



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



O livro de artista como documento na metodologia da pesquisa em história da arte

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira - UFRGS

Resumo: A metodologia da pesquisa em história da arte, principalmente se focada em temas da segunda metade do século XX, deve considerar que os livros de artista têm, junto com os novos meios, participação estruturante da arte contemporânea; e que, por sua forma, linguagem e função, esses livros e outras publicações similares devem ser consultados e analisados simultaneamente como fonte primária e em sua artisticidade.

Palavras-chave: História da arte. Metodologia da pesquisa. Livro de artista. Documentação. Fontes primárias.

Abstract: The methodology for research in art history, especially if focused on themes of the second half of the twentieth century, should consider that the artist's book has, along with the new media, structuring participation in contemporary art; and that, by its form, language and function, these books and other similar publications should be consulted and analyzed simultaneously as a primary source, as well as its artistry.

Keywords: Art History. Methodology. Artist's Book. Documentation. Primary sources.

Assim como outras disciplinas que se apóiam em procedimentos predominantemente não quantitativos, a história da arte mantém uma relação metodológica com seus instrumentos e objetos de estudo que busca a maior eficácia possível quanto às rotinas de investigação e demonstração. É um pressuposto estável que a atenção diante da evidência, do objeto examinado, lido e interpretado, deva afiançar resultados consistentes. O registro ligeiro, o documento mais simples, a pista deixada, por menor que seja, podem ganhar dimensão inesperada, percebida a partir das direções de pesquisa que sugerem, caminhos que podem ser mais ou menos importantes. Por conta disso, na busca de validação dos trabalhos, os rigores do método obrigatoriamente levarão o pesquisador a eleger uma função dominante dessa evidência em detrimento de outras subjacentes, como a função poética, que também poderá existir. Esse pode ser o caso de uma publicação de artista. A convicção poderia afirmar, sem dúvidas, que a publicação “é um documento”. Ou que integra um processo artístico. Por outro lado, também poderá ser afirmado, muitas vezes legitimamente, que ela “é uma obra de arte” por si mesma. Tal confiança estará provável e previamente justificada pelos argumentos que confirmam ou negam as hipóteses de trabalho, mas as proposições sobre ser documento ou obra poderão ser conflituosas ou, em situações extremas, até mesmo antagônicas à investigação.

Caso tenhamos diante dos olhos informações textuais com impressão industrial, a primeira reação será identificar

funcionalmente o objeto como sendo um documento. Parece inquestionável que um livro, um periódico, um cartaz, um manifesto ou publicações semelhantes sejam documentos. Se a peça for verbo-visual, é possível que nos inspire a buscar na origem das imagens impressas algum caráter artístico nativo do processo (como na etapa de criação). Ainda assim a nossa tendência inercial será a manutenção cômoda do balizamento pelos valores científicos inerentes ao documento. É mais fácil e prático nos atermos à leitura de unidades de informação direta, sem interferência de questões estéticas fluidas ou passionais.

O livro de artista, contudo, propõe-se, na maior parte das vezes genuinamente, como obra de arte. Ele é obra (como qualquer livro o é), pertence ao sistema das artes (pelos seus valores estéticos, mnemônicos, poéticos, simbólicos enfim) e foi elaborado ou concebido por um artista (que apenas eventualmente será um *naïf*). Estamos falando aqui do livro de artista no seu sentido mais estrito (e conflituoso para alguns): aquele que é uma publicação. Partimos do princípio que ele é obra ou que ele é mídia que porta ou conduz à obra, sendo conceitualmente excepcional e pertencente às estratégias históricas de instauração da arte contemporânea. Comportou-se como um produto alternativo à ordem artística ou invasivo ao sistema das artes visuais, até oferecer-se à crítica. E em todo esse tempo, sem deixar de impor sua funcionalidade. Em estatuto reverso ou simultâneo pode agregar sofisticções formais e informacionais articuladas com a comunicabilidade e a artisticidade. Como documento, é

problemático, sem dúvida, por mérito de sua retórica própria ou das retóricas que emula de outras fontes. Mas o estudo da arte contemporânea será incompleto se não considerar a dupla personalidade de parte dessa produção. Alguns exemplos podem ser usados, entre tantos indispensáveis para a compreensão de movimentos conceituais em geral, do minimalismo, da *land art*, da *arte povera*, do advento da intermídia, etc.

Entre os casos mais recordados dessa dupla capacidade (ser obra e ser documento) estão as edições das “topografias do acaso” de Daniel Spoerri (comentadas anteriormente no XXX Colóquio do CBHA, em 2010, em comunicação que é a origem destas considerações). Nascido na Romênia como Daniel Isaak Feinstein (1930), mas criado na Suíça (a partir dos seus 12 anos, por causa da Segunda Guerra), Spoerri ficou muito conhecido por seus quadros-armadilha, fixações ou *assemblages* de objetos em superfícies horizontais transpostas para o plano vertical da parede, além da associação com o movimento Fluxus. Os elos entre suas múltiplas expressões podem ser localizados nos livros que publicou, como *L’Optique moderne, collection de lunettes présenté [sic] par Daniel Spoerri, avec, en regard, d’inutiles notules par François Dufrêne*, publicação Fluxus de 1963 (Nova York e Wiesbaden), em co-autoria, ou em *The mythological travels...*, Nova York, Something Else Press, 1970, uma obra tida como com tom mais íntimo e pessoal do que as anteriores (Frank, 1983, p.39; a edição, de quase três mil exemplares, é conhecida pelo título reduzido, já que o completo é muito longo: *The*

mythological travels of a modern Sir John Mandeville, being an account of the magic, meatballs and other monkey business peculiar to the sojourn of Daniel Spoerri upon the Isle of Symi, together with divers speculations thereon). Ou ainda *Dokumente Documents Documenti: Zur Krims-Krams Magie*, Hamburgo, Merlin Verlag, 1971, um potfólio composto por oito envelopes contendo diversos documentos, impressos diversos produzidos (ou sobras) pelo artista ou seus amigos Emmet Williams e Pierre Alechinsky. “Em que consiste a natureza artística de livros assim?”, pergunta Anne Moeglin-Delcroix (2012, p. 207), propondo isolar aquilo que nele seja pertinente a uma concepção de arte que ultrapasse seu caso particular ou *sui generis*, já que é um efeito entre outros efeitos possíveis.

A obra textual considerada como a mais importante de Spoerri adquiriu características de sequência editorial, quase um “livro em progresso”. Teve início com uma brochura pequena, *Topographie anecdotée* du hasard*. O asterisco é parte integrante do título (e também está assim na página de rosto), e remete ao texto de contracapa, uma mensagem para Spoerri do crítico Pierre Restany (1930-2003), comentando que a palavra *anecdotée* não existe no vocabulário francês. Pode ser traduzido livremente como *Topografia anedotada* do acaso* (evito a forma “anedotizada” porque ela está dicionarizada no português). Trata-se de um pequeno catálogo sem imagens, publicado por Editions Galerie Lawrence, Paris, em 1962. Teve uma nova e muito aumentada edição em 1966, nos Estados Unidos, consagrada como a versão mais lembrada por

seus admiradores. Foi publicada por Something Else Press, editora dirigida por Dick Higgins (1938-1998), inglês que foi um dos fundadores do movimento Fluxus.

Mesmo aumentada e ilustrada, a reedição tem também uma conformação simples, comercial, apresentada com dois acabamentos, capa dura ou em brochura (Silveira, 2001, 168-170). O título passou a *An anecdoted topography of chance*, com o subtítulo *Re-anecdoted version* (versão “reanedotada” ou “reanedotizada”). A nova versão contou com a colaboração de Robert Filliou (1926-1987), tradução de Emmett Williams (1925-2007) e ilustrações de Roland Topor (1938-1997). Possui impressão tipográfica, com pequenas ilustrações que lembram as vinhetas de livros populares do passado. As primeiras páginas (a parte pré-textual) trazem um diagrama da mesa que ficava “entre o fogão e a pia” de sua residência na Rue Mouffetard, Paris, indicando a posição dos objetos sobre ela, correspondentes aos 101 comentários. A parte textual é formada pela reunião dos comentários, pequenos blocos de texto (às vezes apenas uma ou duas frases), acompanhados de uma pequena ilustração (que não havia da versão anterior), e de notas do autor e do tradutor. Esses pequenos memoriais de objetos (*memorabilia*) também poderão trazer informações diversas, como reproduções de diálogos gravados e remissões. A proposta dessas relações constituem importantes informações sobre o momento artístico em sua época. O objeto 34, por exemplo, é uma pequena caixa de madeira carcomida, que contém dezessete objetos “incongruentes”, descritos um a um nas páginas 75 e 76.

(d) Estojo de plástico branco

para uma bateria de gravador. Comprei o gravador quando estava em Amsterdã (veja nº 25, nota ***) durante a exposição *Art in Motion*; as baterias foram usadas e substituídas pouco depois em Estocolmo, onde Puntus Hulten, diretor do Moderna Museet, montou a mesma exposição. Eu adormeci com o gravador ligado e as baterias se esgotaram durante a noite.**

Nota adicional do autor. **Sobre museus e exposições: passando um dia com Robert Filliou na Rue des Rosiers, onde ele viveu após sua expulsão da Dinamarca, e que é a principal rua do bairro judeu de Paris, nós avistamos dentro de uma loja cerca de vinte galinhas em uma parede de gaiolas [...] mantidas vivas até serem abatidas de acordo com o ritual kosher [...]. À medida que nos aventurávamos no interior, sem desejar provocamos uma disputa entre um velho sentado em uma cadeira e uma mal-humorada velhinha que depenava uma galinha. Ele queria que entrássemos [...] mas ela repetia sem parar: “Não tem museu aqui, isto não é um museu”. Finalmente expulsos, mas nos divertindo, Filliou comentou que o incidente merecia uma nota na topografia [...].

Nota do tradutor 3. Mais sobre o assunto de museus: Allan Kaprow escreveu em sua introdução para *Daniel Spoerri's Room No. 631 at the Chelsea Hotel*, uma exposição promovida pela Green Gallery, em Nova York, em março de 1965: “[...] Suas construções lotaram o espaço, misturando-se com a cama, as roupas, o cheiro de lasanha. É preciso escolher o nosso caminho através desta confusão intrigante. Onde é que a obra de arte termina e a vida começa? [...] ele contribuiu para a eventual morte da galeria de arte e dos museus. Esta morte vai levar tempo, mas, enquanto isso, o mundo se tornou interminavelmente disponível.”

A citação acima já foi apresentada como amostra da construção do trabalho (Silveira, 2001, p. 170),¹ mas aqui o elemento enfatizado é o seu coeficiente informacional. Relatos desse tipo têm a qualidade de conter fatos de interesse, de sugerir caminhos de investigação, de deflagrar novas possibilidades para busca de fontes. O livro de Spoerri ainda teria uma versão alemã, com colaboração de Dieter Roth, *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, Berlim,

¹ A tradução em Silveira, 2001, p. 170, livre, foi aqui revista quanto a alguns enganos (erros nossos). Também deve ser notado que este é o texto da edição de Something Else Press, 1966. A reedição de Atlas Press, 1995, substitui os asteriscos originais (ou cruces †††) por letras minúsculas sobrescritas. Também o substantivo comum “topografia” ao final da citação (no original: “a note in the topography”) foi reeditado como nome próprio e em itálico, *Topography*.

Luchterhand, 1968. Além dela, existe ainda uma nova versão inglesa, da Atlas Press, Londres, 1995, sendo esta última simplesmente *An anecdoted topography of chance*. Apesar de não possuir subtítulo, na página de rosto uma nota adverte: “Provavelmente versão reanodotada definitiva”. É acrescida dos comentários adicionais feitos por Roth na edição alemã, de esclarecimentos dos editores, de novas notas, de fotos e um muito útil índice, o que faz dela a edição como maior carga bruta de informações. Em suma, embora a edição estadunidense seja reconhecida como a mais notável, os pesquisadores interessados terão quatro publicações de uma mesma obra, cada uma podendo ser considerada como fonte primária para investigações, de acordo com o propósito ou enfoque de seus problemas ou hipóteses de trabalho.

Sobre Dieter Roth (1930-1998), mencionado algumas vezes, é oportuno lembrar que ele é de um dos artistas que melhor representou à liberdade de trânsito entre obra e documento. Criador hábil em muitas formas de expressão pela imagem e pela palavra, Roth publicou muito, de cartões e múltiplos bi e tridimensionais até livros. Nos anos 1970 teve uma decisão notável, a de reunir a sua obra pregressa em uma nova e totalizante série de volumes que, apoiada sobretudo nas técnicas comerciais modernas de impressão (sobretudo o ofsete), recensaria uma parte da sua produção até então. O trabalho contou com a parceria propositiva e inestimável de Hansjörg Mayer (1943), um importante publicador da arte contemporânea. Juntos produziram *Gesammelte Werke (Collected Works)*,

num total de 26 tomos (numerados de 1 a 20 e de 35 a 40) que reeditam, a partir de 1969, livros passados, muitos com farta documentação de outros projetos realizados, de ideias e pensamentos, de proposições, textos, desenhos, fotografia e uma ampla gama de registros. Qualquer estudo sobre Roth poderá incorrer em fragilidade caso não leve em consideração as informações oferecidas por suas publicações.²

O Brasil não oferece exemplos com impulsão artística de fôlego equivalente. Ainda assim podem ser localizados trabalhos insubstituíveis em seu gênero. É notável o grupo historicamente envolvido com a produção de múltiplos em fotocópias (cópias xerográficas), certamente mais precárias, mas não menos importantes. Muitos artistas brasileiros usaram copiadoras, sobretudo em esforços conceitualistas. Entre os nomes mais lembrados está o de Paulo Bruscky (1949). E entre seus incontáveis trabalhos, destaque-se o *Alto retrato* (assim mesmo, com “l”), produzido em Recife (Edições Pirata, 1981). O livro é uma brochura simples, colada (sem costura) em formato pouco menor do que A4. Trata-se de uma reunião de fotocópias de documentos das suas atividades na arte postal, proposições, registros de suas “xeroperformances”, reproduções de fotos de seu arquivo pessoal, exercícios com carimbos, colagens e o bom humor que é a sua marca

² Como complementação às ideias expostas sobre Spoerri e Roth (e também Augusto de Campos e Waltercio Caldas), consultar a comunicação *A reedição como operação artística: apontamentos*, apresentada no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte em 2010, no Rio de Janeiro (versão reduzida de palestra apresentada em março de 2010 na Université de Rennes 2, para o colóquio “Le livre d’artiste: quels projets pour l’art?”, em parceria com a Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne).

inconfundível. Eventualmente surgem interferências, um fio de linha, cortes no papel, carimbos. Como Bruscky não demonstra nenhuma reverência especial ao original, muito do que apresenta é fotocópia de outra fotocópia mais antiga. Por tal razão, é possível que uma página de *Alto retrato* possa ser uma fotocópia de uma fotocópia de outra fotocópia. Sabe-se lá quantos níveis de cópias temos nas mãos, mas penso que o pesquisador deva ter em mente que em casos como esse, a reprodução, por si mesma ou pelo empreendimento que a produz, é um outro e novo original.

E que o pesquisador esteja atento aos cuidados adicionais que devem ser tomados com as publicações companheiras ou críticas dos livros de artista. Os próprios artistas tendem a produzir arrazoados, muitas vezes desatentos ao rigor científico, mosaicos de ideias que divulgam em veículos alternativos e que são compilados apaixonadamente pelos entusiastas. Já foi notado anteriormente (Silveira, 2001, p. 60-61) o caso do artigo “O livro como forma de arte”, de Julio Plaza, publicado em 1982 na revista *Arte em São Paulo*, e que é capital para o estudo do assunto no Brasil (não confundir com o texto avulso, datilografado e homônimo de 1980). Plaza repetiu livremente, como numa colagem e sem citar a origem, algumas frases de Ulisses Carrión (1941-1989), publicadas sete anos antes no artigo “El arte nuevo de hacer libros” (inspirado no poema *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, do espanhol Lope de Vega) na revista mexicana *Plural* (dirigida por Octavio Paz, suplemento cultural mensal

do jornal *Excélsior*), fevereiro de 1975, e, logo a seguir no mesmo ano, como “The new art of making books”, em *Kontexts*, de Amsterdã (número 6/7). Mais tarde, em 1978, foi apresentado em palestra na Pinacoteca do Estado de São Paulo e em outros países. O desconhecimento das fontes primárias (aqui representadas por *Plural*, *Kontexts* e *Arte em São Paulo*) alimenta uma cadeia na internet que inclui de blogues juvenis até portais sofisticados, e pode chegar à imprensa estável. O descuido ocorreu com a revista brasileira *Select*, que na edição de janeiro de 2012, direcionada às relações entre arte e livro, copiou sem qualquer esclarecimento adicional o texto de Plaza, como disponível no sítio *Sibila* (de poesia e crítica literária) que reproduz um longo excerto do artigo de *Arte em São Paulo*.³ O cotejo ocorre nos primeiros parágrafos do artigo (na revista *Arte em São Paulo* e, conseqüentemente, em *Sibila* e *Select*).

O livro é um volume no espaço. Livro é uma seqüência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma seqüência de momentos. [...] O texto verbal contido num livro ignora o fato de que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em seqüência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a seqüência mas não a incorpora, não a assimila.

Compare-se com os primeiros parágrafos do artigo de Carrión em *Plural*, que o apresenta como “jovem escritor

³ Publicação em *Select*, Editora Brasil 21, número 3, janeiro de 2012, página 77. O artigo referencia o caminho <http://bit.ly/uHtbk>, que conduz ao sítio de *Sibila*, mas a um *link* incorreto. A publicação correta está disponível em <http://sibila.com.br/arte-risco/o-livro-como-forma-de-arte/4533> (acesso em 7/9/2012).

mexicano” que “ultimamente tem incursionado no campo da poesia experimental”.

Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos. [...] Un texto literario (prosa) contenido en un libro *ignora* el echo de que éste es una secuencia espacio-temporal autónoma. Una serie de textos más o menos cortos (poemas o no) distribuidos en un libro según cierto orden propio, manifiesta la naturaleza secuencial del libro. La manifiesta, acaso la usa. Pero no la aprovecha, no la incorpora, no la asimila.

Ao final, a datação: “Amsterdã, maio de 1974”. O artigo de Plaza foi enaltecido, o que é justo, mas Carrión foi esquecido, o que é injusto (salvo se ainda houver um terceiro autor antes deles). Pode-se imaginar que as pessoas no círculo de Plaza talvez pudessem identificar a presença estruturante de Carrión em seu artigo, mesmo que omitido nas referências. A observação pessoal sugere que o uso de citação era muito impreciso em artes, quando não amador. A colagem de textos, assim como de imagens, não era rara na época (a arte postal, por exemplo, usou muito esse recurso). Plaza foi um nome inquieto de nossa cultura, um homem de criação, e isso deve ser considerado. Sobre o texto de Carrión, ele só seria publicado em português em 2011, como *A nova arte de fazer livros* (Belo Horizonte, C/Arte). O fato de uma revista ser apurada e atenta em suas edições não impediu a cilada metodológica. A internet é uma fonte infinita e inesgotável de conhecimentos, tanto corretos como incorretos. Consultá-la é obrigatório, copiar dela é válido. Mas justamente por causa da quantidade e acessibilidade de tanta informação, o uso deve ser

feito com redobrado cruzamento de dados e verificação consistente dos registros.

Poderíamos prosseguir analisando publicações mais recentes, como as de Damien Hirst, Sophie Calle, Allan Sekula, Francis Alÿs. E mencionar o grande arquivo de imagens que os artistas podem oferecer, sobretudo nos livros fotográficos (ou, como os anglicistas preferem, os fotolivros). Seguindo por essa lógica, deve ser insistido que será sempre um pouco omissivo o estudo que não considerar a produção bibliográfica de Andy Warhol, Allan Kaprow, Gerhard Richter, Martin Kippenberger, Robert Filliou, Peter Downsbrough. Esses e muitos outros têm seus textos e ideias retirados do contexto original para serem reproduzidos (e às vezes fragmentados) em revistas e antologias de escritos de artistas. Não se trata de uma estratégia nova. Alguns precedentes são bem conhecidos, como o texto de *Jazz*, 1947, de Henri Matisse, exaustivamente republicado na maioria dos idiomas, despidido de suas imagens, seu formato e seu equilíbrio cursivo. E poderíamos ainda considerar as publicações que constroem ficções, um privilégio do veículo, como *Marcelo do Campo 1969-1975*, de Dora Longo Bahia, 2006, ou *A Coleção Duda Miranda*, por Duda Miranda, ou Marilá Dardot e Mattheus Rocha Pitta, 2007. Ambos são personagens inexistentes, apresentados por “sólida” comprovação de suas biografias. São, de fato, frutos resultantes de dissertações (reais): respectivamente mestrados em artes visuais da Universidade de São Paulo (de Bahia, com o mesmo título) e da Universidade Federal do Rio de

Janeiro (de Dardot, *A de Arte - A Coleção Duda Miranda*), ambos defendidos em 2003. Exercícios aprofundados de linguagem visual ou drible na reflexão erudita sobre a própria obra? No mínimo, resultados apreciados e bem-sucedidos de fusão entre ficção e documentação.

Se nós temos essas possibilidades de acesso à informação biográfica e poética dos artistas, então por que, ao examinarmos a seção de referências bibliográficas de trabalhos de graduação (e até de pós-graduação), encontramos raras presenças de livros de artista e tanto apoio das antologias de escritos? Não há dúvida, são dois casos diametralmente opostos de visibilidade e distribuição comercial. E também é evidente a facilidade de consulta dos escritos compilados. Que sejam, então, usados amplamente. Sua utilidade instrumental é inquestionável (mesmo que essa praticidade seja algo preguiçosa). Mas devemos ter em mente que livros de artista são fontes primárias para nossas investigações. Portanto precisam ser apresentados como tal nas salas de aula, em disciplinas de metodologia da pesquisa, seja em história da arte ou em poéticas visuais. São raras as instituições acadêmicas brasileiras com acervos significativos à disposição de seus alunos e pesquisadores. A Universidade de São Paulo (USP) é um caso exemplar, já que possui o seu Museu de Arte Contemporânea, com exemplares da maior importância. A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) constrói com coragem e exemplarmente a sua coleção, sobretudo apoiada em edições recentes, com boa representação de brasileiros. A Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

tenta reconstruir o acervo muito dilapidado de seu Núcleo de Arte Contemporânea, o histórico NAC, buscando diminuir o quadro desestimulante do passado recente. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), apesar de estar entre as primeiras no Brasil a estabelecer um bacharelado em História da Arte, tem alguns títulos guardados no acervo de sua Pinacoteca; sem constituição de coleção especial e sem registro no catálogo geral do sistema de bibliotecas, podem ser consideradas ocultas.⁴

Apesar das mazelas, aos poucos nossas bibliotecas vão formando seus acervos. Para nossa tristeza, não raro com lentidão exasperante. Aos nossos pesquisadores em potencial, a maior parte do que oferecemos ainda é a informação de terceira mão. Para quem tem pressa (e crédito), há o recurso confortável da compra pelo correio em livrarias internacionais. Merecem atenção lojas como Printed Matter, Boekie Woekie, Art Metropole, Bookartbookshop, Florence Loewy, Motto, Pro qm (algumas acumulando papéis de destaque na história da arte contemporânea,⁵ o que justifica que elas sejam um assunto para a sala de aula, que tenham apresentação não somente instrumental, mas também crítica). Numa época agraciada pela facilidade de busca e localização pela internet, o desconhecimento e a conseqüente falta de contato com esses veículos de informação é injustificável.

⁴ O autor agradece o envio de informações relativas ao tema que a ele possam ser enviadas para futura ampliação das presentes considerações, integrantes de pesquisa em andamento.

⁵ Ver comunicação *A arte e seus empórios: lojinhas e livrarias na pesquisa de fontes primárias*, apresentada no 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis, 2008.

Como também é injustificável a privação da oferta de fontes primárias em instituições de ensino superior de História da Arte.

Referências bibliográficas:

CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. Plural, México, n.41, feb. 1975, p.33-38.

FRANK, Peter. Something Else Press: an annotated bibliography. [New York]: McPherson & Company, 1983.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain. 2.ed. Marseille: Le Mot et Le Reste; Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2012.

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

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.