



LIVROS DE ARTISTA: UMA CATEGORIA MULTIFACETADA

Ianni Barros Luna
141277@gmail.com
Universidade de Brasília - UnB

ISSN 2316-6479

Resumo

Os Livros de Artista figuram como uma categoria conceitual multifacetada a partir da qual uma proliferação de obras de variadas miríades vêm sendo propostas em circuitos de arte contemporâneos. Pensando nas questões geopolíticas de produção semântica, neste artigo propomos uma espécie de genealogia da História da Arte que pretende dar conta da construção de tais objetos artísticos e que, ainda, os situa como campo aberto de significações para Teorias da Arte atuais.

Palavras-Chave: Livro de Artista, Arte Impressa, Arte do Livro.

Abstract


Artist's Books are placed as a multifaceted conceptual category from which a number of works of art, from different myriads, have been proposed in contemporary art circuits. Thinking on geopolitical issues regarding semantic production, in this essay we propose a certain genealogy of the History of Art that intends to acknowledge the construction of these art objects and that also situates them as an opened field of signification for present Theories of Art.

Key-words: Artist's Books, Press Art, Book Art.

Ter o livro, sim, lê-lo também, mas também, e sobretudo, ver, virar e gerar as suas páginas. Comê-las. É preciso construí-lo como objeto de arte. Libertar-se não apenas do verso, mas da própria regra da página, sim ou não? À arte cabe essa liberdade, mesmo se melancólica. (SILVEIRA, 2001:29)

Artistas há muito utilizam suportes no formato de livros e/ou cadernos para desenvolver suas pesquisas, seus esboços, seus projetos. Como uma espécie de ensaio visual ou diário gráfico, tais suportes contém mistos de desenhos, rabiscos e letras – formando ou não palavras – muitas vezes apresentando colagens, pinturas, fotografias, sobreposições e até mesmo *pop-ups*. São objetos híbridos, que se situam em lugares conceituais de difícil definição, mas indiscutível vivacidade.

Longe de serem produto de uma contemporaneidade artística, poderíamos traçar parentescos para essa prática através da História da Arte de maneira



transversal ao longo de vários séculos. Poderíamos, inclusive, encontrar seus rudimentos nos petroglifos do Período da chamada Pré-História.


A memória vem desempenhando papel fundamental ao longo do tempo no que diz respeito à capacidade humana de criar significado e comunicação. Por muitos milhares de anos as pessoas só se comunicavam por meio de fala e gestos. É a memória que retém tradições e culturas antes que a escrita propriamente dita fosse inventada. Haviam, no entanto, desenhos. A partir de estudos arqueológicos podemos concluir que durante muito tempo os desenhos eram parte fundamental da comunicação humana e, muito provavelmente, da construção cosmogônica de sentidos sacralizada através da magia (GOMBRICH, 1972).

O nascer da escrita, há cerca 6.000 anos, está intimamente relacionado ao desenhar e aos sistemas de significado que o atravessam. As primeiras formas de comunicação escrita são compostos de desenhos e sinais, usando como suporte a pedra e a madeira (CLODD, 1980). Através dos anos o universo da escrita e, portanto, dos suportes correspondentes ao que hoje consideramos o livro, esteve designado a determinados grupos sociais.

No antigo Egito os escribas pertenciam à classe dos escravos. Na Antiguidade Clássica era a classe dos servos que cumpria a função de escriturários, ou secretários, registrando as palavras do amo. Na Idade Média é ao monge copista que cabe a tarefa de fixar a palavra (sagrada) no manuscrito (...) O fim da Idade Média verá, na mecanização da escrita proporcionada pela invenção do tipo móvel e da impressão, uma verdadeira libertação (SAN PAYO, 2009:17-18).

Os Livros de Padrões (Alta Idade Média) e os Livros de Modelos (Gótico Tardio) eram destinados a fornecer imagens para cópia, treino e aprendizagem no desenho, como uma espécie de catálogo finamente disposto em pergaminho. Possuíam também a função de planejamento e delineamento de partes das obras para sua composição final. A partir da Renascença Italiana e do uso mais difundido do papel, tais livros passam a assumir gradualmente um caráter mais voltado para a experimentação do traço rápido e solto de desenhos de observação. São cadernos de esboço, utilizados a partir de então de maneira portátil e pessoal, funcionando como um laboratório de processos artísticos.

Num certo sentido a comparação entre Pintura e Poesia e a elevação do status do desenho como um fim em si mesmo, defendidos por Leonardo da Vinci – em consonância com as aspirações de alguns de seus contemporâneos – pode ser relacionada à estética do que aparece como os Cadernos e Livros



de Artista posteriormente. São um amálgama entre a palavra e a imagem que experimentam diversos materiais e linguagens em composições inusitadas para a época. Tais suportes portáteis passam a ser uma presença constante nos processos criativos, registrando cotidianos artísticos e existenciais sem tanto comprometimento formal e adquirindo um caráter muitas vezes auto-biográfico. Essa prática se difundirá durante a Modernidade percorrendo diversos ambientes e exercendo inúmeras funções.

Esta tradição de manutenção de um diário gráfico, que se perpetua pelo exemplo de grandes artistas, tanto artistas plásticos como Eugène Delacroix (1798 – 1863), Henri Matisse (1869 – 1954), Pablo Picasso (1881 – 1973), como por arquitetos como Le Corbusier (1887 – 1965) confere ao próprio objecto um valor de símbolo, tornando-o um objecto que acompanha, frequentemente, o estudante das artes em que o desenho cumpre um papel essencial (SAN PAYO, 2009:16).

O caráter intimista e pessoal desse tipo de produção a constitui como objeto que simboliza a dinâmica interior de artistas das mais variadas searas. Objeto esse para estudo, experimentação, deleite. Objeto que registra ideias, passeios, viagens. E que, não obstante, funciona como prelúdio de novos projetos. Mas não é um objeto de exposição. A disposição de tal objeto como arte, a ser exposta enquanto fazendo parte de um corpo de trabalho de determinado/a artista, ocorrerá apenas na Modernidade Tardia. Neste sentido, sua valorização se dará por apresentarem aspectos mais vulneráveis de seus/suas criadores/as, por revelarem ‘infâncias’ criativas de posteriores ‘genialidades’ maduras. Serão como os bastidores de uma produção a ser exposta (não necessariamente mais bem acabada) e que revelam uma certa fragilidade que está oculta e desprotegida dos olhares mais exigentes da crítica e, por esse motivo, serão objeto mais passível de fetichização (SAN PAYO, 2008).

Inaugurações

A aparição de tais objetos como obra de arte, a ser apresentada ao público no intuito de proposição conceitual, deliberada pelo/a próprio/a artista, ocorre a partir da *Caixa Verde* (com a documentação do processo construtivo do *Grande Vidro* ou *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*) de Marcel Duchamp em 1934.

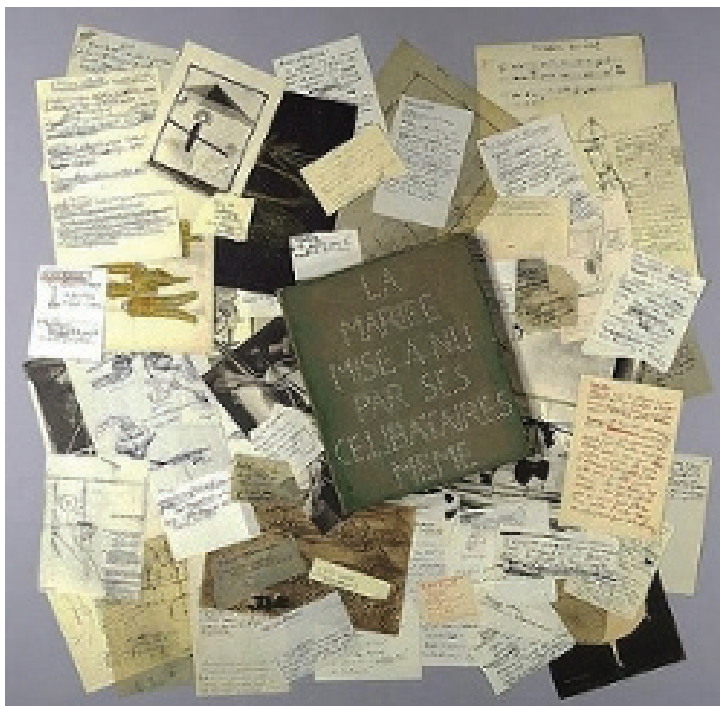



Fig 1: A caixa verde, Marcel Duchamp, 1934.

fonte: <http://cadernosafetivos.blogspot.com/2008/12/marcel-duchamp-precursor.html>

A *caixa verde* figura como marco histórico que engendra o que viria a ser o chamado Livro de Artista Contemporâneo (CATLEMAN, 1994) (DRUCKER, 1995)(SILVEIRA, 2001). Mais exatamente conceituado enquanto um livro-objeto, a obra de Duchamp sinaliza inclusive as miríades multifacetadas que as relações entre o formato livro e as artes visuais desenvolverão a partir dos anos 1950-1960 na arte ocidental.

Ed Ruscha lança o livro *Twentysix Gasoline Stations*, com edição limitada, publicado pela editora *National Excelsior Press*, do próprio Ruscha, em 1963. Esta obra localiza a estréia do Livro de Artista Contemporâneo nos EUA. Consiste, assim como descreve seu título, de fotografias de vinte e seis postos de gasolina ao longo da rodovia *Route 66* (hoje extinta) que se iniciava em Chicago, Illinois e percorria o país até terminar na cidade de Santa Mônica, Califórnia, totalizando 3.755 km.

O livro originalmente custava U\$ 3.50 (hoje uma cópia original assinada pelo artista vale U\$ 35.000) inserido que estava em toda uma cultura emergente de artistas interessados/as nas intersecções entre a produção de livros (e toda a sua indumentária artesanal) e as possibilidades de uma arte independente que estivesse desvinculada dos circuitos comerciais e oficiais. Neste momento há toda uma preocupação com os veículos de exposição, acesso e distribuição da produção em arte. A portabilidade dos Livros de Artista associada às possibilidades de manufatura artesanal em edições limitadas e de baixo custo,



figuram como as circunstâncias que despertam o interesse e adesão à nova linguagem emergente entre jovens artistas (LIPPARD, 1985a).


Os livros de Ruscha combinam a literalidade do início da art pop feita na Califórnia com uma estética fotográfica tosca baseada em noções minimalistas de sequencialismo repetitivo e serialidade... Trinta anos depois, com um intervalo de um quarto de século de atividades artísticas anonizadas no meio, o aspecto chocante e de humor diminuiu de alguma maneira. Mas em 1962 (sic) este trabalho contrapôs um cenário de produção de imagens fotográficas altamente estetizadas (DRUCKER, 1995:76, tradução nossa)¹.

Em 1967 Ruscha lança *Thirtyfour parking Lots in Los Angeles*, que segue a proposta de documentação intimista do cotidiano numa espécie de fotojornalismo ingênuo e autônomo, alheio à documentação de temas consagrados.

O contexto de proposições artísticas mais radicalizadas e fortemente engajadas numa política que extrapola em muito as vias institucionalizadas permanece, ao longo dos anos, nos meios artísticos e toma nuances diversas. Como inspiração para uma nova atitude diante de impossibilidades frente às produções estéticas em geral, tal radicalização é também notória nas publicações de Livros de Artista a partir de então. Em especial o elogio à arte independente; à auto-publicação; à produção e distribuição em circuitos alternativos; à poéticas que sejam, também, conceituais; se estabelecem e permanecem, ainda, como parâmetro de crítica e apreciação.

Pegue por exemplo *Ray Gun Poems* [no. 86] de Claes Oldenburg. Os poemas foram feitos numa máquina de stencil na *Judson Memorial Church* em papel que tinha provavelmente sobrado das marchas de protesto contra a Guerra do Vietnã ou algo do tipo. O papel é uma porcaria. Daí sobre o papel foi feito estêncil, que é uma porcaria, e depois os papéis foram grampeados, o que é mais porcaria ainda. Se você olha para o livro em função de seus materiais é tudo um monte de porcaria. E, ainda assim, este é provavelmente o trabalho mais importante em toda a coleção de mais de 13.000 objetos porque é valioso em virtude de sua ideia. Então eu tenho um pouco de preconceito com produções sofisticadas porque enquanto são finas em termos de materiais, muitas vezes são tacanhas em termos de ideias. Eu não ligo para Litografia, eu não ligo para técnica – não, nada disso me impressiona em absoluto. Eu só ligo para a ideia. Uma vez eu vi um livro extravagante de Pierre Bonnard que era completamente incrível em todos os aspectos possíveis: a ideia, as imagens, o papel, a encadernação. Então pode acontecer, não estou dizendo que é impossível. Mas muito frequentemente um artista que está focado na qualidade do papel não está se focando muito na ideia. Então eu digo:

1 “Ruscha’s books combined the literalness of early California pop art with a flat-footed photographic aesthetic informed by minimalist notions of repetitive sequence and seriality...Thirty years later, with a quarter of a century of mainstream artworld activity between, the aspect of shock-effect and humor has diminished somewhat. But in 1962 (sic) this work read against the photographic landscape of highly aestheticized image-making” (DRUCKER, 1995:76).



Eu definitivamente tenho preconceito a favor de trabalhos baseados na ideia (LAUF & PHILLPOT, 1998:75, tradução nossa)².

O texto acima citado é trecho de uma entrevista com Martha Wilson, artista e poderosa colecionadora de Livros de Artista, fundadora da Franklin Furnace Foundation, que funciona como uma espécie de fomentadora e patrocinadora de projetos de arte em Nova Iorque.

Ainda nessa perspectiva de valorização de uma abordagem mais 'faça-você-mesmo/a' que se combina à produção de Livros de Artista Contemporâneos, podemos situar a influência da estética dos zines.

Zine é o nome curto para Fanzine, Fan Magazine. O termo diz respeito às revistas que começaram a ser auto-produzidas por fãs de ficção científica, em meados da década de 1930 nos EUA (...) com o passar dos anos, tanto a forma como o conteúdo dos zines se desprenderam das publicações da fan magazine, que apresentava basicamente desenhos, enredos e resenhas críticas de filmes sci-fi e demais zines. Entre outros, existiam aqueles que falavam de arte, quadrinhos, literatura, que eram espécies de 'diários de artista' e ainda aqueles que faziam trabalhos educativos e de informação (LUNA, 2005: 4).

Além dos zines, os quadrinhos (comic books) representariam também uma vertente estética paralela à produção dos Livros de Artista e podem ser considerados certamente como uma categoria artística à parte. Desenvolvendo-se a partir dos anos 1930, seguem uma trajetória particular e complexa à seu modo, criando uma linguagem própria e se popularizando enormemente. A partir dos anos 1960 os quadrinhos independentes passam a ser publicados de maneira autônoma, extrapolando os temas e a estética consagrada dos quadrinhos de super-heróis.

Contextos brasileiros

No Brasil as inaugurações do Livro de Artista se deram por meio de pesquisas visuais com a palavra. Em São Paulo o lançamento da revista *Noigandres*, em 1952 -- editada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e ainda Décio

2 "Take Claes Oldenburg's Ray Gun Poems [no. 86], for instance. The Poems were done on a stencil machine at Judson Memorial Church on paper probably left over from Vietnam War protest marches or some such thing. The paper is crap. Then they were stenciled, which is crap, and then they were stapled together, which is more crap. If you look at the book in terms of materials it is a bunch of crap. And yet this is probably the most important work in the whole collection of over 13,000 objects because it is valuable by virtue of its idea. So I'm sort of prejudiced against high-end stuff because while it is long on materials, it is very often short on ideas. I don't care about lithography, I don't care about technique- no, none of that stuff impresses me at all. I just care about the idea. Once I saw a lavish book by Pierre Bonnard that was totally great in every possible way: the idea, the images, the paper, the binding. So it can happen, I'm not saying it's impossible. But every often an artist who is focused on the quality of the paper is not focusing very much on the idea. So I'll just come out with it: I am definitely prejudiced in favor of idea-based work". (LAUF & PHILLPOT, 1998).

Pignatari e José Lino Grunewaldt -- marca a aproximação do Concretismo com a poesia e reverbera nas demais áreas de produção artística de vanguarda. Derivações plásticas inspiradas pelo Movimento Concretista buscavam utilizar efeitos gráficos, aproximando-se da linguagem do design e experimentando com tipografias e técnicas de impressão.

Assim, o Livro de Artista no Brasil se relaciona diretamente à poesia concreta, à poesia visual e ao poema-processo. É inclusive o poema-livro de Mallarmé “Um lance de dados” que figura para o artista e teórico Julio Plaza como sendo o marco conceitual para este tipo de produção no país (SILVEIRA, 2001).

O primeiro livro-poema publicado no Brasil foi “A ave” de Wladimir Dias Pino, publicado em 1956. O que caracteriza o livro-poema é a exploração das características físicas do livro como parte integrante do poema, de forma que ambos coexistam e sejam interdependentes. O poema só cria sentido porque existe o objeto livro. O elemento visual é agente estrutural do poema. Em “A ave” gráficos e segmentos de reta substituem longos discursos verbais e o uso de perfurações, sobreposições e espaços geométricos, criam dizeres eminentemente plásticos.

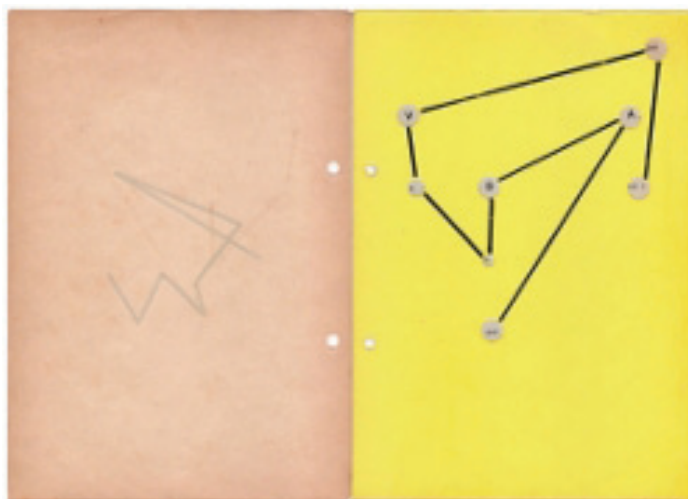



Fig 2: A ave, Wladimir Dias Pino, 1956.

fonte: <http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>

Multiplicidade e Interdisciplinariedade

A bibliografia especializada indica que há uma característica fundamental em relação à categoria Livro de Artista: sua multiplicidade conceitual. Debates em torno do que viria a ser o Livro de Artista nos anos 1990 passaram, nos anos 2000,



a abraçar a profusão de possibilidades que permeiam esse tipo de produção. “Existe uma história do Livro de Artista ainda sendo escrita, tanto brasileira como mundial. Mas essa história não se define quanto ao seu começo, porque não se define quanto ao conceito do que o objeto é exatamente” (SILVEIRA, 2001:68).


Livros de luxo em edições limitadas; Livros ilustrados por pintores/as; Ilustrações; Livros de Fotografia; Livros de História da Arte com reproduções de obras; Livros de Design; Livros sobre Tipografia e Diagramação; Livros sobre técnicas de fabricação de materiais; Livros sobre encadernação; e toda a chamada ‘arte do livro’ estará presente no bojo daquilo que consideramos como sendo o contexto do Livro de Artista.

Em 1994 Riva Catleman realiza, enquanto curadora-geral, a exposição *A century of artists books* (que dá origem ao livro homônimo) no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). A exposição reúne diversas obras européias e estadunidenses de Livros Ilustrados modernos e se torna referência, consagrando o tipo de produção que percorre um caminho paralelo ao Livro de Artista Contemporâneo (CATLEMAN, 1994) (SILVEIRA, 2001).

O nosso entendimento do que vem a ser o Livro de Artista Contemporâneo terá que levar em conta toda a genealogia histórica referente aos diários gráficos e cadernos de esboços. Deverá também considerar todo o contexto da ‘arte do livro’ e dos Livros Ilustrados, que ambientarão as experimentações com os materiais. E, por fim, deverá situar as novas proposições do Livro de Artista como derivativos da Arte Conceitual e dos elementos de toda a profícua intersecção entre arte e livro – livro como suporte e livro como objeto.

Podendo designar tanto a obra quanto uma categoria artística, o Livro de Artista Contemporâneo é eminentemente transdisciplinar. Articula várias áreas do saber: Artes, Artesanato, Design, Comunicação, Biblioteconomia, Jornalismo, Literatura, Estética, Computação Gráfica, Escultura, Instalação. É difícil de definir porque muitas vezes entrelaça, modifica, subverte muitas das acepções que temos dos significados e funções de uma obra de arte, de um livro, do ato de ler e escrever.

A utilização que Leonardo faz dos seus cadernos de apontamentos torna-os uma espécie de fichas de trabalho, ou o que hoje poderíamos considerar próximos do denominado hipertexto. Poderá ter-se inclusive, dado o caso de um caderno, temporariamente posto de lado, vir a ser continuado posteriormente começando mesmo pelo fim. Uma página, por si só, poderá por vezes conter material de datas diferentes. Do que até nós chegou, são mais as repetições do que qualquer ordem aparentemente deliberada ou calculada. A ordem ou (desordem) decorre mais do seu método de refletir do que das nossas classificações normais (SAN PAYO, 2009:54).



O Livro de Artista pode ainda ser criado por meio de edições limitadas – algumas vezes obras únicas, outras, obras artesanais em poucas dezenas de volumes. Pode ser reproduzido em série, como revista. Pode ser enviado por correio (terrestre ou eletrônico) e distribuído enquanto arte postal. Pode ser um *flip book*, propondo o cinema de bolso. Pode ser um livro escultórico, um livro objeto, um e-artist book (DUNCAN, 2003), um livro alterado (*altered book*) (DUNCAN, 2003), ou ainda um livro híbrido (MOEGLIN-DELCROIX, 1997).

Obras de arte que levem em consideração a forma do livro estão presentes em uma parte considerável do cenário institucional atual. O livro como suporte adquire uma importância significativa na medida em que explora recursos visuais que vão para além da narrativa ou nela se imiscuem. Há toda uma potencialidade nas inter-relações entre o livro e a visualidade, e as obras de vários/as artistas vêm expandindo as noções corriqueiras sobre materiais, formas e finalidades daquelas. É, portanto, um objeto que guarda um aspecto de profunda contemporaneidade em suas proposições ao mesmo tempo em que se relaciona a diversas épocas da História da Arte propriamente dita.

Conceituação

Algumas tentativas de tratamento do intrincado conceito tomam às vezes de obras de arte em si mesmas. Esquemas, diagramas e mapas revelam possibilidades plásticas e tratam de maneira lúdica uma categoria multifacetada. Longe de se colocarem numa posição absoluta, mostram muito mais uma tentativa de circunscrever a problemática, sem tirar-lhe a caracterização aberta e mutável.

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

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

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

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

Livro-Obra (Bookwork) obra de arte dependente da estrutura de um livro.

Livro-Objeto: Objeto de Arte que alude à forma de um livro (SILVEIRA, 2001:47-8).

Assim, pertencem a esse campo os seguintes objetos gráficos, entre outros: revistas que incluem arte para a página (que se comportam como livros de artistas seriais); *assemblings* (volumes compostos por agrupamentos de páginas feitos por diferentes artistas; antologias (semelhantes aos *assemblings*, mas com o concurso de um editor; escritos, diários e manifestos; poesia visual e obras com a palavra (desde que componham o volume); partituras e roteiros;

documentação; reproduções fac-similadas e cadernos de rascunho; álbuns e inventários; obras gráficas (sem narrativas) as quais convém o formato livro; histórias em quadrinhos específicas; livros ilustrados; *page art* (arte de página, iluminuras, interferências ráficas, etc) e arte postal; arte do livro e bookworks (livros-obra) (SILVEIRA,2001:55).

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE paradigma dos elementos	QUADRO SINÓPTICO DOS LIVROS DE ARTISTA						
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO-SINTÉTICO- IDEOGRÁMICO			EIXO CONTIGUIDADE: ANALÍTICO-DISCURSIVO-LÓGICO			
	Livro ilustrado	Poema- livro	Livro-poema livro-objeto	Livro conceitual	Livro-documento	Livro Intermediária	Antilivro
livro: volume no-espaco ESTRUTURA espaco-temporal	suporte passivo	a informação pode ser disposta em outros meios ou suportes. Espaço temporalizado poesia espacial	suporte significativo como objeto espacial. isomorfia espaco-tempo	Suporte passivo Discurso temporal	Suporte passivo Discurso temporal	Intersuportes Discurso espacial	O livro como subobjeto: abstraído de sua função
LINGUAGENS verbais e não verbais	tradução de um discurso para outro. Paralelismo, ilustração e complementação de significado: arbitrário	publicação em forma de livro como forma mais adequada	isomorfia suporte informação	registro de pensamento e ideias pesquisa sobre a linguagem pesquisa sobre objetos do pensamento	registro de eventos, happenings e /ou acontecimentos de existência temporal precária, o livro como memória	aberto intersemiótico intermediários multimídia	paródia-ironia / o livro como material artístico / subversão do livro como objeto de registro de conhecimento
CRITÉRIO	montagem semântica: escrita-visual em relação de tradução de sentido e significado. montagem pragmática ou bricolagem	montagem semântica/montagem sintética escrita visual tendência à simultaneidade.	montagem sintática escrita visual analógico-sintético-ideográfico espaco-tempo	montagem pragmática escrita visual ilustração	montagem pragmática narrativa visual ilustração	intertextual / todos os tipos de intercódigos polifônicos / montagem	Montagem pragmática como bricolagem / transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
ARTES	discurso	tendência ao	ideográfico	interdisciplinar	fotografia	todas as	artes

	tipografia/gráfica / desenho / pintura / foto / literatura / escultura / objeto / poesia / interdisc	verbal / ilustrado com códigos artísticos: desenho, pintura, colagem, tipografia, etc.	desenho espacial-plástico	o e pictográfico	linearidade / antropologia linguística / filosofia/ciências	desenhos documentação / informações / diagramas	possíveis tridimensionais, esculturas, objetos, happenings, eventos, performances, acontecimentos
EXEMPLOS	Alice no país das maravilhas, A divina comédia, Don Quixote, The Raven	"Um lance de dados""LIFE"/ "Organismo-Orgasmo" "Poetamenos"- "Oxigénesis" "História de dois quadrados"	"Colídoco escopo" / "A ave" "Poética-Política" / "Poemábiles" / "JP Objetos" "Aumente sua renda"	Território de um pássaro Piero Manzoni: sua vida e obra "Aumente sua renda" Language	Happenings-Assemblages Ten Days Off Livro-catálogo sobre as grafitis	Boite em valise Caixa Preta Arteria Armar	esculturas objetos
AUTORES	John Tenniel Gustave Doré Edouard Manet William Blake Eugène Delacroix William Morris Burne-Jones Pablo Picasso Fernand Léger	Mallarmé Augusto de Campos Décio Pignatari El Lissitzky Ronaldo Azeredo Maiakowsky	Augusto de Campos Wladimir Dias Pino M.A. Amaral Resende Naigandres Julio Plaza Villari Herrman Ronaldo Azeredo	Jan Dibbets / Michel Baldwin Piero Manzoni Art Language Group Terry Atkinsons Grupo Fluxus	Allan Kaprow Grupo Fluxus Joseph Beuys	Marcel Duchamp Octavio Paz Ronaldo Azeredo Vários	Lucas Samaras Dadaistas Surrealistas Jaspers Johns
O Livro como Categoria Artística Anexa às Categorias Tradicionais da Arte: Pintura, Gravura, Escultura							

Fig 3: Quadro Sinóptico dos Livros de Artista, Júlio Plaza, 1982.
 fonte: <http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->

Paralelas aos trabalhos teóricos, as obras que alimentam o conceito do Livro de Artista exploram, de maneira pouco ortodoxa, caminhos plásticos e proposicionais. Poéticas contemporâneas colocam ênfase na manipulação e invenção de materiais, bem como na inovação dos usos de materiais mais consagrados e canônicos, investigando toda uma gama de possibilidades, que expande, em muito, nossas noções elementares sobre o tema (JACKSON & THOMAS, 2001).

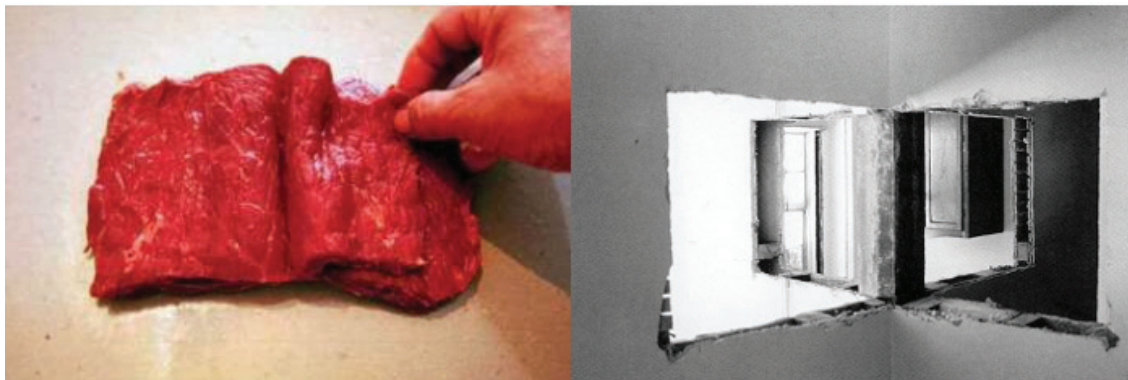


Fig 4 : À esquerda: O Livro de Carne, Artur Barrio, 1978.
 fonte: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/livro_de_carne.htm
 À direita: Bronx Floors: Four-way wall, Gordon Matta-Clark, 1973
 fonte: <http://incident.net/users/gregory/wordpress/05-avm580/>

Artur Barrio propõe “O Livro de Carne”, em 1978, como obra que desafia nossa visão usual de como um livro parece, para o que serve e do que é feito. Utiliza a carne como metáfora de vida: perecível, vulnerável, mortal. Gordon Matta-Clark utiliza edifícios como material a ser explorado num contexto urbano de designação de espaços. Neste trabalho incisões no cimento de um prédio abandonado lembram o folhear de páginas de um livro.

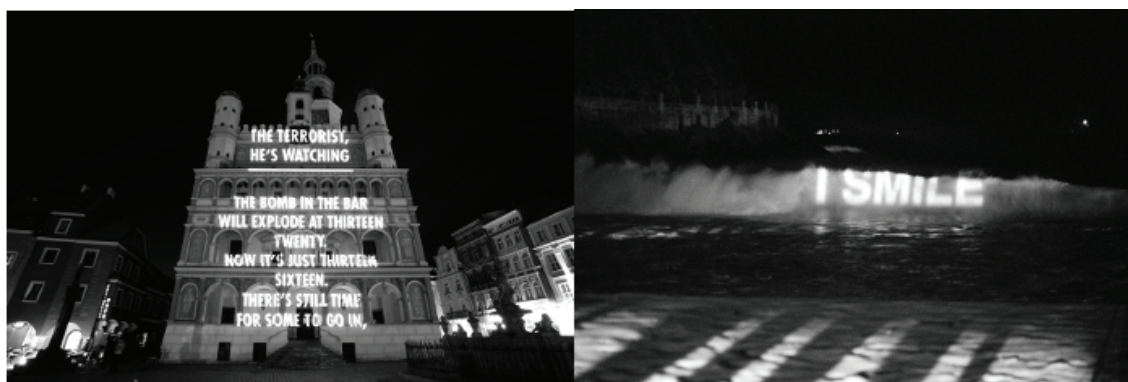



Fig 5: À esquerda: Jenny Holzer, Poznam, 2011.
 fonte: <http://www.jennyholzer.com/Projections/site/Poznan2011/>
 À direita: Jehnny Holzer, Rio de Janeiro, 1999.
 fonte: <http://www.jennyholzer.com/Projections/site/RioDeJaneiro1999/>

Jenny Holzer propõe o meio urbano, seus relevos e cenários, como suportes a partir dos quais seus textos são projetados. A artista parece querer transformar a cidade num livro, embaralhando as fronteiras entre o público e o privado.

A multiplicidade de trabalhos hoje reconhecidos como pertencentes à categoria Livro de Artista representa sua fertilidade enquanto campo semântico. Não restritos ao formato livro nem à função leitura, são trabalhos que problematizam, visual e conceitualmente, as noções relativas a seu objeto.



Enquanto categoria artística é aberta, resguardando-se o direito de se adaptar a novas proposições. Enquanto obra, oferece uma profusão de significações. O Livro de Artista se revela como objeto capaz de expandir noções sobre a arte impressa em particular, e sobre a arte em geral; jogando com seus sentidos usuais e transformando nossas percepções e conceitos.

Referências Bibliográficas

CATLEMAN, Riva. *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CLODD, Edward. *The story of the alphabet*. London : George Newnes, 1980.

DRUCKER, Johanna. "The Artist's Book as Idea and Form." In: *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1995.

DUNCAN, Chappell. *Typologising the artist's book*. [online] Preston Uk: Art Libraries Journal v. 28 n 4, 2003 pp 12-20. Disponível em http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/artist%20books/chappell_typologising.pdf. Acesso em 14/04/2012.

GOMBRICH, E.H. *História da Arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

JACKSON, Paul & THOMAS, Jane. *On Paper: New Paper Art*. London: Merrell Publishers Limited - Crafts Council, 2001.

LAUF, Cornelia & PHILLPOT, Clive . *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers Inc., 1998.


LIPPARD, Lucy. "The Artist's Book Goes Public," in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. by Joan Lyons. Rochester, N.Y.: Visual Studies Workshop, 1985a, pp 45-48.

LIPPARD, Lucy. "Conspicuous Consumption: New Artists' Books." in *Artists' Books: A critical Anthology and Sourcebook*, ed. by Joan Lyons. Rochester, NY: Visual Studies Workshop, 1985b, pp 49-57.

LUNA, Ianni Barros. "Sobre Mulheres e Zines". In: *Fazendo Gênero. Construindo Cidadania: A participação das mulheres nos movimentos populares*. Órgão informativo do Grupo Transas do Corpo No 23 Ano IX Goiânia, 2005.

MOERGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997.

PHILLPOT, Clive. *Books, bookworks, book objects, Artist's books*. Artforum: New York. v.XX, n.9, 1982 pp 97-9.



_____. *Twentysix gasoline stations that shook the world: the rise and fall of cheap booklets as art*. Preston Uk: Art Libraries Journal v. 18 n 1, 1993 pp 4-13.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)* [online] *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982. Disponível em:

<http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->

Acesso em : 14/04/2012.

SAN PAYO, Manuel Pedro Alves Crespo de. *O desenho em Viagem: Álbum, Caderno ou Diário Gráfico. O Álbum de Domingos António de Sequeira*. [online] Tese de Doutoramento em Belas Artes/Desenho. Universidade de Lisboa, Portugal, 2009. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2732/306/ulsd059922_Tese.pdf Acesso em 14/04/2012.

SILVEIRA, Paulo Antônio. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2001.

Minicurrículo

Ianni Barros Luna é licenciada e bacharelanda em Artes Plásticas pela UnB. Foi Mestre em História, bacharel em Antropologia e licenciada em Ciências Sociais pela mesma instituição.