

# ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

## **Livros de artista: seu lugar de produção e difusão no campo da arte contemporânea**

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais, CNPq e CBHA

**Resumo:** Esse texto focalizará o contexto em que se deu o surgimento do livro de artista no século XX e suas formas de circulação, enfocando, mais especificamente, a Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG, analisando alguns livros do seu acervo, que também tratam de coleções. Os artistas abordados são Paulo Bruscky e a dupla Marilá Dardot e Fábio Morais, que com suas obras têm ampliado o campo do livro de artista. Interessa a esse estudo refletir sobre a maneira como os autores enfocados constroem sentidos com seus livros de artista e como a produção e a difusão deste gênero artístico tem se dado na atualidade. Será analisada a absorção da produção atual de livros de artista pelo sistema da arte, considerando-os como objetos intermediáticos, que pelas suas próprias características, encontram-se em um espaço intermediário entre o museu e a biblioteca.

**Palavras-chave:** Livro de artista. Arte Contemporânea. Coleção. Produção. Difusão.

**Abstract:** This text will focus on the context in which artists' books emerged in the twentieth century, their means of circulation, and how the Special Collection of Artists' Books of UFMG was created, analyzing some of its books, which also deal with collections. Artists covered include Paulo Bruscky and Marilá Dardot and Fábio Morais, whose works have expanded the field of artists' books. This study intends to reflect on the way these authors construct meanings with their artists' books and how the production and dissemination of this artistic genre is occurring today. The absorption of current production of artists' books by the art system will be analyzed, considering them as intermedial objects, which by their very nature, are in an intermediate space between the museum and the library.

**Keywords:** Artist's book. Contemporary Art. Collection. Production. Diffusion.

## Introdução

Na época dos quadros monumentais, das arquiteturas espetaculares [...], lancemos um olhar sobre o pequeno, o imperceptível, mas por essa razão, o experimental, o político e o sonhador.

**Michael Glasmeier**

Dentro do tema proposto para este Colóquio, Arte e suas instituições, abordarei a Coleção Especial de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da Universidade

Federal de Minas Gerais, criada em 2009. Trata-se da primeira coleção de livros de artista a pertencer a uma universidade brasileira, sendo considerada “a mais recente e homogênea coleção de obras de arte da UFMG”, como pontua a historiadora Marília Andrés Ribeiro, que ressalta ainda que o fato da coleção pertencer a uma universidade “apresenta a perspectiva de criação de um novo espaço dedicado à guarda, à exposição e à divulgação da arte contemporânea”.<sup>1</sup>

Será analisada a absorção da produção atual de livros de artista pelo sistema da arte, considerando-os como objetos intermediáticos que, pelas suas próprias características, encontram-se em um espaço intermediário entre o museu e a biblioteca.

### **A Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG**

A Coleção foi iniciada em 2009, dentro de um projeto acadêmico coordenado por Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Amir Cadôr, que englobou também o Seminário “Perspectivas do Livro de Artista”, realizado na EBA/UFMG, e a exposição LIVRO-OBRA, na Biblioteca Universitária/UFMG. O projeto, ao fomentar a discussão, produção e exibição de livros de artista, incentivou a criação da Coleção, que surgiu a partir da doação de livros por vários artistas. Desde então ela tem aumentado consideravelmente, sendo que dos 180 livros iniciais,

---

<sup>1</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. O acervo artístico da UFMG. In: *Acervo Artístico da UFMG*. Apresentação de Clélio Campolina Diniz; coordenação do projeto Memória, Acervo e Arte de João Antonio de Paula; Marília Andrés Ribeiro; Fabrício Fernandino e Moema Queiroz. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 35.

conta agora com aproximadamente 300 obras, nacionais e internacionais, produzidas desde a década de 1960 até o presente. Os livros que compõem a coleção são, na sua maioria, múltiplos, impressos utilizando processos de impressão comercial, em pequenas e médias tiragens.

A Coleção pertence à Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, estando alocada atualmente no Setor de Obras Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG (Figura 1), sob os cuidados de uma equipe de bibliotecárias e especialistas em conservação e restauração de papel.

### **O “lugar” do livro de artista**

O Setor de Obras Especiais da Biblioteca pode ser considerado um lugar adequado para a guarda e exibição de livros de artista, já que ali eles se encontram em diálogo com livros especiais e raros, como manuscritos medievais, incunábulos e *livres de peintres*, dos quais eles se aproximam, pois pode-se buscar na história do livro, a gênese do livro de artista. Apesar de muitos livros de artista serem múltiplos, impressos utilizando processos de impressão comercial em papéis de baixo custo, eles costumam tornar-se “especiais” com o passar do tempo. O livro *Twenty-six Gasoline Stations*, de Edward Ruscha (1962-63), exemplifica esse fato. Quando foi criado, tratava-se de uma brochura impressa em *off-set*, em papel de baixa qualidade, com uma tiragem de 400 cópias contendo 24 folhas costuradas, sendo que cada exemplar era vendido por um valor entre 1 e 2 dólares. Nessa



Figura 1 - Coleção Especial de Livros de Artista da UFMG.

primeira edição, as cópias eram numeradas, sendo que nas edições subseqüentes essa prática foi abandonada. Tratava-se, pois, de um “múltiplo democrático”<sup>2</sup>, já que o preço e a distribuição permitiam seu acesso a um público relativamente amplo. Com o passar do tempo, esse livro tornou-se um ícone, devido a várias razões. Alguns autores o consideram como o primeiro livro de artista realizado, e outros, como Johanna Drucker, apesar de evitarem rótulos como esse, acreditam tratar-se de uma obra importante, pois ela indiscutivelmente inova ao incorporar e definir um livro de artista.<sup>3</sup>

Anne Moeglin-Delcroix o coloca lado a lado com obras de Dieter Roth, como trabalhos que deram origem àquilo que conhecemos hoje como “livro de artista”<sup>4</sup>. Assim, é importante atentar para o fato que o livro *Twenty-six Gasoline Stations*, apesar de ter surgido como um “múltiplo democrático”, pode ser considerado atualmente uma obra rara, disputada por colecionadores e vendida por altos valores, se comparados ao preço da época do seu lançamento, já que existem poucos exemplares disponíveis no mercado. Assim, faz sentido que os livros de artista de uma coleção recebam o tratamento dispensado às obras raras/especiais, que é o que eles eventualmente se tornam.

---

<sup>2</sup> Johanna Drucker afirma que “a importância do múltiplo democrático como uma ideia na proliferação dos livros de artista não deve ser subestimada – ele tornou-se um paradigma definitivo para os livros de artista” (DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004, p.72).

<sup>3</sup> DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004, p.72.

<sup>4</sup> Apesar dessa questão de anterioridade ou posterioridade não estar sendo abordada no momento, é preciso ressaltar que no Brasil existem exemplos de obras bastante representativas dentre os livros de artista, realizadas ainda na década de 1950, por autores como Wladimir Dias Pino.



## **Um breve retorno ao problema: o que é um livro de artista?**

Pelo fato de ser um fenômeno recente e que ainda se encontra em fase de desenvolvimento, e por possuir características intermediárias, seria prematura e contra produtiva qualquer tentativa de definir o livro de artista de forma limitadora. Apesar do termo poder ser utilizado, no seu sentido lato, para denominar uma categoria abrangente de obras que têm como referência o livro, ainda que não se limitem a ele, não resta dúvida que pode-se procurar as origens do tipo de obra reconhecida atualmente como “livro de artista estrito senso” nas experiências conceituais dos anos 1960-70.

Nesse estudo, o termo livro de artista será utilizado nesse sentido estrito, ao focalizar, especificamente, a Coleção Especial de Livros de Artista da EBA/UFMG. O fato da coleção citada pertencer a uma biblioteca, e não a um museu, já é suficiente para suscitar algumas ponderações, considerando que o livro de artista está localizado em uma zona fronteira entre artes plásticas e literatura. Dick Higgins, no texto “Declarações sobre a intermídia”, escrito em 1966, já afirmava que:

Nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram as suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência puristas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> HIGGINS, Dick. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 140.

Nessas colocações, Higgins aponta para a dificuldade de se manter as separações entre as mídias. Drucker avança apontando que “em um grau sem precedentes livros serviram para expressar aspectos da arte *mainstream* que não eram capazes de se expressar na forma de peças de parede, *performances* ou escultura”. E completa dizendo que “Higgins sugeriu até mesmo que o livro como uma forma de intermídia (...) combina todos esses modos de arte de uma forma caracteristicamente nova”.<sup>6</sup>

Também Anne Moeglin-Delcroix, nos seus estudos sobre o livro de artista, ressalta seu caráter ambivalente, apontando a dificuldade de se descrever e analisar o tipo de relação que nele se estabelece entre o livresco e o artístico.<sup>7</sup> Porém, voltando às considerações sobre a natureza intermediática do livro de artista, talvez não seja uma questão de decidir entre o livresco e o artístico, já que ambos estão nele presentes, mas de aceitar essa dupla característica, seja através da sua combinação ou fusão.

As obras da Coleção de Livros de Artista da UFMG pertencem, em sua maioria, a uma linhagem que descende diretamente das publicações de artistas surgidas durante os anos 1960 e 1970, dentro de uma tendência conceitual. Nesse contexto, interessa apontar as estratégias adotadas pelos artistas, na elaboração dessas obras de evidente tendência conceitual, ou seja, a ênfase na ideia (em detrimento da forma), além de algumas características

---

<sup>6</sup> DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004, p. 9.

<sup>7</sup> MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012, p.2.

frequentes nas propostas, como a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época.<sup>8</sup> Apesar das obras analisadas estarem vinculadas a uma matriz conceitual, elas pertencem a épocas diferentes, que vão desde os anos de 1960 até a década atual.

Como se sabe, a Arte Conceitual “influenciou (...) a noção corrente de publicação de arte no período. Não apenas os livros de artista, meio bastante frequente naquele momento, mas também outras formas de edições podem ser melhor analisadas à luz das proposições Conceituais”. Naquele momento os papéis do artista e do público passavam por novas definições, sendo que a atitude passiva do último foi questionada e a atividade do artista, muitas vezes passou a fundir-se com a do crítico e do curador.<sup>9</sup>

Como observa Lawrence Alloway, “a produção de arte Conceitual – especialmente quando consiste de fotos, diagramas, listas, mapas e instruções – é mais passível de aproximação por parte do público quando publicada”. Assim, para o crítico inglês “a forma de livro é mais adequada do que uma exposição (tradicional) na qual os trabalhos podem passar por obras gráficas mal-acabadas”.<sup>10</sup> Isso explica, em parte, a ampla produção de

---

<sup>8</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p.16.

<sup>9</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.28.

livros de artista pelos artistas ligados à vertente conceitual, e que tem tido, no presente, inúmeros desdobramentos.

### **Biblioteca ou museu: lugar (ou lugares) do livro de artista**

Percebe-se que no Brasil, o livro de artista ainda não possui um lugar definido. Encontra-se abrigado ora nas reservas técnicas de museus, ora em bibliotecas, podendo pertencer à coleção de obras especiais ou então ficar disperso na coleção regular da biblioteca. Nesse caso, ele se confunde, muitas vezes, com os outros livros, dificultando sua identificação.

Cristina Freire avança nessa discussão, no seu estudo sobre a coleção de arte Conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, ao discutir o lugar dessas obras no museu, apontando o “destino errático” da coleção, que contém várias publicações de artistas: “as transferências realizadas por diversas vezes, da biblioteca para corredores anódinos, me sugeriam que o problema dessa errância não se resumiria à falta de espaço físico para aquelas obras e documentos, mas à indefinição de seu lugar simbólico”.<sup>11</sup>

Nota-se atualmente um interesse crescente pelo livro de artista no Brasil, sendo que ele tem se tornado mais visível através de iniciativas de galerias de arte, museus, universidades e dos próprios artistas. Dando continuidade à criação e manutenção de um sistema num certo sentido

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.15.

marginal ao sistema oficial das artes, que remete àquele explorado nos anos 1960-70 pelos artistas, eles próprios têm promovido formas alternativas de exposição e comercialização, como feiras voltadas às publicações de artista editadas, de baixo custo, colocando em circulação e democratizando o acesso a obras de arte impressas em pequenas e médias tiragens.

Como se sabe, os primeiros museus de arte no Brasil tiveram como referência para a sua criação o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A forma como esse Museu é organizado reflete “a formulação de uma certa visualidade, a narrativa implícita de uma particular forma de mostrar, isto é, de dar a ver”<sup>12</sup>, característica do modernismo, ou seja, de obras agrupadas por categoria como pintura, escultura, etc. Porém

a produção artística contemporânea (...) é múltipla e escapa à homogeneidade do discurso moderno. As proposições artísticas relacionam de maneira frequente a arte ao universo da vida cotidiana articulando, não raro, conteúdos sociais e políticos. Isso significa que o paradigma moderno dos museus já não se adequa às poéticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos “obra de arte” vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX.<sup>13</sup>

Isso afeta também a forma como as obras têm sido recebidas pelo espectador, que tem se tornado mais ativo, buscando interagir com as mesmas, sendo que muitas vezes, é a própria obra que provoca essa interação. Dentro dessa perspectiva, percebe-se que o livro de artista estaria

---

<sup>12</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p.170.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.170.

realmente mais próximo da biblioteca que da reserva técnica do museu. A biblioteca oferece uma infraestrutura (um aparato técnico) que faz com que o espectador possa manipular a obra, o que não acontece geralmente no museu. Essa infraestrutura oferecida pelas coleções especiais nas bibliotecas facilita a recepção da obra e talvez seja um motivo para defender a permanência das coleções de livros de artista em bibliotecas, em detrimento dos museus.

## **Coleção, recordação**

Pode-se considerar que

coleccionar é reunir objetos que possuem um ponto em comum. Julga-se a riqueza de uma coleção tanto pelo número de suas peças quanto pela sua importância. Mais que a curiosidade da busca, mais que o gosto de encontrar, é a esperança de aumentar sua coleção que move o colecionador.<sup>14</sup>

A ideia da coleção está presente nesse texto em dois sentidos, de certa maneira complementares: de um lado, analisa-se uma coleção de livros de artista, e sua relação com a biblioteca; de outro lado, aborda-se a ideia da coleção, presente em alguns livros de artista, como *Bruscky invent's*, de Paulo Bruscky e *Sebo*, de Fábio Morais e Marilá Dardot. Essas obras remetem à presença de listas e de classificações, recorrente em obras da arte conceitual. Porém o espírito desse gênero de livros abordados

---

<sup>14</sup> MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012, p. 205.

é totalmente diferente daquele que preside a elaboração de listas e de classificações na arte conceitual. Não se trata de seduzir o real à grade de uma racionalidade préestabelecida pela ordem alfabética ou pela seqüência de números, mas, ao contrário, de reconhecer a realidade das coisas ou sua estranheza. De um lado, o achado pelo achado; do outro, o interesse pelo que existe.<sup>15</sup>

*Bruscky invent's* é um livro/manual, contendo quatro folhas grampeadas, impressas em formato A4, em papel sulfite, e o texto é datilografado. Um ponto peculiar a respeito da obra é o fato dela poder ser reproduzida livremente utilizando processos como o xerox. Na capa está estampada uma maleta, que remete àquelas usadas por caixeiros-viajantes (o faz-tudo: médico, barbeiro, vendedor, etc) e na qual pode-se ver um relógio, vários instrumentos como tesouras, navalhas e escovas, além de frascos e caixinhas. A mala-valise de Bruscky remete ainda a uma linhagem de artistas do século XX que usaram a mala para guardar coleções, como Marcel Duchamp, Joseph Cornell e o *Fluxus*, entre outros. Essa “mania” de colecionar está presente também na obra de escritores como Georges Perec, e parece ser uma marca do nosso tempo. Pode-se buscar o significado dessa paixão pelo colecionismo na tentativa de registrar ou manter a memória cultural de uma época.

A imagem da maleta de Bruscky pode ser aproximada também das pranchas da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert: o artista se apropriou de uma estampa que parece ter sido impressa utilizando uma técnica de gravura, como as pranchas da *Encyclopédie*, que criaram um padrão

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.206.

de ilustração que se estendeu a praticamente todas as enciclopédias desde então. Além disso, a *Encyclopédie* traz inventos como instrumentos astronômicos, matemáticos, hidráulicos, da arte militar, relógios, enfim, uma enorme variedade de aparatos técnicos construídos para realizar tarefas com objetivos diversos, que a aproxima dos inventos de Bruscky.

Bruscky filia-se, poeticamente, a uma linhagem de inventores, que vai desde Leonardo Da Vinci, até eruditos do século XVII, como o alemão Athanasius Kircher. Colecionador, Kircher estudou as ciências da alquimia, astrologia e horoscopia, além de ter construído um aparelho para projetar imagens, conhecido como *lanterna mágica*, em 1646.

Na obra *Bruscky invent's*, o artista assume o papel do inventor de aparelhos fantásticos, apresentando desde uma máquina para filmar sonhos (Figura 2), a uma borracha que apaga palavras pronunciadas, e uma máquina de tradução para crianças e animais.<sup>16</sup> A máquina para filmar sonhos remete a outra obra de 1977, onde o artista descreve, em uma prosa fantástica, que o personagem “Paulo” está deixando o hospital, onde se submeteu a uma cirurgia para “abrir um pequeno túnel que ia desde o couro cabeludo até a parte do cérebro que faz sonhar”. De volta à sua casa, ele relata que

Paulo desatarraxa a tampinha do túnel de sua cabeça, coloca o filme e fecha novamente. Às sete e trinta da manhã do mesmo dia, Paulo acorda e, imediatamente, coloca as mãos entre os cabelos para

---

<sup>16</sup> TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign, 2009, p.121.



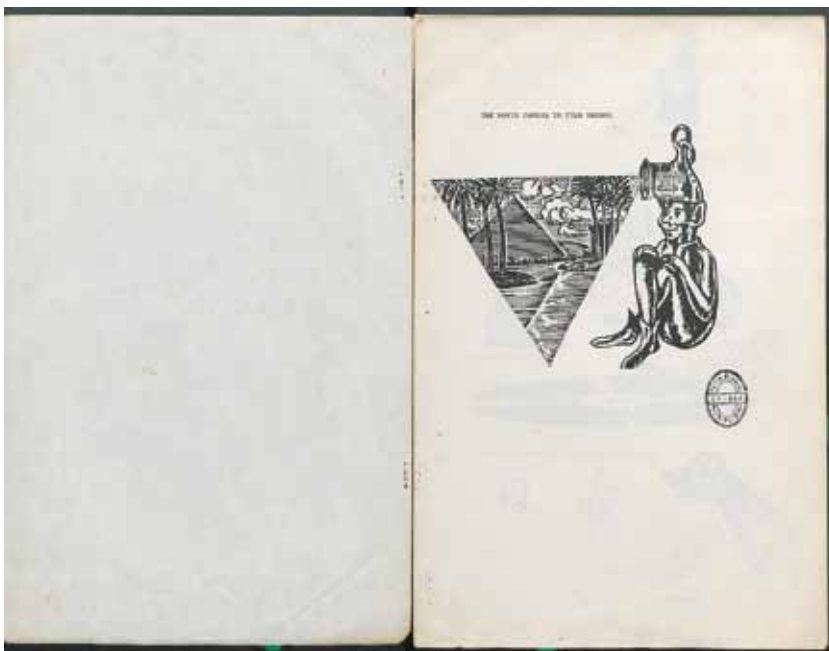


Figura 2 - Paulo Bruscky. Máquina para filmar sonhos, do livro de artista *Bruscky Invent's* (xerox), 1986.

tocar na tampinha e se certificar de que tudo não passara de um sonho. Ao levantar-se, pegou seu Capacete Projetor, que também foi inventado e construído por ele, coloca-o na cabeça e numa das paredes da sala se dá a projeção. As cenas sonorizadas foram aparecendo uma a uma num espetáculo incrível e fantástico. Para complementação do êxito do projeto, apareciam trechos coloridos e em preto e branco, pois o filme era dotado de um censor de cor. Daquela data em diante Paulo filmava todos os seus sonhos e projetava-os na manhã do dia seguinte.<sup>17</sup>

São obras que remetem à arte e à literatura, sendo que o artista circula entre texto e imagem de forma lúdica. Por outro lado, pode-se associar a própria figura do artista à do colecionador. Paulo Bruscky mantém em sua casa coleções de livros de artista, vídeos, postais e filmes, que

<sup>17</sup> TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign, 2009, p.119.

se entrelaçam à sua própria obra. Nos dois casos, arte e vida se mesclam e pode-se dizer que a coleção e a obra do artista se complementam. Também com Wladimir Dias Pino, autor da “Enciclopédia Visual”, ocorre algo similar: a sua “Enciclopédia” nasceu a partir de um arquivo de imagens que

começou a ser formado na infância, quando ele passou a colecionar recortes com palavras, não pelo significado, mas pelo *design* tipográfico. Atualmente, ele possui uma enorme coleção com milhares de imagens armazenadas em pastas divididas por temas (corpo humano, cidades, natureza, etc)..<sup>18</sup>

O projeto da “Enciclopédia” é “grandioso (e utópico): catalogar e difundir o conhecimento sob a forma de imagem”.<sup>19</sup>

A ideia do artista como colecionador, e do livro de artista como meio de apresentar suas coleções está presente também na obra *Sebo*, de Fábio Morais e Marilá Dardot. (Figura 3) Ela faz parte da caixa *Arquivo*, que contém ainda mais dois volumes e que acompanhou a exposição *Sob neblina [em segredo]*, no CCBB de São Paulo, em 2007. No livro *Sebo* os artistas/autores “juntam coleções de coisas que, há anos, encontram esquecidas dentro de livros em sebos. Cada página desta edição é um *fac-símile* frente e verso de um desses objetos achados”.<sup>20</sup> É instigante pensar nesse tipo de coleção como documentos que remetem à memória cultural de

---

<sup>18</sup> GARCIA, Angelo Mazzuchelli. O *design* gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros. Revista *PÓS: Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 3, maio de 2012, p.129-30.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.130.

<sup>20</sup> <http://seminariolivrodeartista.wordpress.com>



Figura 3 - Fábio Morais e Marilá Dardot. *Sebo*, livro de artista, 2007.

uma época, ou de épocas que se sobrepõem, e do artista como antropólogo, “um estudante da cultura” que “tem como tarefa articular um modelo de arte, cujo propósito é compreender a cultura, tornando explícita sua natureza implícita”.<sup>21</sup> *Sebo* apresenta fotografias, como algumas do cantor Roberto Carlos jovem, recibos, panfletos de propagandas, textos datilografados, anotações, bilhetes, trechos de um texto de jornal que diz: “(...) o seu dinheiro está seguro na caderneta de poupança, mas os jornais insinuem que essa sopa vai acabar. Dorme-se mal, para um despertar carregado de ansiedades. As manchetes são

<sup>21</sup> KOSUTH, Joseph *apud* FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999, p. 135.

assutadoras: ALASTRA-SE GREVE ILEGAL: Ameaçada mobilidade das Forças Armadas (...)", lado a lado com notas fiscais de 1978 e um cartão de biblioteca, de um livro que deveria ter sido devolvido em 03/02/1998.

É instigante reconhecer nesses trechos a alusão a um período em que o país se encontrava sob a ditadura militar, e pode-se perceber o clima de insegurança gerada. Essas informações são colocadas lado a lado com pistas que apontam para o ambiente social e cultural de uma época ou épocas: anúncios de geladeiras ("mais um modelo da *Frigidaire* futurama"), lições de francês (*Répondez non. Non, je ne vois rien. Non, il ne manque personne. Non, elle ne joue jamais dans la rue. Non, je n'ai rien vu. Non, je n'ai rien compris*), uma nota de 1 Guarani paraguaio, bilhetes de loteria, anúncios como o de "camisas para lanternas a pressão e lampiões a gás *Aladdin*", cartões postais, receita do "bolo união de amor", trechos de textos datilografados: "mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto da incorporação, teria ilimitado número de andares", bula de remédio, etc. Isso cria uma espécie de narrativa, que conta histórias de épocas que se sobrepõem, a partir da visão de um ou de vários personagens que compõem o livro.

## **Conclusão**

Pode-se apontar diferentes maneiras de se "ler" um livro de artista: a partir das palavras e/ou das imagens,

seja através da sua combinação ou fusão. Nos exemplos abordados nesse texto, palavras e imagens se relacionam de diferentes maneiras, porém, todas elas contribuem para criar novos sentidos.

Os trabalhos abordados, *Bruscky Invent's* e *Sebo*, incentivam o espectador a ler o texto e ver a imagem simultaneamente, dada a importância do significado semântico das palavras, para a construção de sentido das obras. Trata-se de um processo intercambiante, de se ver a palavra e ler a imagem, apontando para o livro de artista como obra intermediática. Essa conjunção entre texto e imagem estabelece relações entre o “livresco” e o “artístico” de uma forma exemplar.

Considerando a biblioteca, no sentido primeiro dessa palavra (do grego βιβλιοθήκη, composto de βιβλίον, “livro”, e θήκη “depósito”), ou seja, como espaço físico em que se guardam livros, conclui-se que sua relação com o livro de artista estrito senso é legítima, como o é a vinculação deste com as obras raras e especiais. Também os primeiros livros mantinham uma relação estreita entre a palavra e a imagem, que vai, de uma certa forma, ser recuperada pelo livro de artista.

#### **Referências bibliográficas:**

Acervo Artístico da UFMG. Apresentação de Clélio Campolina Diniz; coordenação do projeto Memória, Acervo e Arte de João Antonio de Paula; Marília Andrés Ribeiro; Fabrício Fernandino e Moema Queiroz. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CADÔR, Amir Brito. Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC, Iluminuras, 1999.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. O design gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros. Revista PÓS: Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 3, maio de 2012.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain. Paris: Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.

TEJO, Cristiana. Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009.

<http://seminariolivrodeartista.wordpress.com>