## Livro de artista: a arte ao alcance das mãos

*A fim de compreender e apreciar um livro da velha arte é necessário lê-lo completamente. Na nova arte, você freqüentemente não precisa ler todo o livro. A leitura pode parar no exato momento que você entendeu a estrutura total do livro.*
*(Ulisses Carrión)*

Livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra. Muitos são os nomes possíveis. Uma vez que a maioria das fontes consultadas, além do próprio Paulo Bruscky, refere-se à categoria em questão como "livro de artista", essa será a nomenclatura adotada neste estudo para referir-se ao *produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60.*[210]

Segundo Paulo Silveira, é *possível retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista*.[211] Os livros de William Blake publicados entre 1788 e 1821, os cadernos de viagem ao Marrocos de Delacroix, feitos em 1832, algumas experiências de Marcel Duchamp, como a *Caixa Verde* de 1934, e os famosos cadernos de Leonardo da Vinci do século XV são possíveis exemplos dessa categoria das Artes Visuais. Se considerarmos que o livro tradicional surgiu por volta do século I a.C., muitas serão as referências para o livro de artista contemporâneo, que vão desde os antigos cilindros de papiro romanos, as iluminuras medievais, até os livretos dos futuristas russos, entre tantos outros exemplos. Como o livro de artista se consolidou como categoria autônoma das Artes Visuais na segunda metade do século XX, esse será o marco cronológico adotado neste capítulo, a fim de elucidar as características dessa linguagem expressiva.

71. **Eugene Delacroix** *Cadernos de viagem ao Marrocos* (1832)

[210] SILVEIRA, 2001, p.25.
[211] *Ibidem*. p.30.

O livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. Além disso, os suportes tradicionais foram renovados (ou desmaterializados, como apontou Lucy Lippard), seguindo o legado duchampiano de questionamento do objeto-arte e dos espaços institucionais, este último como agente legitimador da arte. A prática do livro de artista tomou força na mesma época da Arte Postal – nos anos 70 do século XX –, porém, não se popularizou tanto quanto a arte por correspondência, talvez pela dificuldade do entendimento dessa modalidade artística por parte da crítica e do público.

Uma das dificuldades em absorver o livro de artista se deve ao fato da contribuição dos artistas, durante muitos anos, ter ficado restrita à ilustração de livros textuais. Muitos trabalharam em parceria com autores, escritores e poetas, outros eram os próprios autores e ilustradores de seus volumes bibliográficos. O livro de artista contemporâneo, porém, subverte essa submissão do artista a textos pré-existentes, retomando o conceito de Riva Castleman, que o denomina como *a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir*[212]. Sua carga conceitual o difere das experiências realizadas anteriormente, pois o artista lança mão da materialidade do livro, da sua estrutura escultórica, investindo nas suas possibilidades estéticas e conceituais.

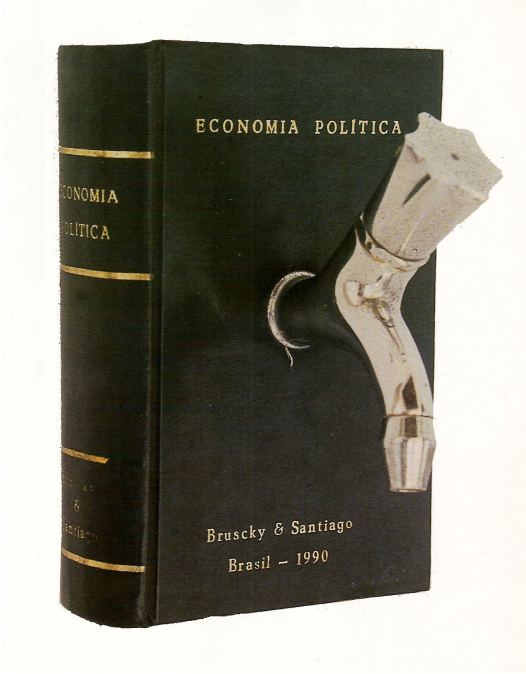
O livro de artista, originalmente, pode ser manipulado e folheado pelas pessoas, retirando a *arte do âmbito da preciosidade, da aura, da contemplação e da fruição por restrito e privilegiado público e da exposição em vitrine.*[213] Muitos artistas souberam subverter o uso comum dos livros, incorporando neles novas experimentações estéticas, transfigurando-os em obras de arte, recheadas de palavras, desenhos, carimbos, fotografias, colagens e tantos outros elementos possíveis. Sobre sua conceituação, Castleman declara:

---

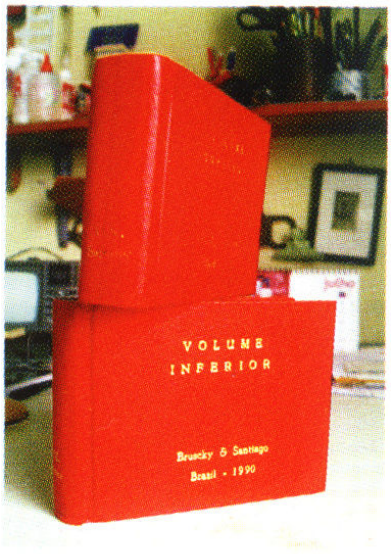
[212] CASTLEMAN, Riva *apud* SILVEIRA, 2001, p.36.
[213] PANEK, 2005, p.11.

> O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou de livro-objeto, livro-poema ou poema-livro, e outras denominações, as quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto. Em realidade, não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenças conceituais de autor para autor.[214]

De fato, embates conceituais são gerados pela pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. *Algumas edições são ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso*[215]. Isso mostra que o artista aparece não apenas como "artesão" do seu livro, ele pode contar com a ajuda de outros profissionais especializados. O que está em jogo é o acesso dessas obras ao maior número de pessoas possível. O artista pode ser o autor da idéia, e o produto final – amplamente distribuído – é feito com a participação de terceiros. Livros com volumes únicos ou múltiplos se diferenciam pela intenção do seu idealizador, que pode ter uma preocupação *matérica*, voltada para experimentações estéticas; ou *conceitual*, cuja ênfase é depositada na difusão de idéias. É claro que ambas as características podem aparecer em um trabalho ao mesmo tempo.




72. **Paulo Bruscky e Daniel Santiago**
*Economia Política* (1990)




73. **Paulo Bruscky e Daniel Santiago**
*Volume Superior, Volume Inferior (1990)*

[214] CASTLEMAN, Riva *apud* SILVEIRA, 2001, p.32.
[215] SILVEIRA, 2001, p.46.

Essa preocupação *matérica*, que certamente carrega consigo uma carga conceitual, aparece em *Time of book* (Tempo do livro), trabalho de Paulo Bruscky de 1994. Esse livro, aparentemente envelhecido, pode suscitar algumas reflexões no que diz respeito à importância e utilização desses objetos, assim como sobre sua condição de objeto-arte, sua duração e permeabilidade material. Em seu livro *A Página Violada*[216], que serviu de embasamento teórico principal para este capítulo, Paulo Silveira discorre sobre inúmeras sub-categorias ou *grupos de ocorrência*[217] para a classificação dos livros de artista. *Time of book* aparece no grupo *Tempo corporificado e injúria física;* o autor explica que ele faz parte da categoria de *livros encontrados que são utilizados como matéria-prima para intervenções críticas, por pigmentação, recorte, perfuração, etc.*[218]

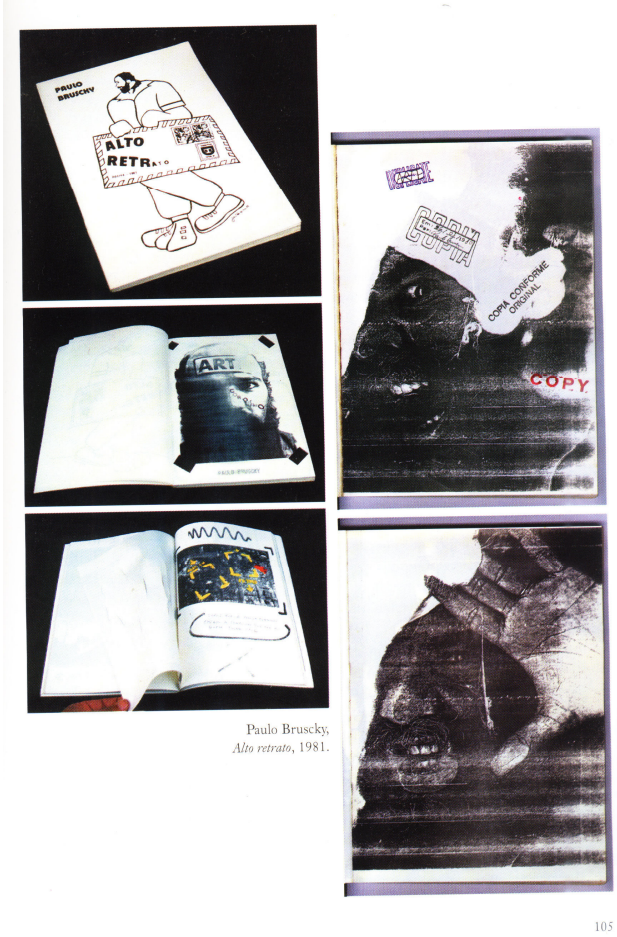
*Economia Política* de 1990 sugere uma crítica irônica à situação política brasileira, que sempre permeou a obra de Bruscky. É notório seu viés escultórico; o artista pernambucano apropria-se de objetos comuns – um livro e uma torneira –, para criar esse livro-objeto, sem intervir diretamente na sua constituição física e material. Paulo Bruscky e Daniel Santiago aparecem como autores da idéia, lançando mão de elementos do cotidiano e conferindo-lhes uma legitimação artística. Em *Volume Superior, Volume Inferior*, também de 1990, os artistas serraram um livro ao meio, subvertendo a lógica seqüencial dos volumes bibliográficos, que são arrumados nas estantes um ao lado do outro.

Paulo Bruscky,
*Time of book*, 1994.

74. **Paulo Bruscky** *Time of book* (1994)

[216] SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
[217] *Op cit*. p.86.
[218] *Ibidem*. p.87

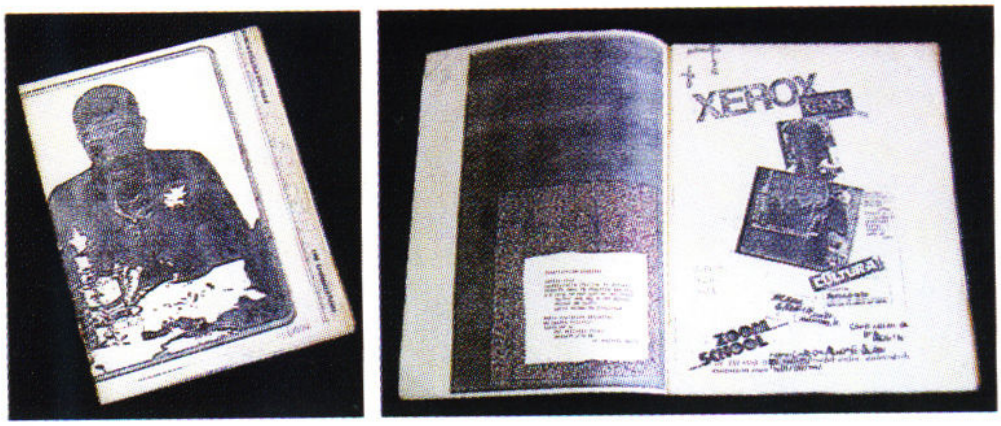
Em *Alto Retrato* de 1981, Bruscky utiliza a fotocópia, mais uma vez, como instrumento de criação de seu trabalho, que nesse caso visa à acessibilidade do livro, sua distribuição para um grande número de pessoas. Bruscky elenca textos, imagens, registros de performances (como a *Xeroperformance* de 1980, já comentada anteriormente), e utiliza diferentes meios e técnicas em sua concepção, como carimbos, colagens, furos, cortes, riscos, entre outros. Silveira declara que Alto Retrato *é um livro alegre e espontâneo, à imagem de seu criador, herdeiro do aspecto marginal que é companheiro das produções xerográficas dos anos 70.*[219] Igualmente experimental é *Poesia Foto Xerox*, de Hudinilson Jr.[220], livro de 1980. Hudinilson Jr. é considerado um dos pioneiros no uso da xerox em proposições artísticas no Brasil, e assim como na obra de Paulo Bruscky, a máquina de xerox fez parte da construção da sua poética.




75.**Paulo Bruscky** *Alto Retrato* (1981)

[219] *Ibidem*. p.104.
[220] Hudinilson Jr. participou do 3Nós3 junto Rafael França e Mario Ramiro, coletivo que se notabilizou por suas intervenções artísticas na paisagem urbana de São Paulo a partir dos anos 1960.

Algumas questões apontadas pelas obras de Marcel Broodthaers, Ed Ruscha, *Fluxus*, Marcel Duchamp, entre tantas outras importantes referências constituem o cerne dos livros de artista. Suas problematizações dialogam intensamente com as propostas de Paulo Bruscky e outros artistas brasileiros que serão comentados em seguida. Estão presentes não apenas nos livros de Bruscky, como também em todas as suas ações de viés anti-institucional, que visavam a lugares inusitados para a arte, como, por exemplo, seu atelier/arquivo, que será analisado no capítulo seguinte.




76. **Hudinilson Jr**. *Poesia Foto Xerox* (1980)

O primeiro livro do americano Ed Ruscha, *Tewenty-Six Gasoline Stations* (1962), apresentava justamente o que seu título sugere: imagens de 26 postos de gasolina que se encontram entre as cidades de Los Angeles e Oklahoma, nos Estados Unidos. As fotos eram simples, *sem eloqüência*[221], como aponta Tony Godfrey. A ênfase estava no aspecto indiferente daquelas fotos, que, à primeira vista, poderiam causar estranhamento pela sua simplicidade exacerbada; elas poderiam ter sido feitas por qualquer pessoa, não apenas por algum "artista genial". Para Ruscha, a neutralidade da peça era seu ponto central, assim como em *Various Small Fires and Milk* (1964), em que o artista reúne fotos de pequenas chamas e um copo de leite (novamente seguindo à risca o título do trabalho), objetos que fazem parte de cenas cotidianas banais. Ele declara: *Minhas fotos são coletâneas de fatos. Meu livro pode ser considerado uma*

[221] GODFREY, 1998, p.97.

*coleção de ready mades*.[222] Fica claro, portanto, que Ed Ruscha seguiu a premissa, engendrada por Marcel Duchamp, de que tudo poderia ser arte, se assim o artista desejasse. Essa simplicidade – cuja leitura pode vir a ser complexa – caracterizou as experimentações marginais dos livros de artistas brasileiros e latino-americanos, que *buscaram, naquela época, nas mais diversas publicações, um contato mais direto com o público, ao reproduzirem também seus trabalhos em off-set, xerox, etc., que, não raro, distribuíam pessoalmente.*[223]

Outra importante iniciativa partiu do americano Seth Siegelaub[224], que produziu uma série de catálogos – hoje considerados livros de artistas – que serviam como espaço de exibição da arte. A publicação *Livro Xerox* de 1968, com tiragem de mil exemplares, reuniu obras de sete artistas fotopiadas e impressas, foram eles: Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris e Lawrence Weiner. *Além de evitar o espaço institucionalizado, uma das idéias de Siegelaub foi fazer algo acessível, algo que poderia colocar na mão das pessoas*[225].

O periódico inglês *Art & Language*, além do seu formato de revista, também é uma importante referência para o livro de artista contemporâneo, pela sua ampla difusão – a arte acessível a todos[226] – e pela ênfase colocada no conceito em detrimento de um produto estético. Surgiu em 1969, por iniciativa dos artistas britânicos Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrel, e seu interesse inicial

---

[222] RUSCHA apud GODFREY, 1998, p.99.
[223] FREIRE, 1999,p.125.

[224] O curador, autor e pesquisador americano Seth Siegelaub teve grande atuação em Nova York nos anos 60 e 70 do século XX, no que diz respeito ao apoio e difusão da Arte Conceitual. Era o dono da galeria *Seth Siegelaub Contemporary Art* que funcionou entre 1964 e1966, propondo importantes eventos e mostras de arte contemporânea.

[225] PANEK, Bernadette. **O Livro de Artista e o Espaço da Arte.** Artigo apresentado no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005,p.8. *Disponível em*: www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_panek.pdf

[226] É inegável que certos textos e trabalhos conceituais apresentados pela *Art & Language* ficaram restritos a um público seleto, "iniciado" nas implicações e problemáticas da arte conceitual. A democratização da arte, nesse caso, é uma utopia, pois certos artigos e trabalhos desse periódico são explicitamente ininteligíveis para o público leigo. Qualquer um, porém, poderia adquirir um número da revista, e aí mora a referida acessibilidade.

foi fomentar discussões acerca da Arte Conceitual[227]. Porém, ela era também *obra em si*, pois, para os artistas desse movimento, a Arte Conceitual tinha como fundamento uma origem puramente analítica e lingüística. Segundo Michael Archer, *seus escritos e discussões (...) consistiam em si mesmos a obra*[228], que tentavam resistir à fácil assimilação do mercado e da história da arte oficial. Alguns colaboradores da revista, como Lawrence Weiner e Sol Le Witt, produziram, individualmente, livros de artista, cujo viés conceitual é evidente, sendo essa a característica principal de suas obras, que percorreram por diferentes linguagens expressivas.

Bernadette Panek aponta, em seu ensaio[229] de 2005, artistas que propunham o livro como espaço não institucionalizado da arte, lugar de exposições experimentais, propostas estéticas ou a própria *obra em si*. O livro de artista se apresenta como dispositivo questionador dos modos tradicionais de exibição de obras de arte, como propôs o americano Seth Siegelaub. Esse objeto que pode ser manuseado e folheado impulsionou alguns autores e artistas a explorar seu viés anti-institucional, como fizeram Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, André Malraux**,** Siegelaub, o próprio Paulo Bruscky, entre muitos outros. Muitas das obras criadas extrapolavam o formato tradicional do livro, mantendo-o, muitas vezes, apenas como referência conceitual.

77. **André** Malraux *Museu Imaginário* (1947)

[227] A *Art & Language* lançou as bases teóricas da Arte Conceitual no final dos anos 1960, e contou também com a colaboração dos americanos Sol Le Witt, Dan Graham, Lawrence Weiner e Joseph Kosuth, que tornou-se o editor americano da revista.
[228] ARCHER, 2001, p. 85.
[229] PANEK, Bernadette. *Op cit.*

Opondo-se à permanência elitista e restritiva das obras de arte confinadas nos museus e galerias, o escritor francês, crítico de arte e político ativista, André Malraux, criou em 1947 seu *Museu Imaginário*, composto por reproduções fotográficas de obras de arte famosas e consagradas de todo o mundo.

Esse livro transfigurado em um "museu portátil" estaria acessível para qualquer pessoa, apresentando-se como *um espaço de exposição, de confrontação, um espaço homogeneizado pela foto P/B, pelas dimensões da ampliação fotográfica e pela mesma dimensão de todas as páginas*[230].

Apesar de assemelhar-se ao livro de artista, Panek considera que o *Museu Imaginário* de Malraux, *no entanto, difere do livro de artista, pois naquele, todas as imagens são reproduções de obras originais, enquanto no último, a obra é realizada primeira e unicamente para o espaço do livro.*[231] Vale ressaltar que o *Museu Imaginário* também suscita discussões acerca da *aura* da obra de arte, discutida por Walter Benjamin[232] em seu famoso ensaio de 1936. Malraux com esse trabalho põe em questão a importância da autenticidade das "obras", a perda do seu *valor de culto*, já que segundo Benjamin*, a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não.*[233] A intenção de Malraux reside justamente na difusão da informação, ultrapassando as noções de *culto* e *autenticidade*.

O francês Marcel Duchamp também se aventurou na construção de "museus portáteis", sendo o mais conhecido sua *Caixa Verde*, de 1934 (havendo também A Caixa, de 1914, e Boîte em Valise, de 1941). A *Caixa Verde* contém imagens e anotações que indicam pistas (conferindo ao trabalho, até hoje, uma aura enigmática), para a decodificação do *O Grande Vidro, ou: A Noiva despida por seus celibatários* (1915-23). Em 1941 o artista francês executa uma "caixa-maleta", contendo reproduções de suas obras em formatos reduzidos, a *Boîte em Valise*.

---

[230] PANEK, *Op cit*. p.3
[231] *Ibidem.* p.4.
[232] Refiro-me, nesse caso, ao ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin intitulado **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**, publicado em 1936.
[233] BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica**. *In*: LIMA, Luiz Costa.Org. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.225.

> A Boîte en Valise contém as reproduções de quase toda a obra de Duchamp, que o artista foi executando pouco a pouco, durante o período de 1935 a 1941, chegando a um álbum que tomou a forma de uma caixa que se abre em diferentes etapas, revelando progressivamente seu conteúdo em uma série de distintos mostradores. Tratava-se de uma caixa desmontável, revestida de couro, com as dimensões de 40x40x10 cm, contendo a reprodução fiel em cores, recortes, estampas ou objetos reduzidos de vidro, pintura, aquarelas, desenhos e ready-made. O conjunto – 69 itens – representava a obra quase completa de Marcel Duchamp, produzida entre 1910 e 1937.[234]

As caixas produzidas por Duchamp guardavam reproduções de suas anotações e trabalhos, transformando-se em pequenos museus que questionam e desmistificam as noções modernas de autoria e de obra única.

As caixas de Duchamp, assim como o *Museu Imaginário* de André Malraux, remete-nos a iniciativas semelhantes do grupo Fluxus, que utilizou diferentes meios para a difusão democrática de suas idéias e ações a partir dos anos 1960. As publicações Fluxus, iniciadas por George Maciunas, eram tentativas de escape do mercado de arte e suas implicações institucionais. Tais revistas foram amplamente distribuídas, e podiam ser adquiridas – entre outras novidades – nas lojas Fluxus montadas por Maciunas em Nova York.

78. **Marcel Duchamp** *Caixa Verde* (1934)

> Essas caixas Fluxus são o espaço de exposição experimental das obras de seus artistas, tal como a caixa ou a maleta de Duchamp: se os últimos apresentavam documentações ou reproduções de suas obras, os artistas de Fluxus utilizavam-se de originais (materiais industriais retirados do cotidiano).[235]

---

[234] PANEK, 2005, p.5.
[235] *Ibidem*. p.7.

Em meados de 1960, Dick Higgins e George Maciunas (morando no mesmo prédio em Nova York) dedicaram-se à produção intensiva de *Múltiplos Fluxus* e de *Caixas Fluxus*. Sobre essas atividades, Stewart Home declara:

> (...) produziram aproximadamente vinte múltiplos fluxus, só em 1964. Os múltiplos eram objetos achados comprados em lojas de tranqueiras, que existiam no Canal Street naquele tempo. Colocados em caixas de tamanhos diferentes, tinham em comum apenas as etiquetas que Maciunas havia criado antes e imprimido em certa quantidade. Também em 1964, foi publicado o primeiro Fluxus Yearbox: eram aproximadamente vinte envelopes grudados, cada um deles contendo um trabalho de um artista fluxus diferente. Embora fosse ostensivamente um múltiplo, o conteúdo de cada cópia era ligeiramente diferente da outra.[236]

79. **Fluxus** *Flux Year Box 2* (1968)

Yoko Ono, artista integrante do Fluxus, por exemplo, colocou um pequeno espelho de bolso dentro de um envelope, sendo que no espelho estava impresso o retrato da artista; essa foi uma de suas contribuições para a *Caixa Fluxus,* que aglutinava inúmeros trabalhos de membros do grupo.

[236] HOME, 2004, p.90.

Tais obras, entretanto, suscitam um paradoxo, ressaltado por Cristina Freire, que mais uma vez refere-se às tensões estabelecidas entre Arte Conceitual e os espaços museais:

> O seguinte paradoxo é óbvio: ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna "obras de arte".[237]

O confinamento das obras de arte em espaços fechados – museus e galerias – na maioria das vezes voltados para uma elite cultural é questionado, mas esses espaços permanecem, em última instância, como referências legitimadoras do mundo da arte.

Essa questão aparece no *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* (1968-72), do belga Marcel Broodthaers, que primeiramente foi montado em sua própria casa, em Bruxelas, com a duração de um ano, *seguindo a esteira dos estudantes, artistas e ativistas contra os controles governamentais da produção cultural e contra o aumento da comercialização da arte*[238], engendrando uma forte crítica ao sistema de arte do pós-guerra. Em seu *museu*, Broodthaers reunia cartões postais com reproduções de obras famosas de pintores, como Ingres e Delacroix. Nos anos seguintes, o artista belga levou seu museu para diferentes espaços, como galerias, museus e feiras de arte. *O museu de Broodthaers não teve nem coleção nem um local permanente e Broodthaers era ao mesmo tempo seu diretor, curador-chefe, designer e agente publicitário*[239]. O artista lançava, dessa forma, uma crítica irônica aos sistemas oficiais da arte e sua lógica de circulação e exibição de obras; ao assumir todas as funções operacionais que uma mostra/exposição demanda, Broodthaers questionava os papéis dos protagonistas principais do mundo da arte – crítico, curador, artista, público e instituição. O *anti-museu* de Marcel Broodthaers subverte o funcionamento comum dos grandes centros expositivos oficiais, levantando questões pertinentes acerca da Arte Contemporânea e seus paradigmas.

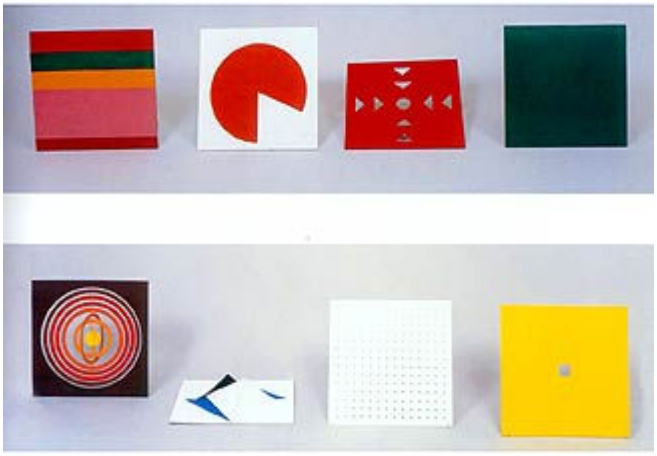
---

[237] FREIRE, 1999, p.35.
[238] PANEK, 2005, p.5.
[239] *Ibidem*.p.6.

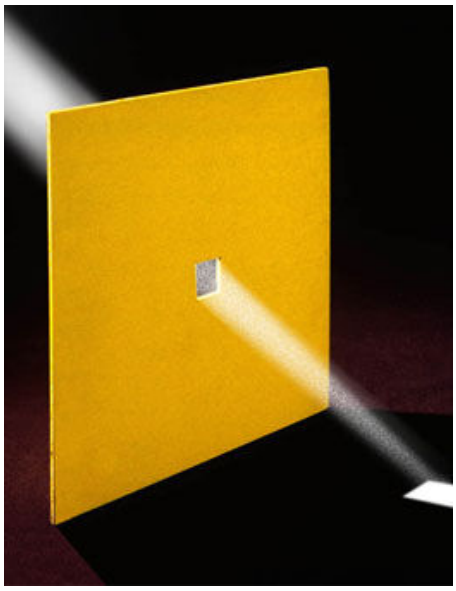
.No Brasil, experiências com livros de artista foram bastante significativas. Em seu texto *Livro de Artista:Uma Integração entre Poetas e Artistas*, Bernadette Panek se dedica a elucidar as relações estabelecidas entre poetas e artistas concretos e neoconcretos nos anos 50 e 60 do século XX no Brasil. Julio Plaza, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos foram alguns dos principais atuantes na mistura entre poesia e artes plásticas. Ela inicia seu ensaio dizendo:

> A afirmação do livro como objeto de arte, no caso brasileiro, apresenta-se sob forte influência da poesia visual. Aparece também na forma de colaboração entre artistas e poetas concretos e neoconcretos, entre as décadas de cinqüenta e sessenta. Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos tiveram grande participação nesses anos, não só em relação à poesia, mas também nas artes plásticas. O livro de artista é trabalhado, a partir desse momento, entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. E assim, desenvolve um processo de maneira muito peculiar a fim de explorar a palavra como elemento visual.[240]

O livro-poema *Poemóbiles* (1974) de Julio Plaza e Augusto de Campos, o livro-poema de Julio Plaza Poética/Política (1977) e I Ching Change (1978) de Plaza são alguns exemplos de trabalhos desses poetas/artistas. A neoconcretista Lygia Pape reúne poemas visuais no formato de livro, o seu *Livro da Criação* de 1959.



80. **Lygia Pape** *Livro da Criação* (1959)



As contribuições dos movimentos Concreto e Neoconcreto para a Arte Contemporânea brasileira são preciosas, por propor revoluções nos modos de fazer e

[240] PANEK, 2006, p.1.

apreender propostas artísticas. Elas perpassam por diferentes linguagens, sendo impossível analisá-las a partir de conceituações restritivas.

No ensaio de 1988, intitulado *O livro de artista: da ilustração ao objeto*, Annateresa Fabris elenca uma série de artistas brasileiros e ressalta suas intenções com a subversão do uso comum dos livros:

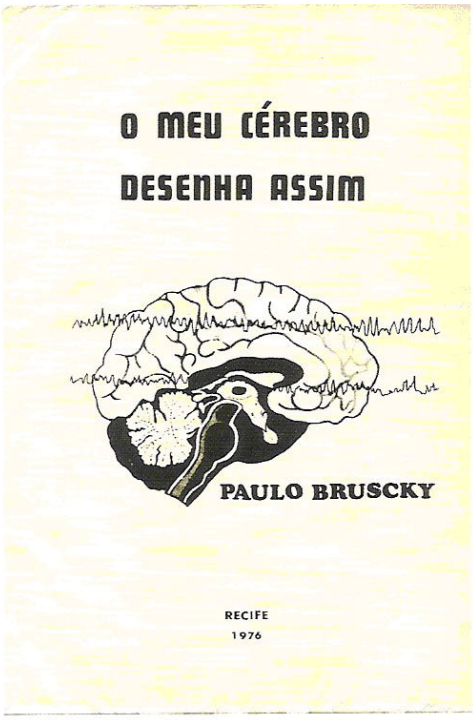
> A expressão política (Santiago, Bruscky, Plaza, Ishikawa, Artur Matuck), a reflexão sobre a arte (Anna Bella Geiger, Maria Luiza Saddi, Rute Gusmão, Regina Silveira, Essila Paraíso, Carmela Gross, Antonio Dias, Regina Vater), o registro de performances (Greta, Granato) a visão feminista (Anésia Pacheco Chaves, Mary Dritschel), as pesquisas semântico-semiológicas (Mira Schendel, Plaza, Regina Silveira, Gerty Saruê, Lizárraga), as experiências com xerox (Aloísio Magalhães, Krasniansky, Hudinilson Jr., Brancatelli, Mário Ramiro, Rafael França, Christello), as sequencias narrativas (Diana Domingues, Vallauri, Léon Ferrari, Fervenza, Otacílio Camilo), as pesquisas de poesia visual (Edgar Braga, Villari Hermann, Walter Silveira, Bonvicino, Lenora de Barros) vêm enriquecer um panorama que, no fim da década de 60, fora caracterizado pelos registros reflexivos de Barrio, próximos da poética da *arte povera*.[241]

Seguindo o experimentalismo dos anos 60 e 70 do século XX, alguns artistas brasileiros (a maioria citada anteriormente, dentre eles Paulo Bruscky) souberam buscar nos mais diversificados materiais a matéria-prima das suas criações, muitas delas impregnadas de preocupações políticas e sociais. Ligia Canongia faz importantes considerações a respeito:

> Foi um momento em que além da experiência do corpo, a arte brasileira começava a discutir o primado do visual, a questionar a pureza dos meios e dos suportes artísticos, e a pensar na alteração do lugar da arte. Os artistas iniciaram então um verdadeiro "laboratório de invenções", libertando-se das linguagens convencionais. Performances, interferências urbanas, filmes e vídeos apareciam como práticas do que Mário Pedrosa chamava de "exercício de uma *experimentalidade* livre".[242]

---

[241] FABRIS *apud* SILVEIRA, 2001, p.66-67.
[242] CANONGIA, Ligia. **Barrio Dinamite**. *In*. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.95.




81. **Paulo Bruscky** *O meu cérebro desenha assim (1976)*

O *exercício de uma experimentalidade livre*, citado por Pedrosa, também irá caracterizar a produção brasileira de livros de artista. Algumas peças serão aglutinações de registros de ações, outras apresentarão propostas puramente estéticas, outras irão armazenar divagações e reflexões sobre a arte. Vale ressaltar que nessa época, o livro de artista apresentava-se, muitas vezes, como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*, essa última com pouca expressão no Brasil. Artistas como Artur Barrio e Paulo Bruscky documentaram suas performances, elencando esses registros em livros artísticos, sendo que Barrio referia-se às suas documentações escritas em livretos e cadernos como *cadernos-livros.* Após realizar *Registros* em 1974, performance em que o eletroencefalógrafo registrava seus pensamentos, Bruscky produziu o livro *Meu cérebro desenha assim* (1976), reunindo os desenhos feitos pela máquina.

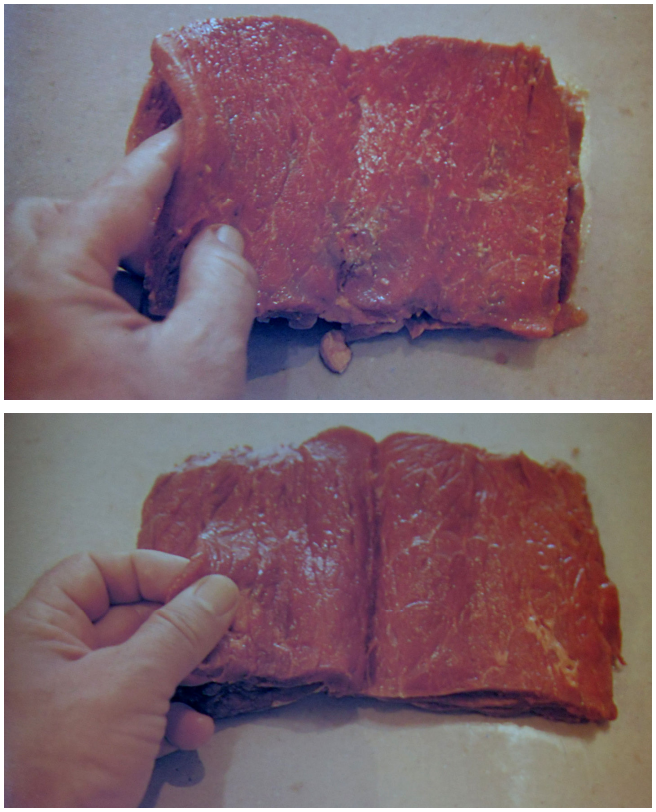
Artur Barrio soube como ninguém produzir *cadernos-livros* que reuniam suas idéias e esboços de projetos.Eles seguiam a estética da precariedade que caracteriza a poética de Barrio, e são fontes primárias importantes para o entendimento das suas ações/obras. O artista escreve:

> Cadernos Livros têm como conteúdo textos/projetos/documentos/trabalhos/reflexões/ensaios/anotações/ divagações/ contos/ idéias/ fragmentos de idéias/ desenhos/ colagens/etc. Cadernos Livros têm em si a quase totalidade da documentação.[243]

Barrio, além de seus *Cadernos Livros* que apresentam variados registros e reflexões, produz um livro instigante e perecível: o *Livro Carne* de 1979. Através dele, Artur Barrio propõe uma experiência multisensorial, ativando a visão, o tato e o olfato do participante/manipulador do *Livro Carne*. Barrio esclarece as intenções do livro:

> Livro de Carne:
>
> A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras; / fissuras, etc.,etc.,- assim como as diferentes tonalidades e colorações. Pra terminar é necessário não esquecer das temperaturas , do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc. e etc....Boa leitura.[244]

Uma situação social marcada pela violência da ditadura militar brasileira é representada pela carne dilacerada, cortada por uma faca. *A carne como matéria bruta, viva, puramente sensória e pulsante*[245]. Barrio é ousado na experimentação de materiais inusitados – dentro das tendências da *Arte Povera* – e da abordagem de questões delicadas para o contexto em que vivia.



82. **Artur Barrio** *Livro Carne* (1979)

[243] BARRIO, Artur. **Cadernos Livros**. *In*. CANONGIA, Ligia. Org. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.138.
[244] *Ibidem* .p. 56.
[245] CANONGIA, 2002, p.197.

*ComoLer* (1974), tal como o *Livro Carne* de Artur Barrio, é um livro perecível, feito de pão, idealizado por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, e produzido por uma famosa padaria de Recife.

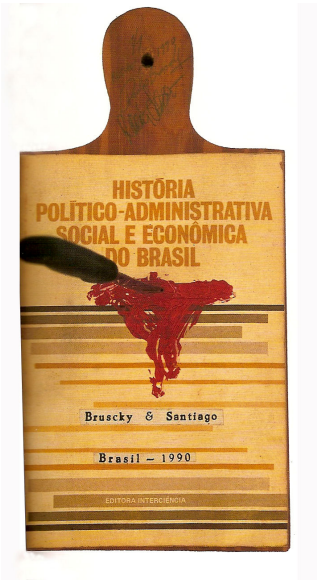
> Um enorme pão, com edição da padaria Nabuco, em Recife, que foi lançado/comido na livraria Livro 7, acompanhado de manteiga e café.[246]

*ComoLer* é um "livro-alimento", cuja proposta apenas se completa ao ser consumido pelos participantes. De uma forma sutil e criativa, Bruscky e Santiago chamam atenção para a questão da fome, um problema social presente no Brasil há muito tempo. Daniel Santiago faz uma importante observação:

> Nessa época era tempo de MOBRAL(...) Movimento Brasileiro de Alfabetização. Então as autoridades chegaram a fazer uma ligação do lançamento do nosso livro, que era "Como Ler", dizendo que era uma crítica ao MOBRAL...[247]

Diante do caráter subversivo e irônico da dupla de artistas pernambucanos, muitas vezes censurados e criticados, as autoridades, mais uma vez, sentiram-se ameaçadas diante da proposta artística da dupla. Isso mostra que inúmeras reflexões podem ser engendradas a partir dos livros de artista e suas possibilidades estéticas.

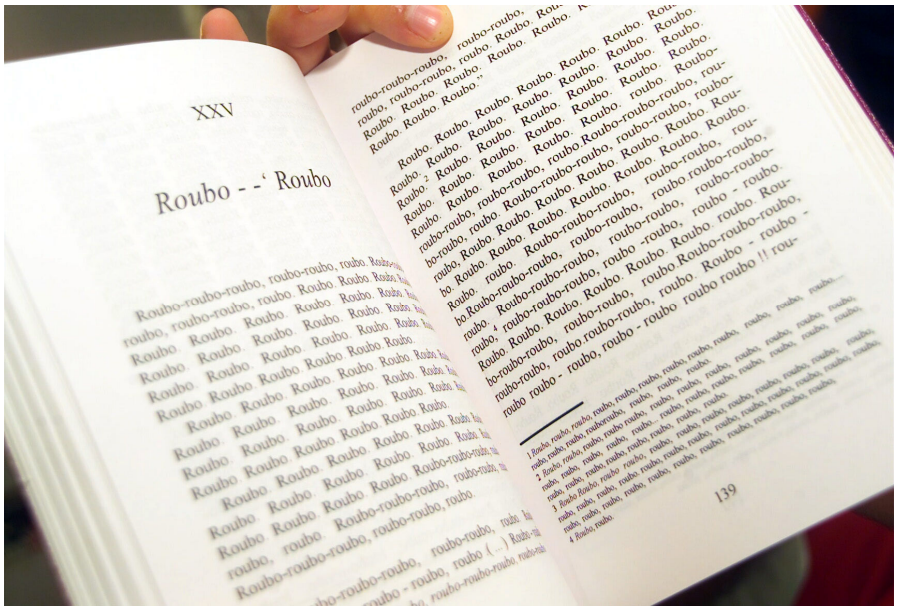
Em *História Político-Administrativa do Brasil* (1990), o livro é uma tábua de cortar carne, com uma faca incrustada no centro do objeto, de onde sai uma mancha de sangue que toma forma do mapa do Brasil.



83 e 84. **Paulo Bruscky e Daniel Santiago**
*História Político-Administrativa do Brasil* (1990)

[246] FREIRE, 2006, p.159.
[247] Entrevista à autora em junho de 2007.

A crítica agressiva de Bruscky e Santiago é evidente, e esse livro-objeto fala por si só, dispensando especulações conceituais mais profundas.




85. **Daniel Santiago** *Discurso Político* (1999)

*Discurso Político*, livro de Daniel Santiago de 1999, apresenta a palavra *Roubo* impressa em mais de 250 páginas. Segundo Santiago, o livro foi *inspirado no discurso sincero de um candidato a deputado. O candidato apenas rouba e confessa que roubar é o mais importante, "Roubo, roubo... roubo... roubo ...*[248] Muito ligado à performance, o artista pernambucano elaborou o texto para ser lido em uma peça performática. A primeira edição de *Discurso Político*, que possui, inclusive, ficha catalográfica, está esgotada.

O primeiro livro de artista de Paulo Bruscky e Daniel Santiago foi produzido em 1971, como aponta Bruscky:

> No ano de 1971, a equipe Brusky e Santiago lança com uma tiragem de 51 exemplares diferentes, o primeiro exemplares diferentes, o primeiro de uma série de livros de artista, cuja capa era toda branca com um espelho no centro, de modo que cada uma sempre produzia uma "ilustração" diferente, e o seu conteúdo tinha inúmeras propostas e experiências gráficas/visuais.[249]

---

[248] Entrevista cedida à autora em junho de 2007.
[249] BRUSCKY, 1997, p.189.