioria dos capítulos trata do esforço de pensar uma forma de apresentação das imagens que permita demonstrar a teoria utilizando um discurso formado por imagens.

O texto da tese é composto como uma montagem de fragmentos comentados pelo autor, que procura ampliar a visão a respeito de um mesmo assunto, às vezes com textos que se opõem. A justaposição de citações de pensamentos por vezes contraditórios é uma forma de articular e desenvolver um discurso formado por fragmentos, uma estrutura dialética adotada por Benjamin no livro das *Passagens*. Na voluta chamada *Teoria do Conhecimento* o filósofo expõe sua teoria do seguinte modo: “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (2006, p. 500). Mais adiante, ele reafirma:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2006, p. 502).

Como em uma grande montagem, em que as imagens são tiradas de seu contexto original para significar outra coisa, as citações na tese não servem apenas para comprovar, demonstrar ou ilustrar um argumento, são propositalmente fragmentadas e colocadas a serviço da tese, de modo que um texto que originalmente comentava determinada obra (uma pintura, um romance ou um poema) é arrancado de seu contexto e utilizado para comentar outra obra, produzindo um nexo inédito entre as duas obras, entre os artistas e os seus comentaristas.

Situando-se entre “saber adquirido” e pesquisa especializada, as modernas enciclopédias têm um vínculo com a produção acadêmica, contando com a participação de pesquisadores e especialistas entre os seus colaboradores. “É óbvio que a entidade editorial não se pode permitir financiar pesquisas originais em todos os ramos do conhecimento, mas também não pode limitar-se a dar conta do estado

das pesquisas específicas nas várias disciplinas” (Argan, 1995, p. 10). Mais do que dar respostas prontas, a enciclopédia tem como objetivo estimular o surgimento de novas perguntas.

A prática de organizar a informação e o conjunto dos conhecimentos disponíveis numa determinada época é conhecida como enciclopedismo. A tese não propõe uma investigação histórica sobre enciclopédias, mas trata de alguns aspectos do que pode ser chamado enciclopedismo na arte contemporânea, mais especificamente nos livros de artista.

É possível apontar nos livros de artista, mais do que em outro tipo de produção artística, aproximações com a enciclopédia nas tentativas de criar sistemas de classificação e ordenação do conhecimento, nas coleções de imagens e na pretensão de exaustividade, nas formas de transmitir informação ou conhecimento através de imagens.

Os livros de artista aqui estudados são, em sua maioria, obras recentes, que ainda não receberam atenção crítica em estudos acadêmicos ou mesmo em publicações especializadas. São abordados exclusivamente os livros de artista em sentido estrito, os livros como prática artística, com preferência para os livros com tiragem comercial, distribuídos em livrarias e economicamente acessíveis em sua maior parte.

A tese não busca fazer uma antologia que registra tudo o que existe sobre o assunto, mas apenas trazer alguns exemplos eloquentes de várias abordagens do livro de artista em sua relação com a enciclopédia visual. “Trata-se aqui de um estudo sincrônico, e não diacrônico: uma tentativa de um quadro geral e não de história” (Genette, 2009, p. 19). Procurou-se evitar livros apresentados em outros estudos, privilegiando, quando possível, obras pouco conhecidas, sendo a escolha baseada na possibilidade de acesso às obras.

Uma parte dos livros aqui estudados pertence à coleção especial de livros de artista da biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, e alguns fazem parte do meu acervo pessoal. Quando o acesso direto às obras não foi possível, foram utilizadas as descrições feitas em outros estudos. Além das obras de referência obrigatória, como as de Johanna Drucker (2004), Anne Moeglin-Delcroix (1997 e 2010), Clive Phillpot (1998) e Paulo Silveira (2001 e 2008), foram consultados

“O arranjo organizado em listas aparece em textos científicos e quase por si mesmo permite antecipar o conhecimento do assunto” (Goody, 1977, p. 103).

Para evidenciar as relações entre os capítulos e o encadeamento dos textos, foi elaborado, além do tradicional sumário em forma de lista, um sumário em forma de diagrama, que apresenta visualmente as aproximações entre os verbetes de um capítulo e outro, como um mapa de referências.

A coleção especial foi criada em novembro de 2009 por iniciativa dos professores Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Amir Brito Cadôr. É constituída por livros doados pelos artistas, conta com mais de 280 títulos, e encontra-se atualmente no setor de obras raras da Biblioteca Universitária da UFMG.

periódicos especializados, catálogos e páginas da internet dos artistas, das editoras, de coleções universitárias e livrarias especializadas.

São utilizados na tese diferentes níveis de intertextualidade, desde a prática tradicional de citação com aspas no decorrer do texto ou em notas marginais – como em todo discurso acadêmico, são utilizadas para ilustrar, justificar ou confirmar a validade de uma ideia – até as alusões e referências indiretas nos títulos dos capítulos.

A enciclopédia, o museu e a biblioteca representam o esforço para reunir em um mesmo espaço o máximo de conhecimento. Páginas de livros de artista são incorporadas ao longo da tese, reproduzidas de forma facsimilar, ocupando uma página inteira – não como uma ilustração, mas como uma demonstração visual da tese como produto de muitas leituras e da enciclopédia como um equivalente da biblioteca. Complementa essa estratégia de livro pensado como biblioteca a atribuição de títulos de obras da literatura, da filosofia e das artes visuais aos capítulos, criando-se uma rede de associações.

Como acontece em algumas enciclopédias, um capítulo introdutório explica a premissa em que se baseiam o(s) enciclopedista(s). O “Discurso Preliminar” fornecerá mais detalhes a respeito da estrutura adotada nesta tese, explicando algumas escolhas metodológicas. Os elementos que constituem a enciclopédia são estudados com o objetivo de entender o que caracteriza a enciclopédia como gênero. Portanto, não é um estudo comparativo das enciclopédias, nem uma análise da enciclopédia como prática ou como possibilidade, mas um levantamento de problemas relativos à produção de uma enciclopédia que orienta o meu trabalho.

No início de cada capítulo, um texto breve apresenta aspectos gerais do assunto tratado nas páginas seguintes; nesse texto são apresentados os autores, as ideias e a metodologia utilizada, relacionando o tópico com o projeto da enciclopédia, e os livros de artista com a construção de uma enciclopédia visual. Em cada capítulo, existe ao menos um livro de artista que pode ser considerado enciclopédico ou que se aproxima, metaforicamente, da ideia de enciclopédia, enquanto outros livros, reunidos no final da tese, são de fato enciclopédias visuais.

O trabalho do enciclopedista começa pelo estabelecimento de um sistema que integre todo o saber disponível. O primeiro capítulo, em referência ao livro fundamental de Michel Foucault (2002), chama-se **Arqueologia do saber**. De modo geral, os verbetes tratam da relação dos livros de artista com os diversos campos do saber. A organização do conhecimento, os critérios de classificação dos objetos de estudo são pensados a partir da visualidade. O modo como os ar-

tistas se apropriam dos métodos científicos para criar obras de ficção mostra como os procedimentos de pesquisa e investigação também podem ser usados com outra finalidade. Também são objeto deste capítulo as obras de referência, instrumentos de transmissão do saber constituído que serviram de modelo para muitos livros de artista. A ciência moderna, assim como os museus, são tributários dos Gabinetes de Curiosidades, o que justifica a inclusão deste tópico neste capítulo. O estabelecimento de coleções nos gabinetes e as tentativas de classificar os seus objetos contribuiu para significativos avanços nas ciências, principalmente para a chamada História Natural.

Os enciclopedistas medievais eram mais compiladores do que escritores, e fazer uma enciclopédia não é possível sem contar com um bom arquivo. Grandes colecionadores de imagens, como Cassiano Dal Pozzo, Aby Warburg e Andre Malraux antecipam os arquivos fotográficos e os museus sem paredes que são os livros de artista. No segundo capítulo, denominado **O colecionador**, são estudados os arquivos como prática artística contemporânea vinculada à produção de livros de artista. São comparados alguns modos de estabelecer coleções de imagens a partir de arquivos materiais ou eletrônicos. Diferente de outras pesquisas sobre os arquivos de artistas contemporâneos, foi escolhido um grupo de artistas em que a atividade de arquivista/colecionador está vinculada à publicação de livros, o que inclui até mesmo artistas colecionadores de livros.

Baseado no livro de Frances Yates (2007), o terceiro capítulo, **Arte da Memória**, estuda a arte da memória como modelo da enciclopédia visual, pela importância dada às imagens na organização de um discurso, na construção de um argumento. No Renascimento, a arte da memória influenciou a enciclopédia de Alsted. O capítulo estuda alguns mecanismos utilizados, como os alfabetos visuais e a arte combinatória. A memória é uma das três operações fundamentais realizadas por um computador, que pode ser decomposta em “escrita”, “memória” e “leitura” (Le Goff, 2003, p. 462). Desse modo, um vínculo essencial existe entre este capítulo e os capítulos cinco e sete, **Alegorias da Leitura e Gramatologia**, dedicados respectivamente à leitura e escrita.

O uso das imagens na arte da memória é explicado pela técnica da montagem alegórica. O quarto capítulo, **Alegorias**, retomando

as reflexões de Aby Warburg e Walter Benjamin, apresenta formas de se pensar a alegoria na arte contemporânea a partir do conceito de paródia e montagem.

A ciência da escrita, defendida por Jacques Derrida (1999) em **Gramatologia**, aparece no quinto capítulo, em que se aborda a escrita como forma de produzir imagens. São estudadas a poesia visual, a caligrafia e a tipografia como procedimentos de composição de livros de artista.

Nos capítulos acima, os livros de artista foram escolhidos em função de seu vínculo com a enciclopédia, ou pelo menos com alguns aspectos da construção da enciclopédia visual. A ênfase estava não em definir o que é um livro de artista, mas em mostrar o que ele pode ser. **O livro por vir**, sexto capítulo da tese, se detém na construção dos livros de artista, não da enciclopédia. Em destaque é colocada a estrutura do livro e as relações do impresso com o suporte material, a página. Os paratextos editoriais de Gerard Genette (2010) contribuem para evidenciar a passagem do texto ao livro.

No capítulo sete, denominado **Alegorias da leitura**, é abordada a questão da leitura de imagens e de como ler um livro de artista. O contexto determina a leitura de uma imagem. Os sistemas de escrita visual, baseados em desenhos que não correspondem a sons — como os ideogramas e os hieróglifos — servem de referência para a produção de imagens, não apenas em seu aspecto gráfico, mas em sua estrutura, sua sintaxe, seguindo o princípio da montagem. A montagem ideogramática permite mostrar ao invés de dizer. Será estudada, seguindo esse mesmo modelo, a articulação de imagens em uma página, comparada posteriormente com o *grid* como princípio estruturador, como forma de organização e distribuição de imagens na página.

A enciclopédia visual se baseia na apropriação de imagens existentes. O estudo da apropriação de imagens é reservado ao capítulo oito, denominado **Palimpsestos**. No trabalho dos artistas aqui estudados, a imagem é vista como um palimpsesto de representações, sempre achadas ou apropriadas, raras vezes original ou única. O livro homônimo de Gerard Genette (1982), dedicado ao estudo da hipertextualidade, é o parâmetro adotado para pensar as formas de apro-

“Exposição das regras e das leis da *lectio* (o exercício escolástico da leitura e da interpretação dos textos) [cf. Chatillon 1966, p. 541], o *Didascalion* não pode ser considerado uma verdadeira e autêntica enciclopédia.” (Salsano, 2000, p. 393).

priação em livros de artista, da apropriação aos livros alterados, o livro como continuação ou como tradução/transposição de outro livro.

Sob a rubrica **Ficções**, são apresentados no capítulo nove os museus fictícios, obras inexistentes e até mesmo autores inexistentes (os livros de artista publicados com pseudônimos e heterônimos). Deste modo, serão discutidos os conceitos de autoria e originalidade. O capítulo conclui com uma investigação a respeito dos catálogos como livros de artista, entre documento (registro de uma exposição) e ficção (obra artística).

O mundo no papel, tema do capítulo dez, estuda os códigos de representação visual, como os pictogramas, mapas e diagramas, e sua presença em livros de artista. A imagem é tomada como modelo de conhecimento que não pode ser transmitido de outra forma.

O impacto de novas tecnologias na produção de imagens é tratado no capítulo onze, **Tecnologias de reprodução**. O tema foi sugerido pela voluta “litogravura” do livro *Passagens* de Walter Benjamin (2006). A reflexão a respeito de aspectos da produção de livros de artista e a experimentação com os processos de impressão são o tema de alguns trabalhos mostrados neste capítulo.

Enquanto os outros capítulos tratam de questões ligadas à construção de uma enciclopédia visual e abordam de maneira indireta a questão do enciclopedismo, o capítulo 12, chamado **Enciclopédias Visuais**, mostra livros de artista que trazem na capa a palavra enciclopédia, ou seja, obras que são declaradamente enciclopédicas. Cada verbete é dedicado a uma única obra, mesmo que a obra tenha mais de um volume. É mais um exercício do olhar do que propriamente uma análise das obras. A aproximação com outros tipos de enciclopédia (medieval, renascentista, barroca e iluminista) insere as obras no que Walter Benjamin chamou imagem dialética, em que o passado é atualizado (e modificado) pelo presente. O que poderia ser considerado como conclusão da tese é na verdade um nó em uma rede, um capítulo que remete aos anteriores sem necessariamente estabelecer uma hierarquia entre eles. O fim é apenas um recomeço, e os livros mostrados antes podem ser reavaliados em comparação com as enciclopédias mostradas neste capítulo.

1.1. Enciclopédias

Há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre os livros que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar.
Michel de Montaigne

O termo grego *cyclopaedia*, literalmente “círculo do aprendizado”, originalmente se referia ao currículo educacional. O termo passou a ser aplicado a certos livros “porque estavam organizados da mesma maneira que o sistema educacional, fosse para assistir os estudantes em instituições de ensino superior ou para oferecer um substituto para essas instituições, um curso para autodidatas” (Burke, 2003, p. 89). Já o enciclopedismo latino visava à superior formação dos cidadãos do império, apresentando-se como a súpula de tudo aquilo que um homem educado deveria saber ou poderia necessitar.

As *summas* medievais tinham por objeto explicar o conjunto de ideias e saberes sobre as coisas e sobre o mundo de sua época. Mas não se pode considerar uma enciclopédia “qualquer tipo de obra que aspire a apresentar segundo uma determinada ordem tudo o que se sabe sobre um argumento ou grupo de argumentos (...)” (Salsano, 2000, p. 380). Em sentido preciso, só no século XVII se pode falar de enciclopédia. A atividade científica que se desenvolve desde o renascimento é acompanhada de novas condições teóricas e reflexivas – sistemáticas, epistemológicas e metodológicas – que vão permitir novas formas de estruturação dos saberes e novos arranjos disciplinares.

No interior da imensa produção enciclopédica é possível distinguir três modalidades fundamentais: as enciclopédias gerais, as enciclopédias especializadas e as enciclopédias filosóficas.

Por enciclopédia geral entende-se uma obra que tem como objetivo oferecer uma exposição ordenada de tudo aquilo que se conhece, ou pelo menos, do essencial. Trata-se de uma exposição que visa dar conta, de forma tanto quanto possível exaustiva mas concisa, dos saberes empíricos e dos conhecimentos adquiridos pelas ciências constituídas. O que permite distinguir diversos tipos de enciclopédias gerais é o critério dessa ordenação: sistemática, alfabética ou temática.

A mais antiga enciclopédia é obra de Speusippos (408-338 aC), discípulo de Platão e seu imediato sucessor na Academia. Para auxiliar no ensino, compilou uma obra enciclopédica que tratava de história natural, matemática, filosofia. Contudo, a palavra *Encyclopaedia* é usada pela primeira vez no título de uma obra apenas em 1559 por Paul Scalich, no livro *Encyclopaedia, seu Orbis disciplinarum*.

“Em relação à cultura escrita, dois problemas inquietaram os homens e as mulheres da primeira modernidade, entre o final do século XV e o início do século XIX: o receio da perda e o medo do excesso. O primeiro desses pensamentos produziu um conjunto de gestos visando salvaguardar o patrimônio escrito da humanidade: da coleta dos textos antigos à edição dos manuscritos, da edificação de grandes bibliotecas à organização dessas ‘bibliotecas sem paredes’ que são os catálogos, os inventários, as enciclopédias (...)” (Chartier, 2002, p. 75).

1.1.1. Sistemas

As teorias da classificação de Aristóteles, transmitidas por Porfírio através de Boécio e Cassiodorus, influenciaram todos os enciclopedistas medievais. Pela classificação, o homem realiza um esforço para compreender e ordenar a variedade que nos rodeia.

Muitas enciclopédias medievais eram organizadas baseadas na ideia de artes liberais definidas pelo *trivium* (gramática, retórica e lógica) e *quadrivium* (geometria, aritmética, astronomia e música), limitando artificialmente o escopo da obra. A insuficiência de tal sistema é apontada, por exemplo, na enciclopédia de Michael Psellus (1018-1078), *De omnifaria doctrina*, formada por 193 perguntas e respostas, distribuídas em 8 temas ou tomos, sendo o último chamado de “Miscelânea”, termo que agrupa o que não cabe nas outras categorias.

O arranjo disciplinar prevaleceu por centenas de anos. É um modo de justapor tópicos relacionados que, de certo modo, considera que a enciclopédia será lida como um todo (Collison, 1964). A enciclopédia é pensada como um microcosmo que espelha o mundo.

“Um diagrama em forma de árvore é uma forma de representar as hierarquias dentro de um sistema de classificação, como na taxonomia das espécies biológicas em gêneros, famílias, ordens, classes, filos, reinos e domínios. A vantagem deste tipo de organização é que permite agrupar por similaridades, escolhendo as características que devem ser consideradas e ignorando outras, de modo a permitir articular conceitos, ideias, operações, mecanismos e invenções de grande complexidade” (Vassão, 2010).

Daí a forma do projeto enciclopédico, tal como aparece no fim do século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte: não refletir o que se sabe no elemento neutro da linguagem — o uso do alfabeto como ordem enciclopédica arbitrária, mas eficaz, só aparecerá na segunda metade do século XVII — mas reconstituir, pelo encadeamento das palavras e por sua disposição no espaço, a ordem mesma do mundo. É esse projeto que se encontra em Gregório, no seu *Syntaxeon artis mirabilis* (1610), em Alstedius com sua *Encyclopaedia* (1630); ou ainda em Christophe de Savigny (*Tableau de tous les arts libéraux*), que consegue espacializar os conhecimentos, ao mesmo tempo segundo a forma cósmica, imóvel e perfeita do círculo e aquela, sublunar, perecível, múltipla e dividida da árvore; encontramos-lo também em La Croix du Maine, que imagina um espaço ao mesmo tempo de Enciclopédia e de Biblioteca, que permitiria dispor os textos escritos segundo as figuras da vizinhança, do parentesco, da analogia e da subordinação, prescritas pelo próprio mundo. De todo modo, um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita (Foucault, 2000, p. 52).

“A árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia (...)” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 29).

O sistema pressupõe que existe uma ordem que rege todo o conhecimento, e o divide em disciplinas segundo certo critério. A maneira mais comum de pensar tal divisão é a *Arbor Scientiae*, ou árvore do conhecimento, segundo a qual todo conhecimento converge para uma raiz comum. Tal concepção se baseia na ideia de uma mesma origem: tudo que existe no mundo parte de uma mesma raiz, ou de

um tronco comum, incluindo todas as ciências e as artes. Mais do que uma simples metáfora, a árvore é um tipo de diagrama que distribui e ordena os elementos em um determinado conjunto. Este é o tipo de divisão que predominava nas enciclopédias até o Iluminismo.

Em um diagrama de árvore, cada coisa tem seu lugar predeterminado. “Num sistema hierárquico, um indivíduo admite somente um vizinho ativo, seu superior hierárquico. [...] Os canais de transmissão são preestabelecidos: a arborescência preexiste ao indivíduo que nela se integra num lugar preciso” (Petitot, apud Deleuze & Guattari, 2004, p. 27).

1.1.2. A *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert

Non sei se não seria melhor no interesse geral do saber derrubar as divisões e pôr de novo tudo em comum, sem distinções
Chambers, 1728

Para um iluminista, uma enciclopédia não poderia se basear em um sistema hierárquico com uma divisão de classes ou categorias, como um espelho do regime político em vigor, a monarquia absolutista, mas deveria propor um modelo de sociedade igualitário, uma república. Por isso, o alfabeto, que democratiza a apresentação de todas as formas do conhecimento e abole a hierarquia, além de ser fundamentado em um critério racional, foi adotado em seu projeto mais ambicioso, a *Encyclopédie*.

“A ordem alfabética foi escolhida porque parece o método mais lógico e menos intrusivo, comunicando o fato de que todos os ramos do conhecimento são interligados: análise e contemplação de cada detalhe pode levar à compreensão do todo” (Blom, 2005, p. 152). Outra vantagem do alfabeto é que ele “pode acomodar a infinidade de assuntos, ao mesmo tempo que permite a inclusão de novas entradas” (Blom, 2005, p. 152).

Na apresentação da *Encyclopédie*, D’Alembert observa que

existem dois métodos para se organizar a informação em enciclopédias (pelo menos no Ocidente). Em primeiro lugar, o que chamou de ‘princípio enciclopédico’, em outras palavras, a organização temática, a tradicional árvore do conhecimento. Em segundo lugar, o que chamou de ‘princípio do dicionário’, em

“A ordem alfabética é arbitrária, inexpressiva, portanto neutra: objetivamente A não vale mais que B, o ABC não é um signo de excelência, mas apenas de início (o ABC do ofício)” (Pérec, 2003, p. 158).

“O uso da ordem alfabética tanto refletia quanto encorajava uma mudança da visão hierárquica e orgânica do mundo para uma visão mais individualista e igualitária” (Burke, 2003, p. 108).

Diferente do que afirma Foucault, “a ordem alfabética já era conhecida na Idade Média. O que era novo no século XVII era que esse método de ordenar o conhecimento deixava de ser o sistema de classificação subordinado para se tornar o sistema principal” (Burke, 2003, p. 103).

outras palavras, a ordem alfabética dos tópicos (apud Burke, 2003, p. 165).

As enciclopédias modernas muitas vezes combinam os dois métodos apontados por D'Alembert, sendo preciso uma outra definição que possa estabelecer a diferença entre o dicionário e a enciclopédia. Os repertórios que “registram de modo sucinto as propriedades dos termos são chamados de ‘dicionários’, enquanto os que fornecem descrições complexas são chamados de ‘enciclopédias’” (Eco, 1998, p. 193). Enquanto os dicionários remetem a outras palavras, as enciclopédias remetem às coisas.

Os contemporâneos de Diderot seguiam duas estruturas de exposição de ideias: o argumento linear formado por um encadeamento de ideias simples que conduzem à verdade externa, modelo baseado em Descartes; ou uma estrutura hierárquica, em que objetos primários descrevem o funcionamento dos objetos secundários, formato adotado por Condillac e descrito por D'Alembert no “*Discours Préliminaire*”. Diderot substitui as duas abordagens por um método de leitura próprio. Baseado em sua definição de “natureza dinâmica”, ele propõe um “discurso materialista marcado por múltiplas vozes e palavras ativas” (Anderson, 1986, p. 919), em que o mesmo objeto é mostrado de vários pontos de vista.

No verbete *Encyclopédie*, Diderot afirma que “o fim da *Encyclopédie* consiste em reunir o conhecimento disperso pela superfície do globo e expor seu sistema geral aos homens que virão depois de nós, de modo que os trabalhos dos séculos passados não tenham sido em vão” (Diderot apud Manguel, 2006, p. 78).

Mais do que simples acúmulo de informações, o que caracteriza uma obra como sendo uma enciclopédia é a presença de um sistema subjacente de organização dos saberes, ou o encadeamento dos saberes, de acordo com D'Alembert. “Como Enciclopédia, deve expor tanto quanto possível a ordem e encadeamento dos conhecimentos humanos; como *dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers*, deve conter sobre cada ciência e cada arte, seja liberal, seja mecânica, os princípios gerais em que se baseiam, e os pormenores mais importantes que compõem seu corpo e substância” (D'Alembert apud Rouanet, 1988, p. 128).

A maioria dos dicionários publicados na França até o século XVIII não ultrapassava dois volumes, de modo que os 35 volumes da *Encyclopédie* são um fenômeno editorial e continuam a ser “o mais importante avanço no registro do estado do conhecimento em qualquer época”, um “empreendimento intelectual em uma escala que nunca havia sido tentada, em que os melhores escritores e pensadores da Europa foram convidados a contribuir” (Collison, 1964, p. 115 e 122).

D’Alembert, na introdução da *Encyclopédie*, compara o “sistema geral das ciências e das artes” a um labirinto, e a enciclopédia a um mapa-múndi. “Os verbetes são mapas especiais, detalhados, particularizam um aspecto do mapa-múndi” (Eco, 1989, p. 340). Essa mudança é significativa em relação às outras obras: a enciclopédia como uma espécie de labirinto, “uma rede na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto. Extensível ao infinito, não tem nem interior nem exterior” (Eco, 1989, p. 339).

A *Encyclopédie* aparecerá com frequência nessas páginas, e o motivo é que ela, “direta ou indiretamente, constitui o modelo de todas as enciclopédias” dos séculos XIX e XX (Argan, 1995, p. 13).

1.1.2.1. Referências cruzadas

No século XV, os conhecimentos gerais se tornavam necessários pela “conexão entre as coisas e a interdependência das noções”, de tal forma que “uma parte do saber lança luz sobre as outras” (Burke, 2003, p. 81). “No mundo moderno, de interdependência entre os diversos ramos do conhecimento, nenhum artigo pode ser autosuficiente: ele deve ser qualificado, elaborado, ampliado e iluminado pelo que está contido nos artigos em tópicos relacionados” (Collison, 1964, p. 16). Na enciclopédia, as referências cruzadas aproximam conceitualmente o que a ordem alfabética separou.

“As referências cruzadas formam um tipo de conversa escrita, justapondo vozes diferentes, opondo pontos de vista sem resolver as oposições, sugerindo ao leitor novas ideias” (Anderson, 1986, p. 920). Como observou Leibniz, esse era um sistema que “tinha a vantagem de apresentar o mesmo material de diferentes pontos de vista” (apud Burke, 2003, p. 167).

“Os objetos estão mais ou menos próximos entre si e apresentam diferentes aspectos segundo a perspectiva escolhida pelo geógrafo [...]. Podem, portanto, imaginar-se tantos sistemas diferentes do conhecimento humano quanto os mapas-múndi que se podem construir segundo projeções diferentes [...]. Amiúde, um objeto, colocado numa certa classe devido a uma ou várias propriedades suas, faz parte de uma outra classe por certas outras suas propriedades” (Eco, 1996, p. 270)

“Deveria haver cuidado para que uma referência não apontasse para uma entrada inexistente (inevitavelmente, isso aconteceu algumas vezes, como alguns assinantes enfurecidos apontaram)”. (Blom, 2005, p. 43)

“O que ele [Diderot] tinha em mente com as remissões era um modo de apresentar os verbetes não como textos independentes, cada qual ocupando sozinho o campo de um dado assunto, mas como uma trama de assuntos que muitas vezes ocupariam a mesma estante” (Manguel, 2006, p. 79)

“Funcionando como operadores do pensamento, as referências cruzadas permitem ao leitor deduzir o arranjo das categorias” (Sumi, 2006, p. 11).

1.1.3. Enciclopédias temáticas

Poucos anos depois do advento dos tipos móveis, já havia quem reclamasse que era impossível ler todos os livros, mesmo que fosse só o título. Diante do aumento exponencial de atividades e saberes, a solução adotada por enciclopédias modernas foi “substituir a exigência positivista de cobertura integral de conteúdos específicos de cada disciplina por uma estrutura temática” (Pombo, 2006, s.p.).

Ao contrário da assimilação indiscriminada de informações, geralmente associada à ideia de uma enciclopédia, o plano de uma enciclopédia exige “espírito seletivo e alerta perante as indispensáveis omissões” (Cannabrava; Ribeiro, 1956, p. 4). A tendência é para reduzir significativamente o número das entradas, selecionando aquelas “cuja pertinência, atualidade ou capacidade de irradiação justifique um tratamento alargado e compreensivo” (Pombo, 2006, s.p.).

O conhecimento enciclopédico “seria de natureza desordenada, de formato incontrolável, e praticamente deveria fazer parte do conteúdo enciclopédico *cão* tudo o que sabemos e poderemos saber sobre os *cães*” (Eco, 1998, p. 192). Mas a própria ideia de exaustividade torna impossível a enciclopédia como empreendimento.

Como Lucien Febvre explica, há que abandonar a ordem alfabética e organizar a enciclopédia em torno dos principais problemas de cada campo do saber, preferir à enumeração exaustiva dos factos conhecidos a perspectivação alargada e viva dos principais problemas em aberto, começar pelos instrumentos mentais de que o homem se pode servir (a lógica, a linguagem e a matemática) para estudar problemas tais como Matéria e Energia, Universo estelar, Planeta Terra, Vida e Mundo vivo, Homem físico, Raça, Espécie, História, Estado, Guerra, Sistema económico, Tempos livres, Jogos e Desporto, Leitura, Vida mental, Artes e Literatura, Religiões, Filosofia e finalmente a Máquina, utensílio material com que se fecha o círculo com que o homem “envolve aquilo que hoje vive, age, pensa e se pensa a si próprio” (Febvre, 1935 apud Pombo, 2006, s.p.).

Também a *Encyclopaedia Britannica*, na sua 15ª edição (1973-1974), “passa a apresentar uma estrutura mista, não já disciplinar, mas temática. A obra é dividida em três grandes livros: a *Macropaedia* (19 volumes) que inclui artigos de síntese tematicamente organizados em apenas 10 secções, a *Micropaedia* (10 volumes) que contém entradas curtas por ordem alfabética; e a *Propaedia* (1 volume), constituída por um conjunto de propostas de percursos de leitura. Como explica Mortimer Adler, num texto de introdução à *Propaedia* significativamente

intitulado *O círculo do conhecimento*, as dez partes em que está tematicamente dividida a *Macropaedia*,

dispõem-se, não ao longo de uma linha reta finita que começasse num ponto e terminasse noutra, mas antes como segmentos de um círculo” e, “uma vez que o círculo pode rodar em volta do seu eixo (...) o leitor pode começar onde quiser no círculo do conhecimento e ir daí para qualquer outra parte à volta do círculo” (Adler, 1973-1974 apud Pombo, 2006, s.p.).

A *Enciclopédia Einaudi* (1977-1984) constitui o caso limite desta tendência à organização temática. Os seus 42 volumes se caracterizam pela ruptura com a vontade de exaustividade característica de todo o enciclopedismo anterior, pela exclusão de toda a parte lexical e por uma diminuição drástica do número de artigos em favor daqueles cuja pertinência na cultura contemporânea é indiscutível. A escolha das entradas obedece ainda a critérios de amplitude e transversalidade (Pombo, 2006).

A enciclopédia ganha um alcance interdisciplinar e heurístico, “não pretendendo inventariar os conhecimentos adquiridos no passado nem sequer fazer o balanço dos conhecimentos do presente, ela tem como objectivo abrir-se às novas estruturas conceituais, aos novos objetos de estudo e investigação” (Pombo, 2006, s.p.).

Os volumes XV e XVI — respectivamente, Sistemática e Índices — são constituídos por um conjunto amplíssimo de mecanismos de cruzamento (índices e repertórios alfabéticos, tabelas de frequência de ocorrências e diagramas de conceitos) e ainda por uma série de gráficos representativos das várias zonas de leitura, seus nós e zonas de influência. Digamos que não há um efectivo abandono da ideia de totalidade. O que há é a ideia de que “a totalidade do saber não é fruto de uma série de adições, mas sim da complexidade das articulações” (Romano, 1977-1984 apud Pombo, 2006, s.p.).

As enciclopédias do século XVI também eram organizadas tematicamente, “as categorias principais correspondendo muitas vezes às dez disciplinas da universidade medieval” (Burke, 2003, p. 89). A definição dos temas na presente tese se baseou em alguns tópicos associados à produção de uma enciclopédia visual, considerando aspectos conceituais (sistema de organização) e práticos (que tipo de imagens deve fazer parte da enciclopédia? como obter as imagens? qual deve ser a forma de apresentação do trabalho?).

Algumas enciclopédias modernas, como a *Einaudi*, conjugam as duas formas de leitura, podendo ser consultados os artigos de um

“No limite da tendência à estruturação temática da enciclopédia, estaria a dissolução da própria ideia de enciclopédia. Referimo-nos à possibilidade, já efectuada, de rebater a ideia de enciclopédia na categoria da colecção enciclopédica constituída como biblioteca de volumes autónomos. Tal é o modelo da Enciclopédia Labor que se começou a editar em 1955 em Barcelona e Buenos Aires, e da *Encyclopédie de la Pléiade*, criada por Raymond Quéneau (1903-1976) em 1956. Concebidas como enciclopédias, é afinal de colecções sistemáticas de livros independentes que se trata”. (Pombo, 2006, s.p.).

determinado tema, com as indicações de percursos de leitura para o aprofundamento em temas correlatos.

As entradas não precisam mais aparecer em ordem de importância, como nas enciclopédias anteriores ao iluminismo. Por isso foi escolhido deixar para o final da tese o capítulo sobre o enciclopedismo em livros de artista, retomando alguns pontos tratados aqui nesta introdução. Cada capítulo mostra um aspecto do que seria a atividade enciclopedista dos artistas, e somente após a leitura de todos os capítulos, parecerá evidente os critérios adotados para se referir a determinadas obras como enciclopédicas, mesmo que não tenham o nome enciclopédia em seu título.

1.2. Uma certa enciclopédia chinesa

As enciclopédias também podem ser consideradas “expressões ou incorporações de uma visão sobre o conhecimento” (Burke, 2003, p. 89), mais do que uma simples apresentação de tudo o que é conhecido. Uma enciclopédia é uma representação do mundo, e por isso, os critérios adotados em outras épocas ou por outras culturas são igualmente válidos, mesmo que discordem entre si.

Diferente das classificações ocidentais, baseadas em categorias rígidas, na China as enciclopédias adotam como categorias classificatórias o *yin* e *yang*, conceitos relativos que demonstram um interesse mais nas relações entre os saberes do que nas disciplinas ordenadas hierarquicamente (Sumi, 2006).

Uma enciclopédia de grande porte, publicada em 1609 por Wangyuan-han Yun-kian e intitulada *Compilação Ilustrada dos Três Poderes*, era formada por 106 livros. Os três poderes a que se refere são derivados do taoísmo; o céu, a terra e o homem são as categorias fundamentais que o autor relaciona em sua enciclopédia.

Ao contrário de quase todos os dicionários europeus, onde as imagens acompanham e ilustram o texto, a enciclopédia chinesa busca incluir todos os assuntos tratados em uma série de gravuras, cuja explicação é dada pelo texto (Sumi, 2006).

“Todo pensamento faz parte de um conjunto histórico considerado desde então como ‘mundo vivido’, e os pensamentos nas diferentes civilizações devem ser tomados como ‘espécimes antropológicos’, já que são variações desse ‘mundo vivido’, sem que nenhuma tenha que prevalecer” (Jullien, 2000, p. 85)

A preponderância da imagem sobre a escrita teve algo a ver com a natureza fundamental das línguas do Extremo Oriente, que usam o ideograma. Na verdade, todas as páginas da enciclopédia chinesa consistem de duas partes: no lado direito, a gravura, acompanhada de palavras ou comentários sucintos, e à esquerda, a explicação que analisa e desenvolve o que a imagem mostra. É como se a *Encyclopédie* de Diderot fosse reduzida aos volumes de pranchas acompanhadas de explicações curtas (Sumi, 2006).

Este é o modelo da tese: os livros de artista servem como argumento, e os verbetes são exercícios de leitura e interpretação de imagens. Por outro lado, cada livro de artista descrito e analisado dentro de um dos verbetes se torna ele mesmo um verbete de uma enciclopédia sobre livros de artista.

1.3. A tese-enciclopédia

Ao longo da tese, como se observará, escolhemos fazer uma leitura sincrônica da enciclopédia, justapondo épocas e conceitos distantes, olhando as semelhanças e as diferenças, aproximando o que estava disperso. O objetivo é colocar os livros de artista em relação uns com os outros, percebê-los de uma maneira pouco usual, como parte de um sistema de conhecimentos, e aproximá-los de conceitos associados à prática enciclopédica.

“Podemos considerar como conhecimentos enciclopédicos apenas o que a comunidade de algum modo registrou publicamente” (ECO, 1998, p. 193). Uma enciclopédia é uma compilação do que já se conhece: não se espera encontrar em suas páginas uma teoria nova, mas uma nova forma de olhar a teoria. Utilizamos palavras e conceitos conhecidos: o que é novo é o seu arranjo.

[...] o desnível estabelecido entre o discurso primeiro e o discurso que o interpreta tem dois papéis solidários: permite construir indefinidamente novos discursos e dizer pela primeira vez o que já está dito, repetindo-se, contudo, o que não foi dito. Assim, no comentário o ‘novo’ não está no que é dito, enfim, mas no acontecimento do seu retorno (Hansen, 1993, p. 34).

A sistematização do conhecimento produzido e transmitido através de imagens é o cerne da enciclopédia visual, que é objeto de

“O projeto da Enciclopédia influenciou profundamente a própria história do livro. Não apenas deu o modelo dos chamados livros de referência (dicionários, manuais e as próprias enciclopédias), como também contribuiu para um certo aperfeiçoamento da própria ideia do livro. Muitos livros hoje produzidos, sobretudo nas diversas áreas das ciências ditas exatas, utilizam procedimentos inspirados na Enciclopédia, como é o caso dos boxes de informações paralelas, ilustrações detalhadamente comentadas, glossários minuciosos, bem como índices analíticos e onomásticos sofisticadíssimos, que possibilitam entradas não-lineares no texto”. (Machado, 1997, p. 180-181)

“A enciclopédia vai apostar nas possibilidades de irradiação e cruzamento dos temas por ela tratados, quer reforçando o trabalho de indexação, quer sugerindo pistas de leitura, traçando antecipadamente percursos de investigação, prevendo modos diferenciados de utilização, numa palavra, fornecendo todo um arsenal de recursos exploratórios que visam facilitar e potenciar o acesso à informação veiculada” (Pombo, 2006, s.p.).

investigação desta tese. A própria tese acabou por se transformar em uma tese-enciclopédia, pois “não há diferença entre aquilo que o livro fala e a maneira como é feito” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 12).

Mas de que tipo de enciclopédia se trata? Uma enciclopédia como demonstração de como fazer uma enciclopédia visual — e também de como ler uma. “A quintessência do seu método é a forma de apresentação” (Benjamin, 2006, p. 1141).

Tomar a tese como enciclopédica “é reconhecê-la como uma intrincada rede de saberes sobre as coisas do mundo, na qual a totalidade se evidencia como um conjunto inacabado e fragmentário, apesar das pretensões de completude e exaustividade que norteiam a sua concepção” (Maciel, 2007, p. 91-92).

1.3.1. Metadiscurso

A obra [uma imagem, por exemplo] não é uma série de respostas, é uma série de questionamentos, ela não é explicações, ela é demandas de explicações, pedidos de esclarecimentos [...] É isso mesmo uma obra: uma série de interrogações e, já que existe construção, pode-se considerá-las como uma arquitetura de interrogações.
Eugène Ionesco

Para ter um máximo de duração e não se tornar rapidamente obsoleta, uma enciclopédia “deverá ser concebida como um instrumento e não como um produto” (Argan, 1995, p. 11). As enciclopédias modernas colocaram em evidência mecanismos metadiscursivos, como os reenvios ou referências cruzadas, que tiveram um papel importante na *Encyclopédie* de Diderot. O chamado peritexto editorial (índices, sumários) e os paratextos (tabelas, quadros, ilustrações) são incorporados, não mais como elementos acessórios, mas com a mesma importância do texto.

Organização descentrada dos diversos conceitos, a enciclopédia reconhece hoje que a integração do saber já não aceita a figura de uma ordem estável e compacta mas que qualquer totalidade só pode ter a forma de uma multiplicidade potencial. Assim se explica, quer o abandono de quaisquer pretensões de ordenação, hierarquização ou organização sistemática dos saberes, quer o investimento que a enciclopédia faz na apresentação, junto dos seus leitores, de mecanismos que visam uni-

camente facilitar e intensificar a livre circulação no seu interior (Pombo, 2006, s.p.).

Na *Encyclopaedia Universalis* (1968-1975) encontramos, pela primeira vez, uma separação nítida entre as três partes da enciclopédia: a parte temática, o *Corpus* propriamente dito (16 volumes), a parte lexical, o *Thesaurus-Index* (3 volumes), que inclui ainda diversos índices remissivos, e o volume final, *Organon*, que apresenta, além de alguns estudos de conjunto, uma pluralidade de sugestões de cruzamentos e leituras possíveis. Como se pode ler na nota introdutória com que Claude Grégory abre o *Organon*, “cabe ao leitor fazer funcionar a obra” (1968-1975, vol. XVII, p. XI apud Pombo, 2006, s.p.).

1.3.2. Marginalia

O esqueleto de qualquer texto científico é formado pelas notas de rodapé. “Sem elas, pode-se admirar ou desaprovar as teses históricas, mas não verificá-las ou refutá-las” (Grafton, 1998, p. 7). O pesquisador cumpre duas tarefas complementares: deve “examinar todas as fontes relevantes para a solução de um problema e construir uma nova narrativa a partir delas. A nota de rodapé prova que ambas as tarefas têm sido levadas a cabo” (Grafton, 1998, p. 16).

As notas fazem parte de um aparato de legitimidade, “conferem autoridade a um escritor” (Grafton, 1998, p. 19), pois acredita-se que suas afirmações podem ser comprovadas consultando os autores citados. É bom lembrar que existem autores que buscam “citações que pudessem, quando descontextualizadas, fornecer sustentações sólidas para uma tese astuciosa” (Grafton, 1998, p. 34).

Uma nota é um enunciado de “tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento” (Genette, 2009, p. 281). As notas de referência são indexadas (com um algarismo, letra ou asterisco), mas “as notas marginais, colocadas em frente do segmento em questão, dispensam facilmente tal indexação” (Genette, 2009, p. 283).

As notas interrompem a narrativa e quebram o fluxo do discurso, de modo que o leitor “é manifestamente convidado a ler o texto

“Ao documentar o pensamento e a pesquisa que corroboram a narrativa situada acima delas, provam que ela é um produto historicamente contingente, dependente de formas particulares de pesquisa, oportunidades e estados de perguntas específicas que existiam quando o historiador se pôs a trabalhar” (Grafton, 1998, p. 31)

Muitos dos pecados do catecismo do escritor de notas de rodapé foram cometidos por Edward Gibbons (1737-1794), autor da primeira obra moderna de história, reconhecido pelo uso de muitas fontes primárias, mas também pelo uso da ironia em um texto que não é literário. Em seu livro *A História do Declínio e Queda do Império Romano* (1776), acumulou indiscriminadamente citações a autoridades que na verdade discordavam, fez citação parcial com a finalidade de suprimir os fatos ou teses inconvenientes, fundamentou-se em fontes secundárias não citadas e plagiou outros autores (Grafton, 1998, p. 90).

“Longas listas de citações de arquivos documentam um conhecimento individual arduamente conquistado por um estudante pesquisador acerca de uma questão obscura” (Grafton, 1998, p. 22).

“A frase à margem, o membro da frase, a palavra, não são ligados diretamente a algo que os precede ou que os acompanha no desenrolar da linha, da fita primitiva, mas são como que o foco de difusão de certa iluminação, tanto mais sensível quanto mais estivermos próximos; é como uma mancha de tinta que se espalha, que aumenta e que será contrabalçada, contida, pela difusão da mancha seguinte. A palavra age então como uma cor. Os nomes de cor e todos os que designam a qualidade de uma superfície ou de um espaço terão um poder de difusão sobre a página particularmente notável” (Butor, 1974, p. 225).

Jacques Derrida, em um texto chamado *Glas*, formado por quatro colunas de texto independentes, sendo que duas colunas são marginais, “transforma as anotações eruditas dos manuscritos medievais e as justaposições acidentais dos jornais modernos em uma deliberada estratégia autoral” (Lupton ; Miller, 2008, p. 17)

François Rabelais e Miguel de Cervantes, com o costume de “sustentar cada afirmação de seus próprios textos e a esclarecer cada uma delas pelo recurso às de outros com alguma espécie de comentário ou referência”, forneceram uma fonte generosa de prazer satírico” (Grafton, 1998, p. 99).

duas vezes, uma continuando diretamente a frase, outra fazendo o desvio da nota” (Butor, 1974, p. 224). São duas zonas de texto, uma facultativa, outra obrigatória, uma destinada aos especialistas, a outra a todos os leitores. O texto nas margens da tese forma um texto paralelo, em que a história da enciclopédia comenta os livros de artista, mostrando cruzamentos, interferências e sobreposições, ultrapassando os limites geográficos e temporais.

Na tese, as notas colocadas nas margens retomam a estrutura do comentário medieval no lugar das notas de rodapé dos textos modernos. A nota comumente se liga a uma palavra, mas “muitas vezes o comentário se dirige de fato a todo seu contexto” (Butor, 1974, p. 224). A glosa marginal vai impregnar todo o discurso, e não apenas um bloco ou segmento. Na Idade Média, “o texto era cercado de notas ou, às vezes, até recheado de esclarecimentos escritos em letras menores” (Genette, 2009, p. 282). Os autores medievais estavam mais interessados na glosa e no comentário do que na produção de um texto novo. Neste trabalho, as notas são um comentário sobre um comentário, ampliando o campo discursivo da tese.

Os blocos de texto marginal funcionam como um tipo de ideograma, em que a justaposição de elementos produz um novo sentido que não estava em nenhum dos elementos isolados (Fenollosa, 1994). A relação entre o texto principal e o texto na margem nem sempre é direta, ficando um vazio entre eles. Mesmo entre duas citações justapostas, o intervalo produz novos significados, mostra a existência de relações insuspeitadas entre os fragmentos, além de permitir dizer obliquamente. Uma enciclopédia, mais do que um repositório de informações, deve fornecer os elementos para que o leitor possa chegar às suas próprias conclusões.

Além de suas funções habituais, fornecendo definições e explicações de termos usados no texto, às vezes com a indicação de um sentido específico ou figurado, referências de citações, indicações de fontes, exibição de autoridades de apoio, de informações ou de documentos confirmativos e complementares, ou o detalhamento de um fato evocado no texto de maneira mais vaga ou mais sóbria, na tese as notas colocadas na margem fazem menções de incertezas ou de complexidades negligenciadas no texto, além de apresentar argumentos

complementares (Genette, 2009), forçando o leitor a uma deriva, a perder-se no labirinto.

1.3.3. Verbetes

Quando escrevemos não é apenas
para sermos compreendidos
mas também para não o ser (...)
Nietzsche

Para redigir uma enciclopédia, é preciso definir de antemão o critério de ordenação — a ordem alfabética pressupõe uma quantidade maior de entradas, a enciclopédia temática tem um número reduzido de verbetes. Estabelecidos os capítulos, a escolha dos verbetes pode seguir dois caminhos: são escolhidas previamente as palavras que serão usadas como argumento, que podem explicar um tema, e depois procuramos os livros mais adequados para expor um determinado ponto de vista a respeito do assunto. Acontece que às vezes encontramos um livro de artista que suscita perguntas e imediatamente nos convoca a refletir a seu respeito, e assim acrescentamos mais um verbete.

Na tese, cada verbete assume o tom monográfico, relacionando um tema e seus desdobramentos, colocando um livro de artista em relação aos outros livros ou em relação ao projeto de uma enciclopédia visual. Os verbetes-monografias, “seguindo a utilíssima tradição de quase todas as grandes enciclopédias, serão seccionados em títulos e subtítulos, de forma a facilitar a leitura” (Cannabrava; Ribeiro, 1956, p. 12). Não cabem, aqui, os verbetes ilustrativos, destinados a apenas enriquecer os conhecimentos do consulente, nem os verbetes de definição, que esclarecem o sentido de palavras ou conceitos, pois não se trata de um dicionário crítico da arte contemporânea, embora alguns temas aqui tratados também estejam presentes em obras do gênero. Em alguns casos, surgem os verbetes de expansão, que detalham um aspecto de outro verbete, ou que derivam diretamente de outro. Os verbetes de remissão, comuns em dicionários enciclopédicos, cuja função é ligar os diferentes assuntos, são aqui substituídos por um conjunto de mecanismos ou dispositivos de leitura, como índice, sumário e tabelas.

“O trabalho conceitual deve ser feito antes que os autores selecionados contribuam com artigos, e a sequência dos volumes deve ser planejada, ao menos em princípio, antes que um único artigo seja escrito” (Blom, 2005, p. 44).

Mário de Andrade, encarregado de traçar os planos de uma Enciclopédia Brasileira, tem uma visão mais prática da enciclopédia: ele não recomendava que fosse adotado o índice e os reenvios, pois “os leitores comuns se perdem nesse emaranhado de reenvios de tal lugar a tal lugar, os ginasianos se dispersam curiosando pelas ilustrações e mesmo verbetes encontrados na página em que não foi encontrada a palavra buscada” (apud Cannabrava & Ribeiro, 1956, p. 14).

A redação dos verbetes deve seguir os princípios estilísticos: clareza, concisão, incisividade, simplicidade e ausência de qualificativos de opinião pessoal.

O Livro VIII da *Naturalis Historia*, de Plínio, “que passa em revista os animais terrestres, começa pelo elefante, ao qual é dedicado o capítulo mais longo. Por que tal prioridade para o elefante? Porque é o maior dos animais, certamente (e o tratado de Plínio procede segundo uma ordem de importância que muitas vezes coincide com a ordem de grandeza física) (...)” (Calvino, 1993, p. 52).

Uma enciclopédia também é feita das inevitáveis omissões. “O que nos interessa sobretudo é indicar ao leitor novos rumos do conhecimento, as virtualidades e forças latentes que preparam o futuro da ciência, (...) sem compromissos paralisadores com o inventário retrospectivo das teorias e escolas” (Cannabrava; Ribeiro, 1956, p. 6-7). Francis Bacon, “na impossibilidade de fazer a história do que se sabia, fazia a do que era preciso aprender” (Eco, 1998, p. 143).

Alguns enciclopedistas “presumem da parte do leitor séria iniciação nos conceitos fundamentais”, enquanto outros “expõem as noções elementares” (Cannabrava; Ribeiro, 1956, p. 5). Qual deve ser o tom em uma tese-enciclopédia? Quem é o seu leitor ideal? Por se tratar de uma enciclopédia especializada, ela é destinada a um público iniciado, ou ao menos familiarizado com o universo da arte contemporânea.

É preciso “restringir ao mínimo a parte meramente informativa”, mantendo os dados relevantes para a discussão de alguns tópicos. A exaustividade da pesquisa (ou o aprofundamento de temas) é relegado ao segundo plano, de modo que “os dados que dizem respeito à variedade de informações devem ceder lugar à exposição clara e direta do tema” (Cannabrava; Ribeiro, 1956, p. 9).

O tratamento dado aos verbetes de uma enciclopédia é desigual, e os verbetes da *Encyclopédie* são de extensão variada. “Às vezes assuntos de considerável importância eram tratados em poucas linhas, enquanto temas aparentemente triviais tinham muitas colunas e páginas devotadas a eles” (Blom, 2005, p. 151). Um exemplo disso é que o verbete agulha tem 5 mil palavras para descrever “um pequeno objeto manipulado por qualquer costureira do reino” (Blom, 2005, p. 144). A assimetria dos verbetes revela as intenções do editor, que eleva o que era considerado menos digno e nobre, porque ligado a uma atividade manual, e por outro lado, trata sumariamente de outros assuntos cuja importância quer ver diminuída.

Assim, a irregularidade de extensão dos verbetes desta tese, alguns muito curtos, outros mais extensos, o que poderia ser considerado um defeito ou uma falha metodológica, é proposital. Do mesmo modo, o número de verbetes em cada capítulo pode variar muito.

O texto das enciclopédias, de modo geral, é impessoal, objetivo, sem marcas de autoria. Os verbetes nem sequer são assinados,

exceto em poucas enciclopédias temáticas, em que o verbete assume um tom monográfico ou ensaístico. O excesso de citações na tese cumpre dois objetivos distintos e complementares: tornar o texto mais impessoal e ao mesmo tempo torná-lo plural, com múltiplos pontos de vista, mostrando a mesma ideia sob aspectos diferentes.

Por outro lado, faz-se aqui um uso particular das citações, mantendo-se uma espécie de disjunção, de estranhamento no texto, pela justaposição de citações, cuidadosamente escolhidas para formar uma frase, do mesmo modo como são dispostas as imagens para montar um painel. A omissão de uma palavra no início ou no fim da frase, o uso fora de contexto podem fazer um autor dizer algo diferente do que ele dizia, ou ainda, o comentário a respeito de uma obra pode ser utilizado para comentar outra obra. Cada citação é tratada como um fragmento de um mosaico, a lógica que obedecem é a do seu novo contexto. Assim, as frases se tornam imagens, “figuras do pensamento”, de acordo com Walter Benjamin.

São evitadas, sempre que possível, os conectivos, elementos de ligação abundantes em textos acadêmicos que procuram manter a linearidade do discurso, para que as citações possam produzir algum atrito. A língua chinesa não possui os verbos “ser” e “estar”, a escrita se dá por justaposição — a posição das palavras na frase, a analogia e a vizinhança formam o seu contexto, fazem o papel do determinativo, que indica como os ideogramas devem ser interpretados.

Os verbetes, neste trabalho, não buscam apresentar definições nem têm a pretensão de explicar conceitos, nem contar a origem dos termos, sua história — o que não quer dizer que isto nunca aconteça nestas páginas. Nem se encontrará aqui uma história completa e detalhada das enciclopédias e do seu desenvolvimento, mas serão destacados da história alguns pontos que possam contribuir para a nossa reflexão crítica.

Ao longo da tese, são apresentadas as etimologias de algumas palavras, seguindo o exemplo de Isidoro de Sevilha (560-636). O enciclopedista medieval acreditava que a essência das coisas se dá a ver na etimologia dos nomes que as designam, e muitas vezes imaginava, para uma palavra desconhecida, uma origem que se ajustasse à sua explicação. Em alguns verbetes, é dada uma definição simples, do tipo encontrada em qualquer dicionário, sem que nenhuma das duas for-

“Se for possível afirmar que todas as coisas são iguais, separadas e sem relação, somos obrigados a admitir que elas (as coisas) podem ser nomeadas e descritas, mas nunca definidas ou explicadas. Se, além disso, excluirmos todas as questões que, devido à natureza da linguagem, são indiscutíveis (tais como por que isso ou aquilo chegou a existir, ou qual seu sentido), então será possível dizer que todo o ser de um objeto, neste caso um objeto artístico, está em sua aparência. Sendo as coisas o que quer que elas sejam, tudo que podemos saber a respeito delas deriva diretamente do modo como aparecem” (Bochner, 2006, p. 169).

“Como se explica, eu respondo, a existência de inúmeros dicionários e enciclopédias na mesma língua e no mesmo tempo, e o fato de suas definições dos mesmos objetos não serem idênticas? Principalmente, como pode parecer que eles dão mais a definição das palavras do que a definição das coisas? Como pode ser que me dêem essa impressão, tão esdrúxula? De onde vem essa diferença, essa margem inconcebível entre a definição de uma palavra e a descrição da coisa que a palavra designa? Como é possível que as definições dos dicionários pareçam tão lamentavelmente despidas de concretos, e as descrições (dos romances ou dos poemas, por exemplo) tão incompletas (ou, ao contrário, por demais particulares e detalhadas), tão arbitrárias, tão casuais? Não se poderia imaginar uma espécie de escritos (novos) que, situando-se mais ou menos entre os dois gêneros (definição e descrição), emprestassem ao primeiro sua infalibilidade, sua indubitabilidade, sua brevidade também, ao segundo, seu respeito pelo aspecto sensorial das coisas...” (Ponge, 1997, p. 21-22).

“A descrição é uma forma de ver algo que se ajusta à hipótese. Galileu inventou instrumentos para ver melhor, entre eles o telescópio” (Pound, 1986, p. 26).

mas sejam consideradas privilegiadas em relação a outras formas de apresentação.

Assim como nos volumes de ilustrações relativos às Artes e Ofícios da *Encyclopédie*, a ênfase dos verbetes da tese não está em explicar as palavras, mas em comentar as imagens (os livros de artista); interessa menos saber o que é um conceito e mais saber como ele funciona, de que modo pode servir aos propósitos de um artista, e o que pode acontecer quando é colocado em um livro de artista. “O que aparece no título de cada figura não é a sua definição, é o seu argumento: *Argumentum*: ‘exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada’” (Barthes, 1984, p. 2).

Desse modo, no verbete “representação”, apesar de a palavra remeter a um conceito abrangente, com uma longa tradição na filosofia, não se encontrará uma discussão a respeito do conceito de representação (o que por si daria uma outra tese), mas alguns pontos que interessam a esta pesquisa, pensados a partir de um livro que tem como tema a representação gráfica de um objeto.

1.3.3.1. Descrição

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.
Michel Foucault

“Geralmente, a descrição de uma máquina pode começar por qualquer parte. Quanto maior e mais complicada é a máquina, mais as partes são interligadas e menos óbvios são os elos. Um plano geral é portanto muito necessário” (Diderot, apud Blom, 2005, p. 152). Assim Diderot explica o plano de sua obra, ao mesmo tempo que privilegia a descrição como método na redação dos verbetes relativos às artes e ofícios. Mesmo a *Historia Naturalis*, de Plínio, o Velho, considerada uma das mais antigas enciclopédias, se caracteriza mais como uma descrição simples dos fatos do que uma explicação dos eventos.

A arte da descrição, uma arte verbal, é um ramo da retórica que destaca o poder que têm as palavras de evocar pessoas, lugares e eventos. A função descritiva, diferenciada do seu emprego retórico (Alpers, 1983, p. 136), é uma forma de representação, assim como a cartografia e a pintura holandesa do século XVII. Descrever é usar a escrita como criação de representações — por isso pode acontecer que em alguns verbetes a descrição detalhada de um livro de artista dê a impressão de que nada acontece. O texto descritivo, apesar de se aproximar do seu objeto, na verdade cria uma nova imagem, um novo objeto. O texto se torna menos linear (a descrição de um objeto pode começar por qualquer parte) e mais espacial, e portanto mais visual.

Descrever é uma forma de apresentar as ideias que se aproxima do método experimental de Francis Bacon (1561-1626), baseado na observação direta dos fenômenos. A ênfase na experiência apreendida por Bacon levou ao uso prioritário de fontes primárias, à observação direta dos fatos e ao contato com o objeto de estudo, o que representou um notável avanço nas ciências.

Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si (Sontag, 1987, p. 23).

“O método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (Pound, 1986, p. 23). Do concreto e particular se chega ao abstrato e teórico: é preciso buscar a essência nas próprias coisas. Em lugar de conceitos, imagens.

Não será mais suficiente descrever uma forma como uma coisa que tem este ou aquele aspecto, mas sim como uma relação, um processo dialético que põe em conflito e que articula um certo número de coisas, um certo número de aspectos” (Chklovski apud Didi-Huberman, 1998, p. 216).

Nos textos científicos, no relato de experimentos ou na descrição de um evento, a objetividade da escrita equivale a uma afirmação: qualquer um que estivesse aqui veria o que estou vendo agora. “Esses textos eliminam a presença do escritor” (Olson, 1997, p. 245). A descrição minuciosa, tão cara ao escritor Gustave Flaubert (1821-1880), é parte de seu plano de escrever um livro sobre nada, uma enciclopédia da imbecilidade humana feita apenas de citações, em que o autor desaparece. De certa forma, é o que acontece com as *Passagens* de

A descrição minuciosa é uma via de acesso ao “terceiro sentido” de que fala Barthes, o sentido obtuso, o que abre o campo do sentido totalmente, de modo que não se pode ter certeza da intencionalidade. Assim podemos chegar ao que “na imagem, é puramente imagem” (Barthes, 1990, p. 55).

A descrição etnográfica é interpretativa, investiga “a importância não-aparente das coisas” (Geertz, 1989, p. 18)

A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*” (Sontag, 1987, p. 23).

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges, a enciclopédia não é apenas fonte ou assunto de muitas de suas histórias, mas também modelo formal. “A brevidade de seus escritos, sua visão ampla de um dado assunto e seu uso de referências intertextuais, alusão e apropriação deve muito à influência da enciclopédia” (Lyons, 1999, p. 19).

“A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusoe*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas deversem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta(...). A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (Barthes, 2000, p. 18).

Walter Benjamin: “embora ocorram inúmeras reflexões teóricas ou interpretativas, ao final elas praticamente tendem a desaparecer diante do volume de citações” (Tiedemann, 2006, p. 15).

Para Benjamin, as grandes construções são erguidas “a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”. O historiador deve “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (2006, p. 503). Daí o seu interesse pela fisiognomia, que “parte do exterior para o interior, decifra o todo a partir do detalhe, apresenta o geral no particular” (Tiedemann, 2006, p. 25).

1.3.4. Discurso enciclopédico

A solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério.
O mistério é o que tem a ver diretamente com o divino;
a solução, com um truque de prestidigitador.
Jorge Luis Borges

A enciclopédia é uma representação do saber. O que me interessa é essa maneira de interrogar o saber. Neste trabalho, considera-se a enciclopédia como “o livro de todos os livros” (Haberl, 2010), o livro que, ao menos potencialmente, contém todos os livros.

A enciclopédia pode ser tomada como um livro de referência, que pretende reunir o conjunto dos saberes; ou como um dispositivo de classificação e de apresentação dos saberes. Pode ser tomada em sentido metafórico, como a figura da árvore ou do círculo, da rede e do labirinto, imagens que remetem a uma totalidade ou a um sistema, mas também ao encadeamento, à conexão e à continuidade.

O discurso enciclopédico é “constituído por um conjunto limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência” (Foucault, 2000, p. 135). As obras são produto de seu contexto, de modo que a palavra “enciclopédia” não remete à mesma coisa de acordo com a época a que nos referimos. As enciclopédias medievais são mais uma compilação do que uma síntese ordenada do saber, de modo que o enciclopedismo se caracteriza pelo desejo de acumular e ordenar as palavras e as coisas em uma ordem sistemática.

Considero o enciclopedismo em livros de artista o trabalho realizado sobre o discurso enciclopédico, a prática de coletar as informações (ou as imagens), ordenar e classificar o saber. A enciclopédia pode ser tomada como modelo ou como metáfora. Existe uma diferença de objetivos entre o enciclopedista e o artista que se apropria da enciclopédia: enquanto um busca a verdade e a unidade do saber, o outro se interessa em produzir incerteza, provocar a reflexão, suscitar a dúvida ou levar ao erro, e desse modo, contribuir para ampliar nosso conhecimento a respeito do mundo. O saber enciclopédico, “embora pretenda a certeza, é sempre obrigado a admitir a dúvida” (Salsano, 2000, p. 370).

A análise das obras pode incidir sobre os objetos do conhecimento (livros, enciclopédias, dicionários); pode se esforçar para destacar os tipos de classificação usados no livro; pode se basear na imagem enciclopédica, ou seja, as metáforas do mapa, o labirinto, a árvore, a cadeia ou a rede; as obras podem assumir a forma de uma enciclopédia ou de um dicionário, ou seja, imitar a estrutura alfabética e também sua apresentação gráfica (HABERL, 2010).

Alguns verbetes retomam uma palavra que já foi utilizada para designar as obras de referência e as enciclopédias, como um nó em uma rede, ligando o capítulo como um todo e a ideia de uma enciclopédia visual: itinerário, compêndio, dicionário, etc — museu, biblioteca, corpo (*corpus*), itinerário, repertório, diretório, espelho, labirinto. Outros verbetes tratam das obras de referência como gêneros literários — o dicionário, guias e manuais, o catálogo e o inventário, mas também os herbários e os bestiários, os atlas e as compilações.

Uma obra pode ser mais ou menos enciclopédica, a presença de uma quantidade maior ou menor de elementos formais e temáticos fazem com que a obra seja mais ou menos parecida com uma enciclopédia. Cada capítulo possui um verbete que é dedicado a um único livro de artista, cada um deles é enciclopédico em graus diferentes, sendo que um dos livros remete diretamente a uma enciclopédia, outro retoma a metáfora do livro do mundo e dois livros de artista são enciclopédias fictícias. Os livros que não são de fato enciclopédicos são incluídos na tese por apontarem questões pertinentes à elaboração de uma enciclopédia visual. No último capítulo, destaco as obras que são enciclopédias visuais assumidas. Porque uma obra de arte “encarada

“A mesma tensão entre ‘inventário’ (sistemática, classificação) e ‘invenção’ (a renovação contínua dos conhecimentos) que caracteriza o modo de proceder das ciências modernas, encontra-se na sucessão e sobreposição das produções enciclopédicas” (Salsano, 2000, p. 371).

“O pós-modernismo se diferencia, sobretudo, por sua perda da fé nos ideais progressistas que sustentavam os modernistas, que haviam herdado dos Iluministas do século XVIII a crença na possibilidade do contínuo progresso humano por meio da razão e da ciência” (Poynor, 2010, p. 11).

“Seria muito mais interessante imaginar, na minha opinião, uma eficiência política cujo objetivo não seria o de convencer, mas que preferiria buscar descontínuos efeitos locais que poderiam desaparecer e não trazer a adesão daqueles que os testemunharam” (Lyotard, 1978, p. 214).

O trabalho das passagens de Benjamin é formado por “imagens dialéticas, o ocorrido e o agora” (Tiedemann, 2006, p. 28). A tese propõe uma leitura sincrônica, para isso justapõe livros de artista com reflexões sobre a história do livro e da enciclopédia, permitindo olhar de uma forma diferente tanto para o passado quanto para o presente.

A obra de arte não tem uma finalidade, mas tem um fim em si mesma. Para o artista Robert Filliou, o antigo “instruir e deleitar” da retórica tem uma nova concepção — o artista não precisa mais convencer por meio de um argumento, mas se compraz em colocar as ideias em movimento.

Jacques Derrida constrói no livro “A verdade na pintura” apenas “percursos desconstrutivos, que perseguem o ‘sentido’ das obras analisadas, mas se recusam a ‘explicá-las’ (‘não há nada a explicar’)” (Calabrese, 1987, p. 117).

como obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou resposta a uma pergunta” (Sontag, 1987, p. 31), os livros de artista não ilustram a teoria, mas a teoria se desenvolve a partir das reflexões provocadas pelos livros.

1.3.5. Ideias fracas

L’art de ce texte, c’est l’air qu’il fait circuler entre ses paravents.
Les enchainements sont invisibles, tout paraît improvisé ou juxtaposé. Il induit en agglutinant plutôt qu’en démontrant en accolant et en décollant plutôt qu’en exhibant la nécessité continue et analogique enseignante, étouffante, d’une rhétorique discursive
Jacques Derrida, *Glas*, p. 106

Explorando novas possibilidades de escrita e de reflexão teórica a partir das “ideias fracas” do crítico Boris Groys (2010), a tese adota um método de escrita que se dá como processo, que ganha forma à medida em que desenvolvem, em cada capítulo, os argumentos e as reflexões a respeito da enciclopédia visual, suas implicações conceituais e metodológicas. Uma tese é uma ideia forte, o objetivo do texto é persuadir e convencer, comprovar uma hipótese ou demonstrar a validade de um argumento. As ideias fracas se desenvolvem sem um objetivo pré-estabelecido, enquanto o texto é produzido.

Em sua tese de doutorado sobre o *Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin afirma que “é comum a todas as obras literárias desse período acumular incessantemente fragmentos, sem objetivo rigoroso (...)” (1984, p. 200). Essa frase é um comentário indireto a respeito do seu próprio método, pois a tese acumula mais de 500 citações, algumas longas o bastante para ocupar uma página. É o método que será retomado em seu mais ambicioso projeto, o livro das *Passagens*. O sentido não está nos fragmentos, mas na articulação que o autor estabelece entre eles.

Assim, a tese de doutorado de Walter Benjamin de certa forma antecipa a montagem de citações de seu monumental trabalho das *Passagens*. Parte de um projeto que considera a citação não um simples procedimento acadêmico para justificar as afirmações do autor, mas uma forma de construção ou produção textual que permite

pensar a tese/enciclopédia como uma obra coletiva e de um único autor ao mesmo tempo.

Em vários pontos desta tese os mesmos conceitos e ideias estão disseminados, sob a forma de citações ou comentários, em que a enciclopédia atua como um mecanismo de leitura que permite fazer comparações e aproximações entre ideias, conceitos, obras e autores que estavam distantes. A disseminação é um tipo de sinal fraco, que não se destaca em meio a outros sinais, e portanto exige a participação do leitor para reconstituir o mosaico.

A tese é pensada como um diagrama que mostra as relações entre as suas partes: a leitura dos verbetes pode acontecer em qualquer ordem. Como em um rizoma, o texto é produzido horizontalmente, todos os capítulos são da mesma ordem de importância, não existe a preocupação em formar uma narrativa linear, que começa em um ponto e termina em outro — a tese está sempre pelo meio, por se fazer. Tampouco há uma estrutura vertical na redação dos verbetes, o objetivo do texto é comentar as imagens, como na enciclopédia chinesa ou nos volumes de ilustrações da *Encyclopédie*, e ao mesmo tempo mostrar as articulações com outros livros, outros textos.

A divisão da tese em verbetes favorece a descontinuidade, enquanto a proximidade muitas vezes forjada entre os temas, leva à formação de uma constelação. Essa imagem do pensamento é utilizada por Mallarmé (e mais tarde pelos concretistas), mas também Walter Benjamin via na constelação o “copertencimento de elementos, sem que cada um perca a sua particularidade. Para isso necessita-se de uma estrutura que seja descontínua” (Machado, 2004, p. 65).

A descontinuidade permite uma maior articulação e combinação dos elementos em novos arranjos. As citações contribuem para formar um mosaico, e no plano da enciclopédia, a originalidade consiste em expor “o lugar e a função que podem ter no sistema global do saber” (Argan, 1995, p. 11).

A tese é portanto mais próxima de um tratado, pois “o procedimento do tratado refere-se muito mais a uma interpretação descritiva que uma definição discursiva e determinadora” (Machado, 2004, p. 50). Se existe ainda alguma linearidade, ela é dada pela justaposição dos capítulos, que apresentam o mesmo objeto sob diferentes pontos

Um sábio não tem ideia. “Não ter ideia (...) significa que ele evita pôr uma ideia à frente das outras — em detrimento das outras: não há ideia que ele ponha em primeiro lugar, posta em princípio, servindo de fundamento ou simplesmente de início, a partir do qual seu pensamento poderia se deduzir ou, pelo menos, se desenvolver” (Jullien, 2000, p. 13). “Uma ideia é individual demais (provido de um único ponto de vista particular)” (Jullien, 2000, p. 28).

“Não existem teses *a priori* que a oração retórica deva ou queira demonstrar; ela pode ser aplicada a qualquer assunto, porque o que importa é persuadir (...) (Argan, 2004, p. 37).

“Os movimentos e deslocamentos dos corpos não têm qualquer limite no espaço — nenhum objetivo visível” (Valéry, 1999, p. 165).

de vista. O tratado é uma recusa ao sistema fechado, assim como o ensaio e o exercício crítico.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (Eisenstein, 1990, p. 29).

Considerando que “toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou melhor, como a cera perdida) de uma obra jamais escrita” (Agamben, 2005, p. 9), a tese é o prólogo de uma enciclopédia visual que ainda não existe, mas cuja possibilidade de existência é apontada pelo texto.

1.3.6. A enciclopédia como um livro feito de livros

O vulgo sempre pergunta: *para que ela serve?*
e sempre é preciso responder: *para nada.*
Denis Diderot

Diferente do cientista, que explica o mundo e os seus objetos utilizando definições e categorias, prefiro utilizar uma lista de características que auxiliem a entender o objeto de estudo sem contudo encerrá-lo em uma única definição. Mesmo porque os livros de artista não se deixam encerrar facilmente em uma simples definição. Como observou Johanna Drucker, “não existe um critério específico para definir o que é um livro de artista, mas existem muitos critérios para definir o que ele não é” (2004, p. 14).

Os verbetes também foram pensados como aspectos dos livros de artista, que permitem formar uma imagem mais completa do que seria possível com uma definição restrita. Muitos dos exemplos de livros de artista escolhidos são obras que têm o próprio livro como tema, obras que remetem a outros livros ou a um determinado gênero de livros.

A definição de livro de artista como “uma obra de arte visual que encontrou no livro sua forma de expressão adequada” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 407) não faz distinção entre o livro-objeto e o livro-obra, mas tem o mérito de evitar a confusão com os livros sobre arte (reproduções de obras) e os livros ilustrados (em que as imagens estão subordinadas ao texto e por isso são obras que pertencem ao campo da literatura), além de colocar os cadernos de processo e os diários de artista em seu devido lugar. A definição de Ulises Carrión, “um livro é uma série coerente de páginas” (2008, p. 155), exclui os livros-objeto, obras que estão mais próximas da escultura e devem ser tratadas como tal.

A tese trata de livros de artista ordinários, do tipo que se encontra em bibliotecas e livrarias e se confundem facilmente com outras obras. Apesar de se parecer com um livro comum, é a bem-sucedida interdependência entre “certas características físicas próprias do livro como suporte e certas informações verbais ou visuais que fornece o critério de avaliação estética do livro” (Mœglin-Delcroix, 2006, p. 405). De novo, apoiamo-nos no texto de Ulises Carrión, para quem cada livro de artista demanda sua própria teoria.

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos — exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado científico tem um e *somente* um método (Benjamin, 2006, p. 515).

Arqueologia do Saber

A serpente come a própria cauda. Mas é só depois de um longo período de mastigação que ela reconhece no que ela devora o gosto da serpente. Ela pára então... mas ao cabo de um outro tempo, não tendo nada mais para comer, ela volta a si mesma... Chega então a ter sua cabeça em sua goela. É o que se chama uma teoria do conhecimento.
Paul Valéry

Depois da invenção da imprensa e com a exponencial multiplicação de livros que advém desta novidade, surge a necessidade de organizar a informação disponível. A forma mais simples de ordenar as palavras e as coisas é colocá-las em uma lista, que pode abranger, por exemplo, todos os livros publicados em um determinado período, ou tudo que foi publicado por um editor conhecido, ou ainda toda a produção escrita de um país ou região. Uma alternativa, diante de uma lista que pode parecer interminável, seria realizar um inventário dos itens existentes em uma determinada biblioteca. O uso de uma lista ou inventário como critério formal para organização da informação aparece desde os primeiros exemplos de livro de artista, no início da década de 1960.

Ao elaborar um inventário, é possível introduzir alguns critérios de ordem aos objetos listados — os mais antigos, os maiores, os mais preciosos. As palavras também podem ser ordenadas, independente de seu significado — por ordem alfabética, que é a forma mais utilizada, mas também por tamanho das palavras, por número de sílabas, ou por letras finais, como nos dicionários de rimas. Estabelecer um critério é classificar de alguma forma os elementos, e tal desejo de colocar cada coisa em seu lugar também aparece em livros de artista, às vezes como paródia da pretensão de objetividade das taxonomias científicas. Como será demonstrado, mesmo as imagens podem ser submetidas a uma ordem.

A lista de palavras, chamada de léxico ou dicionário, surge como parte dessa vontade de ordem. O objetivo é facilitar a consulta, uma vez que o léxico é um tipo de armazenamento da informação para uso futuro. Um artista, quando faz um dicionário, propõe novos

“Os dicionários, raros em 1500, proliferaram nos séculos XVII e XVIII. [...] Obras de referência incluíam almanaques, herbários, cronologias e diretórios (em outras palavras, livros de orientação ou regras)” (Burke, 2003, p. 153).

“Contra os desaparecimentos sempre possíveis, trata-se de recolher, fixar e preservar. Mas a tarefa, que nunca termina, é ameaçada por outro perigo: o excesso. A multiplicação da produção manuscrita, depois impressa, foi logo percebida como um terrível perigo. A proliferação pode tornar-se caos e abundância, obstáculo ao conhecimento. Para dominá-los, são necessários instrumentos capazes de selecionar, classificar, hierarquizar” (Chartier, 2002, p. 118-119).

“Os sistemas de classificação colocam em causa o inclas-sificável, o que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, o estranho, extra-ordinário, inoportuno”. (Maciel, 2009, p. 14) Por outro lado, o inclassificável pode ser inserido em vários lugares ao mesmo tempo.

arranjos, baseados em critérios visuais, independente de associações verbais, diferente dos dicionários ilustrados, em que as imagens são associadas aos verbetes, e portanto seguem a ordem alfabética de apresentação.

Os livros, além de instrumentos de transmissão do conhecimento, também são utilizados para ordenar o conhecimento contido em outros livros. São os chamados livros de referência, cujos exemplos mais conhecidos são os catálogos, guias, manuais, atlas, bibliografias, dicionários temáticos e enciclopédias. Nenhum destes tipos de publicação escapou do exame dos artistas, que adotam o formato de guias e manuais para nos surpreender, para mostrar o que estava diante de nós e não havíamos percebido.

Na Europa do século XVI, quando as palavras e as coisas eram próximas e a busca por semelhança governava a mentalidade dos homens, as coleções de objetos, reunidos nos Gabinetes de Curiosidades, tinham o valor de pesquisa. Artistas contemporâneos têm se interessado por procedimentos de coleta, catalogação e disposição de objetos usados nos gabinetes. As analogias visuais estimulam a imaginação, e o gosto por objetos estranhos e bizarros continua a fascinar as pessoas, como provam o surrealismo e a arte abjeta.

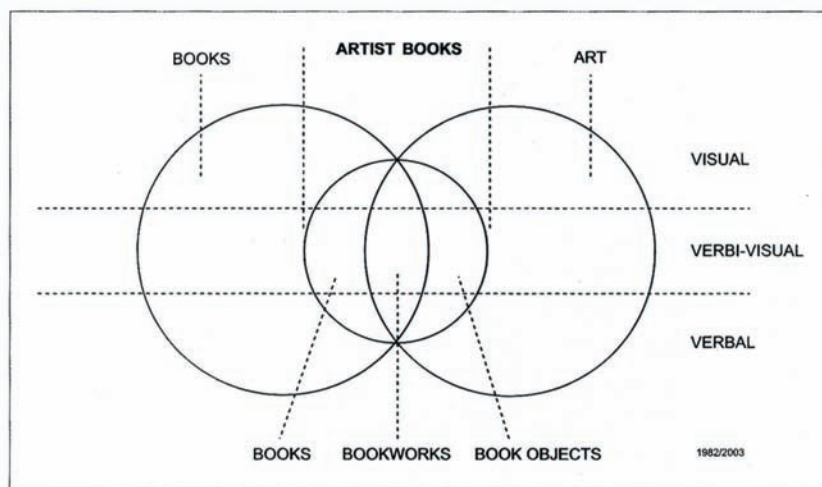
Este capítulo, em certa medida, retoma a organização do conhecimento adotada nos gabinetes e sua distribuição por categorias (ou ainda, seus espaços): *naturalia* (plantas, animais empalhados, fósseis, conchas, minerais), *artificialia* (objetos fabricados pelo homem, antiguidades, obras de arte), *mirabilia* (maravilhas da natureza, flores exóticas, animais fantásticos, espécimes preservados pela sua raridade), *scientifica* (todo tipo de instrumentos utilizados pela ciência, como barômetros, termômetros e outros itens curiosos para medir a atmosfera; octantes, sextantes e bússolas; planetários, dispositivos mecanicamente intrigantes com os movimentos planetários em três dimensões). Essas divisões foram renomeadas com os seguintes verbetes: jardim (*naturalia*), bestiário (*mirabilia*) e ciência poética (*scientifica*).

Conhecido pelo nome *Wunderkammer* na Alemanha e na Áustria, chamado *Wonder Chamber* na Grã-Bretanha, os gabinetes se espalharam pela Europa nos séculos XVI e XVII. O nome se popula-

rizou pela categoria que mais se destacava, o mundo maravilhoso, o que não tem explicação e por isso desperta a curiosidade.

Os seres fantásticos descritos por Plínio em sua *Naturalis Historia* foram procurados em países distantes pelos aventureiros do século XV. Animais desconhecidos, encontrados em terras recém-descobertas eram descritos (e até mesmo desenhados) de modo exagerado, para corresponder às expectativas criadas pelos relatos dos antigos. A hipérbole fez com que alguns desses animais se parecessem com monstros, o que despertou o desejo dos colecionadores. Os monstros são figuras híbridas, formadas pela junção de dois ou mais animais diferentes, ou ainda, podem ser metade homem e metade animal. Eles podem ser tomados como paradigma do livro de artista, um tipo de obra que não pertence a nenhuma das categorias artísticas conhecidas (desenho, pintura, gravura), mas ainda sim faz parte das artes visuais; utiliza o livro, mas não se enquadra em um único gênero (romance, poesia, teatro), algo que, de acordo com o famoso diagrama de Clive Phillpot, se situa na confluência entre livro e obra de arte.

Não é à toa que Dick Higgins usou o termo intermídia para designar a produção artística que conjugava elementos de duas ou mais formas artísticas conhecidas, como o teatro, as artes visuais, para formar um novo gênero, como a performance, a instalação e o livro de artista.



Clive Phillpot

Alguns gabinetes se notabilizaram pela grande variedade de plantas, algumas trazidas pelos marinheiros, outras pacientemente cultivadas. Os primeiros jardins botânicos surgem como forma de estudo de história natural, assim como os herbários cumpriam esse papel antes dos jardins. São duas maneiras de obter amostras e catalogar as plantas, pelo cultivo ou pelo seu registro em livros, que por sua vez se desdobra em desenho ou sua descrição, acompanhada de indicações

Em um gabinete de curiosidades, encontravam-se também instrumentos científicos, máquinas e aparelhos que pudessem auxiliar a explicar o mundo. Os gabinetes de curiosidades tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da ciência moderna. Fazia parte de muitos gabinetes uma pequena biblioteca, onde se encontravam, entre catálogos que auxiliavam a identificar os objetos da coleção e livros que explicavam o funcionamento de máquinas e aparelhos, livros que descreviam os espécimes que faltavam na coleção e serviam de guia para o colecionador.

Os livros de artista serão aqui estudados não em sua relação com a história das ideias, mas como uma forma de arqueologia do saber, que consiste em “descrever a dispersão desses objetos, apreender todos os interstícios que os separam, medir as distâncias que reinam entre eles — em outras palavras, formular sua lei de repartição” (Foucault, 1995, p. 37). Buscou-se aproximar livros que partilham a mesma temática, mas com abordagem diferente. A escolha de uma obra individual remete a todas as obras semelhantes, mesmo que não tenham sido mencionadas, pois uma obra, assim como um documento, “não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (Foucault, 1995, p. 7). É o tecido das relações entre as obras que procuramos colocar em evidência, e essa articulação entre os saberes também é um exercício enciclopédico.

Neste capítulo, a arqueologia do saber “é a descrição sistemática de um discurso-objeto” (Foucault, 1995, p. 160). Na verdade, trata-se de descrever discursos, ou demonstrar como os artistas se apropriam de um discurso científico para produzir uma obra poética. Na análise arqueológica, “o saber não está contido somente em demonstrações; pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas” (Foucault, 1995, p. 208).

78

Magic Marker

black ink. The pictures exhibited at Galerie KOEPCKE (No. 6) in Copenhagen were signed with it. I found it there, in the apartment of FILLIOU, who helped me write this text in French because I was born March 27, 1930, in Galati, Romania, and he was born Jan. 17, 1926, at Sauve (Gard).†

AUTHOR'S ADDITIONAL NOTE

† Thinking it might be diverting to review the facts of my life up to the present, I asked ROBERT FILLIOU to write my biography from details MICHÈLE RICARD (see No. 25, note †) received from my mouth:

DANIEL was born DANIEL ISAAC FEINSTEIN March 27, 1930, at Galati, a Romanian port on the Danube. He lived there until he was 12. His father, a Jew converted to Protestantism, had founded a mission there to convert other Jews. After his death at the hands of the Germans in 1941, the family fled to Switzerland, where DANIEL was adopted by his maternal uncle, PROF. DR. DR. H.C. DR. H.C. DR. H.C. THEOPHIL SPOERRI, rector of the

Listas e inventários

A lista, por sua vez, é o princípio constitutivo do inventário e do catálogo, além de manter um estreito parentesco com a coleção, dado o caráter serial que a atravessa, podendo ainda ser considerada o ponto de partida para a configuração da ordem enciclopédica
Maria Esther Maciel

Uma lista é um catálogo ou rol consistindo em uma série de nomes, figuras, palavras. Uma lista pode ser prática e também pode ser poética, como a lista de navios no início da *Ilíada*, feita para tentar descrever a imensidão do exército grego. “O que distingue uma lista poética de uma lista prática é, com frequência, apenas a intenção com que a contemplamos” (Eco, 2010, p. 371).

As listas práticas podem ser de três tipos, sendo que o mais comum é um registro de eventos, situações, pessoas, cujo uso típico seria um inventário de pessoas, objetos ou eventos. Distinta desta lista retrospectiva é a lista que serve como um guia para ações futuras, como um plano de ação. Um exemplo é o itinerário usado para mapear a rota de um indivíduo em sua peregrinação a Meca, e uma lista de compras é sua forma mais prosaica. Além dessas listas, existe a lista léxica, um inventário de conceitos, um protodicionário ou enciclopédia embrionária. (Goody, 1977).

Em 1962, o romeno Daniel Spoerri, por ocasião de uma exposição de suas esculturas, conseguiu convencer a galeria a publicar em uma tiragem de mil exemplares um livro que foi enviado pelo correio no lugar do convite. O livro, chamado de *Topographie Anécdotée du Hasard*, é uma espécie de inventário que descreve objetivamente e metodicamente os 80 objetos que estavam na mesa de trabalho do artista, em seu quarto de hotel em Paris.

Não é um livro de memórias, nem um diário ou um manifesto, e tampouco um catálogo do artista, pois não reproduz nenhuma obra. É um livro só de texto, sem imagens, em que o artista acrescenta comentários de caráter pessoal a respeito dos objetos descritos, a memória que cada um deles evoca. Quatro anos depois, a editora Something Else Press publicou nos Estados Unidos uma edição ampliada,

O livro de Daniel Spoerri também poderia se chamar *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, nome de um texto de Georges Pérec, que há muitos anos “considerava escrever uma história de alguns dos objetos que estão sobre minha mesa de trabalho” (Pérec, 2003, p. 21).

“Assim, uma certa história dos meus gostos (sua permanência, sua evolução, suas fases) virá se inscrever neste projeto. Mais precisamente, esta seria, uma vez ao menos, uma maneira de marcar meu espaço, uma abordagem um pouco oblíqua de minha prática cotidiana, um modo de falar de meu trabalho, de minha história, de minhas preocupações, um esforço para alcançar qualquer coisa que pertenceu à minha experiência, não ao nível de suas distantes reflexões, mas no coração de sua emergência” (Pérec, 2003, p. 23).

Existe um efeito dialético da escrita na classificação: “por um lado, ela define os contornos das categorias; por outro, encoraja a hierarquização do sistema classificatório” (Goody, 1977, p. 102)

“Frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual ainda não se sabe o suficiente ou não se saberá jamais, o autor nos diz que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto” (Eco, 2010, p. 49).

Uma lista dentro de outra, eis a vertigem da lista.

com comentários de Robert Filliou e do tradutor, Emmet Williams, com desenhos de Roland Topor. Existem inúmeras edições e reedições do livro, sendo que as mais conhecidas são, além da primeira edição em francês, a edição de 1966 publicada nos Estados Unidos, a edição feita na Alemanha em 1968, com comentários de Dieter Roth, e uma edição com textos complementares, publicada na Inglaterra em 1995, em que Spoerri comenta os comentários das edições anteriores. É uma obra em progresso, como a vida.

Na literatura, a lista poética é uma figura de estilo, a enumeração, que em sua forma mais simples coloca em série elementos da mesma categoria. Marcelo Drummond faz um inventário dos livros em uma edição impressa tipograficamente (*Livro de Mim*, 1999). Em cada página, apenas uma linha de texto, uma palavra composta, identificando uma categoria, um gênero ou um formato de livro, sempre começando com a palavra “livro”. O texto ocupa um lugar determinado, diferente em cada página: o papel semiopaco permite a visualização simultânea de 5 linhas de texto, duas acima e duas abaixo da página atual, cada um se torna um pouco mais claro que o anterior, de modo que desaparecem gradativamente, até que a próxima linha se torne ilegível.

A lista se baseia na descontinuidade mais do que na continuidade; ela pode ser lida em diferentes direções, para os lados, para cima ou para baixo; ela tem um começo bem definido e um fim preciso, ou seja, um limite, uma fronteira, como um pedaço de tecido. (Goody, 1977, p. 81).

Os limites da lista poética se tornam indefinidos, pois ao virar a página eles se deslocam. Acima e abaixo, um termo conhecido desaparece e um novo surge. O artista enumera os tipos de livros existentes em ordem alfabética (livro de poesia, livro de profecia), e a simples enumeração provoca justaposições que introduzem o imprevisto e o inesperado, ou seja, o poético, na linearidade do discurso.

Existe uma divisão entre listagens “finitas” (como a lista de convidados de um jantar ou a dos mandamentos) e um segundo tipo, uma forma de representação “que sugere o infinito quase fisicamente, pois ele de fato não acaba, não se conclui numa forma” (Eco, 2010, p. 17). Enquanto o primeiro grupo nasce da necessidade de enumerar as partes de um todo, o segundo surge, ao contrário, porque o todo é extenso demais para ser representado.

Libro libertino
Libro libito
Libro licencioso
Libro litigioso
Libro litigioso
Libro litigioso
Libro litigioso

As listas podem ser tão variadas quanto as frases: abertas ou fechadas (uma lista plena, completa, em que nada mais pode ser acrescentado; por outro lado, em uma série de exemplos, a lista convida o leitor a acrescentar outros do mesmo gênero, e permanece aberta); amorfas ou ordenadas (a ordem alfabética anula a ordem hierárquica ou as relações de vizinhança entre os termos de uma lista); simples ou complexas (uma enumeração de elementos encabeçada por uma enumeração de categorias). (Butor, 1974)

O processo de listar e ordenar o mundo é parte da obra de Maurizio Nannucci. Em *Sessanta Verdi Naturali*, ele cataloga 60 tons de verde, obtidos em visitas a jardins botânicos de várias partes do mundo, dispostos em uma grade, de modo que “o vocabulário pictórico forma uma série paratática em que todos os membros têm o mesmo *status*: eles podem ser adicionados ou trocar de lugar. Cada figura representa a unidade conceitual — *pars pro toto* — e ao mesmo tempo se encontra substituída pelos outros itens da lista” (Detterer, in Nannucci, 1999).

Pesquisa rigorosa e sistemática sobre a denominação e a classificação das cores fabricadas industrialmente, os verdes são identificados pelos nomes em latim das plantas. As amostras de cores, ocupando uma área quadrada, permitem que exista unidade em meio à diversidade. Um livro deste tipo é como as pinturas de galerias de quadros do século XVII, que “não pretendem representar só aquilo que se vê, mas também o resto (de grandeza infinita) da coleção, da qual são apenas um exemplo” (Eco, 2010, p. 39).



Maurizio Nannucci, *Sessanta Verdi Naturali*, 1977

Classificação

Acomodar, agrupar, catalogar, classificar, coletar, dispor, distribuir, enumerar, etiquetar, hierarquizar, listar, ordenar, organizar, selecionar. Por que precisamos de catorze palavras para descrever uma mesma ação?
Georges Pérec

A forma mais antiga de classificação é encontrada nas listas feitas com escrita cuneiforme. Os sistemas de escrita primitivos “tiveram uma influência na organização da vida social e na organização de sistemas cognitivos” (Goody, 1977, p. 76). Colocar as palavras por escrito, além da função de armazenamento, que permite a comunicação através do tempo e do espaço, traz uma “mudança do domínio aurático para o visual, que possibilita um tipo diferente de inspeção, reordenamento e refinamento não apenas das sentenças, mas de palavras individuais” (Goody, 1977, p. 78).

A enumeração e a disposição de dados em forma de listas pode servir para classificar objetos segundo critérios variados, desde a ordem alfabética ou o tamanho das palavras, até mesmo uma ordem cronológica de fatos e eventos podem ser considerados. “Um processo que foi facilitado pelas listas, uma das vantagens do olho sobre o ouvido, é a seleção da informação de acordo com um número de critérios paralelos” (Goody, 1977, p. 88). Isso permite perceber relações insuspeitadas entre os itens de uma lista.

Alighiero Boetti se propõe a enumerar e classificar metodicamente os mil rios mais compridos do planeta por ordem decrescente de comprimento em *Classifying the thousand longest rivers in the world* (1977). Um texto introdutório de Anne-Marie Sauzeau-Boetti enumera as dificuldades do projeto, desde o curso variável dos rios, a demarcação incerta com o mar até as mudanças de denominação do curso da água. Na parte de cima da página, quatro linhas com o nome do rio, a localização de sua origem, de sua embocadura e o seu comprimento. Na parte inferior da página, sob a forma de notas de rodapé, são dadas informações divergentes encontradas durante três anos de pesquisa minuciosa, feitas em livros ou consultando especia-

“Os mais antigos registros pictográficos encontrados na Mesopotâmia no final do quarto milênio eram principalmente usados para notação administrativa. Três quartos de todos os textos em escrita cuneiforme são documentos econômicos e administrativos, cartas de compra e venda, empréstimo, aluguel ou adoção, contratos matrimoniais, testamentos, listas, memorandos de lojistas, banqueiros e secretários”. (Goody, 1977, p. 79).

James Joyce, no *Finnegan's Wake*, no capítulo AnnaLivia Plurabelle, “inseriu, de diversas maneiras, mascaradas através de trocadilhos e palavras-valises, centenas de nomes de rios de todos os países”. Sua lista é potencialmente infinita, pois os críticos identificam mais rios do que aqueles que Joyce incluiu conscientemente; pela combinatoria da linguagem, existem muito mais referências do que pensavam tanto os críticos quanto Joyce. Tal proeza exigiu anos de pesquisa e a colaboração de várias pessoas. (Eco, 2010, p. 82)

“A prática enciclopédica sempre esteve intrinsecamente ligada à prática taxonômica. Os primeiros pensadores que se dedicaram a classificar os seres, as coisas e os conhecimentos foram também os primeiros enciclopedistas do mundo ocidental. Ao mesmo tempo em que buscaram recolher em um mesmo *topos* todos os conhecimentos disponíveis sobre o mundo, tentaram ordenar, em campos e categorias, todo esse conjunto de saberes” (Maciel, 2009, p. 21).

listas, tornando evidente a contradição entre a grandeza da tarefa e a insignificância de seu objeto. (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 186)

Obras baseadas em procedimentos seriais, como os livros de Sol LeWitt, utilizam muitas vezes critérios visuais para ordenar e classificar os elementos. Além de suas outras obras mais monumentais, como esculturas e desenhos de parede, ele publicou muitos livros de artista a partir de 1966. Sistemas modulares e estruturas geométricas básicas são elementos típicos de sua obra. Na opinião de LeWitt, o quadrado é a forma básica mais neutra para projetar um conceito de modo tão objetivo quanto possível.

A característica mais interessante do cubo é que ele é relativamente desinteressante. Em comparação com qualquer outra forma tridimensional, o cubo não tem qualquer força agressiva, não implica nenhum movimento, e é a menos emotiva. Portanto, é a melhor forma para usar como unidade básica para qualquer função mais elaborada, o dispositivo gramatical a partir do qual a obra pode se desenvolver.

O livro *Incomplete open cubes* (1973) é um excelente exemplo dessa ideia. Baseado em uma progressão aritmética, em cada página o desenho de um cubo incompleto é mostrado ao lado de uma fotografia de uma escultura de alumínio que parece derivar do desenho, começando com apenas três linhas (o mínimo necessário para representar um cubo) até o máximo de 11 linhas (o máximo de linhas utilizadas antes de completar o desenho de um cubo).



Sol LeWitt, *Incomplete open cubes*, 1973

Dicionário

Em um sistema de escrita que representa as palavras por signos, os logogramas resultantes podem ser organizados ou pela similaridade de forma ou pela similaridade de som
Jack Goody

Um dicionário é um conjunto de vocábulos de uma língua ou termos próprios de uma ciência ou arte, dispostos alfabeticamente e com os respectivos significados ou a sua versão noutra língua. A representação no dicionário “presta contas de relações que são internas à linguagem, prescindindo de elementos de conhecimento do mundo, enquanto que um conhecimento em formato de enciclopédia pressuporia conhecimentos extralinguísticos” (Eco, 1998, p. 192).

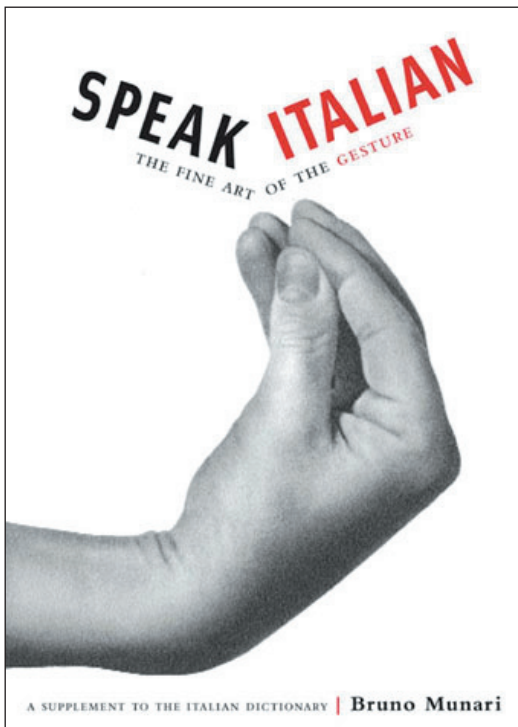
Mas como organizar um dicionário visual? “Os escribas da Mesopotâmia encontraram um problema familiar a qualquer lexicógrafo nas primeiras etapas de planejamento de um dicionário: as entradas devem ser organizadas tematicamente, por assunto, ou devem ser organizadas em uma ordem serial baseada em características gráficas ou fonológicas das palavras?” (Goody, 1977, p. 98)

A primeira coleção de gestos publicada na Itália é a de Canon Andrea de Jorio (1832), e consiste em 380 páginas de texto, com interpretação e explicação dos gestos encontrados em vasos, pinturas e baixos-relevos da antiguidade clássica, e apenas 19 páginas de ilustração. O gosto dos italianos para “conversar” sem palavras, usando as mãos, as expressões faciais ou atitudes corporais levou Bruno Munari à produção de *Speak Italian: the fine art of the gesture. A supplement to the italian dictionary*. Na orelha do livro a frase “um gesto vale mais do que mil palavras e os italianos são mestres desta arte não-verbal” prepara o terreno. Produzido com fotografias em preto-e-branco, o dicionário começa com os “gestos famosos dos antigos romanos”, a saudação a César e o gesto com o polegar para cima ou para baixo, usado na arena para significar a vida ou a morte dos combatentes. Aparece também uma sequência de gestos com o dedo indicador, significando “me telefone” (apontar para a orelha), “um momento” (apontando para cima). Depois é mostrado um gesto com dois dedos

“Qual a lógica que preside a distribuição das seis vogais e das vinte consoantes em nosso alfabeto: porque começar com A, depois B, em seguida C, etc.?” (Pérec, 2003, p. 158). A maioria dos alfabetos segue a mesma ordem, com exceção de um alfabeto rúnico celta que começa pela letra G.

“O trajeto da mão – e não a percepção visual de sua obra – é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas: esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus* (...): rigorosamente codificado, permite classificar os caracteres de acordo com o número e a direção das pinceladas, cria a própria possibilidade do dicionário para uma escritura sem alfabeto” (Barthes, 1990, p. 149).

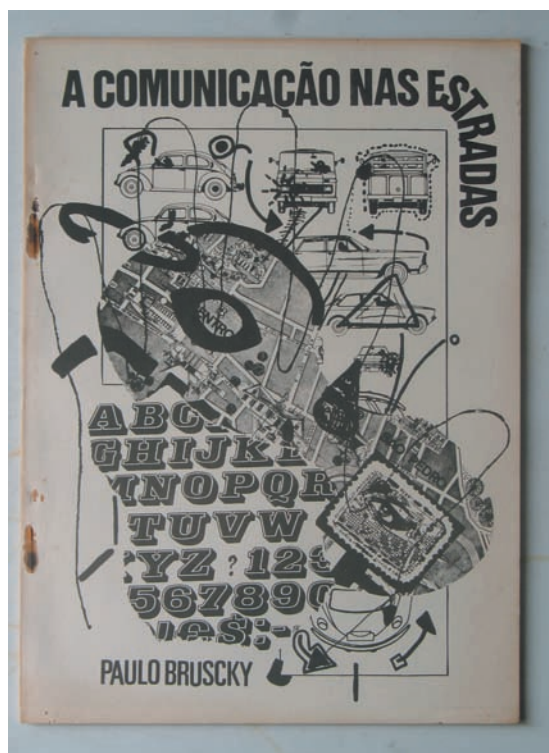
em v, o indicador e o médio, seguido pelo gesto com esses dedos cruzados; outra sequência mostra a mão espalmada para baixo, perto da barriga, sinal de fome, e na altura do ombro, significa “ponha o dedo aqui se quiser participar”. Mostrar o gesto e o título não basta, é preciso uma legenda que explique o movimento que deve ser feito, em que contexto é utilizado ou como surgiu o gesto. Apesar de mostrar algumas sequências agrupadas por similaridades formais, isso não chega a ser um princípio ordenador do dicionário.



Bruno Munari, *Speak Italian: the fine art of the gesture. A supplement to the italian dictionary*, 2005

A observação da linguagem gestual dos motoristas ao longo de 10 anos resultou no livro *A comunicação nas estradas* (1981) do pernambucano Paulo Bruscky, com ilustrações de Carlos Araújo. Em uma “Comunicação Rápida”, o autor explica que o livro registra os gestos utilizados pelos motoristas de ônibus e caminhões para se comunicarem enquanto trafegam pelas rodovias. No fim do livro, há um questionário sobre os gestos conhecidos pelo leitor, para ser respondido e enviado para o autor, que pretende fazer uma segunda edição.

A indicação de que a Polícia Rodoviária está dando uma “bati-da” na estrada, além de cortar a luz três vezes consecutivas, pode ser indicada: pelo motorista de ônibus, com a colocação de dois dedos da



Paulo Bruscky, *A comunicação nas estradas*, 1981

mão sobre o ombro indicando “divisas”; enquanto que o motorista de carro passeio coloca o dedo polegar por cima do ombro com movimentos contínuos para trás e, finalmente, o do caminhão avisa com o gesticular de dois dedos da mão simbolizando dinheiro. A pluralidade de gestos para uma mesma expressão impossibilita sua ordenação.

Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas (1999), de Marcelo Zocchio e Everton Ballardín, reúne 50 expressões, encenadas e fotografadas pela dupla. Algumas imagens são literais, e facilmente adivinhamos a que expressão se referem, como a que foi usada na capa, em que vemos apenas as pernas de um homem, a outra metade do corpo está escondida por um tubo gigante, sinal de que ele “entrou pelo cano”. A expressão idiomática correspondente aparece no verso de cada imagem, como em um jogo de adivinhação.

Algumas imagens foram agrupadas por semelhança de conceitos, processo associativo que também pode estar na escolha das expressões idiomáticas: depois de “fazer tempestade em copo d’água”, vem “molhar o biscoito” e “sentir-se um peixe fora d’água”, que remete a “carta fora do baralho”. Em outro grupo, temos “andar na linha”, “meter os pés pelas mãos” e “ficar com os pés atrás”. Uma torneira

“O esquema dicionarístico é um instrumento de classificação, não um instrumento de definição; é como o método biblioteconômico Dewey, que nos permite caracterizar um certo livro entre os milhares de estantes de uma biblioteca, e concluir o seu argumento (se conhecermos o código) mas não o seu conteúdo específico” (Eco, 1998, p. 194)



Marcelo Zocchio e Everton Ballardin. *Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas*, 1999

faz sair água de um joelho e cair em um balde, e o mesmo objeto é chutado, em outra expressão conhecida.

“Notai, aliás, como é metafórica a língua dos gestos” (Diderot, 1993, p. 25)

“Segundo um rumor cuja origem não pude determinar, o malaio teria a tendência a acreditar, quando mostrada a ele uma fotografia de meio corpo, que as pernas do sujeito foram cortadas realmente. Abstraindo o rol figurativo, ele transforma a imagem em parte integral de um campo perceptivo” (Schaeffer, 1990, p. 33)

O procedimento de composição é baseado em trocadilhos e na oscilação entre o sentido literal e o sentido figurado das expressões. Os verbos são transformados em performances para a câmara, e os substantivos são tratados como poemas-objeto (“mala sem alça”, “pedra no sapato”, “pau na máquina”). Algumas expressões precisam do apoio de uma palavra escrita: um maneta usa um crachá de identificação, para que saibamos que ilustra a expressão “joão sem braço”.

Às vezes a fotografia chama a atenção para aspectos das imagens que extrapolam o campo do dicionário e apontam questões da representação gráfica: um retrato de corpo inteiro que parece mal tirado, pois o enquadramento cortou a parte inferior e a parte superior da figura, ilustra o verbete “sem pé nem cabeça”.

Guias e Manuais

Livros podem voar para onde quiserem quando quiserem. Assim parece para nós, presos à terra. Eles simbolizam um grau de liberdade que daríamos tudo para ter. Talvez seja por isso que a observação de livros tem quase se tornado um hobby nacional... Este pequeno livro foi escrito para aqueles que nunca tiveram um guia de livros antes, mas estão se tornando cientes da multitude de livros com os quais vivemos.
Hans Waanders

As ilustrações da *Encyclopédie* servem de paradigma para a elaboração de guias e manuais de instrução, destinados ao estudo autodidata. O uso de imagens e textos explicativos para a transmissão do conhecimento técnico a respeito de máquinas e processos de certa forma impulsionou as descobertas e invenções da Revolução Industrial. Com o tempo, surgiram livros de popularização das ciências, destinados a amadores em quase todas as áreas do conhecimento.

O *Manual da Ciência Popular*, de Waltercio Caldas, agora em nova edição, revista e ampliada, reafirma sua atualidade e importância, 25 anos depois de sua primeira publicação pela Funarte, em 1982, incluindo trabalhos que não entraram na primeira edição. As obras apresentadas são produzidas com materiais industriais, facilmente encontrados, e qualquer pessoa poderia realizar uma obra idêntica ao que é mostrado neste manual, daí o seu caráter de “ciência popular”, um guia do tipo “faça você mesmo”. Ao entrelaçar obra de arte e fotografia, o livro transita entre uma linguagem e outra, fazendo com que vários objetos do cotidiano apresentem camadas de significados estéticos que perpassam a poética do artista. Waltercio criou “um manual de manuais, um guia prático para a construção de guias. Um sistema de processos intermediários que não conduz rigorosamente a lugar nenhum” (Naves, 2007, p. 465).

A nona edição da publicação coletiva *Useful Photography* (Jans Aarsman, Claudie De Cleen, Julian Germain, Erik Kessels, Hans Van Der Meer, 2009) examina o mundo dos manuais de fotografia e celebra as figuras usadas para ajudar a entender as câmeras, tirar fotos melhores e identificar os erros desastrosos. São mostrados exemplos de enquadramento, ângulo e posição inadequados, imagens com foco

simultâneo ou muito saturadas. Os editores compilaram uma coleção de erros que inclui fotografias desfocadas, imagens sem nitidez, imagens tremidas, assuntos mal iluminados, pouco contraste, negativos danificados, filme parcialmente velado, manchas no negativo, na ampliação, química com prazo de validade vencido, reflexos indesejados etc. Em alguns casos, as imagens são repetidas em diferentes tonalidades (de acordo com a iluminação ou com a química utilizada, tons azulados, esverdeados, amarelados, alaranjados e avermelhados são os mais comuns) e tempos de exposição, com maior ou menor abertura do diafragma, ou com uma outra lente para demonstrar a diferença existente entre elas. Mais do que explicar a técnica ao leitor, *Useful Photography #009* acentua a singularidade dessas imagens instrutivas.



Jans Aarsman, Claudie De Cleen, Julian Germain, Erik Kessels, Hans Van Der Meer, *Useful Photography #9*, 2009

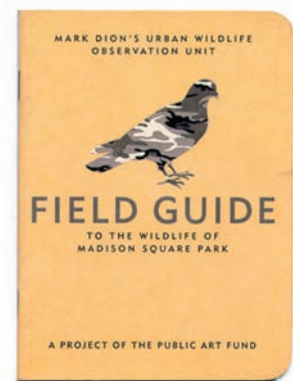
O guia de campo, outra forma de popularizar a ciência, é um tipo de livro que atende a diversas finalidades, desde passeios turísticos até a observação de pássaros, plantas e insetos. Este é o gênero de livro que o artista Hans Waanders escolheu para fazer suas intervenções. Tais livros enquadram seu assunto (no caso de Waanders, ornitologia, *lepidoptera* e aviação moderna) ao utilizar um sistema exaustivo de identificação e classificação (Browning, 2001, p. 142). “Adotando os hábitos e métodos de bibliotecários e de observadores de pássaros, Hans publicou a cada ano um guia de campo listando as espécies (título), a variedade (edição) e as características distintivas (sumário) de sua obra”.

O artista usa a silhueta azul do martim-pescador, seu motivo escolhido e tema de sua arte nos últimos quinze anos. Ele estampa um martim-pescador no topo de cada pássaro que aparece que não seja da espécie *Alcedo atthis*. Se, em alguma página, tem um martim-pescador, ele permanece intocado. Impedindo o processo de identificação, cada pássaro retorna ao desconhecido topográfico (Browning, 2001, p. 143).



Hans Waanders, *The Lomond Guide to Birds*, 1998

Mark Dion criou uma “Unidade de Observação da Vida Selvagem Urbana”, que ficou instalada perto da entrada do Madison Square Park de Nova York, de julho a outubro de 2002, para incentivar a observação dos habitantes do parque. Como parte da instalação, foi publicado um guia, o *Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park*, que conta com a colaboração de artistas e pesquisadores. Uma parte do guia é dedicada à “pesquisa de campo”, com fotografias de Bob Braine; Jorge Colombo desenha alguns dos frequentadores do parque: babás, homens de negócio que almoçam sentados no banco, corredores e pessoas que levam o cachorro para passear. O guia propriamente mostra um desenho parecido com o que encontramos em enciclopédias e dicionários ilustrados, mas os animais e as plantas não são mostrados em ordem alfabética: o primeiro da lista é a barata americana, seguida pelo besouro asiático e o mosquito doméstico; depois tem pombo e pardal, corvo, cachorro, rato norueguês, esquilo e morcego, conclui com grama, dente-de-leão, olmo. O texto segue sempre a mesma estrutura: começa com a descrição física (tamanho



Mark Dion, *Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park*, 2002



Kim Beck, *A Field Guide to Weeds*, 2008

e cor) e depois uma descrição histórica, particularmente interessante no caso dos animais exóticos: ficamos sabendo que o besouro asiático foi importado acidentalmente da China em 1966 dentro de embalagens de madeira, e que um rico fã de Shakespeare decidiu introduzir nos Estados Unidos todos os pássaros mencionados na obra do bardo inglês, soltando 40 casais de “estorninhos” no Central Park em 1890. A população atual deste pássaro é estimada em 200 milhões na América do Norte. “Apesar de nunca recitarem Shakespeare, eles podem imitar até 20 espécies diferentes de pássaros, e são conhecidos por imitar o latido dos cachorros” (Dion, 2003).

De modo similar, Kim Beck publica, disfarçado de guia de bolso do século XIX, com capa revestida de tecido e cantos arredondados, *A Field Guide to Weeds* (2008), um guia em que a vegetação rasteira tomou conta do livro. O projeto inovador de Beck usa a forma do livro como metáfora para uma rachadura no passeio público: a artista faz um trocadilho com a expressão *gutter*, que em inglês se refere à medianiz do livro e também quer dizer sarjeta. Impresso em cinco cores vivas, o comum dente-de-leão, o amaranto e a hera venenosa — as plantas que ignoramos, pisamos, arrancamos ou escrupulosamente evitamos — surgem da canaleta, avançam pelas páginas e se espalham pelo livro. Múltiplas folhagens se repetem e se sobrepõem, atraindo a atenção do leitor para o que antes era ignorado. Visto como um inventário de ervas daninhas, o livro anula qualquer pretensão de catalogação e classificação das plantas.

Domesticidades (2010) é um pequeno guia elaborado por Wellington Cançado e Renata Marquez, com imagens obtidas em sites de imobiliárias anunciando casas e apartamentos na cidade de Belo Horizonte e “integra uma coleção fictícia à espera de ser completada com outras cidades mundo afora”. Trata-se de “um guia portátil para visitas remotas aos lugares não visitáveis das cidades, aos espaços cotidianos alheios, às formas de habitar particulares e à privacidade anônima: um manual de navegação para expedições rumo ao espaço insuspeitado da vida doméstica contemporânea” (Cançado, Marquez, 2010). Um misto de pesquisa em arquitetura e antropologia, o livro contém imagens amadoras, além de “prosaicas imagens de apressados corretores”. Os capítulos, chamados de rotas, ordenam as imagens em algumas categorias como *Paisagem*, *Autorretrato*, *Natureza-morta* (os gêneros tradicionais da pintura até o século XIX), *Jardim*

e *Área privativa, Imperdível!* e *Vista definitiva* (palavras do jargão das imobiliárias, muito usadas em anúncios) e o mais curioso (em minha opinião), o *Travelling 1'*, que agrupa as imagens realizadas em menos de um minuto, informação baseada na data e na hora registradas na própria imagem. Um pequeno texto contextualiza cada rota, explicando os critérios adotados na seleção, indicando o que procurar naquele grupo de imagens. Um mapa numerado indica a localização de cada imagem do guia na cidade de Belo Horizonte.



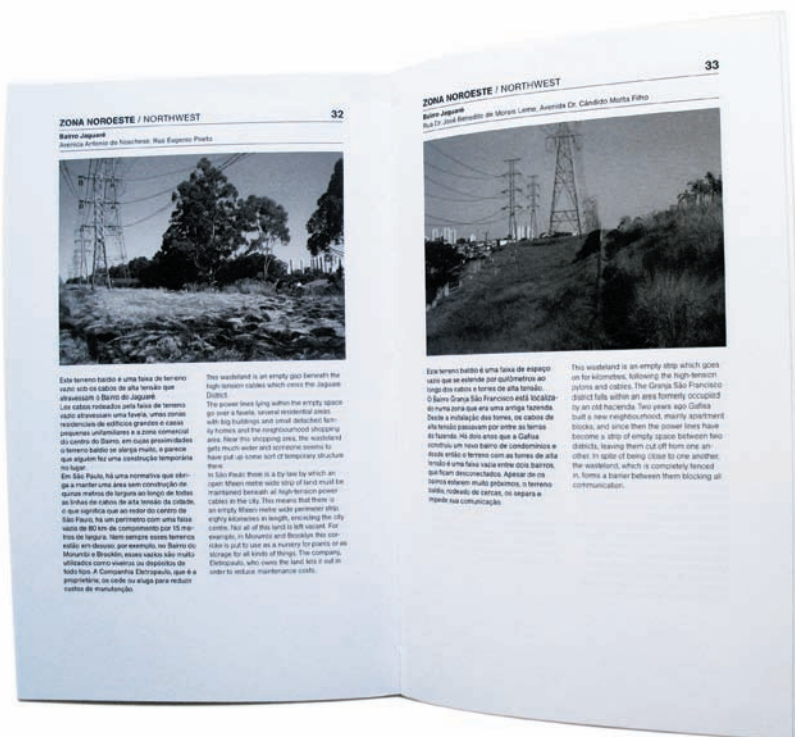
Wellington Cançado e Renata Marquez, *Domesticidades*, 2010

Tão improvável quanto o *Domesticidades* para se fazer um roteiro turístico em uma grande cidade é *O Guia de Terrenos Baldios de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade* (2006), de Lara Almarcegui. A publicação é resultado de uma residência artística promovida pela Bienal de São Paulo. O trabalho de Lara Almarcegui explora as nossas relações com o ambiente construído, com uma preferência por áreas abandonadas: terrenos baldios, loteamentos, edifícios em ruínas e prédios sendo demolidos, todas as manifestações inconscientes do território, que a autora nos leva a observar, identificar e visitar. Em edição bilíngue, o livro

acontece em torno de anti-paisagens em suspensão, locais que recusam a se situar tanto no tempo como no espaço: estariam

ali para ocupar eternamente a função de “sobras”, ou aguardando estrategicamente o momento ideal em que lhes será dada uma aplicação, um uso? Sua obra se situa nessa zona de ambiguidade, trafegando entre a categoria “manual técnico de arquitetura”, um filme de ficção-científica e um romance polar de Alain Robbe-Grillet, no universo narrativo do *Nouveau Roman*.

Para além do caráter aparentemente documental de seus textos e imagens, a operação de Lara Almarcegui esboça uma possibilidade de futuro para estes lugares, por meio da invenção de narrativas — calcadas na realidade, porém com sutis fissuras. Assim como São Paulo, cada página de seu *Guia de Terrenos Baldios* é tão verossímil quanto absurda (Oliva, 2006)



Lara Almarcegui, *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo*, 2006

Guias e manuais usados na indústria gráfica serviram como ponto de partida para dois livros de artista. A partir de uma frase de Ludwig Wittgenstein que diz que “uma história natural das cores deveria referir-se à sua ocorrência na natureza, não à sua essência”, Leticia Lampert elabora sua *Escala de Cor das Coisas* (2009). Em cada página são mostradas três fotografias de objetos que, por metáforas, têm o seu nome associado a uma cor, mas nunca vemos o objeto por inteiro, apenas detalhes e texturas em uma área de cor. “Intangíveis, cores não passam de convenções, de conceitos abstratos. Não temos como avaliar se a noção de cor de cada um é exatamente igual. E, na

Um exemplo de uma descrição, a partir da imagem de um terreno na rua da Consolação, altura do número 1.411: “O terreno baldio é um vão de 5.300 metros quadrados encaixado entre edifícios numa zona densamente construída. A entrada do terreno fica na Rua da Consolação e coincide com a entrada de um estacionamento, ao qual se acessa somente de carro. No terreno havia uma mansão que foi demolida em 1985. Encheu-se de árvores frutíferas e pássaros, até que ali foi instalado um estacionamento em fins dos anos 1990”.



Letícia Lampert, *Escala de Cor das Coisas*, 2009

tentativa de criar um denominador comum, nomes são dados a elas, nomes de coisas. Afinal é através destas coisas que vemos as cores. Mas as pessoas realmente se dão conta que o azul montanha tem este nome por que as montanhas, vistas ao longe, tem esta cor?” Com o mesmo formato da escala de cor *Pantone* (sistema internacional de cores padronizadas, que indica com precisão a aparência da cor impressa e utilizado pela indústria gráfica e pelos escritórios de design), o livro utiliza como critério para ordenação das páginas não numeradas a escala de cor, começando com o violeta, passando pelo azul celeste, verde oliva, cor de areia, amarelo manga, cor de carne, melancia, rosa chiclete, cor da pele, tijolo, ferrugem, café, gelo, carvão e cor de burro quando foge.

Baseado na nomenclatura usada nas escalas de cor *Pantone Fashion Color Report*, *Benjamin Moore Color Preview* e *Pratt & Lam-*

bert, John Baldessari criou *Prima Facie: Marilyn's Dress. A poem (in four parts)*. Como indica o título, o livro tem 4 partes, com número desigual de páginas em cada uma delas. Um texto composto com letras maiúsculas em um tipo serifado com o nome da cor fica na página da direita e ao lado a cor correspondente ocupa a página esquerda inteira, sem margens. Os nomes das cores são bem sugestivos, e as associações evocativas entre os nomes e as cores e a justaposição dos títulos produzem os quatro poemas concretos do livro de Baldessari.



John Baldessari, *Prima Facie: Marilyn's Dress. A poem (in four parts)*, 2007

As cores geralmente recebem os nomes de objetos conhecidos para facilitar a identificação — o livro de Letícia Lampert é baseado neste tipo de associação, mais concreta. Ao contrário do costume, a primeira parte do livro de Baldessari é formada por nomes abstratos, que não evocam imediatamente uma cor específica, como *Organic Order, Creative Thinker, Avant Garde, Abstract*; na segunda parte, todos os nomes remetem à capacidade que as cores têm para tornar as coisas mais atraentes: *Marilyn's Dress, Luscious, Beautiful in My Eyes, Love & Happiness, Heaven*; a terceira parte é a mais curta, tem apenas duas cores, *Brevity* e *Mudslide*; finalmente, os nomes são usados para evocar uma atmosfera, como em um poema simbolista (as cores e os seus respectivos nomes foram tirados de catálogos usados em lojas de tinta para pintura de parede): *Fond Memory, Misty Memories, Calm, Atmosphere*.



Paolo Tessari. *Wunderkammer Cabinet*, 1972. Estrutura de madeira laqueada, serigrafia, 200x107x34 cm.

Gabinetes de Curiosidades

Gabinetes de curiosidades ou gabinetes maravilhosos em geral ocupavam salas inteiras para a exposição de coleções em palácios privados, o que chamamos hoje de galeria, apesar de algumas vezes ser um simples gabinete ornado para guardar objetos preciosos. Mas “uma coleção não é feita nem de obras individuais sem ligação entre si nem de imagens, mas de coisas: a atração que exerce depende do fato de ela constituir entre as coisas uma rede de relações da qual o visitante não pode ser excluído” (Perniola, 2009, p. 136). Em um ambiente povoado de objetos misteriosos, “o que pode ser chocante para nossos olhos, parecendo uma exibição caótica, é na verdade um complexo sistema de organização baseado em símbolos, associações, memória e similitude” (Sheehy, 2006, p. 10). Nesse caso, “a vizinhança não é uma relação exterior entre as coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro” (Foucault, 2000, p. 24).

A História Natural serve de modelo para a definição do conhecimento científico. Em uma coleção científica, “os objetos não valem por sua singularidade, mas pela capacidade de amostrar uma série inteira e proporcionar o conhecimento de um fenômeno por intermédio de ‘tipos’”. (Meneses, 2002, p. 29).

Nos gabinetes, a escolha dos objetos e sua distribuição formam um discurso, pois “quando um grupo de objetos é exibido em conjunto em uma vitrine, um tipo de construção visual ou declaração é envolvida, sugerindo que eles têm alguma relação formal ou cultural” (Putnam, 2001, p. 37). “As exposições procuram reproduzir visualmente — por intermédio dos arranjos espaciais, armários, vitrinas — os sistemas classificatórios que se formularam” (Meneses, 2002, p. 29). O sentido é dado pelo conjunto, mais do que pelas peças individuais. Marcel Duchamp retoma este conceito e compara a exposição de uma única obra à amputação de um braço ou uma perna. O museu em miniatura de Duchamp “reflete em sua construção espacial e no arranjo das reproduções as sobreposições e as referências cruzadas da produção do artista” (Newhouse, 1998). *A Boîte-en-Valise* não possui

Na arte contemporânea, observa-se um interesse renovado pelos gabinetes de curiosidades renascentistas (Sheehy, 2006, p. 5). Tal interesse pode ser observado pela inclusão de uma seção dedicada ao tema na Bienal de Veneza em 1986 e a mostra no Museu de Arte Moderna de Nova York, *Wunderkammer, a century of curiosities*, de 30 de julho a 10 de novembro de 2008.

“A vitrine reforça a noção de obra única, intocável e inacessível, e talvez, significativamente, tem suas raízes nos relicários das igrejas medievais” (Putnam, 2001, p. 36).

“Todos os museus, através dos modos de exibição, usando dispositivos tradicionais como o plinto, vitrine e a etiqueta, têm o potencial de transformar quase qualquer coisa que eles expõem em obra de arte” (Putnam, 2001, p. 36). Este princípio inspirou artistas a imitar a classificação museológica, e o resultado dá a impressão de dedução e avaliação cuidadosa. “Ao usar sistemas de classificação, exposição, arquivamento e armazenamento, artistas têm sido capazes de aplicar métodos museológicos à produção e à apresentação de suas obras”. (Putnam, 2001, p. 34)

O modelo enciclopédico para as coleções veio de Plínio, que por volta de 77 d.C. sistematizou o mundo em 20.000 fatos notáveis ao longo dos 36 volumes de sua *Historia naturalis*.

a sequência linear de um livro e pode se desdobrar tridimensionalmente e exibir espacialmente as relações entre as obras.

O mundo natural e o mundo artificial coexistiam nos gabinetes de curiosidades, mas cada um possuía seu lugar determinado por uma rede de relações que muitas vezes não era óbvia. “Na pequena câmara sem janelas, *naturalia* e *artificialia* permaneciam ocultos sob painéis alegóricos que tanto indicavam a disposição dos objetos guardados por detrás deles (Scheicher, 2001, p. 39) quanto funcionavam como uma espécie de catálogo visual ou máquina mnemônica, que indicava a posição desses objetos na hierarquia do mundo” (Bolzoni, 2001, p. 240 apud Bicalho, 2007, p. 70). O mesmo acontece com a distribuição dos elementos na página, que pode sugerir uma relação entre as figuras, um discurso que se articula pelas imagens. Em um livro que reproduz as imagens de objetos que pertencem a uma coleção, “a equivalência de princípio das páginas é análoga à dos objetos agrupados, na medida em que sua verdadeira importância reside no conjunto do qual são parte indispensável” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 185).

Com a grande quantidade de coleções em toda a Europa, passam a fazer parte das coleções catálogos de outros colecionadores. Os catálogos

não só registravam os objetos de determinada coleção, mas também operavam análises, ilustravam profusamente, comparavam, interpretavam, contextualizavam e atribuíam sentidos aos itens que descreviam. Neles, as múltiplas histórias de cada artefato eram tramadas, desde os heróicos encontros que culminavam com o arremate do objeto para a coleção, até o registro, à moda da *Historia naturalis* de Plínio, de tudo o que era possível saber a respeito dele, como por exemplo sua etimologia, história e significados que lhe foram atribuídos pelos antigos, passando pelas inevitáveis comparações com objetos semelhantes pertencentes a outras coleções do mesmo período. (Bicalho, 2007, p. 76-77)

Com uma proposta de trabalho que abrange livros de artista e instalações realizadas a partir de pesquisas no acervo de instituições, o artista Mark Dion em sua prática segue uma sequência de “coletar, selecionar, classificar e exibir” (Putnam, 2001, p. 40), procedimentos que o aproximam da arqueologia e da paleontologia. Em 2001, o artista apresentou uma grande instalação chamada *Cabinet of Curiosities* no Museu de Arte Weisman, um projeto colaborativo em um museu universitário. O gabinete de curiosidades de Dion, reunindo o acervo de outros museus do campus, “desafia a usual prática museológica



Mark Dion, *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy*, 2005

contemporânea, colocando juntos objetos que, durante o curso de séculos, tem sido divorciados um do outro em coleções de museus e mostras, através da especialização e da prática disciplinar” (Sheehy, 2006, p. 3).

A tentativa do museu de classificar e apresentar o mundo em miniatura inevitavelmente significa que grande parte de suas coleções ficam esquecidas e marginalizadas. Lembrando a curta duração do *Bureau de recherches surréalistes* — parte centro de informação e escritório de “relações públicas”, e parte arquivo surrealista —, Mark Dion vasculhou as coleções do Manchester Museum e encontrou a matéria-prima para seu livro, *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy* (2005). Ele documenta seus oportunos encontros com as gavetas negligenciadas, os recantos ignorados que abrigam rótulos redundantes, modelos de ensino defuntos, aberrações botânicas, múmias falsas e outras minúcias que caíram pelas rachaduras da prática museológica e repousam no abandono. O *Bureau of the Centre for the Study of Surrealism* é ao mesmo tempo um depósito dos detritos da vida no museu e um processo de trabalho, classificando o inclassificável.

“As coleções não são visões totalizadoras de uma área de conhecimento mas sim construtos intelectuais assim como físicos, formados por colecionadores individuais e por ideias prevalecentes, e sempre são representações tendenciosas e parciais de um assunto” (Sheehy, 2006, p. 14).

Pelo uso de técnicas alternativas e inesperadas de exibição, Dion não prescreve uma leitura ou um tipo de reação, mas leva o espectador a participar na análise e no discernimento da ordem das coisas. (Sheehy, 2006, p. 8). Neste esquema, “o sentido é criado pelo observador e através de relações entre as coisas; ele não reside em objetos individuais. O processo interpretativo é como um ato poético, usando alegoria e associação assim como a lógica e a razão” (Sheehy, 2006, p. 25)

Mirabilia

A ciência de Plínio oscila entre a intenção de reconhecer uma ordem na natureza e o registro do extraordinário e do único: e o segundo aspecto acaba sempre vencendo.
(Calvino, 1993, p. 46)

O gabinete de curiosidade, ou câmara de maravilhas, representa uma transformação na aquisição de conhecimento no século XVI, sob o impacto das descobertas realizadas pelos navegadores: “nova ênfase foi colocada em receber informação de objetos materiais — os restos de ruínas clássicas, material arqueológico — e da natureza, e a confiança em textos religiosos como fonte primária para conhecer o mundo diminuiu”. (Sheehy, 2006, p. 10).

Reunidos em uma coleção, “flores incomuns, conchas, penas de pássaros nunca vistos, animais vivos e artefatos coletados pelos povos nativos durante encontros e explorações”. Objetos de espanto, intriga, poder visual e relevância simbólica que pareciam apropriados para um tema ou outro” (Sheehy, 2006, p. 17). O interesse por anomalias era comum nos gabinetes renascentistas: a menor flor do mundo, o maior mineral, o contraste entre o microcosmo e o macrocosmo, colocando em evidência o gabinete como um mundo em miniatura.

Não se pode elencar com rigorosa precisão quais qualidades de objetos eram ou não elegíveis para a composição de uma coleção particular renascentista ou barroca, mas pode-se registrar algumas das predileções dos colecionadores: o crocodilo pênsil; as ágatas com figuras; os autômatos; os livros canônicos; os fragmentos das antigas civilizações; as efígies dos poderosos ou admiráveis; os instrumentos ópticos; as relíquias sagradas; as obras de arte alegóricas; os manuscritos indecifráveis; as invenções matemáticas e ainda [...] os alegados restos mortais de legendárias criaturas — gigantes, unicórnios, sátiros, basiliscos — [que] tomavam seu lugar ao lado de fenômenos reais porém confusos como fósseis, magnetos e zoófitos; criaturas até então desconhecidas como o tatu e a ave do paraíso; e uma pletera de artefatos comuns que preenchiam as lacunas entre um paradoxo e outro (Findlen, 1996, p. 3 apud Bicalho, 2007, p. 63).

A divisão entre observação, documento e fábula não existia antes do século XVII, “não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua [...] é que os signos faziam parte das coisas”. (Foucault, 2000, p. 177).

“Durante a Idade Média e o começo do Renascimento, tinha-se como certo que não havia fenômeno natural, nem cultura, nem animal nem sensação que já não tivessem sido interpretados definitivamente por Aristóteles e Plínio, Cícero ou Pitágoras” (Blom, 2003, p. 35). No século XVI, a Europa foi inundada por “objetos provenientes do Novo Mundo e de outros lugares — crocodilos, tatus, cocares de penas, múmias egípcias recentemente descobertas, porcelana chinesa — objetos que resistiam a se adaptar às categorias tradicionais” (Burke, 2003, p. 102). “A expansão exigia novas respostas, novas abordagens para os novos fenômenos” (Blom, 2003, p. 37).

Os animais fantásticos, mencionados e descritos por Plínio em sua *Naturalis Historia*, povoam os bestiários medievais. “O animal, seja verdadeiro ou falso, tem um lugar privilegiado na dimensão do imaginário: assim que é nomeado se investe de um poder fantasmagórico; torna-se alegoria, símbolo, emblema”.

As lendas de povos estranhos e selvagens e de monstros que habitam regiões remotas do globo aparecem ainda nos “escritos científicos” de Isidoro de Sevilha (séc. VIII) e Rábano Mauro (séc. IX) (Henderson, p. 75)

O livro *WunderKammer* (2010) de Nicholas DiGenova remete a tal época: ele ignora as distinções entre planta e animal, e alinha imagens de acordo com uma lógica não-evolucionista. Em algumas páginas, animais e plantas são colocados próximos de acordo com uma lógica de similaridade física. A boca aberta de um sapo se torna uma flor com um estame elaborado de cada lado: um *grid* de cabeças de sapo e um *grid* de flores.

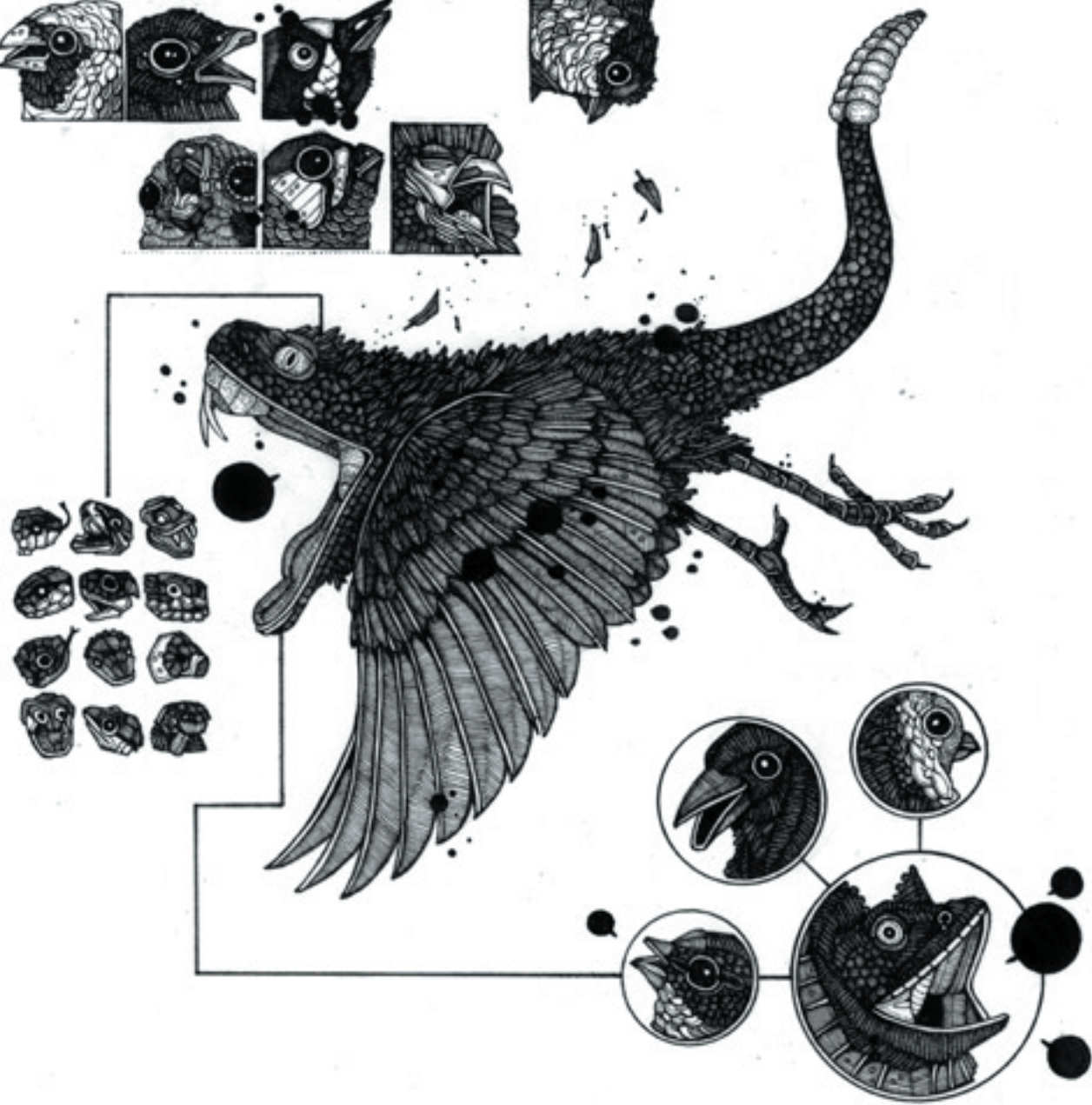
No centro de *WunderKammer*, uma página dupla mostra 702 borboletas únicas, todas sem nome, muitas provavelmente fictícias, que enchem as páginas em um *grid*, com o único propósito de mostrar como elas se parecem quando colocadas todas juntas de uma vez.

Em outra página, Di Genova coloca a cabeça de um urso próxima da cabeça de um morcego e de um gorila, todas as cabeças são desenhadas com a boca escancarada. Vistos assim tão próximos, as similaridades fisiológicas ficam em primeiro plano, e parecem ilustrar zombeteiramente uma forma muito peculiar de cadeia evolutiva falsa — como se tentasse provar que o urso negro é o ancestral do gorila.

As faces de vários roedores estão misturadas com morcegos e felinos em outra página, ignorando a hierarquia predador-presa e a divisão em ordem, espécie, e gênero. O espectador é deixado para meditar sobre as similaridades e diferenças formais nestes desenhos de animais (Standish, 2009).

O artista Walmor Corrêa fez uma enciclopédia fantástica do imaginário brasileiro, “um bestiário de criaturas fascinantes em seu hibridismo singular”, que são “fragmentos de um mundo suspenso, habitado por toda uma gama de criações de existências improváveis e ao mesmo tempo no limite do plausível, ‘cientificamente’ — e por isso mesmo de grande fascínio” (Correa). Fazem parte do seu “manual de anatomia” a Ondina, o Capelobo (homem-tamanduá), o Ipujiara (homem-peixe), o Curupira.

Na série de desenhos que formam o livro *Unheimlich* (termo utilizado por Sigmund Freud, referente ao que não é doméstico, não simples, rude — um estudo que interroga o sentimento estético e questões do belo e da morte, considerado por muitos o prenúncio da sua teoria das pulsões), o artista trabalha com mitos populares, baseado nos relatos das lendas amazônicas recolhidos durante o tempo que passou na Amazônia, nas margens do Rio Negro. Esses mitos existem



NICHOLAS D'GENOVA 08

“Torna-se evidente que o desenho funciona como um instrumento de clarificação e explicação (mais do que de representação) pelo fato de se reconhecerem mais facilmente os vários órgãos do corpo num mapa anatômico do que num corpo real dissecado” (Massironi, 1982, p. 92).

“Mesmo hoje cirurgiões usam “artistas médicos” para registrar informação seletiva que as fotografias coloridas falham em comunicar. Os estudos anatômicos de Leonardo da Vinci são exemplos de deliberada supressão de certas características em nome da clareza conceitual. Muitos deles não são tanto descrições quanto modelos funcionais, ilustrações do olhar do artista sobre a estrutura do corpo” (Gombrich, 1982, p. 148)

no imaginário brasileiro há 500 anos e a ciência jamais se preocuparia em contestá-los, ou comprovar sua existência, ficando assim uma lacuna.

O artista pesquisou e escolheu alguns espécimes formados por híbridos de diferentes animais ou de animais e humanos em um único ser e que ainda povoam o nosso imaginário. Após um estudo bastante minucioso e prolongado, com a pesquisa de diferentes fontes, foi possível visualizar esses animais. Portanto, uma quantidade considerável de leitura permeou toda a primeira parte do projeto. Depois, com o auxílio dos esboços, várias visitas a especialistas — médicos, veterinários e biólogos com especialidade nos animais que formam tais hibridismos — ajudaram a concluir esse processo.

O livro, em grande formato, tem encadernação em capa dura, simulando capa de couro, de modo a se aproximar, na aparência, a livros antigos. Os animais foram desenhados tão precisamente quanto seria esperado em um atlas de anatomia interna. O texto é apresentado sob a forma de notas explicativas, descrevendo o que é mostrado nos desenhos, sempre em linguagem técnica das ciências biológicas, com a nomenclatura correta dos órgãos e tecidos. Quanto mais detalhada for a explicação, quanto mais minucioso for o desenho, maior é a sensação de existência real desses animais fantásticos.

ONDINA

Região Occipital do Crânio



As duas promontórias e o arco do promontório formam o diáfano occipital que se integram com o canal occipital posterior que se unem ao canal que se unem ao canal occipital anterior.

As duas promontórias formam o arco do promontório que se unem ao canal occipital posterior que se unem ao canal occipital anterior.

Ouvido e Gueiras



As partes anteriores do ouvido são o pavilhão do ouvido e o canal do ouvido que se unem ao canal do ouvido interno.

As partes posteriores do ouvido são o canal do ouvido externo e o canal do ouvido interno.



As partes anteriores do ouvido são o pavilhão do ouvido e o canal do ouvido que se unem ao canal do ouvido interno.

As partes posteriores do ouvido são o canal do ouvido externo e o canal do ouvido interno.

Região Pélvica



As partes anteriores da região pélvica são o púbis e o osso púbico que se unem ao osso púbico inferior.

As partes posteriores da região pélvica são o osso púbico superior e o osso púbico inferior.

Gestação



As partes anteriores da gestação são o feto e o placenta que se unem ao cordão umbilical.

As partes posteriores da gestação são o osso púbico superior e o osso púbico inferior.

Coração e Sistema Elétrico Cardíaco



O coração é o órgão que bombeia o sangue para todo o corpo. O sistema elétrico cardíaco é responsável por controlar o ritmo do coração.

O coração é o órgão que bombeia o sangue para todo o corpo. O sistema elétrico cardíaco é responsável por controlar o ritmo do coração.



Encéfalo e Válvula Jugular



O encéfalo é o órgão que controla todas as funções do corpo. A válvula jugular é responsável por controlar o fluxo de sangue para o cérebro.

O encéfalo é o órgão que controla todas as funções do corpo. A válvula jugular é responsável por controlar o fluxo de sangue para o cérebro.

Oto e Órbita



O olho é o órgão que permite a visão. A órbita é a cavidade que protege o olho e os músculos que o movem.

O olho é o órgão que permite a visão. A órbita é a cavidade que protege o olho e os músculos que o movem.



Vértebra Caudal 2el



A vértebra caudal é a última vértebra da coluna vertebral. Ela é responsável por controlar o movimento da cauda.

A vértebra caudal é a última vértebra da coluna vertebral. Ela é responsável por controlar o movimento da cauda.

Jardim

*Um campo tem terra,
e coisas plantadas nela
A terra pode ser chamada de chão
É tudo o que se vê,
se o campo for um campo de visão.
Arnaldo Antunes*

Uma mudança na arte dos herbários ocorreu quando, para contornar falhas de conhecimento, alguns começaram a reproduzir em imagem colorida os particulares das plantas. Plínio, o Velho, reagiu assim a tal inovação: “Cratévas, Denys e Metródoro utilizaram um método muito sedutor, mas que só salienta a dificuldade do argumento: eles reproduziram a planta, em cor, e escreveram por baixo as suas propriedades. Mas a própria pintura é enganadora, porque as cores são numerosas, sobretudo quando se quer rivalizar com a natureza, e elas são muito alteradas pelos infortúnios da cópia. Além disso, não basta pintar a planta num único período da sua vida, pois elas mudam de aspecto com as quatro estações do ano” (Naturalis Historia, 25,8 apud Mendonça).

Nos gabinetes de curiosidades, o desejo de conhecer leva os colecionadores ao cultivo de plantas exóticas, e à criação dos primeiros jardins botânicos, destinados ao cultivo, manutenção, conservação e divulgação de vegetação com fins medicinais a princípio, de grande beleza e valor ornamental depois. Os jardins são a última etapa de um processo que inicia com a descrição, algumas vezes acompanhada pelo desenho, e a ordenação dos elementos, catalogados em livros chamados herbários.

Um herbário também é uma coleção dinâmica de plantas secas prensadas, de onde se extrai, utiliza e adiciona informação sobre cada uma das espécies conhecidas e sobre novas espécies de plantas. Os herbários abrigam uma grande quantidade de informação e dados sobre a diversidade vegetal, tais como a conservação, ecologia, fisiologia, farmacologia e agronomia, a fim de que possa ser estudada a recuperação da vegetação, das paisagens degradadas e para que se incremente a resistência a pragas, o melhoramento vegetal, a extração de produtos farmacêuticos e outros.

Durante muito tempo, a principal fonte de informação sobre as plantas eram os livros de botânica que fazem parte da *Naturalis historia*, de Plínio, o velho (23-79 d.C.), uma enciclopédia prodigiosa, que serviria, segundo ele, para “guiar o homem, necessitado de conselho e de ajuda na imensidão da natureza”. Das plantas, Plínio não só reuniu conhecimentos populares e notícias eruditas: ele próprio, escrupulosamente, verificava esses saberes no jardim de um seu contemporâneo, um herborista notável de nome Castor.

Desde a antiguidade o desenho de plantas ocupa as páginas dos livros, seja como ornamentos florais, como motivos orgânicos ou até mesmo como ilustração científica. A natureza pode ser tomada

como exemplo ou como fonte de inspiração, e numerosos artistas realizaram seus herbários como forma de estudar as formas naturais ou pelo simples prazer contemplativo.

Publicado em Portugal em 2002, trinta anos depois de sua realização, o *Grand herbier d'ombres* de Lourdes Castro se destaca pela beleza e ao mesmo tempo pela delicadeza. As plantas não foram colocadas para secar e prensadas dentro de um caderno de campo, como fazem os botanistas: é como se as plantas estivessem vivas, e o livro mostra em suas páginas as sombras projetadas.

As imagens foram obtidas pela exposição direta das plantas à luz do sol sobre papel heliográfico. Reunindo quase 100 espécies botânicas diferentes, o livro foi realizado na Ilha da Madeira, no jardim da casa da artista, com uma grande variedade de plantas, árvores, ervas, frutas e flores nativas. O herbário faz parte de um grande arquivo de sombras que a artista realiza desde a década de 1960.



Lourdes Castro, *Grand herbier d'ombres*, 2002

O primeiro livro de botânica foi impresso em 1480, o Pseudo-Apuleius, cujo manuscrito mais antigo data do século IX. As xilogravuras desse livro eram a última etapa de cópias de cópias, que remontam aos tempos de Plínio. Cinco anos depois, surge o primeiro herbário impresso, *Gart der Gesundheit*, cujas ilustrações foram gravadas a partir de desenhos de observação feitos especialmente para o livro. “Durante um período de quase cinquenta anos, a maioria dos herbários eram cópias de segunda e até de terceira mão, com a contínua diminuição do tamanho das imagens e o aumento da distorção representativa. A degradação e a distorção assim introduzidas chegaram a sua culminação no primeiro herbário inglês, *Grete Herbal* de 1526, cujas imagens são pouco mais que motivos decorativos mais adequados como desenhos de fundo do que como transmissores de informação” (Ivins, 1975, p. 63)



Maurizio Nannucci, *Hortus Botanicus*, 1999.

Assim como os herbários, os jardins botânicos são os “dicionários” do reino vegetal, onde se encontram as amostras de plantas necessárias para auxiliar a identificar e nomear as plantas desconhecidas. Os jardins ingleses do século XVIII são consequência desse esforço em dominar a natureza que inicia com os herbários. “Um jardim não é uma parte da natureza. É a reordenação da natureza pelo homem, de acordo com uma orientação que reflete suas próprias teorias e preocupações” (Jones, 1988, p. 56).

A partir da década de 1720, desenvolveram-se jardins que “obedeciam ao padrão inglês de uma vereda sinuosa que levava de uma vista ou edificação a outra” com uma “ênfase maior dada às ideias associativas que se prendiam a cada construção, de modo que o espectador podia passar de uma a outra como se percorresse um menu de pensamento e associação” (Jones, 1988, p. 65-66), como em uma enciclopédia, em que um verbete remete a outro.

O registro de visitas a jardins botânicos de vários países é apresentado no livro *Hortus Botanicus* (1999), de Maurizio Nannucci. As fotografias são segmentos de paisagens e grupos de plantas e árvores fotografados de distâncias variadas, em que a linha do horizonte desaparece da vista.

Em lugar de sumário, o livro começa com uma lista de palavras, um “*Abstract Plan of Order*” com nomes de plantas que soam poéticos

(*victoria regis*) e frases curtas que descrevem os jardins, parecidas com poemas japoneses que sinteticamente registram um instantâneo da natureza, os haicais.

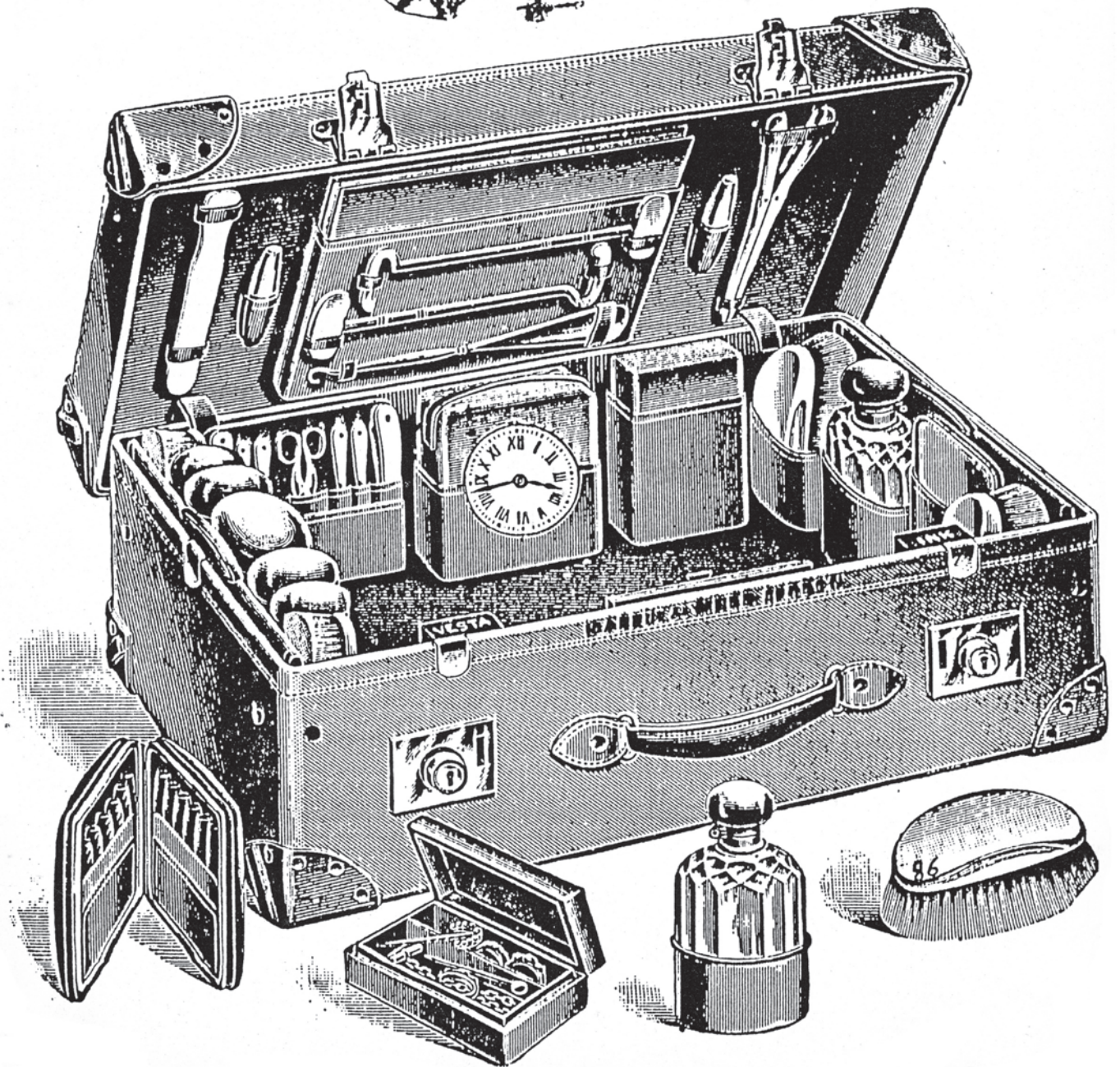
As fotografias são apresentadas primeiro em uma sequência de quatro páginas duplas em que não se vê o céu nem a linha do horizonte. O efeito é uma tendência a agrupar as páginas individuais seguintes como se fossem uma página dupla, ou seja, transformar em um único jardim dois jardins diferentes.

Vistos de perto, “os elementos individuais se dissolvem em uma miríade de pontos verdes” (Detterer, 1999, sp). No meio do livro, como em uma clareira que se abre durante a caminhada, uma fotografia em página dupla mostra o céu ocupando um terço da altura da página. O ponto de vista escolhido para fazer as fotografias coloca as margens no centro: “na zona periférica, a paisagem intencionalmente desenhada volta a ser natureza, além de qualquer valor utilitário” (Detterer, 1999, sp).



“O mais famoso paisagista da Inglaterra criou jardins que, na aparência, tinham surgido inteiramente por acaso, mas que, de fato, deviam-se a um cuidadoso planejamento” (Jones, 1988, p. 62).

BRUSCKY INVENT'S



HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO
TODAY ART IS THIS COMMUNICATED
paulo bruscky

Artificialia

Ulisse Aldrovandi e Athanasius Kircher “formaram coleções que, classificadas e catalogadas, eram instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos” (Blom, 2003, p. 31). Mas “esse saber devia acolher, ao mesmo tempo e no mesmo plano, magia e erudição. Afigura-se-nos que os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado” (Foucault, 2000, p. 44). No século XVII, a palavra “curioso” era muitas vezes utilizada para designar os estudiosos, especialmente no caso dos nobres” (Burke, 2003, p. 80). A ideia barroca de coleção era “entendida como uma reunião de objetos estritamente ligada a uma pesquisa teórica” (Perniola, 2009, p. 132).

O jesuíta Athanasius Kircher, cujas obras versavam sobre distintos temas como vulcões (*Mundus subterraneus*, 1664), música (*Musurgia universalis*, 1650), fenômenos e experimentos ópticos (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646) e hieróglifos egípcios (*Obelisci aegyptiaci... interpretatio hieroglyphica*, 1666) não só colecionava mas também produzia maravilhas.

A invenção de aparelhos fantásticos não fascinava apenas os eruditos como o padre Kircher. Paulo Bruscky, artista e inventor, antecipou em três décadas a máquina de filmar sonhos. Ela aparece junto com outras invenções, como a copiadora xerox reflex, a borracha para apagar palavras pronunciadas e a máquina de traduzir a linguagem de crianças e animais, em um livro chamado *Bruscky's Invents* (sd).

A capa do livro mostra uma maleta, do tipo usado por boticários e caixeiros-viajantes que vendiam de porta em porta objetos maravilhosos. O artista imaginou aparelhos e métodos que ainda não foram realizados, como o processo de colorização de nuvens, cujo projeto foi anunciado em um classificado de jornal, assim como outras propostas científicas irrealizáveis, reunidas na *Revista Classificada* (1978).

“E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, vêem-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las” (Foucault, 2000, p. 37)

Ciência poética

*Sou feito motor que, ligado
não tem caminho a ser seguido
e diria, se mais ousado,
palavras sem nenhum sentido*
Atilla Jozef

Não há solução porque não há problema
Marcel Duchamp

Nas décadas de 1960 e 1970, ficou evidente a inadequação de termos restritos como pintor e escultor para se referir à atividade de um artista, que passa a utilizar a performance, o vídeo, o xerox, o corpo, o livro. A obra de arte como resultado de uma maneira de pensar e de se colocar no mundo tomava diversas formas, incluindo o registro de procedimentos, processos e experimentos. O livro é a “conclusão necessária de toda pesquisa, preocupada em assegurar a publicação de seus resultados” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 217). O livro, suporte privilegiado da informação e do conhecimento, foi adotado por artistas como forma de registrar ações e eventos que não poderiam ser de outra forma conhecidos pelo público.

Por outro lado, os artistas fazem aproximações com outros campos do saber, como a antropologia e a filosofia, a mecânica, a física e a biologia, com o objetivo de ampliar os horizontes da arte e da ciência, para acabar com as certezas, para produzir mais dúvidas. Mas, assim como as máquinas de Jean Tinguely, que se autodestruíam depois de entrar em funcionamento, o experimento artístico não busca dar respostas a um problema — o artista quando realiza a obra está mais interessado em fazer perguntas. Alguns artistas realizam procedimentos científicos de pesquisa e investigação para obter um resultado poético, chegando a adotar o discurso técnico das ciências exatas, construindo máquinas e aparelhos para reproduzir experiências realizadas em outras épocas.

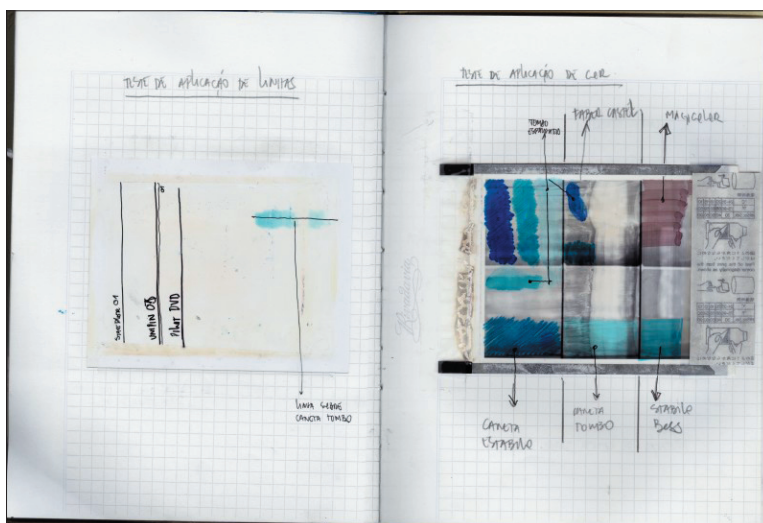


Lawrence Norfolk e Neal White,
Ott's Sneeze, 2002

No dia 7 de janeiro de 1894, Frederic P. Ott, um assistente de laboratório de W.K.L. Dickson (o inventor do *Kinetograph*) parou diante da primeira câmera de cinema e espirrou. O paradoxo dos qua-

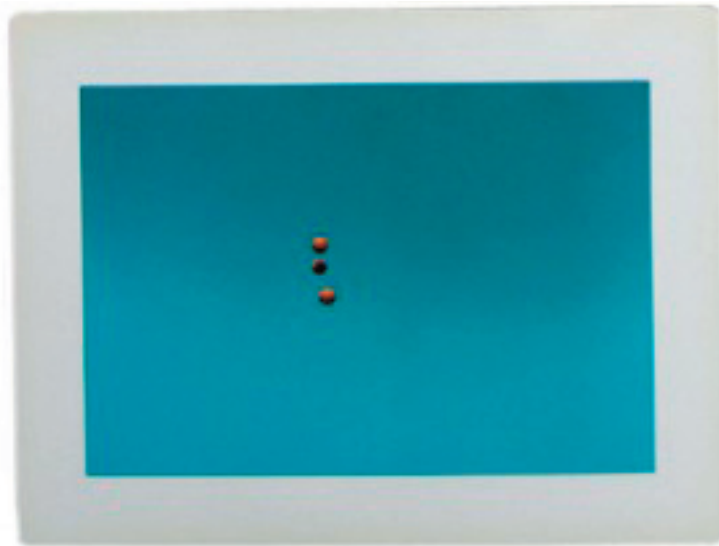
renta e cinco quadros de *'Record of a Sneeze'* é que ele não mostra nenhum espirro — as gotículas e glóbulos da explosão de Ott eram muitos, rápidos demais ou muito pequenos. Tendo escapado do *Kinetograph*, o espirro passou mais de um século em um limbo representacional, perpetuamente anunciado, perpetuamente se recusando a aparecer. No livro *Ott's Sneeze* (2002), o escritor Lawrence Norfolk e o artista Neal White refizeram o espirro perdido empregando as tecnologias mais recentes do laser, vídeo e computador. A sequência de fotografias resultante da progressão do espirro no espaço é mostrada lado a lado com os quarenta e cinco quadros originais de Dickson, acompanhada de um comentário ligando os dois séculos.

Utilizando metodologias científicas, os artistas utilizam a imaginação como motor para produzir novas imagens. Uma expedição multidisciplinar ao Polo Ártico a bordo de um veleiro levou a artista Letícia Ramos em busca de tons de azul e branco. Para isso, ela inventou uma câmera capaz de registrar apenas essas cores, como se resumisse um território a uma lembrança cromática. O projeto *Bitacora*, desenvolvido pela artista, é inspirado pela Escala de Beaufort e suas peculiares descrições visuais do efeito dos ventos sobre a terra e o mar. O objetivo do projeto é criar uma nova classificação poética e cromática da paisagem baseada na influência dos ventos. O livro de artista *Cadernos de Bitacora* (2010) é um diário de bordo que registra a aventura, assumindo a aparência de um caderno de campo, com textos, desenhos, mapas, fotografias e diversas anotações.



Letícia Ramos, *Cadernos de Bitacora*, 2010

Bitacora é o nome em espanhol de uma parte do barco onde se guardam os livros em que os marinheiros anotam o estado da atmosfera, dos ventos, dos vulcões, das máquinas, a velocidade do barco, distâncias navegadas, observações astronômicas. Os “cuadernos de bitácora” registram qualquer fato importante que ocorra durante o período de observação da paisagem.



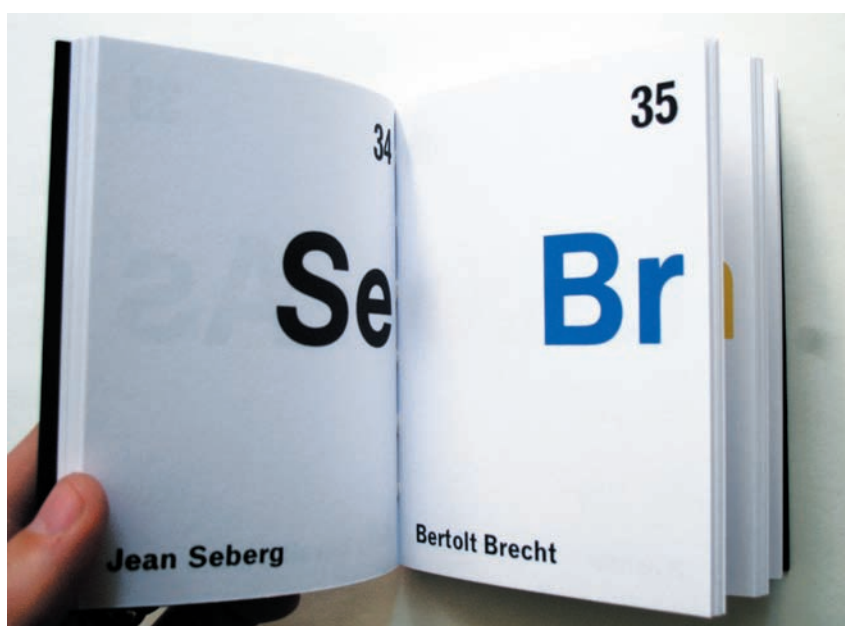
John Baldessari, *Throwing 4 Balls in the Air to Get a Straight Line*, 1973

Mas a aproximação com a ciência também pode ser uma crítica ao modelo de objetividade. Uma forma de recusa à lógica e às tentativas de classificação da experiência artística é a incorporação de padrões aleatórios como critério para ordenar os elementos ou uma sequência de eventos. O acaso é usado pelo artista John Baldessari para evitar a composição ou a tomada de decisões estéticas, uma nítida influência do artista John Cage. Tal procedimento é visível nos livros *Throwing 4 Balls in the Air to Get a Straight Line...* (1972-73) e *Throwing 3 Balls in the Air to Get an Equilateral Triangle*, que registram o resultado de uma experiência que não pode ser reproduzida no espaço institucional do museu ou da galeria. “Os resultados são limitados pelas regras arbitrárias do jogo, ou, em outras palavras, o número de tentativas será limitado ao número de disparos em um único rolo de filme” (Baldessari apud Tucker, 2010, p. 137). Ou seja, em cada livro temos o melhor de 36 tentativas usando uma câmera fotográfica com um rolo de filme 35mm.

Além de experimentos realizados em laboratório ou em pesquisas de campo, o próprio discurso científico pode ser apropriado para a produção de obras novas. Baseado em sistemas de classificação e de apresentação visual da informação, Simon Patterson apresenta a Tabela Periódica dos Elementos Químicos em forma de livro em *Rex Reason* (1994).

Cada elemento aparece isolado em uma página, um código de cores foi criado (preto para sólidos, vermelho para gasosos, azul para

líquidos e amarelo para os sintéticos) mas onde se espera encontrar os nomes hidrogênio, hélio ou lítio encontramos Yul Brynner, William Hogarth e Maria Callas. O nome selecionado se relaciona ao símbolo químico de cada elemento: as letras devem aparecer no nome escolhido, por exemplo, Bertolt Brecht (Br, Bromo). Uma lógica nada convencional prevalece na escolha dos nomes, por exemplo nomes em vermelho, que designam os gases, são da mitologia grega ou da história e os elementos sintéticos, em amarelo, recebem os seus próprios nomes. Nomes de cientistas aparecem ao lado de figuras históricas (Cl, Cleópatra; Ga, Galileu; Xe, Xenófanos) e nomes famosos do cinema (Co, Federico Fellini; Ce, Clint Eastwood; Dy, Walt Disney).

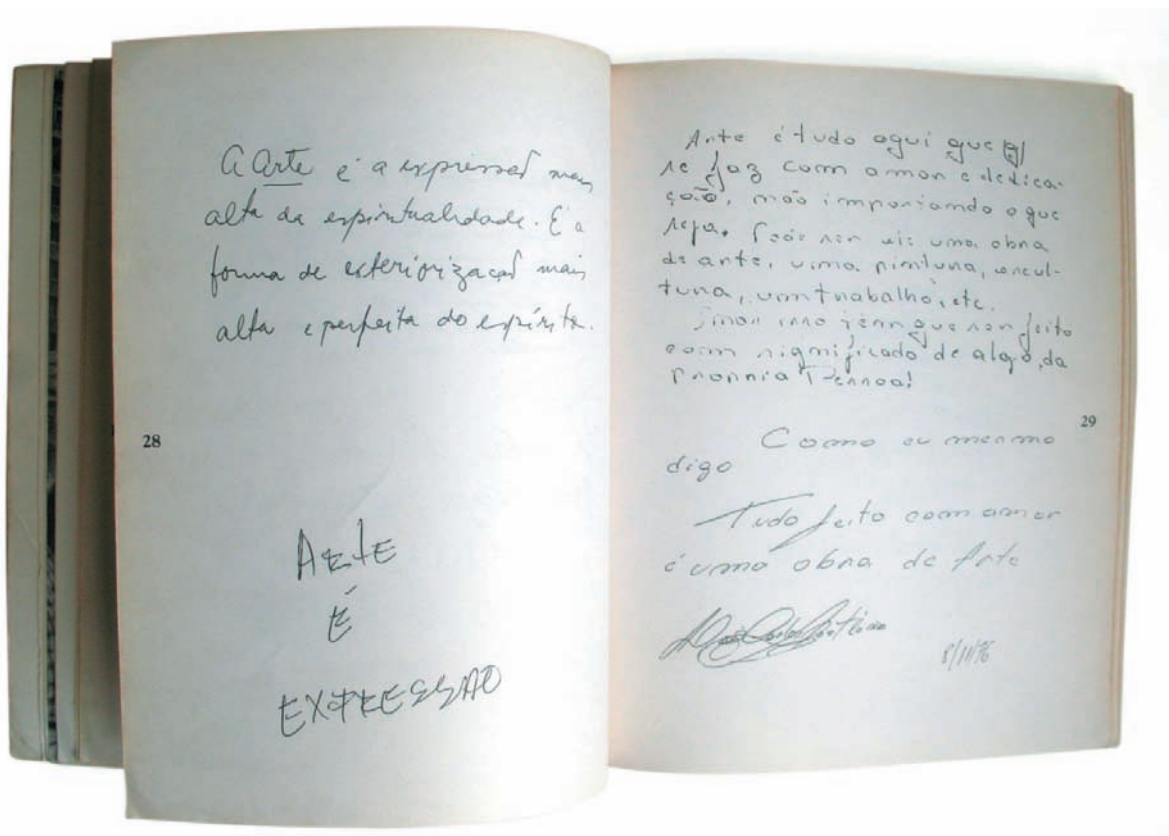


Simon Patterson, *Rex Reason*, 1994

Contudo, Patterson perturba esse sistema com pistas falsas, mistérios e enigmas que testam o conhecimento do leitor e expõem o inerente desejo humano de estabelecer ordem e sentido. O número da página é substituído pelo peso atômico dos elementos, e o título do livro é o mesmo nome dado a um dos elementos. O artista acrescenta uma dimensão temporal à tabela, colocando sucessivamente o que era exibido espacialmente: ele transforma a imobilidade em movimento e o espaço em tempo. O livro faz uma homenagem ao acelerador de partículas, que permitiu, mesmo que por uma fração de segundo, comprovar a existência de elementos químicos que haviam sido descritos teoricamente (Rolo; Hunt, 1996).







Regina Vater, *O que é arte? São Paulo Responde*, 1978

No dia 9 de novembro de 1976, o Teatro Municipal de São Paulo abria suas portas ao público sem cobrar ingresso. Com aparência de uma pesquisa sociológica, foram distribuídos 300 folhetos com a pergunta “O que é arte?” para as pessoas que iam pela primeira vez ao Teatro Municipal. Regina Vater publicou uma seleção das respostas em *O que é arte? São Paulo Responde* (1978).

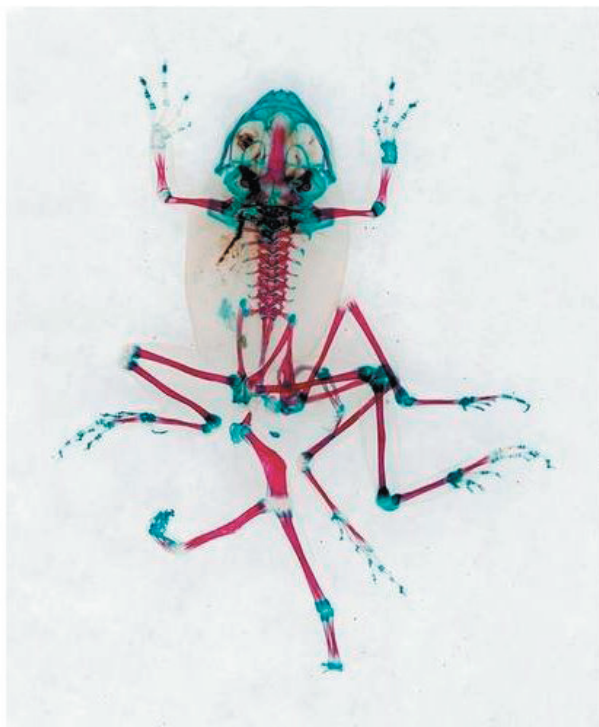
Reproduzidas em fac-símile, a diversidade de grafias exhibe visualmente a diversidade de respostas, algumas ingênuas, outras elaboradas, nenhuma delas pode ser considerada certa ou errada, pois cada uma representa uma maneira de ver. A visão do seu conjunto leva a uma reflexão sobre o assunto. Na apresentação do livro, a artista explica que se recusa a adotar métodos de análise e de tabulação estatística das respostas obtidas, tarefa que cabe ao leitor interessado em tais resultados. Um livro de artista mostra ao invés de dizer.

É possível fazer um argumento visual? Um aforismo do *Tractatus Logicus Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein foi o ponto de partida de um livro de Herman de Vries, *argumentstellen* (1968/2003). O livro, de grande formato, tem todas as páginas praticamente em

branco, não fosse a discreta presença de um ponto tipográfico que muda de posição em cada página, criando relações espaciais que obedecem a uma lógica que pode ser deduzida pelo olhar. No final do livro, a frase do filósofo é apresentada em francês e em alemão, de modo que a última palavra no idioma de Wittgenstein fornece o título ao livro: “o objeto espacial deve se encontrar em um espaço infinito (o ponto espacial é um lugar para um argumento)”.

Explorando as fronteiras entre arte, ciência e tecnologia, Brandon Ballengée cria obras multidisciplinares com a informação gerada em pesquisas de campo e no laboratório. Desde 1996, Ballengée tem colaborado com numerosos cientistas para conduzir pesquisa biológica primária e obras de arte ecológicas. Os projetos têm sido publicados em respeitadas revistas de arte & tecnologia, como a *Leonardo* do MIT, e também em revistas científicas, como *The Journal of Experimental Zoology*. Seu artigo teórico, “*The Origins and Application of Artificial Selection*” foi incluído na antologia “*Biomediale*” publicada em 2004 pelo National Center for Contemporary Art em Kaliningrad, na Rússia.

O trunfo do livro de artista *The Occurrence of Malformation in Toads and Frogs: An Art/Science/Ecology Investigation* (2009) é o impacto visual das imagens coloridas de rãs e sapos com três a quinze



Brandon Ballengée, *The Occurrence of Malformation in Toads and Frogs*, 2009

pernas. Os sapos deformados são preservados quimicamente, recebem tratamento com tingimento e transparência, e as imagens são obtidas com o auxílio de *scanners* de alta resolução do mesmo tipo usado em laboratórios bem equipados, que capturam com incrível detalhe as complexas paredes celulares inerentes à malformação. As amostras representam a primeira descrição de novos tipos de anomalia e a primeira documentação de altas incidências de deformação em anfíbios no Reino Unido. Os experimentos exploram um processo que permite uma nova forma de realismo através da tomografia — aumentando consideravelmente o que pode ser visto a olho nu ou com as técnicas tradicionais de filmagem. O artista considera esta prática uma extensão da investigação artística que permite ver, graças à tecnologia, a natureza e os fenômenos biológicos de modos que não eram historicamente possíveis.

Cada vez é mais comum encontrar artistas que se tornam pesquisadores, mesmo que não estejam na academia. Portanto, era de se esperar que os livros, veículos privilegiados de transmissão de conhecimento, fossem utilizados pelos artistas.

Biblioteca

Não há nada que torne uma biblioteca mais louvável do que encontrar nela o que se estava procurando e não se podia encontrar em nenhum outro lugar
Gabriel Naudé

O museu e a biblioteca são dois grandes arquivos-enciclopédias que correspondem a uma ideia próxima de uma totalidade arqueológica, fechando “num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos”, através da construção de “um lugar de todos os tempos fora do tempo” (Foucault, 2001b).

Uma das formas de sistematizar o conhecimento pode ser observada na organização de bibliotecas. A ordem dos livros correspondia ao sistema tradicional das disciplinas na universidade. No currículo estavam as sete “artes liberais”, divididas em duas partes, o *trivium*, formado por gramática, lógica e retórica e o *quadrivium*, formado pela aritmética, geometria, astronomia e música. A biblioteca “também sustentava esse sistema de classificação, como ainda o faz, tornando-o material, físico e espacial” (Burke, 2003, p. 88). “Toda biblioteca responde a um duplo desejo, que é sempre uma dupla mania: conservar certas coisas (os livros) e organizá-las segundo certas maneiras” (Pérec, 2003, p. 31). Mas o assunto dos livros era mais amplo que o currículo, sempre havia algo que escapava, e tudo que tenha resistido a sucessivos modos de classificação entrava na categoria “assuntos diversos” (Burke, 2003).

“Os catálogos das bibliotecas públicas e privadas, e a organização das bibliografias (que eram apresentadas na forma de bibliotecas imaginárias, usando muitas vezes o título *Bibliotheca*), seguiam frequentemente a mesma ordem”. (Burke, 2003, p. 88). Uma dessas bibliotecas de papel recentes é o livro de Colin Sackett, *Biblio: Guide book to writers on natural history* (2007). Uma biblioteca de papel pode ser mais vasta do que uma biblioteca como espaço físico, reunindo obras que por sua raridade ou antiguidade seria impossível reunir. Na página de rosto, o artista fornece uma informação sobre a provável origem deste livro: um guia de leitura para os livros de histó-

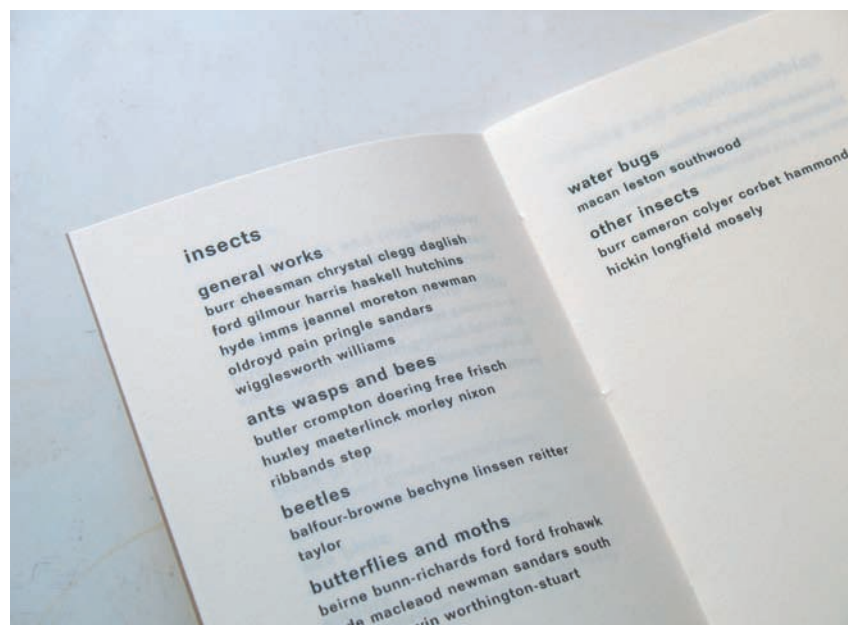
“O que não está classificado de um modo definitivamente provisório está de um modo provisoriamente definitivo” (Pérec, 2003, p. 40)

Alguns tipos de publicação de artista demandam dos arquivistas um novo modo de ver um material que comumente seria tratado como registro documental e não como obra de arte, como demonstra a inclusão de *Art & Project Bulletin*, publicados por Geert van Beijeren e Adriaan van Ravesteijn em Amsterdã, entre 1968 e 1989, no acervo do Cabinet des Estampes de Genebra. Os boletins, impressos em ofsete, mostram autorretratos desenhados por Gilbert & George (nº 20, 1970); documentam uma peça de Daniel Buren censurada pelo Guggenheim Museum; apresentam uma obra original de Sol LeWitt (o boletim dobrado duas vezes em quadrados de cinco centímetros e desdobrado, nº 43, 1971) e, por iniciativa de Douglas Huebler, o boletim lança uma caça ao tesouro na cidade de Amsterdã (nº 22, 1970). O conjunto de boletins publicados abrange a descrição de projetos, arte postal, anúncios, disseminação de um texto ou guia de uso, ou seja, práticas que excedem a mera documentação (Cherix, 2005, p. 59).

Artistas utilizam muitas vezes estratégias insólitas em relação aos livros, como o *Zine Parasita*, uma publicação que não é vendida, mas pode ser encontrada escondida dentro de outras publicações escolhidas aleatoriamente em livrarias, revistarias e bibliotecas. O zine é um projeto de Adriana Hiromoto, Guilherme Falcão e Marco Silva. A edição nº 8, publicada em novembro de 2010, é formada por citações de obras literárias e imagens populares, da televisão e da internet. Um corte em formato retangular no centro das páginas cria um espaço vazio no meio das frases, que devem ser completadas mentalmente pelo leitor. Os textos são de Jorge Luis Borges, Gertrude Stein, Samuel Beckett, um frame de um episódio de Seinfeld, Henri Bergson, um desenho de camiseta, provavelmente com uma frase que infelizmente coincide com o recorte, um trecho do romancista Jonathan Safran Foer, imagens de internet, “A doutrina zen da não-mente” de D.T. Suzuki, “Composition as Process” de John Cage, a frase “O mundo é a totalidade do (...), não das coisas” de Wittgenstein e por fim uma imagem do ator Peter Weller no filme “Robo-cop”. O tamanho e a largura do retângulo vazado que atravessa a publicação inteira se baseia na viseira do robô interpretado por Weller.

ria natural, publicado pela The Library Association em 1963. Mas este é um guia inútil, ou especializado demais, pois o artista lista em ordem alfabética apenas os sobrenomes de autores em cada um dos temas, sem mencionar o título de nenhum livro. Os temas são assim distribuídos: Obras gerais: biografia coletiva; conservação; ecologia; fotografia; estudos regionais. Animais: obras gerais; biologia animal; hábitos, comportamento e ecologia. Mamíferos: animais ungulados, roedores; outros mamíferos. Aves: obras gerais; observação e identificação de pássaros; voo migratório e anilhagem; cantos e comportamento de pássaros; aves de rapina; aves marinhas; outras aves. E a lista continua, para cada grupo de animais existe uma lista de sobrenomes, que confunde e transforma o observador no observado, os eruditos que escreveram as obras de referência de história natural são tratados como espécimes para o estudo — afinal, a descoberta de um animal que ainda não havia sido descrito na literatura científica recebe o nome do pesquisador que o identificou e descreveu pela primeira vez.

As bibliotecas de papel podem ser pensadas literalmente, como um espaço físico real, ou metaforicamente, como um espaço possível, onde se reuniriam virtualmente todos os livros de um determinado tema. O livro pode, até mesmo, mimetizar o espaço físico, como o catálogo que registra a instalação de Buzz Spector, montada na San Diego State University Art Gallery em outubro de 1994.



Colin Sackett, *Biblio: Guide book to writers on natural history*, 2007



Buzz Spector, *Unpacking My Library*, 1995

A exposição empresta o título de um dos mais conhecidos textos sobre coleção de livros, “Desempacotando minha biblioteca”, de Walter Benjamin. Mas outro escritor pode ter inspirado a organização dos livros, o francês Georges Pérec. A obra foi montada em uma longa prateleira com todos os livros da biblioteca do artista, dispostos por ordem de altura, do mais alto para o mais baixo. O livro que registra a exposição, *Unpacking My Library* (1995), ao adotar o formato sanfona, torna literal a ideia de desempacotar os livros e permite visualizar a prateleira completa, sem interrupção.

“O que torna toda biblioteca um reflexo de seu proprietário não é apenas a seleção de títulos, mas a trama de associações implícita na seleção” (Manguel, 2006, p. 163). Pensando assim, Leibniz escreveu numa carta de 1679 que “uma biblioteca deveria ser o equivalente de uma enciclopédia” (Burke, 2003, p. 98). O historiador Aby Warburg desenvolveu um método pessoal de organização dos seus livros, baseado em analogias; ele possuía uma biblioteca oval que permitia a associação ininterrupta de títulos. O sistema de Warburg era “próximo da composição poética” (Manguel, 2006, p. 171).

Em uma coleção museológica, algumas obras são escolhidas não por suas qualidades inerentes, mas pelo que simbolizam, por sua importância histórica, como exemplo de uma época, de um estilo.

Como toda organização é arbitrária, encontramos em algumas bibliotecas disparates como *O cru e o cozido*, do antropólogo Lévi-Strauss, na estante de “Culinária”, *Bateau Ivre*, famoso poema de Rimbaud, em “latismo” (Manguel, 2006, p. 45). Ou *Twentysix Gasoline Stations*, livro de artista de Ed Ruscha encontrado na prateleira de livros sobre o tema geral dos transportes. “O fato de não haver lugar para *Twentysix Gasoline Stations* dentro do atual sistema de catalogação é um indício do radicalismo do livro em relação aos modos de pensar consagrados” (Crimp, 2005, p. 72).

Diante do pedido do Museu de Arte Moderna de New York para comprar a obra de Mel Bochner (*Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, 1966), com o objetivo de incluí-la no setor de pesquisas de sua biblioteca, o artista respondeu com uma oferta de doação da obra, com a condição de que esta deveria permanecer na coleção, junto a outras obras de arte e não como material de consulta. Em busca de um acordo, o museu preferiu evitar a discussão e devolveu a obra ao artista (Cherix, 2005, p. 58).



Detalhe da capa de Maurizio Nannucci, *Stored Images*, 1992

As formas particulares de organizar os livros, ou deixá-los desarrumados, é um assunto que interessa a pessoas que possuem uma grande quantidade deles. Em *Stored Images* (1992), do artista, editor e colecionador de livros de artista Maurizio Nannucci, podemos conhecer não apenas uma biblioteca, mas vinte e uma. A capa mostra 21 fotografias amontoadas, as mesmas que aparecem no interior do livro, como se fossem livros empilhados.

No centro de cada página, uma fotografia do interior de uma livraria especializada em livros de artista, mostrando principalmente as prateleiras lotadas e os livros amontoados nos depósitos. São lugares que o artista visitou e onde ele provavelmente comprou exemplares para sua coleção, incluindo Art Metropole, de Toronto, Printed Matter, de Nova York e Walther König, de Colônia, entre outras. O próprio “Zona Archives”, com o acervo pessoal de Nannucci, abre o livro — as fotografias em cores também mostram várias coleções, públicas e privadas, além de arquivos e centros de documentação de livros de artista: este livro, provavelmente, agora reside em todos eles.

O Colecionador

E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém.
Walter Benjamin

Colecionar, palavra derivada do latim *colligere*: escolher e reunir, de acordo com Jacques Derrida (2004), possui a mesma etimologia da palavra leitura. Ler e colecionar são formas de selecionar, formas de produzir um arquivo pessoal a respeito do mundo. “Cada pessoa é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações. Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos” (CALVINO, 1990, p. 138). A reunião de determinados objetos em uma coleção é um modo de ler o livro do mundo, escrito com a linguagem das coisas. Mesmo a escolha de palavras para um discurso ou para a produção de um texto é marcada pelas associações que surgem na mente como “parte do armazém interno que faz a linguagem de cada falante” (SAUSSURE apud PLATE, 2005, p. 52). A idéia de um armazém linguístico à disposição para o uso é cara também a Roman Jakobson, que define a poesia como “tirar metáforas de uma prateleira e alinhá-las em uma cadeia metonímica” (Plate, 2005, p. 52). A distinção entre a acumulação indistinta de materiais e a acumulação serial de objetos idênticos é o que marca uma coleção antes mesmo de começar, pois a “classificação precede a coleção” (Elsner; Cardinal, 1994, p. 1). Na coleção, os objetos remetem uns aos outros (Baudrillard, 1973, p. 111) e por isso formam um sistema parecido com os verbetes de uma enciclopédia.

Comparamos, neste capítulo, a atividade do enciclopedista à de um colecionador: as primeiras enciclopédias gregas são na verdade compilações de fatos, ou coleções de histórias; as enciclopédias modernas, produto da colaboração de diversas pessoas, são uma coleção de textos. A ideia de enciclopédia como coleção é ainda mais verdadeira quando se trata de uma enciclopédia visual baseada em imagens existentes, produzidas por diversas pessoas, algumas anônimas, e recolhidas de um grande número de fontes. “Talvez o motivo mais

“Para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos” (Benjamin, 2006, p. 241).

“É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (Benjamin, 2006, p. 239).

“O objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção” (Baudrillard, 1973, p. 94).

“Na coleção, a singularidade absoluta de cada elemento se inscreve na possibilidade da série” (Baudrillard, 1973, p. 96). O objeto “é símbolo da série completa de objetos da qual é o termo” (Baudrillard, 1973, p. 100). “Tanto quanto por sua complexidade cultural, é pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação” (Baudrillard, 1973, p. 112).

recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão” (Benjamin, 2006, p. 245).

Ao reunir o conjunto de conhecimentos existentes em um mesmo lugar, visando salvaguardar o acervo intelectual da humanidade, resgatando a informação impressa de livros antigos e esquecidos, tornando-a novamente disponível, o enciclopedista também não procede como um colecionador?

Colecionar é reunir objetos que tenham entre si algo em comum. O valor de um objeto não é intrínseco, mas depende do lugar que ocupa na coleção, de modo que “a posse de um objeto, qualquer que seja, é sempre a um só tempo tão satisfatória e tão decepcionante: toda uma série a prolonga e a perturba” (Baudrillard, 1973, p. 95). A coleção nunca está completa, e o termo que falta é o mais importante, é o que move o colecionador a dar continuidade.

Uma coleção de imagens tem um estatuto diferente da coleção de objetos: o mundo é reduzido a apenas duas dimensões, altura e largura. Os critérios de seleção também são diferentes: um objeto pode ter seu valor definido pelo material de que é feito, pelo seu acabamento, enquanto a maioria das coleções de imagens utiliza o papel como suporte, um material muitas vezes ordinário.

De que modo uma coleção de imagens pode servir para articular um discurso não-verbal? Como uma coleção se liga ao projeto de uma enciclopédia visual? Neste capítulo serão analisadas três coleções de imagens, cada uma reunida com um propósito diferente, sempre tendo em vista o conhecimento a respeito do mundo, dos objetos e de suas representações. A coleção do diplomata italiano Cassiano Dal Pozzo é comparada à *Enciclopédia Visual* de Wladimir Dias-Pino, e o *Atlas Mnemosyne* do historiador Aby Warburg é comparado ao *Atlas* de Gerhard Richter, seguindo a indicação de um texto de Benjamin Buchloh (2009). O *Museu Imaginário* de André Malraux, uma coleção de imagens fotográficas reunidas em livro, aponta para novas relações estabelecidas entre as imagens, o que o aproxima dos livros de artista que surgem algumas décadas depois, os livros pensados como espaço expositivo e não apenas de reprodução de obras.

“O livro tem mais de uma afinidade com a coleção. Afinal, o catálogo não é a maneira mais cômoda de apresentar e inventariar uma coleção? O livro se presta de fato ao agrupamento de informa-

ções ou de objetos sob a forma de reproduções” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 185). As páginas do livro também servem para visualizar a coleção como uma série de objetos que se relacionam, pois “o objeto verdadeiramente único, absoluto, de tal forma que se apresente sem antecedente, sem dispersão em qualquer série, é impensável” (Baudrillard, 1973, p.101).

Além de agrupar uma coleção de imagens, os livros de artista também são objeto de coleção, mas os “livros de artistas não interessam para a maioria dos colecionadores, porque guardados em armários ou gavetas, os livros se tornam invisíveis” (Perrée, 2002, p. 85). Isso talvez explique a pouca atenção que tem sido dada às coleções de livros de artista por parte de colecionadores particulares, sendo a maioria das coleções mantidas por museus, centros de pesquisa e universidades. Os acervos institucionais estabelecem critérios para a aquisição dos livros, dando prioridade para obras produzidas por artistas reconhecidos, ou para os livros que possuem uma importância histórica, os pioneiros ou os que aparecem com frequência em catálogos e publicações especializadas. Em uma coleção, “é menos o livro que conta do que o momento em que é colocado perto de outros na prateleira da biblioteca” (Baudrillard, 1973, p. 112).

Alguns artistas têm se dedicado a colecionar imagens, buscando formar um repertório que pode ser utilizado em suas obras. Para outros artistas, a própria coleção/arquivo é uma obra, por isso são chamados neste capítulo de artistas arquivistas. Procuramos destacar os arquivos que estão vinculados à publicação de livros de artista, deixando de lado os trabalhos ligados à instalação, vídeo e outras manifestações artísticas.

Muitos livros de artista podem ser vistos como uma coleção de imagens, por isso destacamos artistas que transformam uma parte de seu acervo em livros de artista ou que sistematicamente utilizam procedimentos de coleta e apresentação da coleção sob a forma de livros. O capítulo termina com o verbete “coleta”, uma reflexão a respeito dos modos de se obter imagens para formar uma coleção.

O livro do artista parece melhor realizar a função de exposição – assegurar a visibilidade pública da arte – sem dar origem a uma nova função ritual (fetichização do trabalho e fetichismo do colecionador), para usar uma das poucas tentativas de análise do sistema de galerias, o de Walter Benjamin, que data dos anos trinta. (Brogowski, 2008, p. 4)

(Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional)” (Benjamin, 2006, p. 241).

Museu de Papel

No início do século XVII, o diplomata italiano Cassiano dal Pozzo, tendo reunido uma vasta coleção de obras de arte, antiguidades e peças de história natural que formavam um gabinete de curiosidades, comissionou artistas para fazer desenhos de sua coleção. Seu objetivo era formar uma enciclopédia ilustrada, mas que nunca chegou a ser impressa. O projeto, conhecido como *Museo Cartaceo*, ou “Museu de Papel”, é uma coleção (hoje dispersa) de mais de 7.000 aquarelas, desenhos e gravuras. Não existe uma uniformidade de tratamento das imagens, as folhas individuais apresentam imagens que vão do mais belo desenho ao traço mais inepto. Tal conjunto, apesar das diferenças, deve ser visto no contexto de uma enciclopédia que utiliza o mesmo procedimento taxonômico para todos os ramos do conhecimento.

Cassiano dal Pozzo (1588-1657) foi uma figura proeminente na vida intelectual e aristocrática de Roma. Foi patrono de diversos artistas, entre eles Nicolas Poussin e Pietro da Cortona; foi secretário do cardeal Francesco Barberini e amigo de Galileu Galilei. Sua ligação com cientistas, eruditos e filósofos o manteve informado a respeito das mais recentes descobertas científicas e arqueológicas. Para enriquecer sua coleção, Cassiano comprou desenhos que pertenceram ao príncipe Federico Cesi, fundador da primeira sociedade científica moderna, a *Accademia dei Lincei*. Sob o comando de Cesi, frutas, flora, fungos, fauna, minerais e fósseis — tudo era meticulosamente registrado, fossem ordinários ou exóticos. Entre esses desenhos de fenômenos naturais observados cientificamente, consta a primeira ilustração impressa feita a partir de um desenho de observação utilizando um microscópio.

Chama a atenção a escolha do nome “Museu de Papel” para uma enciclopédia ilustrada, mas, se pensarmos um pouco, veremos que o museu e a enciclopédia representam o esforço para reunir em um mesmo espaço todo o conhecimento disponível a respeito de um determinado assunto. Uma das características da enciclopédia é sua capacidade de exibir espacialmente relações e articulações entre os saberes, de revelar aproximações, interferências, confrontar proble-

máticas e formas de atividade intelectual (Pombo, 2006). Esta articulação fica mais evidente com o uso das entradas e das notas, quando um verbete remete a outro, criando uma teia de relações entre objetos distintos. O Museu de Papel representa um dos mais importantes esforços jamais feitos antes da era da fotografia para abarcar todo o conhecimento humano de forma visual — o que indica que, no século XVII, ainda era possível imaginar que uma enciclopédia impressa pudesse copiar a aparência de uma grande variedade de objetos.

Um projeto contemporâneo que se assemelha ao de Cassiano em sua intenção — apresentar o conhecimento visualmente, de forma sistematicamente organizada — é o trabalho empreendido pelo poeta brasileiro Wladimir Dias-Pino. Segundo o poeta, “não se trata de uma enciclopédia ilustrada, mas sim de um trabalho em que a iconografia substitui o caráter ordinal da ordem alfabética”.

Construída a partir de um repertório de imagens impressas, selecionadas, recortadas e criteriosamente catalogadas, a enciclopédia de Dias-Pino auxilia a pensar nas transformações que acompanharam a produção de imagens impressas: a habilidade do desenhista é substituída pela perícia do fotógrafo ou diagramador, que transforma as fotografias em desenhos aumentando o contraste. Não há um original, uma vez que todas as imagens que compõem as pranchas da enciclopédia são reproduções, diferentemente do Museu de Papel, cujas imagens são o resultado da observação direta dos objetos a serem representados, traduzidos em termos de linha, cor, textura.

Iniciada na década de 1970, a Enciclopédia Visual tem mais de 20 mil imagens, das 180 mil previstas, distribuídas em 1001 caixas brancas numeradas. Para distribuir e agrupar as imagens, Dias-Pino afirma ter criado um sistema próprio de classificação que tornasse possível abarcar todas as imagens existentes e, em perspectiva, todas as que virão a existir.

A ordenação numérica adotada indica os volumes da Enciclopédia por vir. Por sua natureza, as imagens não podem se organizar por classes, hierarquizações ou subordinações. O princípio da analogia, do parentesco e da vizinhança rege a disposição dos elementos, retomando a disposição de enciclopedistas anteriores a Diderot e d’Alembert, ou seja, Dias-Pino abandona o esquema dicionarístico, baseado no alfabeto. Outro ponto em comum com o enciclopedis-

mo antigo (Plínio, Varrão) e com a enciclopédia medieval é a autoria individual, ao contrário do caráter coletivo que assume o projeto da *Encyclopédie*.

As imagens, retiradas de seu contexto original e de sua função comunicativa, são como os objetos em um museu, que perdem sua função original quando são incorporados à coleção. Esse deslocamento é fundamental para que a imagem possa assumir novos significados. A maioria das páginas se encontra sem nenhuma referência textual (nem título nem legenda orientam a leitura).

A enciclopédia de Wladimir Dias-Pino, assim como a de Cassiano dal Pozzo, ainda não existe. Sem um critério bem definido, o que temos é um amontoado de páginas com a possibilidade de constituir um livro. O que faz com que um grupo de imagens possa ser reconhecido como uma enciclopédia? Pela ordenação do discurso, no caso de Dias-Pino, ou pela abrangência de assuntos, no caso de Cassiano. No Museu de Papel, a articulação dos elementos se dá por contiguidade — as imagens são colocadas lado a lado em séries temáticas, divididas em dois grandes grupos: Série A: Antiguidades e Arquitetura e Série B: História Natural. Na Enciclopédia Visual, dentro dos grupos temáticos predomina o critério de similaridade, o que enfatiza a visualidade como uma forma de conhecimento independente da informação verbal. A reunião de imagens em grupos temáticos é uma solução adotada pelo poeta para organizar os volumes — a primeira enciclopédia temática surge no final dos anos 1960, abandonando as tentativas de cobertura integral de todos os campos do saber: a *Encyclopaedia Universalis* (1968-1975) é seguida pela Britannica (1973-1974) e depois pela italiana Einaudi (1977-1984) (Pombo, 2006).

Segundo Dias-Pino, o critério de organização da informação em uma enciclopédia visual não pode ser o mesmo de uma enciclopédia tradicional, baseada na palavra. A ordem alfabética delimita o início e o fim, a sucessão. Ele argumenta:

Onde começa um quadro, onde termina? Não há como dizer. Num texto, em contrapartida, há início e fim. Portanto, como se trata de uma enciclopédia visual, ela tem que seguir um critério cardinal já que o visual é cardinal, ele é emblemático, ele é um todo. O dois é um símbolo que indica uma totalidade, ele é emblemático, é um todo. O segundo tem o primeiro antes, mas o dois não quer dizer que tenha o um antes e o três depois. Ele também pode ser a soma de um ou a duplicação do primeiro. Então essa quebra é cardinal. Como na matemática ocidental

foi dividido entre ordinal e cardinal, eu também busco neste fundamento a classificar minha enciclopédia. (Camara, 2008)

Sua enciclopédia seria organizada por unidades conceituais engendradas a outras unidades. Um conceito que pode ser expresso numa página, num livro, ou na totalidade da enciclopédia.

Apenas o primeiro volume da Enciclopédia Visual de Wladimir foi publicado em formato brochura (*A Marca e o Logotipo Brasileiro*, 1974), os outros quatro volumes foram lançados como caixas contendo folhas soltas. A ausência de encadernação facilita a atualização, ao mesmo tempo que permite ao leitor realizar novas leituras, por justaposição ou reordenação das imagens.

Podemos considerar que tanto a enciclopédia de Dias-Pino quanto a de Cassiano dal Pozzo são possíveis graças ao avanço técnico de sua época — de um lado, as gravuras, desenhos e aquarelas para registrar o mundo, de outro, o inventário de um mundo codificado, realizado com a ajuda de revistas, catálogos, cartões postais e livros.

Ao encomendar desenhos para representar objetos de sua coleção particular, Cassiano dal Pozzo passa do mundo em três dimensões para a representação bidimensional do mundo, sua reunião de desenhos transforma uma coleção de objetos (conchas, plantas, insetos e outros animais) em uma coleção de imagens. O poeta Dias-Pino, ao invés de tomar um objeto para formar uma coleção, toma a imagem do objeto. O ato de colecionar imagens e agrupá-las criteriosamente remete à coleção de objetos de um museu.

Até o advento da fotografia e do processo de ofsete, a única maneira de se conhecer uma pintura produzida em um país distante era através da gravura de tradução, que traduzia em linhas as áreas de claro e escuro de uma pintura, ou produzia o volume escultórico com linhas paralelas cruzadas conhecidas como hachuras. Quando o pintor norte-americano Robert Rauschenberg introduziu na década de 1950 uma imagem fotográfica em sua pintura, ele transformou a maneira de se fazer pintura, que passou de uma forma de produção de imagens para uma técnica de reprodução de imagens (Steinberg, 2008). Dias-Pino é um poeta que utiliza os recursos técnicos disponíveis para pensar seu trabalho de modo que a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (Benjamin, 1987, p. 171).



Wladimir Dias-Pino e João Felício dos Santos, *A Marca e o Logotipo Brasileiro*, 1974



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, prancha 79, 1929

Atlas

A coleção é sempre um processo limitado, recorrente, seu próprio material, os objetos, é muito concreto, muito descontínuo para que possa se articular em uma real estrutura dialética (ao contrário, por exemplo, da ciência, da memória, que também são coleção, mas coleção de fatos, de conhecimento).

Jean Baudrillard

“Um atlas é um instrumento para reduzir o mundo e a informação a seu respeito para o tamanho de um livro” (Schoell-Glass, 2001, p. 186). O termo Atlas tem sua origem em uma coleção de mapas de Gerard Mercator, publicada em 1585, que mostrava no frontispício uma imagem de Atlas, o titã da mitologia grega que carregava o mundo nas costas. No século XIX, o termo foi usado para identificar qualquer dispositivo tabular de conhecimento sistematizado: atlas de astronomia, anatomia, geografia, etnografia.

No início de 1924, o historiador Aby Warburg, em busca de um modelo de memória histórica e de continuidade da experiência transmitida através de imagens, começou a trabalhar com painéis de aproximadamente 150 por 200 cm. A possibilidade de comparação fez uma enorme diferença na visualização de um problema da história da arte, e o plano para os primeiros painéis veio da preparação de palestras (Schoell-Glass, 2001, p. 185). Estudando e comparando reproduções de pinturas, ele percebeu que “a representação de movimentos corporais intensos constitui um impulso primitivo onde o pintor (e o espectador) são enfaticamente atraídos para o evento narrativo” (Rampley, 2001, p. 130). Essa identificação com as formas é o que garante a persistência de padrões de representação, que Warburg percebeu comparando poses, gestos e movimentos do corpo de figuras gregas com as pinturas de Botticelli.

Esse conjunto de painéis, chamado de *Atlas Mnemosyne*, pode ser considerado o primeiro exemplo de uma história visual da arte, em que a estruturação de um discurso que começa pelas imagens sugere “uma nova forma de contar a história das artes visuais, distante dos esquemas históricos e estilísticos da crítica acadêmica da arte” (Didi-Huberman, 2010, p. 6). “Warburg foi o primeiro historiador a fazer uso

“Atlas, o carregador do mundo, simboliza a própria ambição da coleção de ser um microcosmo de tudo que é passível de ser conhecido, tudo que ele sustenta nos ombros” (Blom, 2003, p. 55).

“A obrigação de confrontar-se com o mundo das formas constituídas por valores expressivos já cunhados — provenientes ou não do passado — assinala a crise decisiva para cada artista que intenta afirmar sua própria personalidade. A ideia de que precisamente esse processo tenha significado extraordinário, até então ignorado, para a formação dos estilos no Renascimento europeu nos levou à hipótese que denominamos *Mnemosyne*. Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões” (Warburg, 2009, p. 128).

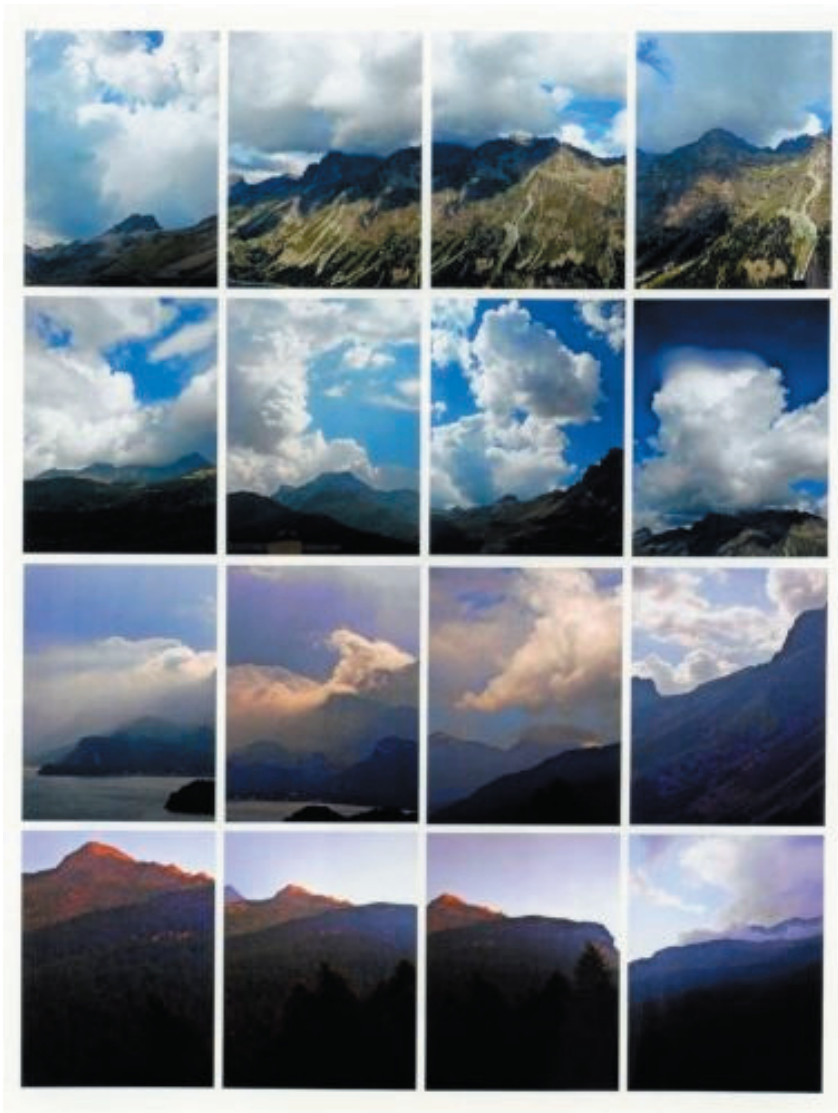


Acima, painel nº 3 do Atlas de Richter, 1962. Painel formado por fotografias do álbum de família. A distribuição das imagens no painel é irregular, tal arranjo seria abandonado posteriormente, favorecendo a grade como princípio organizador.

Na página ao lado, painel nº 783, 2006. Este tipo de arranjo é o que se tornou dominante nos painéis de Richter, com imagens do mesmo tamanho, enfileiradas uma ao lado da outra em intervalos regulares.

de imagens em suas aulas e palestras. A imagem, no entanto, não é algo que ilustre o seu pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo, a partir.” (Bartolomeu, 2009, p. 118). Essa nova técnica de montar diversas imagens em um mesmo suporte facilitava a comparação, com a vantagem de poder rearranjar ou remover imagens. Depois que as imagens eram colocadas nos painéis, eles eram fotografados, formando três séries de aproximadamente 60 painéis. As pranchas originais, com cerca de mil reproduções de obras, desenhos, esquemas, recortes de jornais e de revistas, foram perdidas na mudança do Instituto Warburg para Londres, em 1933.

Warburg estava em busca de uma iconologia do intervalo, uma dialética formada pela justaposição de imagens cujo sentido surgiria pelo choque entre elas. O *Atlas* propõe uma forma visual de conhecimento, sem preocupação com a linearidade espacial nem temporal, de modo a colocar as relações entre as imagens em evidência. O objetivo da Iconologia de Warburg seria “não a significação das figuras — esse é o sentido que lhe dera Erwin Panofsky, mas as relações que essas figuras mantêm entre si, em um dispositivo visual autônomo,



Em termos de técnica, os painéis de Warburg compartilham os procedimentos de montagem de Schwitters e Lissitzky. Esta analogia não implica mérito artístico dos painéis de Warburg, nem invalida as colagens de Schwitters e Lissitzky: serve apenas para redefinir a montagem gráfica como construção de sentido mais do que um arranjo de formas (Kurt Forster, apud Buchloh, 1993, p. 88).

irredutível à ordem do discurso”. (Michaud apud Seddon, 2008, p. 1063). A descrição de Theodor Adorno do *Passagenwerk* de Benjamin poderia muito bem ser aplicada às características essenciais do *Atlas Mnemosyne* de Warburg:

...Benjamin deliberadamente excluiu toda interpretação e queria que as condições reais fossem trazidas para o primeiro plano através de choques que a montagem do material inevitavelmente provocaria no leitor... Para trazer seu anti-subjetivismo ao ponto culminante, Benjamin previa que a obra deveria consistir apenas em citações acumuladas” (Adorno, citado em Buchloh, 1993, p. 89)

Os painéis podem ser lidos? Alguns estudiosos, como Kurt Forster, analisaram o *Atlas* de Warburg em termos estéticos, como se fosse uma obra de arte mais do que uma pesquisa acadêmica, ou como um texto puramente visual. De fato, no painel 79 do *Atlas*, não existem números ou outra indicação da sequência de leitura das ima-

Os painéis 30 a 37 do *Atlas* de Richter, realizados em 1971, apresentam cada um 30 a 36 retratos, de um total de 288 imagens, utilizadas na série de pinturas *48 portraits*. O painel 38 reproduz algumas biografias publicadas em enciclopédias, enquanto os painéis 39 e 40 são esboços da instalação (*Installation Sketches*). O painel 41 é chamado de *48 Portraits* (*Installation Photos*, 36th Biennale Venice, 1972). Os retratos de poetas, filósofos e cientistas copiados de enciclopédias e pintados por Richter foram apresentados formando uma linha horizontal, todos pendurados na mesma altura, e ordenados de acordo com a posição da cabeça, com uma sequência de olhares que irradiam do centro para a esquerda e para a direita.



Gosto de tudo aquilo que não tem estilo: dicionários, fotos, a natureza, eu e meus quadros. (Richter, 2006, p. 117)

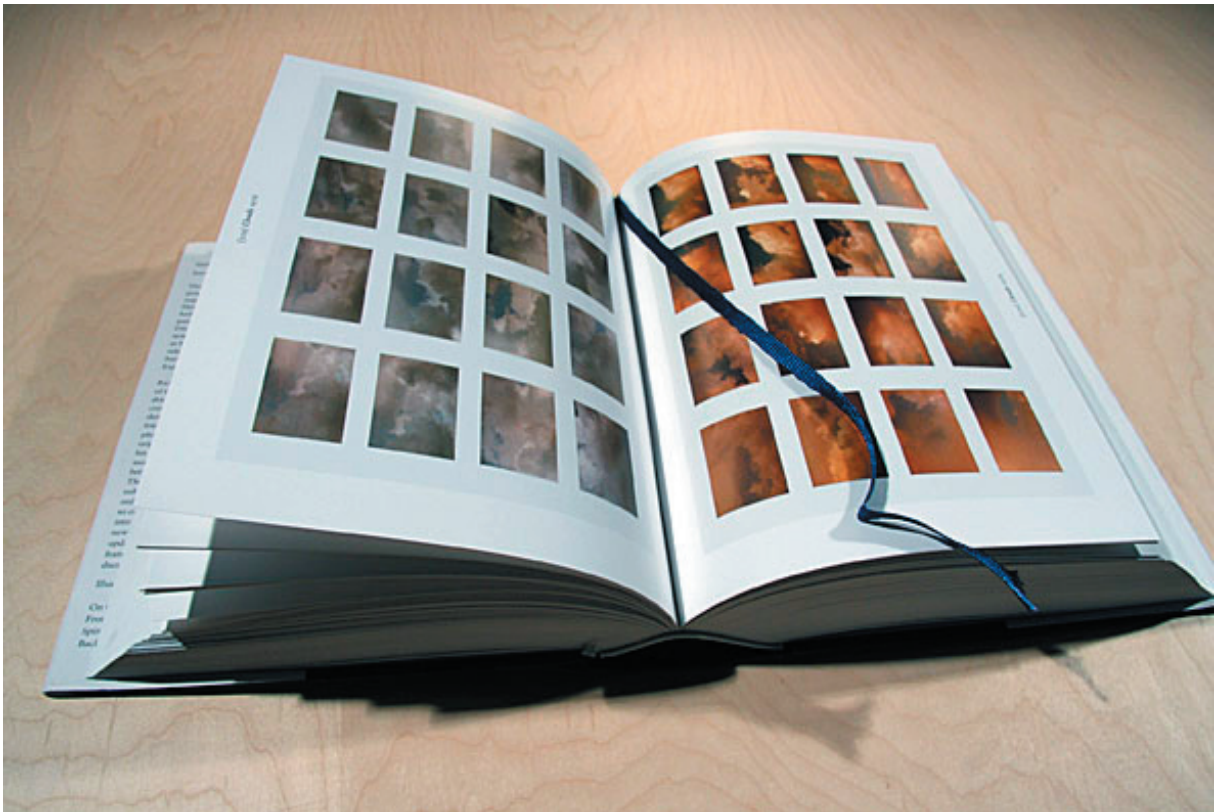
gens. No centro ótico do painel, um pouco maior do que as outras reproduções, a reprodução de um afresco pintado por Rafael em 1511 é colocada de modo que as outras imagens se referem a ele concêntricamente, em uma relação de comentário, de modo que “podemos ler este painel como uma página medieval em que o afresco de Rafael é o texto enquanto as outras reproduções constituem um comentário múltiplo” (Schoell-Glass, 2001, p. 194).

O artista alemão Gerhard Richter iniciou em 1962 a montagem de painéis de fotografias montadas utilizando uma grade para organizá-las. A estrutura torna “tudo igualmente importante e igualmente desimportante”, de modo que “todas as partes se interpenetrem” (Richter, 2006, p. 117). Chamado de *Atlas*, o conjunto de painéis é uma obra enciclopédica composta por aproximadamente 5.000 fotografias, desenhos, esboços, reproduções ou detalhes de fotografias e ilustrações agrupados em 783 painéis.

O Atlas de Richter

é um dos muitos projetos estruturalmente similares, mas diferentes, de artistas europeus do início dos anos 1960, cujo procedimento formal de acúmulo de fotografias, achadas ou produzidas intencionalmente, organizadas em grades mais ou menos regulares, tem permanecido enigmático (podemos pensar na coleção de mais de quarenta anos de tipologias da arquitetura industrial de Bernhard e Hilla Becher, iniciada em 1958 ou o trabalho de Christian Boltanski que inicia no final dos anos 60). Estes projetos não podem ser classificados com a tipologia e a terminologia da história da arte de vanguarda: nem o termo colagem nem o termo fotomontagem conseguem descrever adequadamente a aparente monotonia formal e iconográfica destes painéis. (Buchloh, 1993, p. 85)

Os painéis do *Atlas* de Richter não tem todos o mesmo tamanho (as medidas variam entre 50 x 65, 50 x 70 e 50 x 35 cm); também não tem o mesmo sentido de leitura, alguns são verticais, outros são horizontais; um painel pode ter apenas uma imagem, ou até 36 imagens. As imagens são distribuídas em arranjos ortogonais, em uma grade que não permite nenhuma hierarquia entre elas. A disposição dos elementos dentro de cada painel não busca associações de ideias, não estabelece um sentido de leitura, como acontece nos painéis de Warburg. Encontramos de fotografias da família e dos amigos a imagens da mídia, imagens feitas por Richter e imagens achadas, retratos de ídolos e estrelas são apresentados próximos de fotografias de acidentes e desastres. A ausência de um objetivo ou de um sentido para



Gerhard Richter, *Atlas*, 2006

os grupos de imagens torna o projeto de Richter mais próximo da coleta do que da coleção.

O *Atlas* de Richter é enciclopédico pela abrangência temática, pela grande quantidade de imagens, em um processo que dura quase cinco décadas. No livro de mesmo nome, cada página corresponde a um painel, onde as imagens são agrupadas por temas, por cor ou por outro tipo de similaridade formal. O livro permite comparar mais facilmente os painéis e assim identificar alguns dos temas do *Atlas*: fotografias de cidades e vistas aéreas; nuvens e pôr-do-sol; mar; paisagens; eventos históricos, políticos e sociais (incluindo fotografias de campos de concentração); registros familiares (a esposa do artista, Sabine; Sabine grávida; Sabine e Moritz, seu filho; autorretratos); páginas do leiaute do livro *War Cut* (2004); vista da exposição *8 grey* (2006); esboços em papel quadriculado, projetos expositivos, desenhos em perspectiva simulando uma exposição; detalhes fotográficos de amostras de cor. A enumeração dos temas demonstra que todos os gêneros da pintura foram contemplados (natureza-morta, retrato, paisagem, pintura histórica), e o *Atlas* também pode ser lido como uma enciclopédia muito pessoal da pintura.

“A extrema heterogeneidade temporal e espacial dos assuntos do Atlas [de Warburg] se justapõe a sua paradoxal homogeneidade quando habitam o espaço da fotografia, antecipando a subsequente abstração do contexto histórico e da função social em nome de uma experiência estética universal realizada por André Malraux em seu *Musée imaginaire*” (Buchloh, 2009, p. 198).

Museu Imaginário

Chamo de Museu Imaginário a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc.
André Malraux

André Malraux fala que um livro de arte é um museu imaginário, capaz de reunir no mesmo espaço uma grande quantidade de obras que de outra maneira seria impossível conhecer. O livro coloca lado a lado o que estava longe geograficamente, e aproxima o que estava distante no tempo. Malraux antecipa o conceito do livro como espaço expositivo, do museu ou galeria em forma de livro (Drucker, 2004, p. 321), em que as obras só existem nesse espaço novo que é a página.

“O museu está inevitavelmente privado dos conjuntos de vitrais e afrescos; do que não é transportável; do que não pode ser facilmente exposto”. (Malraux, 2000, p. 13). Graças à reprodução fotográfica, o museu pode abrigar qualquer obra de arte, de qualquer época. “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade” (Benjamin, 1987, p. 104).

A fotografia permite olhar de outra forma para as esculturas, pela ruptura em escala, pelos ângulos estranhos ou efeitos teatrais de iluminação, pelas possibilidades de corte e enquadramento, o uso de grandes planos e *close ups*. “O enquadramento de uma escultura, o ângulo sob o qual é admirada, e, sobretudo, uma iluminação estudada — a das obras ilustres começa a rivalizar com a das grandes vedetas — confere muitas vezes um caráter imperioso ao que até então apenas era sugerido” (Malraux, 2000, p. 84). Esse efeito dramático nas imagens foi conseguido primeiro no cinema, pelo cineasta D.W. Griffith, que “procurava sobretudo modificar a relação do ator com o espectador (aumentando a dimensão do seu rosto), em vez de agir sobre aquele (modificando o seu desempenho, por exemplo)” (Malraux, 2000, p. 73). Tal procedimento, transposto para as páginas do livro, é capaz de fazer uma escultura falar.



André Malraux e as provas do livro *Museu Imaginário*

O livro se transforma em um grande campo de comparação de objetos, um espaço que se torna neutro pelo esforço de ordenar e classificar os objetos. Assim, o museu imaginário é

um museu fictício não de obras, mas de qualidades puras da forma, descritas em numerosas obras da arte mundial e reproduzidas em fragmentos e aspectos fotográficos que sustentavam as suas comparações. O museu real, no qual o número de obras permanece sempre limitado, é substituído por um livro em que as reproduções e as descrições no medium da impressão de imagem e de texto desencadeiam uma visão geral ilimitada da arte de todos os tempos e povos (Belting, 2006, p.219).

Um livro publicado em 2002 retoma a tradição de livros com detalhes de esculturas iniciada por Malraux. Richard Dailey fotografa fragmentos selecionados de obras greco-romanas, formando um capítulo à parte na história da escultura. Em *Details (Private Parts in Public Spaces, a Comparative Study of Antique Sculpture)*, as imagens são apresentadas em página inteira, no lado direito, com a respectiva legenda na página ao lado. As esculturas de deuses e deusas, dos heróis e heroínas da antiguidade, são envoltas em uma aura de beleza

A fotografia de André Malraux com as pranchas do livro *Museu Imaginário* é reproduzida no livro *On the Museum's Ruins*, que Douglas Crimp publica em 1993. Dez anos depois, no livro *Design and Crime, and other diatribes* (2003) de Hal Foster, uma fotografia de André Malraux, que representa exatamente a mesma cena, é reproduzida inversamente.

“A reprodução desta imagem, de forma inversa, em duas obras que refletem sobre questões da reprodução da imagem e a integração da Fotografia no Museu, aparentemente como um lapso não reconhecido, não deixa de conter uma paradoxal ironia sobre a veracidade da reprodução fotográfica, no que Walter Benjamin afirmava como a autonomia e a emergência do fragmento histórico e a sua emancipação, em que o agente da fragmentação é a própria reprodução técnica.

[...]

Ambas as imagens registram o mesmo evento, espacial e temporal, mas aparecem representadas de modo inverso uma da outra, desmentindo, na sua comparação, o real representado que individualmente apresentam. A distinção que as separa, não se situa apenas na dimensão formal, mas numa incoincidência e desfasamento, que na comparação, anula a fidelidade do real da outra, circunstância que transpõe ambas as imagens para o plano do falso” (S. Marques, 2007, p. 215)

“Cada forma artística tem algo a dizer e sua própria linguagem/dialeto/idioma para dizê-lo. Na prática da história da arte, esses ramos linguísticos se tornam conhecidos como estilo.” (Krauss, 1996, p. 343).

“Se para Benjamin a reprodução mecânica fragmenta a tradição e elimina a aura, para Malraux ela garante os meios de reagrupar os fragmentos da tradição em uma metatradução de estilos globais – um novo Museu sem paredes cujo tema é a Família do Homem”. (Foster, 2002, p. 93).

“A base deste museu imaginário de arte moderna é discursiva: ele é criado apenas por ideias – as ideias de Estilo, Arte, e Museu”. (Foster, 2002, p. 94)

O Museu Imaginário de Malraux é um arquivo fotográfico, uma consequência da perda da aura que acompanha o desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem, na virada do século XIX e XX. Qual o impacto a chamada revolução digital tem sobre os arquivos de imagens?

e verdade. Curiosamente, o efeito desses *close-ups* da genitália contradiz a percepção tradicional da escultura clássica, a individualidade das obras, realçada pela passagem do tempo: as marcas de desgaste, a textura da superfície do mármore humanizam e dão vida aos blocos de pedra.

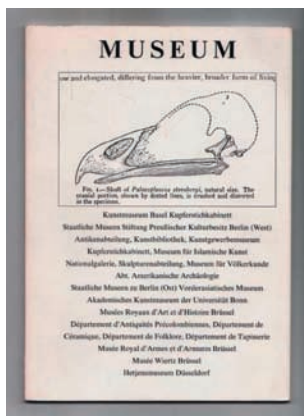
A reprodução fotográfica realiza, em relação ao objeto fotografado, um deslocamento do local de origem e consequente perda de referencialidade quanto ao uso, representacional ou ritual, para o qual foi criado. A presença de certas peças do antigo Egito ou da Mesopotâmia no acervo do Louvre ou no British Museum são testemunhos desse deslocamento. O objeto perde sua função original, e se torna uma obra de arte.

A reprodução de uma obra em um livro não respeita as diferenças de tamanho, igualando todas as obras no espaço da página, perdendo a escala (um cilindro tem o mesmo tamanho de um baixo-relevo monumental). Para Malraux, “a ampliação dos selos, das moedas, dos amuletos, das figurinhas cria verdadeiras *artes fictícias*” (Malraux, 2000). A mudança de escala valoriza as “artes menores”, “atribuindo ficticiamente às suas obras as dimensões de grandes esculturas” (Genette, 2001, p. 235)

Na década de 1970, o livro de Malraux tornou-se muito influente entre os jovens artistas interessados em um tipo de arte conceitual conhecida como “crítica institucional”, que envolve a aplicação de uma análise marxista do capitalismo às relações sociais do mundo da arte (Osborne, 2002, p. 266). Nesse contexto, surge o museu fictício do belga Marcel Broodthaers, o *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, que foi apresentado em manifestações das mais diversas: em publicações, em entrevistas, em postais dos correios, em quadros, em esculturas e em objectos de publicidade.

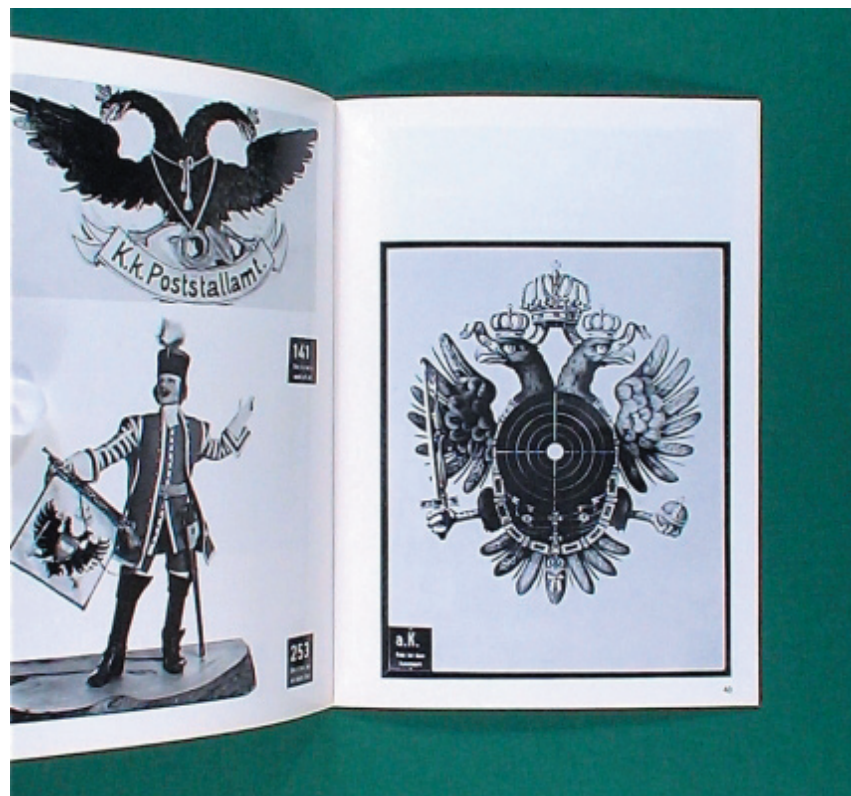
O *Musée d’Art Moderne* assumiu várias manifestações entre 1968 e 1972, e a cada vez uma seção ou departamento era apresentado. Primeiro, ele tomou forma como o *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* na casa e estúdio de Broodthaers em Bruxelas, com abertura em 27 de setembro de 1968. Sua manifestação mais elaborada foi *Der Adler vom Oligozän bis heute* no Kunsthalle Städtisches, em Düsseldorf, de 16 maio a 9 de julho de 1972.





Ao contrário da primeira apresentação, que consistia em caixas usadas para transporte de obras de arte e postais de pinturas do século XIX, a instalação de Düsseldorf era composta por 282 itens de museus e coleções particulares. Alguns eram objetos reais, enquanto outros eram reproduções. Foi acompanhado por um catálogo de dois volumes.

O catálogo, chamado de *Museum-Museum. Der Adler vom Oligozän bis heute. Zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972), era dividido em 2 volumes, cada um com 64 páginas. Os objetos não foram submetidos a nenhum sistema de classificação, “apesar de numerados e identificados, as obras no catálogo são mostradas em ordem alfabética, de acordo com a cidade de origem, não cronologicamente ou pelo nome do artista, como é mais comum” (Rorimer, 2004, p. 243).

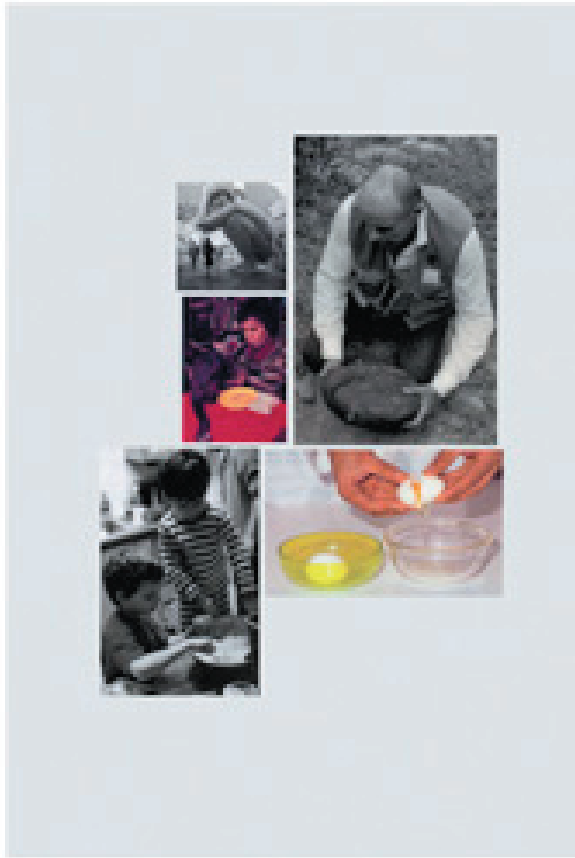


Marcel Broodthaers, *Museum-Museum. Der Adler vom Oligozän bis heute*, 1972

A representação ostensivamente variada de águias, desde o período geológico do oligoceno até o presente, foi o tema da instalação de Düsseldorf. Broodthaers reuniu itens diversos, desde uma pedra zoomórfica de um templo pré-colombiano do México a projetos comerciais, com desenhos adaptados a partir da heráldica nos rótulos de garrafas de vinho contemporâneos.

No espaço expositivo, as 282 peças provenientes de coleções particulares e de alguns museus da Europa guardavam em seu aspecto um pouco de sua história, de sua proveniência e de seu contexto original. Uma águia empalhada é muito diferente de um rótulo de cerveja ou de uma medalha, e uma pintura é muito maior do que um cartão postal. No catálogo da exposição, a pintura pode ter o mesmo tamanho do postal, e as diferenças entre objetos tridimensionais e figuras bidimensionais são atenuadas, pois todos passam a ser apenas “reproduções”.

Mas a fotografia não assegura somente que uma diversidade de objetos, fragmentos de objetos e detalhes de objetos tenha acesso ao museu; ao reduzir a heterogeneidade agora ainda mais ampla a uma única e perfeita similitude, ela assume o papel também de instrumento organizador (Crimp, 2005, p. 51).



Luis Jacob, *Album IV*, 2007

A partir dos anos 1950, a descoberta da “destramagem” permitiu reproduzir a preto e branco todas as reproduções fotográficas de livros e revistas, o que “substitui a biblioteca universal pelas fototecas particulares” (Malraux, 2000, p. 103). Não é mais necessário possuir uma fotografia original para se obter uma boa reprodução, podemos copiar as imagens de outras fontes impressas e reimprimi-las, sem perder muita qualidade.

Se o museu tradicional é feito de obras, o supermuseu é feito de imagens: graças à fotografia tal orientação emancipa a obra de arte do limite de ocupar um único lugar e cria um museu imaginário, constituído pelas imagens de todas as épocas e de todas as tradições (Perniola, 2009, p. 128).

O artista Luis Jacob publicou uma série de livros baseado na imagem fotográfica como princípio organizador. Chamados simplesmente de *Album*, cada um dos sete volumes publicados consiste de centenas de ilustrações copiadas de vários livros e revistas, além de imagens anônimas, tiradas da internet.

A fotografia funciona “como um estoque potencial de imagens, do mesmo modo que um léxico é um estoque de palavras” (Carrión, 2008, p. 162)

Os computadores ampliaram consideravelmente as possibilidades de pesquisa, arquivamento e distribuição de imagens nas últimas duas décadas.

O primeiro livro da série de Louis Jacob, publicado em 2001, era mais modesto – de pequeno formato, tinha apenas imagens em preto e branco. O quinto álbum da série foi publicado como um encarte de jornal, em formato tablóide (2007). O mais recente, *Album VII* (2008), é uma edição de luxo, de grande formato, com imagens coloridas e capa dura com lombada de tecido.

Embora o arranjo das fotos pareça aleatório à primeira vista, certas associações tornam-se evidentes em uma análise mais aprofundada, como cores, formas, movimentos, materiais, etc. Cada volume é dedicado a um tema, que se desdobra em outros subtemas. A disposição das imagens na página, formando pequenos grupos ligados por afinidade formal ou temática, colocam em cena o espaço simbólico de produção de arte e o papel ativo do observador.

Album III (2007) é a versão em livro da instalação de Jacob para a Documenta 12 em Kassel, na Alemanha. Esse museu de fotografias achadas incorpora imagens que vão desde o início do século XX até a data de sua publicação. Em suas 160 páginas, com apenas 2 a 5 imagens por página, não há nenhum texto, nem descrições, assim como em todos os outros volumes. As imagens falam por si. Agrupadas em cada página formalmente, conceitualmente ou de forma intuitiva, de modo que, por exemplo, em uma determinada página pode-se encontrar uma fotografia em preto-e-branco de uma pilha de salsichas na vitrine de um açougueiro ao lado de uma imagem colorida do saco de pancada de um boxeador. O leitor é convidado a fazer suas próprias associações e inventar narrativas através desses trocadilhos visuais.

Álbum IV é dedicado aos temas da gravidez e o parto, a trepidação dos primeiros passos, a escolarização das crianças, a dimensão erótica de funções de orientação e liderança, a formação de laços de amizade e agrupamentos, o reforço de comportamentos e realizações, e a participação social, formando uma tese enciclopédica sobre as raízes pedagógicas da experiência social.

As imagens do *Album VII* compõem uma narrativa em torno de vários temas: as capacidades dos nossos corpos; corpos tornando-se coisas, coisas tornar-se corpos; recinto e exposição dos corpos, o amor e o medo de buracos, e nossa abertura corporal para o mundo.

O conjunto de livros forma uma enciclopédia das poses, atitudes e representações da sociedade ocidental no século XX, mostrando os seus dilemas, medos e obsessões. Não é apenas um museu pensado como um espaço físico, mas o espaço conceitual das faculdades humanas.

Arquivo

O que eu gosto das coleções é que eu não estou inventando nada, eu estou olhando. Para mim, ser uma pintora significa olhar
Anette Messenger

A imagem documentária fornece um modo de conciliar observação e conhecimento, experiência e verdade, descrição e informação
Anne Mœglin-Delcroix

Arquivar evoca a ideia de registros oficiais importantes que, mesmo se escondidos da vista ou esquecidos, podem ser preservados para a posteridade. Para um especialista em ciências da informação, “um arquivo é um conjunto, um corpo organizado de documentos”. A prática arquivística sempre coloca o problema, inevitável — “o que deve ser conservado, o que pode ser descartado?” (Ricoeur, 2006, p. 66). O que dizer de um arquivo de artista? Os objetos da coleção do artista são “objetos investidos de um significado cultural simplesmente porque foram pré-selecionados e conservados pelo artista” (Perniola, 2009, p. 132). Diferente dos escritores, para quem “o arquivo não é a obra, mas a obra sendo feita” (Corpet, 2004, p. 45), para o artista o arquivo pode ser entendido em três momentos distintos: material que pode se tornar obra, obra em processo e obra pronta.

Um dos instrumentos para a organização das imagens são os álbuns, que permitem um deslocamento físico de páginas que o livro tradicional não permite. A possibilidade de reordenação dos elementos no álbum o coloca em uma posição privilegiada, é um livro e um arquivo de fichas ao mesmo tempo. Uma das funções do livro é conferir a uma “pluralidade de objetos a unidade, permitindo percebê-los incluídos em um mesmo conjunto” (Pomian apud Mœglin-Delcroix, 1997, p. 206). Essa afinidade do livro com um conjunto de objetos que formam uma coleção aparece com frequência em livros de artista, e “uma das razões para o desenvolvimento do livro de artista nos anos 60 e 70 se deve de fato à introdução nas artes plásticas de uma atitude que tende a substituir a criação no sentido tradicional do termo por práticas de coleta” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 185).

“O artista arquivista é um dos efeitos da multiplicação de publicações de artistas assim como da intensificação correlativa das trocas entre artistas” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 207). Publicações efêmeras, o uso de processos pouco nobres como o xerox e as tiragens ilimitadas fizeram os tradicionais museus ignorarem este tipo de obra, que ficou em arquivos de artistas. “A arte postal substitui o valor de exposição pelo de circulação de obras na forma de envios postais, cria um arquivo-conceito que oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local” (Freire, 1999, p. 169).

Rennó interrompe o fluxo de fotografias ao se recusar a fotografar. “Esse é o seu ponto de partida e medida econômica frente a um mundo marcado pelo excesso de imagens. As referências de Rennó à história da fotografia não se afirmam no citationismo de imagens clássicas, mas como operação dos procedimentos e atitudes de um trajeto desde a *câmara obscura*” (Herkenhoff, 1998, p. 125).

“Para Rosângela Rennó, a fotografia é um lugar de trabalho (não necessariamente ou apenas o ato de fotografar) e, enquanto tal, só poderá produzir sentido se tomado como um lugar de conhecimento” (Herkenhoff, 1998, p. 116)

“(…) a fotografia é um local de trabalho, um espaço estruturado e estruturador dentro do qual o leitor distribui, e é distribuído por, quaisquer códigos com os quais ele ou ela tenham familiaridade, de modo a fazer sentido” (Burgin in Ferreira, 2006, p. 399).

Os arquivos da artista Rosângela Rennó se confundem com suas obras, como pode ser observado na coleção de notícias envolvendo fotografias, utilizadas em *Arquivo Universal* ou no conjunto de imagens de assassinados num dado período, como no caso de *Atentado ao Poder*. A artista trabalha com negativos encontrados em arquivos de ateliês fotográficos populares, com fotografias recolhidas em jornais, com fotos de obituários e de identificação criminal.

A obra *Bibliotheca* se desdobra em instalação, arquivo e livro de artista. A instalação é formada por mesas que exibem um conjunto de álbuns de fotografia comprados em mercados de pulgas e lacrados, complementada por uma fotografia de uma estante e um pequeno arquivo de aço negro de duas gavetas, com fichas que descrevem os álbuns. Em cada uma das fichas estão registradas as informações sobre o conteúdo de cada álbum. A artista criou também, para cada coleção, “um pequeno relato que surgiu a partir da observação dos grupos de imagens conservadas e do modo como foram arquivadas” (Melendi, 2003, p. 25).

No livro de mesmo nome, a artista “anula os códigos narrativos preexistentes e, ao destacar as imagens de seus lugares de origem e remontá-las em uma nova coleção, propõe a invenção de novos sistemas” (Melendi, 2003, p. 27). O arquivo de fotografias pessoais, formado a partir de álbuns de família, ganha uma nova conotação quando exibido no espaço público. A obra *Bibliotheca* (2003), “construída com os despojos dos arquivos mais pessoais e mais íntimos, aspira à condição de um novo arquivo, íntimo e público ao mesmo tempo. As memórias fotográficas de pessoas comuns transformam-se nas memórias comuns a todos” (Melendi, 2003, p. 35).

Diferente dos álbuns com fotografias de pessoas desconhecidas, dos retratos amadores completamente anônimos que são utilizados em outras de suas obras, o livro *2005-510117385-5* é feito de imagens realizadas por fotógrafos que são bem conhecidos. Trata-se de registros da construção das primeiras ferrovias na Bahia e em Pernambuco, as primeiras tribos da Amazonas, imagens de mineração registradas em Ouro Preto, cenas do Rio de Janeiro realizadas por artistas pioneiros do século XIX, como Marc Ferrez, J. Gutierrez, Albert Frisch e Benjamin Mulock, e que pertenciam ao acervo do imperador Dom Pedro II, ele mesmo um entusiasta da fotografia. O que chama a atenção não é o fato de a artista usar imagens apropriadas, mas a



Rosângela Rennó, 2005-510117385-5, 2010

origem das imagens, furtadas em 2005 da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional.

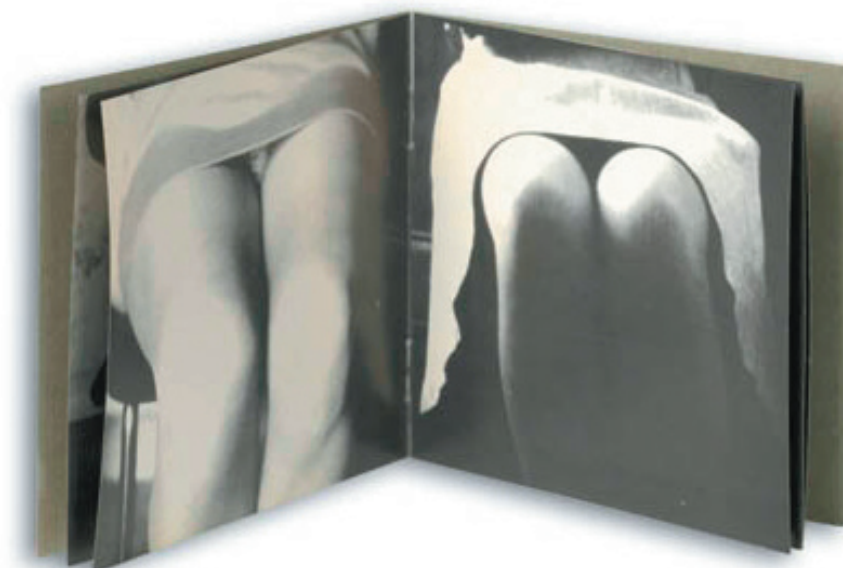
Publicado em 2010, o livro tem como título o número do inquérito criminal que investiga o caso. Do total de 751 fotografias desaparecidas, apenas 101 foram recuperadas, e todas elas foram encontradas mutiladas, pois os criminosos tentaram, de diversas maneiras, apagar as marcas de registro de patrimônio da FBN.

Em vez de reproduzir as imagens, o livro reproduz apenas os versos das 101 fotografias recuperadas, todas em tamanho real, ordenadas segundo a data de sua reinserção no acervo da Divisão de Iconografia da FBN, juntamente com a legenda descritiva de cada imagem. São imagens “em branco” que, metaforicamente, remetem ao desaparecimento do patrimônio nacional. “Para mim, apontar os brancos e as amnésias é mais interessante que falar em memória”, diz Rosângela (apud Alzugaray, 2010).

Se as fotografias antigas podem voltar a circular graças à reprodução, algumas coleções de imagens só existem porque foram um dia reproduzidas. Hans-Peter Feldmann coleciona cartões postais, fotografias de jornais e de revistas, cartazes e reproduções de todo

A materialidade da fotografia e sua importância histórica como objeto único e ao mesmo tempo item de uma coleção pública contrasta com a apropriação da imagem fotográfica, que pode ser reproduzida infinitas vezes a partir de um negativo. O ladrão, assim como o colecionador, está interessado na raridade do objeto, mas enquanto um preza seu valor de culto, o outro tem como objetivo lucrar com seu valor de troca.

tipo. A onipresença da reprodução em suas obras tematiza a ausência do original. O impulso para colecionar e catalogar parece ser uma consequência natural das infinitas possibilidades de reprodução. Entre 1968 e 1974, o artista publicou 37 pequenos livros com imagens de seu arquivo, “cada brochura, simplesmente grampeada, contém apenas fotografias em preto e branco, sem nenhuma legenda, e é o número, não o assunto, perfeitamente banal, que serve de título, impresso na capa” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 204).



Hans-Peter Feldmann, *Bilder*, 1972

A série de livros modestos, com imagens centralizadas, foi reunida em 2002 em um livro chamado *Bilder*. A neutralidade formal e a sobriedade “não apenas permite, mas demanda que o espectador recrie a obra, projetando sua própria experiência”. Feldmann está interessado nas séries, mais do que nas imagens individuais. São fotos ordinárias, que entram na categoria “nada especial”. Cada livro agrupa as imagens tematicamente: doze montanhas com neve no topo, seis jogadores de futebol, cinco camas de hotel desarrumadas, um zepelín, sete atrizes, três pinturas de paisagem, onze pares de joelhos.

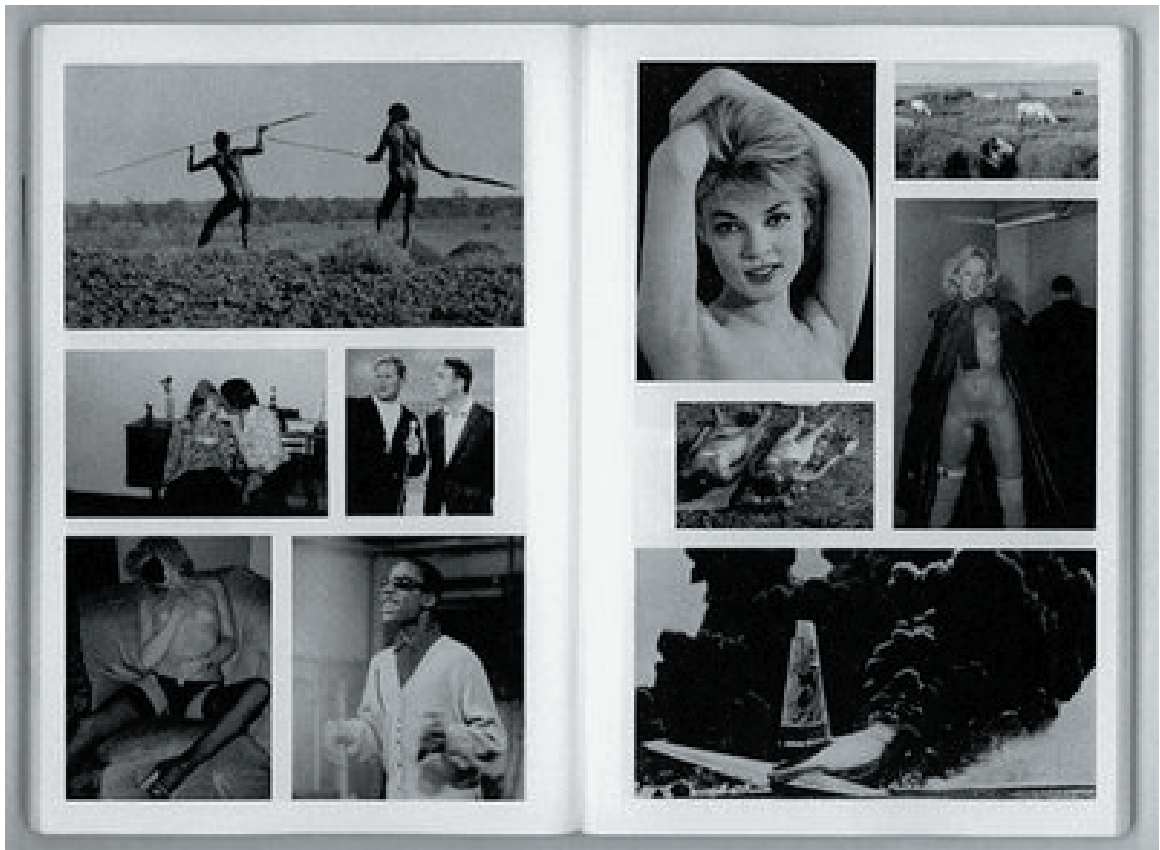
Em 1975, Feldmann publicou *Album*, que além da página de rosto, não tem nenhum texto. Até mesmo o frontispício é uma fotografia de caixas de arquivos fotográficos de Feldmann — acumulados em muitos anos e constituído por imagens de revistas, anúncios,

livros de fotografia, cartões postais e colecionáveis, além das fotos de viagem, instantâneos de família e retratos de amigos. Hans-Peter Feldmann busca os incidentes triviais, os momentos despercebidos, insignificantes, e conta histórias com as imagens. Reeditado em 2008, o livro de 308 páginas remete aos álbuns classificadores usados por filatelistas (a coleção de selos é considerada por alguns teóricos como a coleção por excelência), em que as imagens são agrupadas tematicamente.

Tendo coletado e colecionado centenas e centenas de fotografias retratando pessoas famosas, cenas ordinárias, notícias, nus, orangotangos, rainhas, *stills* de cinema, a lua e muito mais, Hans-Peter Feldmann permite que você o acompanhe e se torne um *voyeur*. Cada fotografia inspira uma mistura especial de vergonha e prazer que apenas o voyeurismo pode oferecer. “Sem legendas ou datas, a experiência que se tem ao olhar as sequências de Feldmann é a de ver fotos sem história ou função, um contexto sem contexto, dependente do fluxo de processos de pensamento através das relações estabelecidas entre as imagens da sequência” (Cotton, 2010, p. 210). Agora em sua quinta edição, *Voyeur* (2011) investiga os escombros das imagens em nossa cultura de consumo, fazendo justaposições excêntricas ou sinistras (fotografias de mulheres nuas próximas a acidentes com aeronaves) e catalogando a brandura do bombardeamento da mídia para tornar suas agressões venenosas visíveis para nós, seus quase desamparados *voyeurs*. A câmara não emite julgamentos, registra indistintamente tudo: o mundo de papel da fotografia é mostrado em seus mais variados aspectos.

O livro de Feldmann apresenta as fotografias em alguns tipos básicos de grade, a maioria com duas colunas, distribuídas em duas ou três fileiras, privilegiando as composições assimétricas. A grade não é tão rígida quanto no *Atlas* de Richter, e algumas imagens parecem ter sido parcialmente cortadas de acordo com a necessidade da paginação, enfatizando o formato horizontal ou vertical. Em alguns momentos, a escolha das imagens privilegia as que melhor se ajustam ao conjunto, com base em seu formato e não em um tema comum.

Não é possível identificar um critério unificador para as imagens, uma relação entre o conjunto, a não ser em casos isolados. Pela sugestão do título, deparamo-nos com o olhar das pessoas fotografadas, que parece ser o tema de um grupo de seis imagens em uma



Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, 2005

página dupla. De fato, o olhar é o elemento unificador do livro — fatos notáveis, coisas que capturam o olhar. O mundo é mediado pela fotografia: o infinitesimal, a fotografia ampliada de uma mosca ocupa uma página inteira, e o infinitamente grande, uma galáxia fotografada por um satélite. O livro é uma demonstração da capacidade que a fotografia tem para registrar acontecimentos, fenômenos e coisas invisíveis a olho nu, como em uma fotografia que mostra o desenho de uma coroa formado pela queda de uma gota de leite, registrado graças à invenção do estroboscópio em 1957, um clássico da história da fotografia. O livro é uma enciclopédia do olhar mediado pelos meios de comunicação de massa — televisão, jornal e revista.

A artista Annete Messenger organiza em cadernos e álbuns seu inventário da vida doméstica, com textos e imagens copiados de diferentes manuais e enciclopédias, com suas reflexões a respeito das convenções sociais que procuram definir o papel da mulher. Annette preencheu mais de sessenta cadernos, arquivos e álbuns, a maioria deles são manuscritos, próximos de um diário íntimo, não foram publicados e “formam uma espécie de biblioteca ou museu imaginário da feminilidade, de seus fantasmas e de seus estereótipos” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 202).

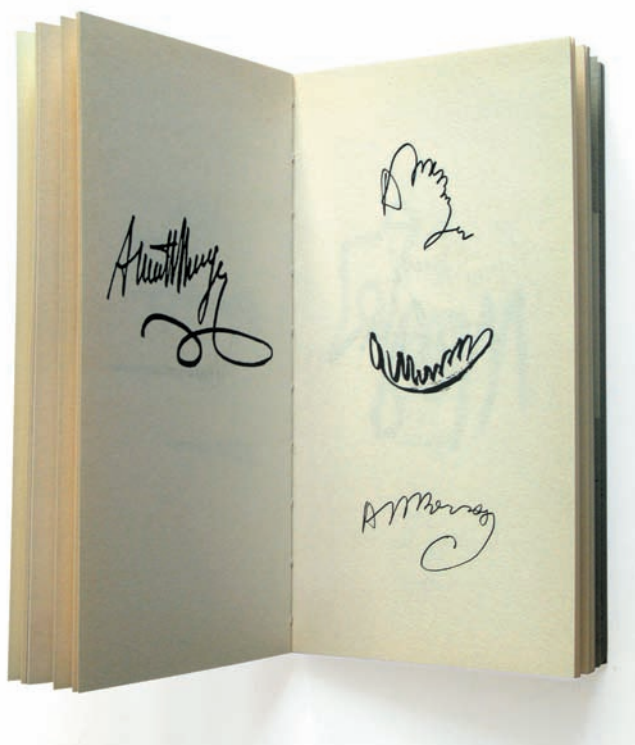
Os cadernos, comprados ou produzidos com cartão cinza, são numerados e etiquetados de acordo com temas ou categorias: o amor da vida, do casamento à maternidade, os encontros e desencontros; a vida doméstica, incluindo receitas, meios de proteção e maquiagem. Confundindo-se às vezes com os diários íntimos, o álbum doméstico, o livro de receitas e as crônicas da vida buscam “valorizar o chamado domínio feminino, que é desdenhado ou ignorado: as belas aquarelas, pequenos desenhos diários, recortes de revistas...” (Messenger, 2006, p. 399). Sua estratégia inclui diversos tipos de minorias: arte vernacular, provérbios, arte bruta, ditados, contos de fadas, arte do cotidiano, bordado, enfim, o que é desvalorizado.

As obras possuem comentários irônicos e críticas à condição feminina e à submissão da mulher. *The Men I Love* reúne fotografias em preto e branco acompanhadas de textos manuscritos sob a forma de legendas, destacando as qualidades dos homens retratados, os aspectos físicos e psicológicos são descritos baseados apenas na aparência; *The Marriage of Miss Annete Messenger* é uma coletânea de

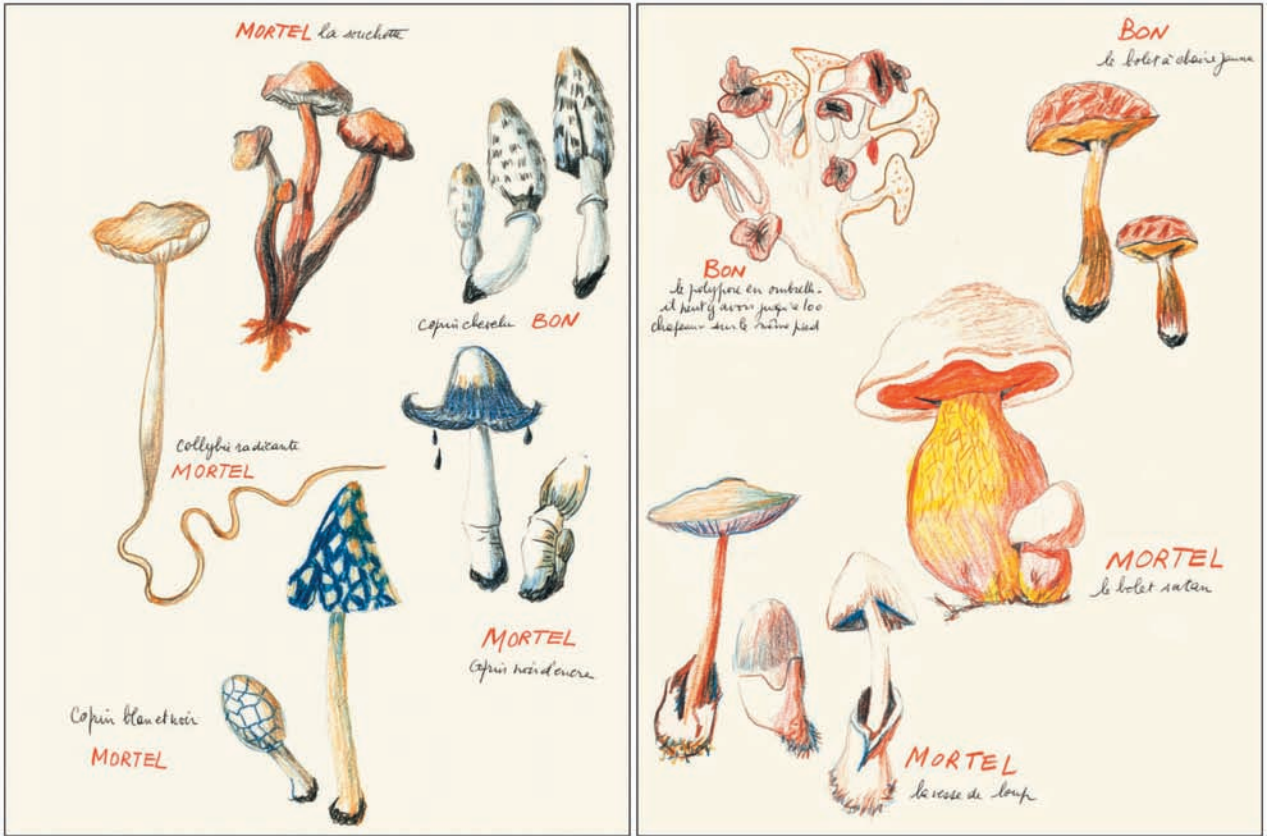
Uma de suas personas, *Practical Woman*, anota “tudo que é importante em sua vida, mas no final... ela talvez seja a pessoa menos razoável porque ela não faz as coisas, mas se contenta em copiar anotações que ela sabe que nunca vai usar. Se perder em detalhes práticos é seu modo de fugir da vida” (Messenger, 2006, p. 358)

“Não é por acaso que eu escolho um lápis azul ou vermelho, um pedaço de papel amarelo ou branco, e que arranjo desse ou daquele modo no espaço — o espaço de um livro ou uma sala no museu” (Messenger, 2006, p. 387)

fotografias de casamento publicadas em jornais com um cabeçalho destacando o nome do casal, mas o nome da noiva sempre é substituído por uma tira de papel datilografado com o nome da artista; *My handwritten envelopes*, uma simples acumulação de envelopes destinados à artista; *Collection to find my best signature*, publicado depois pela Actes Sud com o título *État Civil*, são os exercícios de escrita com algumas possíveis assinaturas da artista; *My Illustrated Life* (1973) tem em cada página quadros de diferentes histórias em quadrinhos reagrupados para formar uma outra narrativa, com o auxílio de uma legenda manuscrita; *My Collection of Good Mushrooms and Deadly Mushrooms* (1972-73, publicado em 2011) é um caderno com grupos de cogumelos desenhados com lápis de cor e nanquim, ao lado de cada desenho há uma inscrição, Bom ou Mortal, em letras de forma maiúsculas, em vermelho, e o nome do cogumelo a lápis em letra cursiva. Em uma página, são mostrados quatro cogumelos mortais e um bom, e em outra página dupla, oito cogumelos bons e um mortal. A delicadeza do desenho faz pensar que são todos inofensivos, e a mistura na mesma página de cogumelos comestíveis e venenosos coloca a possibilidade de um erro de atribuição da legenda. Não existe nada em sua aparência que permita discernir o bom ou o mau, o que remete a um livro de seu companheiro, o artista Christian Boltanski.



Annete Messenger, *État Civil*, 2002

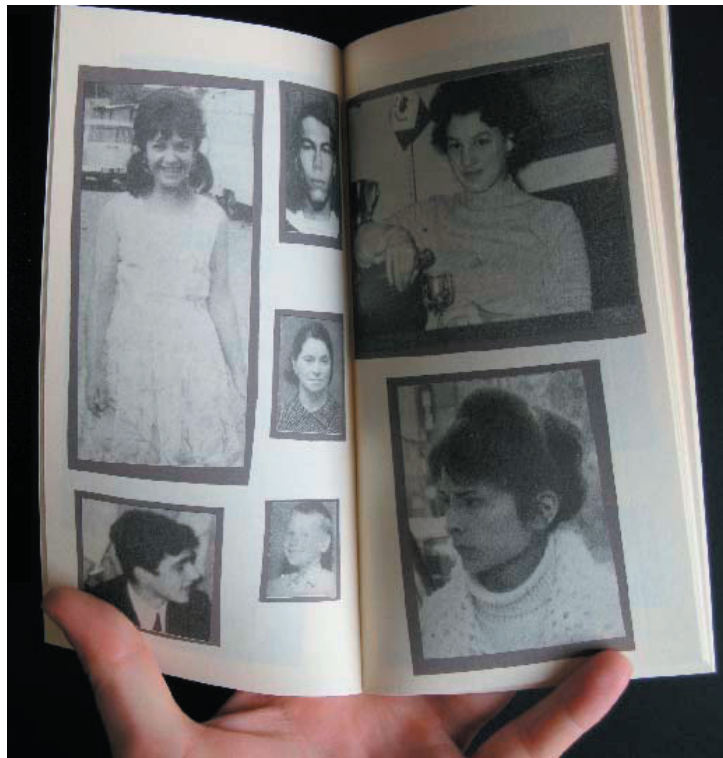


Annette Messenger, *Ma collection de champignons bons et de champignons mortels*, 1973 — 2011



Annette Messenger, *Mes dépenses quotidiennes pendant un mois*, 1972

Archives (1989) é um pequeno livro publicado por ocasião de uma exposição de Boltanski. Uma moldura cinza ao redor das imagens remete a fotografias antigas e ao álbum de família, como acontece em outros livros de Boltanski. A existência de imagens desfocadas no meio do grupo denuncia a origem amadora dessas fotografias. Não existe um critério para a organização das imagens na página, a ordenação não segue uma grade, de modo a manter o aspecto irregular da distribuição das fotos nos álbuns de família. Homens e mulheres, crianças, jovens e velhos não formam grupos temáticos. Algumas páginas apresentam apenas uma imagem, em outras são mostradas de duas a cinco fotografias, a maioria são retratos de busto ou um close do rosto e algumas imagens são de corpo inteiro. A diferença de tamanho não é para dar ênfase ou importância, mas parece devido ao



Christian Boltanski, *Archives*, 1992

tamanho em que a fotografia foi publicada no jornal. Além da folha de rosto e do colofão, o único texto, na primeira página do livro, esclarece que “Estas imagens foram recortadas durante o ano de 1972 de um hebdomadário especializado em crimes diversos; elas apresentam inexoravelmente misturados os rostos, assassinos ou vítimas, destes dramas esquecidos”. Não existe nenhuma indicação que permita fa-

zer uma distinção entre agredidos e agressores. A impossibilidade de saber quem é bom e quem é mau mostra que cada pessoa pode ser potencialmente a vítima ou o assassino.

O arquivo fotográfico de Boltanski é formado por fotos encontradas, instantâneos amadores emprestados de vários amigos, retratos adquiridos de escolas e clubes, assim como imagens de crimes selecionadas de jornais (Putnam, 2001, p. 42). Complementam o arquivo fotos publicadas na imprensa, compradas em mercados de pulgas e catálogos de produtos. “Sua obra sempre se preocupou com a coleção de memórias de outras pessoas, uma vez perdidas e esquecidas mas agora reunidas em seu contexto original no espaço do museu” (Putnam, 2001, p. 43). Boltanski, entre objetividade e subjetividade, mistura lembranças verdadeiras e falsas. “Falar dos outros pode ser falar de si mesmo por outros meios, que não são menos diretos por isso” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 190).

Como todo arquivista, Boltanski se interessa por inventários ou listas itemizadas. Depois de expor todos os objetos que pertenceram a uma certa pessoa, agora morta, apresentados sem nenhum tipo de comentário, a não ser as etiquetas e sua justaposição (*Inventory of Objects that Belonged to a Old Woman of Baden-Baden*, 1973 e *Inventory of Objects that Belonged to a Woman of Bois-Colombes*, 1974), ele publicou *Inventory of the Objects that Belonged to a Resident of Oxford*, que é um inventário fotográfico. “As pequenas fotografias retangulares, puramente sinaléticas, que isolam os objetos e dispõem em ordem mas sem arte na página são o equivalente impresso das vitrines do museu, onde, como no livro, uma etiqueta identifica cada peça apresentada” (Mœglin-Delcroix, 1997, p. 192). A coleção de Boltanski parece “personificar uma identidade com objetos etiquetados e organizados que não podemos fixar definitivamente” (Semin, 1997, p. 56). Objetos utilitários sem uma qualidade estética particular, e que não falam muito de seu antigo dono, apenas marcam sua presença *in absentia*. “Nesses catálogos de propriedades individuais nenhuma tentativa é feita para apontar a personalidade particular de seus antigos donos. Os objetos devem ser vistos como evidência material de questões sociais” (Putnam, 2001, p. 43).

Alguns artistas têm se dedicado a pensar o arquivo como prática artística, como forma de coleta e classificação de materiais,

A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto (Benjamin, 1987, p. 228).

objetos ou imagens. Em um arquivo de artista, assim como acontece com o livro de artista, “a recepção tem o ritmo da apreciação individual” (Freire, 1999, p. 172). Assim como o livro de artista pode ser catalogado como livro e como obra, podendo ocupar a biblioteca ou a reserva técnica, o arquivo de artista ocuparia, “programaticamente e não acidentalmente, um lugar intermediário entre a reserva técnica e a biblioteca no museu, pois tal como o espaço que o contém, os documentos e obras que guarda estão sob o signo da ambiguidade” (Freire, 1999, p. 172).



Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Outra Pedra de Rosetta*, 1974

Para o artista Paulo Bruscky, a prática de arquivista se desdobra em vários aspectos. O maior acervo particular de obras Fluxus na América Latina está em seu atelier, que também guarda em caixas identificadas por país mais de mil livros de artista, além de milhares de outros itens ligados à Arte Correio. O arquivo também tem a maior coleção de obras de Paulo Bruscky: três centenas de livros de artista,

entre exemplares únicos e de pequena tiragem. Seu acervo pessoal inclui a documentação fotográfica de performances e obras efêmeras. Os registros de ações e performances são encadernados, como o *Artemcágado* (1972) ou a performance em que o artista carregou no peito uma placa com a frase *O que é Arte? Para que serve?* O artista evidencia o processo de produção das imagens que fazem parte do livro *Xeroperformance*, de 1980 — a documentação ou registro da obra é a própria obra.

A ausência de distinção entre arte e vida, forma de pensar e de viver, é uma característica marcante de Bruscky. Os objetos em seu atelier formam um anti-sistema, uma recusa ao padrão, ao previsível, burocrático, como uma visualização do seu pensamento, que procede por associações inusitadas de palavras e imagens em um movimento incessante. O seu arquivo inteiro foi transferido para a Bienal de São Paulo em 2004 e mostrado como uma instalação. Foram necessárias mais de 300 caixas para transportar 5 mil livros e objetos diversos.

No livro *Outra Pedra de Rosetta*, feito em parceria com Daniel Santiago, Bruscky faz um inventário dos impressos que fazem parte do cotidiano, e que poderia servir para um arqueólogo do futuro decifrar a vida na segunda metade do século XX. O título faz referência a uma estela encontrada no Egito durante a expedição das tropas de Napoleão, e que permitiu a decifração dos hieróglifos por Jean-François Champollion, graças a uma inscrição contendo três parágrafos com o mesmo texto: o superior está na forma hieroglífica do egípcio antigo, o trecho do meio em demótico, variante em escrita cursiva do egípcio tardio, e o inferior em grego antigo. No livro de Bruscky, “há textos em várias línguas: português, francês, alemão etc... pois fomos a diversos consulados recolher material para a confecção dos livros” (Bruscky apud Freire, 2006, p. 159). O termo “Pedra de Roseta” é utilizado hoje em dia em outros contextos, para se referir a alguma informação essencial de um campo novo de conhecimento.

O livro é peculiar: não existem duas cópias idênticas dentro da tiragem de 161 exemplares. Os artistas reuniram diversos tipos de impressos: jornais, revistas, mapas, cadernos, papel de presente, cartas datilografadas, documentos, exames. Para montar os livros, eles encheram uma sala com os papéis empilhados, e deixaram que quatro ventiladores fizessem a intercalação das páginas.

Paulo Bruscky fez outros livros apenas com o aproveitamento de material coletado por ele: embalagens de cigarro foram usadas para fazer o *Rodapé* (2005), enquanto fichas médicas não preenchidas, comidas por cupins, formam as páginas de um livro chamado *Diagnóstico*, espécie de *memento mori*, objeto que não nos deixa esquecer a transitoriedade da vida, um lembrete de que um dia nosso corpo também será devorado pelos vermes. Este aproveitamento de materiais é uma forma de respeito ao suporte, ao que um dia teve importância, ao que já é história.

Coleção

De todas as formas de obter livros,
escrevê-los é considerada a mais louvável
Walter Benjamin

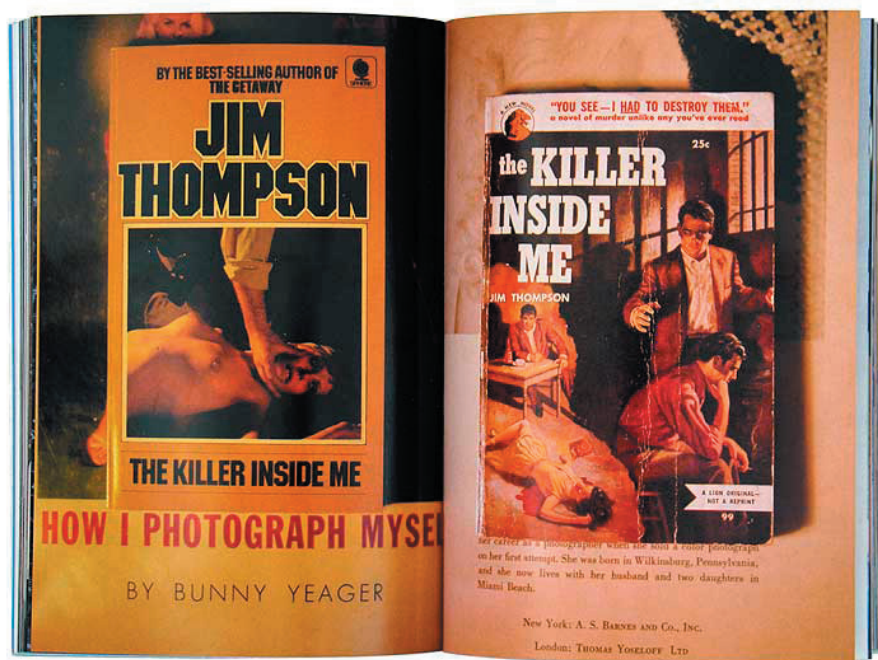
Colecionador de livros há quase 40 anos, o artista Richard Prince acumulou uma coleção notável de obras a partir do que ele descreve como a era “BeatHippiePunk”: de 1949 (o ano do seu nascimento) a 1984. Ele começa com os poetas e escritores “beats” — Kerouac, Ginsberg, Burroughs — mas sua coleção inclui também Nabokov e J.D. Salinger, clássicos da ficção científica como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, quadrinhos de Robert Crumb e livros de Yoko Ono e Andy Warhol.

No livro *American English* (2003), Prince compara as primeiras edições de romances populares publicados nos Estados Unidos com seus equivalentes britânicos, em uma espécie de história cultural contada do ponto de vista de um artista. As capas das edições americanas contrastam com as versões britânicas, mais contidas, revelando diferentes facetas de uma época.

Os livros mostrados em *American English* fazem parte de sua coleção de livros raros, e ao invés do fundo neutro, geralmente usado nesse tipo de registro, foram usados outros livros e seleções de seu próprio trabalho. Essas fotografias oferecem uma visão das preocupações particulares de Prince como um bibliófilo, que são parecidas com suas preocupações como artista.

Em um ensaio introdutório, “*Bringing it All Back Home*”, com seu subtítulo autoexplicativo, “*A Day in the Life of a Book Collector Suggests That the Impulses Behind Collecting Are Part Obsession, Part Quest and Part Fantasy*,” Prince narra suas peripécias atrás de livros usados em vários sebos de Nova York e Los Angeles e apresenta alguns motivos que o levam a colecionar.

No ensaio, ele afirma “dar atenção ao que parece efêmero, colecionar artes menores” (Prince, 1988, p. 29). No relato, o artista destaca os encontros ao acaso, as oportunidades únicas, os livros que



Richard Prince, *American English*, 2003

encontra quando procurava outra coisa, os “achados” com preço de ocasião (e que segundo ele acontecem apenas a cada 6 anos). A regra de ouro do artista explica a presença de livros populares, de humor e pornografia ao lado de outros livros considerados mais sérios: “é melhor colecionar o que você gosta e o que ninguém coleciona” (Prince, 1988, p. 31).

Os critérios segundo os quais se reúnem objetos em uma coleção dificilmente se aplicam aos livros de artista: raridade, unicidade (a encadernação artesanal singulariza uma obra), antiguidade (por se tratar de uma primeira edição), autenticidade (exemplares assinados), qualidade material (o aficionado ou amador aprecia um livro pela sua tipografia, pela natureza do papel especial, a harmonia da encadernação, etc).

Uma tipologia dos bibliófilos incluiria os ricos e os comerciantes, interessados na posse, no livro como um bem de consumo, e os eruditos, “que padecem de bibliomania” e acumulam livros pela informação que eles podem conter (Sánchez, 1999, p. 122). Uma coleção de livros de artista conjuga os dois aspectos do colecionador, pois a “informação estética” não pode ser separada de sua forma de apresentação.

O colecionador acumula tudo que pertence a certa série com um espírito perseverante; investe energia na investigação e na aquisição de documentos correspondentes ao âmbito escolhido. Com uma visão salvadora, recolhe, seleciona, combina, conserva, classifica (ordena, administra, às vezes hierarquiza, torna acessível)” (Sánchez, 1999, p. 17)

O colecionador tende a estabelecer os próprios critérios para sua coleção.



Jonathan Monk, *Cover Version*, 2004

O livro *Cover Version* (2004), de Jonathan Monk, consiste em fotografias, tiradas frontalmente, das capas de livros de artista “históricos”, de sua coleção pessoal. Apresenta uma seleção de publicações seminais de sua extensa coleção, em que Sol Le Witt, Lawrence Weiner e Ed Ruscha estão lado a lado para formar uma série contundente, que apresenta uma investigação contemporânea sobre a materialidade e os problemas de significação na publicação de arte conceitual.

Cover Version começa diretamente com as fotos de livros, sem folhas de guarda, folha de título ou colofão. Os créditos e a ficha catalográfica foram relegadas à capa interna e os agradecimentos estão na terceira capa. O livro tem três versões da capa, com seu valor monetário em euros, dólares e libras, uma referência direta ao livro *Statements* (1968), de Lawrence Weiner, obra que abre o livro.

Sendo um livro de capas, parece apropriado que, dentro dele, apenas as páginas da direita sejam impressas, para que as capas reproduzidas ocupem a mesma posição que ocupam em relação ao livro, à direita da lombada. Isso foi enfatizado pelo fato de as imagens serem impressas em um papel que é revestido em apenas um dos lados. O livro fechado parece conter, metaforicamente, uma pilha de livros, virar suas páginas é como desmontá-la.

Coleta

Na arte de colecionar, a aquisição como fator decisivo
Walter Benjamin

Os arquivos pessoais, muitas vezes comprados em mercados de pulgas, servem para construir uma memória inventada, como nas obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó. Mas um arquivo ou mesmo uma coleção de imagens pode ter procedências diversas. Em que medida a maneira como foram obtidas as imagens que fazem parte de uma coleção pode definir a coleção, alterar o sentido da obra, ou ao menos nossa percepção do trabalho?

Eduardo Verderame coleciona desenhos e histórias de igrejas brasileiras destruídas por incêndios, guerras ou simplesmente por descaso. Algumas delas existem até hoje; outras ficaram na memória ou nos livros de história. Quinze anos de trabalho colecionando memórias e desenhando ruínas resulta em *Histórias de Igrejas Destruídas* (2010), um misto de guia histórico-arquitetônico e álbum de espécies extintas (ou ameaçadas) do nosso Barroco.

Desenhos de observação direta são misturados com desenhos realizados a partir de fotografias ou gravuras, sendo impossível discernir, pelo resultado, os dois tipos de registro. Por vezes, o artista desenha a aparência que a fachada da igreja tem hoje, e quando isso não é possível, ele desenha a aparência que a igreja um dia teve. Cada desenho é acompanhado por uma ficha técnica informando o nome, local e data de construção e de destruição, seguido de um breve memorial descritivo que inclui relatos a respeito da igreja, fatos memoráveis e acontecimentos marcantes em sua história.

Desenhar objetos ou copiar imagens de livros é um modo muito particular de se apropriar do mundo, pois o desenho permite fazer diversas escolhas que a fotografia não permite: o desenho pode ser preciso, como um desenho técnico, ou impreciso, mais gestual; o modo de registrar, com caneta, lápis ou pincel, usando linhas finas ou grossas, a variação de espessura da linha, o uso ou não de luz e som-



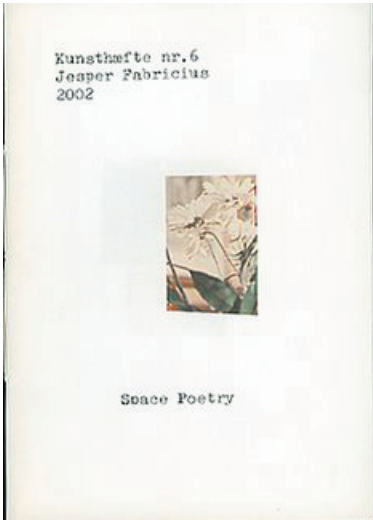
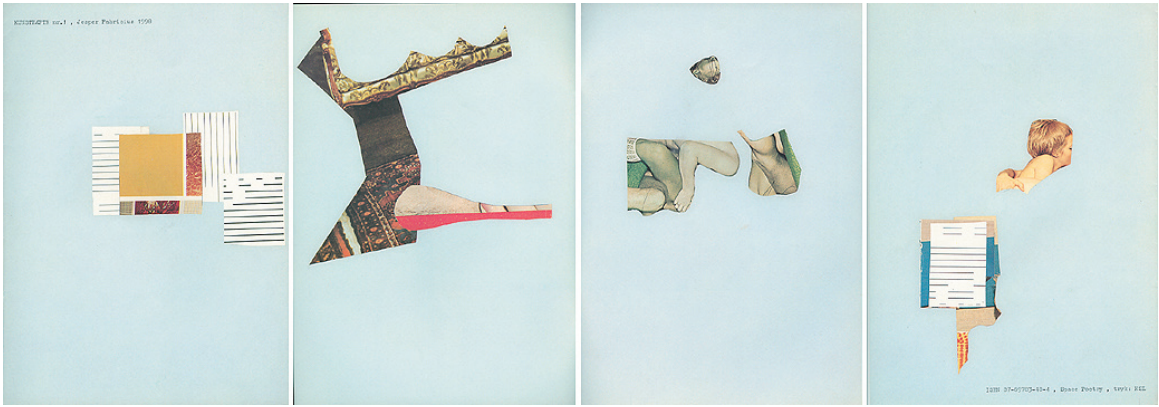
A capa do livro de Verderame sintetiza visualmente a história da maioria das igrejas, que foram demolidas para que se construísse outra, maior e mais moderna em seu lugar, ou para dar espaço ao crescimento das cidades. A sobreposição de uma grande quantidade de desenhos faz que uma figura anule a outra.

bra para representar volumes. O desenho pode acrescentar ou omitir detalhes, somar pontos de vista.

Existem formas de alterar a recepção de uma fotografia sem modificar o conteúdo: o recorte e a colagem. Ambos os procedimentos retiram a imagem fotográfica do seu contexto, e por isso criam um novo sentido. O artista John Stezaker coleciona desde 1976 cartões postais de várias cidades do mundo, com fotografias tiradas no início do século XX. Seu principal interesse são as pessoas anônimas que aparecem por acaso nas fotos. Stezaker arquiva estas cenas isolando pequenos detalhes de imagens maiores. O recorte não permite identificar a cidade em que o registro fotográfico foi realizado, e o conjunto de imagens pode ser atribuído a uma cidade inventada, como se todas as imagens fossem da mesma cidade. O artista inverte a importância dos elementos da composição, muda a relação figura e fundo ao recortar as fotografias. Ele coloca em primeiro plano as pessoas que não deveriam fazer parte da imagem, que são transformadas em assunto, como se uma mudança de posição da câmera transformasse um ator coadjuvante em ator principal.

Essas sequências de fotografias de indivíduos desconhecidos formam uma narrativa no projeto chamado *The 3rd Person Archive*, que resultou em um livro com o mesmo nome, publicado em 2009. As inúmeras imagens retratam sempre um homem caminhando, e a posição das figuras em sequência sugere um percurso. O recorte e o tamanho das reproduções em relação à página, formando um pequeno retângulo, produz um efeito de estranhamento, como se acompanhássemos as pessoas olhando pela janela com uma câmera com lente telescópica. Refazer a jornada de figuras incidentais, encontradas em postais que circularam nas décadas de 1920 e 1930, é uma espécie de viagem no tempo.

De uma extensiva coleção de antigas revistas de pornografia, o artista dinamarquês Jesper Fabricius iniciou a publicação *Kunsthæfte* em 1998 como uma série de despreziosos livretos, consistindo em pesquisa visual com imagens recortadas e agrupadas de acordo com um tema escolhido pelo artista. A fragmentação muitas vezes não permite identificar a origem dos recortes, e a combinação de formas geométricas e orgânicas no número um da *Kunsthæfte* era descrita como “colagens bizarras, impressas em ofsete sobre um fundo azul



Jesper Fabricius, *Kunsthæfte* n° 1, 1998 e *Kunsthæfte* n° 6, 2002



John Stezaker, *The Third Person Archive*, 2009

claro, onde Mondrian encontra Russ Meyer”. A edição nº 5 mostra uma pequena janela para o mundo dos seios, e a nº 6 mostra fotografias de flores colhidas de seu ambiente original, as páginas de revistas pornográficas, que começam uma vida nova como os únicos elementos colados em páginas brancas. A publicação mais recente é uma seleção de 32 fotografias de relógios de pulso usados por modelos e atores cujos corpos estavam ocupados. O recorte e a reorganização do material nas páginas da *Kunsthafte* transforma as imagens banais das revistas pornográficas em elaboradas composições, que convidam a um segundo olhar. “A pornografia conta em termos explícitos o que acontece, de modo que o segundo olhar é redundante” (Hall, 2002, p. 170). Saber a origem das imagens faz pensar no ponto de partida e no ponto de chegada, o que aumenta a admiração pelo trabalho do artista.

“Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele [...] procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma dos objetos úteis ou agradáveis” (Baudelaire apud Benjamin, 1989, p. 78)



Joachim Schmid, *Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa*, 2002

Joachim Schmid é um artista alemão que tem se dedicado a publicar livros fotográficos baseado apenas em imagens achadas. A série *Bilder von der Straße* (Imagens da Rua) é um projeto iniciado em 1982 e consiste em coletar fotografias encontradas na calçada — algumas estão deterioradas, a maioria foi rasgada ou cortada, outras estão parcialmente queimadas. Além das publicações, a série tem no momento 937 painéis (29,7 × 21 cm cada). Em uma viagem ao Brasil, ele recolheu os negativos descartados pelos fotógrafos lambe-lambe e

caídos no chão, e publicou três livros que levam o nome do local onde foi feita a coleta — *Belo Horizonte, Praça Rio Branco* (1992), *Belo Horizonte, Parque Municipal* (1993) e *Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa* (2002).

Com a diminuição do uso de negativos fotográficos e de fotos impressas, o artista tem utilizado recursos eletrônicos, como o *flickr*, um site de relacionamentos baseado em compartilhamento de imagens digitais, para conseguir um banco de imagens amadoras. As imagens são publicadas em uma série de livros chamada *Other People's Photographs*. A facilidade de conseguir coletar imagens de um tema qualquer com uma simples busca no diretório de imagens compartilhadas pela rede é evidenciada pelo livro *Seventy-Five Are Better Than Thirty-Two*, um dos mais recentes trabalhos de Schmid. Ele explica o curioso título:

Milhões de turistas viajam para a cidade de Nova York todos os anos. Muitos deles visitam o Museu de Arte Moderna. Muitos tiram fotografias dentro do museu. Muitas das fotos mostram as trinta e duas imagens das latas de sopa Campbell de Andy Warhol. Milhares desses instantâneos podem ser encontrados em sítios de compartilhamento de fotos. Setenta e cinco deles foram coletados neste livro — obras de arte na era da fotografia digital. Quase quarenta anos depois de Warhol ter parafraseado a Mona Lisa em *Thirty Are Better Than One*, ele poderia muito bem concordar hoje que setenta e cinco é melhor do que trinta e dois (Schmid, 2011).

Alguns livros de Schmid seriam praticamente impossíveis sem os recursos tecnológicos: de que outra forma ele poderia obter imagens tão específicas quanto as 32 *Campbell's Soup Cans* fotografadas por diversos turistas?

Alec Finlay iniciou em 1999 uma coleção de fotografias de nuvens em movimento, inspirado por um verso do poeta japonês Matsuo Bashô, a frase que abre o livro *Trilha Estreita ao Confim* e fala da nuvemovente ventania (*Wind Blown Clouds*, 2006). O artista deixou em museus e centros culturais um postal com a convocatória para participação no projeto: “você está convidado a contribuir em uma antologia de nuvens moventes. Tire uma fotografia colorida de uma nuvem soprada pelo vento. Inclua uma nota com a data e o lugar em que a foto foi tirada, seu nome e endereço”.

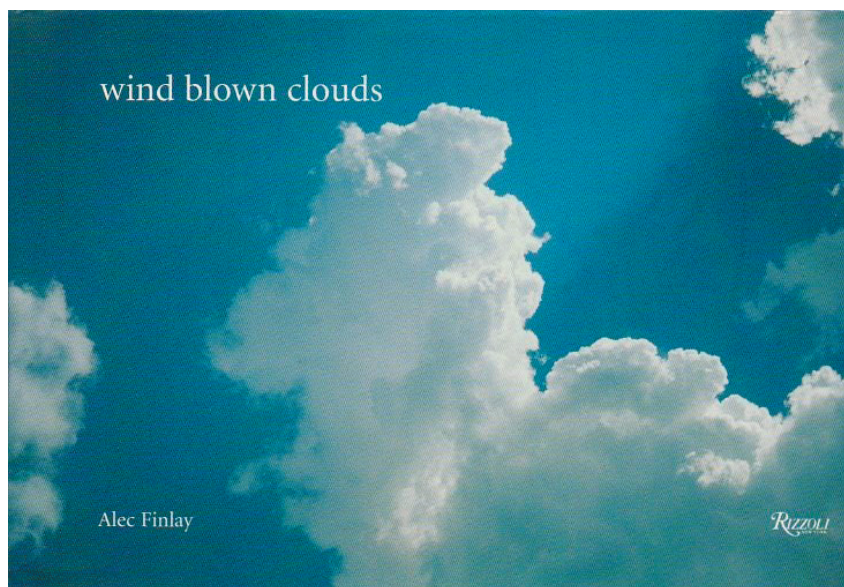
No final do livro, ele convida o leitor a “enviar outros céus, pois este é um projeto sem fim”. O livro tem imagens feitas por pes-

“dias e noites vagueiam pela eternidade, assim são os anos que vêm e vão como viajantes que lançam barcos através dos mares ou cavalgam pela terra (...) também tenho sido tentado há muito pela nuvemovente ventania, tomado por um grande desejo de sempre partir” (Bashô, 1997, p. 31)

“A teoria classificativa das nuvens apresentada em 1802 por Luke Howard teve grande influência em Goethe. Pintores como Turner, Constable e Caspar David Friedrich servem-se da sua classificação para pintar nuvens com mais exatidão e pormenor. A Classificação de Howard, em quatro categorias básicas (*cumulus, stratus, cirrus, nimbus*), com três outras intermédias (...) e nomes latinos, acessíveis a toda comunidade científica, era simples, funcional e abrangente” (do prefácio de João Barrento a Goethe, 2003, p. 15).

A classificação de nuvens é o tema de *Projetos Para a Construção de um Céu* (1981), da artista Carmela Gross, um painel formado por desenhos de nuvens feitos com lápis de cor em papel milimetrado, usado em desenho técnico de arquitetura e engenharia.

soas de várias partes do mundo, fotógrafos profissionais e amadores, homens e mulheres de faixas etárias diversas. O conjunto de imagens forma um “arquivo de paisagens de nuvens em perpétua mudança”, com fenômenos observáveis apenas em uma região do globo, ou em uma determinada época do ano, um “belo lembrete de que todos nascemos, vivemos e morremos sob o mesmo céu” (Finlay, 2005).



Alec Finlay, *Wind Blown Clouds*, 2005

Sem a colaboração de tantos voluntários, os tipos de nuvens registradas e as tonalidades do céu seriam em número bem reduzido. Reunidas em livro, elas parecem fazer parte de um projeto científico que reúne dados que esperam classificação, mas que não receberão tal organização racional. Algumas imagens ocupam uma página dupla, a maioria uma página simples. Como em um diário, que registra um dia após o outro, vemos desfilar os diferentes tipos de nuvens em sua variedade de cores — brancas, cinzas, douradas ou rosadas — vistas da terra ou fotografadas de dentro de um avião, e o céu com diferentes tons de azul (exceto uma página dupla esverdeada, parecendo o céu antes de uma tormenta).

Catálogo

Mas quando se chegará ao ponto
de escrever livros como catálogos?
Walter Benjamin

Não podemos permitir-nos julgar o que é bom e o que não é.
Há um tipo de juízo moral que temos que deixar de lado [...] é
preciso respeitar o objeto tal como ele é, tal como aparece [...] é
preciso esforçar-se para manter uma espécie de neutralidade
Hilla e Bern Becher

Um conjunto de obras realizadas a partir da década de 1960 fazem uso de uma estrutura “claramente visível ou ordenada de modo simples. Para alguns artistas, a própria ordem é o trabalho de arte” (Bochner, 2006, p. 171). Nesse tipo de obra, a ordem precede a execução, e por isso é comum que seja adotada uma forma de apresentação dos trabalhos que enfatize a serialidade. A “atitude serial” compartilhada por artistas associados ao minimalismo e à arte conceitual aparece em alguns livros de artista que se tornaram um paradigma para os livros que vieram depois.

Em lugar de composição, “o arranjo das unidades designadas é feito em uma grade ortogonal pelo uso de meios aritméticos simples” (Bochner, 2006, p. 171). O arranjo implica a natureza fixa das partes, e também uma equivalência entre os termos. A metodologia de trabalho desses artistas pode ser considerada sistemática, pois “os sistemas são caracterizados pela regularidade, inteireza e repetição na execução. [...] Partes individuais de um sistema não são importantes em si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo” (Bochner, 2006, p. 172).

Uma estrutura equivalente começou a dominar o design gráfico europeu e americano dos anos 1960 em diante: a grade tipográfica, “uma diretriz proporcional para textos, tabelas, figuras etc. É um programa formal apriorístico para n conteúdos desconhecidos” (Gerstner apud Samara, 2007, p. 19). A grade resolve o problema de encontrar o equilíbrio entre a máxima conformidade e a máxima liberdade, ou o maior número de constantes combinado com a maior variabilidade.

“Ao organizar objetos em algum domínio — a casa, o equipamento de produção na indústria, em uma oficina, ou documentos em arquivos — tende-se a agrupá-los de acordo com duas lógicas: (1) características similares, construindo-se grupos coesos — como no caso da taxonomia dos seres vivos, em que seres similares constituem grupos: chimpanzés, gorilas e seres humanos são agrupados como antropóides, por exemplo — ou (2) em virtude de conexões funcionais — como no caso de peças de um equipamento ou dos órgãos de um sistema do corpo humano, o pulmão, a traqueia e o diafragma são entidades não similares que fazem parte do sistema respiratório, por exemplo” (Vassão, 2010, p. 29-30).

de possível. Tal princípio organizador foi adotado nos livros de artista como uma forma racional e ordenada de distribuir várias imagens em uma mesma página.

A busca de uma visão neutra, objetiva ou científica da fotografia levou o casal Hilla e Bernd Becher a produzir “imagens planas, neutras, despojadas de qualquer artifício (...) que apenas apontam para a presença muda das coisas e a opacidade dos seres.” (Baqué, 2003, p. 129).

Os Bechers fotografam sistematicamente cada edifício usando uma câmera profissional de grande formato. Para cada fotografia, eles seguem um conjunto de procedimentos para que as imagens permaneçam parecidas. Eles usam as mesmas condições de iluminação, a mesma posição da câmera, o objeto é mostrado isoladamente, destacando a frontalidade dos edifícios, sem céu dramático ou sombras profundas. O tamanho de cada fotografia e sua relação com o espaço negativo ao redor é claramente uma constante que eles tentam manter com muito esforço e precisão. Eles alegam que, através desses procedimentos técnicos, as fotografias representam objetivamente essas estruturas arquitetônicas.

O trabalho desses dois fotógrafos consiste em catalogar, reunir, classificar e processar imagens de edifícios industriais. As formas ganham um novo significado dado apenas pela sua evidência. As fotografias estão concentradas nas próprias estruturas e não estão qualificadas por interpretações subjetivas, o que é destacado pela ausência da figura humana. São imagens meramente descritivas.

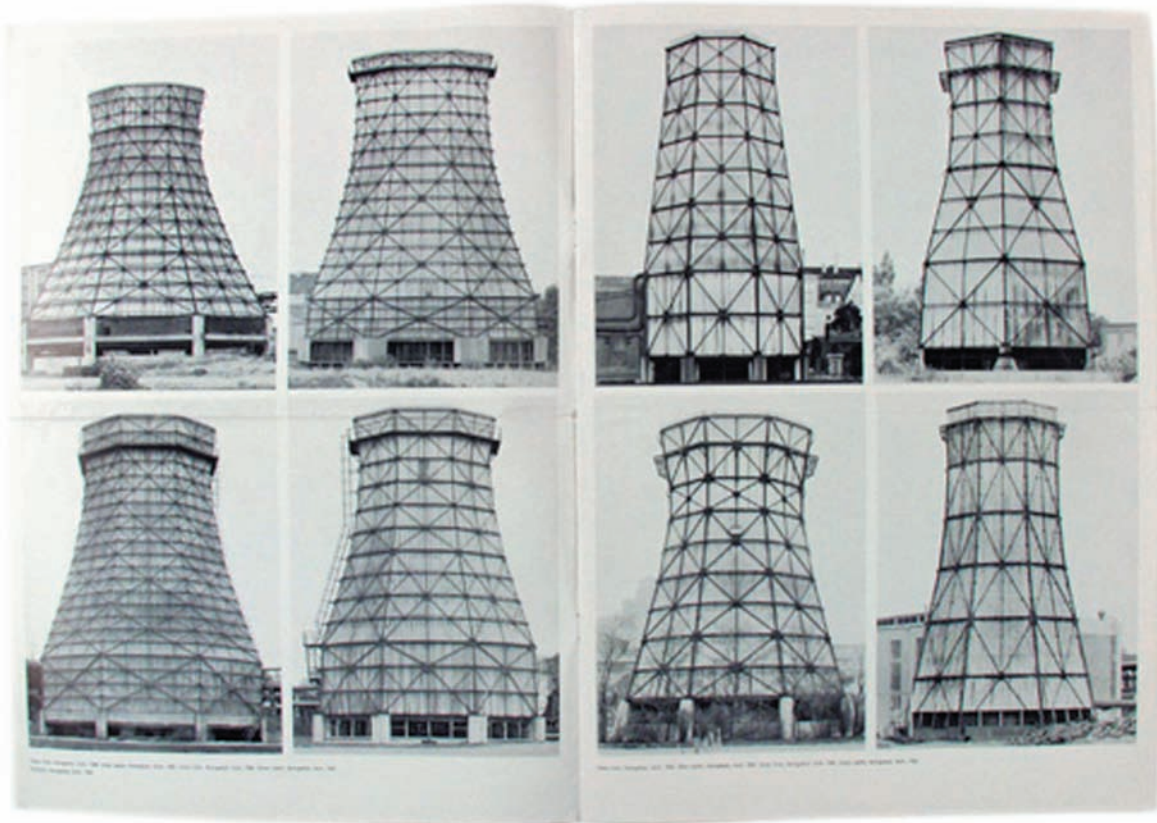
Seu primeiro livro, publicado em 1970, chama-se *Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions*. O livro é dividido em capítulos para cada tipo diferente de edifício — fornos de cal, torres de resfriamento, altos-fornos, torres sinuosas, torres de água, depósitos de gás e silos, com uma explicação da finalidade de cada tipo de edifício no início do capítulo. As fotografias são dispostas em grids, de modo que o *layout* espelha a abordagem científica que usaram para fotografar os edifícios.

O que os Bechers procuram em seus assuntos é a forma em que um único tipo de estrutura (caixa d’água, alto-forno) varia enormemente em sua aparência externa, devido ao seu contexto histórico e geográfico específico. Isso se torna mais visível quando eles mos-

A obra dos Bechers, com seu ponto de vista neutro de formas arquitetônicas industriais vistas de pontos de vista fixo contra um céu sem nuvens e sem efeitos expressivos, retoma uma rica tradição na arte alemã recente, a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), de August Sander e Karl Blossfeldt.

O livro *Escultura Anônima* apresenta construções da Inglaterra, Bélgica, Alemanha e Holanda. O projeto foi uma verdadeira corrida contra o tempo, pois tinha se tornado evidente que todo complexo de indústria pesada estava sendo fechado e derrubado devido ao desuso.

Ao fotografar estruturas obsoletas, ou prestes a perder a sua utilidade, para além de reforçarem o aspecto purista e formal do seu trabalho, os Becher atuam como guardiães/intérpretes da memória futura.



Bern & Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions*, 1979

tram suas fotos em agrupamentos e grades, comparando as diferentes formas, o que logo se tornou o método preferido de apresentação das fotografias.

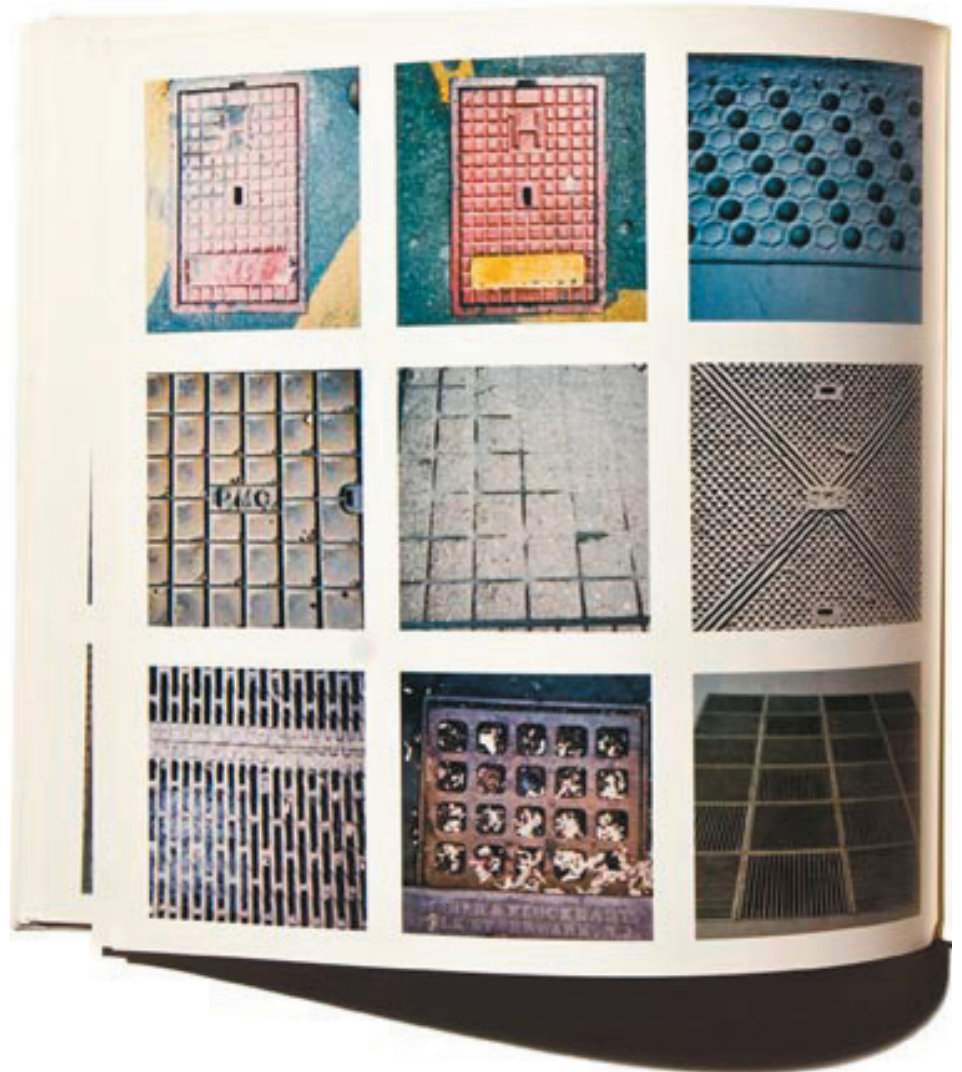
A grade é um dispositivo que auxilia a distribuir as imagens na página, considerando a tendência natural que temos de agrupar, organizar e produzir sentido ao comparar imagens (Tufte, 2005, p. 112). Além disso, “sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não apenas o seu caráter anti-referencial mas — mais importante — sua hostilidade à narrativa” (Krauss, 1986, p. 158). O livro apresenta os dados, mas não tira nenhuma conclusão deles. Não afirma nada, pois prefere mostrar ao invés de dizer.

O casal Becher tende a apresentar seus trabalhos em livros, em grupos específicos (*Grain Elevators*, *Water Towers*, *Mineheads*) e outros mais gerais, como *Typologies* e *Basic Forms of Industrial Buildings*. Com essas fotos, eles montam tipologias onde produzem grades de fotografias em preto e branco do mesmo tipo de estrutura industrial. Estas tipologias convidam o espectador a comparar sua forma e de-

Uma mudança de percepção das categorias artísticas é marcada pela atribuição do grande prêmio de escultura na Bienal de Veneza de 1980 para as fotografias de “Esculturas anônimas” dos Becher, “fotógrafos objetivistas, vindos da arte conceitual e arquivistas metódicos de edifícios industriais em via de desaparecimento” (Baqué, 2003, p. 44)

As tipologias criadas por Bernd e Hilla Becher, que estabelecem variações estruturais entre os diferentes tipos de objetos, têm sido associadas ao fotoconceitualismo de Dan Graham, Ed Ruscha, Douglas Heubler e Joseph Kosuth. Estes artistas fizeram fotografias *deskilled* e removeram todos os vestígios de processo manual ou decisão subjetiva do processo fotográfico.

“Quando examinamos as carreiras dos artistas que foram mais comprometidos com o grid, podemos ver que desde o momento que se submeteram a essa estrutura, sua obra virtualmente deixou de se desenvolver e se tornou envolvida, ao invés, na repetição” (Krauss, 1986, p. 160)

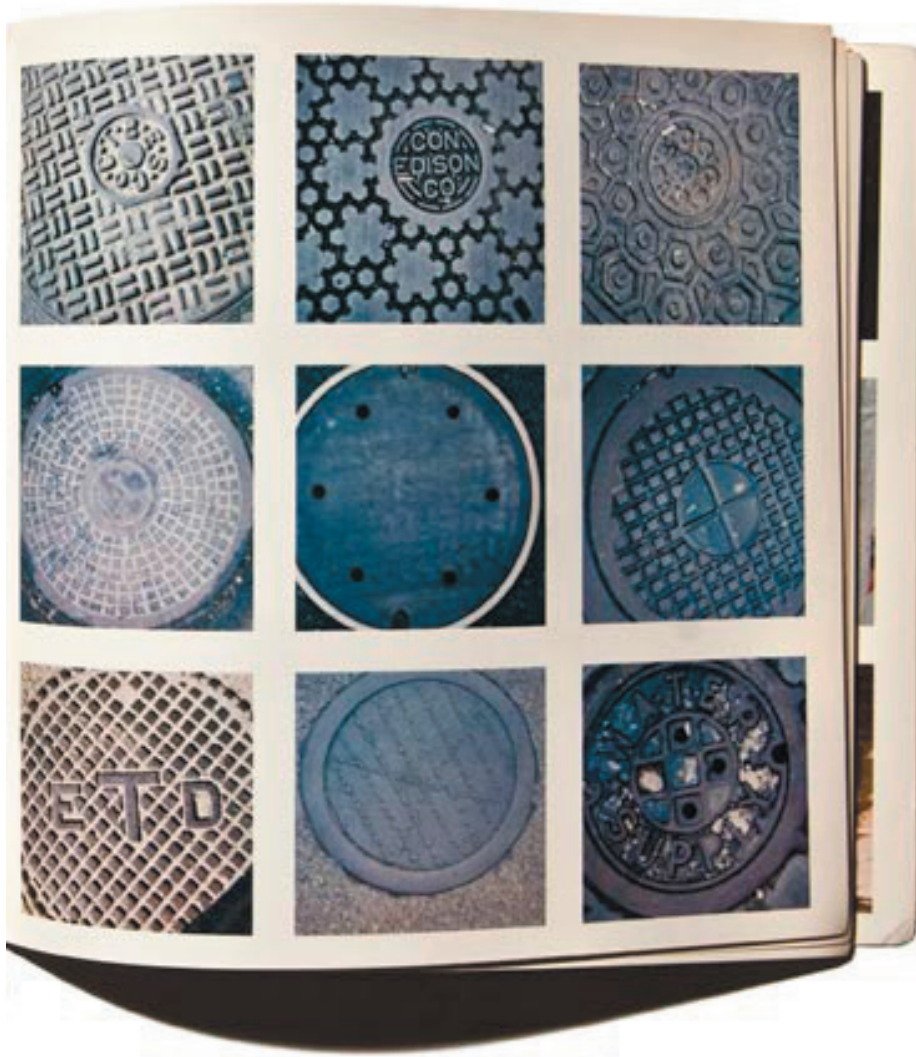


Sol LeWitt, *PhotoGrids*, 1978

sign. Isso transforma-os em objetos dignos de interesse, revelando a grande diversidade de objetos todos dentro do mesmo propósito.

A grade como estrutura é recorrente na obra de Sol LeWitt. Em seu livro intitulado *PhotoGrids* (1978), LeWitt produz imagens autorreferentes, colocando a grade como estrutura e assunto da obra, mostrando que as grades estão em toda parte.

O livro tem 46 pranchas, cada uma com nove fotos coloridas tiradas com uma câmera Rolleiflex e organizadas pelo artista em uma grade do tipo “jogo da velha”. Os assuntos incluem painéis de portas, vidros para janelas, portões e cercas, pisos de cimento e mosaico, pontes metálicas etc. Três anos mais tarde LeWitt publicou *Autobio-*



graphy, que usou o mesmo formato de grade para contar a história de sua vida diária.

LeWitt faz um inventário dos tipos de grades que fazem parte da arquitetura: portas de madeira, janelas, janelas com grade, grades e portões, tampas de bueiro, pisos, calçamento, vagas de estacionamento (provável alusão ao livro *Thirtyfour Parking Lots*, de Edward Ruscha), jogos de amarelinha, mosaicos (do espaço externo ao espaço interno), azulejos na parede, gesso e outros elementos no teto. Em uma página dupla, estão misturadas pedras de calçamento e muros feitos de pedra (tema de um outro livro de LeWitt, *Brickwall*). Depois aparecem fachadas de construção, uma página inteira com fotos de

Lista de Figuras

Os livros marcados com asterisco fazem parte do acervo de livros de artista da Escola de Belas Artes/UFMG. Alguns títulos foram doados especificamente para este projeto

Sistema detalhado do conhecimento humano Fonte: (Beltrán, 2012, p. 9).	xxviii
Clive Phillpot http://afterhand.blogspot.com.br/2010/04/ugens-bogmesser.html	29
Raimundo Lúlio, <i>arbor scientiae</i> , 1515 http://www.biusante.parisdescartes.fr/images/banque/pt/06227.jpg	30
*Daniel Spoerri, <i>An Anecdoted Topography of Chance</i> , 1966 Fonte: (Brotchie, 2012, p. 28)	32
Marcelo Drummond, <i>Livro de Mim</i> , 1999 Foto: Marcelo Drummond	35
Maurizio Nannucci, <i>Sessanta Verdi Naturali</i> , 1977 http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Collezione+e+catalogare&idSezione=285	36
Sol LeWitt, <i>Incomplete open cubes</i> , 1973 http://www.wallpaper.com/gallery/art/sol-lewitt-artists-books/17051829/30017	38
Bruno Munari, <i>Speak Italian: the fine art of the gesture. A supplement to the italian dictionary</i> , 2005	40
Paulo Bruscky, <i>A comunicação nas estradas</i> , 1981	41
Marcelo Zocchio e Everton Ballardín. <i>Pequeno Dicionário Ilustrado de Expressões Idiomáticas</i> , 1999	42
*Jans Aarsman, Claudie De Cleen, Julian Germain, Erik Kessels, Hans Van Der Meer, <i>Useful Photography #9</i> , 2009 http://www.kesselskramerpublishing.com/php/popper.php?titel=USEFUL%20PHOTOGRAPHY%209&imgar=p_useful9_1_new.jpg,p_useful9_2_new.jpg,p_useful9_3_new.jpg,p_useful9_4_new.jpg	44
Hans Waanders, <i>The Lomond Guide to Birds</i> , 1998 http://www.johandeumens.com/artists/28-hans-waanders-1951--2001/artworks/500-the-lomond-guide-to-birds.html	45
Mark Dion, <i>Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park</i> , 2002 http://www.diestadtvonmorgen.de/uploads/pics/dion_fieldguide_2002.jpg	45
Kim Beck, <i>A Field Guide to Weeds</i> , 2008 http://www.idealcities.com/field-guide.html	46
*Wellington Cançado e Renata Marquez, <i>Domesticidades</i> , 2010	48
*Lara Almarcegui, <i>Guia de Terrenos Baldios de São Paulo</i> , 2006	49
*Letícia Lampert, <i>Escala de Cor das Coisas</i> , 2009	50
John Baldessari, <i>Prima Facie: Marilyn's Dress. A poem (in four parts)</i> , 2007	51
Paolo Tessari. <i>Wunderkammer Cabinet</i> , 1972. Estrutura de madeira laqueada, serigrafia, 200x 107x34 cm. Fonte: Gervasoni, 1986, p. 115.	52
Mark Dion, <i>Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy</i> , 2005 http://bookworks.org.uk/node/111	55
Mark Dion, <i>Bureau of the Centre for the Study of Surrealism and its Legacy</i> , 2005 http://5b4.blogspot.com.br/2009/01/bureau-of-centre-for-study-of.html	56
Nicholas DiGenova. <i>WunderKammer</i> , 2010. http://mediumphobic.com/#/artworks/	59
*Walmor Corrêa, <i>Unheimlich</i> , 2006 http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/09/conversando-sobre-arte-entrevistado_5.html	61

Lourdes Castro, <i>Grand herbier d'ombres</i> , 2002 http://paulavalentimceramics.blogspot.com/	63
Maurizio Nannucci, <i>Hortus Botanicus</i> , 1999.	64
*Paulo Bruscky, <i>Bruscky's Invents</i> , (sd)	66
Lawrence Norfolk e Neal White, <i>Ott's Sneeze</i> , 2002 http://www.bookworks.org.uk/node/92	68
Letícia Ramos, <i>Cadernos de Bitacora</i> , 2010 http://bitacoraproject.wordpress.com/category/caderno-de-campo/	69
John Baldessari, <i>Throwing 4 Balls in the Air to Get a Straight Line</i> , 1973 http://goodformenwithbeards.blogspot.com.br/2011/02/john-baldessarithrowing-three-balls-in.html	70
Simon Patterson, <i>Rex Reason</i> , 1994	71
herman de vries, <i>argumentstellen</i> , 2003	72
Regina Vater, <i>O que é arte? São Paulo Responde</i> , 1978	74
Brandon Ballengée, <i>The Occurrence of Malformation in Toads and Frogs</i> , 2009 http://www.amazon.co.uk/gp/product/images/0953454673/ref=dp_image_text_0?ie=UTF8&n=266239&s=books	75
Colin Sackett, <i>Biblio: Guide book to writers on natural history</i> , 2007	78
Buzz Spector, <i>Unpacking My Library</i> , 1995 http://samfoxschool.wustl.edu/portfolios/faculty/buzz_spector	79
Maurizio Nannucci, <i>Stored Images</i> , 1992	80
Wladimir Dias-Pino e João Felício dos Santos, <i>A Marca e o Logotipo Brasileiro</i> , 1974	89
Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne</i> , prancha 79, 1929 http://elaguilaediciones.wordpress.com/2008/06/11/atlas-mnemosyne-aby-warburg/	90
Painel nº 3, Atlas de Gerhard Richter, 1962. www.gerhard-richter.com/art/atlas/	92
Painel nº 783, Atlas de Gerhard Richter, 2006. www.gerhard-richter.com/art/atlas/	92
*Gerhard Richter, <i>Atlas</i> , 2006 http://books.youworkforthem.com/book/P1051/Gerhard-Richter-Atlas	95
André Malraux e as provas do livro Museu Imaginário Fonte: (FOSTER, 1996, p. 98).	97
Richard Dailey, <i>Details (Private Parts in Public Spaces, a Comparative Study of Antique Sculpture)</i> , 2002 http://www.onestarpublish.com/details-private-parts-in-public	99
Marcel Broodthaers, <i>Museum-Museum. Der Adler vom Oligozän bis heute</i> , 1972 http://www.copyrightbookshop.be/en/books/details/3832/0	100
Luis Jacob, <i>Album IV</i> , 2007 http://thestar.blogs.com/untitled/2010/05/weekend-notes-luis-jacobs-album-iv-launch-at-art-metropole.html	101
*Rosângela Rennó, <i>2005-510117385-5</i> , 2010	105
Hans-Peter Feldmann, <i>Bilder</i> , 1972 http://www.internationalauctioneers.com/lot/image/5/2215/137_1.jpg	106
Hans-Peter Feldmann, <i>Voyeur</i> , 2005 http://bintphotobooks.blogspot.com.br/2008/09/design-icon-voyeur-by-hans-peter.html	108
Annete Messenger, <i>État Civil</i> , 2002	110
Annette Messenger, <i>Ma collection de champignons bons et de champignons mortels</i> , 1973 — 2011 http://www.micheledidier.com/index.php/gb/artists/mfc-annete-messenger/ma-collection-de-champignons-bons-et-de-champignons-mortels.html	111
Annette Messenger, <i>Mes dépenses quotidiennes pendant un mois</i> , 1972 http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/EspacioALaLetra/A_messenger/palabrasFra.htm	111
Christian Boltanski, <i>Archives</i> , 1992	112
Paulo Bruscky e Daniel Santiago. <i>Outra Pedra de Rosetta</i> , 1974.	114

Fonte: (Hellion, 2003, p. 128).	
Richard Prince, <i>American English</i> , 2003 http://www.rearsound.net/projets/2005/lecteurs/oeuvres/prince.htm	117
Jonathan Monk, <i>Cover Version</i> , 2004 http://www.jslb.fr/files/gimgs/78_monk-cover04.jpg	118
Eduardo Verderame, <i>Histórias de Igrejas Destruídas</i> , 2010 http://everderame.wordpress.com/ruinas-e-outras-igrejas-2010/	119
*Jesper Fabricius, <i>Kunsthæfte</i> n° 1, 1998 e <i>Kunsthæfte</i> n° 6, 2002 http://5b4.blogspot.com.br/2007/12/kunsthæfte-1-14-by-jesper-fabricius.html	121
John Stezaker, <i>The Third Person Archive</i> , 2009 http://www.yesstudio.co.uk/view/3rdperson	121
*Joachim Schmid, <i>Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa</i> , 2002 Foto: Brad Freeman	122
*Alec Finlay, <i>Wind Blown Clouds</i> , 2005 http://www.word-power.co.uk/books/wind-blown-clouds-19780847827114/	124
Bern & Hilla Becher, <i>Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions</i> , 1979 http://outsidetheivorytower.blogspot.com.br/2007/06/bernd-becher-1931-2007.html	127
Sol LeWitt, <i>PhotoGrids</i> , 1978 http://www.wallpaper.com/gallery/art/sol-lewitt-artists-books/17051829/30017#30021	128
Xilogravuras do livro de Johann Horst von Romberch, <i>Congestorium artificiose memorie</i> , 1533. http://www.flickr.com/photos/58558794@N07/5950319844/sizes/o/in/photostream/	136
Annette Messager, <i>Mes enluminures</i> , 1988 http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=858	139
Peter Blake, <i>An Alphabet</i> , 2008	141
Luigi Serafini, <i>Codex Seraphinianus</i> , 1981 http://issuu.com/rizoamarillo/docs/masoner_a	144, 145, 146
*Augusto de Campos, <i>Colidouescapo</i> , 1972	150
Jacques Roubaud & Christian Boltanski. <i>Ensembles</i> , 1997. http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/02/ensembles-christian-boltanski-e-jacques.html	151
*Bruno Munari, <i>Libro illeggibile MN1</i> , 1984 http://www.corraini.com/admin/tmp/files/copertine_all/35-MUN_MN1_int1.jpg	152
Raymundo Colares, <i>Gibi (da série decomposição de Volpi)</i> , déc. 1970 http://gramatologia.blogspot.com.br/2010/12/raymundo-colares.html	153
*Edith Derdyk, <i>Fiação</i> , 2004 http://www.edithderdyk.com.br/imagens/quadros/62.JPG	155
Richard Prince, <i>4x4</i> , 2004	158
Base V. <i>Arty</i> , 2010. http://www.base-v.org/prints/serie-imagens-achadas/	159
Base V. <i>Besta</i> , 2010 http://www.base-v.org/prints/serie-imagens-achadas/	160
*Marilá Dardot e Fábio Morais. <i>Sebo</i> , 2009	171, 173
*Kristan Horton, <i>Dr. Strangelove Dr. Strangelove</i> , 2010 http://www.theworldsbestever.com/2011/09/21/dr-strangelove-dr-strangelove/	175
Ernst Caramelle, <i>40 Found Fakes</i> , 1979 Fonte: (Mœglin-Delcroix, 2004, p. 204)	176
Jiri Kolar, <i>L'Enseigne de Gersaint</i> , 1965 Fonte: (Mœglin-Delcroix, 2004, p. 82)	177
Michael Goodman, <i>How to Make Your Own Cheap Inexpensive Artists' Book</i> , 1990 http://www.artistsbooksonline.org/works/howt/object.xml	179, 180
Tadeu Jungle. <i>Suruba</i> , 1989	182, 183

Fonte: fotografia de Tadeu Jungle	
*Michel Zóximo, <i>O reino das fontes</i> , 2009	184
León Ferrari, <i>Parahereges</i> , 1988	187
George Gessert, <i>Dust and Light</i> , 1987	189
http://www.artistsbooksonline.org/works/dnli.xml	
Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya & Felicia Rice, <i>Codex Espangliensis</i> , 2002	191
http://accordionpublications.blogspot.com.br/2010/12/codex-espangliensis-from-columbus-to.html	
Guillermo Gómez-Peña, Enrique Chagoya & Felicia Rice, <i>Codex Espangliensis</i> , 2002	192
Mel Bochner, <i>Working Drawings And Other Visible Things On Paper...</i> , 1966	195
http://www.flickr.com/photos/mgdsca/3864963165/in/set-72157622045162087	
Mel Bochner, <i>Working Drawings And Other Visible Things On Paper ...</i> 1966	196
http://www.flickr.com/photos/mgdsca/3865747594/in/set-72157622045162087	
Tadeu Jungle, <i>Foi fundo</i> , 1983	204
Fonte: fotografia de Tadeu Jungle	
*Rute Gusmão, <i>Fotografismo</i> , 1975	207
Colin Sackett, <i>speakers</i> , 2002	209
*Colin Sackett, <i>THEENGLISHALPHABET</i> , 2002	210
Alex Hamburger, <i>Grafemas</i> , 1992	214-5
Steve McCaffery, <i>Carnival: the second panel</i> , 1970-75	216
*Edith Derdyk, <i>Cópia: Dia Um</i> , 2011	219
Ferreira Gullar, <i>O Formigueiro</i> , 1991	221
Simon Cutts, <i>A History of the Airfields of Lincolnshire I</i> , 1990	222
http://www.bookarts.uwe.ac.uk/sbtarc/sbarc14.htm	
Mira Schendel, <i>69 69 69</i> , sd	224
Fonte: (Doctors, 1994, p. 11)	
Mira Schendel, Sem título (<i>cadernos</i>), 1971	225
Fonte: (Dias, 2009, p. 277)	
Jaroslav Kozłowski, <i>Reality</i> , 1972	226
http://galeria-at.siteor.pl/ksiazka1	
*Hélio Ferverza, <i>Operações</i> , 1998	228-9
Foto: Hélio Ferverza	
Eugène Ionesco, <i>La Cantatrice chauve</i> , 1964	231
http://lccmagd.wordpress.com/2011/02/17/la-cantatrice-chauve-by-ionesco-designed-by-massin/#	
Warren Lehrer e Dennis Bernstein, <i>French Fries</i> , 1984	234
http://www.earsay.org/projects/books/warren-lehrer-and-dennis-bernstein-french-fries/	
Eugenio Carmi, <i>Stripsody</i> , 1966	236
Fonte: (Mœglin-Delcroix, 2004, p. 88)	
Marshall McLuhan & Quentin Fiore, <i>The Medium is the Mass-age</i> , 1967	241
http://www.my-os.net/blog/index.php?2006/05/09/386-marshall-mcluhan-quentin-fiore	
Marcel Broodthaers, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Image</i> , 1969	247
moma.org	
Michael Maranda, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Livre</i> , 2008	248
http://parasiticventurespress.com/books/?p=207	
*Michalis Pichler, <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: Sculpture</i> , 2008	250
http://www.centerforbookarts.dreamhosters.com/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1339	
Michael Gibbs, <i>All or nothing: An anthology of blank books</i> , 2005	253
*Doro Boehme e Eric Baskauskas, <i>Various Blank Pages and Ink</i> , 2009	254
http://ericbaskauskas.bigcartel.com/product/various-blank-pages	

Edward Ruscha, <i>S Books</i> , 2001 http://www.icollector.com/Ed-Ruscha-S-Book-USA-2001-bound-printed-pape_i8190360	256
Klaus Scherübel, <i>Mallarmé, The Book</i> , 2004 http://www.artspeak.ca/exhibitions/event_detail.html?event_id=74&image=2	257
Lucia Mindlin Loeb, <i>Guardas</i> , 2010 Fonte: (Schwartz, 2011, p. 61)	258
Sol LeWitt, <i>Geometric Figures & Color</i> , 1979	259
Nicolás Paris, <i>Doble Faz</i> , 2008 http://www.flickr.com/photos/la_silueta/2499328899/in/photostream/	260
*Álvaro de Sá, <i>Poemica</i> , 1967	261
*Terence Gower e Mónica de la Torre, <i>Appendices, Illustrations & Notes</i> , 1999	263
Louis Lüthi, <i>On the Self-Reflexive Page</i> , 2010. http://www.mottodistribution.com/site/wp-content/uploads/2010/07/luthi61.jpg	265
*Glaucio Mattoso, <i>Jornal Dobrabil</i> , 2001	267
*Matheus Rocha Pitta, <i>Boletim de Ofertas</i> , 2010	269
*Sebastião Nunes, <i>Cidade de Deus</i> , 1970	270
*Álvaro de Sá, <i>12x9</i> , 1967	271
*Claudia Jaguaribe e Beatriz Jaguaribe, <i>Quem você pensa que ela é?</i> , 1995 http://www.claudiajagaribe.com.br/br/publicacoes/fotonovela/	272
*Jonathas Andrade e Yana Parente, <i>Amor e Felicidade no Casamento</i> , 2008 http://cargocollective.com/yanaparente/Amor-e-Felicidade-no-Casamento	273
Jonathas Andrade e Yana Parente, <i>Amor e Felicidade no Casamento</i> , 2008 http://cargocollective.com/yanaparente/Amor-e-Felicidade-no-Casamento	274
*Guto Lacaz, <i>Inveja</i> , 2007	275
*Marcelo Silveira, <i>Revista</i> , 2009	276
*Marco Antonio Mota e Júlio Martins. <i>Iluminuras</i> , 2010.	278-9
*Mateo López, <i>Deriva</i> , 2009	281
Mateo López, <i>Deriva</i> , 2009	282
*Vera Chaves Barcellos, <i>Momento Vital</i> , 1979	290
Giovanni Anselmo, <i>Lire</i> , 1990	293
Roland Topor, <i>Souvenir</i> , 1969 http://www.ftnbooks.com/product/roland-topor-fluxus-souvenir-harmonieca1975nm	295
*Bruno Vilela, <i>Voo Cego</i> , 2010 Fonte: Foto de Bruno Vilela	296
Lawrence Weiner, <i>Towards a Theatrical Engagement: Ducks on a Pond</i> , 1988	298, 300
Regina Silveira, <i>Anamorfa</i> , 1980 http://www.natalnet.br/palatnik/JotaMedeiros/poeticas_visuais/livroartista.html	301
William Kentridge. <i>Cyclopedia of Drawing</i> , 2004 http://5b4.blogspot.com.br/2008/01/william-kentridge-prints-and-cyclopedia.html	302
*Brian Kennon, <i>Black and White Reproductions of the Abstract Expressionists</i> , 2002	305
*Waltercio Caldas, <i>Manual da Ciência Popular</i> , 1982 http://www.walterciocaldas.com.br/imagens/quadros/202.JPG	306
Remy Charlip, <i>It Looks Like Snow</i> , 1957 http://stoppingoffplace.blogspot.com.br/2010/02/remy-charlip-it-looks-like-snow.html	308
Jaroslaw Kozłowski, <i>Propositions</i> , 1973 http://www.culture.pl/web/english/resources-visual-arts-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/conceptual-art-in-poland-spaces-of-discourse	309
*Michel Zóximo e Fernanda Gassen, <i>Álbum volume II – Fotografia Velada</i> , 2010	310

Hugo Mund, <i>Germens</i> , 1977	312
Sherrie Levine, <i>Flaubert, un Coeur Simple</i> , 1990. http://www.artpluspaper.com/content/flaubert-un-coeur-simple-levine-sherrie	324
Waltercio Caldas, <i>Velázquez</i> , 1996. http://www.walterciocaldas.com.br/imagens/quadros/78.JPG	327
*Tom Phillips, <i>Humument</i> , 2004.	328
*Tom Phillips, <i>Humument</i> , 2004. http://designworkshops.blogspot.com.br/2009_11_01_archive.html	330
Fernando Bryce, <i>The Progress of Peru-Benavides</i> , 2009	333
*Sandra Gamarra Heshiki, <i>Seleção Natural</i> , 2010 http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/04/seleccion-natural-sandra-gamarra.html	335
Richard Hamilton, <i>The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even</i> , http://www.jrp-ringier.com/pages/index.php?id_r=4&id_t=&id_p=7&id_b=1519	336
Milena Bonilla, <i>El Capital</i> , 2008 http://milenabonilla.info/elcapital.html	337
Douglas Pêgo, <i>Caras para Ler</i> , 2010 http://douglasspego.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html	339
Michael Maranda, <i>Twentysix Gasoline Stations, ver. 2</i> , 2010. http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_twentysix_Ver2.pdf	341
Jonathan Monk, & <i>Milk</i> , 2004 http://db3.artmedia.ch/abooks02/index_proto.php?action=show_images&page=3	342
Jonathan Monk / one in one hundred (Child), 2007 http://www.onestarpres.com/one-in-one-hundred-Child?art=104	343
Yann Sérandour, <i>Inside the White Cube</i> . http://www.jslb.fr/files/gimsgs/257-insidethewhitecube07.jpg	344
Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 10</i> , 2002 http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=348&menu=	347
*Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 11</i> , 2003 http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=364&menu=	347
Maurizio Cattelan, <i>Permanent Food n° 8</i> , 2000	348
*Vera Casa Nova e Marcelo Kraiser, <i>Lucia Rosas: textos impuros</i> , 2000	360-1
*Dora Longo Bahia, <i>Marcelo do Campo 1969-1975</i> , 2006 Fonte: http://www.behance.net/dimilips/frame/2010889	364
Pierre Huyghe & Phillippe Parreno, <i>No Ghost Just a Shell</i> , 1999-2002 http://www.vanabbemuseum.nl/en/press/2010/	366
Francesco Manacorda, Lydia Yee & Paul McCarthy, <i>Martian Museum of Terrestrial Art</i> , 2008	370, 372
*Duda Miranda, <i>A coleção Duda Miranda</i> , 2007 http://www.mariladardot.com/	376
*Eric Doeringer, <i>The Xeroxed Book</i> , 2010 http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/Xeroxed%20Book/XeroxedBook.html	379
*Joan Fontcuberta, <i>Artista y la fotografía</i> , 2000	382
Yves Klein, <i>Yves Peintures</i> , 1954 http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html	389
*Huber Renard, <i>Naânaâ Chinoune — Léa — Hubert Renard: Três jovens artistas lioneses</i> , 1988 Fonte: http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html	390
Confucius, <i>The Book of Music</i> , 2007 http://www.parasiticventurespress.com/proofs/PVP_Lost_Confucious.pdf	393
Eduardo Arias, <i>Plastilina</i> , 2009 http://www.kitschic.net/index.php?/impresos/plastilina/	404

Pippo Lionni	406
Fonte: (Abdullah; Hübner, 2006, p. 198).	
Gerd Arntz, pictograma para o Isotype de Otto Neurath, 1928-1965	406
http://www.gerdarntz.org/	
*Antoni Muntadas, <i>Ladies & Gentlemen</i> , 2001	407
Juli Gudehus, <i>Genesis</i> , 1999	409
http://gramatologia.blogspot.com.br/2010/05/juli-gudehus.html	
Warja Lavater, <i>Le Petit Chaperon Rouge</i> , 1967	410
Marcel Broodthaers, <i>La conquête de l'espace: Atlas à l'usage des artistes et militaires</i> , 1975	412
http://www.foundation.generali.at/fileadmin/artware/images/JPG/183/broodthaers_GF0030998.00_0000011703.jpg	
Julio Plaza, <i>Poética/Política</i> , 1977	413
http://bacanasbooks.blogspot.com.br/2011/02/poetica-julio-plaza1977.html	
Anna Bella Geiger, <i>Novo Atlas nº 1</i> , 1977	415
Fonte: (Hellion, 2003, p. 171).	
*Flavia Gandolfo, <i>El Perú</i> , 2009	416
*Slavs and Tatars, <i>Drafting Defeat: 10th century Roadmaps, 21st century Disasters</i> , 2007	419
Regina Silveira, <i>The Art of Drawing</i> , 1981.	420
Fonte: fotos de Omar Khouri	
*Marina Camargo, <i>Lições de Escultura: Brancusi no Ar</i> , 2010.	422
Fonte: http://www.marinacamargo.com/site/trabalhos_interna.php?id=38	
*Mark Pawson, <i>Die-Cut Plug Wiring Diagram Book</i> , 2005	424
http://en.wikipedia.org/wiki/File:PlugWiring.jpg	
Roberta Allen, <i>Pointless Arrows</i> , 1976	426
Falves Silva, <i>Elementos da Semiótica</i> , 1982	428, 430
Gareth Long e Derek Sullivan, <i>The Illustrated Dictionary of Received Ideas</i> , 2010	432
*Scott McCarney, <i>Index</i> , 1995	448
http://scottmccarneyvisualbooks.com/Pages/indexbook.html	
Dieter Roth, <i>246 Little Clouds</i> , 1968	452
http://www.artpool.hu/bookwork/Phillpot/Roth.html	
Cornelia Parker, <i>Lost Volume: A Catalogue of Disasters</i> , 1993	453
http://bookworks.org.uk/node/31	
Aloísio Magalhães, <i>Topographic Analysis of a Printed Surface</i> , 1974	456
Masashi Kawamura, <i>Rainbow in your hand</i> , 2007	457
http://www.masa-ka.com/html/rainbow.html	
Aloísio Magalhães & Eugene Feldman, <i>Doorway to Portuguese</i> , 1957	458
Fonte: (Leite; Lessa, 2003, p. 109).	
Rafael França, <i>sem título</i> , sd (década de 1980).	461
Fonte: (Ramiro, 1997, p. 39).	
Sigmar Polke, <i>Daphne</i> , 2004	462
http://bibliothequedebabel.blogspot.com.br/2011/06/sigmar-polke-daphne.html	
Sigmar Polke, <i>Daphne</i> , 2004	463
http://www.mglc-lj.si/foto/9plus9/SigmarPolke_Daphne.jpg	
Clifton Meador, <i>Bad Printing</i> , 2006	464
http://www.artistsbooksonline.org/works/badb/edition1.xml	
Kristján Gudmundsson, <i>Circles</i> , 1973	465
http://kunstenarsboeken.blogspot.com.br/2011/06/kunstenarsboek-als-catalogus.html	
*Lucas Di Pascuale, <i>Taurtiissttaas</i> , 2009.	466, 468
Esteban Peña, desenhos a partir de fotografias de Man Ray, da série <i>Mil Dibujos</i> , 2010	469
http://www.flickr.com/photos/esteban_pena	

Esteban Peña, <i>Mil Dibujos</i> , 2010 http://www.lagunalibros.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=17	470
*José Resende, catálogo, 1970	472
*Ana Luiza Dias Batista, sequência de páginas de <i>Revista</i> , 2008 http://vistosa.wordpress.com/revista/	474
*Laura Huzak, página dupla de <i>Revista</i> , 2008 http://vistosa.wordpress.com/revista/	475
*João Loureiro, sequência de páginas de <i>Revista</i> , 2008 http://vistosa.wordpress.com/revista/	478
Lambert, <i>Liber Floridus</i> , 1120 http://www.liberfloridus.be (149f. 139v 140r)	482
Albertus Seba, <i>Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio</i> , 1734-1765 http://www.taschen.com/	484
Albertus Seba, <i>Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio</i> , 1734-1765 http://www.taschen.com/	485
<i>A Descrição do Egito</i> , 1809 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Clay_Pots_Egyptian.jpg	486
Owen Jones, página de <i>The Grammar of Ornament</i> , 1856 http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=704414&imageid=818869&total=1&e=r	487
A.W. Pugin, <i>An Apology for the Revival of Christian Architecture in England</i> , 1843 Fonte: (Tufte, 2005, p. 124)	488
Robert Burton, <i>Anatomy of Melancholy</i> , 1621 Fonte: (Tufte, 2005, p. 134)	490
Jean-Benoît Lallemand, <i>ENCYCLOPEDIA, contemporary art in the world...</i> , 2010 http://www.jeanbenoitlallemand.com/works/2010/encyclopedia/	494-5
Wladimir Dias-Pino, <i>Ante a comunicação visual da astrologia</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 54, 1990	498
Wladimir Dias-Pino, <i>Pré história: uma leitura projetada</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 256, 1990 http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=27	499
Wladimir Dias-Pino, <i>A lisa escolha do carinho</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 62, 1990 http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=27	500, 501
Wladimir Dias-Pino, <i>Aubrey Beardsley: Febres do capricho</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 871, 1990 http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=27	502
Wladimir Dias-Pino, <i>Naquele flutuar das escritas: caligramas</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 437, 1990 http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=27	504
Wladimir Dias-Pino, <i>Escritas arcaicas</i> , coleção <i>Enciclopédia Visual</i> , vol. 447, 1990 http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=27	505
Ines von Ketelhodt & Peter Malutzki, <i>Zweite Enzyklopädie von Tlön</i> , 1997-2006 http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_volumes/index_vol.htm	509
Peter Malutzki, <i>Buch</i> , 1997 http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_volumes/index_vol.htm	510
Batia Suter, <i>Parallel Encyclopedia</i> , 2007 http://www.kalfayangalleries.com/new/viewexhibition1.php?EXHIB_ID=5	515

Referências

Os livros de artista que são objeto de estudo não foram incluídos nas referências bibliográficas, mas podem ser encontrados na lista de figuras. Contudo, as citações textuais retiradas de livros de artista (apresentação, posfácio e notas) aparecem na lista abaixo.

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABDULLAH, Rayan; HÜBNER, Roger. **Pictograms, icons and signs: a guide to information graphics**. New York: Thames & Hudson, 2006.
- ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — EBA, UFRJ, ano XVII, n. 19, 2009.
- _____. **Bartleby, Escrita da Potência**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- _____. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AISENBERG, Diana. **Historias del Arte**. Dicionário de certezas e intuiciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- ALBERRO, Alexander. A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s. In: NEWMAN, Michael; BIRD, Jon (ed.). **Rewriting Conceptual Art**. Londres: Reaktion Books, 1999.
- _____. **Conceptual art and the politics of publicity**. Cambridge: MIT Press, 2003.
- ALBERT, Claudia. L'arbre, le labyrinthe et le théâtre. Les apories de Diderot (en tant qu'encyclopédiste). In: MICHEL, Paul; HEREN, Madeleine; RÜESCH, Martin. **Allgemeinwissen und Gesellschaft**. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, 18 — 21 September 2003.
- ALLEN, Gwen. **Artists' Magazines: an alternative space for art**. Cambridge: MIT Press, 2011.
- ALMEIDA, Milton José de. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. Campinas, SP: Editora Unicamp; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ALPERS, Svetlana. **El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII**. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- ALZUGARAY, Paula. História em branco. Revista **IstoÉ**, São Paulo, Edição 2104, 05.Mar.2010. Disponível em <http://www.istoe.com.br/reportagens/54634_HISTORIA+EM+BRANCO?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage>. Acesso em 16.jun.2011.
- AMARAL, Aracy. Os caminhos da arte e o citacionismo. In: _____. **Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios, 1980-2005**. São Paulo: Editora 34, 2006.

- _____. Mira Schendel: os cadernos. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo, Nobel, 1983. pp. 183-185.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Dicionário visual de design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ANDERSON, Wilda. Encyclopedic Topologies. **MLN**, Vol. 101, No. 4, French Issue, pp. 912-929, sep., 1986.
- ANDREATO, Laura Huzak; BATISTA, Ana Luiza Dias; LOUREIRO, João. **Vistosa**. Disponível em <<http://vistosa.wordpress.com/textos/>>. Acesso em 13.out.2010.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro: princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ARBEX, Marcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1995.
- _____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- ARNS, Paulo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- AUDIN, Marius. **Histoire de l'imprimerie par l'image**. 4 vol. Paris: H. Jonquieres, 1929.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2006.
- BABO, Maria Augusta. **A escrita do livro**. Lisboa: Vega, 1993.
- BAHIA, Dora Longo. **Marcelo do Campo: 1969-1975**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.
- BANDEIRA, João. Palavras no espaço — a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Concreta '56: a raiz da forma**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006.
- BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica: un arte paradójico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, Roland; BOUTES, Jean-Louis. Lugar-comum. In: Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984. (vol. 11 — Oral/Escrito)
- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984. (vol. 11 — Oral/Escrito)
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. São Paulo: Cultrix, 2000.

- _____. As pranchas da enciclopédia. In: _____. **Novos ensaios críticos**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- _____. **Inéditos, vol. 1: Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Inéditos, vol. 3: Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTOLOMEU, Cezar (org). Dossiê Warburg. **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVII, n. 19, 2009.
- BASBAUM, Ricardo. Diagramas e processos de transformação. In: _____. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BASHÔ, Matsuo. **Trilha Estreita ao Confim**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: 1973.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- _____. The work as memory. In: **The invisible masterpiece**. London: Reaktion, 2001.
- BELTRÁN, Erick. **The World Explained**. A microhistorical encyclopaedia. Amsterdam: Roma, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. Eduard Fuchs collectionneur et historien. In: **Revue Macula**, dossier Peinture et philosophie, Paris, n° 3/4, 1978.
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2011.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.
- _____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENREKASSA, Georges. Auctor in pictura: réflexions sur deux planches de l'Encyclopédie. **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, numéro 5, 1988. pp. 104-118.

- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BEUCHOT, Mauricio. **La Semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia**. México: FCE, 2004.
- BICALHO, Adriana de Castro Dias. **O Unheimliche Wunderkammer da Bibliotheca Abscondita**. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.
- BICKER, João Manuel; FERAND, Maria. **A Forma das Letras — Um Manual de Anatomia Gráfica**. Lisboa: Almedina, 2000.
- BIÉ, Jérôme Saint-Loubert. Inside Inside the White Cube. In: SÉRANDOUR, Yann. **Inside the White Cube**. Zurich: Christoph Keller Editions et JRP|Ringier Kunstverlag AG, 2009.
- _____. **Books on books**. Conversations with Yann Sérandour and Jonathan Monk. Paris: &: Christophe Daviet-Thery, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLOM, Philipp. **Enlightening the world: Encyclopédie, the book that changed the course of history**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- _____. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOCHNER, Mel. **Mel Bochner** [catálogo da exposição]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- _____. Arte serial, sistemas, solipsismo. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: J.Zahar, 2006.
- BOON, Marcus. **In praise of copying**. Harvard: Harvard University Press, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **História Universal da Infância**. São Paulo: Globo, 1993 [5ª ed].
- _____. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- _____. **O fazedor**. São Paulo: Difel, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRIGHT, Betty. **No longer innocent: book art in America, 1960-1980**. New York: Granary Books, 2005.
- BRINGHURST, Robert. **A forma sólida da linguagem: um ensaio sobre escrita e significado**. São Paulo: Rosari, 2006.
- _____. **Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BROGOWSKI, Leszek. **Éditer l'Art**. Le livre d'artiste et l'histoire du livre. Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2010.
- _____. Le livre d'artiste catalogue. Le troisième coup de rasoir. **Sans Niveau ni Mètre: Journal du Cabinet du Livre d'Artiste**, Rennes, n° 7, jan./mar. 2008. Disponível em: <http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/programmation_archives_catalogues.htm>. Acesso em: 25 ago. 2011.

- _____. Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de 'mes' livres. In: **Le Livre et l'artiste**, Actes du Colloque. Marseille: Le mot et le reste, 2007, p.153-188.
- BROODTHAERS, Marcel. **Marcel Broodthaers**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.
- BROTCHIE, Alastair. Anecdotalism, annotationism and arborescence. **JAB**, n° 31, Chicago, p. 28-36, spring 2012.
- BROWNING, Jenny. Field Guide. In: FINLAY, Alec (ed.). **The Libraries of Thought & Imagination: an anthology of books and bookshelves**. Edinburgh: Pocketbooks, 2001.
- BRUNO, Giordano. **On the Composition of Images, Signs and Ideas**. New York: Willis, Locker & Owens, 1991.
- BUCHLOH, Benjamin. **Allegorical procedures: appropriation and montage in Contemporary Art**. Artforum, vol. XXI, num. 1, sep. 1982, pp. 43-56.
- _____. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. **Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, ano XVI, número 19, 2009.
- _____. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: KRAUSS, Rosalind (ed.). **October: The Second Decade, 1986-1996**. Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press, 1997, pp. 117-155.
- _____. Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive (1993). In: MEREWETHER, Charles. **The Archive**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- BURGIN, Victor. Olhando Fotografias. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. **Escritos de artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BURY, Richard de. **Philobiblon**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- BUSKIRK, Martha. Authorship and authority. In: _____. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- BUTOR, Michel. **O livro como objeto**. In: Repertório. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Les mots dans la peinture. In: **Repertoire**, vol. IV, Paris: Minuit, 1974, p. 31-95.
- CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. **Revista Pós: Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 3, maio de 2012.
- _____. Os Gibis de Raymundo Colares. In: OSÓRIO, Luiz Camillo. **Raymundo Colares**. São Paulo: MAM, 2010.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- CALDAS, Waltercio. **Manual da Ciência Popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

- _____. Meio-ato. Entrevista de Waltercio Caldas a Thiago Honório. **Ars**: Revista do PPG em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, São Paulo, ano 4, nº 8, p. 27-8, 2006.
- _____. Respirar com os olhos. Entrevista de Waltercio Caldas a Fernanda Assef. **Isto É**, Edição 2086, 04.nov.2009. Disponível em <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2086/artigo155147-1.htm>>. Acessado em 02.fev.2011.
- CALDAS, Waltércio; RIBEIRO, Marília Andrés. **Waltercio Caldas**: o atelier transparente. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- _____. O céu, o homem, o elefante. In: _____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. A palavra escrita e a não-escrita. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARA, Rogério José. **Investigação sobre escrita**: Algumas relações entre escrita e imagem. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- _____. A enciclopédia branca de Wladimir Dias-Pino. **Farol**, Vitória, v. 8, p. 66-70, 2008. Disponível em <<http://www.encyclopediavisual.com/textos/detalhes.php?secao=4&subsecao=17&conteudo=48>>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- _____. **Origens do poema-processo**. 2009. Disponível em <<http://www.poemaprocesso.com/introducao.php>>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- CAMPOS, Augusto de. **A margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma** — lógica, poesia e linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. Poesia Visual e Imagens da Matéria. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 15, p. 23-31, jan-jun 2007.
- CANNABRAVA, Euryalo; RIBEIRO, Paulo Assis. **Plano da enciclopédia brasileira**. Rio de Janeiro: INL, 1956.
- CANONGIA, Lúcia. **Raymundo Colares**: Trajetórias. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.
- CARMI, Eugenio. **Stripsody**. Interpretazione Vocale di Cathy Berberian, Testo Introduttivo di Umberto Eco. Roma: Arci d'Albert Edizione d'Arte, 1966.
- CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. **A de Arte** — A Coleção Duda Miranda. Dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais — Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- _____. **Quant aux livres / On Books**. Geneve: Héros-Limite, 2008.

- CARVALHO, José Jorge de (ensaio introdutório, comentários e notas). **Mutus Liber**: o livro mudo da alquimia. São Paulo: Attar, 1995.
- CASTRO, Lourdes; ZIMBRO, Manuel. **À luz da sombra**. Porto: Fund. Serralves: Assírio & Alvim, 2010.
- CAZADE, Emile; THOMAS, Charles. Alfabeto. In: **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. (vol. 11 – Oral/Escrito).
- CELANT, Germano. **Books as artwork, 1960-72**. 2nd ed. New York: 6 Decades Books, 2010.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. **A invenção do cotidiano**, vol. 1: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- CHAGOYA, Enrique. **Códices**. Disponível em <<http://www.library.yale.edu/aob/Exhibition/chagoya.htm>>. Acesso em 31/01/2011.
- CHAPPEL, Warren; BRINGHURST, Robert. **Breve storia della parola stampata**. Milano: Sylvestre Bonnard, 1999.
- CHARTIER, Roger [et al.]. **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998.
- _____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- _____. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002.
- CHENG, François. **Vacío y Plenitud**. Madri: Ediciones Siruela, 1993.
- CHERIX, Christophe. Breaking down categories. In: ALTSHULER, Bruce. **Collecting the new: museums and contemporary art**. Princeton, N.J.: Princeton Univ., 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo [Org.]. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. **Apropriações: coleções**. Porto Alegre: Santander, 2002.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite – ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet**. Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris: Vrin, 2009.
- _____. Poésie visuelle et livres de peintres. In: _____. (dir.). **Histoire de l'écriture - de l'idéogramme au multimedia**. Paris: Flammarion, 2001.
- COLLISON, Robert Lewis. **Encyclopedias: their history throughout the ages: a bibliographical guide with extensive historical notes to the general encyclopedia issued throughout the world from 350 B.C. to the present day**. New York: Hafner Publishing, 1964.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- _____. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CORPET, Olivier. Archive-Artwork. In: **Les Artistes contemporains et l'archive**: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Actes du colloque, 7 et 8 décembre 2001, Saint-Jacques de la Lande. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- CORRÊA, Patrícia Leal. **José Resende**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CORRÊA, Walmor. **Memento Mori**. Disponível em <http://www.lauramarsiaj.com.br/WalmorCorrea_novembro2010>, acesso em 26 jul. 2011.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CRIMP, Douglas. Apropriando-se da apropriação. In: _____. **Sobre as ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. 2. ed. Brasília: INL, 1979.
- CUTTS, Simon. **Some Forms of Availability**: Critical Passages on The Book and Publication. New York: Granary Books, 2007.
- DAIR, Carl. **Design with type**. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da Arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Os Personagens Conceituais. In: _____. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. Rizoma. In: _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. v.1. p. 11-37.
- DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: _____. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **Glas**. Paris: Gonthier, 1981.
- _____. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DESJARDIN, Arnaud. **The book on books on artists books**. Londres: The Everyday Press, 2011.
- DETERER, Gabrielle. Posfácio. In: NANNUCCI, Maurizio. **Hortus Botanicus**. Reihe Cantz, 1999.
- DIAS, Geraldo Souza. **Mira Schendel**: Do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- DIAS-PINO, Wladimir. Poema-Processo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 10. ed. Petrópolis, (RJ): Vozes, 1987.

- DIDEROT, Denis. **Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- _____. **Da interpretação da natureza e outros escritos**. Tradução, introdução, notas e posfácio de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- _____. Detailed Explanation of the System of Human Knowledge. **The Encyclopedia of Diderot & d’Alembert**. Collaborative Translation Project. Translated by Richard N. Schwab and Walter E. Rex. Ann Arbor: MPublishing, University of Michigan Library, 2009. Acesso em 20/08/2012, disponível em <<http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0001.084>>. Trans. of Explication détaillée du système des connaissances humaines, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 1. Paris, 1751.
- DIDEROT, Denis; ALEMBERT, Jean Le Rond d’. **Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios**. São Paulo: Unesp, 1989.
- _____. **Encyclopédie, ou, dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Paris: Chez Briasson ..: Chez David ..: Chez Le Breton ..: Chez Durand .., 1751-1780.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: Como levar o mundo nas costas?. Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía (Espanha), tradução de Alexandre Nodari. In: **Sopro** 41, Desterro, 2010. Publicação quinzenal da editora Cultura e Barbárie.
- _____. **L’image survivante**. Paris: éditions de Minuit, 2002.
- _____. **Cuando las imágenes toman posición**. Madri: Antonio Machado, 2008.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DINIZ, Clarissa. Sementes e Urubus: o “passado” como espaço estético vivenciável para além dos tempos. **Tatuí**, Recife, nº 5, 2009.
- DION, Mark. **Field Guide to the Wildlife of Madison Square Park**. New York, NY: Public Art Fund. 2002.
- DOCTORS, Marcio. **Livro-objeto: a fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- DRUCKER, Johanna. **The century of artists’ books**. 2ª ed. New York: Granary Books, 2004.
- _____. **Figuring the Word: Essays on Books, Writing and Visual Poetics**. New York: Granary Books, 1998.
- _____. Interview with Steve McCaffery. **JAB**, Chicago, n. 6, p. 1-10, fall 1996.
- _____. **The alphabetic labyrinth: the letters in history and imagination**. London: Thames and Hudson, c1995.
- _____. **The Next Word: Text and/as Image and/as Design and/as Meaning**. An interdisciplinary exhibition of visual art, artists’ books, graphic design, and visual poetry. New York: Neuberger Museum of Art, 1998.
- _____. How to Make Your Own Cheap Inexpensive Artists’ Book. Disponível em <<http://www.artistsbooksonline.org/works/howt/edition1.xml>> Acesso em 26 jan. 2011.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DUPEYRAT, Jerome. Pratiques d'exposition alternatives: pratiques alternatives à l'exposition. In: **2.0.1: Revue de recherche sur l'art du XIX° au XXI° siècle. Dossier hors série «Revue d'artistes»**, février 2010. Disponível em: <<http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

ECO, Umberto. **A procura da língua perfeita**. Lisboa: Presença, 1996.

_____. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.

_____. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: 1989

EISENSTEIN, Elizabeth L. **A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna**. São Paulo: Ática, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: JZE, 1990.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed). **The cultures of collecting**. London: Reaktion Books, c1994.

ESCOREL, Ana Luisa. **Brochura Brasileira: objeto sem projeto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

EVANS, David. **Appropriation**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2009.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FARIA, Maria Isabel Ribeiro de. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: EDUSP, 2008.

FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Hucitec, 1992.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma — lógica, poesia e linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras, 2003.

FEYERABEND, Paul K. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

FINLAY, Alec. **Wind blown clouds**. New York: Rizzoli International, 2005.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard e Pecuchet: obra póstuma (acompanhada do dicionário de ideias feitas)**. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FLUSSER, Vilém. Fora do alcance da língua. In: **Arte em São Paulo**, São Paulo, vol. 36, dossiê Mira Schendel, 1987, p. 44-52.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de Elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 1988.

- FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia: crisis de historia**. Barcelona: Actar, 2003.
- FOSTER, Hal. Archives of Modern Art. In: **October** 99, pp. 81- 95, Winter 2002.
- _____. The Archive without Museums. In: **October** 77, pp. 97-119, Summer 1996.
- _____. The Passion of the sign. In: _____. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1996.
- _____. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. New York: Thames & Hudson, c2004.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1995a.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. **La bibliothèque fantastique**. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustav Flaubert. Bruxelas: La Lettre volée, 1995b.
- _____. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.
- _____. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b.
- FRANK, Peter. Geometric Literature: from concrete poetry to artists' books. In: ZELEVANSKY, Lynn (et al.). **Beyond geometry: experiments in form, 1940s-70s**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- FREEMAN, Brad; DRUCKER, Johanna. **Offset**. Artists' books and Prints. New York: Interplanetary Productions, 1993.
- FREEMAN, Brad. Artistic Control and the means of production. **JAB** n° 27, Chicago, p. 3-4, 2010.
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- _____. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais & símbolos: desenho, projeto e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Sao Paulo: EDUSP, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENETTE, Gérard. **A obra de arte: imanência e transcendência**. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- _____. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- _____. **Palimpsests: literature in the second degree**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- _____. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê, 2009.
- GERVASONI, Marie-George (ed). **XLII Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia: Arte e Scienza**. Venezia: Electa, 1986.
- GIANOTTI, Marco. A imagem escrita. **Ars: ECA/USP**, São Paulo, n° 1, pp. 90-115, 2003.

- GIBBS, Michael. **All or Nothing**: an anthology of blank books. Leeds: RGAP, 2005.
- GIL, Fernando. Conhecimento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000. (vol. 42 – Sistemática).
- GIUNTA, Andrea. **Léon Ferrari**: retrospectiva: obras 1954-2006. São Paulo: CosacNaify: Imprensa Oficial, 2006.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of art**: an approach to a theory of symbols. 2.ed. Indianopolis; Cambridge: Hackett, c1976.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **O jogo das nuvens**. Seleção, tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- _____. **Instruções pictóricas**. In: _____. Os Usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- _____. **The Visual Image**: its place in communication. In: _____. The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation. Londres: Phaidon, 1982.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século xx. São Paulo: EDUSP, 2004.
- GOODY, Jack. **The domestication of the savage mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- GRABAR, Oleg. The intermediary of writing. In: **The Mediation of Ornament**. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- GRAFTON, Anthony. **As origens trágicas da erudição**: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papirus, 1998.
- GRAHAM, Dan. **For Publication**. New York: Marian Goodman Gallery, 1991.
- GREENAWAY, Peter. **100 objetos para representar o mundo** (catálogo). Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil/SESC, 1998.
- GREENBERG, Reesa. **Thinking about exhibitions**. London; New York: Routledge, c1996.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. **De la imperfección**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- GROYS, Boris. **Art Power**. Massachussets: MIT Press, 2008.
- _____. The Weak Universalism. In: **e-flux journal** nº15, abril, 2010. disponível em <http://www.eflux.com/journal/the-weak-universalism/>, acesso em 5 jun. 2011.
- GUASCH, Anna Maria. **El arte último del siglo XX**. Del Posminimalismo a lo multicultural. Alianza: Madrid, 2000.
- GUEST, Tim. **Books by artists**. Toronto: Art Metropole, 1981.
- GUILHERME, H. Faria. **Pequeno dicionário de editoração**. Fortaleza: UFC, 1996.

- GUINDANI, Sara. Fine del narrativo?. In: MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura. **Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale**. Mantova: Galleria nazionale d'arte moderna, M. Corraini, 2006.
- GULLAR, Ferreira. O Formigueiro. In: _____. **Experiência neoconcreta: momento limite da arte**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. O autor como máscara. Contribuição à arqueologia do impresso. In: _____. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HABERL, Hildegard. **Ecriture encyclopédique — écriture romanesque**. Représentations et critique du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert. Tese. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Université de Vienne, 2010.
- HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- HALL, Edward T. Convenciones Visuales y visión convencional. In: YATES, Steve (ed.). **Poéticas del Espacio: antologia crítica sobre la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas, (SP): Ed. Unicamp; São Paulo: Hedra, 2006.
- HARLEY, John Brian. Maps, Knowledge and Power. In: COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (ed.). **The Iconography of Landscapes**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas**. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell Pub., 2003.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. São Paulo: Rosari, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **The question concerning technology and other essays**. New York: Harper & Row, 1977.
- HELLION, Martha (ed), **Libros de Artista/Artists' Books**. Madrid: Turner, 2003.
- HENDEL, Richard. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HENDRICKS, Jon. **Fluxus codex**. New York: Abrams, c1988.
- HERKENHOFF, Paulo. Pum e cuspe no museu. In: MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. **Já ! Emergências contemporâneas**. Belém: Mirante — Território Móvel: Edufpa, 2009.
- _____. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 115-191.
- HESHIKI, Sandra Gamarra. **Selección Natural**. São Paulo: Galeria Leme, 2009.
- HEUSSER, Martin et al. **Text and visuality — word & image interactions**. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- HIGGINS, Dick. Strategy of Each of my Books. In: **Horizons: The Poetics and Theory of the Inter-media**. Southern Illinois University Press, 1983.
- HOCKE, Gustav Rene. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- HOFFBERG, Judith. Learning to read art: the art of artists' books. In: **The New Bookbinder**, vol. 13, 1993.
- HOFSTADTER, Douglas R. **Metamagical themas**: questing for the essence of mind and pattern. New York: Basic Books, 1985.
- HUBERT, Renée Riese; HUBERT, Judd David. **The cutting edge of reading**: artists' books. New York: Granary Books, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do Século XX. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. New York: Routledge, 2007.
- IRMGARD Müsch. SEBA, Albertus. **Cabinet of natural curiosities**: locupletissimi renum naturalium thesauri 1734-1765. Köln: Taschen, 2005.
- IVINS, William M. **Imagen Impresa y Conocimiento**: análisis de la imagen prefotográfica (tradução para o espanhol de Prints and Visual Communication). Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- _____. El sincronismo entre lo geométrico y otras ideas. In: YATES, Steve (ed.). **Poéticas del Espacio**: antologia crítica sobre la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- JEAN, Georges. **A escrita**: memória dos homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- JOHNSTONE, Stephen. **The everyday**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2008.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.
- JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. Col. História da Arte da Universidade de Cambridge. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- JONES, Mark. **Why fakes matter**: essays on problems of authenticity. London: British Museum, 1992.
- JULLIEN, François. **Um sábio não tem ideia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JURY, David. **Letterpress**: The Allure of the Handmade. Londres: Rotovision, 2004.
- KATZENSTEIN, Ursula Ephraim. **A origem do livro**: da Idade da Pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1986.
- KEPES, Gyorgy (org). **Signe image symbole**. Bruxelas: La Connaissance, 1968.
- KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro Zahar, 2001.
- _____. **The Thinking Eye**. London: Lund Humphries, 1961.
- KLIMA, Stefan. **Artists Books**: A Critical Survey of the Literature. New York: Granary Books, 1998.
- KOREY, Alexandra M. Creativity, authenticity, and the copy in early print culture. In: ZORACH, Rebecca. **Paper Museums**: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800. Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê, 2002.
- KOVATS, Tania (ed.). **The Drawing Book**. London: Black Dog Publishing, 2006.

- KRAUSS, Rosalind E. **A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition.** London: Thames & Hudson, 1999.
- _____. Postmodernism's Museum Without walls. In: AAVV, **Thinking about Exhibitions.** New York, Routledge, 1996, p. 341-348.
- _____. **The originality of the avant-garde and other modernist myths.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986.
- _____. **The Picasso papers.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KULESZA, Wojciech A. **Comenius: a Persistência da Utopia na Educação.** Campinas: Unicamp, 1992.
- KRIWET, Ferdinand. **Decomposition of the literary unit: notes on visually perceptible literature.** Richmond: Nova Broadcast Press, 1971.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** São Paulo: EDUSP, 2007.
- LAGNADO, Lisette. Arte e universidade: uma relação conflituosa?. In: **Trópico.** Dossiê, 2004. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2379,1.shl>, capturado em 31/12/2010
- LAUF, Cornelia. PHILLPOT, Clive. **Artist/Author: Contemporary Artists' Books.** New York: D.A.P., 1998.
- LAVAUD, Laurent. **L'image.** Paris: Flammarion, 1999.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEAL, Miguel. A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, nº 32, julho de 2003. Disponível em <http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html>. Acesso em 20 ago. 2012.
- LEITE, João de Souza; LESSA, Washington Dias. **A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães.** Rio de Janeiro: Artviva, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos.** Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- LIPPARD, Lucy. The artist's book goes public. In: LYONS, Joan (Org.). **Artists' books: a critical anthology and sourcebook.** Rochester: Gibbs M. Smith, 1987.
- LISSITZKY, El. Nosso livro. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick. **Textos clássicos do design gráfico.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LÓPEZ, Mateo. **Deriva.** San Juan: Trienal Poli/Gráfica, 2009.
- LOWENTHAL, David. Authenticity? The dogma of self-delusion. In: JONES, Mark. **Why fakes matter: essays on problems of authenticity.** London: British Museum, 1992.
- LUPTON, Ellen; MILLER, Abbot. **Design, writing, research: writing on graphic design.** London: Phaidon, 1999.
- LYONS, Beauvais. In Praise of Neglected Printed Histories. IMPACT Conference, Bristol, United Kingdom, September 22-25, 1999. Disponível em <<http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/dissemination/conferences/IMPACT%20PROCEEDINGS%20copy.pdf>>. Acesso em 16 jan. 2012.

- LYONS, Joan (Org.). **Artists' books: a critical anthology and sourcebook**. Rochester: Gibbs M. Smith, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso, Figura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- _____. On the Strength of the Weak. **Semiotexte**. 3/2, pp. 204-214, 1978.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- _____. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 165-166.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MACHADO, Milton. Depois de História do Futuro: (arte) e sua exterioridade. **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 50-57, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. In: COUTINHO, Fernanda; CARVALHO, Marília et al. **A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
- _____. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MAFFEI, Giorgio; MOEGLIN-DELCROIX, Anne et al. **Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi**. [Mantova]: Corraini, 2004.
- MAFFEI, Giorgio; PICCIAU, Maura. **Il libro come opera d'arte: avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale**. Mantova: Galleria nazionale d'arte moderna, M. Corraini, 2006.
- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: edições 70, 2000.
- MALUTZKI, Peter; KETELHODT, Ines von. **Zweite Enzyklopädie von Tlön: ein Buchkunstprojekt von Ines von Ketelhodt und Peter Malutzki 1997-2006**. Flörsheim am Main: Ketelhodt und Malutzki, 2007. Disponível em <http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_texts/index_texts.htm>. Acesso em 20.jan.2010.
- MANACORDA, Francesco; YEE, Lydia; McCARTHY, Tom. **Martian Museum of Terrestrial Art**. London: Merrell, 2008.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- _____. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARANHÃO, Liêdo. **O folheto popular — sua capa e seus ilustradores**. Recife: Massangana, 1981.
- MARQUES, Fabrício. **Sebastião Nunes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2007, 264p.
- MARQUEZ, Renata. Apagamentos. **Piseagrama**, Belo Horizonte, ano 1 n° 2, p. 26-27, Abril de 2011.
- MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington. Domesticidades: guia de bolso = Domesticities: pocket guide. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.
- MARSHALL, Richard; RUSCHA, Edward. **Ed Ruscha**. London: Phaidon, 2003.
- MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**. História do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Ática, 1996.
- MASSIN. **La Lettre et l'Image**. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours. Préface de Raymond Queneau. Commentaire de Roland Barthes. Paris: Éditions Gallimard, 1982.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MATTOSO, Glauco. **Jornal Dobrabil**. **34 Letras**, Rio de Janeiro, 5/6, setembro de 1989.
- MAYS, J. C. C. **Rare Sighting in the Haldon Hills**. Devon: Center for Contemporary Art and the Natural World, 2009.
- McLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- McLUHAN, Herbert Marshall; FIORE, Quentin. **O meio são as massa-gens**. Rio de Janeiro: Record, [1969].
- McMAHON, Fiona. Iconicity and Typography in Steve McCaffery's Panel-Poems. **Revue Lisa**, vol. V, n° 2, 2007.
- McSHINE, Kynaston. **The museum as muse**. Artists reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- MEADOR, Clifton. Eugene Feldman and Aloísio Magalhães: Doorway to Portuguese. **JAB** (Journal of Artists' Books), n° 25, p. 40-43, 2009.
- MEDIAVILLA, Claude. **L'ABCdaire de la Calligraphie**. Paris: Flammarion, 2009.
- MEGGS, Philip B. **Meggs' history of graphic design**. Hoboken: J. Wiley & Sons, 2005.
- MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MELO, Chico Homem de. **Os desafios do designer & outros textos sobre design gráfico**. São Paulo: Rosari, 2003.
- MELOT, Michel. Illustrer l'histoire de l'art. In: PREISS, Nathalie. **L'image à la lettre**. Paris: Paris Musées, 2005.
- _____. **L'illustration**, Histoire d'un Art. Genève: Skira, 1984.

MENDONÇA, José Tolentino. **À margem do Grande Herbário de Sombras de Lourdes Castro**. Disponível em <http://www.snpcultura.org/arquivo_impressao_digital_lourdes_castro.html>. Acesso em 6 jun. 2012.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: **Anais do IV Seminário sobre Museus-Casas: pesquisa e documentação**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX**. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas, (SP): Unicamp, 1991.

MESSAGER, Annette. **Word for word: texts, writings and interviews**. New York: D.A.P., 2006.

MICKLO, Miroslav. La poesía evidente de Jiri Kolar. In: LAMBERT, Jean-Clarence. **Arte total**. Selección de textos de la revista OPUS. México: Editorial Era, 1974, p. 144 a 146.

MIRANDA, Duda. **A Coleção Duda Miranda**. Belo Horizonte: Rona, 2007.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: Univ. of Chicago, 1987.

_____. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Du catalogue comme oeuvre d'art et inversement. In: **Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)**, Marseille: Le mot et le reste, 2006, p. 207-212.

_____. L'Écriture de L'Art (Bibliothèque en Valise II). In: **Le Livre et L'Artiste – Actes de Colloque**. Marseille: Le Mot et Le Reste, 2007.

_____. **Esthétique du livre d'artiste (1960/1980)**. Paris: Jean-Michel Place / Bibliothèque Nationale de France, 1997.

_____. **Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance, 1981-2005**. Marseille: le Mot et le reste, 2006.

MONFORTE, Luiz. **Alegorias brasileiras**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: Impr. Oficial, 2005.

MORLEY, Simon. **Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art**. Berkeley: University of California Press, 2005.

MOXEY, Keith. **The Practice of Theory**. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

MOYA, Alvaro de. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

MUNARI, Bruno. **Artista e Designer**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

MUZI, Eliana S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. Edição: arte e técnica. **Viva Voz – Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Fale/UFMG**, Belo Horizonte, v.2, p. 7-10, 1996.

- NADER, Luiza. Language, reality, irony: the art books of Jaroslaw Kozlowski. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMAN, Sabeth. **Art after conceptual art**. Cambridge, Mass.: MIT Press; Vienna, Austria: Generali Foundation, 2006.
- NAVAS, Adolfo Montejo. A luz do olhar. In: CALDAS, Waltercio. **Livros**. Porto Alegre: MARGS; São Paulo: Pinacoteca, 2002.
- NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NÉRET, Gilles. **Description of Egypt**. Köln: Taschen, 2001.
- NEURATH, Otto. **From hieroglyphics to Isotype**: a visual autobiography. London: Hyphen, 2010.
- NEURATH, Otto; CARNAP, Rudolf; MORRIS, Charles W. **International encyclopedia of unified science**. Chicago: The University of Chicago, c1955.
- NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação**: por uma gramática do livro de artista. Dissertação de Mestrado em Comunicação. São Paulo: PUC, 2009.
- NEWHOUSE, Victoria. **Towards a new museum**. New York: Monacelli Press, 1998.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- OBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora! em 5 entrevistas**: Mattew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda, 2006.
- _____. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: Bei, 2010.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVA, Fernando. "Os terrenos baldios de Lara Almarcegui", 2006. Disponível em <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html>>, acesso em 25/02/2011.
- OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A Encyclopédie de Diderot: de Tratado a álbum ilustrado. Observações sobre os riscos de interpretações editoriais. In: **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, NQ1, 1993.
- OLSON, David R. **O mundo no papel**: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita. São Paulo: Ática, 1997.
- OSBORNE, Peter. **Conceptual art**. London: Phaidon, 2002.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Entre o ler e o ver — A forma livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A Historiografia literária e as técnicas de escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.
- OWENS, Craig. **Beyond recognition**: representation, power, and culture. Berkeley: University of California Press, 1994.
- _____. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte & Ensaio**: Revista do mestrado de História da Arte, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2º semestre, 2004.

- PAMUK, Orhan. **Meu nome é Vermelho**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PANEK, Bernadette Maria. **Livro de artista, o desalojar da reprodução**. Dissertação (Mestrado) 133 p. il. São Paulo: ECA/USP, 2003.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history**. (vol. 2). London: Phaidon, 2004.
- PARRENO, Philip; HUYGHE, Pierre. No Ghost. In: NOBLE, Richard. **Utopias**. London: White-chapel Gallery; Cambridge: MIT, 2009.
- PAZ, Octavio. **El mono gramático**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.
- _____. **Los Privilegios de la Vista**, vol. I - Arte Moderno Universal. (Obras Completas). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEREC, Georges. **A coleção particular**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- _____. **Penser, classer**. Paris: Seuil, 2003.
- PEREIRA, Wilcon Joia. **Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas**. Assis (SP): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1976.
- PERNIOLA, Mario. **Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- PERRÉE, Rob. **Cover to cover: the artist's book in perspective**. Rotterdam: NAI Publishers, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PHILLIPS, Tom. Notes on A Humument. In: **A Humument: a treated victorian novel**. New York: Thames & Hudson, 2005.
- PHILLPOT, Clive; NORDGREN, Sune. **Outside of a Dog: Paperbacks and other Books by Artists**. Baltic: Newcastle, 2003.
- _____. Books by Artists and Books as Art. In: LAUF, Cornelia. PHILLPOT, Clive. **Artist/Author: Contemporary Artists' Books**. New York: D.A.P., 1998.
- PICAZO, Gloria; RIBALTA, Jorge. **Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo**. Barcelona: G. Gili, 2003.
- PICAZO, Gloria. **Nómadas y Bibliófilos: Concepto y Estética en los Libros de Artista**. Diputación Foral de Guipúzcoa: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2003.
- PICHLER, Michalis. Statements on Appropriation. **Fillip**, Issue 11, Vancouver, Spring 2010.
- PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Globo, c1995.
- _____. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Brasiliense, 1991 (1987).

- _____. Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito. **Cadernos PUC**, Arte & Linguagem, São Paulo, n. 8, p. 85-89, jan. 1982.
- PINAULT-SØRENSEN, Madeleine. Les métamorphoses des Planches: quelques exemples. In: **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, n. 12, p. 99-111, 1992.
- PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- PINO, Claudia Amigo. A resignificação do mundo. **CULT**, São Paulo: Lemos editorial, 2001.
- PLATE, S. Brent. **Walter Benjamin, religion, and aesthetics**. Rethinking religion through the arts. New York: Routledge, 2005.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.6, abr., 1982.
- _____. O livro como forma de arte (II). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n.7, jun., 1982.
- POINSOT, Jean-Marc. Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- POMBO, Olga. Da Classificação dos Seres à Classificação dos Saberes. **Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa**, nº 2, pp. 19-33, Primavera, 1998.
- _____. O hipertexto como limite da ideia de enciclopédia. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Ed.). **Enciclopédia e hipertexto**. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 266-301.
- _____. Para uma história da ideia de enciclopédia. Alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Ed.). **Enciclopédia e hipertexto**. Lisboa: Duarte Reis, 2006. p. 194-251. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p1/antclass.htm#introducao>. Acesso em 18 out. 2008.
- PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix: Ed. da USP, 1982.
- PREZIOSI, Donald. FARAGO, Claire (ed.). **Grasping the world: the idea of the museum**. Aldershot: Ashgate, c2004.
- PRIETO, Luis J. The Myth of the Original: The original as an Object of Art and as an Object for Collection. **Kunst & Museum Journaal**, nº 2/3, p. 33-45, 1989.
- PRINCE, Richard. Bringing it all back home. **Art in America**, vol. 76, nº9, p. 29-33, sep. 1988.
- PROUST, Jacques. **Lectures de Diderot: [textes critiques sur Diderot]**. Paris: A. Colin, 1974.
- PUTNAM, James. **Art and artifact: the museum as medium**. New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2001.
- RAMIRO, Mario. As Xerografias de Rafael França: o Renascimento das Linhas de Força. In: COSTA, Helouise (ed.). **Sem Medo da Vertigem**. São Paulo: Marca d'Água, 1997.

- RAMPLEY, Matthew. Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin. In: WOODFIELD, Richard. **Art History as Cultural History**. Warburg's Projects. Routledge: Amsterdam, 2001, pp. 183-207.
- RAND, Paul. **From Lascaux to Brooklyn**. New Haven: Yale Univ. Press, 1996.
- RENARD, Hubert. **Naânaâ Chinoune — Léa — Hubert Renard**: Três jovens artistas lionesas. Fondation Fausto Costa Negreiros, 1976. Catalogue de l'exposition, texte en portugais de Fausto Costa Negreiros. [Hubert Renard, Lyon, 1988].
- RESENDE, José; CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- RICHTER, Gerhard. **Atlas of the photographs, collages and sketches**. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 1997.
- _____. Notes. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- RICOEUR, Paul. Archives, Documents, Traces. In: MEREWETHER, Charles. **The Archive**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT, 2006.
- ROCHA, Michel Zózimo da. **Endemias Ficcionalis e o Discurso da Arte como Vetores da Prática Artística**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, UFRGS, 2008.
- ROLO, Jane; HUNT, Ian. **Book Works: A Partial History and Sourcebook**. London: Book Works, 1996.
- RORIMER, Anne. Context as Content. In: **New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality**. New York: Thames & Hudson, 2004.
- ROSAS, Lucia; CASA NOVA, Vera; KRAISER, Marcelo. Lucia Rosas: textos impuros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- ROSSMAN, Jae. Reading outside the lines: paratextual analysis and artists' books. **Journal of Artist's Books (JAB)**, Chicago, n. 23, p. 30-41, 2008.
- ROTH, Otavio. **O que é papel**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SALSANO, Alfredo. Enciclopédia. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000. (vol. 41 — Conhecimento).
- SAMARA, Timothy. **Grid: construção e desconstrução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- SÁNCHEZ, Yvette. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002
- SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. **Palíndromo**, Udesc, Florianópolis, n° 2, 2009.

- SATUÉ, Enric. **Aldo Manuzio**: editor, tipógrafo, livreiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **La imagen precaria**: del dispositivo fotográfico. Madrid: Catedra, 1990.
- SCHMID, Joachim. **Seventy-Five Are Better Than Thirty-Two**, 2011. Disponível em <<http://schmid.wordpress.com/publications/books-on-demand/and-other-books/>>. Acesso em 28 mar. 2011.
- SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.
- SCHOELL-GLASS, Charlotte. Serious Issues: the last plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne. In: WOODFIELD, Richard. **Art History as Cultural History**. Warburg's Projects. Routledge: Amsterdam, 2001, pp. 183-207.
- SCHWARTZ, Jorge. **Além da Biblioteca**. São Paulo: Museu Lasar Segall/Imesp, 2011.
- SEDDON, Gloria Georgina. Aby Warburg e a poetização da história da arte: um ensaio. In: **Anais do IV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009
- _____. Walter Benjamin e os sistemas de escrita. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). **A Historiografia literária e as técnicas de escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.
- _____. (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1999.
- SEMIN, Didier. **Christian Boltanski**. London: Phaidon, 1997.
- SESMA, Manuel. **TipoGrafismo**. Barcelona: Paidós, 2004.
- SETTIS, Salvatore. Warburg continuatus. Descrição de uma biblioteca. In: **O Poder das Bibliotecas**. A Memória dos livros do Ocidente (sob a direção de Marc Baartin e Christian Jacob). Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.
- SHEEHY, Colleen J. **Cabinet of Curiosities**: Mark Dion and the University as Installation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- SILVA, Edson Rosa da. O Museu Imaginário e a difusão da cultura. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 6, 2002.
- SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- _____. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- SILVEIRA, Regina. **Anamorfias**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP, 1980.
- SMITH, Keith. **Structure of the Visual Book**. Rochester (NY): Keith Smith Books, 2003.
- _____. **Text in the Book Format**. Rochester (NY): Keith Smith Books, 2004.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- SOULAGES, François. Estética e método. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004.
- STAFFORD, Barbara Maria. **Body criticism**: imaging the unseen in enlightenment art and medicine. Cambridge, Mass.: MIT, c1993.
- STANDISH, A.M. **Contemporary Wunderkammer**: Nicholas Di Genova and the Fantastic, 2009. Disponível em <<http://www.steelbananas.com/2009/11/contemporary-wunderkammer-nicholas-di-genova-and-the-fantastic/>>. Acesso em 11.out.2010.
- STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- STEMPEL, Karin von. **Anna Bella Geiger**: Arbeiten von 1975 bis 1995. Tradução inédita de Luciana Vilas Boas. Frankfurt am Main: Galeria Bernd Slutzky, 1995.
- STICH, Sidra. **Yves Klein**. Stuttgart: Cantz, 1994.
- SUMI, Yoichi. L'Encyclopédie située à mi-chemin entre l'est et l'ouest, l'avant et l'après. In: **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie** [En ligne], 40-41 | octobre 2006, p. 31-53.
- SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org). **A Historiografia literária e as técnicas de escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira & Lent, 2004.
- TAVARES, Gonçalo. **O Senhor Brecht**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- TIEDEMANN, Rolf. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- TOBIAS, Jennifer. Livros de Artistas. In: LUPTON, Ellen. **A produção de um livro independente**. Um guia para autores, artistas e designers. São Paulo: Rosari, 2011.
- TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Cotia, SP: Ate-liê, 2007.
- TUCKER, Marcia. John Baldessari: Pursuing the unpredictable (1981). In: IVERSEN, Margaret. **Chance**. Whitechappel, 2010.
- TUFTE, Edward R. **Envisioning Information**. Cheshire: Graphics Press, 1998.
- _____. **The visual display of quantitative information**. Cheshire: Graphics Press, 1983.
- _____. **Visual explanations**. Images and quantities, evidence and narrative. Cheshire: Graphics Press, 2005.
- VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. Tradução Dorothee de Bruchard. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte: SLMG, n. 88, out. 2002, p. 30-31.
- _____. **Degas, dança, desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Introdução ao método de Leonardo Da Vinci**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VASSÃO, Caio Adorno. **Metadesign**: Ferramentas, Estratégias e Ética para a Complexidade. São Paulo: Edgard Blücher, 2010.

- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- _____. A gravura no campo ampliado: relações entre palavra e imagem na gravura, gravura e fotografia e gravura tridimensional na contemporaneidade. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angelica. (Org.). **Diálogos entre linguagens**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, p. 27-44.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; CADÔR, Amir Brito (ed). **Revista Pós**. Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Textos apresentados no seminário Perspectivas do Livro de Artista, v. 2, n. 3, maio de 2012.
- VOLTAIRE. **Micromegas e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2007.
- WALTHER, Ingo F; WOLF, Norbert. **Códices illustres: los manuscritos iluminados más bellos del mundo: desde 400 hasta 1600**. Köln: Taschen, 2005.
- WANDSCHNEIDER, Miguel. **Batia Suter: Surface Series**, 2009. Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/actual/batia.html>>. Acesso em 11.jun.2011.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XVII, número 19**, 2009.
- WEINER, Lawrence. **Mi libro es su libro**. Mexico DF: Alias, 2008.
- WELCHMAN, John C. **Art after appropriation: essays on art in the 1990s**. Amsterdam: G+B Arts International, c2001.
- WHITE, Tony. Production not reproduction: photo-offset printed artists' books. In: **The Blue Notebook**, Volume2 No.2, April 2008, p. 15-27.
- WOLFE, Tom. **A palavra pintada**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WOLFF, Laetitia. **Massin**. London: Phaidon, 2007.
- WOLLEN, Peter. Mappings: Situationists and/or Conceptualists. In NEWMAN, Michael; BIRD, Jon (ed.). **Rewriting Conceptual art**. Londres: Reaktion Books, 1999.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WYE, Deborah. **Thinking in Print – Books to Billboards 1980-1995**. New York: Museum of Modern Art, 2002.
- YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. São Paulo: Unicamp, 2007.
- ZABALBEASCOA, Anatxu. **El Artista y la fotografía**. Barcelona: Actar, 2000.
- ZORACH, Rebecca. **Paper museums: the reproductive print in Europe, 1500-1800**. Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed., rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZWEIG, Janet. Ars Combinatoria. Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer. **Art Journal**, fall 1997, p. 20-29.

Principais sites consultados:

<http://5b4.blogspot.com.br/>
<http://abcoop.wordpress.com/2012/03/27/pirates-cowboys-and-bootleggers/>
<http://alembert.fr/> [Encyclopédie]
<http://bacanasbooks.blogspot.com.br/>
<http://bestiary.ca/index.html>
<http://bibliodyssey.blogspot.com.br/>
<http://bitacoraproject.wordpress.com/category/caderno-de-campo/>
<http://bookworks.org.uk/>
http://douglaspego.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html
<http://ericbaskauskas.bigcartel.com/product/various-blank-pages>
<http://garethlong.net/dictionaryJacket/dictionaryJacket.html>
<http://gramatologia.blogspot.com.br/>
<http://guilhermefalcao.com/ZineParasita.php>
http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html
<http://humument.com/>
<http://li-mac.org>
<http://milenabonilla.info/elcapital.html>
<http://parasiticventurespress.com/>
<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html> [Isidore of Seville: The Etymologies]
<http://printedmatter.org/>
<http://quod.lib.umich.edu/d/did/> [The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert collaborative translation project]
<http://radicalart.info/nothing/index.html> [nothing to read]
<http://rde.revues.org/index.html> [Les Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie]
<http://schmid.wordpress.com/>
<http://scottmccarneyvisualbooks.com/Pages/indexbook.html>
<http://vistosa.wordpress.com/revista/>
<http://warburg.sas.ac.uk/home/>
<http://www.adambaumgoldgallery.com/dant/1TableofContents.html> [Adam Dant and the Bureau for the Investigation of the Subliminal Image]
<http://www.artistsbooksonline.org>
<http://www.artmetropole.com>
<http://www.base-v.org>
<http://www.bookarts.uwe.ac.uk/>
<http://www.buypichler.com/>
<http://www.claudiajagaribe.com.br/br/publicacoes/fotonovela/>
<http://www.colinsackett.co.uk/>
<http://www.copyrightbookshop.be/>
<http://www.corraini.com/>

<http://www.earsay.org/projects/books/warren-lehrer-and-dennis-bernstein-french-fries/>
<http://www.edithderdyk.com.br/>
<http://www.edtl.com.pt/index.htm> [e-dicionário de termos literários]
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p1/antclass.htm#introducao> [Para uma história da ideia de enciclopédia]
<http://www.encyclopediavisual.com/>
<http://www.ericdoeringer.com/>
<http://www.eyemagazine.com/feature/article/typotranslation>
<http://www.johandeumens.com/>
<http://www.journalofartistsbooks.org/>
<http://www.jslb.fr/>
<http://www.kesselskramerpublishing.com>
<http://www.kitschic.net/>
<http://www.lagunalibros.com/>
<http://www.lespressesdureel.com/>
http://www.marinacamargo.com/site/trabalhos_interna.php?id=38
<http://www.micheledidier.com>
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/wunderkammer/flashsite/>
<http://www.mottodistribution.com>
<http://www.onestarpublish.com>
<http://www.royalcollection.org.uk/microsites/amazingrarethings/maker.asp?exhibs=ARTcassiano>
[The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo]
<http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>
<http://www.slavsandtatars.com>
<http://www.spamula.net/blog/>
http://www.tloen-enzyklopaedie.de/e_volumes/index_vol.htm
<http://www.ubu.com/aspn/>
<http://www.voxphoto.com/expositions/tractatus/tractatus.html>
http://www.yveskleinarchives.org/works/works22_us.html
www.gerhard-richter.com/art/atlas/

Projeto gráfico e diagramação: Amir Brito Cadôr

Tipos: Bodoni, Verlag Book 12/18, Verlag Light 11/12, Verlag Condensed Book 11/14.